


Dorota Eichstaedt  <https://orcid.org/0000-0001-5260-9748>
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
e-mail: doroei@autograf.pl

PAMIĘĆ FOTOGRAFII I TOŻSAMOŚĆ OGLĄDAJĄCEGO W WIDNOKRĘGU WIESŁAWA MYŚLIWSKIEGO I W PROZIE POETYCKIEJ NAKARMIĆ KAMIEŃ BRONKI NOWICKIEJ

Artystka Karolina Jonderko sfotografowała się w ubraniach zmarłej kilka lat wcześniej matki. Tak powstał cykl *Autoportret z matką*¹. Na zdjęciach autorka stoi w ubraniach z jej szafy, utrwalonej także we wspomnieniach przeżywającej utratę córki:

Zaglądasz w nią i co słyszysz? Nie ma stylizacji, makijażu, nawet butów – bo to inna szafka. Nie masz twarzy do dopełnienia. Same ciuchy. Jest zapach i mnóstwo faktur. Jest po prostu dominujący kolor, pewnie ulubiony właściciela².

Fotografia, choć nie ma na niej twarzy matki, to próba wyrażenia uczuć do niej, co podkreśla Jonderko w jednym z wywiadów:

Nie zdążyłam się pożegnać. Dopiero teraz żegnam się z mamą poprzez moją fotografię, wyrażam ukryte uczucia³.

Analiza dzieł stanowiących cykl Jonderko potwierdza, że fotografie to opowieści o przemijaniu, ale i o trwaniu. To również przestrzeń tworzenia nostalgicznych mitologii, także tych rodzinnych. Eksploruje problematykę związaną z czasem – przemijaniem,

¹ Zestaw prac pokazany został przez artystkę w Bunkrze Sztuki w roku 2012.

² J. Kalinowska, *Piękna i trudna żaloba*, opinie/recenzje, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/piekna-i-trudna-zaloba> [dostęp: 20.10.2023].

³ M. Dąbrowski, *Karolina Jonderko*, „Autoportret z matką”, <https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka> [dostęp: 19.10.2023]. Fragment pochodzi z wywiadu autorki dla „Wysokich Obcasów”.

odzyskiwaniem utraconej przeszłości, utrwalaniem, z tożsamością i ze snuciem opowieści zawsze subiektywnych, choć samo dzieło fotograficzne utrwała artefakty i portrety.

W przestrzeni literatury ma miejsce niezwykle spotkanie fotografii i opisującego ją słowa. Po ten motyw sięga między innymi Wiesław Myśliwski w powieści *Widnokrąg* (1996) oraz Bronka Nowicka w swej prozie poetyckiej *Nakarmić kamień* (2015). Obydwa debiuty nagrodzone zostały Nagrodą Literacką „Nike”. Choć to, być może, zestawienie oparte na odległych skojarzeniach, zwraca uwagę rola zdjęcia w budowaniu opowieści o przeszłości rodzinnej. W obu dziełach bohaterowie podejmują próbę odtworzenia fragmentów czasu dzieciństwa. Te momenty, do których dziecko wraca jako dorosła już osoba (z perspektywy autorskiej, która otwiera kontekst biografii przetworzonej), nie mają w sobie nic nadzwyczajnego, choć są niepowtarzalne w tym sensie, że jednorazowe, szczególnie, już utracone. Pamięć w obu przypadkach nadaje fotografiom wyjątkowe znaczenie, ożywia je – niejako aktualizuje minione w teraźniejszości, uobecnia fakty i emocje z nimi związane. W pamięci patrzącego na fotografię bohatera uobecnia się nie tylko fragment obrazu zarejestrowanego w kadrze, ale również to, co otwiera się poza polem widzianego, niejako dopowiedzianego przez pamięć. Autor *Kamienia na kamieniu* najważniejszą postacią zdjęcia czyni ojca w relacji z synem, Bronka Nowicka w wiersz *Fotografia* wpisuje obraz matki, ale jest jako ślad z jej przeszłości. Na zdjęciu matka nie jest dorosłą, dojrzałą kobietą, lecz dziewczynką w długim płaszczu i w za dużej czapce, prowadzoną za rękę przez starszą kobietę.

Bohaterami obydwóch literackich refleksji stają się jednak oboje rodzice. Obie historie rozpocząć warto od aktu tworzenia fotografii.

Myśliwski, podobnie jak Nowicka, opowiada nie tylko historię zdjęcia, z niej wyłania się równie ważna opowieść o aparacie fotograficznym:

Nikt przecież nie miał we wsi aparatu fotograficznego. Toteż gdyby to było prawdopodobne, powiedziałbym, że nikt nam tego zdjęcia nie robił, a jedynie, jak to bywa ze zdjęciami, znalazło się po latach między innymi zdjęciami. Sądząc jednak po wytrzeszczonych oczach ojca, mógł to być gefreiter Hanke, bo przecież takimi oczami nie patrzy się, gdy ktoś nam robi zdjęcie. A gdy się zdarzy, że zapomni, to samo przez się wiadomo, że do aparatu fotograficznego należy się uśmiechnąć, bo od tej krótkiej chwili nie ma już odwrotu⁴.

Narrator wspomina moment utrwalania postaci na zdjęciu. Prześwietlone słońcem na skutek niewłaściwego ustawienia modeli zyskuje dodatkowe znaczenie – interpretuje przeszłość, wydobywa ją za pomocą światła z mroku niepamięci. Czym innym jest ów moment uchwycony przez fotografa, czym innym ponowne z nim spotkanie. Nieświadomość roli, jaką odegra pozornie nic nieznaczące zdarzenie w życiu bohatera, jest dostrzeżona dopiero po latach, gdy ojca nie ma już wśród żywych. Podobnie jak na fotografii K. Jonderko obrazy są demonstracją utraty uobecnionej w emocjach dziecka.

Nowicka w utworze *Aparat* ukazuje tajemniczy dla dziecka świat ciemni, w której ojciec wywołuje zdjęcia. Utożsamia go dziecko ze złodziejem świata – kradnie pejzażom chmury, domy, a ludziom twarze. Jego ofiarą z perspektywy córki staje się także czas:

Kiedy ojciec kupił aparat, na początku tylko zaciągał pożyczki u świata – wzięty obraz każdej rzeczy zwracał w postaci fotografii. Kilka razy pozwolił i wejść do ciemni. [...]

⁴ W. Myśliwski, *Widnokrąg*, Warszawa 1997, s. 25.

Później ojciec już nie pożyczał, tylko kradł. Tego, co chciwie fotografował, nie wywoływał z czasu, który minął⁵.

Dziecko ukazane jako bohaterka tomu *Nakarmić kamień* pragnie ośwoić świat, który poznaje, obcując z przedmiotami, między innymi z aparatem i zdjęciem. Jak podkreśla Weronika Stencel:

Pragnie ono całości świata, chwycenia się jego wielości aspektów, zrozumienia jego sedna. Chce spróbować **wszystkiego**, a więc użyć rzeczywistości do zbudowania pełni. Jest ono jednak skazane na doznawanie każdego elementu świata z osobna, co powoduje smutek oraz świadomość „niemożliwego”. Opisane przez Nowicką zależności konotują pytania, które dotyczą ludzkiej natury. Zagarnianie świata i kontrolowanie jego kształtu pozwala na pewność, poczucie wewnętrznej mocy⁶.

Czynność fotografowania staje się również dla ojca sposobem na definiowanie świata, oswojeniem go, kolekcjonowaniem w pamięci jego obrazów. Nowicka o roli utrwalania poprzez fotografie mówi w swych wywiadach:

W rodzinnym archiwum są dwie fotografie, które lubię zestawiać. Obie przedstawiają dzieci. Na jednej jest moja matka prowadzona do ogrodu leżącego poza kadrem. Na drugiej ja – już stoję tam, gdzie ona dopiero zmierza. Za nami to samo tło – dom, brama z uchylonym skrzydłem, balkon, okna mieszkań i piwnic. Nasi fotografowie ustawili się na tej samej linii, wytycza ją ścieżka. Kładę dwa zdjęcia obok siebie i natychmiast w wyobraźni wywołuje się trzecie: na linii ścieżki czas robi krok o długości trzydziestu lat⁷.

Fotografia utrwała nie tylko moment, ale także to, co w danej chwili kryje się poza nią, album rodzinny to nie tylko kolejne fotografie, które z perspektywy czasu ogląda widz, ale także fragmenty życia rodzinnego, gesty, ruch, przestrzenie poza kadrem. Jak ważne jest w tym rejestrowaniu czasu minionego uobecnienie w nim matki, także ojca, potwierdza pojawienie się tego tematu również w dziełach filmowych autorki – *Postmortale. Ojciec* i *Postmortale. Matka*. Tu także o przeszłości mówi przedmiot, podobnie jak garderoba matki w dziele K. Jonderko. To kadry bez twarzy, pamięć o postaciach zamknięta w przedmiotach, swoistych rekwizytach, pamiątkach pośmiertnych. W jednym z wywiadów autorka wyznaje:

Tomo-wideo zostały oparte na skanach przedmiotów pozostawionych przez zmarłych. Tekst towarzyszący obrazowi odnosi się do przedmiotów, ale jest tak pomyślany, że może również w metaforyczny sposób opisywać ludzi, ich cechy, skłonności, słabości: matka – klatka dla ptaków, ojciec – kolekcja lalek, matka – manekin krawiecki, ojciec – milczące radio, ojciec – zamknięte pudełko...⁸

⁵ B. Nowicka, *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2016, s. 39.

⁶ W. Stencel, *Nakarmić znaczenia* (Bronka Nowicka, *Nakarmić kamień*), „artPAPIER” 2017(319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6063> [dostęp: 24.10.2023].

⁷ M. Paprotny-Lech, *Relacja w ciszy „O Nakarmić kamień” Bronki Nowickiej*, [w:] A. Nęcka, E. Wilk-Krzyżowska, N. Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019, s. 79.

⁸ *Potrzeba mitu*, Bronka Nowicka, John P. Apruzzese, Katarzyna Szuster-Tardi, Rozmowa Johna P. Apruzzese’go z Bronką Nowicką i Katarzyną Szuster, zamieszczona w nowojorskim „LIT Magazine”, poprzedzająca wydanie *Nakarmić kamień* w USA oraz publikację nowej książki Bronki Nowickiej w Biurze Literackim, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/potrzeba-mitu/> [dostęp: 24.10.2023].

Fotografia, jak podkreśla Roland Barthes, jest aktem performatywnym⁹. To obecność „ja patrzącego” w procesie tworzenia historii, wybór faktów, ujęć, znaczeń. Można również na to uczestnictwo, kontynuując myśl Barthesa, spojrzeć jednocześnie z punktu widzenia odbiorcy, co wydaje się uzasadnione w odniesieniu do prozy zarówno Myśliwskiego, jak i Nowickiej, ponieważ przeszłość na fotografiach należy do tego, co się stało, zaistniało, było, jest oddalona i możliwa do odtworzenia jedynie w wizji subiektywnej, prywatnej¹⁰. Opowieść o fotografii to już historia wysnuta z wyobraźni lub podyktowana, na przykład w literaturze, przez nostalgię, osobisty stosunek do postaci, przedmiotów i zjawisk świata minionego. Czy zatem można uchwycić moment w jego obiektywnej postaci? Zarówno *Widnokrąg*, jak i *Nakarmić kamień* dają jednoznaczną odpowiedź – przeszłość jawi się jedynie z komentarzem wyobraźni, emocji i pamięci. Jak zauważa Susan Sontag, zdjęcie jest zawsze obrazem przez kogoś wybranym¹¹. Jest więc twórcze. Nie ogranicza się do raz ustalonych znaczeń, ale aktualizuje w procesie odbioru wciąż nowe sensory.

W taki sposób relacja fotografia–odbiorca jawi się u obydwójga autorów. W *Prologu* powieści *Widnokrąg* Myśliwskiego bohater wraca pamięcią do niedzielnego obrazu, zapamiętanego dzięki zdjęciu, które, jak źródło, stanowi dopiero początek całej opowieści niczym z rodzinnego albumu, pojawia się bowiem nie tylko portret utrwalonych na fotografii postaci syna i ojca, ale również innych domowników, wielopokoleniowej rodziny: dziadka, babki, matki, wujków Władka i Stefana oraz wujenek Marty i Jadwigi. W utworze Bronki Nowickiej *Fotografia* portret matki kreślony oczami dziecka nie ogranicza się do opisu postaci dziewczynki – matki, jeszcze dziecka. Przestrzeń, w której pojawia się bohaterka zdjęcia, to miejsce przed domem. Wyobraźnia dziecka unieważnia mimetyczne ograniczenia obrazu, na który patrzy, co ujawnia się zarówno w metaforyce nawiązującej do świata oswojonego, rozpoznanego (nogi matki jak drożdżowe bułki), jak i w opowieści na temat tego, co wydarzyło się poza kadrem – matka poszła do ogrodu z prowadzącą ją kobietą:

Przed prowadzoną za rękę matką jest ogród. [...] Moja matka robi jeszcze kilka kroków i wejdzie do ogrodu za granicami coraz bardziej żółknącego papieru¹².

Fotografia jest tylko fragmentem dawnego świata, strzępkim, z którego oglądający tworzy resztę opowieści, ale ona także jawi się jako fragment przeszłości, fragment interpretacji dziejów rodzinnych.

Nie można jednak mówić o odczytywaniu fotografii bez podkreślenia roli pamięci w konstruowaniu jej sensów. Myśliwski każe swojemu bohaterowi obcować z fotografią z perspektywy dorosłego, wracającego pamięcią do czasów dzieciństwa. Z tej odległości czasowej nie wszystko jest oczywiste, jednoznaczne. Nie ma pewności, kto zrobił zdjęcie, skąd wziął się fotograf na drodze, na której znalazł się ojciec z synem podczas pięknego letniego dnia świątecznego. Bohater używa w swej opowieści słów i wyrażeń podkreślających niepewny status percepcji, niewiarygodność pamięci: „może”, nie mogę mieć pewności”. Są one wynikiem perspektywy czasowej, oddalenia, z którego odbywa się obcowanie

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 54.

¹¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 35.

¹² B. Nowicka, dz. cyt., s. 45

z fotografią. To jednak przygoda wyobraźni i pamięci zarazem. Fotografia, na której ślad zapisał czas, nie jest świadectwem mimetycznym:

A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat, kiedy fotografie, zmęczone już długością pamięci, wyblakły, zszarzały¹³.

Nowicka natomiast podkreśla sensualność odbioru, i tym samym fakt, że pamięć wywołują zmysłowe aspekty doznawania rzeczywistości. Są jak impuls wyzwalający obraz. Proustowskie w swej proveniencji wydają się w *Fotografii* doświadczenia dziecka dotykającego pulchnej ręki matki, miękkiej jak pluszowy miś. Jest to doświadczenie dziewczynki obcującej już z dorosłą matką. Można jednak przywołać tu inną interpretację – dziecko wzrokowo doświadcza miękkości ciała dziewczynki ze zdjęcia, zmysł wzroku wywołuje skojarzenia dotykowe, co sugeruje metaforyka: „nogi – wałki ciasta”, „drożdżowa stopa mojej matki”. Na fotografię czytelnik patrzy z perspektywy dziecka. Jego rozpoznawanie rzeczywistości przez dotyk, zapach, smak to zapis pierwszych doświadczeń, które na obraz każą już patrzeć z perspektywy empirycznej, wcześniejszej w stosunku do czasu aktu oglądania – bohaterka widziała proces wyrabiania i pieczenia drożdżowego ciasta, dotykała pluszowego misia. Bohaterka zauważa, że papier, na którym zrobiona była fotografia, żółknie. Czas upływa, prowokuje do refleksji na temat relacji teraźniejszość–przeszłość, podobnie jak w *Widnokregu*. Teraźniejszość ukazana przez Nowicką i Myśliwskiego ma więc swoją rozciągłość¹⁴. Doświadczane „teraz” to czas oglądu, przeszłość to czas, w którym powstała fotografia.

Umiejętność przechowywania przeszłości wyznacza w sposób istotny ludzkie trwanie, zapewnia jego ciągłość, jak twierdzi Monika Tarsa¹⁵. Fotografia zatem w pewnym stopniu jest doświadczaniem minionej rzeczywistości, spotkaniem z ludźmi, którzy odeszli. Ten obraz jest zawsze wyzwany przez stan emocjonalny odbiorcy. Może się zatem różnić i być zależny od momentu oglądu. Inaczej zatem będzie widzieć dziecko, inaczej dorosły. Umysł przetwarza bowiem obrazy w czasie zgodnie ze stanem wiedzy, doświadczeniem, zdolnością rozumowania. Sposób widzenia przeszłości przez dziecko i przez dorosłego różni się. W utworze *Fotografia* podmiot rejestruje przedmioty, budynek domu, odtwarza niewidzialny na fotografii ogród. Zna już pewne prawa fizyki – intuicyjnie, a nie świadomie, potrafi wyobrazić sobie powrót firanki w oknie poruszonej przez wiatr do swego pierwotnego położenia, dostrzega przesuwanie się cienia postaci po ziemi.

Nie można podważyć autentyczności tego, co ukazuje zdjęcie. Lech Lechowicz zauważa:

Pamięć fotografii jest nieporównywalnie doskonalsza niż pamięć człowieka, jest absolutna, trwała i wszechogarniająca. Fotografia przewyższa ludzką pamięć dzięki swej materialności¹⁶.

¹³ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 25.

¹⁴ Założenie w filozofii Edmunda Husserla. Twierdził, że teraźniejszość nie jest punktowa, lecz wykazuje zdolność do rozciągania. Teraz jest powiązane z tym, co minęło. Według niego *teraźniejszość* (przeszłość) nie może być przeżyta ponownie, ale może być dana w *teraźniejszej* naoczności. Zob. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

¹⁵ M. Tarsa, *Czas – Pamięć – Fotografia. Próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2)/2004–1/2005, s. 165.

¹⁶ L. Lechowicz *Fotografia polska*. Wojciech Prażmowski, Wydawnictwo TERRA NOVA, Warszawa 2000 s. 4.

Jednak analiza interakcji fotografii jako artefaktu materialnego i oglądającego go bohatera każe sądzić, że nie można tu przypisywać zdjęciu tylko statusu bytu fizycznego, bo w ujęciu obydwójga twórców jawi się jako doświadczenie „ja”, bytu jednostkowego i światowego. Prawda świadomości jest doznaniem o charakterze impresji, bo każdorazowo ujawnia się poprzez pamięć – w *Widnokręgu* z perspektywy dorosłego, wydziedziczonego ze świata ze starej fotografii, w *Nakarmić kamień* z perspektywy sensualistycznej dziecka, niejako jeszcze wewnątrz świata ze zdjęcia.

Obydwie fotografie stanowią, oczywiście w sensie metaforycznym, kartki z rodzinnego albumu. Pełnią ważną rolę w rekonstruowaniu rodzinnej historii. Ujawniają to, czego już nie ma. Z perspektywy podmiotu uzyskują jednak dodatkowe sensory:

Postpamięć nie zawsze ogranicza czy redukuje, wręcz przeciwnie, dostarcza wiedzy, wyjaśnia, prowadzi do głębszego zrozumienia. Fotografia domaga się podjęcia refleksji, a dzięki nawiązaniu mentalnej relacji z pamięcią odbiorcy zyskuje głębszy sens¹⁷.

Fotografia, jak zauważa Tomasz Stępowski, nie jest jednak w stanie zastąpić pamięci¹⁸. Jest jedynie fragmentem dawnej rzeczywistości, impresją utrwaloną okiem kamery. Fotografia i pamięć są z sobą w nierozzerwalnym związku, jedna wspomaga drugą, ale więź między przedmiotem a podmiotem jest zależna od stosunku emocjonalnego do fotografii¹⁹. Obraz na fotografii staje się częścią budowanej przez podmiot tożsamości, jego własną opowieścią.

Wiesław Myśliwski rozpoczyna *Widnokrąg* opisem zdjęcia, na którym utrwalono bohatera w marynarskim ubranku obok ojca, który, z perspektywy dorosłego patrzącego, sprawia wrażenie małego i chuderlawego. Tę kruchość egzystencji ojca, zagrożonej odejściem, podkreślają za duży płaszcz i zbyt wielki kapelusz. Ojciec, podobnie jak nieobecna na zdjęciu matka, zyskują wymiar symboliczny. Mężczyzna utrwalony na niedzielnej fotografii to znak tego, co duchowe, to Logos, wzór i norma dla małego syna. Matka żywa jedynie we wspomnieniu, poza kadrem, zajmuje się codzienną niedzielną krzątaniem podczas przygotowywania posiłku. Ojciec z synem trzymają się za ręce i patrzą gdzieś w przestrzeń, odległą i tajemniczą dla oglądającego. Nie ma ochoty wrócić na obiad, bo nie znosi czynności dzielenia koguta, którego najchętniej nie jadłby wcale. Jego oczy wyrażają tęsknotę, nieokreślone pragnienie. To matka organizuje czynności związane z rytuałem przygotowania niedzielnego rodzinnego posiłku, a babka przydziela porcje każdemu członkowi rodziny. Dziadek czuwa nad wszystkim jako protoplasta rodu. Tu każdy ma swą przypisaną rolę, zadania i miejsce. Spacer to czynność, która otwiera przestrzeń kosmiczną, jest nie tylko wyjściem z domu, centrum świata w nieznanie, ale stanowi doświadczenie nowego, wtajemniczenie, poznanie. Dom jako miejsce zamknięte to źródło życia, początek wędrówki symbolizowany przez matkę rodzicielkę, także babkę.

Jak podkreśla Sławomir Bukalski, między obrazem rodziców a obrazem Boga istnieje analogia. Do istoty ojcostwa należy tworzenie, do istoty macierzyństwa – bezwarunkowa

¹⁷ K. Łąguna-Raszkiwicz, *Pamięć rodziny, pamięć pokolenia*, „Pedagogika Społeczna” 2016, nr 1 (59), s. 158.

¹⁸ T. Stępowski, *Lieux de memoire, ikony, fotografie: wpływ obrazów fotograficznych na pamięć zbiorową w Polsce – rekonesans*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 12/2 9220, s. 98.

¹⁹ Tamże, s. 98.

akceptacja²⁰. Ukazany na fotografii ojciec wyłamuje się z tradycji niedzielnego obiadu, dziadek tworzy prawo przy rodzinnym stole, matka gotuje, babka zgodnie z poleceniem męża dokonuje aktu dzielenia koguta. We wszystkich czynnościach ujawnia się symbolika. Na symboliczny portret ojca, według Antoine'a Vergote, składają się dwa obrazy: obraz-wspomnienie oraz obraz ukształtowany przez wzorce społeczne i kulturowe. Pierwszy kształtuje się w procesie obcowania dziecka z rodzicem, drugi wynika z przypisywanych przez tradycję ról i wyobrażeń religijnych²¹. Ojciec widziany oczami dziecka ma w sobie cechy Boga, wyobraźnia dziecięca utożsamia tę postać z stanowieniem prawa. Zupełnie inaczej role rodzinne wyglądają z perspektywy dziecka – bohaterki tomu *Nakarmić kamień*. Z fotografii wyłania się obraz matki niesamodzielnej, niedorosłej, musi kroczyć przez świat prowadzona za rękę przez dorosłego. Jednak w innych utworach cyklu matka przejmuje rolę męską. Ona panuje w tym świecie, dzierżąc łyżkę i widelec jako berło, znak władzy. Ojciec wydaje się przy niej mały, niepozorny, wręcz ubezwłasnowolniony. Tak widzi świat dorosłych dziewczynka. Celowo jest on zniekształcany, by podkreślić, że dziecko w interpretacji otoczenia zdane jest tylko na siebie. Na ten fakt zwraca uwagę Weronika Stencel:

Matka kojarzona jest z ciężkością („ciężka żona”), kontrolą („Jedna ręka matki pracuje, druga podpira głowę, która przygląda się ojcu: malowany chłopiec”) władzą („Ojciec otwiera usta, a matka – łyżka po łyżce – wlewa w nie zupę”), zaś ojciec z krótkością („Pod nogami, matki kręci się ojciec. Jest krótki”), naiwnością (Może sądzi, że kierunek, w którym uczesze włosy, wyznaczy też bieg innych rzeczy”), małością („pierwszy raz widziałam kogoś, kto robił tak mało, że tylko był”)²².

Ojciec jest w tekstach Nowickiej (*Pudełko*) figurą martwego Boga²³. Traci umiejętność samostanowienia o sobie, pozostaje w cieniu kobiety. Jedynie w swym królestwie ciemni, gdzie wywołuje zdjęcia, staje się twórcą. To świat zamknięty przed matką. Być może dlatego na żadnej fotografii go nie ma.

Odległe światy prozy poetyckiej Nowickiej i powieści Myśliwskiego łączy próba poznawania świata i określenia własnej tożsamości w nim poprzez pamięć sterowaną przez obrazy z przeszłości, przez fotografie. Podmiot *Nakarmić kamień* dopiero próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest. Rozpoczyna swą wędrówkę ku poznaniu siebie, zdefiniowaniu „ja”. Oglądane przedmioty, wycinki świata, nie przypominają tych oglądanych przez dorosłych. Mają odrębne istnienie w wyobraźni dziecka. Nie jest ten obraz wynikiem obiektywnego spojrzenia, nawet fotografia małej matki w interpretacji patrzącej bohaterki zyskuje subiektywizm. Brak linearności to znak, że świat dzieciństwa, jako przeszłość, dany jest jedynie we fragmentach, w rzeczach, które, choć umieszczone często w konkretnym pejzażu lub scenerii domu, nie warunkują doświadczenia całości, nie

²⁰ S. Bukalski, *Związek obrazu Boga z obrazem własnego ojca. Psychologiczne uwarunkowania*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 2009, nr 1, s. 60, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Colloquia_Theologica_Ottoniana/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78.pdf [dostęp: 20.10.2023].

²¹ Tamże, s. 64–65. Poglądy Vergote przytoczone za: S. Bukalski, dz. cyt. s. 60.

²² W. Stencel, dz. cyt. Zob. także: *Pudełko*, [w:] Bronka Nowicka, dz. cyt., s. 13.

²³ M. Paprotny-Lech, dz. cyt., s. 86.

odzyskują jej. To ograniczenie poznawcze w prozie Nowickiej jest konsekwencją wyboru perspektywy dziecięcej. Świat to projekcja umysłu.

Bohater Myśliwskiego, Piotr, rejestruje w pamięci wybrane zdarzenia. Narracja, podobnie jak u Nowickiej, nie jest linearna, ale wątki układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy. Pamięć składa się z impresji, wrażeń i powidok. Jest subiektywną wizją umysłu. Inni, podobnie jak dorośli Nowickiej, widzą inaczej. W jaźni bohatera *Widnokregu* myślenie mitologiczne i logiczne łączą się. Sposób postrzegania świata zawsze jednak jest relatywny:

- Tylko nie idź za szybko – upominał mnie, mogłoby się wydawać, że ze względu na swoją starość, lecz zaraz wyjaśniał: – Drugi raz już nie zrobisz tego samego kroku. [...]
- Widzisz – powiedział, kiedyśmy już odeszli od tamtego miejsca – tego, co ty widzisz, nikt inny nie widzi. Choćby widział dużo więcej²⁴.

Przeszłość to zawsze zwierciadło, w którym przegląda się człowiek, a postacie wyłaniające się z jej mroków to alter ego. Bohaterka Bronki Nowickiej przegląda się w rzeczach i w członkach rodziny, podobnie jak Piotr, dla którego obiektami odbić są kolejni członkowie rodziny: wujenki, wujkowie, dziadek. Choć to zawsze świat własny, mimo że dawny, nie jest łatwo się w nim odnaleźć i zobiektywizować własne przeżycia. Sam bohater rozpoznaje, że wszystkie myśli i uczucia prowadzą do złudzeń²⁵. To ciągłe przyglądanie się, którego centrum stanowi wnętrze człowieka, jego wyobrażenia i pamięć konfrontowane z teraźniejszością. Świat osobisty ma zawsze granice, podobnie jak fotografia. Wywoływanie przeszłości często skazuje na szukanie siebie pośród złudzeń, falsyfikatów, życzeń nigdy niespełnionych. W *Widnokregu* marzenie matki o szczęśliwym życiu nigdy nie będą tożsame z wizją egzystencji syna²⁶.

Dzieciństwo zawsze jawi się jako przestrzeń pierwszych doświadczeń, wtajemniczeń, jednak próby odzyskania tego czasu to jedynie tworzenie zmitologizowanych wyobrażeń jednostek wydziedziczonych. Czas miniony jest zawsze czasem indywidualnym. Przestrzeń utracona jest oswojona, nie zawsze jasna i zdefiniowana. Bywa mroczna, jak w prozie *Nakarmić kamień*.

Interpretując *Widnokrag*, Michał Piętiewicz mówi o ograniczeniach pamięci:

- Obecność jest niemożliwa, możliwe jest tylko złudne przedstawienie obecności, które daje jedynie pozór trwania²⁷.

Pamięć jest więc ograniczana. Można jedynie zestawiać fragmenty rzeczywistości. Eugenio Donato zauważa:

- Nawet przy założeniu, że fragmenty archeologiczne pogrzebane w przeszłości to nic innego jak tylko przedstawienia, porządek tego, co w postaci ruin spoczywa w pamięci, różni się od późniejszych rekonstrukcji. W rzeczywistości w tożsamościach i ciągłościach generowanych przez powtarzalny mechanizm przypominania, utrwalania i przedstawiania

²⁴ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 274–275.

²⁵ Tamże, s. 195.

²⁶ Z. Ziątek, *Nowy widnokrag (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego)*, „Teksty Drugie” 1997, s. 154.

²⁷ M. Piętiewicz, *Dialektyka całości i fragmentu w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*, s. 135, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56374/pietniewicz_dialektyka_calosci_i_fragmentu_w_widnokregu_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.10.2023].

kryje się niemożliwa do określenia różnica między elementami pogrzebanymi w przeszłości pamięci, a ich późniejszym przypomnieniem w teraźniejszości przedstawienia²⁸.

W fotografii pamięć uobecnia. Matka bohaterki prozy Nowickiej, niezależnie od percepcji oglądającej zdjęcie, jest obrazem konkretnej przeszłości, uchwycona zostaje wraz ze swą starszą przewodniczką przypadkiem, przyłapana niejako w konkretnym momencie jej życia, w marszu, bez pozy. Ojciec Piotra z synem w granatowym marynarskim ubraniu, w białej czapce na głowie, w sandałach i podkolanówkach zostali zaskoczeni przez Hankego:

Toteż kto wie, czy nie w tym właśnie celu wybrał się Hanke w tę letnią słoneczną niedzielę na spacer, zabierając ten jeden jedyny raz aparat fotograficzny. I to nie on nam, lecz my jemu nadarzyliśmy się z ojcem. Chociaż mogłoby się wydawać, że nasze spacery tylko przypadkowo się ze sobą zeszyły²⁹.

Nieobecne przywoływane w pamięci (to, co znajduje się poza kadrem) i obecne na fotografii nie są iluzją, ale zdarzeniem autentycznym, choć indywidualnym i неповtarzanym, oglądanym z jednego punktu widzenia, niepotwierdzonym przez inne, jednak ocalającym przeszłość. Prywatne historie opowiedziane na kartach *Widnokregu* i prozy poetyckiej *Nakarmić kamień*, podobnie jak obrazy z fotografii, stają się uniwersalne.

BIBLIOGRAFIA

Barthes R., *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

Bukalski S., *Związek obrazu Boga z obrazem własnego ojca. Psychologiczne uwarunkowania*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 2009, nr 1, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Colloquia_Theologica_Ottoniana/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78.pdf [dostęp: 20.10.2023].

Dąbrowski M., *Karolina Jąderko*, „Autoportret z matką”, <https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka> [dostęp: 19.10.2023].

Donato E., *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.

Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

Kalinowska J., *Piękna i trudna żaloba*, opinie/recenzje, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/piekna-i-trudna-zaloba> [dostęp: 20.10.2023].

Krzyżowska N., Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019.

Lechowicz L., *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, TERRA NOVA, Warszawa 2000.

Myśliwski W., *Widnokrąg*, Warszawa 1997.

Nowicka B., *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2016.

²⁸ E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3, s. 320.

²⁹ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 24.

Piętniewicz M., *Dialektyka całości i fragmentu w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56374/pietniewicz_dialektyka_calosci_i_fragmentu_w_widnokregu_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.10.2023].

Potrzeba mitu, Bronka Nowicka, John P. Apruzzese, Katarzyna Szuster-Tardi, Rozmowa Johna P. Apruzzese z Bronką Nowicką i Katarzyną Szuster, zamieszczona w nowojorskim „LIT Magazine”, poprzedzająca wydanie *Nakarmić kamień* w USA oraz publikację nowej książki Bronki Nowickiej w Biurze Literackim, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/potrzeba-mitu/> [dostęp: 24.10.2023].

Paprotny-Lech M., *Relacja w ciszy „O Nakarmić kamień” Bronki Nowickiej*, [w:] A. Nęcka, E. Wilk-Krzyżowska, N. Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019.

Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010.

Stencel W., *Nakarmić znaczenia* (Bronka Nowicka, *Nakarmić kamień*, „artPAPIER” 2017(319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6063> [dostęp: 24.10.2023].

Tarsa M., *Czas – Pamięć – Fotografia. Próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2)/2004–1/2005.

Ziątek Z., *Nowy widnokąg* (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego), „Teksty Drugie” 1997.

Streszczenie

W artykule scharakteryzowano w kontekście porównawczym zależność pomiędzy literaturą a fotografią. Na przykładzie dwóch utworów – *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego i *Nakarmić kamień* Bronki Nowickiej – autorka wskazuje na sposoby literackiego wykorzystania sztuki fotografii w literackim przekazie. Przede wszystkim w artykule zaakcentowano rolę pamięci i unieruchomienia egzystencjalnego zdarzeń i ludzi prezentowanych zarówno w fotografii, jak i literaturze.

Słowa kluczowe: powieść polska, fotografia, pamięć, przekład intersemiotyczny

Summary

Memory of photography and the identity of the viewer in Wiesław Myśliwski's *Widnokąg* and in Bronka Nowicka's poetic prose *Nakarmić kamień*

The article characterizes the relationship between literature and photography in a comparative context. Using the example of two works: *Widnokąg* (*Horizon*) by Wiesław Myśliwski and *Nakarmić kamień* (*Feed the stone*) by Bronka Nowicka – the author shows the ways of different use of the art of photography in literary communication. First of all, the article emphasizes the role of memory and existential immobilization of events and people presented both in photography and literature.

Keywords: polish novel, photography, memory, intersemiotic translation