

Mikrohistorie. Mapy bez legendy

„w ogóle mapa wmieszała mi się do głowy”
Witold Gombrowicz, *Kosmos*

1.

Na początku jest chaos. Świat w kawałkach i fragmentach. W rozbiciu na poszczególne drobne elementy. W splątaniu i pomieszaniu. Wszystko widać oddzielnie, nic do niczego nie należy, nic się nie chce z niczym połączyć. Archipelag rozrzuconych wysp, katalog światów osobnych. Chaos ogarnia wszystko: należy zarówno do widzianego, jak i do widzającego. Obserwowany przezeń świat podszyty jest niedającą się niczym uśmierzyć osobliwością. Wypełniają go elementy, których wzajemna nieprzystawalność kłuje w oczy: „koleiny, grudy, obcasy, nogawki, kamyczki, liście”, nic tu do niczego nie pasuje: „kawałek zgiętej blachy, patyk, drugi patyk, faktura podarta, patyczek, był też żuk, mrówka, druga mrówka, robak nieznan, szczapa i tak dalej i dalej, aż ku zarośłom i korzeniom krzaków”. Ten świat, owszem, fascynuje, wciąga w swój hipnotyczny krąg, ale bardziej chyba jeszcze niepokoi. Więcej nawet: powoduje paniczny, niedający się stłumić, lęk. Nie widać w nim żadnej logiki, nic się nie chce z niczym związać i połączyć. Panuje tu jakaś przedustawna, fundamentalna atrofia sensu. Jak się w tym chaosie odnaleźć? Jak nazwać to, co się widzi? I najważniejsze: jaki jest sens w-tym-wszystkim?

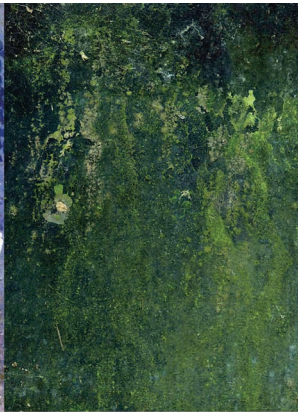
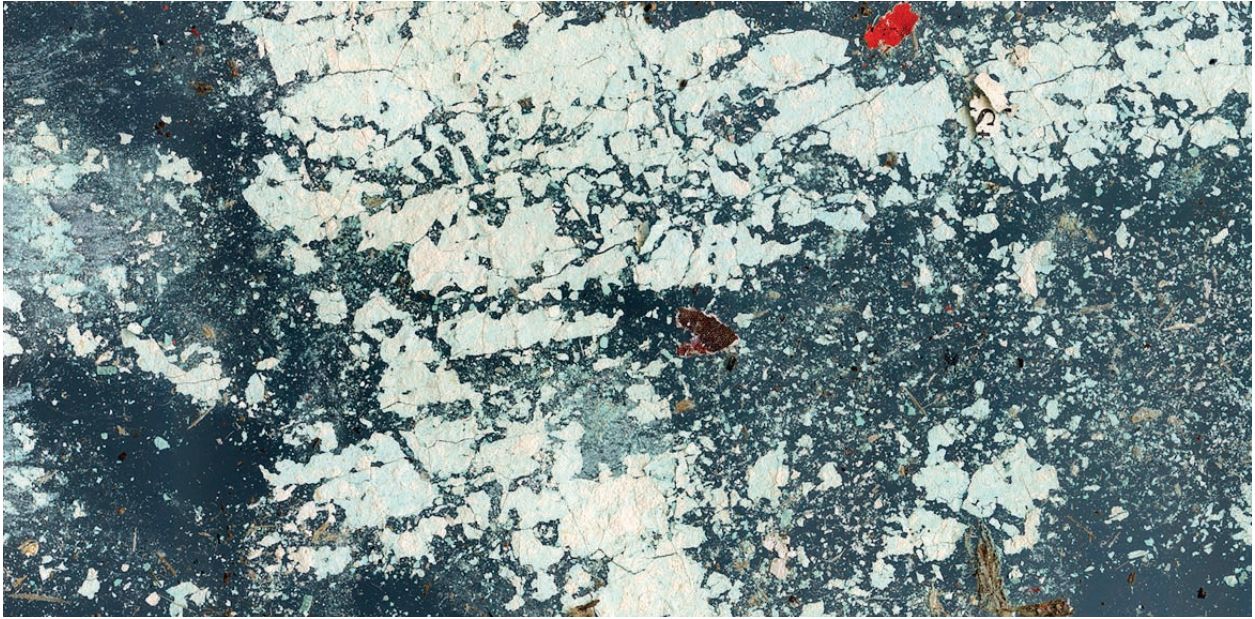
Witold, bohater *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, od samego początku swojego przyjazdu do Zakopanego cierpi na głód sensu. Zauważony przypadkiem w zaroślach powieszony wróbel nie daje mu spokoju. Szuka dla niego uzasadnienia, próbuje wpasować ten osobliwy przypadek w jakąś spójną narrację, która go wyjaśni, uczyni zrozumiałym, u c z y t e l n i; usiłuje wpisać go w szerszy układ odniesienia, który pozwoli umieścić to pojedyncze kuriozum w ogólnej strukturze sensu. Dalej jest znacznie gorzej: już nie tylko wróbel, nie tylko usta służącej Katasi, praktycznie cała dookoła rzeczywistość, wszystko, co podpada pod wzrok, zdaje się bohaterowi, z jednej strony, pozbawionym znaczenia drobiazgiem, z drugiej – jawi się jako nie-

śmiała obietnica wyższego sensu. Rzeczywistość napiera na niego z ogromną mocą i domaga się racjonalnego responsu: „Na czwarty czy piąty dzień wzrok mi zabłądził, nie pierwszy raz zresztą, w głąb pokoju, popijałem herbatę, paliłem, porzuciwszy korek zahaczyłem oczami o gwóźdź na ścianie, obok półki, i od gwoździa posunąłem się do szafy, policzyłem listwy, zmęczony i senny zapuściłem się w miejsca nad szafą mniej dostępne, tam gdzie wystrzępienia tapety, i zabrnąłem aż na sufit, białą pustynię; ale nudna białość przemieniała się nieco dalej, w pobliże okna, w obszar chropowaty, ciemniejszy, zakażony wilgocią, o zawilej geografii kontynentów, zatok, wysp, półwyspów i dziwnych koncentrycznych kręgów, przypominających kratery księżycy, i innych linii skośnych, umykających – było to miejscami chore, niby liszaj, gdzieś znów dziłki i nieokielznane, to znów rozkapryszone zawijasami, zakrętami, oddychało grozą ostateczności, gubiło się w zawrotnej dali. I kropki, nie wiem z czego, chyba nie z much, w ogóle genezy te były nieodgadnione...”

Zwyczajne staje się powoli niezwykłe, swojskie zaczyna być obce, bezforemne obraca się w formę, kształt. Widzialna rzeczywistość – zwykła, zwyczajna, codzienna, oczywista – nabiera dla narratora wartości znakowej. Plamy i zacieki, rysy i pęknięcia na suficie przestają tłumaczyć się tylko w porządku fizycznym, stają się sygnałem metafizycznym, prowadzą w stronę niczym nieograniczonej semiozy. Z linii, zacieków, postrzępień, z tej magmowatej przestrzeni zaczyna wyłyskać jakiś sens. A w każdym razie tak się wydaje. Każdy nieomal widzialny element rzeczywistości zaczyna znaczyć, zaczyna zmieniać się w domagający się odcyfrowania hieroglif. Bohater zaczyna przeczuwać niejasno, że ten postrzegany przez niego chaos jest jakimś porządkiem podszyty, że b y ć m o ż e przenika go jednak kosmiczny ład. Na pierwszy rzut oka co prawda nieistniejący, ale jednak wpisany immanentnie w dysharmonię widzialnego. Do jego odkrycia jednak droga daleka, a pragnienie przebicia się przez ten gąszcz znaków staje się tym bardziej obsesyjne, im rzeczywistość większy stawia opór.

2.

Dylematy, które są udziałem narratora *Kosmosu* Gombrowicza, są dobrym wprowadzeniem do pytań i problemów, przed którymi staje każdy, kto ogląda *Invisible Maps* Andrzeja Kramarza. Osobliwe to mapy. Ponad osiemdziesiąt stron, na każdej stronie jedno zdjęcie. Zestawione w pary fotografie, tworzą jeden, przedzielony cienką kreską, obraz. Żadnych podpisów, żadnych komentarzy. Niemy obraz, sam obraz, tylko obraz. Kadr po kadrze, płynący jeden za drugim, jak w sennych mirażach. Brak jakiegokolwiek legendy do tych map sprawia, że cały ciężar ich interpretacji spoczywa na czytelniku, czy w tym przypadku, może raczej: widzu.



W pierwszym spotkaniu z tymi fotografiami zachowujemy się nieco jak Witold w zakopiańskiej rzeczywistości. Wpadamy w gęszcz rzeczy (czasem dosłownie jest to leśny gęszcz!), rejestrujemy „koleiny, kamyczki, liście”, i mamy jakieś wobec nich wstępne domniemanie. Ale szybko orientujemy się, że niestety nic nie chce się ułożyć dla nas w czytelny wzór. Zresztą, ów widoczny gołym okiem chaos i odpowiadający mu nadmiar domysłów i skojarzeń, które wobec niego żywimy, to znak szczególny tego wizualnego *kosmosu*. Z czasem to strukturalne niedomknięcie, brak finalnego wyjaśnienia stają się nieco deprymujące. Ale jak tu w tej gmatwaninie, w tym pomieszaniu z poplątaniem odnaleźć choćby zarysy sensu: patyczki, wydarte kartki, odrapane ściany, fragmenty rozmokłego tekstu, w pół urwane słowa, rajtki na sznurku, wieszak z bielizną, sufit z zaciekami, oparta o ścianę kula, gałązki, liście, porzucone kable, szlauchy, układające się w pewne wzory owady, pudełka, pogniecione puszki, pożółkłe kartki poprzetykane fauną książkową, brudne zasłony, mapa katastralna, parawan, podarte płaszcze, zabrudzone sienniki, szyba, słabo czytelne zdjęcia, nacieki na ścianie, liszaje, zacieki, wyblakłe negatywy, kropki na nieokreślonych powierzchniach, sztucce, zawieszony w powietrzu złotook, zamknięta okładka książki (*Certain Prey*) na podłodze, nadpalony egzemplarz Biblii...

Szumy na łączach, zlepy widzialnego, niejasne ciągi, osobliwe połączenia, czarny nurt, łamigłówka, brudna enigma. Te fotografie milczą, ale Kramarz wprawia je w ruch osobliwym montażem. Wyciąga je, wyobcowuje z pierwotnych kontekstów, po to by uzyskać brechtowski „efekt obcości”. Te obrazy pierwotnie były nieme, ale teraz zdają się wyposażone w jakieś sensory, zaczynają być nośnikami niejasnych opowieści. Jak niezwykle trafnie pisał George Didi-Huberman o konstrukcji *Kriegsfibel*, dziwaczного atlasu obrazów autorstwa Bertolta Brechta: „Wyobcowywać to tyle, co demonstrować demontując relacje rzeczy ukazywanych razem i połączonych podług różnic. Nie ma więc wyobcowania bez udziału montażu, co oznacza dialektykę demontażu i montażu ponownego, dekompozycji i rekompozycji każdej rzeczy. Zarazem jednak to poznanie, które umożliwia montaż, będzie także *poznaniem na drodze udziwnienia*”.

Podkreślmy to wyraźnie: oglądając te fotografie nie dysponujemy żadną wiedzą uprzednią na ich temat, poza tym że obszar, do którego się odnoszą (tyle był uprzejmy zeznać autor), obejmuje 0,17 hektara. Nie wiemy o nich nic. Ani o ich historii, ani o geografii. Nie wiemy, skąd pochodzą, gdzie zostały wykonane. Nie znamy zasady ich połączenia w dwójkowe układy. Mamy przed sobą kilkadziesiąt podwojonych światów. Niejasnych, nieczytelnych fragmentów wypełnionych masą obiektów pogiętych, pokruszonych, zetlałych, pogniłych, czasem rozmazanych, wytrawionych przez

żywioły i czas. W oglądającym wzbudzają one początkowo zaciekawienie, ale im dłużej się im przyglądamy, tym większy zaczyna ogarniać nas lęk.

Nasza fascynacja, jak się wydaje, bierze się głównie z tego, że nie posiadamy do nich kodu dostępu. Nie tylko nie wiemy, co dokładnie jest na fotografiach (czasem nie wiemy literalnie nic!), ale i nieodgadniona jest dla nas intencja, która spowodowała umieszczenie ich w tym szczególnym zbiorze. Ale, paradoksalnie, im mniej wiemy, tym więcej chcemy wiedzieć. Nie rozumiejąc wiele, tym bardziej chcemy przebić się przez ten szum informacyjny, chcemy odwrócić ten chaos wizualnych komunikatów na „właściwą” stronę. Ale fotografie uparcie bronią dostępu do siebie, nie pozwalają na łatwą i niekonfliktową lekturę. Prowokują natomiast do snucia własnych narracji, do konstruowania własnych ciągów dalszych. Staramy się na różne sposoby uspołnić (czasem na siłę) oglądane wizerunki, sprawić, by te rebusy zaczęły do nas mówić. Konstruuemy więc własne opowieści, wewnątrz których widzialne zaczyna przyoblekać się w sensowny komunikat (albo tak nam się wydaje...).

Nasz lęk natomiast ma swoje źródło w poczuciu, że – wnikając w te wizerunki głębiej – zaczynamy się powoli orientować, że oto znany nam jakoś jednak oswojony świat wypada właśnie z formy. Że znajoma nam wcześniej rzeczywistość zaczyna przybierać kształty dziwne i nieoczekiwane. Te fotografie wytrącają z codziennej rutyny, pokazują zwyczajność w nieoczekiwanych kontekstach. A zwyczajność tak pokazana przestaje być już zwyczajna. Każą one bacznie przyjrzeć się temu, na co rzadko wcześniej nie zwracaliśmy uwagi: na powierzchnię świata. Pokazują, że to, co swojskie, ma też swoją radykalnie obcą stronę. A taka jest przecież, najogólniej rzecz biorąc, definicja freudowskiej kategorii *das Unheimliche*, niesamowitego. Zwyczajna rzeczywistość wnętrza domu, rzeczy, przyrody, zostaje tu wystawiona na inwazję obcości. Oglądając te fotografie, nie jesteśmy już u siebie w domu; to, na co patrzymy, z pewnością nie jest *heimlich*, domowe. Reczywistość, którą wyrzuciliśmy poza nawias postrzeganego, powraca do nas ze zdwojoną mocą. Podpada więc dokładnie pod definicję niesamowitego, które we freudowskiej wykładni było – przypomnijmy – „czymś, co samowicie-swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń”. A wobec takiego doświadczenia trudno zachować spokój. Czujemy wyraźnie, choć nie potrafimy tego dobrze zwerbalizować, że te fotografie mówią do nas o tej stronie rzeczywistości, której na co dzień nie zauważamy, a jeśli zauważamy, to szybko ekspedujemy poza marginesy normalności.

3.

Całe przedsięwzięcie nosi nazwę *Invisible Maps*. Mapy są niewidzialne, ale to nie znaczy, że ich nie ma. Są niewidzialne na pierwszy rzut oka, nie są też

widzialne dla każdego. Ale kiedy bliżej wpatrzeć się w pozostawione na fotografiach linie, sznurki, załomy, zagniecenia, zacieki, gałązki, patyczki – to można potraktować je jako skomplikowaną sieć południków i równoleżników, które – przy dobrej woli i spostrzegawczości – mogą zorientować nas w oglądanej przestrzeni. Taka wydaje się inicjalna sugestia. Szukajcie – a znajdziecie. Znajdziecie – ale co? Inaczej mówiąc: co jest, co ma być przedmiotem naszego szukania?

Przypomnijmy oczywistość, o której często zapominamy: mapa nie jest światem. Mapa tylko kieruje nasz wzrok w stronę świata. W pojęcie mapy wpisany jest genetycznie jakiś realny punkt odniesienia. Mapa jest zawsze mapą czegoś, jest światem w pomniejszeniu, w innej skali. Mapa celuje w świat, ale świat nie mieści się na mapie. Na żadnej mapie. Mapa to jeszcze nie terytorium – zwykły mawiać twórca semantyki ogólnej Alfred Korzybski. Nie mylmy jednego z drugim. Terytorium jest zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej, mapa to tylko niejasna wskazówka w stosunku do doświadczanej zmysłami rzeczywistości.

W takim razie można by zadać sobie pytanie, do jakiego świata kierują niewidzialne mapy? I czy w ogóle kierują? Ten dylemat wpisany był w poszukiwania bohatera *Kosmosu*, któremu chaotyczna rzeczywistość wydawała się sekretną mapą, za którą idąc, mógł dotrzeć do tego, co rzeczywiste. U Gombrowicza poszukiwania kończą się czarną ścianą. W jego narracji nic się nie chce scalić w ostateczną całość, obiecujące początkowo tropy prowadzą jednak na manowce. Nie ma rozwiązania zagadki tej monstrualnej semiozy. Okazuje się, że zarówno na początku, jak i na końcu istnieją tylko poszczególne detale, które opierają się jednoczącej interpretacji. Ale że nie potrafimy żyć pośród chaosu, snujemy – jak pająk swoje sieci – nowe siatki znaczeń, w obrębie których szczegół nabiera sensu. Co gorsza: usensowniony szczegół odsyła do kolejnego sensu, ten do następnego, a ten do jeszcze następnego (itd.), tworząc w ten sposób syndrom „wszechzwiązku zjawisk”. A jeśli wszystko odsyła, prędzej czy później, do wszystkiego, to znaczy, że finalnie nic sensu nie ma. Tak źle i tak niedobrze.

Ten sam fundamentalny dylemat staje teraz przed nami – hermeneutami niewidzialnych map. Wydaje się, że kłopot, którego nastrocza nam ich „właściwa” interpretacja, jest niczym w porównaniu z inną kwestią, z inną – dużo bardziej fundamentalną – wątpliwością: a może te mapy nie mają swojej referencji? Może te powierzchnie nie kierują w stronę żadnej głębi? Istotę tego pytania przejmująco wyśłowił Czesław Miłosz:

Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

– A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drożdż na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drożdżem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Sens

Otóż właśnie: jeśli drożdż nie jest znakiem, i dodajmy: jeśli szyba nie jest znakiem, jeśli liść nie jest znakiem, jeśli wieszak nie jest znakiem, jeśli sznurek nie jest znakiem, jeśli patyk nie jest znakiem – to cała ta gra w interpretację nie ma większego sensu. Nie ma bowiem podszewki świata; jest tylko jego powierzchnia. To by oznaczało, że „znaki” niewidzialnych map nie odnoszą do świata, tylko do innych znaków! Nie ma więc żadnego przedustawnego sensu, a nasze narracje są całkowicie arbitralne i prowadzą donikąd, scalając się na chwilę, by za jakiś czas znowu się rozpaść...

Konstruując swoje niewidzialne mapy, Andrzej Kramarz wychodzi od jakiegoś uwierającego go widzialnego nonsensu (odrapana ściana, opadłe liście, wieszak z bielizną), a następnie przekształca go w fotograficzny kadr, który nadaje mu jakiś (sugerowany, niejasny wciąż), ale jednak – sens. Sama przecież czynność rekonstrukcji tego, co zobaczone, montaż „surowych” fragmentów rzeczywistości w fotograficzną narrację jest jakąś – niechby słabo rokującą – pracą, która chaos przekształca w ład i która odbiera rzeczywistości przyrodzony jej bezsens. Zostawia nam więc autor owe słabo czytelne wizualne alegorie i metafory w nadziei, że poskładamy jej sobie w całość, że ułożymy z nich pewien dający się odczytać wzór.

A jeśli tego *puzzle’a* ułożyć się nie da? A jeśli nie jest on w ogóle do ułożenia? Bo może nie ma tu nic do układania? Ślizgamy się tedy po powierzchni zdarzeń, wychodzimy z autorem od przedustawnego nonsensu, by dać się złapać w sugestię jakiegoś sensu, który zaraz wyradza się nam w kolejny bezsens. To trochę tak, jakby ktoś wyciągał nam wciąż dywan spod nóg. Horror, horror...

Nota bibliograficzna:

Witold Gombrowicz, *Kosmos* (Dziela, t. 5), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Kraków 2011.

Czesław Miłosz, *Sens*, [w:] tenże, *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991.

Wszystkie zdjęcia na stronach: 237 i 240 pochodzą z *Invisible Maps* Andrzeja Kramarza

