

LITERACKO-FOTOGRAFICZNE OBRAZY LUDZI W PROZIE ANDRZEJA STASIUKA

Twórczość Andrzeja Stasiuka utkana jest z nieustannie powracających motywów – miejsc, wydarzeń, przedmiotów. Nowo powstały tekst zawiera w sobie obrazy, które zostały wykorzystane we wcześniejszych utworach, dlatego prozę autora postrzegać można jako jedno dzieło, bez wyraźnie zarysowanych granic, wyznaczonych przez wstęp i zakończenie każdego z utworów. Analiza powtarzanych przez prozaika wątków jest istotną częścią rozważań nad zagadnieniem pamięci w omawianej literaturze, podkreśla fotograficzny charakter prozy autora, tym samym pozwala interpretować jej zawartość przez pryzmat teorii fotografii. Powracające historie, opisy ujrzanych miejsc wraz z zapamiętanymi sylwetkami ludzi postrzegać można jako fotograficzne kopie, czyli powielanie przechowywanych w pamięci stop-klatek. Ten specyficzny charakter prozy autora, przejawia się także na poziomie konstrukcji świata przedstawionego – świadczą o nim dokładne opisy, rozpoczynające się od ogólnego zarysu sytuacji, który przypomina unieruchomiony kadr, uzupełniany w trakcie narracji kolorami, zapachami oraz wszelkimi innymi detalami.

Bazowanie na wykorzystanych wcześniej wątkach, tworzenie narracji z uwzględnieniem już raz opowiedzianych historii sprawia, że można porównać teksturę prozy autora do tkaniny, a konstytuowanie tekstu do tkania. Metafora tekstu jako tkaniny jest podstawą teorii interpretacji, zaproponowanej przez Rolanda Barthesa. Teoretyk określił ją mianem hyfologii – pojęciem, które – jak podkreślał – oznacza tkaninę, ale i sieć pajęczą. Badacz widział w tekście sieć połączeń powstałych w akcie pisarskim, co w przypadku prozy Stasiuka nie odnosi się do pojedynczego utworu, lecz całej twórczości. Każda kolejna narracja zagęszcza teksturę, bowiem jest wplataniem, dołączaniem elementów do uprzednio istniejących. Dzięki temu opowieści nie funkcjonują w oderwaniu od wcześniejszych, a stanowią ich rozwinięcie.

Splatanie zapamiętanych wątków i ich wkomponowywanie w tok nowych utworów sprawia, że delikatna struktura pamięci nie straci swojej zawartości, ponieważ jej elementy są wciąż utrwalane. Na poziomie organizacji tekstu dbałość ta uwidacznia się w powtórzeniach obrazów, zaś metaforycznie jest troską o nieprzetarcie tkaniny wytwarzanej przez podmiot poprzez wzmacnianie niszczących fragmentów. W procesie ratowania rzeczywistości, również chronienia przeszłości przed zapomnieniem ogromną rolę odgrywa właśnie

fotografia, która ma silniejszą niż słowo moc zatrzymywania chwili. Co ciekawe, Stasiuk również porównuje konstruowanie narracji i budowanie wypowiedzi do tkania. W opowiadaniu *Babka i duchy*, umieszczonym w najnowszym zbiorze *Grochów*, porównuje tworzone przez babkę i inne kobiety opowieści o świecie umarłych do snucia nici przez greckie Parki, które miały władzę nad życiem i śmiercią ludzi.

Widziałem ją!

Przykładem obrazu, który postrzegać można jako literacką kopię przechowywanego w pamięci Andrzeja Stasiuka „kadru”, jest kreacja Ewy, bohaterki *Taksim*. Eva, pracownica lunaparku, całe dni spędza w małej budce, sprzedając żetony do wesołego miasteczka. Monotonny rytm dnia kobiety przełamują odwiedziny Władka i ich wspólne rozmowy. W jednym z wywiadów Stasiuk powiedział:

Widziałem ją! Zobaczyłem słowackie wesołe miasteczko, które regularnie przyjeżdżało do Gorlic. Od roku, dwóch ich nie widzę. I była tam taka kobieta w budce, w kolorowych sweterkach, sprzedawała bilety. I od tego zaczęła się ta opowieść.¹

Kadr „zarejestrowany przez zmysły autora” kiedyś w Gorlicach, jest niesłychanie nośny, jego powidokiem jest nie tylko postać Ewy, ale także inne kobiece osobowości przez niego opisywane. W filmie *Wino truskawkowe*, będącym ekranizacją *Opowieści galicyjskich*, jedną z głównych postaci jest Lubica Zalatywój, do złudzenia przypominająca Ewę. Podobieństwo kobiet jest istotne w kontekście rozważań o teksturze pamięci w prozie Stasiuka, bowiem autor odegrał znaczącą rolę w tworzeniu filmowego obrazu – oprócz tego, że był współscenarzystą, brał udział w nagrywaniu poszczególnych scen, miał zatem bezpośredni wpływ na wygląd każdej z nich. Zbieżność wizerunków świadczy zarówno o oddziaływaniu pisarza na konstrukcję tej bohaterki, jak i o fotograficznym charakterze autorskich wspomnień, objawiającym się poprzez powielanie ujrzanego dawniej kadru oraz jego wykorzystywanie w różnych kontekstach.

Na zestawienie obu kobiecych postaci pozwala nie tylko ich fizyczność, ale i organizacja przestrzeni dookoła nich. Lubica sprzedaje produkty spożywcze w wiejskim kiosku, gdzie najczęściej przychodzącym, by choć na chwilę побыć z dziewczyną, jest zakochany w niej policjant. Zarówno Eva, jak i Lubica są literackimi kontynuacjami

¹ <http://www.dwutygodnik.com/artukul/446-przegadac-ten-swiat.html>, [dostęp: 12.06.2012].

zapamiętanego przez autora kadru, jednak między obrazem przywołanym w wywiadzie i jego przedstawieniami w poszczególnych narracjach Stasiuka występują różnice. Eva, tak jak kobieta spotkana w Gorlicach, jest pracownicą lunaparku i nosi kolorowe sweterki; inaczej jest z Lubicą, która ubiera się w zwiewne, białe sukienki i choć pełni funkcję ekspedientki, miejscem jej pracy jest kiosk, nie wesołe miasteczko. Pomimo odmienności literackich przedstawień kobiety dostrzeżonej przez Stasiuka w przeszłości, nie ulega wątpliwości, że to ona jest pierwowzorem obu bohaterów.

Ich portrety są kopiami przechowywanej w pamięci autora fotografii „wywołanej” – jak określa akt pisarski Stasiuk – „za pomocą powieści”. Kopie nie są jednak wierne, różnią się od oryginału, także od siebie nawzajem. Podstawa wspomnianego kadru została jednak zachowana, zmiany dotyczą detali: koloru sukienki, przeznaczenia budki oraz obecności mężczyzny. Różnorodność poszczególnych kreacji, jak i ich stosunek do pierwowzoru, sprawia, że fotograficzną naturę powracającej retrospekcji, określić należy mianem dagerotypu, czyli pierwotnej wersji dzisiejszego zdjęcia, otrzymywanej w długotrwałym i skomplikowanym procesie naświetlania.

Dagerotyp, technika opracowana przez Josepha Nicephore’a Niepce’a i Luisa Jacquesa Daguerre’a, po raz pierwszy zaprezentowana została w Paryżu w roku 1839, tym samym ustanawiając początek historii fotografii. Podstawową cechą dagerotypu była niedokładność w przedstawieniu spektrum, bowiem technika ta nie posiadała możliwości ukazania wszystkich, występujących w kadrze detali czy, zgodnie z pierwotnym zastosowaniem, cech ludzkiej sylwetki. Dlatego nie istniały dwa identyczne dagerotypy, a zdjęcia uzyskane dzięki tej technice prezentowały zaledwie zarysy obiektu. Wraz z upływem czasu dagerotypy stały się precyzyjniejsze, jednak nadal nie ukazywały wszystkich tożsamy z utrwalanym obiektem aspektów. Powstały obraz, w zależności od kąta, pod którym go oglądano, zawsze jawił się nieco inaczej.

Relatywną naturę dagerotypów wykorzystał w przestrzeni literackiej Ryszard Kapuściński, wprowadzając w obręb reportażu *Szachinszach* rozdział o takim tytule. Przewrotnie, w skład tej części wchodzi nie tylko zdjęcia, ale i notatki, fragmenty książek, artykuły oraz nagrania. Narrator, który odtwarza historię Iranu, podkreśla w ten sposób niemożność ukazania rzeczywistego obrazu, czyli odnalezienia prawdy. Tak jak dagerotypy, jego reporterska praca, choć stara się ukazać fragment świata w jak najwierniejszych barwach, nie może tego w pełni uzyskać. Pomimo tego, że reporter korzysta z wielu kontekstów, które powinny wpłynąć na pozyskanie czystego, wiernego obrazu, podkreślają one jeszcze wyraźniej autorską niemoc. Dagerotypy, stąd tytuł rozdziału, są kopią

rzeczywistości, lecz kopią niedokładną, rozmytą, dającą możliwość dopowiedzeń, impresji na ich temat.

Spostrzeżenie to ważne jest w kontekście rozważań nad fotograficznym charakterem wspomnień. Kadr, tożsamy z estetycznymi preferencjami autora, zostaje wyłoniony z przestrzeni i w formie stop-klatki przechowywany w pamięci. Owa unieruchomiona chwila jest jednak zapisem zjawiska, konturów postaci lub przedmiotów. Zarys, niezależnie od tego, czy jest wyraźny, czy rozmyty, tworzy szkielet wspomnienia i w taki sposób zapisuje się w pamięci. Tworzy podstawę, która w toku przypominania może być obudowana innymi elementami, czasami niezgodnymi z obrazem ujrzanym w przeszłości. Ważna jest, co podkreślał Kapuściński, niedokładność, niemożliwość uchwycenia minionego w obiektywnie niezmienionej postaci.

W przypadku kreacji Ewy i Lubicy wspomnieniem, które zostało zaklęte w formę dagerotypu, jest wizerunek kobiety, sprzedającej bilety w małej budce z okienkiem – inne składniki przestrzeni są wynikiem przypominania, czyli jego literalizacji. Uzupełnianie zapamiętanego zarysu dawnej sytuacji jest tym, co wcześniejsze spoglądanie na dagerotyp z różnych dystansów. Wtedy dagerotypowy obraz jawił się nieco inaczej, w przypadku retrospekcji Stasiuka zapamiętany kadr nabywa różnych cech, wypełniony zostaje odmiennymi detalami. W procesie tym ważną rolę odgrywają barwy, ponieważ autorskie wspomnienia ludzi często pozostają opisem achromatycznym. Ponadto te z kadrów, które pojawiają się w kilku utworach, w każdym z nich prezentują inny zestaw barw, co pozwala domniemywać, że zapisany w pamięci moment również jest achromatyczny. Cecha ta jeszcze mocniej zbliża autorskie wspomnienia do dagerotypu, jako formy pozbawionej kolorów. Barwy nakładane są na zapamiętany szkic w toku narracji.

Dagerotyp mieści w sobie możliwość dowolności, impresji na określony temat. Uzupełnianie wspomnienia, zmiana obrazu w słowo, jest silnie nacechowane osobowością autora oraz okolicznościami, w których następuje „wywołanie” fotograficznego kadru. Historia tworzona przez Stasiuka, uruchomienie pamięci i wyszukanie odpowiednich stop-klatek może przynieść inne wypełnienie kadru, niż to, które towarzyszyło jego zapamiętaniu. I choć literacka retrospekcja niekiedy odstaje od pierwowzoru, nadal odsyła do minionego, jest jego odzwierciedleniem i poświadczeniem, bowiem ma swój początek w prawdzie i to ją wyraża.

W kontekście rozważań nad rolą pamięci w prozie Stasiuka, istotna wydaje się jeszcze jedna cecha dagerotypu. W przeciwieństwie do klasycznej fotografii, ta jej odmiana jest już archaiczna, przestarzała. Współcześnie nikt poza hobbystami nie stosuje owej techniki. Sam

dagerotyp należy do przeszłości i może dlatego jest w prozie autora przekąźnikiem tego, co minione. Analogia ta wzmacnia najważniejszy dla twórczości Stasiuka problem – chęć chronienia ludzi, przedmiotów i zdarzeń, zapisywania w pamięci przestrzeni oraz utrwalania jej elementów.

Ilekróć o nim myślę, zastanawiam się, czy został zbawiony

Opowieści galicyjskie są nie tylko zbiorem opowiadań o przestrzeni, która uległa degradacji po zmianach, jakie przyniósł rok 1989. To także zbiór ludzkich portretów, przedstawionych przez Stasiuka w formie literackich dagerotypów. Podstawowym zastosowaniem owej techniki było utrwalanie wizerunków ludzi, zatem jest to odpowiednie narzędzie do przeniesionej na grunt literacki prezentacji cech postaci oraz dziejów mieszkańców Beskidu Niskiego. Każdy z rozdziałów *Opowieści galicyjskich* jest zarysem jednostkowej historii, próbą stworzenia charakterystyki, a nade wszystko rozpaczliwą potrzebą ratowania, chronienia przed niepamięcią.

Poszczególne leksje interpretować można jako literackie dagerotypy, ukazujące sylwetkę któregoś z bohaterów utworu. W początkowych rozdziałach zabieg ten jest wyraźny, w toku narracji wątki zaczynają się przeplatać, zmierzając do opowieści o zabójstwie. Prezentując postaci Janka, Władka czy Lewandowskiego, Stasiuk przedstawia pewną mentalność, typ funkcjonowania w świecie oraz specyficzny sposób jego oglądu. Ukazuje odmienność, która w zetknięciu z chaosem współczesności jest zdumiewająca, a wedle pisarza również urzekająca i warta zapamiętania. Pisząc o Józku, autor wyznaje: „Ilekróć o nim myślę, zastanawiam się, czy został zbawiony. On i rzesze jemu podobnych. Bo przecież w jakimś sensie byli Nowym plemieniem, ludem, do którego nie dotarła dobra nowina, ani żaden nowy Paweł apostoł”².

Z portretów tworzonych przez Stasiuka emanuje nostalgia, dojmujące poczucie smutku. Uczucia te osadzają się na świadomości kruchości oraz przemijalności ludzkiego życia, w tej szczególnej przestrzeni dodatkowo zaakcentowanej jej anachronicznym charakterem, nieprzystawalnością do rzeczywistości. Forma dagerotypu podkreśla schyłkowość, ponieważ sama jest równie mocno zakorzeniona w przeszłości. W *Opowieściach galicyjskich* każdy element przestrzeni świadczy o schyłku świata PGR-ów – podkreślają to zniszczone, zardzewiałe przedmioty i achromatyczne obrazy. Nawet w

² A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2008, s. 13.

przyrodzie przeważa czerń, szarość oraz biel. Pełno w niej błota, śniegu, świat pogrążony jest w ciemności.

Kolory pojawiają się wtedy, gdy Stasiuk pragnie podkreślić element niezrośnięty z przestrzenią, odstający od niej. Zatem barwa to atrybut produktów spożywczych, kolorowa jest również jedna z bohaterek, Mańka. Kobieta swym zachowaniem przekroczyła społeczne granice, wyjechała ze wsi, przez co naznaczona jest innością, ma rude włosy oraz kolorowe ubrania. I w tym przypadku kolor jest nośnikiem świata zewnętrznego – rzeczywistości, która przeraża, jednocześnie będąc przedmiotem pragnienia. Wyszczerbione, połamane, zjadane przez korozję przedmioty uwydatniają achromatyczny charakter opisów. Choć Stasiuk nie określa ich barwy, opłakany stan świata dookoła wywołuje tylko negatywne emocje, które sprawiają, że cała przestrzeń jeszcze bardziej zanurza się w czerni i szarości.

Każdą z literackich charakterystyk mieszkańców Beskidu Niskiego zaczyna Stasiuk od przedstawienia fizycznych cech portretowanej osoby oraz opisu przedmiotów, które mają szczególne znaczenie w jej życiu. Powstają w ten sposób kontury obrazu, zarysy osobowości, które uzupełnia dalsza narracja. W literackiej formie zaprezentowany zostaje kadr ukazujący człowieka z obnażającym jego historię przedmiotem. Przez wzgląd na szczególne znaczenie rzeczy, szczególnie zarówno dla samego Stasiuka, jak i opisywanych osób, prezentuje autor stary rozpadający się ciągnik artyleryjski z drugiej wojny światowej, ukochany pojazd Janka czy „dziewiętnastkę” Józka. Wyliczenie przedmiotów, wplecenie ich w tok narracji, zbliża literacki opis do fotografii, która ma możliwość dokładnego powtórzenia wycinka rzeczywistości, posiada moc „zapisania” wszystkich jej elementów.

Nagromadzenie przedmiotów tworzy dokładną charakterystykę czasów i miejsc, do których powraca autor. Narracja tak zorganizowana, niczym zdjęcie posiada siłę powtórzenia świata, bowiem tylko dzięki niej otrzymujemy „obraz zatrzymany w kadrze literackiej fotografii”³. Ukazanie przeszłości w formie literackiej stop-klatki jest potwierdzeniem istnienia, kopią oglądanego kadru i choć nosi w sobie znamiona przemijalności, zatrzymuje sens minionego, uwiecznia ludzkie sylwetki oraz historie, ocalając je przed zapomnieniem. Opowieść, która następuje po wstępnym dagerotypowym zarysie sylwetki, kreuje przestrzeń pozakadrową, czyli tę funkcjonującą poza zapamiętaną stop-klatką. Przestrzeń dookoła prezentowanego bohatera wypełnia się, dając początek historii o jego życiu. Stasiuk nie pomija detali, na zapamiętany w formie dagerotypu moment, nakłada warstwę przywołującą minioną chwilę.

³ M. Zalewski, *Formy pamięci. O przedstawianiu pamięci w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004, s. 8.

Przedmiotem ważnym dla Lewandowskiego, jednego z mężczyzn opisywanych przez autora, jest fotografia ślubna. Zdjęcie jest istotne nie tylko przez wzgląd na chwilę, którą upamiętnia, ale i dlatego, że kobieta widniejąca na ślubnym portrecie jest nieobecna w życiu bohatera. Mężczyzna poświęca fotografii wiele uwagi, jest do niej przywiązany, bowiem to nośnik przeszłości, zaświadczący o autentyczności minionej chwili. Fotografia ma przewagę nad wspomnieniem, ponieważ namacalność przedmiotów, ich posiadanie, rodzi poczucie trwałości, podnosząc rangę przeżytego wydarzenia. Susan Sontag podkreśla, że fotografie wykonane podczas uroczystości rodzinnych są nierozłączne z rytuałem, odgrywają taką samą rolę, jak akt zaślubin czy chrztu⁴. W świecie, w którym trudno doświadczyć bezpieczeństwa oraz ciągłości zjawisk i struktur społecznych, zdjęcia są jednym z komponentów wprowadzających ład. Fotografie przechowują przeszłość w stałej, zastygłej formie, a w przeciwieństwie do uczuć oraz wyznawanych poglądów, nie sposób ich unieważnić czy odwołać. Pomimo słabej jakości portretu ślubnego – rozmytego, niewyraźnego kadru, jest on najważniejszym z przedmiotów w otoczeniu Lewandowskiego. Zdjęcie zaświadcza o prawdzie, o niepodważalności minionej chwili.

Refleksja nad potrzebą zdobywania materialnych dowodów, uwiarygodniających przeżycia, pojawia się również w *Dukli*. Stasiuk przytacza słowa wypowiedziane przez nieznaną dziewczynę podczas pielgrzymki papieża do Polski. Dziewczyna opowiada o tym, że chciałaby mieć autograf Ojca Świętego. Niewystarczające jest doświadczenie podniosłej chwili, jaką są dla wiernych spotkania z głową Kościoła katolickiego, kobieta pragnie posiadać cokolwiek, co byłoby jej poświadczeniem. Wypowiedź jest zaskakująca, miesza ze sobą dwa porządki, na wydarzenie religijne nakłada schemat zachowania właściwy dla kultury masowej. Zapisek uwiarygodniłby to wydarzenie, sprawił, że odcisnęłoby się w pamięci jeszcze silniej. W świecie, w którym wydarzenia i wartości zmieniają się bardzo szybko, człowiek stara się ratować jak największy jego obszar, by uchronić przed rozpadem chwilę, która jeszcze jest teraźniejszością.

Literackie portrety, sporządzane przez Andrzeja Stasiuka spotkanym czy zobaczonym niegdyś ludziom, wpisują się w charakter całej twórczości autora, który próbuje zapamiętać, a tym samym ocalić jak największy fragment świata. Warto dodać, że z medium, jakim jest fotografia, czy też z możliwości, jakie ze sobą niesie, nie korzysta autor wyłącznie poprzez konstytuowanie narracji na wzór fotograficznego kadru, bowiem wielokrotnie w jego utworach odnaleźć można pojedyncze zdjęcia czy to jego samego, czy innych ludzi i

⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 7.

przestrzeni. Najwyrazistszą realizacją takiego zamysłu jest *Dziennik pisany później*, w którym pojawiają się czarno-białe fotografie autorstwa Dariusza Pawelca. Są to wizerunki mieszkańców Bałkanów, ludzi starszych, ale i młodych – kobiet, dzieci oraz mężczyzn, wkomponowane w opisy podróży Stasiuka. Nie wiemy, skąd pochodzą upamiętnione na zdjęciach osoby, bowiem zdjęcia nie posiadają podpisów. Można domniemywać, że to celowe działanie autora, które ma zwrócić uwagę czytelnika na postaci, może na elementy otoczenia uchwycone przez kadr. Co ważniejsze, taki zabieg świadczy o tym, że fotografie składają się na opowieść snutą przez Stasiuka, nie są tylko komentarzem do niej, ale jej częścią składową. Podkreśla to jeszcze mocniej podobieństwo między narracją literacką a tą, którą odczytać można ze zdjęć, sprawia, że przenikają się one wzajemnie.

Z achromatycznych fotografii spoglądają ludzie radośni i szczęśliwi, jednak na ich twarzach widać także ogrom cierpienia, przeżyte nieszczęścia. Bruzdy i zmarszczki uwidaczniają zmęczenie, trudny los, który przykryć pragnie każdy z uśmiechów. Portrety przedstawiają ludzi zwykłych, niekiedy brudnych i w podartych ubraniach, są to osoby podobne do tych, które wspomina Stasiuk we wcześniejszych utworach. Autor estetyzuje przedmioty, przestrzenie i ludzi, sprawia, że to, co pozornie brzydkie czy nieciekawe, zachwyca. Tym samym ocala fragmenty rzeczywistości, na które, być może, nikt by nie zwrócił uwagi.

Stasiuk nieustannie ratuje świat przed zapomnieniem, czego świadectwem jest dorobek pisarza oraz portrety sporządzone ludziom, jednak najwyraźniej potrzeba ta przebija przez opisy przestrzeni cmentarnych, zaliczanych przez Michela Foucaulta do heterotopii⁵. Autor opowiada o tym, w jaki sposób dba o cmentarze położone w okolicy miejsca zamieszkania. Wspomina, że choć jest ich dziesięć, odwiedza wszystkie, i te łemkowskie, i austro-węgierskie:

No więc przyjeżdżam, zapalam lampki i odczytuję imiona i nazwiska pisane cyrylicą. Bo przecież tylko w ten sposób możemy sprawić, by ktoś nie umarł na zawsze: wymawiać jego imię, nie znając nawet twarzy. Tylko to można zrobić. Głośno wypowiedzieć dźwięki, na zawsze powiązane z czymś żywym.⁶

⁵ Mianem heterotopii określa badacz miejsca, które pozostają w opozycji do przestrzeni utopijnych. Ich podstawową cechą jest realność oraz ciągłość powiązań pomiędzy wszystkimi jednostkami danego typu (np. przestrzeń szpitalna czy więzienna). Heterotopie zakładają wykluczenie i marginalizację, ponieważ wejście na ich teren wymaga spełnienia określonych wymogów. Przykładem heterotopijnej separacji są koszary, pełniące funkcję skupisk dla młodych mężczyzn z pierwszymi oznakami seksualności. Diagnozując przestrzeń cmentarną zwraca uwagę Foucault na relację między ideą miejsca a jej reprezentantami, ale i na powiązania z innymi miejscami, wynikające z tego, że każdy ma krewnych na cmentarzu. Por. M. Foucault, *O innych przestrzeniach*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

⁶ A. Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2005, s. 114.

Nadrzędną rolą cmentarza w prozie autora jest nie sam jego obszar, choć nawiązuje do problematyki przemijalności, lecz poszczególni ludzie wymienieni z imienia i nazwiska oraz towarzyszący temu akt wspomnienia. Stasiuk nadmienia, że nikt z jego bliskich nie spoczywa na cmentarzach, które znajdują się w pobliżu miejsca jego zamieszkania, jednak pisząc o nich używa słowa „mam”, podkreślając ważność historii umarłych na tych terenach ludzi oraz ich miejsce w jego pamięci. Wypowiedzenie na głos imienia i nazwiska jest tym samym, co wplecenie ich w narrację, co zapisanie wszystkich żyjących we wspomnieniach historii. Autor utrwalając przedmioty czy przygody z pozoru błahe, nadaje im rangę, przywracając ważność, tak samo jak odczytuje nazwiska poległych żołnierzy, których potomkowie, jeśli istnieją, żyją daleko i być może nigdy tego nie zrobią.

Trochę dalej całkiem samotnie stała dziewczyna w czerwonej sukience

W narrację dwóch utworów – *Fado* i *Jadąc do Babadag* wplótł Andrzej Stasiuk wspomnienie wyjazdu z małej słowackiej wioski:

Dorośli stali i rozmawiali o swoich sprawach, a może o obcych przejeżdżających tędy od czasu do czasu. [...] Trochę dalej całkiem samotnie stała dziewczyna w czerwonej sukience. Zdaje się, że była bardzo piękna. Patrzyła gdzieś w bok, w stronę, gdzie nic się nie działo. Widziałem ją przez moment, a potem czerwony płomyk zgasł we wstecznym lusterku.⁷

Przywoływany obraz jest znamieny, bowiem większość z powtarzających się wątków prozy Stasiuka nie jest ze sobą tożsama, a jedynie podobna. Korzystają z zarysu danego wspomnienia, ale przez wzgląd na umieszczanie ich w innym kontekście literackim nabierają odmiennych barw i znaczeń. Chwila uchwycona w przeszłości jest odlewem przywłaszczanym przez narrację, która adaptuje elementy istotne dla danej opowieści. Jednak specyfika cytowanego fragmentu polega nie tylko na tym, że został umieszczony w więcej niż jednym utworze – ramy zapamiętanego przez autora obrazu wyznaczyło lusterko samochodowe. Cechą charakterystyczną scen ukazanych przez pryzmat szyby jadącego auta, czy właśnie lusterka, jest to, że pojawiające się obrazy równie szybko, jak się ukazały, oddalają się. Rzeczywistość traci swe kontury, by w końcu zmienić się w plamy pozbawione kolorów – widziana jest przez ułamek sekundy, a następnie znika. Świat obserwowany z

⁷ *Fado*, s. 19–20.

takiej perspektywy charakteryzuje się chwilowością oraz nieostrością. To, czego nie udało się uchwycić spojrzeniem, staje się obszarem wyobraźni.

Zazwyczaj należy dopowiedzieć wiele, ponieważ w pamięci zostają zaledwie fragmenty, pojedyncze gesty i barwy, czyli strzępy mijanego świata. Możliwość oglądania kobiety, dostrzeżonej w chwili opuszczania wioski, zostaje dzięki odbiciu w lusterku wydłużona. Dziewczyna jeszcze przed chwilą widziana wyraźnie, staje się, jak reszta krajobrazu, kolorową rozmytą plamą. Pomimo krótkiego momentu, w którym, jak wynika z narracji, Stasiuk spoglądał na dziewczynę w czerwonej sukience, obraz zapisał się w pamięci autora niezwykle trwale. Literalizacja fotografii stworzonej w przeszłości jest identyczna w *Fado* i w *Jadąc do Babadag*. Nie istnieją najmniejsze nawet różnice w opisie kadru oraz przestrzeni poza nim. Każda z narracji jest dokładną fotograficzną kopią tego, co autor niegdyś zobaczył i zapamiętał. Jest to intrygujące, ponieważ w twórczości autora nigdzie więcej niespotykane. Przywoływany obraz jest wierną kopią tego zobaczonego w przeszłości. Jest trwale zapisany ze wszystkimi szczegółami oraz kolorami.

Po spotkaniu autorskim promującym powieść *Taksim* podeszłam do Andrzeja Stasiuka i zapytałam o dziewczynę w czerwonej sukience. Byłam ciekawa, czy powtórzenie dotyczące sceny z jej udziałem jest efektem przypadku, czy zamierzonym zabiegiem pisarskim. Po usłyszeniu pytania autor zastanawiał się chwilę nad tym, który dokładnie fragment mam na myśli, jednak bardzo szybko przywołał kadr z pamięci. Oparł głowę na dłoniach, zamknął oczy i gestykulując zaczął opowiadać. Opowiedział, jak i gdzie zobaczył tę dziewczynę. Dookoła niej panowała „totalna rozpiarducha”, a ona stała w czerwonej sukience. Była młoda i piękna. Otworzył oczy i przyznał, że nie był świadom umieszczenia tej retrospekcji w dwóch utworach. Słowa te utwierdziły mnie w przekonaniu o fotograficznym charakterze wspomnień zgromadzonych w pamięci Stasiuka. Sprowokowany przeze mnie autor potrafił raz jeszcze przywołać chwilę ujrzaną w przeszłości, jak i dokonać opisu, który przypominał ten z *Fado* czy *Jadąc do Babadag*.

Kobieta zapamiętana przez Andrzeja Stasiuka jest przez wzgląd na urodę i kolor sukienki najwyrazistszym elementem całej kompozycji. Jest dla autora tym, co Roland Barthes nazywa *punctum* zdjęcia⁸. Dookoła niej znajdują się inni ludzie, którzy obserwują wyjeżdżających z wioski, zniszczone przedmioty, góry śmieci, ale to ona i jej czerwona sukienka skupiają na sobie uwagę pisarza. *Punctum* to element, który najmocniej uderza w oglądającego fotografię, czy jak w tym przypadku, obserwującego wycinek rzeczywistości.

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 50–54.

Zazwyczaj jest on szczegółem kompozycji, jednym gestem, czasem przedmiotem umieszczonym w przestrzeni. Przykład kobiety ze słowackiej wioski jest dobitną realizacją tego estetycznego ułknięcia. Punctum to zachwyty indywidualny, uzależniony od pojedynczej, jednostkowej wrażliwości. Każdy może ulokować je w innym miejscu fotografii, czy przekładając na grunt tych rozważań – przestrzeni, może również nie doświadczyć owego drgnięcia. Dla Andrzeja Stasiuka w chwili wyjazdu z małej miejscowości, położonej na obrzeżach Słowacji, była nim dziewczyna w czerwonej sukience.

To wszystko trwało w powietrzu dość długo, by mogło zapaść w pamięć

Choć proza Andrzeja Stasiuka wpisuje się w dyskurs autobiograficzny, dąży nade wszystko do ukazania rzeczywistości, którą obserwuje pisarz, nie samego podmiotu autorskiego. Przemierzone obszary, spotkani ludzie to wartości nadrzędne dla jego literatury. Stasiuk pragnie ocalić jak największy obszar swoich wspomnień, wypełnić nimi strony książek, tym samym jeszcze mocniej zapisać je w pamięci. Z tego powodu narracja prowadzona przez autora zbliża się w swej konstrukcji do fotografii, zakreśla kontury danej retrospekcji, by następnie nakładać na nią inne elementy – gesty, wypowiedziane słowa, barwy. Zdjęcie jest kopią uchwyconej rzeczywistości, dlatego literackie fotografie sporządzane przez Stasiuka wypełnione są po brzegi przedmiotami, przestrzeń kadrowa jest nimi szczelnie zapełniona.

Autobiografia, literacko-fotograficzne powielanie przeszłości, jest pretekstem do ratowania ujranych ludzi czy usłyszanych historii. Tekstura prozy autora wraz z podmiotem, który ją wypełnia, chroni przepadającą rzeczywistość przed zapomnieniem, nieustannie powtarzając świat. Rozpamiętujący pisarz, który pragnie utrwalić obrazy w formie literackiego opisu, przypomina spectatora, scharakteryzowanego przez Rolanda Barthesa⁹. Spectator przegląda fotografie – w przypadku prowadzonych tu rozważań album ze zdjęciami należy utożsamić z pamięcią, w której zdeponowane są wspomnienia, przechowywane pod postacią niezmiennych kadrów, fotografii:

to wszystko trwało w powietrzu dość długo, by mogło zapaść w pamięć, odcisnąć się jak miliony innych obrazów, które potem nosi się w sobie i dlatego człowiek przypomina obłąkany fotoplastykon, a życie podobne jest do halucynacji.¹⁰

⁹ Tamże, s. 21–23.

¹⁰ A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 1997, s. 50.

Autor jest spectatorem przeglądającym owe kadry i zmieniającym je w ich literackie odpowiedniki. Przypominanie, w szerszym kontekście – tworzenie jest równoznaczne, zgodnie z wprowadzoną metaforyką, z wertowaniem albumu. Istotne jest i to, że w przypadku prozy Stasiuka zdjęcia opisywane przez autora poświęcone są podróżom, a wracając na grunt rozważań o fotograficzno-literackich portretach, także innym ludziom, nie samemu autorowi. Prozaik wraca do chwil z przeszłości, zdeponowanych pod postacią trwałej stop-klatki, lecz nie intryguje go jedynie zapamiętana chwila, ale i utracona już rzeczywistość. To właśnie przeszłość, niszcząca i rozpadająca się fragmenty świata, ludzie starzy czy też tacy, którzy prezentują niespotykane już wartości oraz postawy życiowe, są tematem prozy Stasiuka. Wszystko co przemija, lub już przeminęło, jest wartością nadrzędną, ogromną siłą, której Andrzej Stasiuk poświęcił swoją twórczość.

Milena Rosiak-Kłębik

Summary

LITERARY-PHOTOGRAPHICAL IMAGES OF PEOPLE IN ANDRZEJ STASIUK' FICTION

The article concerns representations of people in Andrzej Stasiuk's fiction. It describes not only literary but also photographic character of these representations, visible both in the construction of images and the ways they emerge from the memory of the writer. Memories of the people who Stasiuk encountered take form of a literary daguerreotype, showing only blurred outline—frozen-frames of moments deposited in author's memory, which are essential impulses in the process of narration. In *Dziennik pisany później*, Andrzej Stasiuk publishes some photos of people from Balkan communities taken by Dariusz Pawelec, which strongly emphasizes deep connections between literature and photography, their mutual interferences and influences. Most of the article's attention is given to reflection upon the position of author inside the narrative fabric of the story and the function he performs within autobiographical literature.