

Zakopiańczycy i Nekyia

Wystawę fotograficzną *Zakopiańczycy*. W poszukiwaniu tożsamości – stanowiącą najlepiej widoczny fragment szerszego projektu konceptualno-emocjonalnego – odczytywać można podług różnych zasad, stosując rozmaite klucze interpretacyjne. Każdy oczywiście ogląda tę fotograficzną narrację po swojemu; inaczej ktoś tutejszy, kto zna i pamięta, inaczej element turystyczny, jak ja, mający w Tatrach wprawdzie upodobanie, ale słabo znający ludzi. Co więcej, każdy z nas robi to na kilka sposobów naraz. Z jednej strony, jak sądzę, ulegamy zrozumiałej ochocie, by posłużyć się tymi fotografiami jako źródłami etnograficzno-historycznymi, odtwarzając owo dawno minione „teraz”, trochę podobne, a jednak dziwnie odmienne od dobrze znanych, codziennych widoków (ten dom, ulica, stroje, nawet góry). Z drugiej – galeria nie tylko otwiera okna na tamten świat i niczym wehikuł czasu przenosi nas w przeszłość; w jej przestrzeni „tamten świat” spogląda też na nas – etnograficzna ciekawość nie zawsze skutecznie tłumi w nas uczucie niepokoju, które wywołują nazbyt rzeczywiste spojrzenia osób od dawna już nieżyjących.

W tym kontekście ciekawy problem stwarza też tytuł wystawy. Ponieważ w jawny sposób uznaje on za problematyczną samą „tożsamość” zakopiańską (skoro każe jej poszukiwać), zmusza również do zastanowienia, kim są tytułowi „zakopiańczycy”. Jeśli przyjmiemy (co w pierwszej chwili nasuwa się jako oczywistość), że mowa jest o ludziach przedstawionych na fotografiach, to trzeba by się też zastanowić, na czym miałyby polegać ich „poszukiwanie tożsamości” (skoro nie jest ona im zwyczajnie dana). Czy za sformułowaniem tym kryje się po prostu – przypomniana tutaj migawkowo – rozmaitość ich losów? Czy może coś więcej?

Jest też druga możliwość, nie całkiem sprzeczna z pierwszą, że zakopiańczykami są tu także ci, którzy dziś – jak Maciej Krupa czy Kuba Szpilka – poszukują swoich przodków, wyprawiają się do ich krainy, by uzyskać metrykę duchowego poczęcia, potwierdzającą prawo dziedziczenia. Jednak sprawa takiej sukcesji nie jest prosta: poszukiwana metryka pozostaje dramatycznie trudna do odczytania – niekompletna, niejednoznaczna, zapisana we wspomnianej rozmaitości losów. Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Kuba Szpilka, pisząc w tekście *Zakopiańczycy*, że relacje o tej czy innej postaci to narracje niekoniecznie opisujące zdarzenia i fakty ściśle historyczne; ale i podkreślając zarazem, że interesuje go właśnie takie „życie w opowieściach”.

Opowieścią jest także sama wystawa. Jak w niej jest obecne życie „zakopiańczyków”? Szpilka pisze, że stojący za nią autorski wybór, to „problem [który] nie ma poznawczej natury”.¹ Jednak to, co określa on jako „smutek wyborów”, wyborów nieuniknionych, które – jako zawsze czyjaś narracja – przekładają się na „sposób ukazania rzeczywistości”, jest przecież proble-

mem reprezentacji, czy też komunikacji. Powiedziałbym: to problem języka umożliwiającego dialog z przodkami, dopuszczającego ich do głosu, pozwalającego na ich wysłuchanie. Języka wprawdzie trudnego, w istocie niemożliwego, ale kuszącego jednak, ludzkiego nadzieją poznawczą. Choć rzecz jasna – chyba dobrze rozumiem autorów wystawy – o inne już poznanie chodzi. O takie mianowicie, w którym zasadniczą rolę odgrywa kategoria „fragmentu”. Szpilka opisuje ją, cytując fragment książki Dariusza Czaj: „Fragment, to przecież zawsze świadectwo braku, jakiegoś niedopełnienia. Fragment zawsze wciąż każe myśleć o możliwej do osiągnięcia całości, jest oznaką nieustannego poszukiwania. Przy czym owo poszukiwanie, domagające się ostatecznego rozstrzygnięcia pytanie jest zawsze wyrazem pragnienia, odpowiedź zaś – niestety? na szczęście? – wiecznym rozczarowaniem.”²

Świadomość nieuchronności rozczarowania poznawczego – stanowiąca istotną część tej subtelnej hermeneutyki – zapobiegać ma pozytywistycznemu złudzeniu, naiwnej wierze w możliwość stworzenia „obiektywnego obrazu rzeczywistości”; dlatego Kuba Szpilka, współautor wystawy, stwierdza: „Tak, w tej przestrzeni [scil. fragmentu] możemy się bronić”.³

Jednak sprawa tylko pozornie staje się w ten sposób łatwiejsza; choć podzielał zasadniczo przedstawiony tu sceptycyzm poznawczy, obawiam się, że zastosowany środek nie jest dość skuteczny i słusznie dostrzeżone niebezpieczeństwo jedynie odsuwa. Kłopot sprawia mianowicie owa natrętnie powracająca myśl „o możliwej do osiągnięcia całości”. Jak sobie z nią poradzić? Dariusz Czaja wybiera nadzieję, pisząc w swojej książce dalej: „Ale prawdą jest też, że fragment fragmentowi nierówny. Czasem fragment może właśnie wskazywać wprost na całość albo wręcz może – chwilowo, na okamgnienie – zmieścić ją w sobie”.⁴ Jak rozumieć te słowa? Czy nie podważają one w istocie zapowiadanej tu „poetyki fragmentu”, związanego z nią radykalizmu poznawczego? Czy nie zaprzeczają fragmentowi jako fragmentowi właśnie – skoro najlepszym fragmentem jest ten, w którym (jed-

nak!) możemy dostrzec całość (mimo zastrzeżenia, czy też alibi, w postaci owego „okamgnienia”)?; skoro „niekompletność” – nawet jeśli zgodzimy się, że wyklucza ona możliwość ponownego zebrania w całość wszystkich rozproszonych fragmentów – interesuje nas tylko dlatego, że pozostawia miejsce dla jakiejś „innej”, „głębszej”, „prawdziwszej” Rzeczywistości? Czym miałby się ten wyjątkowy fragment różnić od wszystkich symboli, archetypów, świętych tajemnic i sekretów, które – choć strzegą dostępu do siebie – wiele jednak obiecują, rozbudzając nadzieję ujrzania rozjaśnionej w epifanii „pierwotnej” prawdy?

Wystawa *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości* nie kryje, jak sądzę, żadnej takiej tajemnicy, niewidzialnej prawdy, która mogłaby się nagle objawić; czy choćby metafory. Spotykamy jedynie owe niewidzące spojrzenia umarłych, które naruszają moje poczucie komfortu, przekonanie o kompletności mojego własnego świata. Na tym polega w tych fotografiach siła „fragmentu” – nie jest on tylko przeszkodą, którą trzeba pokonać (w ten czy inny sposób) w drodze do odległego lub nawet nieosiągalnego celu. Jeśli mamy szansę zobaczenia w nich „czegoś więcej” (choćby na „okamgnienie”), to byłoby to raczej „coś mniej” – właśnie ich płaskość, martwota: „martwa barwa”, jak Herman Melville nazwał „białość” mającą stanowić pierwotną kondycję świata, kryjąca się pod „subtelnym oszustwem” słodkich odcieni życia; albo – sięgając po koncept Waltera Benjamina – „ruiny”, które ujrzal zwrócony w przeszłość „anioł historii”, stanowiące, właśnie one, poznawczy „prafenomen”, początek i koniec, całą już jaskrawość. W każdym razie byłoby to coś, co zwykle zagłuszone zostaje pragnieniem przywrócenia, ożywienia całości, obiecywanej wtajemniczonym w symbolach i archetypach, mianowicie – nieredukowalna fragmentaryczność świata (więc raczej nie „coś”, lecz „nic”).

Fragmentacja jest deformacją, która przeszkadza wydajnej poznawczo lekturze, myli tropy, zmusza do porzucenia opowieści w połowie, w miejsce konkluzji podstawiając w tekście – jak w zepsutym manuskrypcie – lakunę. Najtrudniejsza zaś w tej poetyce nie jest wcale „de-fragmentacja”, uzupełnienie szczelin wiedzy (lub dostrzeżenie czegoś w ich prześwicie), ale właśnie (czego uczył między innymi Freud) ujęcie wiedzy wraz z jej szczelinami, czyli zgoda na brak interpretacyjnej gwarancji, lub nawet nadziei; powstrzymanie się też przed tworzeniem łagodzących ten traumatyczny stan poetyckich hipostaz braku; utrzymanie się zatem w porządku czystego pożądania. Obrazy rzeczywistości (na przykład fotografie w zakopiańskiej galerii i sama galeria) są zawsze wykadrowane, obramowane – także naszymi spojrzeniami; owe ramy stanowią wręcz warunek obrazu; a zatem koncept „obrazu kompletnego” musi też (zgodnie z zasadą Kantowsko-Derridiańskiego parergonu) uwzględniać ramę – która jednak na-

tychmiast przecież unicestwia wszelkie marzenie o źródłowej „całości”. Na tym polega chyba błąd postawy konceptualizującej „fragment” jako gest w istocie totalizujący – ma on być sposobem na rozbicie „ramy” traktowanej jako redukcjonistyczne ograniczenie naszego spojrzenia, narzucającej wąską jedynie (lub płytką), dającą się dobrze rozrachować interpretację. Ten dość radykalnie pomyślany fragment przeciwstawia się pozytywistycznym złudzeniom w zupełnie inny sposób – stanowi siłę dyfrakcyjną, która rozbijając lustrzany pozór, niczego (niczego „więcej”) w zamian nie daje, w nieskończoność mnożąc jedynie kolejne ramy i kadry („szczeliny”); skutkiem tego musi być jednocześnie bezruch, zamarcie całości, jak i ciągła dyfuzja, przenikanie zewnętrżności do wnętrza obrazu. Nie pozwala to ani na zachowanie tego obrazu w stanie „pierwotnym” i „niepokalanym”, ani na zachowanie wobec niego bezpiecznego dystansu.

Idąc tym tropem, wytyczonym między innymi przez Rolanda Barthes’a, możemy powiedzieć, że zgromadzone w galerii fotografie zakopiańczyków są śladem nie tyle autentycznego życia, ile autentycznej śmierci. „Fotografia nie przywołuje pamięcią przeszłości – czytamy w książce *Camera lucida* – (zdjęcie nie ma w sobie nic proustowskiego). Efekt, jaki we mnie wywołuje, nie polega na przywróceniu tego, co uległo zniszczeniu (przez czas, oddalenie), lecz na poświadczaniu, że to, co widzę, z pewnością istniało. Otóż właśnie dlatego efekt jest w ścisłym znaczeniu skandaliczny. [...] To, co widzę, to nie wspomnienie, wyobraźnia, rekonstrukcja, kawałek Mai, czym szafuje sztuka, lecz realność w stanie minionym: zarazem minione i realne”.⁵ Fotografia zatem, w tym ujęciu, nie jest znakiem minionej rzeczywistości (znakiem „pełni”), lecz samą tą rzeczywistością; realną, ale w stanie bezpowrotnie minionym, czyli nieusuwalnie pokawałkowanym – jak „ruina”. Dlatego ze słynną formułą „to było”, według Barthes’a określającą istotę fotografii (stanowiącą jej „noemat”), nie wiąże się radość odzyskiwania („rekonstruowania”) czegoś, co utracone, ani nawet praca żałoby, potrafiąca złagodzić ból po utracie. Przeciwnie, w „to było” wpisane jest – powiedziałbym – niekończące się pożegnanie, będące zapowiedzią rozstania, które już się dokonało; jak napisał Barthes: „Czas przyszły uprzedni, którego stawką jest śmierć”. Z fotograficznej pewności (minionego) istnienia wynika bowiem też „zatrzymanie interpretacji”: nie ma stosownego słowa, które niosłoby wytłumaczenie, pocieszenie. Barthes: „Wraz z fotografią wkraczamy w *plaską Śmierć*. [...] Okropność, to jest: nic do powiedzenia o śmierci kogoś, kogo kocham najbardziej, nic do powiedzenia o jego zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc go przeniknąć, przemienić. Jedyna «myśl», jaka może przyjść mi do głowy: że w kres tej pierwszej śmierci wpisana jest moja własna; pomiędzy nimi już nic, tylko oczekiwanie; nie mam innej pomo-



Władysław Hasior (1928-1999), fot. Władysław Werner, archiwum MT.

cy niż ta *ironia*: mówić, że nie ma się nic do powiedzenia”.⁶

O bohaterach wystawy *Zakopiańczycy* można oczywiście opowiadać niezliczone wspomnienia, historie, anegdoty, często fascynujące, bez względu na to, jak ściśle historycznie (zdecydowanie trzeba się ich domagać od wszystkich Szpilków i Gondowiczów!). Tym bardziej jednak w postaciach ze zdjęć – uchwyconych w realnych sytuacjach – dostrzegam coś beznadziejnie bezwładnego. Są niczym cienie poległych pod Troją Achajów, które wywoływał spod ziemi Odyseusz (a wraz z nimi widmo swojej zmarłej matki); patrzą, nie widząc; ani żywi, ani po prostu martwi, jakoś obecni, choć nieobecni, obojętni na moje łagodne zaciekawienie; trwają w sposób, którego nie potrafię nazwać – nie potrafię nie tylko z powodu ignorancji, ale dlatego, że (okreśną drogą powróciłem do słów Szpilki) ten „byt nieobecności” nie należy do porządku wiedzy. Dlatego, jak pisze Derrida w *Spectres de Marx*, potrzebna jest „inna ontologia”, która ogarnęłaby również niewiedzę oraz niepewność istnienia, mianowicie „hantologia”, czyli „logika nawiedzenia”.⁷ Mówiąc inaczej: radykalnie potraktowana „poetyka fragmentu”.

Choć widma przywołane w zakopiańskiej Galerii Sztuki nie są wysłannikami żadnej prawdy (w każdym razie prawdy, której byśmy nie znali), w ich bezwład-

nych spojrzeniach możemy odnaleźć – niczym podczas Homerowego obrzędu Nekyi – istotną wiadomość o naszym losie: mamy szansę dojrzeć „szczeliny istnienia”, melancholijny aspekt naszej egzystencji, skazanej na nieustanne negocjacje z widmami przodków, z powodu których nic nigdy nie jest ani pierwsze, ani pełne, wszystko zaś warunkowe, dziedziczone i z dużym trudem przypominane – nawet to, co nigdy nie zostało zapomniane.

Przypisy

- ¹ Kuba Szpilka, *Zakopiańczycy*, „Konteksty” 2011, nr 3-4, s. 365.
- ² Dariusz Czaja, *Sygnatura i fragment*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 17.
- ³ Szpilka, dz. cyt.
- ⁴ Czaja, dz. cyt., s. 18.
- ⁵ Roland Barthes, *Camera lucida*, wybór fragmentów i przekład Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, WUW, Warszawa 2011, s. 230-246.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paryż 1993, s. 255. Zob. W. Michera, *Piękna jako bestia*, WUW, Warszawa 2010, s. 263.