

Teksty Drugie 2007, 1-2, s.249-260



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka.

Marta Koszowy

Marta KOSZOWY

Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka

Podróż określa obszar tematyczny obszernej części piśmiennictwa. Wyznacza otwarty zakres, w który wpisać można wiele gatunków zarówno faktograficznych, jak i podporządkowanych fikcji literackiej, zmyśleniu, kreatywności i fantazji. Podróż intelektualna skłania się ku silniejszej realizacji autobiografizmu i eseistyki, co jest prostą konsekwencją podmiotowości będącej jej podstawowym, konstytuującym ją założeniem¹.

Nie wystarczy rozpoznać, że *Jadąc do Babadag*² Andrzeja Stasiuka mieści się w szerokich i otwartych granicach podróży intelektualnej, czy wymienić nazwy gatunków, które jako swoje centralne odniesienie ustanawiają podróż. Na czym polega więc specyfika podróżniczego pisarstwa tego autora? Czy nie tworzy on klasycznej prozy podróżniczej? Omawiana książka jest swoistą relacją etnograficzną, mającą na celu spopularyzowanie i zachowanie poprzez opis pewnych specyficznych zjawisk kulturowych i miejsc, które są zagrożone zniknięciem. *Jadąc do Babadag* jako zjawisko z pogranicza eseistyki, antropologii, fikcji i faktu, literatury i dokumentu jest przede wszystkim podporządkowane (nie tyle narzędziu, co) samej funkcji, procesowi zapisywania. Wydaje się, że to właśnie konieczność zapisu, a więc ukonkretnienia, zobaczenia – zapamiętania – utrwalenia – „szczytowania” rzeczywistości, jest dla prozy Stasiuka kluczowa i łączy wszystkie zawarte w książce wątki, motywy i elementy struktury. Konieczność uwiarygodnienia opisy-

¹ O tym szerzej D. Kozicka *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków 2003.

² A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004. Cytaty lokalizuje w tekście.

wanej rzeczywistości jest wpisana w założenia związane z pisarstwem podróżniczym, jednak tu autor realizuje ją w szczególny, przejawskrawiony sposób.

Wszystko zaczyna istnieć w czasie i przestrzeni dopiero od momentu, gdy narrator wyłoni z pamięci zakodowany obraz i zrealizuje go jako fragment opowieści, narracji wysnutej z obrazu. Jest to więc podróż nie tyle po przestrzeni realnej, co podróż uruchamiająca pamięć przestrzeni zakodowaną w obrazach.

Opowieści-obrazki, zamieszczone w książce, wywoływane są nastrojem, ale zakodowane w przedmiotach – w mapie, bilonie, zdjęciach, wreszcie w pamięci, której figurami zdają się być wszystkie wcześniej wymienione. Zbieractwo wydaje się jedyną możliwością zachowania bodźców dla pamięci, uwierzytelniania przeszłości.

Zdaje się czasem, że Stasiuk używa synonimicznie, a na pewno bliskoznacznie, pojęć takich, jak widzenie – obraz – fotografia – film – wyobraźnia – pamięć. Widzieć można przez dotyk, uruchamiać patrzenie opuszkami palców (jak dzieje się na przykład w przypadku przesypywanego przez palce bilonu, który autor nazywa „hiperbrajłowską odmianą fotografii”). Widzenie ma więc szczególnie status, obraz staje się czymś ponadzmysłowym i wszechzmysłowym. Istotę ich wszystkich najlepiej ujmuje fotografia.

Zdjęcie, robienie zdjęcia, aparat fotograficzny są wpisanymi w poetykę i metaforykę prozy Stasiuka figurami, słowami-kluczami, wywodzącymi się ze stałego dla pisarza spojrzenia na rzeczywistość jako na zbiór obrazów. Istotne wydaje się, w jaki sposób istnieje w fotografii czas i przestrzeń, jak komentuje i na jaki komentarz rzeczywistości zezwala zamknięcie fragmentu świata w fotograficzny kadr. Świat podlega fragmentaryzacji, zamienia się w pokaz slajdów, ułożonych i wybranych przez autora. Postrzeganie, widzenie, pamięć i wyobraźnia rejestrują zjawiska na zasadzie aparatu fotograficznego, przy ich opisie Stasiuk używa też odpowiedniej, wskazującej na ten fakt terminologii i metaforyki („ogniskuję wzrok”, „podkręcam zoom wyobraźni” itp.). Wzrok – narzędzie, którym posługujemy się, rejestrując rzeczywistość, działa tak, jak stworzony przez człowieka aparat – analogon wzroku, mechanizm postrzegania, patrzenia i zapisywania wybranych obrazów. Przestrzeń fotografii jest wyrwanym z kontekstu fragmentem rzeczywistości zastygłym w obrazie, który na zawsze, aż do momentu zniszczenia klisz i odbitek, pozostanie niezmieniony, taki sam w swoim pierwotnie uchwyconym przez fotografa kształcie. Ma więc charakter niepowtarzalny, bo zaistniały przed obiektywem w jednej chwili, w czasie, który zamarł razem z przestrzenią w momencie naciskania migawki aparatu. To, co znajduje się na zdjęciu, dotyczy tylko ułamka teraźniejszości, która właśnie (podczas robienia zdjęcia) jest w kadrze zatrzymywana, lub przeszłości zatrzymanej w kadrze (na już zrobionym zdjęciu). Zdjęcie nie istnieje jutro (jedynie jako relikwyt przeszłości), czas przyszły nie dosięga przestrzeni, która zastygła naświetlona na kliszy. Świat był i jest, a to, czy będzie, okaże się, ale dopiero wtedy, gdy przyszłość przemieni się w teraźniejszość. Tak właśnie rozpatruje rzeczywistość Stasiuk, istnieje ona dla niego o tyle, o ile dotyczy wczoraj i dziś. Autor często wyraża więc cierpienie związane z niemożnością wej-

ścia w przestrzeń i czas zdjęcia. Tak dzieje się w przypadku fotografii André Kertésza opisaną w eseju *Dziennik okrętowy* zawartym w *Mojej Europie*³ i w *Jadąc do Babadag*. Autor deklaruje, że od niej zaczęła się każda z jego podróży. Zdaje się, że chciałby ją ożywić – przywrócić jej przestrzeń i czas. Jest to niemożliwe, a tym samym tragiczne dla tęskniącego za nieodwracalnie utraconym, choć zapisanym obrazem. Nie możemy imputować fotografii mocy absolutnego zatrzymywania czasu. Stasiuk, respektując to prawo, zdaje się jednak domagać trwania obrazu i ubolewać nad jego nieuchronnym znikaniem.

Ważkim aspektem wynikającym z powyższej konstatacji, ale i z interpretacji fascynującego pisarza sposobu istnienia fotografii, jest śmierć (ciała i przedmiotów, zanik, rozkład materii i czasu, miejsc i zjawisk). Tego tematu dotyczą wszystkie jego utwory. W centrum refleksji znajdują się przedmioty, miejsca i przestrzeń podlegające stałemu unicestwieniu. Ocalenie świata przez opisany szczegół jest próbą daremną, choć niejednokrotnie podejmowaną w dyskursie. Powracające motywy cmentarzyska przedmiotów, obrazy miejsc, przestrzeni, krajobrazów przywołujących ambiwalentny układ trwałości i rozpadu, determinowane są jednym – wciąż eksplikowanym lękiem przed skończonością i przerażeniem, jakie powoduje niejasna perspektywa nieskończoności. Sposób snucia narracji podlega schematyzacji – opisywany świat zamyka się w kształt obrazów, które podlegają opisowi, czasem krótkiej fabularyzacji. To wszystko przywodzi na myśl fotografię.

Śmierć zawarta w fotografii to przecucie nietrwałości człowieka wobec materii – zdjęcia przechowują sobowótrowy wizerunek umarłych długo po ich odejściu, wywołują ponadto pierwotny lęk. Ale to też przecucie nietrwałości materii wobec czasu – przestrzeń utrwalona na fotografii znika w rzeczywistości. Co więcej, zdjęcia w archaicznym ich rozumieniu uśmiercają, odbierając część duszy. Jak opisuje to Roland Barthes, fotografia sprawia, że podmiot staje się uprzedmiotowiony, staje się więc w pewnym sensie martwy⁴.

Przywodzi to na myśl charakterystyczny zabieg prozy Stasiuka – utrwała on świat poprzez przedmioty, pragnie ich zbawienia, sprowadza historie i życia ludzkie do miejsc i rzeczy, bez których zadaje mu się, że nie damy sobie rady w perspektywie jutra – niejasnego zbawienia, niekonkretnego świata, który, być może, przywita nas po naszej śmierci. Stasiuk działa więc jak aparat fotograficzny, jak fotografia upraszcza rzeczywistość do jej płaskich, jednowymiarowych obrazów, mając nadzieję, a zarazem jej nie mając, że w jakiś cudowny sposób moglibyśmy przetrwać i my, i świat w jego dawnym kształcie.

Lęk Stasiuka przed skończonością rzeczy i doczesności (choć to tautologia, ale wydaje się w tym wypadku konieczna), strach przed tym, że cywilizacja wytworzyła zbyt wiele, by mogło to stanowić wartość („związek między mnożeniem potrzeb

³ J. Andruchowycz, A. Stasiuk *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową*, Czarne, Wołowiec 2000.

⁴ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 24-25.

a wzrostem trwóg jest oczywisty⁵), że bez naszych przedmiotów i codzienności nie możemy być zbawieni, jest motorem narracji. Świat nigdy nie będzie taki, jak ze zdjęcia Kertésza, jak z wciąż przywoływanych czasów Franza Josefa. Chęć powrotu do czasu i przestrzeni, zatrzaśniętych w zdjęciu z Abony w *Jadąc do Babadag* jest przejawem grozy nieważności miejsc dzisiejszego świata, rzeczy i zdarzeń, które się w nim dzieją, jego pędu, biegu, braku stałości i trwałości w czasie i przestrzeni, co więcej, nagłe poczucie stałości budzi niepokój. To też przerażenie spowodowane tym, co stało się po 1921 roku zatrzymanym na zdjęciu Kertésza. Parafrazując fragment *Jadąc do Babadag*, jako człowiek z przyszłości Stasiuk nie jest mądrzejszy, a bardziej przerażony, wie, że tamtego świata już nigdy nie będzie, choć zjawiać się będą widma takie, jakich wypatruje, na jakie poluje podczas podróży po Europie Środkowej i żyjąc w Polsce. Jego świadomość jest bogatsza o (a tym samym uboższa przez) odziedziczone doświadczenie kataklizmów totalitaryzmów, kataklizmu ponowoczesności, luksusu, tandety i nadmiaru. Świat ze zdjęcia Kertésza nie jest zagrożony tym wszystkim, bo stoi w miejscu, nie jest zagrożony rozpadem, bo Abony tkwi unieruchomione w tej fotografii. A więc człowiek i świat potrzebują harmonijnego rozkładu, ludzkość powinna przemijać wraz z jednostkowym dobytkiem człowieka i jego przestrzenią życiową, jego przedmiotami i miejscami naznaczonymi jego obecnością, ale to wszystko, co się stało i dzieje się na oczach narratora jednoznacznie taki rozpad materii uniemożliwia. Postępujący według nowych praw świat w końcu pochłonie możliwość takiego odchodzenia. Największym paradoksem prozy Stasiuka jest to, że chce utrwalić coś, czego istotą jest rozpad. Właściwie chce utrwalić rozpad sam w sobie, takim, jakim był i czasem jeszcze jest w tej anachronicznej wobec współczesności formie.

Przytoczona w tym kontekście teza Barthes'a, głosząca, że „fotograf musi strasznie walczyć, aby fotografia nie stała się Śmiercią”⁶, uwypukla pewien immanentny dla fotografii literackich Stasiuka sens. Obrazy miejsc, ludzi i przedmiotów, zawarte w jego prozie, w istocie podejmują tego typu walkę ze śmiercią. Świadome i wciąż wyrażające swoją przegraną.

Ironią jest fakt, że zachowując, zatrzymując coś w kadrze, aby było na zawsze i istniało wbrew upływowi czasu, zapis ten jednocześnie przypomina o tym, że nieodwracalnie było. Przypomnijmy myśl Sontag – aparat może zabijać jak broń, robienie zdjęcia jest sublimacją morderstwa.

Wygląda na to, że czas i przestrzeń u Stasiuka wysnute są z fotografii. Sposób rozumienia tych kategorii ewokowany jest przestrzenią i czasem charakteryzowanymi jako z jednej strony zastygłe w ikonicznym obrazowaniu, z drugiej nieodwracalnie zaprzepaszczone poprzez momentalność zabiegu robienia zdjęcia i okrutną linearność czasu.

⁵ E. Cioran *Portret cywilizowanego*, w tegoż: *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 23.

⁶ R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 25.

Przedmioty mają moc utrwalania, z ich kształtów, na zasadzie indeksowych, skojarzeniowych odniesień, wynikają minione zdarzenia, zamknięty jest w ich formę czas i przestrzeń, to zdjęcia chwil, bodźce, skrywające potencjalną możliwość ożywiania przeszłości.

Mapa staje się rezerwatem znikających miejsc. Rozświetlone szlaki, którymi uczęszczał narrator, nabierają idealnego wymiaru, są w jakimś stopniu nietykalne i uświęcone obecnością i pamięcią. Przyszłość ich nie dotknie w tym sensie, że zostaną zachowane w świadomości podróżnika jako sanktuaria, w których był i które stworzył swoim namaszczeniem poprzez istnienie w ich przestrzeni. Światło, które z nich przebija, „dziury” w mapie, które istniejąc jako konsekwencja podróżowania, sprawia, że staną się niezniszczalne jako idee. Utopijność tego myślenia zostaje jednak natychmiast zdemaskowana. Projekt, choć piękny, poddany automatycznej autokrytyce pozostaje marzeniem, które istnieje w nierozzerwalnym związku z gorzką świadomością niemożliwości jego spełnienia. Prześwity w mapie istnieją jednak również realnie. Rozpad materii, niszczenie przedmiotów przenosi się na rzeczywistość. Mapa staje się kolejnym fetyszem obrazującym świat. To jednak konkretny szuka narrator w zarysie przestrzeni, patrzenie na obrysy miast, krajobraz naszkicowany na kartograficznym planie, sprawia, że miejsca stają się bardziej prawdziwe, bliższe.

W tym samym porządku istnieją dla narratora inne znaki obecności, znaki pamięci i przestrzeni, wreszcie „znaki widzenia”, takie jak plastikowa skrzynka ze zdjęciami czy stemple w paszporcie.

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

To, co dzieje się z obrazami w *Jadąc do Babadag*, można porównać do zabiegu nie tyle filmowania, co wyświetlania fragmentów filmów czy komentowania pokazu slajdów przez samego autora zdjęć, przy czym pokaz ten zmienia się poprzez ruch(y) kamery i opis ruchu w narrację parafilmową. Narrator wyraźnie zaznacza, że jego pamięć i wszystkie sposoby, w jakie jest ona zakodowana, istnieje jak katalog, czasem na głos (w obecności czytelnika) Stasiuk przegląda jego zawartość, by wybrać fragment jakiejś projekcji i przedstawić go. Niektóre taśmy są do siebie podobne, często nakładają się na siebie, są filmami na ten sam temat.

Interpretacje

Po krótkim opisie jednej ze skatalogowanych potencjalnych „etiud filmowych” następuje wyliczenie innych obrazów, będących dla autora *pars pro toto* „cygańskiej wieczności”, znajdujących się w tej samej kategorii, umieszczonych w karcie pamięci i wyobraźni pod tym samym przedmiotowym hasłem kluczowym:

Gdzieś przed Brezovičką w szczerym polu dziesięcioletni może śniady chłopak ćwiczył pompki na środku asfaltu. Był całkiem goły. Na widok auta zerwał się przerażony i zasłaniając przyrodzenie, pomknął w przydrożne zarośla. A stamtąd, zanosząc się od śmiechu, podniosło się trzech jego ubranych kumpli i razem pomknęli w głąb chaszczycy.

Stare kobiety z wążkami chrustu na plecach, mężczyźni zgromadzeni wokół otwartych masek starożytnych aut, chłopiec w Podgrodziu tulący w dłoniach szczeniaka, wóz gdzieś w Siedmiogrodzie, zaprzężony w dwójkę koni, a na wozie wystraszone parotygodniowe źrebki z rozstawionymi szeroko nogami i dziecko obejmujące kark źrebkięcia w geście czułości, wtulone w lśniąca brązową sierść, jakby znalazło istotę mniejszą od siebie i bardziej bezbronną, czerwone kałderaskie spódnice na zakurzonej drodze u stóp Moldoveanu i bosa stopy pokryte żółtym pyłem, dymiące wysypisko gdzieś w Erdőhat i drobne, szczupłe postacie wybierające z płonących hałd metal, plastik i szkło, i śmietnik w Tiszacsécsé przy drodze wiodącej nad rzekę, gdzie stary mężczyzna z fajaką w ustach wydobywał spomiędzy zwalów gruzu podłużne kawałki drewna, wiązał w pęczki i układał obok wiekowego roweru... (s. 265-266)

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

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

Co stanie się z tymi dwoma facetami ubranymi w ciemne spodnie, białe koszule, krawaty i buty lśniące tak, jakby czyścili je przed minutą. [...] [tu następuje rozwinięcie tej historii – dop. mój – M.K.]

Teraz wszystko wydaje się takie proste. Zdarzenia dotyczą się, przechodzą wskroś siebie uwolnione od logiki następstwa, przykrywają przestrzeń i czas równą, półprzezrystą warstwą. Pamięć odtwarza je w tył, w przód albo równoległe, i nic im od tego nie ubywa. To jest jedyny sposób na to, by sens nie podciął nam nóg i nie wytrącił z ręki tego, co chcemy schwytać. (s. 171)

Opis rozwija się od planu ogólnego do detalu, demaskując jazdy kamery, poszczególne obrazy-narracje nie są dynamicznie pocięte, ale istnieją jak w powolnym, prawie statecznym montażu wewnątrzjęciowym:

Albania to samotność. Takie zdanie przychodzi mi do głowy, gdy przypominam sobie późne popołudnie w Korczy. Stare, pamiętające jeszcze otomańskie czasy targowisko już opustoszało. Odjechały zabytkowe mercedesy i konne dwukółki. Kobieta zamiatła śmieci z placu. Tego dnia niebo było szare i ta szarość teraz, gdy tłum się rozszedł i zniknął

barwny rozgardiasz towarów, spływała z góry i wypełniała pustkę rynku. Opuszczone jednopiętrowe domy wchłaniały ją, jak kamień wchłania wilgoć. Cała przestrzeń targowiska była obumarła i nieruchoma, jakby nikt nigdy tutaj nie zaglądał. I wtedy w najdalszym kącie placu zobaczyłem trzech mężczyzn. Siedzieli w kucki wokół miniaturowego rusztu i piekła kolby kukurydzy. Ledwo można było ich odróżnić na tle szarych murów. Gęstniejący zmierzch zacierał ich sylwetki. Właściwie widać było tylko ogień, czerwony, niespokojny płomyk na wietrze. (s. 134)

Wciąż ulegamy autorskiej perswazji. Najpierw mówi się nam, że mamy do czynienia z fotografią lub z czymś, co funkcjonuje tak jak ona, ma jej cechy. Porównanie do zdjęcia nie tylko ma na celu wzbogacenie metaforyki, ale jest uzasadnioną koniecznością. Wszystko to zabarwione jest tajemniczością, niby-pokornym, niby-kokieteryjnym i niby-erudycyjnym odautorskim wywodem, że ze światłem i fotografią nie ma żartów, że istnieje w nich jakaś nuta transcendentna, której nigdy nie da się uchwycić, choć pozornie jest łatwo uchwytna. Po uspianiu umysłu odbiorcy tymi czarami, kolejny krok, za pomocą którego tekst przekonuje, że jest fotografią, polega na zaskoczeniu czytelnika suchym i konkretnym szczegółem, czasem skrupulatnym opisem kolorów i świetlnych refleksów. Nieuchwytność, często poetyckość, miała zdradliwie uspić czujność, by zaatakować prostotą i detailem opisywanego świata. Dopiero potem zastygły na chwilę obraz może stać się przedmiotem historii, a więc zaczyna działać się w czasie – fotografia zamienia się w film.

Zdaje się, że ruchomość fotografii czy użycie metafory filmu jest związana z tym szczególnie umiłowanym przez Stasiuka momentem, w którym aparat fotograficzny przemienił się w projektor filmowy. Często w swojej narracji powtarza on ten akt. Zdarza się jednak i tak, że to film zawiesza się w stop-klatkę.

Miejsca, obrazy i narracje w *Jadąc do Babadag* są więc jakby zakłete w fotografię, choć nie zawsze dosłownie do zdjęć się odnoszą. Nic tak precyzyjnie jak fotografia nie ujmie jednostkowości chwili (paradoksalnie, zamykając ją w konkretnym czasie i urywku przestrzeni), nie pokaże tak wielu szczegółów, a to przez nie, przez szczegóły Stasiuk udowadnia czytelnikowi i sobie prawdziwość miejsc. Co istotne, wyjście od opisu zamkniętego kadru umożliwia dalekosiężne konfabulacje, opowieść może snuć się daleko poza pierwotnie nakreślony obraz, bo zdjęcia są punktem wyjścia opowieści i ważniejsze jest to, co nie zmieściło się w ramy kadru, niż to, co się w nim znajduje a co zostało wcześniej pieczołowicie opisane. Tu wkracza inna jeszcze oddana w książce sfera. Pogranicze nicości i senniści, fantasmagoryczność obrazów, które z pamięci, może z wyobraźni, przenikają do narracji. Opowieści wychodzą nie tylko z obrazów, ale rozpoczynają je pewnego rodzaju gawędziarskie (więc może trochę ściągnięte od Cyganów) formuły, to one uruchamiają wspomnienie – obraz, który rozwinie się w opowieść o obrazie i o tym, co znalazło się poza nim.

Leżałem w zimnym pokoju i przypominałem sobie to wszystko, tak jak teraz próbuję sobie przypomnieć ten zimny pokój i potem rano, gdy wstałem i wyszedłem na zewnątrz, by dostrzec, że w nocy był przymrozek i teraz jego resztki znikają w słonecznych pla-

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

Podszedłem więc do realnego mężczyzny, który spokojnie stał za moimi plecami i palił. (s. 21-23)

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

Jako determinanty narracji można więc wymienić czas i przestrzeń wysnute z fotografii, ale i czas przyszły – zagrożenie jutrem, pamięć, fikcję literacką, wyobraźnię podporządkowaną pamięci i fikcji oraz prymarną konieczność zapisu.

Stasiuk zaczyna opowiadać swoje zdjęcia, gdy czuje konkretny stan ducha, nastrój nostalgii, przywołuje więc językową formułę rozpoczęcia opowieści: jest noc, zamglony poranek, „noc odrywa się od ziemi” (s. 9), pęka (czy „rozwarstwa się”) powłoka świata, niewyraźna rozmazana przestrzeń, pada deszcz, narrator patrzy przez okno – to typowe sytuacje rozpoczynające narrację. Momenty rozmycia krajobrazu w deszczu, mroku, nocy są punktem wyjścia wspomnień, jakby ten brak ostrości pozwalał na przejrzenie starych klisz. Tych zachowanych w pamięci i na papierowych odbitkach („w takie noce jak te sięgam po plastikową skrzynkę ze zdjęciami. Jest ich coś koło tysiąca”, s. 287).

Paradoksalnie przestrzeń niszczy się od patrzenia („Spojrzenia wyglądają rzeczy i krajobrazy. Zniszczenie i rozpad nadejda z tej właśnie strony. Świat zużyje się i wytrze jak stara mapa od nadmiaru spojrzeń”, s. 19), ale jedynie patrzenie jest w stanie potwierdzić jej, przestrzeni istnienie. Czy może o inny rodzaj patrzenia tu chodzi? Patrzenie miałoby dwa aspekty: zachowawczy i niszczycielski. Tak samo podwójna jest rola fotografii – zapamiętuje, ale i uśmierca. Przesądny narrator nie robi zdjęć ludziom, ale nieprzezornie zdjęciami zabija przestrzeń, na której mu tak zależy.

Wysnute z pamięci obrazy nie są tylko własnością narratora, często opowiada on o czymś więcej, o pamięci należącej do kogoś innego, do konkretnej osoby, na przykład Emila Ciorana, konkretnego narodu czy wreszcie konkretnej mentalności zbiorowej narodów zamieszkujących Europę Środkową, bardzo przecież wewnętrznie zróżnicowanej. Tu mieści się pamięć już zamkniętych czasów, indywidualne i zbiorowe tęsknoty za dawno oficjalnie potępionymi dyktatorami – „wszyscy [w końcu – dop. mój M.K.] jesteśmy osieroconymi dziećmi jakiegoś cesarza albo dyktatora” (s. 24), niezrozumiałe nostalgiczne za czasami tyranów, sentymentalne wspomnienia czasów Franza Josefa (s. 70-71), Stalina czy Ceaușescu. Podróż w *Jadąc do Babadag* jest więc nie tylko podróżą wysnutą z pamięci, ale także podróżą w poprzek czasu. Pamięć jednostkową, społeczną, wspomaga pamięć historyczną, bo czasów Franza Josefa nie może pamiętać żadna z pojawiających się w książce postaci, podobnie nikt nie pamięta Jakuba Szeli czy Jerzego Doży, których śladem podąża przez jakiś czas narrator.

Poszukiwanie pewnych ech przeszłości nie jest jednak podróżą według przewodnika, nie chodzi też o odnajdywanie w przestrzeni zdarzeń wyczytanych z książek, historia i pamięć wciąż zmieniają swój status. Stanowią one raczej tropy środkowoschodniej mentalności jako zrealizowane charakterystyki ludów zamieszkujących te ziemie.

Założeniem podróży jest poszukiwanie (również siebie), a więc błądzenie w czasie i przestrzeni (s. 71). Podróż na wschód, podróż w głąb środkowej Europy jest swoistą ucieczką przed Zachodem (s. 63). Kraje Europy Środkowej i obrzeży Bałkan opisywane są przez Stasiuka w taki sam sposób, w jaki Cioran opisuje w *Historii i utopi Rosję*⁷ – to kraje, które zachowały swoją specyficzną wartość dzięki m.in. zacofaniu. Ten świat rozpoczyna się po przekroczeniu pewnej niewidocznej linii demarkacyjnej, południka – Konieczna–Koszyce–Tokaj–Arad–Timișoara i Skopje (s. 216-217). Sam stosunek Stasiuka do granic jest ambiwalentny. Przechodzenie granicy jest nacechowane niezwykłością, przejście w Koniecznej wyznacza konkretny południk, ale każda podróż jest snem, zmyśleniem, przejściem z tutaj do tutaj, więc właściwie ruchem w miejscu, zatrzymaniem nie transgresją („utopia, przypomnijmy, znaczy nigdzie”⁸). Granice wkrótce znikną, stracą swoją liminalność, a Stasiuk pisze, że „móc jechać wszędzie znaczy nie pojechać nigdzie” (s. 74).

Jedynym „zjawiskiem”, któremu nie można tak po prostu zrobić zdjęcia, a każda automatycznie zrobiona fotografia nie odda istoty rzeczy, są Cyganie. Jako obraza cywilizacji śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej (s. 215-216) nie podlegają prawu zapisu, nie czują obsesyjnej potrzeby utrwalania swojej obecności, więc nie podlegają w pewnym sensie prawom rządzącym fotografią. Więcej, nie podlegają prawom żadnego rodzaju zapisu, na którym przecież opiera się kultura europej-

⁷ E. Cioran *Rosja i wirus wolności*, w tegoż: *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997, s. 21-32.

⁸ E. Cioran *Mechanizm utopii*, tamże, s. 67.

ska. Oni, jako ci, którzy istnieją wśród rozpadu, nie poddają mu się, żyją nim, w pewnym sensie utożsamiają rozpad, nie ma też wątpliwości, że przez brak zakorzenienia, naturę ludu zbieraczego, koczowniczego nie ulegną ostatecznemu rozpadowi otaczającego ich świata. Nigdy w końcu nie podlegali prawom wyniszczającej nas historii, żyjąc w świecie podań i legend.

Drugim sposobem ocalenia jest umieranie razem z przedmiotami i zwierzętami, obcowanie z nimi w sposób czysty, pozbawiony nieszczerości, hipokryzji i wyższości. Przytoczmy słowa Ciorana, którymi posiłkuje się w *Jadąc do Babadag* Stasiuk.

Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucać sobie u ich boku jeszcze przez tysiąclecia, wdychać woń stajni raczej niż laboratoriów, umierać z chorb, a nie z lekarstw, kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać.⁹

Podstawowym przekazem *Jadąc do Babadag* jest stale przypominające o sobie zniszczenie, przenikający każdą opowieść motyw przewodni rozpadu, obecny w każdym detalu, opisie, symbolu i znaku, dotyczący przestrzeni zakłętej w różne znaki i figury. C z a s t e r a ż n i e j s z y d o k o n a n y i stale się dokonujący jest sprzęgnięty z przestrzenią kruszejącą, zdeterminowaną i konstytuującą się, nie poprzez wieczne trwanie, a właśnie ciągły rozpad.

Wszystko podlega reżimowi czasu, tym razem to nie z powodu jego determinant niszczy przestrzeń, a poprzez sposób istnienia konkretnej przestrzeni i ludzi w czasie. Europa Środkowa istnieje jako niedomknięty wciąż dookreślający się i nigdy niedookreślony element rzeczywistości. Jej czasowość jest wyjątkowa, momentalna. Staje się, nie jest.

Wydaje się, że poszukiwanie, które inicjuje każdą z podróży Stasiuka, jest poszukiwaniem utraconego Raju, świata pozbawionego historii, niewykłanego w czas. Namiastką raju może być więc sposób istnienia Europy Środkowej, umiejętność bycia w taki sposób jak Cyganie, takie bycie w przestrzeni ze zwierzętami i przedmiotami, które pozwala nie wywyższać się i być wolnym.

Konsekwencją poszukiwania utraconego Raju jest u Stasiuka wizja czasu. Raj i złoty wiek, które Cioran, w pewnym sensie, utożsamia, „uściślają obraz świata statycznego, w którym tożsamość nieustannie kontempluje siebie samą, w którym panuje wieczna terażniejszość, czas wspólny dla wszystkich rajszych wizji, czas zbudowany na sprzeczności wobec samej idei czasu”¹⁰ – czy nie takiego czasu pożąda Stasiuk? Podążajmy za tą myślą –

⁹ E. Cioran *Portret cywilizowanego*, w: tegoż *Upadek w czas*, s. 22-23. W *Notach* zamieszczonych w *Jadąc do Babadag* zaznacza, że cytat ten pochodzi z *Historii i utopii* w tłumaczeniu Marka Bieńczyka. Jednak to wydanie (*notabene* jedyne) *Historii i utopii* nie zawiera, ani tego eseju, ani samego fragmentu. Zdaje się, że w *Notach* nastąpiła pomyłka, gdyż tekst ten znajduje się w *Upadku w czas*, w tłumaczeniu Kani.

¹⁰ E. Cioran *Złoty wiek*, w: tegoż *Historia i utopia*, s. 79.

Aby go wymyślić i do niego dążyć, należy nabrać wstrętu do przyszłości, odczuć jej ciężar i przekleństwo, pragnąć się wyrwać z niej za wszelką cenę. [...] Gdybyśmy bez żadnych zastrzeżeń wpasowali się w wieczną terażniejszość, historia by nie powstała lub chociaż nie okazała się synonimem brzemienia i męczarni.¹¹

Historia jednak istnieje i Stasiuk ma świadomość jej uzurpacji i niewygód. Przywołując kolejne spostrzeżenia Ciorana, które dotyczyć się mogą Stasiuka – niezgoda na rozpad powoduje zaciekle poszukiwanie i n n e g o c z a s u, któremu

oddają się [...] z zaciekłością [tacy jak Stasiuk – dop. mój M.K.], lecz po to, by sprawdzić ten czas tutaj, wedle zaleceń utopii, która usiłuje pogodzić wieczną terażniejszość z historią, rozkosze złotego wieku z ambicjami prometejskimi, lub – użyjmy biblijnego słownictwa – po to, by odnowić Eden środkami upadku i pozwolić w ten sposób nowemu Adamowi poznać przywileje dawnego Adama. Czyż nie jest to próba rewizji Stworzenia?¹²

Czyż nie to wszystko jest podskórnym celem pisarstwa Stasiuka? Pamiętajmy jednak, że realizacja tych wytycznych poddawana jest krytyce, autor *Jadąc do Babadag* to utopista świadomy kruchości i senności uprawianej przez siebie utopii, poddający ją stałej rewizji, mieszający marzenie z bolesną krytyką, ironią, opatrzący sardonicznym uśmiechem wizję ocalenia, pamiętający, że ta utopia raczej była, niż jest, to wreszcie czytelnik Ciorana, a to wyklucza naiwność. Przypomnijmy, że „Raj to brak człowieka”¹³.

Podróż do Babadag nie odbywa się raz (nie odbywa się też dwa razy, tak jak literalnie opisuje to narrator), istnieje jakby potencjalnie, wielokrotnie, nie jest przecież celem, lecz metaforą odbywania podróży. Relacja z podróży po Europie Środkowej nie zostaje tu też ostatecznie zamknięta, wręcz przeciwnie, wydaje się, że będzie musiała trwać nieskończenie, żeby ten świat istniał. Forma imiesłowu w tytule nie zamyka perspektywy, rzecz nie dzieje się tylko tam i wtedy w czasie przeszłym dokonanym.

Jest chyba tak, że czas opowieści Stasiuka jest „takożsamy” (bo nie tożsamy) z czasem, jakim autor naznacza całą przestrzeń Europy Środkowej, to „czas terażniejszy dokonany” czy „nieustannie dokonujący się”. Wieczne stawanie się i wieczny zanik. Podróż do Babadag jest czynnością powtarzającą się i choć tytuł sugeruje, że Babadag jest jej punktem docelowym, ważniejsze jest chyba to, co dzieje się w międzyczasie, co dzieje się „jadąc”. Czemu jednak Stasiuk wybiera podróż do Babadag (a nie do Abony ze zdjęcia Kertésza)? Samo Babadag właściwie nie zaistniało w opowieści, uniknęło opisu etnograficznego, zrobiono mu dwie szybkie fotografie, przechadzających się po nim Turczynek i najstarszego meczetu w Rumunii (Ali Gazi Paşa Camii z początku XVII w.). Babadag więc jest i go nie ma. Ten

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 82.

¹³ E. Cioran *Pragnienie chwały i trwoga przed nią*, w: tegoż *Upadek w czas*, s. 60.

Interpretacje

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

Babadag: dwa razy w życiu, dwa razy po dziesięć minut. Z takich fragmentów składa się świat, z odruchów gorącego snu, z majaków, z autobusowej maligny. Zostają bilety. Z Tulczy do Konstancy – sto dwadzieścia tysięcy lei. Pastrąci biletu! prętu control. (s. 271)

Abstract

Marta KOSZOWY,
Graduate School for Social Research (Warsaw)

On the Way to Abona. Andrzej Stasiuk's photographic journeys

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