

Katarzyna Wądołny-Tatar

Fotografia i historia

w narracji Leszka Szarugi (powieść *Zdjęcie*)

Powieść Leszka Szarugi *Zdjęcie*¹ budują dwa przeplatające się ciągi narracyjne, które umownie można nazwać – fotograficznym i historycznym, konstruowane przy użyciu innych perspektyw czasowych, co sytuuje utwór blisko wzorca powieści niefabularnej i jej odmian, opisanych przez Bogdana Owczarka (1999). Uważna lektura pozwala jednak na wychwycenie czynników spajających części. Jednym z nich pozostaje osoba głównego bohatera, w częściach fotograficznych jednocześnie pierwszoosobowego narratora. Fragmentaryczność wpisana jest w powieść jako integralny składnik kompozycji, jakby narracja konstrukcyjnie imitowała działanie fotografii, szczególnie dokonywane przez nią wyrwanie z kontekstu, wyjęcie z *continuum* rzeczywistości, unieważniające układ przyczynowo-skutkowy, anulujące czas, ograniczające przestrzeń, a tu w szczególności rozbijające kohezję tekstu, zakłócające lekturową linearność². Tytułowy element nie istnieje w powieści jako obraz, nawet jako towarzysząca narracji ilustracja. Ten „niedostatek” rekompensuje drobiazgowy opis fotografii, ukonkretniającej się właśnie tylko poprzez deskrypcję. Ta „ważna nieobecna” nie zostaje inaczej niż słownie pokazana, jest więc podwójnie fingowana – raz na prawach dzieła literackiego, w skład którego wchodzi dotyczące jej opisy, drugi raz jako udostępniona i uwiarygodniona wyłącznie poprzez słowo. Z pozaliterackiego punktu widzenia można mówić o domniemanym czy hipotetycznym istnieniu zdjęcia.

Fotografia w narracji

Dla klarowności wywodu wyodrębniam dwa, sygnalizowane na wstępie, porządki – fotograficzny i historyczny. Części tworzące związany z fotografią ciąg narracyjny charakteryzują się bezpośredniością relacji, bez konkretnych danych dotyczących miejsca i czasu. Uwagę bohatera powieści przykuwa prasowe zdjęcie zrobione w jednym z obozów dla uchodźców w Afryce. Ten moment staje się początkiem funkcjonowania fotografii w realiach powieściowych, nadawania jej

¹ L. Szaruga (2008), *Zdjęcie*, Szczecin.

² Wskazywano na ten fakt również w recenzjach. Por. M. Wojak (2009), *Po drugiej stronie kliszy*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki”, nr 1, s. 94–96.

szczególnych sensów, a także technicznej obróbki, dokonywanej przez podmiot. Zdjęcie przedstawia półportret dziecięcy i w tle leżącego – nie wiadomo – martwego czy żywego jeszcze człowieka, którego różowa koszula ostro odcina się od podłoża. Bohater zauważa sposób wyeksponowania zdjęcia w gazecie, zajmującego całą stronę, jakoś papieru, nazwisko fotoreportera. Przede wszystkim jednak skupia się na spojrzeniu dziecka, które jest: „[...] Niepokojące swym spokojem. Tym czymś pochwycyłam w ułamku sekundy, w zderzeniu spojrzenia z soczewką obiektywu: jedno rejestruje drugie” (Szaruga 2008: 8). W krzyżującym się błysku oczu i flesza interakcja, która „trwa”, jest wynikiem faktu, że oko – synekdochicznie reprezentując osobę – zostało dostrzeżone i dostrzeżło³.

Prasowa fotografia (przypadkowa, ale już nie dowolna) nie jest tu wyłącznie traktowaną obojętnie częścią reportażu, ilustracją, na której chwilowo zawiesza się wzrok. Koegzystencja piękna i grozy w sytuacji, jaką przedstawia, każe ją zapamiętać, a nawet zmusza bohatera do podjęcia szeregu czynności: wycięcia fotografii, umieszczenia jej na statywie, fotografowania fotografii, stanowiącego jakby symulację uczestnictwa w wydarzeniach, ale i oznaczającego podjęcie specyficznej gry, znoszącej obcość zdjęcia, włączającej je w biografię „ja” mówiącego. Następuje wielokrotne wywoływanie zdjęcia dawnymi metodami – bez użycia komputera, w ciemni – z kadrowaniem, nakładaniem filtrów, powiększaniem detali, zmianą odczynników. Uzyskiwanie kolejnych odbitek służy studiowaniu szczegółów również przy użyciu szkła powiększającego. Jednak paradoksalnie przybliżanie znosi przybliżane, które jawi się jako płatanina nieczytelnych struktur. W ten sposób docieranie do prawdy czy tajemnicy staje się tym samym doświadczaniem nicości, pustki. Studium detalu (oka dziecka czy intrygującego drobiazgu w dłoni leżącej na ziemi postaci) na tle całości podejmowane jest ze świadomością, że „[...] piękno obrazu rozkłada się na pozbawioną zaangażowania doskonałość struktury jego części składowych [...]” (Szaruga 2008: 118). Manewrowanie obiektywem, zmiana ustawienia soczewek, korekta ostrości obrazu doprowadza bohatera do pewności, że szczegół sam nie istnieje. Przybliżenie ujawnia nieczytelny mikrokosmos, labirynty (non)sensu i nie pozwala nazwać wprost dostrzeżonego elementu, który staje się fantomatyczny. Multiplikowany świat budzony „w dwóch ogniskowych kolejnych obiektywów” (Szaruga 2008: 30) pozostaje mimo wszystko hermetyczny.

Pierwsze wrażenie estetyczne stopniowo uruchamia dialektykę życia i śmierci, dobra i zła, zaangażowania i obojętności. Wyzwała refleksje natury filozoficznej – jak obraz zła przeistacza się w piękno, jak uczestniczy w tym fotografujący. Przemyslenia dotyczą również istoty samej fotografii, powstawania, wywoływania, utrwalania obrazu, jego ontologii. Oto kilka fragmentów, włączonych w powieści w różne narracyjne układy znaczące, traktujących o wywoływaniu zdjęcia:

Naświetliłem papier i po raz kolejny zanurzyłem odbitkę, czekając na wyłonienie się obrazu. Z uwagą, z napięciem obserwowałem pojawienie się konturów, zarysów powiększonego fragmentu zdjęcia. Rozmyte, rozmazane plamy tworzyły konstelację wciąż jeszcze nieczytelnych punktów. Lub już nieczytelnych – być może powiększenie było zbyt duże, być może przekroczyło tę [...] granicę określającą stan równowagi pomiędzy

³ Opis dziecięcego portretu przywodzi na myśl zdjęcie zielonookiej afgańskiej dziewczynki o magnetyzującym spojrzeniu, wykonane w 1984 roku przez Steve’a McCurry’ego, a opublikowane po raz pierwszy na okładce „National Geographic” w czerwcu 1985 roku.

światem stającym się i światem unicestwianym” (Szaruga 2008: 16); „Obraz traci [...] swą ulotność, nie umyka w mrok wszechświata, nasącza się ciężarem, nabiera substancji, wagi. Nie jest już tylko migawką, błyskiem bytu, przypadkowym refleksem rzeczywistości, lecz staje się ośrodkiem uwagi, środkiem świata, centrum kosmosu (Szaruga 2008: 37);

albo fragment mówiący o powiększaniu detali:

Kolejne zbliżenie, powiększone do granic rozdzielczości, za którą kontury się rozmywają, tworząc rozbitą na izolowane od siebie punkty plamę. [...] Wśród rozmazanych, wyolbrzymionych linii ukazywały się drobiny rzeczywistości pozornie niedostrzegalnej, utajonej. Wyrażała się w nieczytelnych hieroglifach, była jak odkryte nagle i niedające się rozszyfrować pismo umarłej kultury (Szaruga 2008: 117).

Obok fascynacji obrazem po(wy)woływanym z nieistnienia w istnienie ważna staje się interpretacja przedstawionej na nim sytuacji, jej wymiar egzystencjalny, a nawet etyczny. Pojawia się dążenie, by „[...] spróbować zrekonstruować opowieść, której fragment został na tym zdjęciu utrwalaony” (Szaruga 2008: 61), ale również włączyć ją w nurt własnego istnienia. Narrator rozważa te kwestie w trybie „mówienia do siebie”, oddalającym od „ja”, sugerującym wspólność ludzkich doświadczeń:

Gazetowe zdjęcie, ilustracja czyjejś opowieści, żyje oto swym własnym życiem, wyrwasz je z jednego świata i przenosisz do innego, zanurzasz w strumieniu własnych przeżyć. Ten, kto robił tę fotografię, naciskając spust aparatu wyzwolił jednocześnie, uruchomił zablokowany przez lata całe mechanizm twojej pamięci, rozbudził uśpione doświadczenia (Szaruga 2008: 37).

Wielokrotnie powraca w narracji problem świadomego kontaktu z fotografią, uczestnictwa także w zdarzeniu, jakie pokazuje. Oglądana fotografia, przestając być jedynie „klatką filmu”, a stając się „segmentem jakiejś opowieści, węzłem wielu losów” (Szaruga 2008: 36) funkcjonuje jako centrum spotkania (bohaterów fotografii, autorów zdjęcia, osób je publikujących, widzów), a nawet chwilowe centrum kosmosu, łączące czyjąś przeszłość z czyjąś terażniejszością, wnikaące w życiową przestrzeń oglądającego – zbiegają się synchronicznie (teraz, naraz w wielu miejscach) i diachronicznie ludzkie losy. Chociaż, zważywszy na sposób rozpowszechniania fotografii, jej wieloegzemplarowość albo seryjność, można mówić raczej o centrum diasporycznym lub odpowiednio – mobilnym.

Mariusz Biedrzycki (1998) definiuje mem jako jednostkę ewolucji kulturowej (analogicznie do genu w ewolucji genetycznej), mogącą funkcjonować jako oderwany, osobny byt, zachowujący zdolność łączenia się z innymi elementami (na przykład portret Che Guevary czy Marilyn Monroe). W *Zdjęciu* oglądana, poddawana drobiazgowej analizie i interpretacji, fotografia ma dla bohatera znaczenie takiego memu, nie tyle kulturowego, lecz indywidualnego, prywatnego. Powieściowa narracja prowadzi w finale także do innego zdjęcia, marginalizowanego przez narratora, które dla innych zaświadcza o uczestnictwie w ważnych wydarzeniach historycznych.

Kopowanie, powiększanie zdjęcia sprawia, że zwykłe wywoływanie fotografii, jej wykształcanie się z „czegoś”, przeistacza się w obcowanie z tajemnicą, „nierealne chwile wtajemniczeń” (Szaruga 2008: 23). To, co bohater usiłuje dostrzec, jest

bardziej życzeniem, intencją niż możliwością, obietnicą niż spełnieniem, projekcją uczuć, pod wpływem której „[...] mieszają się czasy, nakładają na siebie odległe nie-raz obrazy z różnych obszarów doświadczenia, zderzają przeżycia” (Szaruga 2008: 52). Zdjęcie wpisuje się w narrację egzystencji bohatera, także w ciąg innych wywoływanych zdjęć, „w ciemni, w której się wszystko wyjaśnia” (Szaruga 2008: 30). Interpretacja obrazu jest nadawaniem mu sensów, konfrontacją wielu antynomii o charakterze egzystencjalnym (głodu i sytości, bólu i rozkoszy) i w konsekwencji (prze)błyskiem zrozumienia:

Usiłowałem przeniknąć w otwierany przez to oko świat. Świat otępienia, apatii, znieczulenia, bezruchu, całkowitej niemal obojętności, ale zarazem, wiedziałem to, świat wyostrojonej do samych granic świadomości, skupienia i mimowolnego oraz mimowiednego doświadczenia wszystkiego. Cieleśność wyzwolona z siebie, ból przekraczający granice odczuwania [...] (Szaruga 2008: 30).

W kategoriach estetycznych, podobnie jak czyni to André Rouillé (2007), opowiadający się za heterogenicznością fotografii, rozpatrywana jest jej ekspresja i prawda, unaoczniająca pokazywany świat czy jego wycinek, a także tworząca określoną harmonię piękna i grozy. Próba odwrócenia logiki, przyjęcie innej perspektywy może prowadzić do fałszywego wniosku, że głodujący ludzie są pretekstem dla istnienia obrazu. Fotografia, jak wyrzut sumienia sytych tego świata, niepokoju, budzi poczucie winy bohatera, który mówi nie bez cienia ironii:

Piękne, szeroko otwarte, jakby pozbawione powiek oczy głodujących dzieci patrzące w kamerę towarzyszą pogryzaniu słonych paluszków. Nie, to za łatwe, prawdziwe, ale zbyt łatwe skojarzenie. Sentymentalizm spotęgowany przez prymitywny zabieg demaskatorski. Nic bowiem w tym zdroźnego i nienormalnego, że ci, którzy oglądają w telewizji reportaże o głodujących, sami pozostają syty, więcej, iż właśnie w czasie oglądania takich reportaży jedzą (Szaruga 2008: 29).

Wpatrywanie się w powiększone fragmenty, kontemplacja szczegółów wprowadza podmiot w hipnotyczny trans czy sen, o czym informuje w narracji za pomocą metafor o psychoanalitycznych walorach, odwołując się do poszukiwania „studni z wodą pamięci” i czerpania z niej (Szaruga 2008: 110–111) albo mówi, inicjując niemal poetycki obraz: „Ujrzałem się nagle w samym środku pustyni” (Szaruga 2008: 110). Wchodzenie w głąb obrazu jest równoznaczne z poszukiwaniem w sobie, ale również wokół siebie. Osoba mówiąca przerywa własne dywagacje autorefleksjami:

Poszukiwanie absolutu w świecie niezaspokojonego głodu i pragnienia wydaje się – raz jeszcze skupiłem uwagę na porozwieszanych w czerwonej poświacie zdjęciach – skandalem, umysłową aberracją. Abstrakcyjne dywagacje o łączach transmitujących doraźność ku wieczności traktowane być muszą, przynajmniej przez te tysięczne rzesze zaludniające na całym świecie owe obozy dla uchodźców, jak naigrywanie się z ich losu (Szaruga 2008: 111).

W kontakcie z fotografią narrator oscyluje między odczuciem bliskości i obcości wobec niej, obcość jest także konsekwencją powiększania określonych fragmentów,

bo w ten sposób z konkretnego wyłania abstrakcja. „Ja” mówiące dotyka granicy, na której następuje przejście chaosu w ład, przemiana przypadkowości w konieczność. Przybliżanie i oddalanie dotyczy w powieści również reakcji na inne obrazy – dzieło przyjaciela matki bohatera, przedstawiające planetę widzianą z powierzchni księżyca, które porusza i hipnotyzuje, lecz przede malarstwo Hieronimusa Boscha, na analogię z którym wskazuje wielokrotnie narrator, analizując zajmującą go fotografię. Potrzeba odnalezienia się w przestrzeni obrazu, szczególnie w przestrzeni tej konkretnej fotografii, oznacza dla niego identyfikację siebie.

Fotografia ukazuje i zatrzymuje – w podwójnym znaczeniu obu słów – ze swej istoty zatrzymuje układ elementów z danej chwili, ukazuje określoną sytuację, lecz także zatrzymuje czyjś wzrok i ukazuje coś komuś, wywołując asocjacje estetyczne, historyczne, socjologiczne, a nawet psychologiczne czy etyczne. Staje się tym samym impulsem uruchamiającym skomplikowany proces mentalno-wykonawczy, oparty na dynamicznej grze zysków i strat (Soulages 2007). Fotografia jest dla Szarugi tekstem kultury, poddającym się lekturze według hermeneutycznych reguł interpretacji. Wiedzie ku ujętej podmiotowo historii rekonstruowanej właśnie na jej podstawie. Poruszenie pamięci, wyobraźni, stan wyższej świadomości – oto najistotniejszy zysk, zwłaszcza że poszukiwany na fotografii szczegół okazuje się być czymś w rodzaju wiązki czy promienia światła, a wcześniej ma status tyleż spostrzeżonego czy wyobrażonego. Ponawiany wysiłek dociekania sensu, interpretacji artefaktu, będący za każdym razem uczestnictwem w grze na innym poziomie, albo otwarciem nowej interakcji ze światem, nie jest jedynie zwykłą manifestacją „ja”, ale potrzebą otwarcia, koniecznością zaangażowania, sygnalizacją wolności (odróżniającej od samowoli i dowolności) – wyrażonymi jako gotowość, reaktywność, świadomość, odpowiedzialność.

Historia w narracji

Dwudziestowieczna historia Polski, widziana z perspektywy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, rozpisana na życiorysy kilku bohaterów, opowiadane przez nich samych, tworzy w powieści historyczny ciąg narracyjny. Powieściowe realia dotyczą czasu zanim Polska stała się członkiem Unii Europejskiej. Ustami bohaterów Szaruga stawia pytania o mechanizm przyspieszonej transformacji: wolny rynek, konsumpcjonizm, pluralizm, polityczne, gospodarcze i kulturalne konsekwencje utraty „suwerenności”. Czwerej kuracjusze sanatorium w Konstancinie-Jeziornej w różnym wieku wiodą dysputy na temat sposobów uczestnictwa w historii, reprezentują różne środowiska i opcje polityczne, mają odmienne doświadczenia historyczne, które ukształtowały ich świadomość. Ostrość widzenia spraw, świadomość rzeczy, precyzja sądów są w jakiejś części efektem ich uprzednich kłopotów zdrowotnych, otarcia się o „drugą stronę”⁴. Inicjatorem pierwszego spotkania towarzyskiego jest sytuujący siebie poza historią i określający się mianem „człowieka bez życiorysu” anarchista. Na rzeczywistość patrzy z perspektywy wydarzeń 1956 roku, własnych studenckich czasów. Negując każdy system, snuje myśli o rozpadzie historii i nie widzi dla siebie miejsca w polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Możliwość wydobycia się z pułapki historii dostrzega w samobójstwie, które

⁴ Aspekt ten podkreśla autorka recenzji powieści, M. Jentys (2008), *Obszar przemiany, „Twórczość”*, nr 1, s. 87–90.

popelnia, pozostawiając współtowarzyszom dwa listy. Poprzez pismo skrupulatnie planuje swoją obecność wśród nich. W powieści zostaje wykreowany niemal na szczególnie antybohatera. Natomiast najstarszy z kuracjuszy (rocznik 1918), ukształtowany mentalnie w międzywojniu, profesor-historyk nie bez dumy mówi do anarchisty: „[...] wy już nawet nie stykaliście się z językiem polityki. Dla was pojęcia niepodległości czy suwerenności były pustymi dźwiękami. W najlepszym razie. Bo dla wielu oznaczały polityczną prowokację” (Szaruga 2008: 78). Łagodnie brzmi jego ocena przedwojennych komunizujących grup, których działania przedstawia w kategoriach dążeń do polskości wyzwolonej ze „szlacheckiego sobiepaństwa”, dziedzictwa polskiego romantyzmu, skrajnie pojmanego nacjonalizmu.

Inny typ postaci stanowi urodzony w latach dwudziestych inżynier-elektryk, racjonalista i narodowiec. Okazuje się zwolennikiem budowania wspólnot narodowych odmienności, nawet kosztem europejskiego zjednoczenia. Jako były członek Narodowych Sił Zbrojnych swój pełny życiorys ujawnia dopiero w wolnej Polsce. Przekonuje, że kwestii narodowej ominąć się nie da. Podczas rozmów ujawnia związki z ojcem narratora (inżynier jako urzędnik miejski w Szczecinie miał być przez niego śledzonym). Narrator, najmłodszy z całej czwórki, swoje wypowiedzi w dyskusji formułuje w oparciu o doświadczenia 1968 roku i w ich wyniku – także przez pryzmat własnego więziennego epizodu. Peryfrastyczne określenia wydarzeń zawierają określenia wartościujące: „duszny dech antysemickiej hecy z 1968 roku” (Szaruga 2008: 11), „antysemicki jazgot” (Szaruga 2008: 76), „zalew nacjonalistycznego szamba” (Szaruga 2008: 65). Wielokrotnie przypomina sobie młodzieńczą dezorientację, bo „[...] w tej antysemickiej nagonce końca lat sześćdziesiątych spotykali się nagle ludzie z, zdawałoby się, wrogich sobie obozów, komuniści i nacjonaliści” (Szaruga 2008: 63). Wypadki tamtych lat wpływają na rozłąkę z ukochaną, wyjazd rodziców bohatera, którzy skorzystali z zaproszenia na konferencję Mozartowską w Niemczech – i innych bliskich mu osób, a po pogrzebie ojca (wcześniejszego obywatela Wolnego Miasta Gdańska) on sam decyduje się na pozostanie w Berlinie Zachodnim. Wówczas otwierają się przed nim nowe możliwości, z których skwapliwie korzysta. Na pytanie jednego z bohaterów o żydowskie korzenie, narrator nie odpowiada wprost: „– To bardzo dobre pytanie. A wie pan dlaczego? Otóż dlatego, że sam je sobie zadaję” (Szaruga 2008: 67). Do antysemickich kwestii nawiązują również inni. Profesor-historyk mówi: „[...] w Polsce nie jest się Żydem dlatego, że się Żydem jest, ale dlatego, że się jest Żydem mianowanym” (Szaruga 2008: 96). W koleje losu narratora, autorskiego *porte parole*, Szaruga wplata wątki autobiograficzne, dotyczące wydarzeń rozgrywających się w geograficznym trójkącie: Berlin – Szczecin – Warszawa, a odnoszące się do uprawianego zawodu, rozwoju naukowego, odbywanych podróży, członków rodziny, napotykanych ludzi, ważnych znajomości, czytanych książek, oglądanych obrazów. Te rozrzucone w powieści autobiograficzne kawałki są, jak błyski flesza w różnych życiowych momentach.

Autor *Zdjęcia* konfrontuje różne postawy, unika jednak jednoznacznej i ostrej oceny. Jakby przestrzegał przed pochopnym ferowaniem wyroków, automatycznym rozliczaniem z przeszłością, arbitralnym odbieraniem i przywracaniem godności, niebezpieczeństwem spóźnionej rehabilitacji osób i czynów. Z dystansem na przykład podchodzi do lustracji, demaskując absurdalność polityczną, w szacunku win i zasług bierze pod uwagę presję czasów. Bohaterowie Szarugi nie prowadzą zażartych sporów,

wiedzą, że dla oceny symboli historycznych o dużej nośności konieczny staje się dystans czasowy. Przyjmują – jeśli nie cudze argumenty – to przynajmniej istnienie odmiennych racji, warunkowanych historią i dają temu wyraz: „Gdy się mierzy rzeczy własnym życiem, wygląda to inaczej niż z perspektywy następnego pokolenia” (Szaruga 2008: 109); „[...] żyjąc wewnątrz zmiany, trudno zrozumieć to, czym ona jest i jakie będą jej skutki. Lecz samą zmianę chyba można odczuć, można ją nazwać” (Szaruga 2008: 135). Każde pokolenie na swój użytek rozstrzyga dylemat: „Bić się groza, i nie bić się hańba” (Szaruga 2008: 109).

Szaruga realizuje opisany przez siebie w pracach naukowych model antologii prywatnych narracji (Szaruga 1999; 2001). Pojmuje historię w kategoriach antologii, układanej wciąż na nowo, poddawanej weryfikacji, z której pewne teksty są eliminowane, pojawiają się nowe, inne zmieniają swoje znaczenie. Ważne jest w takiej koncepcji sąsiedztwo tekstów-przekazów i objętość zbioru. Podobnie jednostka, funkcjonująca zawsze w jakichś strukturach społecznych, może być postrzegana jako „wiązka tekstów”. Każda biografia składa się z wielu takich tekstów, podlega stałej modyfikacji w kontakcie ze światem, tworzy się w wymianie: zewnątrz – wewnątrz. Bohaterowie *Zdjęcia* prowadzą rozmowy filozoficzne i historyczne o sposobach poznawania świata, funkcjonowaniu narodowej świadomości historycznej, istnieniu i nakładaniu się procesów kształtujących społeczeństwa masowe, problemie władzy. Polska jawi się w nich jako byt polityczny. Dialogi toczą się w myśl zasady, że „od historii uwolnić się nie da” (Szaruga 2001: 7), a próby egzystowania poza nią kończą się fiaskiem. Istnienie poza historią jest utopią, wszystko bowiem ma swoje korzenie w przeszłości. Szaruga pokazuje to na negatywnym przykładzie anarchisty popełniającego samobójstwo, ale także na pozytywnym – kreacji matki narratora, według której spełnianie losu dokonuje się w każdym wydarzeniu traktowanym jak zadanie do realizacji, co bohaterka potwierdza swoją powieściową biografią (udziałem w powstaniu warszawskim, powojennymi losami). Próby wychodzenia z historii niosą z sobą ryzyko utraty ludzkiej perspektywy. Kobieta, u której ciężka choroba wyzwala potrzebę szczerych rozmów z synem, swoistej spowiedzi, stwierdza: „Każdy jest *homo historicus*, o tym [...] zapomnieć nie wolno, ale człowieczeństwo wypełnia się również poza czy raczej ponad historią” (Szaruga 2008: 63). Narrator przyjmuje te słowa za życiową dewizę. Konieczne jest zatem orientowanie się w aktualnych realiach historycznych, by – podejmując odpowiednie decyzje i dokonując wyborów – choćby przetrwać, kierując się instynktem samozachowawczym.

Szaruga nadaje *Zdjęciu* charakter „dokumentu z archiwum dziejowego” (Szaruga 2001: 11), który otwiera serię pytań o sposób traktowania historii, budując dystans nie tyle wobec niej, co wobec polityki, zmusza do historiozoficznej i społecznej refleksji:

[...] Nie tyle same pytania są tu jednak istotne, ile sposób ich formułowania: powieść jest narracją wprowadzającą w przestrzeń dialektycznego dialogu, w którym sprowokowana pytaniem odpowiedź uruchamia następną narrację, zmuszającą do przeformułowania pytań wcześniejszych. Przy czym nie chodzi tu – w kolejnych kwestiach – o jakąś ich „ewolucję”. Chodzi o ponowienie pytania dokonywane w odniesieniu do konkretnych doświadczeń osobowych. Ponowienie nie oznacza jednak unieważnienia ani uprzednich pytań, ani dawanych na nie odpowiedzi (Szaruga 2001: 10–11).

Trafniejsze wydaje się badaczowi także określenie „historia powieściowa”, niż „powieść historyczna” (Szaruga 2001: 11).

Fotografia i historia w narracji

Myśl słyszana przez głównego bohatera, wypowiedzana przez różne postacie, w różnych okolicznościach i językach: „Wszelkie istnienie jest winą” staje się powieściowym lejtmotywem, ośrodkiem sensu w narracji, a nawet jednostką składniową semantycznie spajająca tekst. Tylko prawdziwa miłość powoduje zawieszenie winy albo jej zdjęcie (co ujawnia wieloznaczność tytułu). Powieść pokazuje mechanizmy uwalniana się od winy we współczesnym świecie i łatwość, z jaką obciąża się nią innych, przy czym w jej zakres wchodzi także obojętność na sprawy i los drugiego człowieka. Szaruga rozpatruje ambiwalencję postaw, oscylując między winą (przekroczeniem, zaniechaniem) a powinnością. Wina rozpatrywana jest nie tylko w kategoriach indywidualnych, ale także systemowych. Jeden z bohaterów mówi: „Nie da się wszystkiego wytłumaczyć i zobiektywizować poprzez zło systemu” (Szaruga 2008: 88). Podobne wypowiedzi prowadzą do redefinicji, a nawet relatywizacji wierności i zdrady. Powieściowy uczonek-historyk neguje założenie, że racja jest po stronie prześladowanych, uznając je za niebezpieczne nadużycie, właśnie prowadzące do zwolnienia z wszelkich win: „To jest samooszukańcze oczyszczenie się z wszelkich grzechów. Zablockowanie pamięci historycznej” (Szaruga 2008: 87). Słowa wypowiedziane przez bohatera urastają czasem do rangi sentencji: „Historia to opowieść, której kształt zależy od opowiadającego” (Szaruga 2008: 148). W innych okolicznościach profesor przypomina, że historia jest zawsze czyjąś opowieścią, zwycięzców lub przegranych, istnieje tylko jako literatura, podlega więc interpretacji, ukazuje fakty (i stwarza je) w coraz to nowych konfiguracjach, nosi znamiona indywidualnych narracji, używanych interesownie – co również właściwe jest także fotografii.

W wypowiedziach czterech mężczyzn pierwiastek osobisty odzwierciedla się w treściach politycznych, społecznych, historycznych, z czego sami bohaterowie zdają sobie sprawę. Tym większy wydaje się kontrast postaci z opisywaną w powieści młodzieżą z lat dziewięćdziesiątych, która już nie rozumie i jeszcze nie rozumie historii. Pada sugestia: „Być może, gdy będą mówili o swoim życiu, opowiedzą raczej o tym, co osiągnęli, do czego doszli własną przemyślnością, niż o tym, jakie polityczne wybory uruchamiały ich działania” (Szaruga 2008: 74). Narrator w podobnych wypowiedziach akcentuje swoją profesję: „[...] dziś moi studenci z dumą podkreślają, że wolni są od obciążeń komunistycznej przeszłości, że ta przeszłość ich w gruncie rzeczy nie obchodzi” (Szaruga 2008: 77), albo dodatkowo podkreśla różnice wieku, doświadczenia, prowadzące do szczególnej zazdrości, ale także deprymującego poczucia wyższości (Szaruga 2008: 75). Młodzi ludzie jawią się jako ci, którzy nie potrzebują wspólnoty, a jedynie wolności, interpretowanej jako „uwolnienie od” (zobowiązań, związków). Gorzko brzmią słowa: „Oni nie odrzucają historii, gdyż musieliby najpierw ją poznać. Oni ją ignorują” (Szaruga 2008: 132). Narrator jak mentor ostrzega, że brak poczucia wspólnoty prowadzi do atrofii, skutkuje atomizacją społeczeństwa, rodzi niebezpieczeństwo nowych fundamentalizmów:

Chodzi mi o [...] żywe poczucie więzi z historią, z tymi, którzy żyli ku nam, dla nas i dla których my żyć możemy nawet w sporze z nimi, w dyskusji. Ale taka dyskusja możliwa

jest jedynie wówczas, gdy porozumiewamy się tym samym językiem. Tymczasem właśnie nasz język się rozpada, zapada, zanika w bełkocie zagłuszających się wzajemnie i coraz głośniejszym wywrzaskiwanych opowieści idiotów (Szaruga 2008: 132).

Powieść demaskuje rozmaite fałszywe historyczne. Narrator, dorastający w Szczecinie, wypowiada się o swoich rówieśnikach sprzed lat, dzieciach-przesiedleńcach, co do których trudno było w rzeczywistości odnieść określenie: „repatrianci”. Bohaterowie dyskutują o patriotyzmie, polskich wadach narodowych, biografiami politycznych, mitach fundacyjnych nowej Polski, ich refleksje krążą także wokół osoby Józefa Piłsudskiego i jego koncepcji politycznych.

Szaruga pojmuje historię w kategoriach dialogu, stąd zapewne heterofoniczny charakter jego powieści. Sprzeciwia się ideom głoszącym „koniec historii”, trwanie epoki posthistorycznej:

[...] zawsze istnieje jakieś „przed” – zbiór doświadczeń przekazywanych z przeszłości, treści legend, ale też faktów sytuowanych na osi czasu. Ich niejednoznaczność, możliwość układania z nich różnych „opowieści” nie przeczy istnieniu historii, tyle, że jest ona zbiorem wielu o niej głosów. Historia jest zatem rozmową z przeszłością zapisywaną na tekstach kultury. Jest z natury swojej strukturą dialogową, której prawda pojawia się w napięciu między poszczególnymi wypowiedziami. W tym też sensie „prawda historyczna” nie istnieje jako coś w rodzaju danych elementarnych, w sposób pochwytny i mierzalny (Szaruga 2001: 7–8).

Powieściowy polilog ujawnia dynamiczny antropologiczny projekt egzystencji ludzkiej. Na gruncie badań historycznych i politologicznych czyni to w swoich pracach Robert Traba (2006; 2009), postulując stworzenie swoistego kodeksu zachowania, działającego w myśl zasady, że polityka wobec historii winna być polityką wobec pamięci poszczególnych wspólnot.

Fotografia i historia funkcjonują u Szarugi poprzez literaturę, w zamkniętym i skończonym systemie semiotycznym, jakim jest powieść jako narracja utrwalona. Fotografia jest tu zawsze częścią czyjejś historii – wpisując się w antologię, a historia jest czyjąś „fotografią” – wpisując się w album z archiwum dziejowego, przy czym „oko”, „album”, „dokument”, „archiwum” funkcjonują tu jak u Berna Stieglera (2009), na zasadzie metafor fotograficznych. Historyczność fotografii i fotograficzność historii wzajemnie się warunkują. Trudno też jednoznacznie stwierdzić, który z modeli reprezentacji wyróżnionych przez Cezarego Zalewskiego (2010) – w sytuacji, gdy literatura decyduje o zakresie referencji – dominuje, ponieważ intensywnym zmianom podlega i *spectator* i *spectrum*. Szaruga dokonuje wieloperspektywicznego „prześwietlenia przeszłości” (Szaruga 2008: 85) własnej i narodowej, tworząc powieściową metahistorię czy odnosząc się do metafotografii.

Widoczna jest polonistyczność *Zdjęcia*, rozmowy bohaterów prowadzone są w wielu miejscach „literaturą”, w ramach powieści funkcjonują literackie odwołania (na przykład do pisarstwa Tomasza Manna), cytaty, nazwiska twórców, tytuły dzieł. W tym kontekście interesująca byłaby konfrontacja estetyki obrazu w powieści Szarugi z pracami ojca tegoż badacza, pisarza i poety – Witolda Wirpyszy, autora *Komentarzy do fotografii* (1962). W swoich wierszach Wirpysza „komentował” światową wystawę fotografii *The Family of Man*, której inauguracja odbyła się w roku

1955 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a w Polsce można było ją zobaczyć cztery lata później. *Komentarze do fotografii* zainteresowały ostatnio wielu badaczy, akcentowano zawartą w nich krytyczną perspektywę, kontrapunktowość względem fotografii jako dzieła sztuki i medium (Gutorow 2007; Kałuża 2008: 147–186; Byliniak 2009; Zalewski 2010: 249–255), określano je „manifestem antymimetyczności literatury” (Grądział-Wójcik 2001: 59).

Trudno nie przyznać racji Januszowi Jesiółkowski, który pisze:

Świat przed pojawieniem się fotografii był opowieścią, natomiast jej pojawienie zatomizowało przekaz. Nie ma już opowieści rozumianej jako ciąg następujących po sobie i ściśle ze sobą związanych zdarzeń, są tylko wyimki z jakichś bliżej nieznanych historii. Pozostał zestaw zdarzeń-obrazów, które można w sposób dowolny układać, tworząc coraz to nowe opowieści. Wynika to przede wszystkim ze sposobu, w jaki fotografia rejestruje zdarzenia (Jesiółkowski 2009: 49–50).

Powieściowa strategia Szarugi stanowi próbę zespolenia uniwersalnego języka zdjęcia, operującego kodem wizualnym z linearnym przekazem literackim. Autor *Zdjęcia* czyni to z przekonaniem, że przeszłość dostępna jest w narracji i obrazie, jak również obraz nieruchomy (czy unieruchomiony) szczególnie domaga się narracji, ale także narracja znajduje potwierdzenie w obrazie. Narracja historyczna ustytucznie fluktuującą rzeczywistość, podobnie czyni fotografia. Istota rzeczywistości, relacje między elementami w obu sytuacjach dobrze widoczne są z pewnej perspektywy, oddalenia (czasowego czy przestrzennego), a nie w „przybliżaniu”. Narracja historyczna i fotografia mają zdolność fałszowania, fingowania świata, a odtwarzanie rzeczywistości jest im jedynie przypisane. W jakiś sensie powołują do istnienia światy kontrfaktyczne. Współwystępowanie obu zdolnych do wzajemnego zaświadczenia o sobie form, które tworzą wówczas multimedialny przekaz, aktualizujący przeszłość, decyduje o jakości wiedzy i bogactwie informacji na temat minionego.

Bibliografia

- Biedrzycki M. (1998), *Genetyka kultury*, Kraków.
- Byliniak M. (2009), *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość”, nr 8, s. 54–82.
- Grądział-Wójcik J. (2001), *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań.
- Gutorow J. (2007), *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław.
- Owczarek B. (1999), *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa.
- Jentys M. (2009), *Obszar przemiany*, „Twórczość”, nr 1, s. 87–90.
- Jesiółkowski J. (2009), *Fotografia jako perswazja*, w: *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, red. M. Lisiecki, Toruń, s. 43–57.
- Kałuża A. (2008), *Witold Wirpsza: anielska maszyna*, w: *tejsze, Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków, s. 147–186.
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.

- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków.
- Stiegler Bernd (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków.
- Szaruga L. (1999), *Historia, państwo, literatura, Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych*, Szczecin.
- Szaruga L. (2001), *Współczesna powieść polityczna. Sens literatury, sens historii*, Warszawa.
- Szaruga L. (2008), *Zdjęcie*, Szczecin.
- Traba R. (2006), *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa.
- Traba R. (2009), *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań.
- Wirpsza W. (1962), *Komentarze do fotografii*, Kraków.
- Wojak M. (2009), *Po drugiej stronie kliszy*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki”, nr 1, s. 94–96.
- Zalewski C. (2010), *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków.

A photograph and a story in Leszek Szaruga's narrative (his novel *A Photograph*)

Abstract

Leszek Szaruga's novel is built by two interweaving narrative sequences which may be arbitrarily called photographic and historical ones. Photography and history function here through literature, in a closed off and finite semiotic system – constituted by a novel. It is literature which establishes the scope of reference for them. A photograph here is repeatedly a part of somebody's story (by inscribing itself into the anthology of private narratives), while a story is somebody's "photograph" (by inscribing itself into the album taken from history archives). Historic qualities of photography and, conversely, photographic ones of history determine each other mutually. A photograph presenting starving people in Africa triggers a character's reflection, whereas co-existence of beauty and terror in a photograph makes him embark on a number of actions: photographing the photograph, or optical enlarging of its details. This, in turn, seems to constitute a kind of simulation of participating in the presented events which indicates taking up a hermeneutical game with reality. 20th century history of Poland, viewed from a perspective of the 1990s, is being written out for a set of life histories of people who represent different generations, thus forming a historic narrative chain in the novel. The novel's polylogue on historical topics, as well as reflection revealed by the character under the influence of the viewed photograph create a dynamic anthropological project based on an assumption that being outside history is utopia, while existence means activeness, consciousness, and responsibility.

Słowa kluczowe: literackie referencje fotografii, literackie referencje historii, historia w „antologii prywatnych narracji” (określenie Leszka Szarugi), fotografia w „albumie z archiwum dziejowego” (określenie Leszka Szarugi), polilog powieściowy

Key words: literary references of a photograph, literary references of history, history in an “anthology of private narratives” (coined by Leszek Szaruga), photograph in an “album from a historic archive” (coined by Leszek Szaruga), novelistic polylogue

Katarzyna Wądolny-Tatar

dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury (w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie). Jest autorką monografii *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (Kraków 2006) oraz kilkudziesięciu artykułów na temat literatury XX i XXI wieku. Interesuje ją współczesna genologia literacka (zwłaszcza na gruncie liryki) i tropy literackie.