

MARTYNA MARKOWSKA

Uniwersytet w Helsinkach
Finlandia

MIEJSKIE PORTRETY W POWIEŚCIACH FOTOGRAFICZNYCH (ŚLĄSK I UUSIMAA)

ŚLĄSK LITERACKI, ŚLĄSK FOTOGRAFICZNY

WSZYSTKO ZACZEŁO SIĘ OD ZDJĘĆ. W *POSŁOWIU* DO *FINIS SILESIAE* HENRYK WANIEK (ur. 1942) zdradza genezę powieści:

Historia tu opowiedziana ma dwa początki. Jeden nich został zapisany i – mam nadzieję – przeczytany. O drugim mogę powiedzieć dopiero teraz. Jego początek miał miejsce październikowego wieczoru roku 1997. Przejrzałem wtedy pobieżnie stary niemiecki album fotograficzny średniego formatu, dość zużyty. (...) Ale cóż to za album, wydany w roku 1942 (zweite Auflage) przez Schlesien Verlag Breslau? Jego tytuł – *Die schlesische Landschaft* – pozwalał domyślać się, że jest to jakaś panorama Śląska. W istocie rozciągała się ona na 163 fotografiach, przeważnie z rejonów podgórskich. (...) Oglądając album, poczułem się więc tak, jakby ktoś z aparatem fotograficznym deptał mi – spóźnionemu o sześćdziesiąt lat – po piętach. Był to bowiem zdjęciowy zapis wielu moich wędrowek. I to, nieoczekiwanie zobaczone w postrzępionym albumie, zaskoczyło mnie innością, której istnienie mogłem sobie tylko wyobrażać¹.

Znalezione przypadkowo fotografie krajobrazu śląskiego autorstwa Karla Franza Klozego i innych stały się pretekstem do powstania fikcji literackiej. Nie tylko jednak patronowały one książce, jak zdarzyło się w przypadku *Fotografii* Janusza Andermana, gdzie autor wspomina przeszłość na podstawie oglądanych zdjęć, czytelnik natomiast nie posiada fizycznej możliwości wglądu do tych fotografii, bowiem brak w tekście reprodukcji. W *Finis Silesiae* fotografie stają się integralną częścią powieści. Kopie zdjęć są zamieszczone na kartach książki. Co więcej, funkcjonują jako element świata przedstawionego. Innymi słowy: tekst Wańka został skonstruowany w taki sposób, iż znalezione niegdyś fotografie posłużyły nie tylko jako ilustracje wydarzeń i krajobrazu Śląska przedwojennego, ale

¹ H. Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004, s. 348–349.

i pełnią funkcję swoistej „mystyfikacji”. Autentyczne obrazy fotograficzne zostają wkomponowane w fabułę i „udają” zdjęcia wykonane przez fikcyjną postać, głównego bohatera powieści Wańka. Autor tak wyjaśnia cały zabieg:

Zacząłem konstruować tę powieściową fikcję, nie mogąc – w gruncie rzeczy nie chcąc – nadużywać realiów takich jak dane personalne, poglądy czy życie osobiste. Zmieniłem imię i nazwisko głównej postaci. W miejsce Karla Franza wprowadziłem Paula o nazwisku Scholz. W przeciwieństwie do K.F. Klosego, ten nie mieszka we Wrocławiu, lecz w Gliwicach. Łączą go z tantym jedynie fotografie, które mu przypisałem. Można mieć poważne zastrzeżenia do tego zabiegu i dopatrzeć się naruszenia praw autorskich. Ale mojemu Paulowi przypisałem nie tylko fotografie Karla Franza. Wszystko, co mogło się przysłużyć zdjęciowej ilustracji moich zmyśleń, brałem od innych fotografów, ze skrupułami lub bez, licząc na to, że idea mnie rozgrzeszy².

Zabieg, którego dopuścił się Wańek, jest zatem zupełnym przeciwieństwem głównej funkcji, jaką przypisuje się fotografii, funkcji dokumentacji. Fotografia, jako metoda unaoczniania danych, archiwizacji i nadawania autentyczności, staje się u Wańka narzędziem fikcji. Ta strategia odwrócenia porządku jest najciekawszym obiektem analizy. Fotografia nie legitymizuje już historycznych wydarzeń ani faktów biograficznych, a prowokuje fikcyjną narrację. Metoda, którą posłużył się Wańek, przypomina nieco strategię użyte przez W.G. Sebald na przykład w powieści *Austerlitz* (2001)³. Także ze względu na obecność fotografii urbanistycznych, waga przestrzeni miejskich w powieści przybliży *Finis Silesiae* do pisarstwa Sebald, choć tę uwagę czynię jedynie na marginesie głównych rozważań.

Ważna natomiast jest kwestia dwóch początków, o których mówi Wańek w przytoczonym nieco wcześniej cytacie. „Drugi początek” to właśnie ta fotograficzna geneza opowieści. Pierwszym początkiem jest początek fabuły, liczony od pierwszego napisanego zdania książki. Pierwszy początek jest bardziej oczywisty, ponieważ dotyczy opowiadanej w *Finis Silesiae* historii. Niemniej, nawet ta dana czytelnikowi historia rozpoczyna się od umieszczenia zdjęcia. Pierwsze zdania narratora odwołują się właśnie do zdarzeń, podczas których rzekomo powstała fotografia. Czworo młodych ludzi udaje się na wakacyjną wycieczkę. Jeden stoi za obiektywem, troje pozostałych uczestników zostaje uwiecznionych na tle letniego pejzażu. Najważniejsza jest właśnie osoba stojąca za obiektywem, czyli główny bohater powieści – fotograf Paul. Paul i bohater powieści *Där vi en gång gått* (*Tam, gdzie kiedyś chodziliśmy*) Eccu – są dość podobnie skonstruowani na kartach obydwu dzieł. Paul nie jest profesjonalnym fotografem, przynajmniej w początkowej fazie, tak samo jak Eccu, który jako nastolatek zaczyna pasjonować się fotografią jedynie hobbystycznie, naśladując swego ojca. Również akcja

² Tamże, s. 354.

³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: W.A.B., 2007.

obu tekstów rozgrywa się w podobnym czasie historycznym, tuż przed drugą wojną światową. Jak czytamy:

Paul fotografowaniem zajmował się od dawna, ale w roku 1937 traktował to jeszcze jako rozrywkę. (...) Wstąpił nawet do Towarzystwa Fotograficznego, co w pewnym sensie uczyniło go zawodowcem. Ale to nie miało znaczenia. Nie biegał przecież z aparatem po chrzczaniach, weselach i pogrzebach. Nie polował na sportowców. Nie zajmował się reklamowym blichtrzem. I raczej dopłacał do tej przyjemności, niż na niej zarabiał. W jego fotografowaniu było coś miłego. Po prostu przepadał za tym przyjemnym napięciem ni to w okolicach splotu słonecznego, ni wewnątrz głowy⁴.

Eccu i Paul rozpoczęli w podobny sposób. Eccu jako dziecko podglądał amatorskie poczynania swojego ojca, który również należał do towarzystwa fotograficznego w Helsinkach. Tak narodziła się decyzja o zawodowej drodze Eccu, który z fotografią miał kontakt od wczesnego dzieciństwa. Obaj bohaterowie fotografię uprawiają z pasją na wzór miłego uniesienia, jednak obaj czynią to na inny sposób. Młody Eccu jako nastolatek pragnie fotografować burze. Jest kierowany melancholią, która później popchnie go ku depresji, chorobie alkoholowej i psychicznemu upadkowi. Inaczej jest w przypadku Paula. Jego postawa jest o wiele bardziej naiwna i wręcz fizycznie odczuwalna, porównywana do erotycznego uniesienia. Obaj młodzi fotografowie kierują obiektyw aparatu na świat im współczesny: Helsinki (Eccu) oraz Dolny i Górny Śląsk (Paul). Jednak czytelnik *Finis Silesiae* ma wrażenie, iż fotograf chwyta w ten sposób czas miniony. Tę rolę aparatu bohater upatruje równocześnie jako zasadniczą: „Fotografia to w pewnym sensie zaklanianie czasu; rodzaj pamięci: magia zatrzymująca na zawsze to, co woła o utrwalenie; chwile, gdy choć jedną nogą stało się w niebie i widziało prawdę. Niestarzejąca się. Niezmienną”⁵. Poniżej pragnę skupić się na interpretacji tego fragmentu, gdyż przemawia ona głębiej do filozofii fotografii.

Paul urodził się w 1908 roku. Lata jego dzieciństwa upłynęły pod znakiem pierwszej wojny światowej. W okresie młodości za pomocą aparatu uwieczniał panoramę miast i wsi: Gleiwitz, Beuthen, Kattowitz, Kamenz, czyli Gliwic, Bytomia, Katowic, Kamieńca Żąbkowickiego oraz dziesiątek innych miejsc rozrzuconych na terytorium Górnego i Dolnego Śląska w czasie budzenia się sił faszyzmu. Fabuła *Finis Silesiae* podzielona jest bowiem na dwie części: opowieść o losach fikcyjnej postaci na tle wydarzeń historycznych oraz komentarze narratora, a możemy zaryzykować stwierdzenie – komentarze samego Wańka na temat Śląska dawniej i dziś. Narrator odbywa literacką wędrówkę śladami obrazów minionej epoki.

Fragmenty porównujące te dwie rzeczywistości przewijają się przez całą książkę:

⁴ H. Waniek, *Finis Silesiae*..., s. 8.

⁵ Tamże, s. 10.

Kto by pomyślał, że dziś, po sześćdziesięciu latach, z zaskakującą – jak na ulice śląskich miast – prawidłowością, tamta Industriestrasse również nazywa się ulicą Przemysłową. Kończy się dokładnie na tym rogu i daje początek następnej ulicy. Dawniej była to Ludendorffstrasse. A obecnie?⁶

Następnie widzimy, jak zmieniała się nazwa jednej ulicy: z Ludendorffstrasse na Hanki Sawickiej, z Hanki Sawickiej na Grota-Roweckiego. Nowa koniunktura wkrada się w nazewnictwo i w miejską topografię. Inny przykład:

Ale właśnie na tym zdjęciu widać dokładnie róg ulicy. Nieco zapuszczony mały budynek. Dokładnie ten sam, który sześćdziesiąt lat później mogłem podziwiać. Miejsce to samo i, mimo że starsze o szmat czasu, to właśnie o tyle młodsze. Latem 1999 r., oprowadzany po Görlitz przez panią Majewską, obejrzałam świeżo wyremontowaną fasadę tego domu, z restauracją na parterze⁷.

Finis Silesiae można potraktować jako próbę nie tylko zrekonstruowania, ale i interpretacji historii. Czytelnikowi także towarzyszy uczucie, że Paul traktuje współczesny mu świat jak coś, co mija. Echo Barthesowskiej koncepcji jest zatem wyraźne w tekście, z tą różnicą, że jest nie tylko zogniskowane wokół sztuki portretu, a zostaje przetransponowane na całość fotografii (pejzaż, obyczaje, wydarzenia). Odchodząca w przeszłość epoka zostaje utrwalona na kliszy i dzięki temu pojawia się pokusa odnalezienia jej śladów przez Wańka.

W *Finis Silesiae* autor nadaje obrazom z przeszłości nowy kontekst. John Berger określa ów kontekst w sposób adekwatny dla interpretacji dzieła literackiego:

Taki kontekst lokuje fotografię ponownie w czasie – nie w jej oryginalnym czasie, bo to jest niemożliwe, lecz w czasie narracji (...) Wokół fotografii trzeba stworzyć system radialny, tak, by mogła być postrzegana w kategoriach, które są jednocześnie osobiste, polityczne, ekonomiczne, dramatyczne, codzienne i historyczne⁸.

Wszystkie wymienione w cytacie problemy porusza Waniek: kwestie polityczne, historyczne, obyczajowe zawarte są w fabule jego książki, której pierwsze fragmenty drukowano na łamach magazynu „Śląsk”. Na kartach powieści rozgrywa się dyskusja o wielonarodowości regionu, o jego losach przed- i powojennych, toczy się dyskusja o śląską tożsamość. Nie jest istotne w tej chwili badanie epoki czy ówczesnej sytuacji południowej Polski pod którymkolwiek z podanych aspektów, wymagałoby to bardziej szczegółowych studiów. Jednak pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny problem związany z samą postawą Paula jako fotografa.

Wspominałam, iż rola „ocalenia obrazów epoki” była dla bohatera powieści Wańka nadrzędna, co podparłam teorią Barthesa o fotografii jako formie „żywego

⁶ Tamże, s. 30.

⁷ Tamże, s. 264.

⁸ J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa: Aletheia, 1999, s. 88.

znieruchomienia”. Na kartach powieści pojawia się także echo intuicji Susan Sontag oraz Viléma Flussera o aparacie jako o narzędziu propagandy: „Fotografia stanie się bronią jak karabin maszynowy czy armata!”⁹. Waniek jest doskonale zaznajomiony z teoretycznymi tekstami na temat fotografii. Echa dzieł Sontag czy Barthesa możemy śledzić w cytatach i w konstrukcji postaci Paula. Kjell Westö idzie innym tropem, a mianowicie wpisaniem fotografii w kontekst historyczny poprzez odwołanie się do klasycznych tekstów i nazwisk z historii techniki fotograficznej (Alfred Stieglitz i tradycja „Camera Work”). W analogiczny zaś sposób Westö konstruuje swojego literackiego bohatera Eccu, który zaczytuje się w sprowadzanych zza granicy egzemplarzach „Camera Work”, pierwszego magazynu fotograficznego, którego zadaniem było promowanie fotografii jako sztuki, a nie jako prostej formy dokumentacji rzeczywistości. Waniek z kolei wybiera trop teorii, a raczej filozofii fotografii, która przyświeca jego fabule. Ze wspomnianych teorii Sontag, Barthesa i Flussera rodzi się jednocześnie spojrzenie poprzez „lupe genderową”. Zarówno w powieści *Där vi en gång gått*, jak i w *Finis Silesiae* męskim postaciom fotografów są przeciwstawione kobiece charaktery: Lucy oraz Brigitte.

Na części zdjęć Scholza (Klosego) widoczna jest postać dziewczyny na pierwszym planie, czy to na tle otwartej przestrzeni, czy na tle ruin zamku. W powieści ową kobietą jest Brigitte, dziewczyna Paula, jedynaczka z dobrego domu, posiadająca własne zdanie i ambicje. Paul pragnie uchwycić jej postać wkomponowaną w fotografowany pejzaż. I tu pojawia się kolejna cecha aparatu fotograficznego komentowana przez teoretyków. Paul mówi w pewnym momencie do Brigitte: „Fotografuje krajobraz, bo jest piękny. Z tobą podobnie. Również jesteś pięknym krajobrazem. Uwodzimy cię: ja i mój aparat”¹⁰. Dziewczyna odpowiada w myślach: „On i jego aparat. Uśmiechnęła się, bo cóż innego mogła zrobić? Niech mu wystarczy uśmiech. To więcej niż słowa. Może kiedyś zrozumie, że ona to nie krajobraz?”¹¹

Kwestię potraktowania kobiety jako obiektu, przedmiotu zdjęcia, a wcześniej – przedmiotu sztuki malarskiej podejmuje również *Finis Silesiae*. Zamiar Paula, który pragnie wykorzystać wizerunek towarzyszkii do realizacji swej fotograficznej koncepcji, jest w istocie przejawem zjawiska opisanego niegdyś przez Lyndę Nead. Autorka *Aktu kobiecego*, analizując dzieła artystów fotografów, między innymi Roberta Mapplethorpe’a, zaznacza kilka cech fenomenu fotografowania kobiety przez mężczyznę. Píše ona, iż owo „zamknięcie modelki w ramy” w efekcie ma na celu „utrwalanie granic kobiecości”, „kontrolowanie potencjalnej nieobliczalności kobiecego ciała i definiowanie granic kobiecości”¹². Co więcej, Paul, pragnąc uchwycić piękno śląskiego pejzażu, dąży do formy idealnej, do

⁹ H. Waniek. *Finis Silesiae...*, s. 111.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ Tamże.

¹² L. Nead, *Akt kobiecego. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań: Rebis, 1998, s. 26.

perfekcji wykonania i estetyki obrazu. Wkomponowanie w otoczenie żywej osoby, w dodatku atrakcyjnej dziewczyny, ma według niego podwyższyć wartość zdjęcia. Z jednej strony liczy się dla niego harmonia, „spójna forma”. Z drugiej – komercyjna „cena” obrazu. Z jeszcze innej perspektywy: zabieg ten pomaga Paulowi choć na chwilę „opanować wizerunek” Brigitte. Choć przez krótki czas ma on nad dziewczyną pełną władzę, jako artysta i jako mężczyzna. Stwarza więc własny, chwilowy panoptikon ujarzmiający działanie postaci. Nead wyraża to również w ten sposób: „Kobieta podporządkowana zabiegom sztuki, oglądana przez ekran, ujmowana w ramy staje się zarazem kulturą i obrazem”¹³. Takie zamierzenie jest możliwe poprzez dwoiste wyczerpanie kobiecego ciała. Funkcjonuje ono jako kultura przede wszystkim, gdy ukaże się je na tle natury, poprzez skonstrastowanie kobiety z pejzażem i postawienie jej w sytuacji, gdzie dwa rodzaje piękna muszą ze sobą konkurować.

Wracając jednak do tekstu *Wańka* – w *Finis Silesiae* motyw fotograficzny rozpatrywany jest na wiele sposobów. Aparat jako maszyna ocalająca obrazy od zapomnienia, broń, instrument regulujący stosunki pomiędzy mężczyzną-artystą a kobietą-modelką. Niemniej ten pierwszy aspekt, który omówiłam na początku powyższego eseju, wydaje mi się najistotniejszy. Z perspektywy *Wańka*, czyli u progu XXI wieku poznajemy przeszłość. Ten punkt widzenia determinuje jednocześnie sposób postrzegania świata przez głównego bohatera. Dzięki fotografii autor ukazuje rzeczywistość minioną, ale tym samym udowadnia, że jej ślady są widoczne do dziś. O Śląsku oczami *Wańka* można powiedzieć słowami Brigitte: „A więc to naprawdę istnieje. Jeszcze wczoraj miałabym prawo nie wierzyć”¹⁴.

DÄR VI EN GÄNG GÄTT – HELSINKI LITERACKIE I FOTOGRAFICZNE

Związki pomiędzy fotografią a literaturą w przypadku twórczości Kjella Westö (ur. 1961) to złożona kwestia. Co więcej, nieustannie podlegająca rozwojowi – zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę wszystkie projekty literackie tego autora, a nie tylko jego powieści. Teksty inspirowane fotografią mogą być podzielone w przypadku Westö na dwie nadrzędne kategorie: klasyczne fototeksty oraz tematyzację fotografii. W przypadku analizy twórczości Westö możemy obserwować bowiem zarówno przykłady pośredniej, jak i bezpośredniej intermedialności (posługując się kategoryzacją tego pojęcia autorstwa Hockenjos i Schrödera¹⁵).

¹³ Tamże, s. 29.

¹⁴ H. Waniek, *Finis Silesiae...*, s. 281.

¹⁵ K. Hockenjos, W. Schröder, *Historisierung und Funktionalisierung: Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900*, „Berliner Beiträge zur Skandinavistik” Bd. 8/2005, s. 14.

Warto w tym miejscu chociaż pokrótce przedstawić trzy najważniejsze formy relacji między słowem a obrazem fotograficznym w przypadku pisarstwa Westö.

Po pierwsze, jedną z form fotograficznych inspiracji możemy zauważyć na poziomie rozważań autobiograficznych. W tekstach poświęconych dzieciństwu Westö często wspomina rolę rodzinnych zdjęć, które miały wpływ na budowanie jego tożsamości. W jednym z esejów na temat młodzieńczych lat¹⁶ autor opisuje fotografię swoich dwóch dziadków, członków rodziny owianych tajemnicą, ofiar wojny zimowej, o których nigdy nie rozmawiało się przy stole. To zdjęcie stało się symbolem zatartego śladu przeszłości, a tym samym – symbolem pęknięcia pełni tożsamości. Będąc nieświadomym przeszłości przodków, autor *Langa* cierpiał z powodu językowego i etnicznego odrzucenia¹⁷. Przypominam bowiem, że pochodzi on ze szwedzkojęzycznej mniejszości w Finlandii, co stanowi przyczynę poczucia inności.

Drugi poziom inspiracji fotograficznych jest umiejscowiony w sferze niefikcyjnych tekstów Westö, czyli w tych formach twórczości, w których pisarz współpracuje z innymi artystami (fotografikami) i korzysta z pozaliterackich form artystycznych. Do tej pory Westö trzykrotnie został zaproszony do skomentowania albumów fotograficznych. Trzykrotnie głównym tematem albumów były miasta, dwa razy Helsinki, a raz przestrzenie miejskie w ich globalnym kontekście. Projekty dotyczące Helsinek pojawiły się dopiero po pierwszym eksperymencie na temat słowa i obrazu, który był owocem współpracy pomiędzy Westö a niemieckim fotografikiem Kristofferem Albrechtem. Album *Metropol*¹⁸ zawiera zdjęcia miast z całego świata fotografowanych przez Albrechta w latach 1989–1997: Montreal (1989–1990), Rzym (1996), Marakesz (1993), Ryga (1997), Pekin (1989), Madryt (1990–1991), Stambuł (1996), Paryż (1996), Bhaktapur (1994). Portrety miast w *Metropolu* są reprezentowane przede wszystkim poprzez portrety ich mieszkańców. Spośród stu trzydziestu zdjęć zebranych w albumie, znacząca większość przedstawia ludzi. Niektóre z fotografii ukazują tylko „martwą naturę”: rzeźbione framugi, fragment brudnej podłogi otoczonej okafłowaną ścianą, obraz nieba będącego tłem dla nagiego drzewa. Projekt Albrechta zawiera poetyckie eseje Westö na temat ontologii miasta zatytułowane w trzech językach: *På tröskeln till framtiden / Tulevaisuuden kynnyksellä / On threshold to the future*, co na polski można roboczo przetłumaczyć *Na drodze do przyszłości*. Eseje mogą sprawiać początkowo wrażenie dość pretensjonalnych komentarzy do artystycznych zdjęć, jednak rola fińskiego pisarza zdecydowanie wybiega poza po-

¹⁶ Por. M. Järventausta, H. Kjellberg, *Finnische Gegenwartsautoren*, Lüdenscheid: Seltmann & Söhne, 2004, s. 132–155.

¹⁷ R. Haavikko, *Miten kirjani ovat syntyneet 4*, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2000, s. 502–543.

¹⁸ K. Albrecht, *Metropol*, Helsinki: Musta Taide, 1998.

wierzchowne omawianie obrazów. Westö interpretuje fotografie, a tym samym stanowi medium umiejscowione pomiędzy percepcją fotografii (i samym fotografem) oraz czytelnikami. Poniższy cytat doskonale ukazuje metafizykę i subtelne znaczenie słowa „miasto”:

Młode kobiety w Rydze i paryskie zakochane pary na zdjęciach Kristoffera Albrechta są przekonane, że grają główną rolę w swoim życiu. Jednak wszystkie miasta będą trwały jeszcze długo po tym, jak wszyscy zapomną o tych ludziach. Wiedzą to starsi mieszkańcy; oparci o ścianę lub siedzący na ławkach obserwują życie, które w pośpiechu przepływa przed nimi¹⁹.

Miasta przetrwają bez ludzi, ale ludzie bez miast już nie, zdaje się mówić Westö. Bohaterowie zdjęć Albrechta zanurzeni są w rzeczywistości urbanistycznej. Niemniej, samo miasto jako konstrukt architektoniczny, kulturowy i przemysłowy nie może zostać potraktowane inaczej niż wytwór człowieka, co więcej: masy zasiedlającej pewne mgliście określone terytorium.

Jednak nie tylko *Metropol* jest przykładem literackich eksperymentów Westö wyrosłych z komentowania fotografii urbanistycznych. Album *Helsinki: miasto światła* (*Helsinki: valon kaupunki. Helsingfors med I.K. Inhas ögon*), opublikowany w roku 2009²⁰ jest postrzegany przede wszystkim jako zbiór fotografii Helsinek zrobionych przez Into Konrada Inhę (1865–1930) w 1908 roku, które zostały po raz pierwszy udostępnione publiczności jako seria zatytułowana *Przewodnik po Helsinkach* (*Helsingin opas*) w roku 1910. Jedną z redaktorek albumu, Riitta Toiviainen, pisze we *Wstępie*, że pełna liczba tych szczególnych portretów miejskich to sto dziewięćdziesiąt fotografii. Przewodnik z roku 1910 ujął jedynie sześćdziesiąt z nich, ale już na kartach *Helsinki: valon kaupunki...* udało się zamieścić niemal wszystkie dostępne zdjęcia²¹. Album ten stanowi tym samym jeden z najwspanialszych pokłonów dla I.K. Inhy, artysty, który zyskał sobie miano „pioniera fińskiej fotografii”, ale który był w swoim życiu także pisarzem, tłumaczem oraz podróżnikiem. Twórczość fotograficzna Inhy jest kojarzona głównie z pustynnymi przestrzeniami dalekiej Północy. *Helsinki: valon kaupunki...* przypomina nam o miejskich obrazach autorstwa Inhy. Kosmopolityczne podejście do krajobrazu miejskiego – tak żywe w *Metropolu* – nabiera nowej perspektywy, o wiele bardziej szczegółowej i skupionej na jednym miejscu. Posługując się metaforą, mogę powiedzieć, że Westö wraca na własne podwórko;

¹⁹ Oryg.: „De unga rigakvinnorna och de parisiska kärkleksparen på Kristoffer Albrechts bilder anser säkert att de spelar huvudrollen i sina egna liv. Men alla deras städer kommer att finnas kvar långt efter att de själva glömts bort. Allt detta vet städernas åldringar; det är därför de så gärna lutar sig mot en vägg eller sätter sig på en bank och bara tittar på det liv som rusar fram omkring dem”. K. Albrecht, *Metropol...*, s. 14. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej – M.M.

²⁰ J. Kukkonen, R. Toiviainen, K. Westö, *Helsinki: valon kaupunki. Helsingfors med I.K. Inhas ögon*, Helsinki: WSOY, 2009.

²¹ J. Kukkonen, R. Toiviainen, K. Westö, *Helsinki: valon kaupunki...*, s. 6.

do miasta, w którym się urodził, dorastał i w którym mieszka na stałe. Ta refleksja na temat Helsinek stała się głównym tematem także drugiego fotograficzno-tekstowego projektu, którego Kjell Westö podjął się razem z Claire Aho: *Helsinki 1968*²². Tę najnowszą albumową publikację sam Westö określa jako bardziej osobistą i bliższą jego osobistemu stosunkowi do fotografii ze względu na fakt, iż ludzie stają w centrum portretowania, w przeciwieństwie do *Helsinki: valon kaupunki* (Inha koncentrował się przede wszystkim na fotografii architektury i natury otaczającej miasto).

Tematem mojej dysertacji (której ten artykuł jest częścią) są wzajemne stosunki pomiędzy obrazem fotograficznym a powieścią. Trzy wymienione tytuły są z kolei przykładami esejów, czyli daleko im do fikcyjnej formy powieściowej, choć krótka uwaga na ich temat wydaje mi się konieczna do dalszej analizy związków fotografii i literatury w fikcyjnym pisarstwie Westö. Przesuwając punkt ciężkości z gatunków *non-fiction* na powieści, mamy do czynienia z nowymi zjawiskami estetycznymi dotyczącymi związków intermedialnych. Innymi słowy, takie kategorie narratologiczne jak „fokalizacja”, „perspektywa” i „punkt widzenia” dochodzą do głosu w tym nowym dyskursie. Zwłaszcza ważne są te kategorie w przypadku analizy *Där vi en gång gått*. Fotograficzno-werbalne gry w tej powieści mogą być interpretowane różnie, biorąc po uwagę różne punkty wyjścia analizy. Jednym z nich jest na przykład kreacja bohatera literackiego: fotografa czy też fotografowanej postaci (fikcyjnych mieszkańców Helsinek w XIX wieku pracujących jako zawodowi fotograficy). Relacja pomiędzy tekstem a fotografią w powieści Westö nie opiera się jedynie na relacji „tematyzacji”, a mówiąc dosłownie: nie opiera się wyłącznie na zwróceniu do fotograficznego atelier z Helsinek początku XX stulecia; fotograficzne konotacje w powieści mają o wiele bardziej złożony charakter. Aby przyjrzeć się bliżej intermedialnym związkom w *Där vi en gång gått*, proponuję jeden cytat, który doskonale obrazuje problem „punktu widzenia”:

Mandi nie przychodziła do atelier bardzo często, ale kiedy się tam pojawiała, zawsze warzyszyło jej dziwne poczucie zawstydenia. Nie wiedziała dlaczego, ale bycie tam wydawało się jej niewłaściwe. Nie wiedziała wiele o fotografii, nigdy w życiu nie zrobiła zdjęcia oraz niechętnie pozowała przed aparatem. (...) Oświetlenie w atelier onieśmielało ją. Te wszystkie niezliczone lampy sufitowe i podłogowe w różnych rozmiarach, dwa ciężkie i okrągłe metalowe urządzenia umocowane na statywie tak samo jak aparaty Widinga, a które dawały światło mocniejsze niż słoneczne. Oślepiające flesze, różnorodność żółtych niuansów, różnorodne nastroje, z których pochodziły świetlne kombinacje²³.

²² C. Aho, K. Westö, *Helsinki 1968*, Helsinki: WSOY, 2010.

²³ Oryg.: „Mandi hade varit där inne tillräckligt ofta för att veta att belysningens art och styrka växlade från den ena ytterligheten till den andra; (...) Belysningen i ateljén skrämde henne. De otaliga tak- och vägg- och golv- lyktorna i olika storlek, de två tunga och runda metallamporna som stod på så stativ precis som Widings kameror och gav ifrån sig ett ljus som var det skarpaste hon sett näst efter solens. De

Narracja *Där vi en gång gått* jest prowadzona w trzeciej osobie, zatem wszystkie postaci „są dane” czytelnikowi poprzez opowieść wszystkowiedzącego narratora (fokalizacja zerowa). Jednak w powyższym cytacie wyraźnie widać, że punkt widzenia należy do Mandi, asystentki w salonie fotograficznym Eccu. Muszę podkreślić, że termin „punkt widzenia” jest w wypadku powyższego fragmentu wyjątkowo trafną kategorią teoretyczną, ponieważ dotyczy ona analizy na poziomie narracji. Innymi słowy: analiza pozostaje na poziomie fabularnym powieści i w tym wypadku relacja intermedialna nie przybiera żadnej bezpośredniej postaci, ale funkcjonuje na zasadzie „tematyzacji”²⁴ fotografii, jako klasyczny opis zakładu fotograficznego. Powyższy fragment wybrałam celowo – ze względu na jego brak odniesienia do jakiegokolwiek istniejącej fotografii. Dla lepszego wyjaśnienia tej kwestii podam przykład odwrotny: postać Lucy została w pełni zainspirowana fotografią znaną przez autora w Fińskim Muzeum Sportu. Zdjęcie przedstawiające młodą nordycką tenisistkę stało się przyczynkiem do wykreowania jednej z głównych postaci książki²⁵. Jednakże opis przytoczony powyżej bazuje na percepcji wnętrza zakładu fotograficznego i poczucia alienacji spowodowanego obecnością w atelier, pośród sprzętu fotograficznego. Chociaż narrator ukazuje tę scenę, uwaga odbiorcy tekstu zwrócona jest na Mandi i jej spojrzenie. Czytelnik patrzy na zebrany w pokoju fotograficzny sprzęt z emocjonalnego i czysto fizycznego punktu widzenia Mandi. Niemniej pozycja obserwatora kieruje się na powrót w stronę narratora w momencie, kiedy pojawia się fragment mówiący o lampach. Najpierw czytelnik dowiadyuje się, jaki rodzaj sprzętu oświetleniowego stoi przed oczami Mandi, ale to narrator relacjonuje efekty świetlne, jakie daje ów sprzęt: „oślepiające flesze, różnorodność żółtych niuansów, różnorodne nastroje, z których pochodziły świetlne kombinacje”²⁶, mówi narrator, którego subtelne spostrzeżenia na temat oświetlenia tłumią uwagi Mandi oparte na samej rejestracji rzeczywistości i emocjonalnych reakcjach. Powyższy cytat jest dobrym przykładem przeniesienia punktu widzenia, a zarazem zaznaczeniem różnicy w sposobie komentowania zjawisk wzrokowych. Narrator w wyrafinowany sposób opisuje kolorystyczne detale, co zdecydowanie wykracza poza bierne relacjonowanie faktów, a wchodzi na poziom metaforycznego opisu artystycznych czy malarskich wartości. To światło bowiem stanowi fundament fotografii, a jak widzimy powyżej, również i fundament literackiego opisu.

bländade blixtna, de flödande gula nyanserna, de olika stämningarna som de varierande ljuskombinationerna manade fram”. K. Westö, *Där vi en gång gått*, Helsinki: Söderströms, 2006, s. 190.

²⁴ „Jawny system wymiany” („Explicit system exchange”) wg. K. Hockenjosy i W. Schrödera: *Historisierung und Funktionalisierung...*

²⁵ K. Westö, rozmowa z autorem przeprowadzona 25 maja 2010, rozmawiała Martyna Markowska.

²⁶ Oryg.: „De bländade blixtna, de flödande gula nyanserna, de olika stämningarna som de varierande ljuskombinationerna manade fram”. K. Westö, *Där vi en gång gått...*, s. 190.

Uwagi na temat światła pojawiają się nader często na kartach powieści Kjella Westö. Spostrzeżenia pisarza, zwłaszcza te sytuujące się w ściśle fotograficznym kontekście, są dobrym argumentem potwierdzającym wizualność *Där vi en gång gått* (celowo nie używam jeszcze terminu „piktorialny”, ponieważ wymagałby on osobnego i bardziej rozwiniętego wytłumaczenia dotyczącego piktorializmu w literaturze). Fotograficzna percepcja jest, moim zdaniem, częścią lub sposobem ujmowania percepcji w ogóle. Nie skłaniałabym się bowiem w tym momencie ku pojmowaniu fotograficznej percepcji jako odrębnego sposobu widzenia ze ściśleymi i nienaruszalnymi regułami, ale raczej mówiłabym o percepcji fotograficznej w sensie antropologicznym i uniwersalnym, choć oczywiście biorąc pod uwagę technologiczny charakter i technologiczne uzależnienie tej sztuki. Praktyczne użycie światła dało podwaliny istnieniu sztuki reprodukowanych obrazów.

Pragnę odwołać się do kilku fragmentów poświęconych Eccu, jednej z głównych postaci powieści, który – jak wiemy – jest fotografem. Cytaty na temat tego bohatera, które bezpośrednio dotyczą jego aktywności fotograficznej, często zawierają spostrzeżenia na temat światła. Może to być albo szczególne ciemne światło charakterystyczne dla burzy, jasne dzienne światło na niebie nad Helsinkami, czy też zachód słońca jesiennego wieczoru. Podkreślę, że w tych scenach to Eccu określa punkt widzenia, to on fokalizuje – czytelnik rozpoznaje i widzi teren oczami Eccu. Natomiast obserwacja światła naturalnego (w opozycji do tego sztucznie wywołanego w studiu fotograficznym) ma również swoje konsekwencje dla samego tekstu. Światło jest bowiem nie tylko fizycznym warunkiem powstania zdjęcia i jego wywołania, ale jest również naturalnym elementem krajobrazu, także krajobrazu miejskiego. W przypadku Eccu z kolei znaczenie światła jest jeszcze bardziej skomplikowanym zadaniem interpretacyjnym, ponieważ staje się stopniowo metaforą złożonej ewolucji psychiki bohatera. Jeden z cytatów oddaje stosunek Eccu do fotografii jako swoistej terapii światłem prowadzonej przeciwko lękom: „Bał się Mroku i próbował się jej poddać. Pożyczył sprzęt fotograficzny Jalego i wyszedł na zewnątrz robić zdjęcia wyzwolonemu miastu i jego mieszkańcom”²⁷.

Aby skomentować powyższy cytat, pragnę przywołać jeden szczególnie termin wspomniany wcześniej bez dodatkowego tłumaczenia zasadności jego użycia: „fototerapia”, który zgodnie z teorią Rosy Martin i Jo Spence, ma swoją genezę w psychologicznym problemie spojrzenia. Eccu, czując lęk przed niezidentyfikowanym Mrokiem, traktuje fotografię jako narzędzie pomagające mu przezwyciężyć swoje obawy. Spojrzenie poprzez soczewki aparatu fotograficznego i swoiste „naświetlanie” nim ludzi i miejsc prowokuje Eccu do tworzenia opowieści,

²⁷ Oryg.: „Han var rädd för Mörkret, och han försökte karska upp sig. Han lånade Jalis kamerautrustning och gick ut för att ta bilder av den befriade staden och dess människor”, K. Westö, *Där vi en gång gått...*, s. 146.

także o nim samym. Jak piszą Spence i Martin: „aby zaadoptować pracę nad tożsamością, by zredefiniować samego siebie. Stajesz się potem aktywnym podmiotem swej własnej fałszywej historii”²⁸. Eccu odkrywa swą historię dzięki fotografowaniu, jednak ta jednostkowa opowieść o fikcyjnym bohaterze splata się z politycznym i historycznym kontekstem fińskiej rzeczywistości we wczesnych latach niepodległości republiki. Z kolei w tym kontekście za drugiego ważnego bohatera powieści Westö trzeba by uznać miasto – Helsinki.

W przypadku fotograficznej reprezentacji to światło tworzy obraz. Kreatywna, techniczna siła światła użyta do produkcji obrazów ma szczególnie charakter sprawczy. Samo słowo „obraz” posiada przynajmniej trzy znaczenia: 1) ikoniczne, 2) mentalne, 3) retoryczne: obraz jako metafora. Postać Eccu reprezentuje przynajmniej dwa znaczenia „obrazu”. Jako fotograf tworzy on obrazy miasta i samego siebie (znaczenie ikoniczne), jednakże przypominają one w pewien sposób mentalne obrazy, które nękają umysł Eccu, a które są bądź przez niego widziane, bądź wykreowane. Nieco dłuższy cytat stanowi potwierdzenie mojej tezy i doskonale fragment do interpretacji:

Dzień po dniu Eccu leżał na swoim łóżku z zamkniętymi oczami i widział przed sobą obrazy. (...) Widział przed sobą najpierw Zvigę i jego rozczarowanie, kiedy oznajmił mu, że powinni jechać na narty poza Helsinki i przyłączyć się do opozycji przeciwko Czerwonym. I przypomniał sobie tę pewność malującą się na twarzy Zvigi, kiedy wyruszyli spod kościoła Świętego Henryka. Eccu leżał na swoim materacu, godziny leniwie płynęły, a światło, które przedostawało się przez wysokie okno, przynosiło już powiew wczesnego wieczoru i Eccu przypomniał sobie wietrzne dni latem w Björknäs²⁹.

Te wspomnienia zajmowały Eccu w czasie jego pobytu w więzieniu. Jednakże narrator nie używa słów: „wspomnienia” czy „myśli” (ani żadnego adekwatnego synonimu), ale wyrazu „bilder” („obrazy”). Eccu doświadcza świata w sposób wizualny, a fotografując otaczający go świat, także zamienia go w obrazy gotowe do powielenia, drukowania i mogące przetrwać bardzo długo. Intymne obrazy mentalne oraz zdjęcia robotników czy samego miasta mogą być rozpoznane jako dwa przeciwstawne rodzaje obrazów, mimo to zawsze są związane z jednym określonym miejscem. Eccu przywołuje w pamięci swego przyjaciela Zvigę

²⁸ Oryg. „To engage work on your identity to redefine yourself. You then become the active subject of your own dissonant history”. R. Martin, J. Spence, *Photo-Therapy: Psychic Realism as a Healing Art?*, in: *The Photography Reader*, ed. by L. Wells, New York: Routledge, 2010, s. 404.

²⁹ Oryg.: „Den ena dagen följde på den andra, och Eccu låg på sin bädd och slöt ögonen och såg bilder framför sig. (...) Han såg framför sig Zvigas först förvårande och sedan ogillande min när Eccu föreslog att de skulle skida ut ur Helsingfors och bli en del av det väpnade motståndet mot de röda, och han mindes vissheten som funnits i Zvigas ansikte när de skildes utanför S:t Henrikskyrkan (...). Eccu låg där på sin tuna madrass och timmarna släpade sig fram och ljuset som rann in genom de höga fönstren blev först eftermiddagsfylligt och sedan vermodigt av kväll, och medan han låg där mindes han de blåsiga veckorna ute på Björknäs sommaren innan”. K. Westö, *Där vi en gång gått...*, s. 129–130.

w konkretnej sytuacji i w konkretnym miejscu w Helsinkach, naprzeciwko katedry. Innymi słowy: nawet pamięć indywidualna nie może mieć charakteru abstrakcyjnych śladów przeszłości. Przestrzenna forma nie może zostać zaprzeczona. Parafrazując słowa Italo Calvino z jego powieści *Niewidzialne miasta*, nie możemy powiedzieć, że jeden obraz miasta jest bardziej prawdziwy od drugiego. *Där vi en gång gått* zdaje się powtarzać intuicyjnie to stwierdzenie, a mentalny i ikoniczny obraz posiadają ten sam status ontologiczny w momencie, kiedy oba współistnieją w ramach jednego dzieła literackiego i jednego opisu.

CITYSCAPES IN PHOTOGRAPHIC NOVELS (SILESIA AND UUSIMAA)

The main aim of my article is comparison of two novels: Henryk Waniek's *Finis Silesiae* and Kjell Westö's *Där vi en gång gått* and their descriptions of the urban regions of Upper Silesia (Poland) and Uusimaa (Finland). These two novels can be treated as similar on several levels. First of all, their main plots take place in the same historical time. Secondly, the city plays an important role in the story and becomes one of the main characters of the novel. Thirdly, the main characters of both stories are the photographers. However, photographic inspirations are not limited only to the creation of the characters, but are much more advanced in creating the literary fiction, also in the literary description of the city.

Martyna Markowska – absolwentka filozofii i kulturoznawstwa w ramach MISH na Uniwersytecie Śląskim. Obecnie doktorantka na Wydziale Literatury Porównawczej Uniwersytetu w Helsinkach. Głównie zainteresowania naukowe to estetyka obrazu, intermedialność, związki fotografii i literatury.