

Pamięć: przestrzeń, w której zdarzenia się powtarzają

O fotografii¹

Jeśli pominąć cudowną anegdotę na temat zważenia dymu² opowiedzianą przez pisarza Paula Benjamina (obowiązuje wymowa angielska), a mówiącą o tym, jak Sir Walter Raleigh uporał się z owym niezwykłym zadaniem, *Dym* zaczyna się od sceny, gdy pisarz w zamyśleniu wkracza na jezdnię wprost pod koła pędzącej ciężarówki. Życie ratuje mu czarnoskóry chłopiec, który jak się wkrótce okazuje, lubi zmieniać imiona i opowiada różne historie. Można by rzec, że historia Benjamina zostaje podjęta tam (choć tym razem dziejąc lat później i w Nowym Jorku), gdzie kończy się historia życia Rolanda Barthes'a, który zmarł w wyniku obrażeń odniesionych na skutek potrącenia przez furgonetkę. Wypadek ów miał miejsce, gdy w zamyśleniu przechodził przez rue des Écoles po wykładach w Collège de France (25 lutego 1980).³ A zdarzyło się to kilka dni po wydaniu ostatniej książki Barthes'a *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), którą zadedykował on *Wyobrażeniu* Jean-Paul Sartre'a. Książka ta, będąc zbiorem wnikliwych refleksji na temat fotografii, poszukiwaniem jej istoty, poświęcona jest również niedawno zmarłej matce, próbie odnalezienia prawdy o ukochanej osobie w Fotografii, refleksji na temat śmierci, śmierci właśnie w epoce fotografii.⁴ A książka, która brzmi jak testament, testamentem się staje.⁵ Wnikliwi krytycy doszukiwali się znaczenia nawet w tym, że składa się ona z 48 rozdziałów-paragrafów, a liczba ta miałaby być anagramem lat, które przeżyła matka Barthes'a.⁶

Oczywiście, twierdzenia o zbieżności wspomnianych „historii” nie opieram jedynie na fakcie podobieństwa owych „wypadków drogowych”, choć – jak sądzę – jest to szczególnie znaczący. Nie będę także poszukiwał genetycznego związku obu historii (choć mniemam, że Auster, który wydaje się całkiem niezłe odczytany w literaturze filozoficzno-krytycznej,⁷ spędzając kilka lat we Francji i podejmując w istotny sposób problematykę fotograficzną, musiał znać prace Barthes'a na temat fotografii), postaram się raczej wskazać na pewne ideowe podobieństwo obu historii.

Owa „wspólnota ideowa” sięga zresztą poza *Dym*. W 1979 roku Auster pisze silnie autobiograficzny esej-opowiadanie *Portret człowieka niewidzialnego*⁸ (wydane w roku 1982), który jest podaną w pierwszej osobie opowieścią o właśnie zmarłym (występującym pod rzeczywistym nazwiskiem) ojcu. Pojawiają się w nim znaczące wątki fotograficzne. Porządkując dom po śmierci ojca, narrator odkrywa kilkaset fotografii „ukrytych w wyblakłych brązowych kopertach, przyklejonych do czarnych kart przewilgłych albumów, rozrzuconych bezładnie w szufladach. [...] wpatrywałem się w te zdjęcia z fascynacją graniczącą z manią. Miały w sobie jakąś nieodpartą moc, zdawały się drogocenne niczym relikwie. Odnosiłem wrażenie, że mogły przekazać mi coś, czego wcześniej nie wiedziałem, że ujawnią skrywaną dotąd prawdę; wpatrywałem się w każdą fotografię wyteżając uwagę, wchłaniając najdrobniejsze

szczegóły, najbliższy cień, aż wszystkie te obrazy stały się częścią mnie samego. Nie chciałem niczego utracić.⁹ [...]

Odkrycie tych fotografii było dla mnie czymś ważnym, bo zdawało się potwierdzać fizyczną obecność ojca w tym świecie, stwarzały wrażenie, że wciąż jeszcze tu jest. Fakt, że wielu zdjęć nie widziałem nigdy przedtem, zwłaszcza tych z młodości, wzbudził we mnie dziwne uczucie, że spotykam go po raz pierwszy, że pewna jego częśćka dopiero teraz zaczyna istnieć. Straciłem ojca, ale jednocześnie także go odnalazłem. Gdy tylko trzymałem te zdjęcia przed oczami, gdy tylko przypatrywałem się im z największą uwagą, było tak, jak gdyby nadal żył, nawet po śmierci. A nawet jeśli nie żył, to w każdym razie nie był martwy. Czy raczej trwał w pewnym zawieszeniu, zamknięty w jakimś kosmosie, który nie miał nic wspólnego ze śmiercią, do którego śmierć w ogóle nie miała wstępu”.¹⁰

W utworze tym można znaleźć jeszcze kilka innych wątków fotograficznych¹¹, choć jednocześnie odległe są one od opisanego przez Barthes'a doświadczenia, które można porównywać z doświadczeniem pamięci mimowolnej u Prousta. Kontynuując, Auster stwierdza, że większość owych fotografii nie powiedziała mu niczego nowego, choć „pomogła wypełnić luki, potwierdzić odczucia, dostarczyć dowodów tam, gdzie ich przedtem nie było”.¹² Przy całej specyfice i szczególności tego doświadczenia pozostaje ono bardziej po stronie fotografii jako dowodu, świadectwa, ukazania nieznannej prawdy o ojcu (czyli poznania), przede wszystkim z czasów, kiedy narrator go jeszcze nie znał...

Inaczej rzecz się przedstawia w filmie *Dym*. W gruncie rzeczy pojawia się w nim niewiele odniesień do fotografii, mogą się one przy tym wydawać marginalne i przypadkowe, jednak, jak sądzę, tworzą one niezbywalny rdzeń filmu. I to wcale nie dlatego, że dostrzeżony przez Benjamina aparat leżący na kontuarze w sklepiu Wrena (prawie na początku filmu) staje się ośrodkiem, wokół którego osnuta jest opowieść wieńcząca film: *Auggie Wren Christmas Story*.

Nim jednak podejmem obecny w *Dymie* „wątek fotograficzny”, chciałbym powrócić do mojej interpretacji opisanego przez Barthes’a, w *Camera lucida*, „prostowskiego” doświadczenia fotografii.¹³ Przedstawiony wówczas opis domaga się pewnego dookreślenia. Można bowiem sądzić, że Barthes, starając się dostosować opis do przeżytych doświadczeń, które pozostają wszak ambiwalentne i niespójne, ucieka się do „fragmentów”, narracji niespójnej, dalekiej od logicznego wyводу, albowiem tylko w ten sposób może przekazać ową ambiwalentną prawdę doświadczenia (Barthes czyni sobie odniesieniem dla każdej fotografii).¹⁴ Zauważając najpierw, że do odnalezienia prawdy o matce (prawdziwego obrazu matki) konieczne były odczucia synestetyczne (§ 28), powiada dalej: „Otoczony tymi fotografiami, nie mogłem znaleźć ukojenia w wierszu Rilkego: ‘Śłodkie jak wspomnienia, mimozy nasycają sypialnię’. Fotografia niezdolna jest ‘nasycić’ sypialni; nie ma zapachu, nie ma muzyki – jest tylko *wytrzeszczona* rzecz. Fotografia jest brutalna: nie dlatego, że pokazuje rzeczy brutalne, ale dlatego, że za każdym razem przemocą napęlnia wzrok i niczego w niej nie można odrzucić ani przekształcić”.¹⁵

A nieco wcześniej, w tym samym rozdziale-paragrafie, pojawiają się jeszcze mocniejsze słowa ukazujące ową szczególną „niemoc” fotografii (bądź niemoc w obliczu fotografii): „Oto znów Fotografia z Ogrodu Zimowego. Jestem sam na wprost niej, sam z nią. Koło zamyka się, nie ma wyjścia. Cierpię bez ruchu. Okrutny, jałowy brak: nie mogę *przekształcić* mego bólu, nie mogę zmienić kierunku mego spojrzenia; kultura nie przychodzi mi z pomocą, by wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam w całości jako bezpośrednio wynikające ze skończoności obrazu (i dlatego, wbrew jego kodom, nie mogę *odczytać* zdjęcia): Fotografia, moja Fotografia jest pozbawiona kultury; kiedy sprawia ból, nie ma w niej nic, co pozwoliłoby przekształcić cierpienie w żałobę. I jeśli dialektyką nazywam tę myśl, która opanowuje to, co ulega zniszczeniu i przemienia negacją śmierci w siłę pracy, to Fotografia jest niedialektyczna: jest teatrem wynaturzonym, w którym śmierć nie może ‘być kontemplowana’, odzwierciedlona i uwewnętrzniona, lub jeszcze inaczej: martwym teatrem śmierci, wykluczeniem Tragizmu; wyklucza ona wszelkie oczyszczenie, uniemożliwia *katharsis*. [...] W Fotografii znieruchomienie Czasu przyjmuje zawsze formę przesadną, monstrialną: Czas ulega zastojowi (stąd związek z Żywym Obrazem, którego mitycznym prototypem jest Śpiąca Królowa)”.¹⁶ Uwagi te zdają się podważać to, co zostało wówczas powiedziane. Skrajnie metonimiczne odczucie realności zdjęcia (szczególnie w takim, jak ten opisany przez Barthes’a, przypadku)¹⁷ często (najczęściej) nie pozwala na jego „uruchomienie”. O tyle też zasadne jest twierdzenie Barthes’a, że fotografia „jest *bez przyszłości*”.¹⁸ Wskazywałem zresztą wówczas nie tyle na tożsamość, ile na strukturalne po-

dobieństwo opisanego doświadczenia odnalezienia matki w zdjęciach i opisanego przez Prousta doświadczenia pamięci mimowolnej. Zauważyć też trzeba, że przeżyte przez Barthes’a „doświadczenie proustowskie”, jest opisane raczej enigmatycznie. Nie da się go w pełni wypowiedzieć, ani też powtórzyć, bezpośrednio doświadczenia traumatycznego nie pozwala na łatwe werbalizację; staje się ono czasem, jak widać, nie tyle nawet żywym, ile raczej martwym obrazem. Obrazem, wobec którego nie ma ruchu.¹⁹

Można rzeczywiście sądzić, że przy całej ambiwalencji przeżytego doświadczenia, fotografia – „współczesna zanikaniu obrzędów” [§ 38] – wchodząc na ich miejsce nie zastępuje ich, w tym znaczeniu, że nie pozwala na przemienienie „cierpienia w żałobę”.²⁰ Żałoba, podobnie jak rytuał (w psychoanalizie mówi się o „pracy żałoby”), jest funkcją czasu. Fotografia często, a u Barthes’a niemal zawsze, opiera się czasowi. Można tu widzieć analogię i podobieństwo do teatru Kantora, gdzie „klisze pamięci” również ożywają tylko na chwilę i „nie-do-końca”.²¹ Teatr Kantora nazywany jest „teatrem śmierci”, Barthes pisze zaś, że fotografia jest teatrem wynaturzonym, martwym teatrem śmierci.²²

Właśnie w kontekście ambiwalencji, jak i swoiste go „niepowodzenia” opisywanego przez Barthes’a doświadczenia, warto przywrzeć się uważnie filmowi *Dym*. Historia – jak już wspomniałem – rozpoczyna się tam, gdzie kończy się życie Barthes’a. Śmiertelny wypadek przemienia się w wyratowanie spod kół. Można by więc rzec, że Auster symbolicznie podejmuje wątek i opowiada historię raz jeszcze...

Kiedy pewnego dnia (a ma to miejsce również na początku całej historii) pisarzowi zabraknie papierosów, w ostatniej chwili przybiega do trafiki Auggie’ego Wrena. Pora zamknięcia minęła, lecz nikt się nigdzie nie śpieszy: przyjaciele siadają przy piwie i papierosach, zaś na stole pojawiają się albumy fotograficzne. Auggie Wren – jak się okazuje – ma osobliwe hobby: codziennie rano fotografuje ze swojego rogu, skrzyżowania 3 Ulicy i 7 Alei, ten sam „fragment rzeczywistości”, codziennie o tej samej porze sporządza zapis tego samego obramionego prostokąta, „swojej małej przestrzeni”, wypełniając „projekt”, dzieło własnego życia. Ów szczególny rytuał zaowocował już ponad czterema tysiącami zdjęć. Kartki albumu, każda wypełniona czterema fotografiami, coraz szybciej przesuwają się przed oczyma Paula, który wyznaje, że chyba nie bardzo ów projekt rozumie. Wszak przed oczyma ma cały czas „to samo zdjęcie”. Dopiero uwaga Auggie’ego – że przegląda fotografie zbyt szybko, że ledwie patrzy na zdjęcia, które są „takie same, a jednak każde jest inne”, jedne poranki są jasne, a inne ciemne, światło bywa letnie i zimowe, „czasem pojawiają się te same osoby, czasem inne, niekiedy te inne zaczynają być t[ymi] sam[y]mi, a tamte znikają” – sprawia, że spojrzenie Benjamina zatrzymuje się na każdym obrazie. Pole wi-

dzenia (i ekran) wypełniają po kolei pojedyncze przenikające się kadry, tym razem na dłużej. Wraz z pisarzem zaczynamy dostrzegać, że jednak fotografie się różnią, że każda z nich ukazuje inne postaci, inne światło, że owa „tożsamość” jest w rzeczy samej bardzo bogata i różnorodna. Jednak naprawdę „świat zatrzymuje się”, gwałtownie cofa do „owego czasu” dopiero wówczas, gdy pisarz natrafia na przypadkowo uchwyconą na zdjęciu sylwetkę żony, która w jakiś czas potem ginie wraz z noszonym w łonie dzieckiem od przypadkowej kuli w trakcie bandyckiego napadu nieopodal sklepiku. Mimika twarzy pisarza oddaje szok rozpoznania: „Jezu, patrz, to Helen... [...] To Helen, spójrz na nią, spójrz na moje słodkie kochanie...”²³ Dalsze słowa więzną pisarzowi w gardle, kryje twarz w dłoni, nie będąc w stanie powstrzymać emocji...

Mottem do *Księgi Pamięci*, drugiego autobiograficznego eseju Austera pomieszczonego w tomie *Wynaleźć samotność*, są słowa z *Przygód Pinokia* Collodiego:

„– Kiedy umarli płacze, to znak, że wkrótce ozdrowieje – stwierdził z powagą Kruk.

– Jakże mi przykro zaprzeczyć mojemu sławnemu przyjacielowi i znakomitemu koledze – wtrąciła się na to Sowa – lecz moim zdaniem płacz nieboszczyka oznacza, że wcale nie ma chęci umrzeć.”²⁴

Barthes powiada, że nie płacze po matce. „Mówi się, że żałoba w swej postępującej pracy, powoli zacierając ból; nie mogłem, nie mogę w to uwierzyć; ponieważ dla mnie Czas eliminuje uczucie utraty (nie płaczę), to wszystko. Jeśli jednak chodzi o całą resztę, wszystko trwa bez zmiany. Ponieważ to, co utraciłem, to nie Postać (Matka), lecz istota [*être*], a nawet nie istota, lecz *jakość* (dusza), nie niezbędna, lecz niemożliwa do zastąpienia. Mogłem żyć bez Matki (wszyscy to czynimy, wcześniej czy później), ale to życie, które mi pozostało, będzie na pewno do końca *nie-do-pojęcia* [*inqualifiable*] (bez wartości)”²⁵ Ze zdziwieniem konstatuje to również Auster: „Zawsze wyobrażałem sobie, że śmierć mnie ogłuszy, sparaliżuje rozpaczą. Lecz teraz, gdy już to się stało, nie uroniłem ani jednej łzy, nie czułem, że zawalił się świat. W jakiś przedziwny sposób byłem całkowicie przygotowany na przyjście tej śmierci, pomimo jej nagłości. Niepokoiło mnie coś innego, coś nie powiązanego ze śmiercią czy moją reakcją: świadomość, że ojciec nie pozostawił żadnych śladów”. A nieco dalej opisując ów dziwny fenomen nieobecności i „przezroczyści” ojca powiada: „Jadł, chodził do pracy, miał znajomych, lecz tak naprawdę był nieobecny. W tym najgłębszym niewzruszonym sensie był człowiekiem niewidzialnym”²⁶ Taki dziwny fenomen „pozbawienia życia”, swoistej niematerialności, trwania poza życiem i śmiercią zdaje się obserwować również Barthes, przywołując i komentując usłyszane niegdyś słowa: „Ktoś powiedział mi nie bez racji o klientach w kawiarni: ‘Proszę spojrzeć, jak są przygaszeni, dzisiaj obrazy są bardziej żywe niż ludzie’.

Jedną z cech naszego świata jest, być może, to odwrócenie: że żyjemy według uogólnionego repertuaru wyobrażeń”²⁷

Łzy (co w ciekawy sposób zauważają i Kruk, i Sowa) są oznaką emocji, emocje zaś są znakiem życia. Cienie w Hadesie po spożyciu wody z rzeki Zapomnienia blakają się bez celu, podobnie rzecz się ma ze zmarłymi w Szeolu.²⁸ Można by powiedzieć, że w zaświatach nie ma emocji, w swoisty sposób wiążą się to również z niepamięcią:²⁹ Barthes powiada, że spotkał się kiedyś z przyjaciółmi, którzy wspominali historie z dzieciństwa, lecz on nie miał wspomnień, bowiem poprzedniego dnia oglądał zdjęcia z dzieciństwa.³⁰ W tym wyznaniu fotografie, podobnie jak w stwierdzeniu Franza Kafki, służą nie tyle pamięci, ile raczej swoistemu zapomnieniu.³¹ O ile Barthes podkreśla, że jego życie po śmierci matki staje się, można by rzec, odwołując się do jego własnych porównań – pozbawione jakości i emocji, „płaskie” niczym fotografia (por. przyp. 4), o tyle Auster konstatuje nieistnienie ojca, jego przezroczyść, ale tym samym wskazuje na jego brak, a jego uczucia wobec owego braku pozostają równie „płaskie”. W szczególny sposób oba te stany wyzbycia się emocji (u Barthes’a i Austera) zbliżają ich do siebie. Szczególna pustka zrównuje obu pisarzy w odczuciu braku.

Powróćmy jednak do *Dymu*. Opisana powyżej scena (szoku odkrycia fotografii żony) wydaje się punktem zwrotnym w historii Benjamina: życie, które „zatrzymało się” na skutek związanego ze śmiercią żony i dziecka traumatycznego przeżycia – zdolny pisarz, który całe dni spędza przy maszynie do pisania, od kilku lat nic nie napisał (jak to ujął Auggie Wren: „skończyło mu się szczęście”); teraz, kiedy „rana”³² zostaje ponownie dotknięta, „naocznie” doświadczona w przeżyciu fotografii, sprowadza ból związany ze stratą, zaś owo „zablokowane życie” wydaje się uwalniać. To właśnie doświadczenie „zamrożonego czasu”, powtórny szok „dotknięcia” przeszłości (śmierci) staje się punktem zwrotnym, uwalnia czas, który zaczyna ponownie płynąć (Barthes mówi o swoim stanie: „wszystko trwa bez zmiany”). Co ciekawe, i w tym przypadku mamy do czynienia z dotknięciem przeszłości znanej, ale jednocześnie jakby nieznaną (czyli można by rzec – przypominając motyw „pamięci proustowskiej” – niejako zupełnie zapomnianej), fotografia, którą zobaczył pisarz nie była mu przecież wcześniej znana (nieco podobnie – choć jednocześnie odmiennie – rzecz się przedstawia z ową ostatnią-pierwszą fotografią matki Barthes’a). A mamy tu już do czynienia z zupełnie innym doświadczeniem fotografii niż to, które Auster opisał w autobiograficznym opowiadaniu *Portret człowieka niewidzialnego* (por. wyżej).

Niemniej można sądzić, że Auster sceptycznie odnosi się do tego, czy fotografia może pomóc w poradzeniu sobie ze stratą bliskiej osoby; podobnie jest zresztą z samym aktem pisania. W połowie eseju *Portret czło-*

wieka niewidzialnego wyznaje: „Zadana została rana i teraz już wiem, że jest bardzo głęboka. Lecz akt pisania, zamiast podzielać, jak oczekiwałem, kojąco, moją ranę tylko zaognił”.³³

Pisząc o doświadczeniu patrzenia na fotografie zmarłego ojca, Auster zauważa, że na zdjęciach „trwał [on] w pewnym zawieszaniu, zamknięty w jakimś kosmosie, który nie miał nic wspólnego ze śmiercią, do którego śmierć w ogóle nie miała wstępu”.³⁴ W kulturach tradycyjnych sfera śmierci (zmarłych) i życia (żywych) były ściśle rozdzielone. W określonych sytuacjach mogło dojść do połączenia obu sfer. Jedną z takich okoliczności była na przykład czyjaś śmierć, ale też rytualny czas spotkania obu stron w trakcie obrzędów zaduszkowych.³⁵ Czas śmierci, pogrzebu i żałoby był okresem szczególnym. Do czasu pogrzebu zatrzymywano zegary – czas przestawał płynąć, podobnie żałoba nie jest jeszcze czasem zwykłym. Można powiedzieć, że zamknięcie zmarłego w fotografiach pozostawia go stale w przestrzeni pośredniej, między światem żywych a światem zmarłych, pozostają oni zamknięci w szczególnym kosmosie, do którego śmierć nie ma wstępu (por. cytowane na początku słowa Austera). Ale w tym samym kosmosie trwania na granicy życia i śmierci mogą zostać zatrzymani również żywi patrzący na fotografie zmarłych. „Koło zamyka się – pisze Barthes – nie ma wyjścia. Cierpię bez ruchu. Okrutny, jałowy brak: nie mogę przekształcić mego bólu, nie mogę zmienić kierunku mego spojrzenia; kultura nie przychodzi mi z pomocą, by wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam w całości jako bezpośrednio wynikające ze skończoności obrazu (i dlatego, wbrew jego kodom, nie mogę odczytać zdjęcia): Fotografia, moja Fotografia jest pozabawiona kultury; kiedy sprawia ból, nie ma w niej nic, co pozwoliłoby przekształcić cierpienie w żałobę”.³⁶ Patrząc na fotografię, w beczasie³⁷ zdaje się również pogrążyć Barthes; patrzenie na fotografię zamyka przed nim przyszłość (fotografia jest bez przyszłości), czyli także nadzieję: „mogłem już tylko oczekiwać swojej totalnej, niedialektycznej śmierci”.³⁸ „Między doświadczeniem nadziei a doświadczeniem przestrzeni życiowej człowieka zachodzą głębokie powiązania”³⁹ – zauważa Józef Tischner. Nadzieja – pisze w *Zarysie fenomenologii i metafizyki nadziei* Gabriel Marcel – wiąże się zawsze z projektem otwartym (w przeciwieństwie do „nadziei że”). Nadzieja jest przeciwieństwem rozpaczycy.⁴⁰ A gdzie indziej zauważa: „Dusza istnieje tylko dzięki nadziei; nadzieja, być może, stanowi sam ten materiał, z którego uczyniona jest nasza dusza. [...] Utracić nadzieję co do siebie samego, czyż nie znaczy to antycypować własne samobójstwo?”.⁴¹

A po trosze podobnie dzieje się z Paulem Benjamine, który choć po śmierci żony i dziecka „zamyka się w pracy”, to jest to szczególna praca, która nie niesie żadnych efektów. Pracę, która nie przynosi żadnych efektów, można by nazwać pracą-niepracą, a pogrążenie w niej oznacza zamknięcie w sferze znamionującej

syzyfowe powtarzanie, zanurzenie w stanie „nadziei że” coś się napisze; zaś jednostajnie płynący, powtarzający się czas sam staje się beczasem.⁴²

W *Dymie* to wyjście poza przestrzeń pracy-niepracy, wyjście z pogrążenia w aczasowym trwaniu dokonuje się poprzez rozpoznanie, powrót do „tego, co było”, szok dotknięcia czasu przeszłego. Ale samo owo rozpoznanie („szok”) nie wystarcza. Dotknięcie tego „co było” (śmierci) powinno się przełożyć na uruchomienie czasu, na czas otwarty na przyszłość. I w taki sposób postępuję w *Dymie* Auster. Opowiedziana w filmie historia zdecydowanie unika unilinearności, poszczególne wątki odbijają się w sobie, tworząc pogmatwany i złożony splot. Splot, który wykracza poza „fotograficzną przygodę” i nie zostanie w związku z tym tutaj w pełni podjęty.⁴³ Jednak dla większej jasności zarysuję tu syntetycznie kilka wątków. Paul Benjamin dwukrotnie realnie i raz metaforycznie, dotyka śmierci (wypadek, pojawienie się gangsterów, rozpoznanie na fotografii zmarłej żony), lecz samo owo „dotknięcie” nie wystarcza. Kiedy zostaje wyratowany spod kół ciężarówki, chciałby się od razu odwzajemnić, bo tego wymaga nasza techniczna cywilizacja, sprowadzając wzajemność do „tu i teraz” (takie natychmiastowe odwzajemnienie się wiedzy właśnie do „zamknięcia”, sugeruje relację kupiecką – opuszczając sklep, nie mamy już żadnych zobowiązań). Odmienne wydaje się myśleć czarnoskóry chłopiec, ów posłaniec z innego świata, który wprowadza do historii inny czas. Można powiedzieć, że wymiana staje się tworzącym rytuałem, gdzie tradycyjna zasada *do ut des* nie sprowadza się już do natychmiastowej wymiany.⁴⁴ Kiedy pisarz uznaje, że zrewanżował się już chłopcu za uratowanie życia i prosi go o wyprowadzenie się z mieszkania, ten odwzajemnia się stwierdzeniem (i tu znowu pojawia się projekt otwarty): że Benjamin jest świetnym pisarzem. Czy można zatem czarnoskórego chłopca nazwać „współczesnym Hermesem”, psychopompossem? Zauważmy, że Rashid *vel* Thomas *vel* Paul dwukrotnie ratuje Benjaminowi życie, raz spod kół ciężarówki (Hermes jest również opiekunem podróżnych), innym razem to on wzywa pomoc, policję, kiedy pisarza nachodzi dwóch czarnych rzeźmieszków, poszukujących zresztą samego Rashida. Ciągłe zmienia on też imiona, opowiadając historie, które odbierane literalnie można by nazwać kłamstwami, ale przecież wcale nie jesteśmy skłonni ich tak klasyfikować (Hermes obiecuje nie kłamać, choć jednocześnie nie obiecuje mówić prawdy⁴⁵); chłopiec zamieszany jest w przywłaszczenie pieniędzy, ale również i w tym przypadku wcale tego faktu nie mamy ochoty nazwać kradzieżą (Hermes był wszak opiekunem kupców i złodziei).

Dym utkany jest z materii doprawdy przedziwnej: realistycznej i mitycznej zarazem. Opowiadane (ogładane) zdarzenia potracają struny chwili, lecz dźwięk brzmi już w pudle rezonansowym czasu mitycznego, w wieczności. Temu umitycznieniu sprzyja pewnie fakt, że słyszymy kilka wersji „jednej” (w dużym cudzy-

słowie) historii, „jednego tematu”, tak na przykład pojawia się cały szereg „wariacji” na temat poszukiwania ojcostwa (a tym samym tożsamości): motyw ów, śledzimy w wydaniu Rashida, ale wersjami tego tematu odbitego w odległych zwierciadłach są historie niedośzłego ojcostwa pisarza, domniemanego ojcostwa Auggie’ego, żartobliwie odegranej synowskiej relacji pisarza wobec czarnego chłopca. Rashid spotykając ojca przybiera imię i nazwisko pisarza, a lustrzaną odbitką nawiązywania relacji przez „nie rozpoznanego” Rashida jest historia Auggie’ego podszywającego się pod wnuka starej niewidomej Murzynki. Zwieńczeniem zaś może być niezwykła anegdota opowiedziana przez pisarza o synu, który spożywając kanapkę na stoku w Alpach nagle (przez przypadek!) pod taflą lodu odkrywa twarz ojca, który zginął niegdyś przysypany lawiną. Odnaleziony ojciec jest „młodszy” niż syn. A zamrożona pod lodem twarz nie jest niczym innym jak jeszcze jedną metaforą fotografii (zresztą to już chyba ostatni fotograficzny wątek w tym filmie). Wszystkie owe historie opowiedziane są z niebywałym smakiem i najczęściej nie wprost. Wzorcowym przykładem może być ta opowiedziana przez ojca Thomasa czarnemu chłopcu (w którym nie rozpoznaje syna). Opowieść wydaje się możliwa tylko dlatego, że w całą historię wbudowany jest podwójny dystans: słuchaczem jest „obcy”, zaś w narrację, jako sprawca tragicznych wydarzeń, włączony jest Bóg. Opowieść ma podwójny sens: znaczy co innego dla opowiadającego (motywuje brak ręki) i co innego dla słuchającego (Rashid rozumie, dlaczego został porzucony przez ojca). Słyszymy tylko jedną wersję, „część” opowieści. Łączy się ona z inną „częścią”, którą tak chłopiec, jak i my, znamy skądinąd. W tym znaczeniu opowieść ta jest symboliczna. Na powrót łączy to, co wcześniej zostało rozłączone. Symbol w swoim etymologicznym znaczeniu to przedmiot rozłamany na dwie części, których powtórne złożenie pozwala na rozpoznanie się ich właścicielom. Wersja ojca składa się z wersją syna. Syn rozpoznaje ojca, którego wcześniej nie znał, ale też znać nie chciał. Prawda opowiedziana nie równa się prawdzie usłyszaney. Opowieść zawiera, można by rzec, nadwyżkę prawdy. Chłopcu, który dotychczas skrywał się pod różnymi imionami i za wymyślonymi fabułami, umożliwia odnalezienie ojca – zrozumienie jego historii pozwala na odszukanie wewnętrznej z nim wspólnoty, ale tym samym własnej tożsamości, osadzenie w określonej tradycji.

Wszystkie owe wariacje na temat ojcostwa można odbierać jako pochwałę kultury, jej wielości, jak też faktu, że tylko ona potrafi stworzyć przestrzeń, w której dzięki powtórzeniu i zmianie może przebiegać życie ludzkie. Dodajmy, że mamy tu do czynienia nie tylko z kulturą w wymiarze poziomym, lecz również wertykalnym.⁴⁶ Taka jest przecież symbolika dymu, który łączy świat ziemski ze światem górnym, czas ziemski z niebiańskim.⁴⁷

Barthes pisze, że jego *Fotografia* (*Fotografia matki*) „jest pozbawiona kultury”.⁴⁸ I ta ostatnia książka, jedyna z niewątpliwie najciekawszych prac, jakie powstały o fotografii, staje się właśnie jego ostatnią książką. Nie ma wyjścia poza kulturę. Pozostaje literalna śmierć...

Przypisy

¹ Zdanie tytułowe zaczerpnięte z: P. Auster, *Księga Pamięci*, [w:] *Wynaleźć samotność*, przeł. K. Zabłocki, Noir sur Blanc, Szwajcaria 1996, s. 78

Niniejszy tekst powstał na początku 2002 r. i stanowi (z niewielkimi odstępstwami) ostatni rozdział rozprawy doktorskiej *Między dokumentem a symbolem. O fotografii w kulturze*, napisanej pod kierunkiem Profesora dra hab. Wiesława Juszcza. Może też, jak sądzę, stanowić przyczynek do dyskusji wokół drukowanego w numerze „Kontekstów” (3-4/2002) rewelatorskiego tekstu Dariusza Czaj (Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kulturę). Sądzę bowiem, że Dariusz Czaja, krytykując „kulturę” w dookreśleniu antropologii, nieco osobliwie ustawia sobie i przeciwników (przede wszystkim semiotykę kultury), i popleczników. Jest znamienne, że zastanawiając się nad nieobecnością i kategorią „życia” w etnologii/antropologii, poszukując popleczników, sięga zrazu do poezji (*Henryk Kwiatek*, Świetlickiego). „Co antropolog kultury ma do powiedzenia o przytoczonym [...] jednym ledwie fragmencie [idzie o wspomniany wiersz, ale może i po trosze film Marcela Łozińskiego, *Wszystko może się przytrafić*] zwyczajnej egzystencji?” – pyta, zapominając choćby o przejmujących, analizowanych przez Jacka Ołędzkiego zapiskach Teresy Trojanowskiej (*Troski życiowe i kłopot z istnieniem* (*Pacierzę w zapiskach domowych Teresy Trojanowskiej 1957-1968*), „Polska Sztuka Ludowa” 4/1988), tekstach Jamesa Cliforda m.in. o Malinowskim i Leirisie (teksty odpowiednio w „Kontekstach” 3-4/92, 1-2/99; tego ostatniego *L’Afrique fantôme*), a także ważnym antropologicznym świadectwie *Poza antropologią* Kirsten Hastrup (nr 2/98; od której jak rozumiem zapożyczył częściowo tytuł) nie mówiąc już o *Number Our Days* Barbary Myerhoff. Otóż kategoria życia istnieje w etnologii od dawna, warto ją sproblematyzować, ale żeby to zrobić, należy ją tam najpierw dostrzec. Niniejszy tekst, choć traktuje o fotografii, pamięci i śmierci, to jednak, jak sądzę, jest również tekstem właśnie o życiu, także o banalnym wymiarze pewnych podstawowych doświadczeń ludzkich.

² Por. moją interpretację tegoż filmu *Dym nad Brooklynem*, „ResPublica Nowa” nr 3, 1997

³ M. Starenko, *Roland Barthes: herezja sentymentu*, „Obscura” Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, nr 5, 1982, s. 6

Warto zauważyć, że niniejszy tekst należy traktować jako kontynuację, ale także polemikę (i przewartościowanie) mojego wcześniejszego tekstu dotyczącego Barthes’a i jego książki *Camera lucida*. W owym tekście (*Camera lucida. Pamięć i fotografia*, opublikowanym w: „Kwartalnik Filmowy” nr 29-30, wiosna-lato, 2000) starałem się zestawić opisane przez Barthes’a doświadczenie „spotkania” z *Fotografią matki* z Proustowskim doświadczeniem pamięci mimowolnej, a także pewnymi zagadkowo brzmiącymi sformułowaniami w *Małej historii fotografii* Waltera Benjamina.

⁴ Rozważania o związku śmierci z fotografią mogłyby stać się podstawą odrębnego tekstu. Oto jeden z istotnych fragmentów, „próbka” tych ciekawych refleksji: „ze swej strony wolałbym, by zamiast umieszczać narodziny *Fotografii* w kontekście społecznym i ekonomicznym, zastanowić się raczej nad antropologicznym związkiem pomiędzy śmiercią a tym nowym obra-

- zem. Bowiem w każdym społeczeństwie śmierć musi gdzieś znaleźć swoje miejsce: jeśli nie jest nim (lub jest w mniejszym stopniu) religia, musi ono być gdzie indziej: może w tym właśnie obrazie, który stwarza śmierć, pragnąc zachować życie. Współczesna zanikaniu obrzędów, Fotografia odpowiada być może wtargnięciu w nasze współczesne społeczeństwo śmierci symbolicznej, poza religią, poza obrzędem, nagłemu zanurzeniu się w Śmierć dosłowną. *Życie/Śmierć*: paradygmat sprowadza się do zwykłego pstryknięcia, które dzieli wyjściową pozę od papierowego końca.
- Wraz z Fotografią wkraczamy w *Śmierć płaską*. Kiedyś po wykładzie ktoś powiedział mi z pogardą: 'Tak płasko mówi pan o Śmierci'. – Jak gdyby zgroza śmierci nie zawierała się właśnie w jej banalności! Zgroza to właśnie to: nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby, którą kochałem najbardziej, nic do powiedzenia o jej zdjęciu, które kontempluję nie mogąc nigdy pogłębić, przeksztalić. Jedyna 'myśl' jaka się pojawia, to ta, że u kresu tej pierwszej śmierci wpisana jest moja własna śmierć; pomiędzy nimi pozostaje już tylko czekać; ta *ironia* jest moim jedynym wyjściem: mówić o tym, że nie mam nic do powiedzenia." R. Barthes, *Camera lucida, Refleksje o fotografii*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Kino” nr 3, 1992, s. 38. Omawiana książka Barthes'a doczekała się już przekładu, niemniej będę ją tu przytaczał w różnych tłumaczeniach, kiedy zaś mówię ogólnie o książce, będę korzystał z właściwego moim zdaniem tytułu, tj. właśnie *Camera lucida*.
- 5 Kiedy po raz pierwszy czytałem *Camera lucida*, a było to w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że jej autor nie żyje, że umarł w tak szczególny sposób kilka dni po tym, jak książka ujrziała światło dzienne. Zastanawiałem się wówczas, jak można nadal pisać po książce tak „ostatecznej”, tak przepojonej medytacją nad śmiercią, śmiercią (niedawno) zmarłej matki, ale także własną: „Mogłem już tylko oczekiwać swej totalnej, niedialektycznej śmierci” (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 29). Książka wydała mi się jednoznacznie testamentem. Dopiero później dowiedziałem się o śmierci Barthes'a.
 - 6 Czyli 84. Por. M. Jay, *The Camera as Memento Mori: Barthes, Metz, and Cahier du Cinéma*, [w:] tegoż, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1993, s. 451
 - 7 Por. np. przypisy do P. Auster, *Wynaleźć samotność*, czy też właśnie „literackie anegdoty”, np. o Michaiile Bachtinie, który ulegając nałogowi palenia w czasie II wojny światowej miał spalić rękopis swojej nieopublikowanej książki (*Brooklyn Boogie*, reż. Paul Auster i Wayne Wang, 1995). Nie udało mi się odnaleźć śladu obecności Rolanda Barthes'a w twórczości Austera. Ale czy ta nieobecność nie przypomina nieobecności Waltera Benjamina (obowiązuje wymowa niemiecka) w *Camera lucida* Barthes'a? Czy nazwisko **Paula Benjamina** może być aluzją do postaci Waltera **Benjamina** i osoby samego autora – **Paula** Austera?
 - 8 Wchodzi on w skład książki *Wynaleźć samotność*.
 - 9 W opisie tym można doszukać się podobnej fascynacji zdjęciami do tej, którą odnajdujemy w albumie Michaela Lesy (*Wisconsin Death Trip*, przedmowa W Susman, Pantheon Books, New York 1973; por. także mój tekst: *Fotografia schyłku wieku. Fotografia i mit*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 1-2, 1994).
 - 10 P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, s. 17-18 (wyróżnienie spacją dodane – S. S.).
 - 11 Np. historia rozerwanej i skleionej fotografii, z której został usunięty dziadek narratora, Harry Auster, a historia, której ona dotyczy, działa się w Kenoshy (Wisconsin) i mogłaby śmiało równać się z tymi, które przytacza w swoim albumie Michael Lesy (choć miała miejsce dopiero w 1919 r.; Lesy „opowiada” o wydarzeniach z przełomu XIX i XX w. por. S. Sikora, *Fotografia schyłku...*); P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, s. 35-50
 - 12 Tamże, s. 18 (wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 13 S. Sikora, *Camera lucida. Pamięć i fotografia*.
 - 14 R. Barthes, *Światło obrazu*, § 35. W sprawie fragmentu i prawdy opisu por. [R. Barthes], *Roland Barthes by Roland Barthes* przeł. R. Howard, Milland Wang, New York 1977, s. 58 i 92-95. Clifford Geertz, dyskutując o problemie spójności deskrypcji kulturowej i prawdy, powiada m.in.: „nie ma nic bardziej spójnego niż iluzje paranoika i historie oszusta”, C. Geertz, *Opis gesty: w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury* (w druku, Wydawnictwo PWN; pierwodruk 1973).
 - 15 R. Barthes, *Camera lucida*, § 37 (kursywa w oryginale, wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 16 Tamże (kursywa w oryginale, wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 17 Przypominam, że w swoim opisie odniesienia (referencji) w fotografii Barthes przesuwając akcent z „rzeczowości” na czas, bardziej akcentuje „to było” niż „co to było”.
 - 18 R. Barthes, *Camera lucida*, § 37
 - 19 Warto jednak pamiętać, na co już zwracałem uwagę, że książka Barthes'a nie można czytać chronologicznie, m.in. w §§ 45 i 47 francuski krytyk w istotny sposób ponownie odwołuje się do przeżycia odnalezienia matki na Fotografi.
 - 20 Przypominam scenę „fotografii ślubnej” z filmu *Fortepian* (reż. Jane Campion), która nie tyle wieńczy ślub, ile go raczej zastępuje. Warto zaznaczyć, że tak „zawarte” małżeństwo kończy się niepowodzeniem. Por. S. Sikora, *Po co jechać na Nową Zelandię?: „Fortepian”, „Kino” nr 11, 1994*
 - 21 L. Caplan, T. Kantor, K. Rabińska, *Metoda klisz*, „Dialog” nr 12, 1980; K. Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, VERBA, Chotomów 1990, s. 43-53; T. Kantor, *O fotografii z Tadeuszem Kantorem*. Rozmawia Andrzej Matynia, „Projekt” nr 3, 1987, s. 17-18
 - 22 R. Barthes, *Camera lucida*, § 37
 - 23 Dialogi z filmu cytuję za wersją kasetową: *Dym*, Paula Austera i Wayne'a Wanga (1994), kasetę wideo, Gutek Film. Firmie Gutek Film i Pani Katarzynie Sadowskiej dziękuję za udostępnienie mi kasety z filmem.
 - 24 P. Auster, *Księga Pamięci*, s. 71 (wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 25 R. Barthes, *Światło obrazu*, § 31 (tłum. zmodyfikowane, wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 26 P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, s. 10 (wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
 - 27 R. Barthes, *Światło obrazu*, § 48, tłum. zmodyfikowane – S.S.
 - 28 Por. np. T. Zieliński, *Homer – Wergiliusz – Dante*, [w:] tegoż, *Po co Homer?*, WL, Kraków 1970; O. Hugolin Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1982, hasło: *Otchłań*.
 - 29 Por. S. Sikora, *Cmentarz. Antropologia pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa” nr 1-2, 1986
 - 30 R. Barthes, *Światło obrazu*, § 37
 - 31 „Fotografuje się rzeczy, aby wypłoszyć je z umysłu. Moje historie są pewnego rodzaju zamykaniem oczu.” G. Janouch, *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, przeł. J. Borysiak i E. Dyczek, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 52 (por. również s. 204-5). To paradoksalne zdanie dotyczące zdjęcia (pamięci zewnętrznej) Kafki można również interpretować jako ideowo bliskie ukazanej w *Fajdosie* krytyce pisma. Por. S. Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4, 1992
 - 32 Odnośnie do etymologicznego związku rany, traumy i *punctum* por. S. Sikora, *Camera lucida. Pamięć i fotografia*.
 - 33 P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, s. 34 (por. też przytoczone na początku niniejszego rozdziału cytaty dotyczące doświadczenia oglądania zdjęć zmarłego ojca). Pisarskie próby Au-

- stera uporania się z traumą związaną ze śmiercią ojca (*Portret...*) nie wydają się też w pełni (literacko) udane. Pod tym względem *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999) jest pozycją zdecydowanie ciekawszą.
- ³⁴ Tamże, s. 18
- ³⁵ O ile zaświatom można przypisać niepamięć, o tyle czasem, w szczególnych okresach, zmarli (w tradycji ludowej) również byli obdarzeni pamięcią. O pamięciowym związku obu światów por. S. Sikora, *Cmentarz. Antropologia pamięci*, oraz Z. Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*, [w:] *Film i kontekst*, pod red. D. Palczewskiej i Z. Benedyktowicza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1988, a także J. S. Wasilewski, *Po śmierci wędrować. Szkice z zakresu etnologii świata znaczeń*, „Teksty” nr 3 i 4, 1979. Odnośnie „dematerializacji zaświatów” porównaj świetny esej Bolesława Micińskiego, *Podróże do piekieł*, [w:] tegoż, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Znak, Kraków 1970
- ³⁶ R. Barthes, *Camera lucida*, § 37 (kursywa w oryginale, wyróżnienie spacją dodane – S.S.).
- ³⁷ Por. K. Barańska, *Bezczas fotografii*, [w:] *Czas w fotografii. Czas fotografii*, katalog wystawy pod tym samym tytułem [kurator wystawy i redaktor katalogu – Barbara Major], Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 18 grudnia 2001 – 3 lutego 2002
- ³⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 29
- ³⁹ J. Tischner, *Ludzie z kryjówek*, [w:] tegoż, *Myslenie według wartości*, Znak, Kraków 1982, s. 415
- ⁴⁰ „Rozpacz jest tu rodzajem z czarowania albo, ściślej mówiąc, uroku, złowrogiego aktu godzącego w to, co zgodziłbym się nazwać samą substancją mojego życia.” G. Marcel, *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, [w:] tegoż, *Homo viator*, przeł. P. Lubicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 43 (wyróżnienie spacją dodane – S.S.), a szerzej, s. 29-70
- ⁴¹ G. Marcel, *Dziennik metafizyczny*, [w:] tegoż, *Być i mieć*, przeł. P. Lubicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 68
- ⁴² To, że nie musi się tak stać, że samo zamknięcie (na skutek śmierci bliskiej osoby) nie zawsze musi prowadzić do „bezruchu”, znakomicie dowodzi przypadek Pana de Sainte Colombe’a opowiedziany przez Alaina Corneau we *Wszystkich porankach świata* (1991). Por. W. Juszcak, *Dlaczego?*, [w:] tegoż, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995; K. Lipka, *Życie dla muzyki, muzyka dla ciebie... Wizja baroku w filmie „Wszystkie poranki świata” Alaina Corneau*; S. Sikora, *Święte pożegnanie*, D. Czaja, *Wariacje na tematy orfickie*; trzy ostatnie teksty w: „Kwartalnik Filmowy” nr 6, lato 1994. Przypadek to tym ciekawszy w odniesieniu do tych tu analizowanych, że Sainte Colombe zdaje się nie mieć „nadziei że” zmarła żona „powróci”... i dlatego właśnie przychodzi ona na spotkanie z nim. O „nadziei że” Marcel pisze: „W tej mierze, w jakiej traktujemy rzeczywistość jako coś, co można zniewolić i oddać naszej dyspozycji, stajemy się nie tylko winni usurpacji, ale wbrew pozorom stajemy się obcy sami sobie”, G. Marcel, *Zarys fenomenologii...*, s. 61
- ⁴³ Por. moją interpretację tego filmu: *Dym nad Brooklynem*.
- ⁴⁴ Por. opis obrzędu kula B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak i S. Szynkiewicz, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 3, PWN, Warszawa 1981; a także G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, KiW, Warszawa 1978, s. 398-408; M. Mauss, *Szkice o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, PWN, Warszawa 1973. W tak pojmowanej szerokiej perspektywie krążenia dóbr, spośród których jednym z ważniejszych w tym filmie jest słowo, o p o w i e ś ć, starałem się ująć ten obraz w mojej jego interpretacji. Por. *Dym nad Brooklynem*.
- ⁴⁵ Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1992, § 17; V. Crapanzano, *Hermes’ Dilemma: The Making of Subversion in Ethnographic Description*, [w:] J. Clifford i G.E. Marcus (red.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986
- W etnologii odnośnie do takiej szczególnej postaci obecnego w mitach i obrzędach mediatora używa się często terminu *trickster*. Por. np. K. Hastrup, *Poza antropologią. Antropolog jako przedmiot przedstawienia dramatycznego*, przeł. G. Godlewski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 2, 1998
- ⁴⁶ J. St. Pasierb, *Pionowy wymiar kultury*, Znak, Kraków 1983
- ⁴⁷ Por. np. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa-Wrocław 1998, hasło: *Dym*, s. 105-109
- ⁴⁸ R. Barthes, *Camera lucida*, § 37



6. Afganistan. Bamjan. Widok na całą dolinę. Widoczne dwa kolosalne posągi Buddy i cele mnichów wykute w skale.
Fot. Anna Beata Bohdziewicz