

Fotografia i malarstwo jako przestrzeń budowania obcości na przykładzie *Hanemanna* Stefana Chwina

OLGA OSIŃSKA *

[...] o ile dla Baudelaire'a poezja była schronieniem przed inwazją fotografii i innych przejawów nowoczesnej wulgarności, o tyle w epoce Barthes'a, Sebald i Shermana fotografia stała się nową muzą literatury [...] i głównym narzędziem krytyki rzeczywistości, której dotąd była poświadczeniem
François Brunet, *Photography and Literature* (2009: 143)¹.

Dwa wieki fotografii

Historia fotografii rozpoczyna się siódmego stycznia 1839 roku, gdy Francuskiej Akademii Nauk przedstawiono opis procesu dagerotypii. Wynalazek nie został jednak przedstawiony przez swego twórcę, ponieważ Jacques'a Daguerre'a reprezentował François Arago. Już wtedy powstaje symboliczny precedens, który zaważy na całej późniejszej historii fotografii: autor zdjęcia nie opatruje go własnym komentarzem. Samo zaś zdjęcie (w tym wypadku proces robienia zdjęcia) komentarza jednakże wymaga. Daguerre ostrzegał, że opis wynalazku (BRUNET 2009: 14) nie wystarczy, trzeba bowiem zobaczyć

* Uniwersytet Warszawski | kontakt: olga.osinska93@gmail.com

¹ Przekład własny za: „[...] if poetry was for Baudelaire a refuge of the imagination against the inroads of photographic and other modern vulgarities, in the age of Barthes, Baudrillard, Sebald and Sherman photography has become a new muse of literature [...] and the principal weapon in the critique of very reality it was once supposed to certify”.

go na własne oczy. Jednak procedura w Akademii nie przewidywała możliwości prezentacji. Dagerotypia została zademonstrowana publicznie dopiero kilka miesięcy później, w sierpniu 1839 roku (wynalazcy znów przy tym nie było, wymówił się nieśmiałością i bólem gardła; BRUNET 2009: 15). Dagerotypy, których nie można było powielać, widywane były tylko przez nielicznych, dlatego na początku historii fotografii o zdjęciach głównie mówiono i pisano, znacznie rzadziej je po prostu oglądano. Sam wynalazek przez długi czas był owiany tajemnicą. Wyjątkiem, który potwierdzał tę regułę, był dziewiętnastowieczny projekt *The Pencil of Nature* Williama Foxa Talbota – jego założeniem było to, że fotografia może i powinna mówić sama o sobie i sama za siebie, jest więc zdolna do autoprezentacji, a zamknięcie jej w nadrzędno-podrzędnej relacji tekstu i obrazu jedynie ją uprzedmiotawia.

Problem odniesienia do rzeczywistości jest bez wątpienia centralny dla interpretacji i teorii fotografii. Według François’a Bruneta, historia fotografii wykonała ruch z wieku znaku ikonического (*age of the icon*) do wieku indeksu (*age of the index*). Pierwszy z nich, który w pewnej mierze funkcjonuje do dziś, chociażby w narracjach autobiograficznych, wiąże się z anachronicznym sposobem rozumienia fotografii jako medium pozostającego w bezpośredniej relacji z rzeczywistością:

U początków fotografii – pisał Wojciech Nowicki – zachwycała sama możliwość zautomatyzowanej rejestracji świata, uzyskania już nie interpretacji, ale precyzyjnego odbicia (świadomość, że fotografia potrafi kłamać, że jest wybiórcza, przyszła nie od razu [...]) (NOWICKI 2010: 91).

Drugi, bardziej współczesny, łączy się z ideą fotografii jako przetworzenia rzeczywistości. To rozróżnienie jest bardzo przydatne w porządkowaniu teoretycznego dyskursu dotyczącego relacji fotografii z rzeczywistością. Na osi, którą wyznacza opozycja wieku znaku ikonического i wieku indeksu, można rozpisać dwa przeciwstawne bieguny użycia tego motywu w tekstach literackich – fotografia w literaturze jako świadectwo referencyjnego charakteru narracji (zdjęcia zamieszczane w tradycyjnych autobiografiach) oraz jako element kreacji świata przedstawionego (zdjęcia w utworach fikcyjnych).

Podobną dwubiegunowość można dostrzec również w tekstach krytycznych. Magdalena Szczypiorska-Mutor pisze o kompleksie fotograficznych metafor zbudowanych wokół przeciwstawnych pól znaczeniowych, którą spaja kategoria „pomiędzy”: „pomiędzy obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią, wspomnieniem a zapomnieniem, kopią i kreacją, realnością i magią” (SZCZYPORSKA-MUTOR 2016: 21). Spór o referencję – wyznaczany przez te dwa kontrastujące podejścia badawcze – jest właściwie pyta-

niem o sposób odbioru. Rozstrzygające – zwłaszcza z perspektywy lektury prozy autobiograficznej – jest spojrzenie tego, kto patrzy na fotografię, czyli tego, którego wzrok jest obciążony doświadczeniem zarówno przeszłości, jak i teraźniejszości. Odbiorca – patrząc na zdjęcie – w gruncie rzeczy nie obcuje z przeszłością samą w sobie, ale przetwarza swoje wyobrażenie o przeszłości pod wpływem kontaktu z fotografią. Z natury fragmentaryczne, będące jedynie wycinkiem rzeczywistości, zdjęcie nie jest nigdy obrazem jakiegoś dziania się, ono bowiem może być odzwierciedlone jedynie w formie narracyjnej: „Fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała [...] znaczenia. [...] Same fotografie nie opowiadają. Utrwalają chwilowe obrazy” (BERGER, 1999: 75). Stąd bierze się potencjał fikcyjotwórczy zdjęć. Odbiorca, chcąc stworzyć narrację o przeszłości na podstawie lektury fotografii, zmuszony jest domyslać się rzekomej historii sygnowanej jednym lub kilkoma zdjęciami – a w istocie tę historię stwarzać, gdyż „[...] fotografia nie tłumaczy świata, ale pokazuje wyrwane obrazy, jak kartki z książki, gdzie tekst zaczyna się w pół słowa i kończy równie gwałtownie” (NOWICKI, 2010: 76). Każda lektura fotografii jest oczywiście interpretacją, czyli pomnażaniem fikcyjnych narracji na jej temat. Można stwierdzić nawet, że ten proces przypomina konfabulację, ponieważ przerabianie zapisów teraźniejszości w spójną opowieść o przeszłości wymaga nieustannej konfrontacji prawdy ze zmyśleniem. Ta uwaga jest zaś bliska psychoanalitycznemu rozumieniu lektury fotografii – ten, kto mówi o zdjęciu, mówi pośrednio o sobie samym, nierzadko również o tym, co jest mu niedostępne w trybie mówienia wprost, a więc o wypartym.

Nie oznacza to jednak, że zdjęcie nie różni się od obrazu. Choć Paul Delaroche, gdy po raz pierwszy zobaczył dagerotyp, miał wykrzyknąć, że malarstwo umarło, to lektura zarówno fotografii, jak i obrazu skłania odbiorcę do snucia interpretacyjnych narracji. O ile jednak fotografia prowokuje do projektowania na nią wyobrażeń o niedostępnej rzeczywistości, o tyle obraz jest właśnie projekcją wyobrażeń (autora o rzeczywistości). Różnica ta jest intuicyjnie wyczuwalna: patrząc na arcydzieła w Luwrze w pierwszej kolejności zadajemy pytanie, co widzimy na płótnie (deszyfrujemy warstwę symboliczną), kiedy zaś oglądamy fotografię, pytamy zwykle o to, kogo lub co ona przedstawia, interesuje nas więc sygnowana przez nią (choć przetworzona i niedostępna) rzeczywistość. „Najwierniejszy rysunek – pisał André Bazin – może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia, ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej realność” (BAZIN 2012:425).

Ten ulotny, skomplikowany i niejednoznaczny związek fotografii z rzeczywistością, odróżniający ją od obrazów malarskich, przyczynia się nierzadko do traktowania jej

jako dowodu na prawdziwość narracji o przeszłości, jako świadectwo i ślad. Wiara w niezapśredniczoną relację fotografii i rzeczywistości przetrwała we współczesnej polskiej literaturze. Wbrew pozorom nieczęsto się zdarza, by autor traktował załączone do swojej książki zdjęcia z dystansem, jako impuls do snucia fikcyjnych historii na ich temat. Bardziej powszechne jest pojmowanie fotografii w charakterze autentycznego źródła kontaktu z przeszłością. Interpretacja utworu literackiego zawierającego fotografie lub o fotografiach traktującego – zarówno tekstów naiwnych, jak i świadomie operujących medium fotografii – może być radykalnie odmienna, jeśli za słuszny uznamy pogląd o zapśredniczonej relacji między zdjęciem a rzeczywistością, a więc zgodzimy się, że zdjęcie daje dostęp tylko do rzeczywistości już przetworzonej.

Interesującym przykładem tego zjawiska jest znana powieść Stefana Chwina, *Hanemann* – książka, która czyni fotografię (a ściślej – lekturę fotografii) jednym z głównych wątków fabularnych. *Hanemann* doczekał się już licznych omówień w polskiej i zagranicznej literaturze przedmiotu, osobnym wątkiem rozważań bywały także interesujące autorkę rozdziały wątki oglądania zdjęć i obrazów. Jeśli warto z jakiegoś powodu ponownie omawiać słynną powieść Chwina, to właśnie dlatego, by inaczej naświetlić te – subtelne, choć bardzo przy tym istotne – kwestie relacji między fotografią, obrazem i rzeczywistością. Temu zadaniu – bliskiemu współczesnym ujęciom teorii fotografii – powinna towarzyszyć próba interpretacji utworu, która na pierwszy plan wysunie pytanie wykraczające poza jego ramy: o autoterapeutyczny i autoanalityczny wymiar czytania fotografii. O to, jak oglądanie zdjęć pozwala tytułowemu Hanemannowi (i nie tylko jemu) oswajać się z przeszłością i teraźniejszością, a także z poczuciem obcości czy też – bo to pytanie również warto postawić – inności.

Czy fotografie nie płoną?

Akcja powieści toczy się w przedwojennym Gdańsku: bohater ma przeprowadzić sekcję zwłok ciała swojej kochanki, Luizy Berger, która w niewyjaśnionych okolicznościach zginęła w katastrofie statku. Ośrodkiem czytelniczego zainteresowania jest między innymi to, czy na margines życia zepchnęła Hanemanna strata kochanej kobiety, czy też miłosny i filozoficzny zawód. Być może źródła tych doświadczeń poszukiwać należy wcześniej, kiedy to Hanemann uwikłał się w politykę. W każdym razie bohater nie był w stanie opowiedzieć historii o sobie samym, więc konstruował taką, której podmiotem sprawczym był na pozór ktoś inny. Hanemann mówił o śmierci tych, którzy nie musieli umie-

rać samotnie – o słynnych samobójcach, Heinrichu Kleisie i Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Zaczytywał się w listach, które Kleist pisał do Henrietty Vogel, a reprodukowany w książce wizerunek poety zestawiał z fotografiami Witkacego. To właśnie te dwa wizualne przedstawienia słynnych samobójców stanowiły dla niego impuls do prowadzenia terapeutycznej w gruncie rzeczy narracji.

Po niechcianej konfrontacji z ciałem Luizy Berger, Hanemann postanowił spalić jej zdjęcia, materialny ślad jej nieobecności: „[...] ułożył fotografie na brązowej paterze i rzucił zapalnik” (CHWIN 1995:17). Palenie zdjęć jest gestem ostatecznego zniszczenia – powtórnej śmierci doświadczanej w porządku symbolicznym. Palenie fotografii, które, jak ból, stanowią nić łączności między teraźniejszością a czasem przeszłym, może wynikać z odwołanej pracy żałoby, być wstępem do pielęgnowania melancholii. Konstatacja ta prowokuje do zadania pytania o to, w co przekształcają się spalone zdjęcia i czy – tak, jak rękopisy w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa – nie płoną.

Ostatecznie bohater postanowił wydobyć zdjęcia z ognia, choć odkrywały one przed nim bolesną nieobecność ukochanej kobiety. Spalenie zdjęć byłoby zniszczeniem ostatnich śladów, które pozostały mu po Luizie Berger. Włączenie fotografii w porządek spójnej narracji okazało się jednak niemożliwe, opór stawiała bowiem samo zdjęcie: „Twarz na fotografii wydawała mu się obca” (CHWIN 1995: 17). Fotografie nie przynoszą ukojenia, przeciwnie – zmuszają do konfrontacji. Obcość Luizy Berger, którą Hanemann wyczytał z jej zdjęcia, była obcością odczuwaną w jego, Hanemanna, teraźniejszości. Skoro spojrzenie tego, kto patrzy, obejmuje zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość, a lektura fotografii jest przetransponowaną wersją wspomnienia, to rzeczywistość fotografii jest rzeczywistością zmodyfikowaną przez doświadczenie patrzącego. W tym sensie można powiedzieć, że zdjęcia Luizy Berger pobudzały Hanemanna do fabularnego – fikcyjnego – mówienia o przeszłości.

Powieść zaczyna się już po katastrofie spacerowego statku „Stern”, więc źródłem wszystkiego, czego możemy się dowiedzieć o Luizie Berger, są wspomnienia Hanemanna – pogrążonego w żałobie i melancholii po stracie ukochanej. Bohater postrzega zdjęcia jako rodzaj zapisu tego, co rzeczywiste:

Ale przecież (teraz był tego pewien) zrobiła to wolniej niż zwykle, ruch ręki – jak mógł tego nie dostrzec? [...] czuł, że coś pojawiło się między nimi jak zasłona, ledwie widoczna, a jednak nadająca twarzy jaśniejszą niż zwykle barwę – może chłodniejszą, może bielszą (CHWIN 1995: 16).

Teoria fotografii wpływa na proces interpretowania powieści – wrażenie odniesienia zdjęcia do rzeczywistości jest pozorne i iluzoryczne. Fotografia sprzyja pojawieniu się

figur melancholii i nostalgii za rzeczywistością, nie umożliwia jednak bezpośredniego spojrzenia na rzeczywistość jako taką. Źródłem tego, z czym konfrontuje się odbiorca, jest jego własna teraźniejszość, która zdjęcie – tak, jak i pamięć o przeszłości – modyfikuje i poddaje ciągłej interpretacji. I choć przestrzeń fotograficzna jest raczej przestrzenią projekcji wyobrażeń, specyficznym splotem wspomnień i doświadczenia, to zdjęcie zmusza do samookreślenia (zarówno poprzez negację, jak i afirmację).

Stan zawieszenia. O obrazie malarskim

Malarstwo znajduje się w *Hanemannie* na biegunie przeciwnym niż fotografia. Nie zmusza bohatera do konfrontacji z rzeczywistością, tylko skłania go do fantazjowania. W powieści pojawiają się czytelne odwołania do twórczości Caspara Davida Friedricha. Choćby to, że w domu bohatera przy Lessingstrasse wisi słynny *Krzyż w górach*. Struktura wspomnień, do których w chwilach melancholii powracał Hanemann, w jawny sposób odnosi się do obrazów Friedricha:

Powracał myślą na żółte urwiska Rugii, które – gdy stał na pochyłym zboczu sosnowego lasu – z trupim szelestem osuwały się w spienione brunatne morze [...] kiedy tak zapadał się w te mroczne i pulsujące przypomnienia, przychodziło mu do głowy, że to, co się stało wtedy, stało się właśnie po to, by mógł zastygnąć w tym półzyciu, które obejmowało duszę i znieczulało na głos świata (CHWIN 1995: 98).

Trudno mieć wątpliwości, że bohater fantazjuje na temat słynnych *Skal kredowych w Rugii*, kiedy czytamy o „żółtych urwiskach Rugii”, gdy zaś gdzie indziej czytelnik dowiaduje się, że „góry otworzyły się przed nim [Hanemannem — O.O.] wielką doliną zasłaną potrzaskanymi drzewami, gdzie paprocie były głębokie jak zielone bagna, a na skale porośniętej ciemnych mchem wznosił się samotny krzyż” (CHWIN 1995: 98), domyślać się może, iż bohater myśli o *Krzyżu w lesie* (*notabene* jest to obraz powstały w rok po samobójczej śmierci Kleista, którego Friedrich znał). Pojawia się też aluzja do najśłynniejszego dzieła niemieckiego mistrza:

[...] gdy tak słuchałem głosu Hanemanna [...], pragnąłem [...] czuć tę niesamowitą, spokojną pewność, że ścieżka wspinająca się między obłokami jak między lekkimi błękitnymi skałami z obrazów Caspara Davida Friedricha, że ta ścieżka nie prowadzi donikąd (CHWIN 1995: 122).

Nawiązania do Friedricha pojawiają się wielokrotnie, gdy Hanemann fantazjuje o śmierci. Lektura obrazów malarskich, w przeciwieństwie do fotografii, sprzyja ucieczce

od pytania – by posłużyć się terminologią psychoanalizy Lacanowskiej – o Realne. Pograża za to Hanemanna w sferze wyobraźniowej: bohater kontemplanuje obrazy i identyfikuje się z nimi. Jak powiedział o nim sam Chwin: „To jest ktoś, kto żyje w poczuciu zachwianego sensu życia po śmierci ukochanej kobiety i na dodatek ma wyrzuty sumienia, że nie był w stanie »dołączyć« do umarłej” (CHWIN 1996: 127). Profesor anatomii pragnie śmierci, ale nie jest w stanie się na nią zdecydować, wybiera więc bezpłodne fantazjowanie, które nie ma właściwości terapeutycznych, jest raczej ucieczką od terapii.

Traumatyczne wydarzenia związane ze stratą ukochanej kobiety nie są jednak jedynym kontekstem, w którym pojawiają się nawiązania do dzieł autora *Wędrowca nad morzem mgły* – takie aluzje odszukać można niemal w każdym rozdziale. Innym ważnym kontekstem obecności w powieści obrazów Friedricha jest problem wyobcowania tytułowego bohatera. Hanemann jest Niemcem, który pozostał w Gdańsku po drugiej wojnie światowej. Z wykluczeniem tożsamościowym pośrednio powiązane jest jego niejednoznaczne doświadczenie religijne – Hanemann jest protestantem w kulturze katolików. Na kartach powieści przeczytać można, że przyglądał się katolickim obrządkom z perspektywy kogoś z zewnątrz, tego, kto nie jest „taki sam”: „Kiedy po raz pierwszy wszedł do białej nawy, poczuł tylko obcość [...]. Patrząc na ludzi z ulicy Grottgera, czuł, że łączy ich to pochylenie głowy nad białym jak kość słoniowa ciałem przebitym gwoździami [...]” (CHWIN 1995: 169). Jednak kilka miesięcy później na chwilę odegnał niepokój, który towarzyszył spojrzeniu na cierpiące, umęczone ciało Jezusa, podobne do ciał widywanych przez niego w Akademii Medycznej. Był świadkiem procesji Bożego Ciała – uwodził go ceremonia katolickiego święta, ta piękniejsza strona religii, niemal cielesna i zmysłowa relacja między sferą *sacrum* i *profanum*:

[...] w tej świetlistej przezroczystości czerwcowego przedpołudnia zdawało się łagodnieć wszystko. Lodowe spojrzenia rozluźniały się w głębi serca. [...] mrużył oczy, broniąc się ironią przed ciepłym tchnieniem, które dotykało włosów jak ręka matki (CHWIN 1995: 171).

Chwilowe poczucie jedności ze światem zostało z powrotem zastąpione przez doświadczenie zawieszenia i wewnętrznej pustki. Hanemann odnajdywał dziwną, bezpieczną ulgę w cierpieniu i samotności, których materialnym desygnatem stał się właśnie obraz malarski:

A jednak po powrocie na Grottgera 17, gdy siadał w fotelu, by trochę odetchnąć, oczy z ulgą odnajdowały na ścianie *Krzyż w górach* – barwną litografię w brązowych ramach, zrobioną według obrazu Caspara Davida Friedricha. Na ciemnym wzgórzu porośniętym świerkami stał czarny znak Boga i nie było tam żadnego człowieka (CHWIN 1995: 172).

Po raz kolejny obraz Friedricha pozwala Hanemannowi na ucieczkę – od rzeczywistości do sfery wyobrażeń.

Witkacy i Kleist. W stronę fotografii

Warto zastanowić się również nad tym, w jaki sposób w *Hanemannie* funkcjonują fotografie. Dotychczas w omówieniach tej powieści powszechne stało się zrównanie statusu zdjęć należących do świata przedstawionego (fotografie fikcyjnej Luizy Berger, Hanemanna czy Walmannów) ze statusem zdjęć, które istnieją w rzeczywistości i jest o nich mowa w fabule (Kleista i Witkacego). I o ile jednak zdjęcia Witkacego są znane i funkcjonują w powszechnej świadomości, o tyle zdjęcie Kleista nie istnieje i nigdy nie miało szansy powstać. Poeta popełnił samobójstwo w 1811 roku, czyli piętnaście lat przed tym, jak Joseph-Niecephore Niepce – z którego badań korzystał Daguerre – po raz pierwszy w historii utrwalił zdjęcie. W powieści o „fotografii” niemieckiego poety mowa jest tylko raz: „[Piotr — O.O.] dostrzegł na biurku Hanemanna listy Kleista, sięgnął po oprawioną w zielone płótno książkę, [...] otworzył ją w miejscu, gdzie była założona czerwona wstążeczką i spojrzał na fotografię młodzieńca w pruskim mundurze” (CHWIN 1995: 132). To wystarczyło, by w powszechnej recepcji powieści Chwina na dobre zagodził mit zdjęcia Kleista, które było w istocie jedynie wizerunkiem poety, przynależnym do wspomnianej kategorii obrazu, a nie fotografii. Rodzi się pytanie, czy mamy tu do czynienia z potknięciem autora, który nieopatrznie nazwał wizerunek fotografią, czy może ze świadomym zabiegiem bliskim anachronizacji. Kleist był wielbicielem malarstwa Friedricha i autorem omówienia obrazu *Mnich nad morzem* (BAŁUS 1996). Jego wizerunek – portret, a nie fotografia – wyznacza dla Hanemanna podobną przestrzeń fantazjowania co obrazy Friedricha. Fascynacja postacią poety wiąże się z doświadczeniem pustki i przebywaniem w sferze wyobraźniowej – zupełnie inne znaczenie będą dla bohatera mieć realnie istniejące fotografie Witkacego. Te szczegóły, choć na pozór błahe, okazują się ważne dla interpretacji całego utworu.

Na tragicznym losie Kleista zaciążyła lektura dzieł Kanta, które podważyły jego zaufanie do rozumu (KLEIST 1983: 202-203). To zwątpienie znajduje pewne odzwierciedlenie w powieści Chwina, o której trudno powiedzieć cokolwiek pewnego – nie sposób zrekonstruować całej historii i ułożyć ją w spójną narrację. Wprawdzie Piotr próbował połączyć wymykające się po latach wątki – z własnych wspomnień, z pourywanych cudzych historii, z listów i starych zdjęć – wiarygodność jego historii jest jednak od samego początku podważana; przedstawiona przez niego opowieść jest tylko jednym z wielu

możliwych wariantów: „Mama nie była pewna, czy wszystko zdarzyło się tak, jak mówiono” (CHWIN 1995:5).

Kleist-samobójca o pragnieniu śmierci pisał wielokrotnie. Sam akt autodestrukcji był zaplanowanym, wyrafinowanym gestem rezygnacji z życia – ostatnim dziełem poety. Z kolei samobójstwo Witkacego było czynem zupełnie odmiennym. Autor *Narkotyków* popełnił samobójstwo w pierwszych dniach drugiej wojny światowej, a jego towarzysząca, Czesława Oknińska „[...] tam, na wschodnich bagnach, wygrzebywała palcami płytki grób” (CHWIN 1995: 216). Starannie zaplanowane samobójstwo Kleista przynależy do sfery doświadczania tajemnicy świata, stawiając Hanemanna w obliczu pytania, na które nie ma odpowiedzi, wobec nierozstrzygalnej – i w gruncie rzeczy jałowej – zagadki. Śmierć Witkacego na bagnach jest natomiast bardziej materialna, prawie zmysłowa, związana ze sferą cielesności, a nie poezji: „Wciąż słyszał ostatnie słowa malarza: »Nie zasypiaj, nie zostawiaj mnie samego...«. Jak echo. Wilgotny las. Czarna luna. Rosa na mchu” (CHWIN 1995: 136). Dlatego to właśnie zdjęcia Witkacego – i wpisana w nie historia Czesławy Oknińskiej – zmuszają Hanemanna do konfrontacji z rzeczywistością: „Pamiętał ostatnie słowa malarza, teraz jednak nie mógł uwolnić się od obrazu dziewczyny, przecinającej sobie żyły kawałkiem szkła, która przeklinała malarza za to, że ją oszukał i odszedł sam” (CHWIN 1995: 214). Decyzja Hanemanna, który opuszcza Gdańsk wobec groźby politycznych prześladowań razem z Hanką i Adamem, jest dla Piotra tak samo niezrozumiała, jak dla Hanemanna śmierć Witkacego. „Gdyby tylko chciał, mógłby być każdym” (CHWIN 1995: 232) – wspominał Piotr. Wcześniej Hanemann, patrząc na fotografie Witkacego, nie mógł oderwać wzroku od twarzy malarza:

Przecież zawsze giną ci, którzy są skazani na własną twarz, na własny język, na własne gesty. To właśnie im przykładają się pistolet do głowy. [...] Ale dla tej twarzy, którą widział teraz przed sobą, nie było rzeczy niemożliwych, kto ma taką twarz – może wybrać dowolny los – więc skąd ta śmierć? (CHWIN 1995: 210).

Levinasowski Inny to również ten, którego twarz skupia spojrzenie, jest punktem, w którym koncentruje się zarówno niechęć, jak i akceptacja. Hanemann rozpoznaje samobójstwo Witkacego jako śmierć kogoś, kto nie zdecydował się żyć w świecie, w którym mógłby mieć jedynie status obcego. Sam Hanemann rozważał tę możliwość, ostatecznie jednak podjął odmienną decyzję. Bieguny wyznaczone przez ramy myślowe Hanemanna są w powieści reprezentowane przez dwa odmiennie sposoby przedstawienia (obraz i fotografię). Z jednej strony – sygnowane przez wizerunek Kleista i dzieła Friedricha – eskapistyczne pogrążanie się w porządku wyobraźniowym, z drugiej strony –

sygnowana fotografiami Witkacego – niechęć do życia ze statusem obcego, tego, który pozostał, jak Czesława Oknińska po śmierci ukochanego. Ale tylko lektura zdjęć stawiała bohatera przed realnym wyborem, a więc doprowadzała go do konfrontacji z rzeczywistością: zostać w Gdańsku, wyjechać albo popełnić samobójstwo. Fotografia obnaża nieubłaganą konsekwencję czasu i historii – to, co dla patrzącego już się zdarzyło, w świecie uwiecznionym na zdjęciu jest tym, co dopiero się zdarzy. Ostatecznie bohater wybrał rozwiązanie, na które nie zdecydował się Witkacy.

Hanemann przyjął status obcego dobrowolnie, by poczuć się podmiotem własnych decyzji. Choć język polski znał tak dobrze, że mógł uchodzić za Polaka, w decydującej chwili odezwał się do Polaków, którzy zajmowali (i rabowali) mieszkania na Lessingstrasse, po niemiecku. Świadomie przyjął tym samym tożsamość Niemca, a więc tożsamość obcego: „Nigdy tylko nie mogłem pojąć – pytał Piotr – dlaczego Hanemann, kiedy do niego przyszli, odezwał się po niemiecku” (CHWIN 1995: 80). Hanemann wkrótce został nauczycielem głuchego chłopca, Adama i zakochał się w jego opiekunce, Hance, Ukraince po traumatycznych przeżyciach wojennych, którą uratował przed samobójstwem. Zdaje się, że od tej pory już nie „mógłby być każdym” – być może więc można tu mówić o symbolicznym zakończeniu autoterapii. Natomiast niełatwa decyzja o pozostaniu obcym w społeczności „swoich” okazała się – być może jedyną – przeciwwagą dla samobójstwa.

W powieści Chwina zarówno zdjęcia, jak i obrazy aktywnie oddziałują na konstrukcję psychiczną Hanemanna – ale to fotografie pozwalają mu samookreślić się poprzez negację. Jak pisał Witold Gombrowicz w *Dziennikach*: „Bądź zawsze obcy! Bądź niechętny, nieufny, trzeźwy, ostry i egzotyczny” (GOMBROWICZ 1971: 161). Hanemann, zamiast utożsamienia z innymi, wybiera samostanowienie tożsamości w formie krytycznego dialogu, który mógł nawiązać poprzez medium pośredniczące – fotografię. Zdjęcia jawią się tutaj jako przestrzeń substytucji, w której realność przedmiotu przeniesiona została na jego reprezentację. Pielęgnując obcość w sobie, bohater równocześnie, na nowo, konstruuje swoją podmiotowość. Jeśli zaś lektura fotografii jest zawsze interpretacją, dopisywaniem jednej z wielu prawdopodobnych narracji, to można jedynie zastanawiać się, jaką narrację na temat samobójstwa Witkacego stworzył bohater Chwina i czy później zmienił ją na inną. Wobec tego pytania czytelnik może jedynie, tak jak Piotr, bezradnie rozłożyć ręce.

Fikcja śledztwa

Rozważania na temat tego, jaką rzekomą prawdę o niedostępnej przeszłości sygnują fotografie, aktualizują się współcześnie w niespodziewanych kontekstach. Jacek Dehnel w facebookowym wpisie z kwietnia 2017 roku zapowiedział udział w corocznym wydarzeniu organizowanym w Barze Studio w Warszawie: *Wszyscy jesteśmy fotografami*. Znany pisarz miał wygłosić referat *O fotografiach jako śledztwach*, posiłkując się jako przykładem zdjęciem wykonanym przed wojną w warszawskim ZOO. Widać na nim trójkę dzieci siedzących na ławce – na kolanie jednego z nich leży lwiatko. Dehnel już w poście zastanawiał się, kim były dzieci ze zdjęcia, sugerując, że być może miały one powiązania z rodziną Żabińskich (do powszechnej świadomości rodzinę tę przywrócił film *Azyl* z 2017 roku, o czym pisarz wspomniał). W końcu nie każde dziecko mogło mieć kontakt z tak egzotycznym zwierzęciem. W komentarzach odpowiedziało mu pięć osób, które zasugerowały, że takie zdjęcia były niegdyś powszechną praktyką – niektórzy komentujący załączyli na dowód fotografie swoich przodków wykonane w tym samym miejscu w podobnym czasie (choć najpóźniejsze z nich było wykonane w latach siedemdziesiątych i znajduje się w zbiorach Archiwum Historii Mówionej).

Autor *Lali* wielokrotnie wykorzystywał w swojej prozie konfabulacyjny potencjał fotografii i jest pod tym względem jednym z najbardziej świadomych polskich pisarzy. Klasycznym przykładem takiej praktyki jest *Fotoplastikon*, w którym Dehnel dopisuje do zdjęć kupionych na targu staroci prawdopodobne historie („fikcje genezy”, jak pisał kiedyś Juliusz Kleiner). Planowany wykład pisarza w Barze Studio był praktyką z tego samego rejestru – „śledztwa” niczym w zasadzie nie różni się od interpretacji. Obok potencjalnej opowieści Dehnela pojawiły się jednak inne potencjalne historie, zaproponowane przez osoby komentujące jego wpis. Zdjęcia zawierają jedynie impuls do tworzenia narracji, prowokują do opowiadania historii fikcyjnych, sfabularyzowanych, ale nie sygnują (bo nie mogą) żadnej – prawdziwej i jedynej – narracji faktycznej.

Źródła cytowań

- BAŁUS, WOJCIECH (1996), *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas: Kraków.
- BAZIN, ANDRÉ (2012), 'Ontologia obrazu fotograficznego', przekł. Bolesław Michałek, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak: Kraków, ss. 421-426.
- BERGER, JOHN (1999), *O patrzeniu*, przekł. Sławomir Sikora, Fundacja Aletheia: Warszawa.
- BRUNET, FRANÇOIS (2009), *Photography and Literature*, Reaktion Books: Londyn.
- CHWIN, STEFAN (1995), *Hanemann*, Tytuł: Gdańsk.
- CHWIN, STEFAN (1996), 'O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski', *Kresy*: 1, s. 127
- FACEBOOK.PL (2017), online: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155277925829914&set=a.84467034913.78873.524664913&type=3> [dostęp: 30.07.2018].
- GOMBROWICZ, WITOLD (1971), *Dziennik 1953-1956*, Paryż: Instytut Literacki.
- KLEIST, HEINRICH (1983), *Listy*, przekł. Wanda Markowska, Czytelnik: Warszawa.
- NOWICKI, WOJCIECH (2010), *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne: Wołowiec.
- SZCZUPIORSKA-MUTOR, MAGDALENA (2016), *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Sedno: Warszawa.