

Zbigniew Bauer

Interteksty widzenia, palimpsesty pamięci

Oto czym jest intertekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie.

Roland Barthes

1.

Autobiografia to żywioł pamięci i wyobraźni. Pierwszy z nich jest intertekstualny. Drugi buntuje się przeciw intertekstualnym związkom, odrzuca możliwość „autobiokopiowania”¹. Jak te wektory, wprawdzie o identycznym kierunku, lecz o przeciwnych zwrotach, mogą współistnieć na płaszczyźnie tekstu?

Pewną pomocą w odpowiedzi na takie i podobne pytania może być porównanie typu pisarstwa autobiograficznego zaprezentowanego przez Ryszarda Kapuścińskiego w *Lapidariach* oraz Tadeusza Konwickiego w *Pamflecie na siebie*. Powodem takiego porównania jest nie tylko niemal analogiczna forma: rozrzuconego notatnika, zawierającego anegdoty, cytaty, refleksje rozrastające się do rozmiarów miniatury, podobieństwo punktów wyjścia obu tak różnych pisarzy – podobieństwo, które stopniowo potwierdza nie tyle różnicę, ile ujawnia przeciwstawne ujęcie tego samego: intertekstualności pamięci, „palimpsestowości” nostalgii.

Lapidaria zaczął Kapuściński publikować w 1990 roku i z pewną regularnością dostarcza kolejne ich tomy, mimo początkowych zastrzeżeń, że przedsięwzięcie to traktuje jako krótkoterminowe². Zanim ukazało się *Lapidarium I*, autor *Cesarza* nie był kojarzony z pisarstwem autobiograficznym: jego żywiołem wydawał się konkret – świat dotykalny, ale od poznającego go podmiotu odrębny, zewnętrzny. Tymczasem w *Lapidarium II* znajdujemy taką deklarację:

¹ Ph. Lejeune, *Autobiokopia*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, s. 219, 220, 221.

² *Lapidaria I–V*, Warszawa 1990, 1995, 1997, 2000, 2002.

Chodzi o pytanie, jak na nowo i adekwatnie można opisać rzeczywistość. Czasami taki sposób pisania nazywa się pisaniem niefikcyjnym. Powiedziałbym, że chodzi tu o twórcze pisanie niefikcyjne. Osobista obecność jest tu bardzo ważna. Czasami spotykam się z pytaniem, kto jest bohaterem moich książek. Wówczas odpowiadam: „ja nim jestem, ponieważ te książki opisują osobę, która podróżuje, przygląda się, czyta, rozmyśla i o tym wszystkim pisze”³.

To było świeżo po ukazaniu się *Imperium* – ostatniej książki Kapuścińskiego, w której tak silnym motywem, konstytuującym kompozycję tomu, była podróż – otwarcie na nowość, niepowtarzalność, na Nieznane (mimo pojawiających się od czasu do czasu wątków osobistych, wspomnieniowych). Tymczasem w roku 1999, czyli po ukazaniu się *Hebanu* – tomu, w którym właśnie ten drugi element, nostalgia, przysłonił reporterski wymiar podróży po Afryce – Kapuściński powiada, w jednym z licznych, po długim unikaniu tej formy obecności, wywiadów:

We wszystkich tych książkach piszę o sobie, o tym, co mi się zdarzyło i o tym, co zobaczyłem. I nie wychodzę ani krok ponad to, poza osobiste, bezpośrednie doświadczenia. Nie ma tam ani jednego tekstu, który nie byłby opisem osobistego przeżycia, przygody. [...] Kiedyś ktoś mnie spytał, no dobrze, ale kto właściwie jest bohaterem *Imperium*? Że niby nie ma bohatera. No jak to – nie ma bohatera? Ja nim jestem. Kto jest bohaterem *Hebanu*? Ja jestem bohaterem *Hebanu*, piszę o sobie, to jest moja historia⁴.

Tadeusz Konwicki *Pamflet na siebie* opublikował w 1995 roku – i jest to, jak dotąd, ostatnia jego książka. Wcześniej jednak zdążył przyzwyczaić czytelników do specyficznego autobiografizmu swojej prozy – tego implikowanego, wpisanego w strukturę fabularną powieści, i do tego ostentacyjnego, mylącego tropu, wprowadzającego zbyt łatwowiernych czytelników w błąd autobiografizmu utworów „chcących” za autobiografie uchodzić. Utworom tym zresztą nadawał przewrotne gatunkowe tytuły, nazywając np. *Kalendarz i klepsydrę*, książkę, która otworzyła serię takich wspomnień „łże-dziennikiem”⁵. W *Pamflecie... czytamy wyznanie, które u Konwickiego wcale nie zdumiewa, iż „Książka, dobra czy zła, jest portretem własnym autora”⁶.*

Książka – a więc twór tekstowy, twór, dzięki swojej „tekstowości” mogący wchodzić w kontakt z innymi książkami, mogący zagnieżdżać się w literaturze lub przeciwnie – doznawać z niej wyobcowania. Bo jakże inaczej, jak nie poprzez

³ *Lapidarium II*, s. 30.

⁴ *Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka*, „Opcje” 1999, nr 2.

⁵ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1978; *Wschody i zachody księżycy*, Warszawa–Londyn 1982; *Nowy Świat i okolice* Warszawa 1986; *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995. Wnikliwy przegląd przewrotnych gier Konwickiego z czytelnikiem owych biografii dał J. Kandziora (*Zmęczeni fabułą. Narzeczony osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993); M. Czermińska wiąże sens tych gier z „prowokacjami” gombrowiczowskimi w *Dziennikach (Autobiograficzny trójkął. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 50–51).

⁶ *Pamflet na siebie*, s. 105.

„utekstowanie”, mogą znaleźć się w sytuacji komunikacyjnej literatury owe rzeczy, ludzie, krajobrazy, strzępki wspomnień, emocji, znudzenia i uniesienia? Tylko poprzez „utekstowanie” mogą znaleźć się na najważniejszym poziomie literackiej komunikacji – w drodze do czytelnika; ale również wyłącznie poprzez „utekstowanie” wchodzi w kontakt z innymi tekstami: cytowanymi, przywoływanymi aluzyjnie – i to zarówno aprobatywnie, jak też z gniewem czy ironią. Innej możliwości nie ma ani „bohater” reportażu Kapuścińskiego, ani autobiograficzne „Ja” u Konwickiego. Gdyby pamięć przywoływała wyłącznie inne teksty! Ale ona żywi się i żyje głównie tym, co „nietekstowe”, co nie posiada kodu i co dopiero musi zostać zakodowane po to, by być zakomunikowane: czytelnikowi i, co najważniejsze, samemu autorowi autobiografii. Jednocześnie ów proces kodowania to stopniowe ześlizgiwanie się w jałowość „autobiokopii”. Konwicki pisze:

zanim literatura skołała, uległa gwałtownej demokratyzacji, jak zresztą wszystkie dziedziny ludzkiej działalności, w przełomowej drugiej połowie XX wieku. Więc zanim umarła, zaraziła wszystkie warstwy i grupy społeczne. Nagle w ciągu jednego dziesięciolecia albo dwóch wszyscy napisali setki tysięcy powieści, miliony wspomnień i miliardy wierszy. Opisali wszystko, co widzieli, pamiętali i wyobrażali. Opisali wszelkie możliwe zbrodnie i przestępstwa, zbroczenia i dewiacje, zakłócenia umysłowe i kazi-rodztwa, degenerację natury ludzkiej i imbecylnizm wtórny, kielkujący w naszych genach, zdetronizowali bogów wszystkich religii i padli na klęczki przed nowym bogiem – bogiem chaosu, wysadzili w powietrze cały gmach dorobku swego gatunku i naszczali w kosmos, opisali w milionach tomów nieskomplikowany zabieg kopulacji i w bilionach akapitów zdekonspirowali utajnione dotychczas narządy rodne. A potem już nie było o czym pisać i literatura wyzionęła ducha⁷.

Poczucie, że wszystko zostało już napisane, a raczej – utekstowane, czyli odsłonięte, zabija pisarza, oznacza też, według Konwickiego, śmierć literatury. Ta bowiem żywi się tajemnicą, półcieniem, niedopowiedzeniem. Oczywiście – nadal pisarze robią wrażenie, że nie mówią wszystkiego, ale owo „niemówienie wszystkiego” jest bardziej kwestią techniki pisarskiej niż rzeczywistym doznaniem świata. Masowa kultura budzi bowiem masową ciekawość, mającą swój jedyny standard: powinna być natychmiast, od razu i w pełni zaspokojona. Zaspokojenie zaś jest rezultatem sztuki wmówienia pełni i ma się tak do doświadczenia pisarskiego jak biografia właśnie do „autobiokopii”:

Sklonność do patosu i lęk przed patosem. Nie lęk, tylko wstyd i skrępowanie. Stąd skok w wulgarność, czy raczej w nagły, dotkliwy naturalizm. A stamtąd bliżej do tych ryzykownych miejsc, gdzie majaczy przecucie: niesprawdzalne, podejrzane i łatwe do zakwestionowania.

Próby eksploataowania siebie, swojej chemii, swoich splotów nerwowych i swojej emanacji mózgowej. I strach przed sobą, czyli własną małością, przypadkowością, trwożnym chybotaniem na jakiejś granicy, o której nic nie wiem. Rozpaczliwy autodokumentaryzm z liryczną eschatologią w tle⁸.

⁷ Tamże, s. 80–81.

⁸ Tamże, s. 86–87.

Cytowane przeze mnie partie *Pamfletu...* mają chyba najwyższą w całym utworze temperaturę emocjonalną, stąd też stosowana tu metaforyka, niekiedy nasuwająca myśl, że jesteśmy trochę zażenowani chaotyczno-nerwowym striptizem pisarza doprowadzonego do skrajnej irytacji niemożnością takiej ekspresji, która nie grzęzłaby w autobiokopiowaniu. Irytacji wywołanej np. świadomością, że jest się ofiarą plagiatorstwa oraz podobnie dojmującym uczuciem, iż się – nieświadomie – plagiat taki popełnia. Jedynym ratunkiem może być...plagiatorstwo świadome, dokonywane z zimną krwią. Konwicki przyznaje się np., że *Czytadło* było wyraźnym pastiszem prozy Dygata⁹, co sugeruje, iż nawet „tradycyjne” i uznane przez publiczność formy intertekstualności uchodzą w jego oczach za plagiatorstwo. Jednak w pewnym momencie owa surowość ulega złagodzeniu: „Co to jest ta »zbrodnia naśladownictwa«. Co my naśladujemy albo co nas naśladuje w beczasowej, nieskończonej przestrzeni”¹⁰.

E. Cioran pisał: „Istnienie jest plagiatem”. To poczucie niemożliwości wyjścia, nieuchronność plagiatorstwa, jest zresztą równie dojmujące, co bezsensowne. Nieskończoność „usprawiedliwia” plagiatorstwo, tak jak złożoność rzeczywistości, w perspektywie postmodernistycznej, „usprawiedliwia” każdą teorię takiej rzeczywistości jako fikcję¹¹. Literatura jest w tej sytuacji bezsilna. Konwicki – w charakterystyczny dla *Pamfletu...* sposób – formułuje jej sytuację tak: „Zostało tylko oko z krwawym kłębem nerwów”¹².

„Utekstowanie” tłumi indywidualność (czytaj też: oryginalność, gdyż w świecie literatury te dwa rzeczowniki są traktowane syleptycznie) rzeczy. To, co jednostkowe, wpisuje się w całe serie innych bytów – wcześniejszych i zapewne późniejszych (przypomina się akurat właśnie tutaj wspomniany przez Lejeune’a pomysł Bénabou z „autobiografią przez antycypację”. Konwicki jest tego świadomy:

Ale dlaczego chmury i obłoki na niebie układają się w kształty okrętów żaglowych, antycznych bogów czy dramatycznie pękniętych serc zakochanych ludzi¹³.

Dotykamy w tym momencie jednego z najbardziej złożonych problemów literatury, który jedynie częściowo daje się wytłumaczyć poprzez intertekstualność. To problem mimetyczności literatury i bezpośredniego doświadczenia, *mimesis* i *semio-*

⁹ Tamże, s. 113–115.

¹⁰ Tamże, s. 116.

¹¹ Różnicę między zdaniem teoretycznymi a zdaniem praktycznymi jako analogiczną do różnicy zachodzącej między „byciem naprawdę” a „byciem uważanym za prawdę” podkreśla m.in. J. König (*Der logische Unterschied theoretischer und praktischer Sätze und philosophische Bedeutung*, hg. von F. Kümmler, Freiburg/München 1994, s. 46–50. Zdłudość autobiografizmu w odczytywaniu niektórych tekstów powieściowych może niekiedy utwierdzać niemożliwe do późniejszej weryfikacji mity czytelnicze; tak było i jest zwłaszcza w przypadku pisarzy, którzy sami budowali swoją legendę: T. Borowskiego, M. Hłaski czy E. Stachury. W przypadku tego ostatniego wiarygodność pierwiastka autobiograficznego w prozie fabularnej była uważana za wręcz modelową aż do nowatorskiego jej odczytania przez Waldemara Szyngwelskiego (*Sobowótór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003).

¹² *Pamflet na siebie*, s. 85.

¹³ Tamże, s. 113.

sis, „podobieństwa”, które zastępuje „tożsamość” i jedynie w rzadkich chwilach, podobnych epifanii, *satori*, potrafi się z nim zrównać w aspekcie ontologicznym¹⁴. To jasne, że podobny sposób myślenia kieruje nas ku dziełu Prousta, w którym gra „widzenia” i „pamięci” stanowi zarówno temat, jak też czynnik konstytuujący samą narrację. Jest to także problem „widzenia” i „pamięci”, rzeczy istniejących materialnie i rzeczy-tekstów, których związki mogą być zupełnie odmienne (i przez tę odmienną zdolne są do tworzenia światów „równoległych” do rzeczywistości) niż relacje rzeczy-rzeczy z innymi rzeczami-rzeczami (mam tu na myśli zarówno przedmioty, jak też ludzi, pejzaże, książki, obrazy i inne wytwory kultury).

Jak rzeczy istnieją w naszej pamięci? Jak się mają do rzeczy, których obraz rysuje się w naszych oczach, naszych uszach? Czy jako „teksty” – czy raczej jako nieuchwytny *To*, ze znanego wiersza Miłosza?¹⁵ Czy rzeczy wywołujemy, szukamy ich, czekamy na ich pojawienie się, niekiedy nawet bezskutecznie i wtedy samo oczekiwanie, błędzenie za nimi, stan pragnienia, by się pojawiły może stać się ich fabularnym ekwiwalentem? Czy raczej – choć w literaturze, zwłaszcza fikcjonalnej jest to twierdzenie obłudne, bowiem każda narracja eliminuje przypadek – oddajemy się trafowi, ślepego losowi, dzięki któremu nasz kontakt z rzeczą staje się możliwy?

Z Konwickim łączy Kapuścińskiego gorzka diagnoza współczesnej kultury, a w niej – usytuowania literatury i pisarza. Dzieli – odmienną modeli lektury ich utworów. Konwicki (na własne poniekąd życzenie) nawet jako autor autobiografii pozostanie fabulatorem; Kapuściński – nawet jeśli zapewnia nas, że cały czas spisywał własne dzieje, siebie samego czynił bohaterem własnych narracji (co w dzisiejszej kulturze czytania nasuwa podejrzenia o fabulację) – pozostanie pisarzem rzeczywistości, choćby i nazywać go „poetą faktów”¹⁶. Owa zasadnicza różnica tkwi także w takiej pisarskiej strategii, która *mimesis* utożsamia z *methexis*¹⁷:

¹⁴ Na podobieństwo takich stanów do epifanii wskazywał R. Nycz w szkicach *Interkulturalność a mimesis* oraz *Epifanie Różewicza*, obydwa w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1992, 2000; rozwinięciem tych pomysłów jest „projekt krytyki epifanicznej” (wg określenia A. Czabanowskiej-Wróbel, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 26) zawarty w zbiorze esejów *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁵ Wielką rolę przypisywaną „rzeczom” oraz rozmaite aspekty ich „utekstowania” i semiotyzacji w najnowszej polskiej prozie podkreśla P. Czapliński w szkicu *Rzecz w literaturze: wyzwanie mimetyczne*, [w:] *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003. Czytamy tam m.in. „Rzeczy znaczą tyle, ile potrafimy z nich wyczytać. Czytanie to zamienia rzeczy w teksty, utekstawia je i czyni z obserwatora czytelnika. Dlatego dzisiejsze rozumienie, czym rzecz może być, jest uzależnione od umiejętności lekturowych – od umiejętności czytania rzeczy nie »tak, jakby była tekstem«, lecz właśnie jako tekstu. Trzeba zatem patrzeć na rzeczy przez pryzmat doświadczeń literackich albo jeszcze lepiej – przywołując na pomoc wszystkie sposoby interpretacji” (s. 87).

¹⁶ Por. np. A. Hochschild, *Magic Journalism*, „The New York Review of Books” z 3.12.1994; I. Parker, *The Reporter as Poet*, „Independent” z 18.08.1994.

¹⁷ Na tę okoliczność zwraca uwagę R. Nycz („Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] *Tekstowy świat...*, s. 319) nie precyzując jednak, że w pisarstwie takim jak Kapuścińskiego – choć przykładów można by znaleźć więcej: to S. Rushdie, N. Mailer, V.S. Naipoul czy, jeszcze inaczej, O. Fallaci – że *methexis* zawsze wyprzedza tu *mimesis*, ale *episteme* stapia się wówczas z dzien-

Identyfikacja jest fundamentalnym warunkiem mojej pracy. [...] Potrzebuję przynajmniej chwilowego złudzenia, że świat, w którym jestem – jest jedyny. Czasami byłem pewien, że przeżywam swój ostatni świat, że stąd droga prowadzi już tylko do nieba¹⁸.

Czy można pisać historię – będąc w jej środku? To był, między innymi, problem *Szachinszacha* Kapuścińskiego – i to był problem większości powieści Konwickiego, w której, by z tej aporii się wywikłać – powoływał własne sobowtóry, jak dybuki nawiedzające powieściowe światy. Sobowtóra Kapuścińskiego – wyłonił Kapuściński dopiero w *Imperium*, *Hebanie* i *Lapidariach*, choć zapewne wędrował z nim po świecie zawsze. Ten sobowtór jest syntezą pamięci i doświadczenia tego, co aktualne. W aktualnym – jest zawsze „miniony”; w „minionym” – drażni zarozumiałą wiedzą o tym, co przyszłe. Tekst minionego splata się z tekstem teraźniejszego, tak jak „rzecz-tekst” wchodzi w skomplikowane relacje z „rzeczami-rzeczami”. Najbardziej „intertekstualnym” narzędziem człowieka jest jego pamięć, zdolność do anamnezy, scalającej rozbite kawałki rzeczywistości – teksty – w hipotetyczną, ale „potwierdzoną sobą” całość. Mimo niechęci graniczącej z obrzydzeniem (u Konwickiego) i nieufności bliskiej ironii (u Kapuścińskiego) wobec zamienionej w stertę tekstów wypełniających rzeczywistość, zdają się oni podzielać zdanie Mallarme’ego iż „świat został stworzony po to, by skończyć w pięknej książce”. Lepszego motta nie znalazłby dla siebie również J. Derrida.

2.

W klasycznym studium o Prouście Georges Poulet zwraca uwagę, że „przypominanie”, a raczej „od-pominanie” przeszłości wiąże się w *Poszukiwaniu utraconego czasu* ze skomplikowaną „grą” z przedmiotami; to, co widziane (a więc aktualne, zmysłowo potwierdzone) przechodzi przez próg momentalnej metamorfozy – „uwewnętrznia się”:

Naśladować w sobie zewnętrzny gest dostrzegalnego przedmiotu – wyobrażamy go, tworzymy coś, co jeszcze jest konkretnym przedmiotem, ale już nie na zewnątrz, ale wewnątrz, już nie rzeczą obcą i nieprzeniknioną, ale przenikalną, rozpoznawalną, dającą się zidentyfikować, bowiem jest ona naszym dziełem, jest nami. [...] jednym aktem wyobraźni lub wspomnienia [trzeba – Z.B.] wydobyć tę wewnętrzną, prawdziwie naszą część wrażenia, by okazała się ona »czysta i odcieleśniona«, oderwana od przedmiotu zewnętrznego. [...] Jedynym naszym zadaniem jest wtedy rozpoznać identyczność przeszłości i tego, co obecne i odnaleźć siebie w tej identyczności¹⁹.

nikarską, medialną *technè*. Jest to cecha większości tekstów spod znaku „dziennikarstwa analitycznego”, poszukującego empatii, a nie zaś promującego zimny, obiektywistyczny „dystans”.

¹⁸ *Lapidarium III*, s. 94.

¹⁹ G. Poulet, *Czas Prousta*, tłum. J. Prokop, [w:] *Sztuka interpretacji*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1973, t. II, s. 123, 124 i 126.

Konwickiego łączy z Kapuścińskim i to, że obydwoj uprawiają w swoim pisarstwie swoistą „fenomenologię widzenia”. Dodajmy od razu: spojrzenia-widzenia, bowiem „spojrzenie” to akt jednorazowy, nie gwarantujący jeszcze „widzenia”. Dodajmy też: jest to spojrzenie-widzenie w obydwu przypadkach „skażone” przymieszką technologiczną – Kapuściński jest znakomitym fotografem, Konwicki znaczną część swojego twórczego życia związał z filmem. W *Pamflecie...* czytamy:

Pamięć wzrokowa, muzyczna, pamięć zapachów, nastrojów i metafizycznych przeczuć. Nie wiem, ile jest pamięci. Na pewno dużo.

Ja jestem wzrokowcem. Moja pamięć to oczy. Moje pisanie to oczy. Szczerze mówiąc, wszyscy artyści egzystują dzięki tym dwóm gąskom umieszczonym pod czołem²⁰.

W *Lapidariach* znajdziemy wiele fragmentów poświęconych zarówno widzeniu, jak też fotografii. Pisze Kapuściński np.:

Fotografia jest skierowana na materialność rzeczy, kamera jest instrumentem wnikania, koncentracji, poszukiwania rzeczywistości i życia. Odkrywa się rzeczy, których bez obiektywu by się nie dostrzegło. [...] Im bardziej się zbliżymy do szczegółu, tym bliżej jesteśmy rzeczywistości. Obiektyw kamery działa jak mechanizm selekcji, nie wszystko może uchwycić na obrazie. [...] Gdy opisuję coś, traktuję to niczym fotografię, obraz określonego momentu, zniechęcałoby obiekt. Pociąga mnie nadanie potem takiemu obrazowi ruchu. [...] Portret fotograficzny nie ma w sobie nic mechanicznego, lecz powstaje z dążenia do plastycznego przedstawienia obiektu²¹.

Jakże niewielką część świata oglądamy w naszym życiu! Jakże niewielką i czasem najbardziej szarą, płaską, monotonną i banalną. Przechodzimy bez przerwy obok rzeczy, których struktury i tajemnicy nie tylko nie widzimy, ale ich istnienia nawet nie podejrzewamy!²²

Ta własna, Kapuścińskiego, filozofia oka, oparta na zderzeniu spojrzenia z widzeniem, zyskuje wyrazistość najczęściej w konfrontacji z technologiami masowej komunikacji, dla których „patrzyć” rzadko oznacza „widzieć”²³. Fascynacja powierzchnią świata, połączona z fascynacją prędkością i usprawiedliwiająca wszystko komercjalizacją – to właśnie duch „maszyny widzenia” Paula Virillo:

Podczas gdy foto-kinematografia usytuowana była jeszcze w czasie ekstensywnym i faworyzowała suspens – oczekiwanie i uwagę, to wideo-infografia w czasie rzeczywistym od samego początku wpisuje się w czas intensywny i woli niespodziankę, to, co nieoczekiwane i nie wymagające uwagi. W samym centrum dyspozytywu przyszłej „maszyny widzenia” tkwi więc ślepotą, ponieważ wytwarzanie widzenia bez patrzenia samo stanowi jedynie reprodukcję intensywniej ślepoty, ślepoty, która staje się nową i ostatnią formą industrializacji: industrializacji braku spojrzenia²⁴.

²⁰ *Pamflet na siebie*, s. 66.

²¹ *Lapidarium II*, s. 33–34.

²² *Lapidarium III*, s. 101.

²³ Por. np. *Lapidarium II*, s. 25 (o wideokasetach), s. 62–65 (o telewizji i powierzchowności jej relacji).

²⁴ P. Virillo, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwóździa, Kraków 2001, s. 57.

Nie jest to wcale zagadnienie czysto technologiczne: nadchodząca epoka „maszyny widzenia” każe w zupełnie innych wymiarach widzieć kwestie pamięci i historii – czyli to, co wiąże się z jednej strony z problemem „tekstualizacji” rzeczywistości, z drugiej: z tak istotnymi dla obu pisarzy pytaniami o sposób istnienia pamięci i historii. „Maszyna widzenia” – tak, jak ją przedstawia Virillo, może być traktowana jako metafora zatarcia granicy między „życiem” a „autobiokopiowaniem”, czyli symulakrum życia. Jeśli ta granica zostanie zniesiona – wszelkie lęki, zarówno Konwickiego, jak Kapuścińskiego, ulegną unieważnieniu. Nie bez powodu przecież autor *Pamfletu...* powiada, że w swojej agonii literatura zamieniła się w „oko z krwawym kłębem nerwów”. „Ślepotą maszyny widzenia” likwiduje bowiem także większość pytań o szansę historii – tych pytań, które zadają zarówno Konwicki, jak Kapuściński. Ten drugi pisze np.:

Czytać to odkrywać coś, co jest poza tekstem lub w jego głębi, pod jego powierzchnią, widoczną, »dotykalną«, to odkrywać sens, do którego nie można dotrzeć, jeżeli się tylko czyta²⁵.

Czytać teksty, czytać świat-tekst. Ale ten świat-tekst musi najpierw zaistnieć, aby się lekturze poddał, a żeby był zrozumiały, musi znaleźć się w obszarze naszego doświadczenia – czyli „utekstowanej pamięci”. To właśnie dlatego i Konwicki, i Kapuściński z taką uwagą mówią o fotografii, bowiem to właśnie ona ma zdolność otwierania szeregu tekstowych płaszczyzn, wzajemnie powiązanych, przenikających i tworzących złożoną intertekstualną materię: od fotografii, poprzez doświadczenie, pamięć – ku historii. Takie rozróżnienie składników owej materii – odmiennie traktowanych przez Konwickiego i Kapuścińskiego, niemniej w sposób nie wykluczający analogii – prowadzi do pewnego kompleksu zależnych od siebie, dialogujących ze sobą, pomysłów i idei: Marcela Prousta, Waltera Benjamina i Rolanda Barthesa. Kapuściński w *Lapidariach* nazwiska te wymienia – wprawdzie epizodycznie, niemniej w najważniejszych ich partiach, właśnie tam, gdzie próbuje definiować zasady swego warsztatu pisarskiego i tam, gdzie stara się wyeksponować autobiograficzny wymiar tych tekstów: wspomnienia dzieciństwa, młodości, a także wcześniejszych podróży reporterskich.

W *Pamflecie...* nawiązania te są trudniej czytelne, choć niewątpliwe. Konwicki pisze np.:

Na moim niebie co kilka dni odbywa się wielkie widowisko światła i form, wspaniała inscenizacja zachodu słońca, intrygujący powrót budzącej zgrozę nocy. [...] Kiedy tak patrzę na to misterium plastyczne, dostojnie rozgrywające się na ekranie nieba, ogarnia mnie żal, że to piękno, moje piękno, może nawet przeze mnie kreowane, że to coś niezwykle, nie dbale i bez wysiłku stworzone, jednorazowe, ale jakże natchnione, że to coś, co nazywamy, co ja chciałbym nazwać pięknem, że ta chwila pełna ciszy, kolorów i rysunków, że ów moment mego losu, mego pobytu w środku, albo może na peryferiach czegoś niezrozumiałego, że olśniewające mgnienie minie na zawsze i nigdy się nie powtórzy.

²⁵ *Lapidarium V*, s. 97–98.

Jak każdy mieszcuch przeżywam wtedy króciutką liturgię żalu. Nie mam pod ręką aparatu fotograficznego. Nie rejestruję ku pamięci, nie wiadomo czyjej pamięci, tej osobliwej chwili, tego jednorazowego zdarzenia w wielkiej pustyni wszechświata.

Tak, ale przecież fotografia to tylko trup piękna, które jest bezinteresowne i nie wiadomo po co i dlaczego rodzi się i ginie z niewiadomego powodu.

Ale to piękno jest tylko moim własnym pięknem. Nie wiem, czy ktokolwiek je widzi. Ta burza fal elektromagnetycznych (?) we mnie się rejestruje i głaszcza zatopiony w samym środku mojej świadomości kamień doświadczeń skądś przyniesionych, czarny szczątek pielgrzymującego meteorytu²⁶.

Tak, jakbyśmy słyszeli Barthesa z jego *La chambre claire*. W przytoczonym cytacie streszcza się niemal literalnie główna linia myślowa tej pięknej, smutnej książki francuskiego filozofa – jednej z ostatnich wydanych za życia²⁷. Dedykowany matce (zmarła po ciężkiej chorobie w 1977 roku) zbiór *La chambre claire* jest czymś w rodzaju gry niewidzialną piłką (jak z *Powiększenia* Antonioniego) między trwałością „tego-co-było” zmetaforyzowaną w fotografii i ulotnością przeczucia czegoś, co nieuchronne, choć nieokreślone ani w miejscu, ani w przestrzeni.

Pamięć, pewność śmierci i przeczucie śmierci – to wszystko kieruje Barthesa ku fotografii, którą zajmował się już znacznie wcześniej, w połowie lat 50., pisząc eseje zgromadzone potem w *Mitologiach*. Kilka lat później określił fotografię jako doskonały analogon rzeczywistości²⁸, by wreszcie posłużyć się stwierdzeniem, że fotografia to „komunikat bez kodu”²⁹. Ślad tej dawnej myśli zachował się i w *La chambre claire*, gdy Barthes powiada, iż fotografia „nie umie powiedzieć, co pokazuje”³⁰. Istotnie – czy potrafimy „opowiedzieć” fotografię? Czy wszelka narracja nie jest językiem zastępczym, a tym samym obcym i zewnętrznym wobec obrazu? A jednocześnie mało który przekaz, jak właśnie fotografia, odczuwa ciśnienie literackości (rozumianej jako domena narracyjności i fikcji).

Książka Barthesa o fotografii powstała z żalu po matce. Powstała jako owoc bólu i być może dlatego indywidualne doznanie piszącego o fotografii zostaje ryzykownie przeniesione na całość medium: po lekturze wydaje się nam, że Fotografia (Barthes używa konsekwentnie takiej pisowni, gdy mówi o medium) jest w sposób oczywisty metaforą śmierci, stąd też *La chambre claire* może uchodzić za manifest

²⁶ *Pamflet na siebie*, s. 96–97.

²⁷ *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980. W Polsce książka ta ukazała się w tłumaczeniu J. Trzmadla w 1995 roku (czyli tym samym, co *Pamflet...*) pod mylącym tytułem *Światło obrazu*. Na niefortunność przekładu wskazywali Sławomir Sikora i Ewa Modzelewska-Sikora („Literatura na Świecie” 1994, nr 7–8), która w 1992 ogłosiła tłumaczenie kilku paragrafów dzieła Barthesa, w tym zwłaszcza §§ 38 i 39 („Kino” nr 3); wiele wskazuje, iż autor *Pamfletu...* mógł się z nimi zapoznać (w nich właśnie obecny jest, tak przepelniający rozważania Barthesa i Konwickiego, motyw śmierci, „tego-co-było”).

²⁸ *Le message photographique*, „Communications” 1961, nr 1.

²⁹ *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.

³⁰ *Światło obrazu*, s. 169.

„nauki o śmierci”³¹. Barthes używa zresztą określeń jeszcze silniej nasuwających na myśl stylistykę stosowaną przez Konwickiego:

Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo Śmierci asymbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej, rodzajem nagłego zanurzenia się w Śmierci dosłownej. Paradigmat Życie/Śmierć redukuje się do prostego dźwięku migawki, który oddziela pozę początkową od końcowego kawałka papieru. [...] Chcę wypowiedzieć wewnątrz nie odsłaniając intymności. Przeżywam Fotografię i świat, którego część ona stanowi, w dwu jakby dziedzinach: z jednej strony przez Obrazy, z drugiej moje zdjęcia³².

Barthes chce powiedzieć: fotografia nie wkracza w nic, co nie jest nią, jest medium „niedialektycznym”, nie tworzy napięcie między Wyrażonym i Niewyraźnym. Nie tworzy żadnych „intertekstów”, nie kontaktuje się z żadnym systemem znaków i właśnie dlatego może być (to sens drugiego fragmentu) czymś absolutnie własnym i jedynym. Tak też traktuje fotografię Konwicki: to czyste istnienie, czysta jedność *signifiant* i *signifié* nie wymagająca żadnego uzasadnienia, istnienie znaczące – tylko istnienie:

Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest istnieniem poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością. [...] Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie. [...] Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem, jak skazaniec przywiązany do trupa w pewnych torturach. [...] Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot³³.

A jednak – co się dzieje, gdy zaczynamy przeglądać zdjęcia? Zaczyna rozwijać się w nas historia, narracja, która zabija tę niezwykłość fotografii, która tkwi w „krótkim trzasku migawki” dzielącej przedmiot i zdjęcie. Ten trzask – to właśnie wejście w czas: zaczynamy widzieć jasno, że „to było” i „że ja jestem”. On, ten na fotografii był żywy – ale przez dobitność „był”, zaczynamy odczuwać zbliżanie się naszej własnej śmierci. A tej nie potrafimy już widzieć „asymbolicznie”, „nierytualnie” i „beznakowo”. Fotografia umiera, stając się intertekstem, wchodząc w intertekstualne powiązania, czyli wkraczając w banał.

Najbardziej osobista II część książki Barthesa otwiera się przypomnieniem – a raczej wydobyciem z zapomnienia – obrazu fotografii (właśnie: obrazu fotografii) zmarłej matki autora. Barthes widzi ją, kilkunastoletnią pannę, spacerującą po plaży. A później odnajduje inną fotografię („naklejona na tekturce, wygniecione

³¹ Por. P. Zawojcki, *Fotografia cyfrowa*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 86–87.

³² *Światło obrazu*, s. 165–166.

³³ Tamże, s. 9, 11.

rogi, koloru wyblakłej sepii”³⁴) przedstawiającą jego matkę jako pięcioletnie dziecko, w oranżerii-cieplarni w rodzinnym miasteczku. Na początku tej serii fotografii było zaś zdjęcie wykonane niedługo przed śmiercią – była to stara, zmęczona, ale dostojna kobieta. Ale tej fotografii Barthes nie umieszcza w książce. Zachowuje ją tylko dla siebie, zazdrośnie strzegąc wyjątkowości uczucia, które wzbudziła, bowiem dla otoczenia – wchodząc w relacje z jakimikolwiek tekstami, modelami, wzorcami patrzenia – byłoby jedynie manifestacją, jedną z tysięcy, „czegokolwiek”. „Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany”³⁵ – pisze Barthes.

Niemal identyczną sytuację mamy w *Pamflocie...* Konwicki patrzy na fotografie z rodzinnej Kolonii Wileńskiej – ale tej odmienionej przez lata sowieckiego tam gospodarowania. Są jakieś resztki, ruiny dawnych budowli, Wilenka – niegdyś wartka i spieniona – dziś ledwie ciurka, brudny ściek. Na środku zdjęcia widać człowieka w czarnych „dynamówkach”, brodzącego w rzeczce. Konwicki powiada: to przecież mogę być, a raczej mogłem być – ja:

spoglądam melancholijnie na ruiny mojej młodości i omywa mnie ta rzeczka jak pędzący donikąd czas, jedynie trwała wartość w moim życiu. A zaraz potem przyszła mi taka myśl. Otóż ten symboliczny obrazek i ta metafora z rzeką-czasem to śliczny banał tulający się od wieków w poezji, beletrystyce, malarstwie³⁶.

Jest to zatem sytuacja analogiczna jak w przypadku obserwowanego zachodu słońca: wszystko, co wyartykułowane – w słowach, w obrazach – staje się nieautentyczne, grozi popadaniem w banał, w nudę powtarzalności, w mimowiednie zapożyczenia. „To, co moje” – zdaje się mówić dalej Konwicki – pozostaje poza sferą wyrażalnego, poza strefą wszystkich form „ujętkowania”. Bo to jest właśnie największy z banałów: język. Język banałów jest ponadnarodowy, ponadgraniczny:

Banał jest chyba jedyną wartością, co ją zrozumie każdy: aborygen australijski i Jakut z Syberii, nomada afrykański i polski literat, laureat Nobla i mafioso z Odessy. Dzięki banałowi możemy się porozumieć w sferze intelektualnej i artystycznej. Banał jest najłatwiej przetłumaczalny, w każdym narzeczu ma doskonale i przystające odpowiedniki³⁷.

Kapuściński próbuje zdiagnozować przyczyny sukcesu banału: banał jest dzieckiem nadmiaru. Nadmiaru tekstów, nadmiaru informacji. Setek i tysięcy stron, szpalt, ekranów, które istnieją równocześnie i bez przerwy. „Gdzie znaleźć miejsce? poletko? szczelinę? A jednak źle jest poddać się tej myśli, rezygnować, zarzucić pióro”³⁸ – konkluduje Kapuściński. Uchronić bowiem przed banałem może – czytanie, znajomość jak największej liczby tekstów, cudzych myśli, innych języków: słowem banałów, w które wpadli wcześniej (lub równocześnie z nami) inni, spr-

³⁴ Tamże, s. 115.

³⁵ Tamże, s. 125.

³⁶ *Pamflet na siebie*, s. 49.

³⁷ Tamże, s. 143.

³⁸ *Lapidarium III*, s. 44.

gnieni oryginalności pisarze. Media, poprzez nakaz szybkości, przyspieszają pojawienie się powtórzeń³⁹. A czy banał, dziecko nadmiaru, dziecko powtórzeń, żyjące jedynie przez chwilę, jedynie przez niezwykle krótki moment rozpoznania „nas w innym” – jest jeszcze banałem?

Powtórzenia, ich powracalność. Powtórzenie – klucz i zagadka. Wiemy, że będzie tak samo, a jednak dążymy, żeby to powtórzyć. Wszystko obraca się wokół tego: pragnienie powtórzenia, lęk przed powtórzeniem. Rytm powtórzeń. Człowiek ich niewolnikiem. Pytanie: skąd powtórzenia czerpią swoją energię dla niekończących się powrotów?⁴⁰

Zarazem Kapuściński wierzy, że śmierć człowieka jest odejściem świata niepowtarzalnego, unikalnego, „istniejącego samą mocą obecności tego człowieka na ziemi.” A skoro tak, to co jest niepowtarzalne, co jest całkowicie własne i jedyne?

Konwicky pisze o mapie Wilna, wiszącej nad jego łóżkiem – mapie, na której pracowicie pozaznaczał sobie wydobyte z pamięci miejsca. A jednak ten kartograficzny obraz Wilna przypomina autorowi *Nic albo nic* Strasburg albo Norymbergę. Ani bicia serca, ani podpływającej skądś rzewnej słodyczy.

Moje Wilno zastępyło na zawsze w szklanej kuli wypełnionej słonecznym płynem młodzieńczego wigoru i tylko nad nim, w tej jarmarcznej kuli, płyną przezroczyste obłoki niewidzialnego czasu⁴¹.

Tak Konwicky zachowuje dla siebie obraz kobiet, które kochał lub w których się kochał: tylko on może je „w każdej chwili wywołać z niebytu” i podziwiać ich „nieśmiertelną urodę, nikomu już na zawsze niepotrzebną”. Tak też – w postaci spotykanego codziennie starszego już mężczyzny – rozpoznaje kogoś, kogo przypadkowo zobaczył jako dziecko⁴². Bardzo podobnie pojawia się w autobiograficznej twórczości Kapuścińskiego (*Lapidaria*, częściowo *Imperium*, *Heban*) obraz Pińska, zapisany jako metafora dzieciństwa. O ile Wilno Konwickiego, „zamknięte w szklanej kuli” to symbol zewnętrznego zerwania ciągłości biografii i zarazem jej wewnętrznego, czy raczej „uwewnętrznionego” *continuum* – o tyle Pińsk Kapuścińskiego to raczej os konstrukcyjna biografii, jej uzasadnienie, gwarant spójności:

O każdej drodze lubię myśleć, że jest ona drogą bez końca, że biegnie dookoła świata. A wzięło się to stąd, że z mojego Pińska można było łódką dotrzeć do wszystkich oceanów. Wyruszając z małego, drewnianego Pińska, można opłynąć cały świat⁴³.

Dwa światy: widziany i wewnętrzny, aktualny i zapamiętany, czasoprzestrzenny i wyjęty z reguł rządzących percepcją – walczą ze sobą, uzupełniają się, dialogują. Ale po to, by wejść ze sobą w dialog muszą poddać się procedurze „utekstowania”,

³⁹ Tamże, s. 45.

⁴⁰ Tamże, s. 103.

⁴¹ *Pamflet na siebie*, s. 140.

⁴² Tamże, s. 66.

⁴³ *Lapidarium II*, s. 153.

stanąć „obok” pisarza, pozwolić się oglądać z zewnątrz i jednocześnie umożliwić spojrzenie zewnętrzne. Steven Greenblatt pisze:

Władza nadawania komuś kształtu jest przejawem bardziej ogólnej władzy kontrolowania tożsamości – tożsamości innych co najmniej w tym samym stopniu, co swojej własnej⁴⁴.

Umberto Eco z kolei zauważa:

To, co istnieje, nie jest bytem metafizycznym, bezwładnym i nie poddającym się woli intelektu, lecz jest światem zmodyfikowanej przyrody, dzieł, które stworzyliśmy, stosunków, które ustanowiliśmy sami, a które teraz odnajdujemy poza nami – często rozwinęły się one samodzielnie wedle własnych praw rozwojowych⁴⁵.

Obydwie te opinie zdają się zbiegać w uwadze zanotowanej przez Kapuścińskiego w *Hebanie*: „Błaha rzecz staje się czymś ważnym, ponieważ tak o tym zdecydowaliśmy. Nasza wyobraźnia namaściła ją i wywyższyła”⁴⁶. Dodajmy: wyobraźnia współpracująca z pamięcią, a nawet – wyobraźnia rywalizująca z pamięcią. Kapuściński zapytany, czy w swojej pracy używa magnetofonu, odpowiada, że nie, bowiem „zapamiętywanie, a nie zapisywanie było przez lwią część dziejów sposobem utrwalania i przekazywania opowieści, mitów, dziejów”⁴⁷, chociaż „choćby kilku ludzi było razem, w jednym miejscu i czasie, po latach każdy będzie pamiętał inaczej i co innego”⁴⁸.

W ten sposób Kapuściński stara się powiedzieć: nie ma nieintertekstualnej pamięci, podobnie jak nie ma nieintertekstualnego sposobu dawania świadectwa temu, co się tyranii intertekstów przeciwstawia, co z nimi walczy, co – sprowadzone na wspólną płaszczyznę tekstową – jest opozycją dyskursu i intuicji:

Dyskurs to droga rozumowania, cierpliwa, żmudna, to czujne wchodzenie w krainę nieznaną, którą chcemy przeniknąć, zgłębić i zrozumieć, intuicja natomiast – to błysk, olśnienie, to widzenie jednorazowe, momentalne, natychmiast ujmujące całość, to wizja, to wstrząs, to silny kontakt emocjonalny z obiektem poznawanym, odkrywany. [...] Ważne jest, abyś zachował zdolność przeżywania, aby istniały rzeczy, które mogą cię zadziwić, wywołać wstrząs⁴⁹.

Bardzo podobną uwagę znajdziemy u Konwickiego:

Ja widzę swoją współczesność w błysku flesza. Zapisuję ją w raptownym rozjaśnieniu, kiedy ta błyskawica osobliwej chwili rozżarza pierwsze plany i zaczerwienia wyolbrzymionymi cieniami nie zidentyfikowane tło. Powieść zbliża się do poezji. I ja razem z nią⁵⁰.

⁴⁴ S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980, s. 111.

⁴⁵ U. Eco, *Dzielo otwarte*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1994, s. 294.

⁴⁶ *Heban*, Warszawa 1998, s. 336.

⁴⁷ *Lapidarium IV*, s. 126

⁴⁸ *Lapidarium V*, s. 35.

⁴⁹ *Lapidarium II*, s. 87.

⁵⁰ *Pamflet na siebie*, s. 43.

5.

W książce Barthesa jedną z najważniejszych myśli pozwalających pojąć zdumiewającą dwoistość natury fotografii, tę, która zarówno umożliwia, jak pisał Walter Benjamin, żarzenie się „maleńkiej iskiej przypadku, nierozzerwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość przepoiła charakter obrazu”⁵¹, jak też i to, że fotografia uświadamia nam (to, tak bliski Benjaminowi, Proust⁵²), że „od przypadku zależy, czy [...] przedmiot spotkamy, zanim umrzemy, czy też go nie spotkamy” – otóż tą najważniejszą myślą francuskiego badacza jest wyodrębnienie w fotografii sfery zwanej *studium* i sfery zwanej *punctum*. *Studium* to obiektywne „odczytanie” zdjęcia, ulokowanie go w pewnym porządku tekstów kultury, swoisty „przekład” na jeden z obowiązujących w tej kulturze kodów:

Rozpoznać *studium* to niechybnie spotkać się z intencjami fotografa, współbrzmieć z nimi, a próbować je lub odrzucać, ale zawsze je rozumieć, dyskutować je w swym wnętrzu, ponieważ kultura (do której *studium* przynależy) jest umową zawartą między twórcami a konsumentami⁵³.

Punctum – co symptomatyczne, nie zostaje przez Barthesa zdefiniowane: badacz stosuje tu rozmaite wybiegi, sygnalizując, że element ten wymyka się jakimkolwiek kodowym porządkom, jest składnikiem nieuchwytnym, trudnym do umiejscowienia; jest jak owa *chora* Timajosa:

to nie ja je wyszukuję [...] element ten wyrasta ze sceny, wychodzi z niej jak strzała i przebija mnie⁵⁴.

Dotknięcie, przebicie, „zranienie” to synonimy *punctum* fotografii. Ale oznacza ono również „rzut kością”, „przypadek”. Barthes wiąże wszystkie te znaczenia w jedno:

Punctum jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie⁵⁵.

Pomiędzy *studium* a *punctum* nie ma, według Barthesa, żadnego związku bezpośredniego, żadnej relacji ustanawianej przez „pomostowe” działanie kodów lub pośrednictwo innych tekstów kultury. A jednak są nierozzerwalne – w tym sensie, że doznanie *punctum* nie byłoby możliwe bez „lektury” *studium*. Jest to lektura redukująca kolejne warstwy widzialnego i zarazem zagęszczająca je do momentu, poza którą pojawia się już tylko Nic. Ta lektura może się dokonywać – i w rzeczywistości

⁵¹ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 1996, s. 108–109.

⁵² M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, t. I, s. 115.

⁵³ *Światło obrazu*, §11.

⁵⁴ Tamże, §10.

⁵⁵ Tamże, §10 i 19. Doskonale te znaczeniowe zależności między różnymi rozumieniami *punctum* u Barthesa wychwycił S. Sikora w pracy *Między dokumentem a symbolem. O fotografii w kulturze* (rkp) oraz artykule *Fotografia–pamięć–wyobraźnia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4.

tak się dokonuje – poprzez odkrywanie w owych warstwach tego-co-już-powiedziane, co możliwe do usytuowania w obszarach – jak zapewne nazwałby to Konwicki – „banalu”. U Kapuścińskiego owa redukcja polega na takim procesie zapominania, by z rzeczy wydobyć ich istotność: to wtedy „widzieć” ustępuje przed „wiedzieć”:

Fragment i fotografia. Fragment – tj. część całości. Tej całości nie znamy, możemy się jej tylko domyślać. Fragment otwiera nam przestrzeń, którą musimy zapelnąć, ożywić. Tak jest właśnie z obrazem fotograficznym⁵⁶.

To ożywienie całości nie jest wcale przypominaniem – tak powiada Barthes. Ożywienie całości to sfera naszej wyobraźni, która może być formą pamięci. Władimir Nabokov mówi zaś, że „Obraz powstaje dzięki umiejętności kojarzenia, a skojarzenia przygotowuje i podsuwa pamięć”⁵⁷. Jest to niemal dosłowny wzorec dla cytowanej wyżej myśli Kapuścińskiego, podobnie jak uwaga Gastona Bachelarda, że „Wyobraźnia zabarwia od początku obrazy, które chce jeszcze raz zobaczyć”⁵⁸.

Chodzi jednak – co trzeba mocno podkreślić – nie tyle o ekspresję czy artykulację powtórzenia (która spoczywa u podstaw intertekstualności pamięci), ile o pragnienie powtórzenia, spełniające się w nagłym, olśniewającym błysku, *punctum* tego, co widziane. W objawieniu – epifanii – podobieństwa.

Konwicki:

Co zatem pamiętam? Nie wiem, jak to objaśnić. Jeśli jasnowidze powiadają, że spostrzegają wokół pewnych postaci szarosrebrzyste aureole, to i ja mógłbym przysiąc, że pamiętam ze swego życia tylko te postaci i wydarzenia, obrzeżone przeze mnie dostrzeganą aureolą niezwykłości, czaru, niespokojności innego wymiaru czy innego świata. Stąd się więc bierze – jeśli mi ją ktoś przyzna – wyrazistość mojej pamięci literackiej. Nie pamiętam tego co realne, pamiętam natomiast to co nierealne. I tej nierealności, która jest we mnie, jest na zawsze moją, biegną z pomocą owe komórki pamięci, co niosą dotkliwy szczegół, przejmujący nastrój, dreszcz przeczuci towarzyszących nam w całej tułaczce życiowej. Jednym słowem, mój martwy ekran pamięci zapala się czasem żywymi barwami, w których doszukuję się rysunku postaci ze snu, gdybym umiał śnić, i kształtu zdarzeń, gdybym umiał je przeżyć⁵⁹.

Kapuściński:

Pamięć własnej przeszłości: wielka przepaść. Coś tam majaczy na dnie. Jakieś drobiny. Punkty. Drgania. Gdzieniegdzie. Zniekształcone. Zamazane. Nieczytelne⁶⁰.

Odkrycie podobieństwa, pragnienie powtórzenia, wyobraźnia, która jest funkcją pamięci (albo odwrotnie) – wszystko to odsyła do filozofii Waltera Benjamina i jego

⁵⁶ *Lapidarium IV*, s. 84.

⁵⁷ Cyt. za: W. Karpiński, *Portret z wyobraźni*, [w:] *W Central Parku*, Warszawa 1989, s. 83.

⁵⁸ Por. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 92 (przypis).

⁵⁹ *Pamflet na siebie*, s. 68–69.

⁶⁰ *Lapidarium III*, s. 98.

poglądów na funkcję podobieństwa wobec pamięci. Poprzez Benjaminą – powracamy do Prousta, Baudelaire'a (zwłaszcza jego fenomenalnego eseju o sztuce malarzkiej Constantina Guysa⁶¹), a także Soerena Kierkegarda, piszącego, iż „naprawdę żyje ten tylko, kto wybrał Powtórzenie, [...] bo to, co się powtarza – już było [...] i właśnie owo »było« czyni Powtórzenie nowością”⁶². Zatem powtórzenie – to wcale nie krawędź banału, o ile dostrzeżemy w nim objawiające się momentalnie *punctum* widzianego i tym samym niewidzialne, pozatekstowe i pozakodowe. Dokładne omówienie koncepcji pamięci i fotografii Benjaminą – zwłaszcza w kontekście związków jego myśli z książką Barthesa (oraz Susan Sontag⁶³) – wymagałoby osobnego studium, bo literatura na ten temat jest bardzo obszerna. Znaczący podkreślają, że Benjamin konstruował swoistą „fenomenologię podobieństwa”, zaś samo jego doznanie miało dla autora *Central Parku* wymiar epifaniczny.

Idealne powtórzenie, a zatem idealne podobieństwo to olśnienie, jakiego doznajemy na widok rzeczy lub osób bliźniaczych, podwojonych. Można by zaryzykować twierdzenie, że intertekstualność osiąga wówczas swoje paradoksalne ekstremum, jak w sławnym opowiadaniu Jorge Luisa Borgesa. Ale taka idealna intertekstualność, pojmowana jako bliźniacze powtórzenie i podobieństwo, jest pozazmysłowa, wymyka się procesom semiozy, bowiem przestaje odwoływać się do jakichkolwiek znaczeń poza binarnym układem⁶⁴. Jedynie bliźniaczość niedoskonała, skażona różnicą, zaczyna znaczyć coś „spoza” układu, albowiem różnica jest znakiem, idealne podobieństwo nim nie jest.

Benjamin, wnikliwy interpretator Prousta i Baudelaire'a, pisał:

Śledzić odbicie starzenia się i pamięci to wniknąć w Proustowski świat, w uniwersum spleceń. Jest to świat w stanie podobieństwa, a w nim panują »odniesienia«, które najpierw podjął romantyzm, a które najgłębiej ujął Baudelaire, a Proust jedynie potrafił ujawnić w naszym przeżytych życiu⁶⁵.

Szczególne znaczenie Benjamin przypisuje Proustowskiej „pamięci mimowolnej”, *mémoire involontaire*: to ona ustanawia porządek odniesień między tym, co

⁶¹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, przeł. J. Guze, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, pod red. H. Morawskiej, T. 3. *Realizm*, Warszawa 1977, s. 188 i n. Znaczenie szkicu Baudelaire'a dla rozumienia omawianej tu problematyki podkreśla R. Barthes, pisząc o dziele Richarda Avedona. W eseju tym („Photo” 1971, nr 1) można znaleźć pomysły zawarte potem w *La chambre claire*, m.in. taki, że „siódmym darem” fotografii jest to, że „ukrywają” pod powierzchnią widzialnego i możliwego do odczytania również coś niewyraźnego, co czyni z nich ikony.

⁶² S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusą*, przeł. B. Świdorski, „Res Publica” 1990, nr 6.

⁶³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1982; ostatni rozdział tej książki wypełniają cytaty z dzieł Benjaminą. Książki Barthesa i Sontag ukazały się niemal równocześnie: pierwsza w 1977, druga w 1976 roku, przy czym jej tłumaczenie francuskie (Edition du Soleil) wyszło w roku wydania książki Barthesa.

⁶⁴ Tak właśnie Jean Baudrillard interpretował w 1976 roku układ Twin Towers, bliźniaczych wież WTC w Nowym Jorku (*Porządek symulaków*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwóźdźcia, Kraków 2001, s. 68–70).

⁶⁵ W. Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Aniol Historii...*, s. 84.

doświadczane „teraz”, a tym, co stanowi obszar doświadczenia. „Dla rozpamiętującego autora bowiem najważniejsze jest nie to, co przeżył, lecz samo snucie wspomnień – pisze Benjamin. – Penelopowa praca pamięci. A może raczej należałoby mówić o Penelopowym trudzie zapominania?”⁶⁶ Układ zdarzeń, ich następstwo, a zatem wszelkie formalne „ramy” literackości, zamykające doświadczenie w obszarze tekstu, przestają tu mieć znaczenie. A raczej: w tej tkaninie, jaką mozolnie splatał Proust – Benjamin chętnie, podobnie jak kilkadziesiąt lat po nim „derridiańczycy”, odwołuje się tu do obocznego znaczenia słowa „tekst” (tkanina) – nie można wyznaczyć „początku” i „końca”. Dzieło Prousta rosło do chwili, gdy uderzenie prasy drukarskiej nie ustanowiło kresu niekończącym się korektom: to *work in progress* było więc zapisem stałej, nieustającej pracy pamięci, a poszczególne jej etapy to „teleologia bez *telos*”. Pojęcie tekstu, jak wiemy, przeciwstawia się pojęciu „dzieła”: to drugie jest ostateczne, skończone i zupełne. „Tekstu” nie można zaś – mówiąc z Barthesem – odstawić na półkę⁶⁷: jego aktywność, polegająca na wchodzeniu w kontakt z innymi tekstami, zdaje się nie mieć końca – podobnie jak doświadczenie świata (Proust i Benjamin) to nieustanne „tkanie” Penelopowej materii zapominania i pamięci. W ten sposób dochodzi do zatarcia granicy między „tekstem” i „nie-tekstem”, „tekstem i światem”: „Świat jest tekstem. Nic nie potrafi się oprzeć. Nie ma ucieczki” – pisze Vincent Leitch⁶⁸.

Błyski podobieństwa, owe pozazmysłowe, niematerialne i niewyraźne w dyskursywnych porządkach języka stany są przez Benjamina traktowane jako epifanie:

konstytuują się jako abstrakcyjne zapośredniczenia struktury sensów należącej do sfery ludzkiego doświadczenia oraz przedmiotowego świata. Postrzeżenie podobieństwa przemija natychmiast, ponieważ zastępuje je słowo, które utrwała w sposób sobie właściwy jego krótkotrwałą zawartość⁶⁹.

Doznanie takie można porównać do Barthesowskiego *punctum* fotografii, to zaś sam autor *Le chambre claire* uważa za odpowiednik formy haiku, gdyż

zapis haiku jest także niezmienny: wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia. W obu wypadkach można by, a nawet powinno się mówić o *żywym znieruchomieniu*: w powiązaniu ze szczegółem (detonatorem) następuje wybuch, widoczny jako gwiazdka na witrynie tekstu lub zdjęcia; ani haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają „marzyć”⁷⁰.

⁶⁶ Tamże, s. 74.

⁶⁷ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6. Na takie pojmowanie tekstu zwraca uwagę W. Kalaga w szkicu *Mgławice tekstu*, [w:] tegoż, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 203 i n. Tam również znajduje się, przejęte przeze mnie, pojęcie „teleologii bez *telos*”.

⁶⁸ V.B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983; cyt. za: W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, s. 218.

⁶⁹ R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 71.

⁷⁰ *Światło obrazu*, §21.

To żywe, acz pozakodowe doznanie podobieństwa, wspominał Ph. Lejeune w przypadku autobiografii Henry'ego Hirscha: są one spontaniczne, afektowane, przekształcają bowiem gromadzone cytaty z lektur – a więc rzeczy „przejęte” od kogoś innego i pozbawione tego, co Benjamin nazywał „aurą” – w „pamiętki”. Jest to więc proces wytwarzania podobieństwa w sobie (a za pośrednictwem tak zmontowanego tekstu – także w innych), a nie jego gwałtowne, oślepiające jak flesz: przeżywanie. Tylko dzięki procesom semiozy rzecz może przekształcić się w „pamiętkę”.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w autobiografii cytaty mają status podobny do fotografii: stwierdzenie to w przypadku autobiografii takich jak *Pamflet na siebie* Konwickiego i *Lapidaria* Kapuścińskiego cytaty – podobnie jak obrazy miejsc, portrety ludzi – są materiałem tego samego rzędu, są traktowane w takim samym porządku strukturalnym całości tekstu. Uruchamiają te same mechanizmy autoanalizy, a także podobne, błyskawiczne odczucie tożsamości, podobieństwa, powtarzalności:

Kiedykolwiek próbuję »zanalizować« tekst, który był dla mnie źródłem rozkoszy, napotykam nie swoją »podmiotowość« a swoją »indywidualność«, to co jest dane i co oddziela moje ciało od innych ciał i zawłaszcza jego cierpienie lub jego rozkosz: spotykam swe ciało w szczęśliwości. [...] czytelnik jest po prostu kimś, kto utrzymuje w jednym wspólnym obszarze wszystkie ślady konstytuujące tekst⁷¹.

Warto zwrócić uwagę na dwa używane przez Barthesa słowa: „ślad” i „zawłaszczenie”. W jaki sposób może owo zawłaszczenie nastąpić w stosunku do obcego tekstu, który posiada swoją autonomię, swoją genezę i swoje zakorzenienie w pierwotnym kontekście, z którego nie daje się nigdy wypreparować bez reszty i bez naruszenia jego koherencji?

Cytat jest odmianą kopii, ale wykonywanej w taki sposób, by jego „aura” została przysłonięta, zepchnięta na drugi plan, z którego może – choć nie musi – prowadzić dialog z planem pierwszym. Niezwykle rzadko się zdarza, by rzecz przejęta stawiała się „pamiętką”, a więc uruchamiała opisane wcześniej mechanizmy „pamięci mimowolnej”. W przypadku przejmowania tekstów – co ciekawe, dotyczy to zarówno tekstów własnych, jak i obcych – przez autora autobiografii zostają one urzeczowione, a więc sprowadzone do rangi Barthesowskiego *studium* w fotografii. Mamy zatem do czynienia z aktem swoistej remediacji: tekst zostaje zamieniony w obraz tekstu. To tak, jakbyśmy wykonali najpierw fotografię tego, co ludzkie i utrwalone w języku, tego co historyczne i co „momentalne”, co samo było (być może) efektem olśniewającego doznania podobieństwa i powtarzalności, co samo uruchamia szeregi intertekstualnych powiązań w tkaninie nie naszej, ale obcej, zewnętrznej pamięci. Cytowanie bywa zatem „fotografowaniem” cudzej pamięci tak, jakby była ona bezpodmiotowa i dawała się sprowadzić bez reszty do sfery semiotycznej⁷². Jest to zarazem przekształcanie „rzeczy przejętych” w pamiętki.

⁷¹ R. Barthes, *Plaisir du texte*, cyt. za: W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, s. 230–231.

⁷² Na wątpliwości związane z tym procesem zwraca uwagę m.in. M. Komar, „Falsz cytatów: cudza myśl to parawan, za którym można ukryć własną słabość, niewiedzę, lęk; znak pychy, która niepowtarzalna

U Kapuścińskiego znajdujemy takie zdanie:

Żeby literatura była w pełni zrozumiała, trzeba, abyśmy w tekstach odnajdywali własne doświadczenie. To nasze doświadczenie służy nam za tłumacza tekstu, bez tego jest on nam niezrozumiały, obcy⁷³.

Istnienie – w myśl takiej filozofii – jest definiowalne poprzez sieć niewidzialnych związków z otoczeniem, z Zewnętrznością. Jest to kwestia kluczowa dla współczesnych teorii np. podmiotowości w literaturze, w tym w obszarze autobiografii. Zakładając taką koncepcję podmiotowości nie możemy jedynie widzieć jej „jasnego” oblicza w postaci „otwarcia się” człowieka na świat, chłonności jego umysłu czy dowodów empatii. Istnieje zresztą znacznie bardziej fascynujące intelektualnie oblicze „ciemne”. To skomplikowane aporie istnienia, obecne w myśli współczesnych lub bezpośrednio współczesność inspirujących, filozofów: Nietzschego, Heideggera, Freuda, Derridy, Lacana. Istnienie, ujęte w owych aporiach, zostaje zakwestionowane w swojej suwerenności, sprowadzone do aktów uczestnictwa w porządkach bytowo wyprzedzających je i tym samym likwidujących jego przyczynowość w aktach poznawczych. Są to porządki semiotyczne lub quasi-semiotyczne. To porządek języka, porządek Odmienności i porządek Obcości, to ideologie, a przede wszystkim teksty. W wyniku takiej redukcji autonomii Ja staje się produktem dyskursów, w których uczestniczy. A więc – choć w procesie tym Ja pełni rolę katalizatora, czy raczej zapalnika inicjującego „reakcję” z Zewnętrznością – owo Ja nie tyle „czyta” języki Zewnątrz, ale jest przez nie odczytywane. Jak wiemy, Michel Foucault posunął się tak daleko, że nazwał owo Ja „zdeteterminowanym i pustym miejscem, które może być w istocie wypełnione przez różne jednostki”⁷⁴.

„Ja” jest zatem zdeteterminowane przez konstelacje „obrazów tekstów”, skonstruowanych w rozmaitych porządkach semiotycznych. Jak miliony fotografii otaczają nas one, zawierając w sobie zarówno *studium*, jak i też oczekujące na swoje wyodrębnienie *punctum*. Obrazy te odbijają się w sobie, krzyżują, generując nowe – tym samym podmiot, owo Ja, skazane zostaje na nieustanny „dryf” wśród tekstowych „obrazów”. Określenie „dryf” wydaje mi się tu najstosowniejsze: większość „autobiografii duchowych” przedstawia Ja autorskie jako przemieszczające się stale wśród tekstów: lektury, których ślady znajdujemy w *Lapidariach* i w *Pamflecie...* (w tym drugim przypadku ślady te są w specyficzny sposób zacierane) sprawiają wrażenie przypadkowych. Wrażenie to podkreśla nielinearność narracji, skłonność do fragmentu (pojmowanego jako specyficzny modus prowadzenia dyskursu), tryb aforystyczny itd. Dodajmy jeszcze np. mylące czytelnika, a sygnalizujące porządki

doświadczenie innego zmienia w użytecznie bezwolny zbiór słów. Brnę przez cytaty, ale czy znam ból i strach, z którego się wzięły?” (*O obrotach losów i ciał*, Warszawa 1998).

⁷³ Tamże, s. 97.

⁷⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 125. W nieodparty sposób to stanowisko Foucaulta nasuwa na myśl poglądy R. Ingardena związane z „konkretyzacją” i wypełnianiem w procesie lekturowym „miejsc niedookreślenia”.

zupełnie inne niż chronologia, datowania pewnych zapisków u Kapuścińskiego, wewnętrzny podział tomów na segmenty (u Konwickiego ten podział jest podkreślany przy pomocy banalnych „ikonk” umieszczanych przed każdym zapisem) itd. Ta gra chaosu i nieporządku z sygnałami świadczącymi o konstrukcyjnej „pracy” podmiotu wypowiedzi tworzy dodatkowe znaczenia i jest właśnie dowodem specyficznego „wydobywania się” *punctum* obrazu tekstu z osłonki jego *studium*. Jest to zarazem „śląd” – w Derridiańskim rozumieniu – „czytania” Ja przez teksty Zewnątrz.

Wszędzie, na każdym poziomie, odczuwamy jednak pracę polegającą na „wyłuskiwaniu” z otoczki, jaką jest „płaszczyzna” obrazu tekstu – jego *punctum*. W ten sposób język Zewnątrz buduje mówiące Ja: widzimy je wyłącznie jako „dotykane” (by nie powiedzieć: „ranione”) przez inne teksty. Jedynie w ten sposób może realizować się praca pamięci i praca myśli: owe „dotknięcia” (Barthes powiedziałby tu o „nakłuciach”) przetwarzają „płaskie” (gdyż osadzone w konkretnym czasie i konkretnej kulturowej przestrzeni) „obrazy” tekstów w ponadkodowe, oczyszczone z materialności epifanie podobieństwa lub wręcz powtórzenia. Aby powstał „obraz” tekstu, musi zostać „unieruchomiony” – na chwilę, jak przy zwolnieniu migawki aparatu fotograficznego – cały jego potencjał semiotyczny, jego intertekstualne relacje i interferencje. „Obraz tekstu” pojawia się przed nami jako coś, co nie posiada swego „przed” i „po”: w ten sposób dokonuje się jego „zawłaszczenie” przed podmiot, który z kolei ulega „zawłaszczeniu” przez obraz tekstu w chwili, gdy zostanie „zraniony” przez jego *punctum*.

Ta gra toczy się nieustannie, w każdym segmencie utworu i nawet tam, gdzie ciągłość procesu „czytania” Ja przez zewnętrzne teksty zostaje zerwana „na powierzchni” – istnieje podskórnice, „bez konieczności postulowania substancjalności, esencjonalności czy prostej linearności podmiotu”⁷⁵. Przeciwnie: wszelka substancjalność utrudnia dotarcie do natury tej jedności czy inaczej – koherencji podmiotu autobiografii.

Intertexts of vision, palimpsests of memory

Abstract

The presented article discusses the interaction of certain kinds of autobiographism and intertextuality. The author comments on two books by notable writers: *Pamflet na siebie* by T. Konwicki and *Lapidaria* by R. Kapuściński, focusing on similarities in treating a literary image and intertextual relations with fragments of the works of these two writers and of texts of others. The article highlights this phenomenon through notions such as “palimpsest” (Genette), “punctum” of the image (Barthes), and also through “photographicity” of the world’s perspective in Kapuściński and “filmocity” in Konwicki. It also combines them with the specifics of an autobiographic narrative which is contained in the “browsing culture”.

⁷⁵ W. Kalaga, *Homo textualis*, [w:] *Mgławice dyskursu...*, s. 265.