

Elżbieta Konończuk

Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...
Wiesława Kazaneckiego jako przykład narracji albumowej

Proza Wiesława Kazaneckiego *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...* została zredagowana przez Jana Leończuka na podstawie maszynopisu znalezionej po śmierci autora i wydana przez Książnicę Podlaską im. Łukasza Górnickiego w 2007 roku. W przypadku dzieła literackiego, które do wydania zostało skierowane nie przez jego autora, lecz przez osoby dysponujące maszynopisem, zawsze powraca pytanie o to, czy ostateczny kształt artystyczny utworu jest zgodny z intencją twórcy. W takiej sytuacji odbiorca staje wobec konieczności interpretacji tego utworu jako nieskończonego i fragmentarycznego. Jego lektura natomiast niesie szczególne doświadczenie, analogiczne z lekturą znalezionej rękopisu.

Proza Kazaneckiego – napisana po śmierci ojca i jemu poświęcona – ma charakter heterogeniczny. Składa się bowiem ze wspomnień zapisanych w formie monologów skierowanych do ojca, zapisów rozmów z nim, będących cytatami z potocznych wypowiedzi (cytatami z rzeczywistości) oraz fotografii i ich narracyjnych reprezentacji. Struktura utworu – nieposiadająca ram zamierzonej przez autora całości – ma charakter formy otwartej. Taka organizacja utworu pozwala wpisać go w kontekst prozy określanej mianem „brulionowej”, gdyż komponowanej na wzór luźnego zbioru rozmyślań i szkiców¹. Rozluźnienie form epickich, a więc ich esejizację, wiąże się z wprowadzeniem do literatury cech piśmiennictwa użytkowo-dokumentalnego, notatnika, zapisu dziennikowego, czy właśnie

¹ Por.: R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 10. O „powieści-brulionowej” i „powieści-hybrydzie” pisze T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 206. Zob. też: B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

brulionu. Konsekwencją takich zabiegów kompozycyjnych jest rozpoznawanie wypowiedzi narracyjnej jako niefabularnej, niefikcyjnej i dokumentarnej, co jest zjawiskiem charakterystycznym dla prozy lat 70., czyli prozy współczesnej omawianemu utworowi Kazaneckiego. Ryszard Nycz takie formy pisarstwa obejmuje wspólną nazwą „syw współczesnych”.

Utwór *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...* (określany tu w kategoriach prozy, w celu uniknięcia kwalifikacji gatunkowych) – będący wypowiedzią narracyjną o wyżej opisanych cechach – nazywam narracją albumową. W ten sposób chcę zwrócić szczególną uwagę na ten fragment, w którym autor dokonuje lektury zdjęć z rodzinnego albumu.

Narrację albumową rozumiem jako szczególny porządek przedstawienia rzeczywistości, charakterystyczny dla zbiorów tekstów obejmowanych wspólną nazwą albumu. Do takich zbiorów tekstów trzeba zaliczyć nie tylko księgę przeznaczoną do przechowywania fotografii, ale także księgę, w której gromadzone są informacje dotyczące ważnych spraw, osób czy wydarzeń. W obu przypadkach pełnią one funkcje mnemotechniczne, gdyż z jednej strony wspomagają pamięć i pozwalają przywoływać wspomnienia, z drugiej zaś są świadectwem pamięci oraz zapisem sposobu pamiętania. Albumy jako swoiste kolekcje pamiątek mają zatem charakter fragmentaryczny, co wynika nie tylko z natury gromadzonych w nich dokumentów, ale także z natury pamięci.

Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa... – zbiór różnorodnych miniatur narracyjnych – interpretuję właśnie jako kolekcję tekstów upamiętniających, które poeta poświęcił własnemu ojcu. Utwór ten wpisuje się w bogaty literacki kontekst późniejszych utworów, które Cezary Zalewski nazywa „opowieściami z albumu”, czy też prozą dokumentu rodzinnego². „Opowieści z albumu” charakteryzuje szczególna sytuacja

² Zalewski interpretuje powieści mające charakter autobiografii rodzinnych, opowiadanych w oparciu o fotografie z rodzinnego albumu. Badacz zajmuje się takimi powieściami, jak: Bogusławy Latawiec *Kochana Maryniucha* (2003), Iwony Smolki *Dom żywiolów* (2000), Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci* (2002), Agaty Tuszyńskiej *Rodzinną historią lęku* (2005). Zob.: C. Zalewski, *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007. Problem narracji albumowej (w albumie rodzinnym, wakacyjnym, codziennym)

narracyjna, przypominająca sytuację oglądania rodzinnych fotografii. Włączenie refleksji nad fotografią do literatury dokumentu osobistego jest zabiegiem uwiarygodniającym autobiograficzną wypowiedź, jak też ułatwiającym wizualizację fabuły. Kariera fotografii jako podstawy narracji literackiej – pozostająca w niewątpliwym związku z karierą autentyku – ma zapewne swoje źródło w rosnącym zainteresowaniu wiedzą o przeszłości oraz sposobami jej rekonstrukcji. Zbiór fotografii – często jedyne archiwum dokumentujące dzieje rodziny – fascynuje jako możliwość „zajrzenia” w przeszłość. W takiej funkcji stał się tematem utworów Bogusławy Latawiec, Iwony Smolki, Joanny Olczak-Ronikier, Agaty Tuszyńskiej czy Henryka Wańka. Zainteresowanie fotografią dla potrzeb narracji literackiej wiąże się także z obecnością atrakcyjnych narzędzi badawczych – pomocnych w fenomenologicznym i kulturowym rozumieniu fotografii – proponowanych przez jej teoretyków, Susan Sontag i Rolanda Barthesa³.

Proza Kazaneckiego wpisuje się – oprócz wspomnianego kontekstu formalnego – także w kontekst tematyczny, a przez to odpowiada na ten typ oczekiwań czytelnicy, które zostały ukształtowane na przykład przez książkę Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi* (2000), czy też Aleksandra Jurewicza *Dzień przed końcem świata* (2008). Wpisuje się ona zatem w kontekst takich narracji pamięci, które – jak pisze Grażyna Borkowska – próbują „opowiedzieć umieranie”, a które nazywa ona „narracjami o umieraniu”⁴. Opowiadanie o śmierci kogoś bliskiego – będące niewątpliwie formą praktykowania żałoby – pełni funkcję terapeutyczną,

rozumianej jako sfabularyzowane uporządkowanie przedstawionej na fotografiach rzeczywistości omawia M. Michałowska, *Podróże innych – fotograficzne opowieści*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, t. I, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1989; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

⁴ Borkowska na przykładzie *Dzienników* Marii Dąbrowskiej, *Dzienników* Zofii Nalkowskiej, *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza pokazuje, w jaki sposób pisarze opowiadają o śmierci najbliższej osoby. Zob.: G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, t. II, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

dając złudzenie wypełnienia pustki po stracie osoby, która odeszła. Jest ono zatem unarracyjnieniem cierpienia, smutku i poczucia pustki. Ujęcie tych doświadczeń w formę narracji literackiej jest w istocie nadaniem sensu artystycznego żałobie.

Mikronarracje Kazaneckiego można także nazwać – przywołując określenie Borkowskiej – „tekstem-płaczem”⁵ cierpiącego syna, który jednocześnie jest pisarzem i potrafi swoje cierpienie przelożyć z porządku ludzkiego doświadczenia na porządek sztuki. Efektem tego zabiegu są wspomnienia ujęte w małe formy narracyjne, w których powraca ojciec pisarza – wywoływany powtarzającymi się, skierowanymi do niego, zwrotami – i które przyjmują przez to funkcję literackich zakłęb, dzięki którym z odległych i zatartych w pamięci wspomnień wyłania się obraz przeszłości i chwil spędzonych z ojcem. „Tekst-płacz” jako zapis traumatycznego doświadczenia śmierci bliskiej osoby, a jednocześnie jako forma praktykowania żałoby, rodzi w czytelniku pełną niepokoju potrzebę lektury, w której on także może rozpoznać własne doświadczenie umierania kogoś bliskiego, doświadczenie minione lub przyszłe. Poniższy cytat najlepiej oddaje sytuację tęsknoty za osobą, która odeszła i narastającej wraz z jego nieobecnością potrzebą rozmowy. Taka rozmowa – możliwa już tylko jako monolog oparty na własnych wspomnieniach – jest w istocie formą uobecnienia nieobecnego:

Teraz po raz pierwszy od dnia, kiedy zacząłem mówić, rozmawiam z tobą naprawdę. To śmierć, twoje nieruchome źrenice pod zamkniętymi powiekami, pozgonna maska na twarzy, wargi zasklepienie jak blizna po tysiącach słów, krew zakrzepła w nazbyt chłodnych żyłach, sprawiły, że mogę teraz – poza barierą językowych znaczeń – mówić do ciebie wszystkie ludzkie słowa. Ale powtarzać jeden tylko, najtrudniejszy lecz bogatszy w znaczenia od wszystkich leksykonów świata – wyraz „ty”⁶.

Przyszłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa... to książka składająca się z tekstów o charakterze miniatur literackich oraz zróżnicowanej struk-

⁵ G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, op. cit., s. 141.

⁶ W. Kazanecki, *Przyszłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...*, Białystok 2007, s. 25.

turze narracyjnej. Są tu monologi skierowane do zmarłego ojca, w których wspomnienia mieszają się z wyznaniem win. Są dialogi – swoiste „cytaty z rzeczywistości” – będące fragmentami rozmów z ojcem, dobrze zapamiętanych, gdyż najczęściej kończących się kłótnią, w której krnąbrność i pewność siebie młodego człowieka zderzały się z pokorą ojca i jego rozsądkiem. Są także – wyodrębniające się formalnie, lecz niewyodrębnione w strukturze utworu – opisy fotografii przedstawiających ojca pisarza.

Małe formy narracyjne, składające się na omawiany zbiór, można podzielić ze względu na poruszane w nich tematy. Najważniejszą grupę – nadającą ton całemu zbiorowi – stanowią monologi, będące zapisem przetaczających się przez myśl pisarza refleksji i wspomnień w sytuacji oczekiwania pod drzwiami prosektorium, z walizką wypełnioną ubraniami ojca, wśród ludzi podobnie doświadczonych. Inne narracje są wspomnieniem najsilniej utrwalonych w pamięci wydarzeń z dzieciństwa, w których najważniejsza była chroniąca syna obecność ojca. Ciekawa pod względem artystycznym jest też grupa tekstów – o charakterze monologu wewnętrznego, bliskiego technice strumienia świadomości – stanowiących chaotyczny przepływ myśli.

Wszystkie narracje, pomimo swojej różnorodności, skupiają się wokół jednej intencji, potrzeby rozmowy ze zmarłym ojcem, która może odbyć się już tylko w myślach syna:

A tak dużo nareszcie mógłbym ci powiedzieć. I tak cierpliwie wreszcie mógłbym cię wysłuchać. Życia twego i mego nie starczyłoby przedtem na taką rozmowę. (...) Przyszedłem opowiedzieć, teraz, kiedy zatrzasnął się za tobą czas, ze wszystkich stron jednocześnie, a przeszłość i przyszłość twoja jak w czołowym zderzeniu spotkały się na tej drodze wciąż szybkiego ruchu; przyszedłem powiedzieć ci te wszystkie słowa, na które brakło nam czasu przez trzy dziesiątki lat⁷.

Powyższy fragment pochodzi z pierwszego monologu skierowanego do zmarłego poprzez zamknięte drzwi prosektorium, monologu najważniejszego, który otwiera i określa sytuację narracyjną całego zbioru.

⁷ Ibidem, s. 11-13.

Będzie w niej dominowało poczucie rosnącej tęsknoty za obecnością ojca i poczucie rosnącej potrzeby rozmowy z nim:

Ale nie ma takiego mroku, który moglibyśmy widzieć teraz razem. I nie ma takiego wiatru, który byłby mostem, gdzie spotykają się nasze spojrzenia. I nie ma takiej mowy, w której moglibyśmy poprowadzić ważny wreszcie dialog. Może znalazłbyś słowo, jedno słowo bez granic, ale nie ma już drogi, po której mógłbyś wysłać mi je na spotkanie⁸.

Tę refleksję o niemożności rozmowy, przerywa wspomnienie, które autor wprowadza skierowanym do ojca zwrotem: „słuchaj”. Opowiada mu więc pierwszy zapamiętany z najwcześniejszego dzieciństwa obraz, w którym pamięć utrwaliła mroczny pokój, smugę światła wdzierającą się przez półotwarte drzwi, niewyraźną sylwetkę ojca siedzącego przy kaflowym piecu i wyraźne poczucie bezpieczeństwa w jego ramionach. Jest to wspomnienie momentu, który pisarz nazywa „dniem narodzin świata”, a który jest w istocie pierwszym spotkaniem z ojcem. Tym samym wraz z jego śmiercią, częściowo umiera świat.

Wraz ze śmiercią ojca ożywają w pamięci obrazy z dzieciństwa, w którym właśnie on był postacią najbliższą, a wraz z dorastaniem syna, przez niego oddalaną. W wielu miniaturach narracyjnych powracają wydarzenia z przeszłości, nieoczekiwanie wylaniające się z labiryntu pamięci. Powraca obraz ojca jako archetypowego stwórcy domowego porządku i stwórcy słów, którymi opowiadał synowi świat. Powraca jako bohater, który „przeniósł syna przez wojnę” i „zdołał ją odepchnąć od drewnianych ścian domu”. We wspomnieniach natrętnie powracają także przewinienia wobec ojca, których rozpamiętywanie jest niewątpliwie pracą żałoby. Wspomina zatem swoje rozdrażnienie, wywołane przechadzaniem się ojca po sąsiednim pokoju ze skrzypiącą podłogą. Wspomina, jak zirytowany jego „obecnością nazbyt uciążliwą”, wybiegł z domu, a błądząc po ulicach przypomniał scenę z dzieciństwa, ojca, który właśnie po tych ulicach woził go na sankach. Ta opowieść jest charakterystyczna dla prozy Kazaneckiego, który swoim mikronarracjom nadaje często charakter

⁸ Ibidem, s. 11.

przypowieści, przenosząc tym samym jednostkowe doświadczenia w wymiar doświadczeń ogólnoludzkich.

Oprócz monologów będących uporządkowaną narracją o charakterze mikroopowieści tematyzujących dzieciństwo, są też zapisy niekontrolowanej pracy pamięci, inspirowane techniką strumienia świadomości. Szczególnie w grupie tekstów oznaczonych hasłem wywoławczym: „matematyka”, myśli błądzą między ciągami liczb, matematycznymi łami-główkami a wspomnieniem ojca, po którym syn odziedziczył „komputerową zdolność liczenia w pamięci”.

Ciekawym przykładem niefabularnej miniatury jest zapis „zonglowania” rzeczownikiem „trumna” poprzez tworzenie, z użyciem różnych przedrostków, możliwych form czasownikowych, przymiotnikowych i rzeczownikowych. Składająca się na tekst „litania” słów jest być może formą nazywania i osławiania śmierci, a może jest jej zaklinaniem, na co mogą wskazywać kończące ją słowa nierealnej nadziei: „Tak. Odtrunąć”⁹.

Na uwagę zasługuje także fragment, w którym potrzeba fizycznego kontaktu z ojcem wyraża się poprzez marzenie senne. Ten fragment prozy jest niezwykle poetyckim zapisem snu-spotkania z ojcem w podziemnych korytarzach, których sufit tworzą splecione, kwitnące korzenie drzew. Doświadczenie wyrażone za pośrednictwem takiego obrazowania powraca w *Szarej godzinie*, poemacie prozą, złożonym z siedmiu części, pisanych – jak zaznacza autor w adnotacji do utworu – w kolejne rocznice śmierci ojca¹⁰.

W ramy luźnej i otwartej kompozycji omawianego tu utworu autor włączył teksty – nazwane wyżej „cytatami z rzeczywistości” – będące zapisem dialogów z ojcem, przeradzających się często w żarliwą obronę własnych stanowisk rozmówców. Autor rekonstruuje dialogi, ilustru-

⁹ Ibidem, s. 48.

¹⁰ Por.: W. Kazanecki, *Szara godzina*, [w:] idem, ...*Panie / Zbuduj ten most nad rzeką*, wybór poezji i wstęp D. Kulesza, Białystok 2009. Związek między *Szarą godziną* a *Przyszędłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa* – poświęconymi śmierci ojca – ma charakter nie tylko tematyczny, lecz także artystyczny. Łączą je liczne autocytaty, wskazujące na wagę wyrażanego w nich doświadczenia.

jące międzypokoleniowy konflikt, w którym ścierają się filozofie życiowe rodziców i dzieci. Przypomina scenki typowe dla codziennego życia domu, w którym młody człowiek wchodzi w dorosłość, zazwyczaj odpychając ojcowski autorytet. Dialogi, w których bohaterami rodzinnego dramatu jest syn i ojciec – w tekście określane jako „ja” i „ty” – puentowane przez pisarza finezyjnym humorem, są w istocie formą przywoływania w pamięci głosu ojca. Oto przykład takiego mikrodialogu:

TY: Włóczysz się po nocach; ostrzegam cię; uważaj, żebyś nie przywłókł do domu jakiejś choroby. Wiesz, o co mi chodzi. Jesteś chyba na tyle rozsądny, żeby pamiętać o tym.

JA: (dwudziestoletni) Tak, tatusiu.

Oprócz zapisów rozmów przywołanych jako fragmenty przeszłości, ważny z perspektywy całości utworu, jest zbiór tekstów wyodrębnionych tym samym, powtarzanym w nagłówku każdego z nich, tytułem: *Czy tak?* Zatytułowane fragmenty utworu – co stanowi wyjątek w analizowanej tu prozie – składają się na cykl, w którym można rozpoznać cechy gatunkowe poematu prozą. Wtopienie w większą strukturę narracyjną spójnego wewnątrznie cyklu nadaje utworowi charakter sylwiczny. Fragmenty zatytułowane *Czy tak?* zorganizowane są wokół sytuacji narracyjnej, przypominającej rozmowę, w której zwrot „czy tak?” – wprowadzając formę pytającą, a jednocześnie oczekiwanie potwierdzenia zawartej w wypowiedzi tezy – stanowi złudzenie nawiązania kontaktu ze zmarłym. Teksty składające się na ten trenologiczny cykl – bardzo spójne kompozycyjnie – łączy wspólny temat, refleksja nad śmiercią. Cykl otwierają fragmenty, będące poetycką metaforą przekraczania granicy życia i śmierci:

Musisz jeszcze wyzwolić się z resztek ciężenia, one sprawiają, że tak trudna jest droga ku czekającej cię pełni. Tam odpocznieś, na nowo zaczerpniesz wieczności ze źródła światła. Starczy jej potem znowu na lat kilkadziesiąt, kiedy znowu wstąpisz w nowe ciało¹¹.

¹¹ W. Kazanecki, *Przyszedłem powiedzieć Ci...*, op. cit., s. 56.

Kolejne fragmenty poematu dotyczą „ziemskiego” wymiaru śmierci, doświadczanej przez tych, którzy pozostali, przyjmując na siebie obowiązki pamiętania:

Nie masz jeszcze mieszkania. Czekasz na swój kamień. Na pomnik nad mogiłą. Tak znajdziesz osłonę trwalszą, bardziej odporną niż ciało. Zostaniesz jednocześnie wśród martwych i żywych, na granicy dwóch planet, z których jedna jest kwiatem, a druga owocem na tym samym drzewie. Krzyż będzie kluczem zagadki rozstajnych dróg i otworzy przed tobą wszystkie horyzonty¹².

Rozmowa, składająca się z pytań kierowanych do zmarłego ojca, staje się przestrzenią duchowego z nim kontaktu, przestrzenią jego obecności. Stawianie pytań i wsłuchiwanie się w ciszę w oczekiwaniu odpowiedzi staje się swoistym rytuałem przekraczania granicy między życiem i śmiercią, między światem fizycznym i duchowym.

Omówiony tu cykl trenologiczny zajmuje w twórczości Kazaneckiego miejsce szczególne, gdyż z jednej strony stanowi fragment większej całości, jaką jest utwór *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...*, z drugiej zaś jego fragment jest częścią poematu *Szara godzina*. Fakt ten ilustruje charakterystyczny dla Kazaneckiego zabieg, jakim jest cytowanie własnych utworów, a tym samym wskazuje na rozumienie przez niego procesu twórczego jako łączącego w sobie gest lektury i pisania.

Chciałabym także zwrócić uwagę na inny cykl włączony w porządek omawianego zbioru, cykl miniatur narracyjnych, z których każda rozpoczyna się słowem „fotografia”, pełniącym funkcję delimitacyjną i wskazującym na początek kolejnego fragmentu¹³. Jest to cykl opisów, będą-

¹² Ibidem, s. 57.

¹³ Taka formuła otwiera dziewięć kolejnych fragmentów – miniatur narracyjnych o charakterze intersemiotycznym – z których osiem opatrzonych jest równolegle reprodukcją fotografii z rodzinnego albumu pisarza. Fakt zamieszczenia fotografii w utworze opublikowanym po śmierci autora, skłania do pytania, czy w kształcie artystycznym przez niego zamierzonym znalazłyby się dokumenty osobiste. Koncept wprowadzenia opisu fotografii do utworu literackiego – rozpoznawany jako ekfraz – może być bowiem zrealizowany bez włączania jej w strukturę utworu. Obecność zdjęć rodzinnych – łatwo identyfikowanych z ich literacką wersją – potwierdza autobiogra-

cych jednocześnie interpretacją zamieszczonych obok zdjęć z rodzinnego albumu Kazaneckiego. W opisach tych można rozpoznać ekfrazy, które w tym przypadku są opisem nie dzieła sztuki, lecz amatorskiej fotografii¹⁴. W literaturze współczesnej fotografia często wykorzystywana jest jako inspiracja sytuacji narracyjnej, co świadczy o żywym zainteresowaniu intersemiotycznymi relacjami między tymi dwiema dziedzinami¹⁵. W prozie Kazaneckiego ekfrazy pełnią funkcję szczególną, gdyż są formą uobecnienia w wypowiedzi językowej obrazu nieobecnego już ojca. Unaracyjnienie utrwalonych na fotografiach fragmentów minionego świata daje złudzenie przywrócenia czasu minionego, złudzenie ponownego – zapośredniczonego przez opowiadanie – doświadczania minionych wydarzeń.

ficzny charakter tekstu i nadaje mu cech dokumentu osobistego. Ostatni fragment, opisujący twarz ojca nad trumną przyjaciela, nie jest ilustrowany fotografią, co jest niekonsekwencją wydawcy (bądź autora), a może być tłumaczone faktem, iż opisana fotografia przedstawia osobę zmarłą.

¹⁴ Ekfaza jest to utwór, lub fragment utworu będący opisem dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej, muzycznej. Taki intersemiotyczny przekład wynika z potrzeby uobecniana w wypowiedzi językowej tego, co pozajęzykowe. Dyskusję wokół zakresu pojęcia ekfrazy, rozszerzającego się wraz z rozszerzaniem się rozumienia sztuki o przedmioty ready mades przedstawia P. Gloger, *Kłopoty z ekfrazą*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009. W swoich rozważaniach rozszerzam rozumienie ekfrazy na opis fotografii z rodzinnego albumu pisarza, niebędącej przecież dziełem sztuki, powołując się na autorytet Małgorzaty Czerwińskiej, która ekfrazą określa wiersze Wisławy Szymborskiej będące interpretacją amatorskiej, nieartystycznej fotografii. Zob.: M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2,3.

¹⁵ Relacje między literaturą a fotografią omawia Anna Łebkowska, zwracając uwagę na fakt, że w uwzględnionych przez nią utworach Stefana Chwina, Pawła Huellego, Andrzeja Kuśniewicza, Wiesława Myśliwskiego, Witolda Zalewskiego, Piotra Szewca, Izabeli Filipiak nie ma opisów odsłaniających szczegóły sztuki fotograficznej, a zminimalizowany opis najczęściej przekształca się w rozbudowaną opowieść. Zob.: A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 125-126. W narracjach Kazaneckiego opis fotografii nie rozwija się w opowieść, chociaż jej załączek jest tu wyraźnie obecny. Można powiedzieć, że Kazanecki proponuje opowieść „utajoną” w fotografii.

Małe formy stanowiące opisy fotografii skomponowane są wokół tej samej sytuacji narracyjnej, jaką jest rozmowa z nieobecnym ojcem, towarzysząca – jak można mieć wrażenie – oglądaniu rodzinnego albumu. Adresowanie swoich wypowiedzi do nieżyjącego ojca, opowiadanie mu o scenach i postaciach przedstawionych na zdjęciach, sprawia wrażenie rytuału uobecniania nieobecnych i ożywiania przeszłości unieruchomionej na papierze. Narracyjne reprezentacje fotografii dokonane przez Kazaneckiego są doskonałą ilustracją tezy głoszonej przez Susan Sontag, iż fotografia – z natury swojej unieruchamiająca wydarzenia – może być wyjaśniona tylko wówczas, kiedy przedstawionej na niej rzeczywistości zostanie przywrócona czasowość. Jest to możliwe tylko poprzez przełożenie fotografii na opowieść, która warunkuje jej rozumienie¹⁶.

Wszystkim miniaturom opisującym fotografię, Kazanecki nadaje podobny charakter. Na poziomie opisu przedstawia on dokładnie tło, jakim jest krajobraz lub pomieszczenie oraz mniej dokładnie identyfikuje przedstawione wydarzenia, gdyż wiedza o nich odchodzi w zapomnienie wraz ze śmiercią tych, którzy zostali utrwaleni na zdjęciach. Celem interpretacji tych zdjęć jest odczytanie gestów i wyrazu twarzy ojca, aby w ten sposób dotrzeć do prawdy o nim. Proponowane przez Kazaneckiego ekfrazy opisujące fotografie z rodzinnego albumu mogą stanowić przykład potwierdzający zaproponowaną przez Rolanda Barthesa metodę analizy zdjęć poprzez ujawnianie ich dwuaspektowości, czyli *studium i punctum*¹⁷. Studium Barthes rozumie jako społeczno-historyczny porządek zdjęcia, punctum natomiast jako szczegół przykuwający – i przekłuwający, jak można dodać zgodnie ze znaczeniem słowa punctum – uwagę oglądającego. W lekturze zdjęć zaproponowanej przez Kazaneckiego owym punctum odsłaniającym sens przedstawionej rzeczywistości – jest zawsze jakiś szczegół w wyglądzie lub zachowaniu ojca, szczegół przyciągający wzrok.

Wdzięcznym przykładem takiej lektury jest fotografia zrobiona na krakowskim rynku, przedstawiająca ojca i brata poety. Oto na wyciąg-

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii...*, op. cit., s. 27.

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 45-47.

niętej ręce ojca przysiadł gołąb, co budzi podziw kilkuletniego chłopca stojącego obok z podobnie wyciągniętą ręką, ale bez gołębia. Jest to scena, którą pisarz w opisie ożywił, ale – co charakterystyczne dla omawianych tu narracji – nie rozwinął w opowieść. Opis tej fotografii – podobnie jak innych – wskazuje na ukryty w niej potencjał fabularny, co sprawia, że czytelnik – będący jednocześnie widzem – staje wobec potrzeby dalszej interpretacji. Fotografia z Krakowa jest niewątpliwie wzruszająca z powodu gestu syna usiłującego naśladować ojca, gestu wprowadzającego do obrazu zabawną symetrię i niespełnioną nadzieję dziecka, że na jego dłoni także usiądzie gołąb. Natomiast szczegół podkreślony przez Kazaneckiego – stanowiący *punctum* obrazu – to uśmiech ojca, uśmiech, w którym zamyka się znaczenie chwili uchwyconej przez fotografującego. Podobne szczegóły wypełniające znaczeniem chwile utrwalone na innych zdjęciach składają się na duchowy portret już nieobecnego ojca, a uobecniającego się w opowiadaniu o nim.

Najdokładniej zapamiętałem twarz, a raczej wargi, zatrzymane w połowie drogi do uśmiechu, jakby nie zdążyły przebyć tej całej, zanim zapadła migawka obiektywu¹⁸.

Innym przykładem jest opis fotografii, przedstawiającej poetę z czasów wczesnej młodości, który lekko manifestując swoje zbuntowanie, towarzyszy jednak rodzicom godnie pozującym do zdjęcia dokumentującego pobyt na rodzinnych wczasach. Utrwaloną scenę odczytuje Kazanecki jako zapis międzypokoleniowego konfliktu między ojcem i synem, konfliktu równoważonego przez stającą między nimi matkę, co wyraźnie obrazuje opisana fotografia. Jest to jedyna w tym zbiorze fotografia przedstawiająca samego autora i dlatego sporządzona na jej podstawie mikro-narracja różni się od innych, gdyż autor odczytuje gesty i emocje utrwalone na twarzach przedstawionych postaci z perspektywy zapamiętanych przez siebie wydarzeń tego udokumentowanego dnia. Wydarzenie, które pozostawiło ślad w zachowaniu sfotografowanych osób, po latach pisarz wspomina z sentymentem i humorem, zwracając się do ojca:

¹⁸ W. Kazanecki, *Przyszedłem powiedzieć Ci...*, op. cit., s. 71.

Ten dzień należał do ciebie – rano odniosłeś ważny strategiczny sukces – po raz pierwszy udało ci się wytropić mnie z zapalonym papierosem w rękę i odebrać mi ledwie rozpoczęta paczkę. Zdobyłeś rzeczowy dowód, osiągnąłeś jedno z tych zwycięstw, wątpliwych jak zawsze, kiedy wojnę roznieca i gasi miłość, prowokując najbardziej bezsensowne potyczki i umożliwiając zawieranie najdziwniejszych rozejmów¹⁹.

Na uwagę zasługuje także miniatura opisująca fotografię wykonaną podczas przyjęcia pożegnalnego z okazji odejścia ojca na emeryturę. Autor dokładnie przedstawia scenerię charakterystyczną dla tego typu przyjęć, aby następnie skupić się na twarzy ojca, jak pisze „całkowicie osobnej pośród innych”. Przyczynę tej „osobności” widzi nie tylko w dużej różnicy wieku między emerytem a resztą towarzystwa. Odnajduje ją w samotności, wyrażającej się przez szczególną „demonstrację życia”, w czym odczytuje oznaki zbliżającej się śmierci, która nastąpiła pół roku później. W prozie rozpamiętującej śmierć ojca powraca wspomnienie pierwszych jego zasłabnięć, nieodczytywanych jako sygnały końca. Rozpoznawanie w ostatnich fotografiach bliskiej osoby oznak zapowiadających jej odejście jest niewątpliwie związane z poczuciem zaniedbania i w konsekwencji z poczuciem winy, z którą także musi się uporać praca żaloby.

Ciekawym przykładem ekfrazy jest przedstawienie i interpretacja zdjęcia legitymacyjnego, wykonanego – jak pisze autor – „zgodnie z wymogami policyjnych przepisów z okresu okupacji”. Pisarz dokonuje bardzo szczegółowej deskrypcji tego małego zdjęcie – służącego potwierdzeniu tożsamości przed okupantem – aby odkryć jego prawdę. W interpretacji syna kamienna twarz ojca w istocie odsłania prawdę o nim, prawdę o człowieku głodnym, zagubionym, tłumiącym w sobie agresję i manifestującym – poprzez spojrzenie – swoją wolność, nawet za cenę zabijania. Twarz ojca, jak pisze Kazanecki:

Mogłaby należeć do każdego, kto jest po prostu głodny albo kluczy w ucieczce po najmroczniejszych zaułkach człowieczego losu. (...) tę twarz – tak patrzę na nią teraz – która dziś mogłaby przerazić na ulicy każdego,

¹⁹ Ibidem, s. 65.

kto spojrzalby na nią uważniej, taką twarz, dokładnie taką właśnie widywałem pochyloną nad moim niemowlęcym jeszcze zapłakaniem, a było jak ciepłe gniazdo najbardziej spokojnego ze wszystkich moich snów²⁰.

Szczególną uwagę czytelnika zwraca jeszcze jedno zdjęcie ojca w przydomowym ogrodzie, będące jednocześnie pierwszym samodzielnie wykonanym przez autora. W przedstawiającym je fragmencie prozy, w którym opis wzbogacony jest opowiadaniem, najsilniej – spośród innych fragmentów – uobecnia się załączek fabuły. Autor opowiada o dniu, w którym w nagrodę za dobre świadectwo otrzymał pierwszy aparat fotograficzny. Dzień ten zapisał się w pamięci jako radosny dla nich obu, ojca i syna.

W niedzielę już do południa wypstrykałem komplet ośmiu zdjęć: dom, studnię, dwie stare wiśnie od strony ulicy, trójkątne zęby płotu celujące w niebo i dwa razy ciebie, w domowym swetrze bez rękawów, na tle szczytowej ściany, tej podziurawionej przez pocisk w trzecim roku wojny. Był chłodny pochmurny dzień i udało się tylko jedna fotografia: z tobą. Zajmujesz prawie całą powierzchnię zdjęcia, które nie uchwyciło tylko części buta na zbyt do przodu wysuniętej stopie. Miałaś już wtedy szerokie pasmo siwych włosów. Wygląda na tym zdjęciu jak droga do nikąd²¹.

Na pierwszym wykonanym przez autora zdjęciu twarz ojca jest wyjątkowo pogodna, a w dobrodusznym uśmiechu kryje się być może satysfakcja z radości syna oraz powątpiewanie w jego fotograficzne umiejętności. Jego łagodna, pokorna postawa wskazuje na pewne onieśmienie faktem, że syn niewprawną jeszcze ręką utrwała jego obraz.

Cykl ekfraz, czyli zaproponowanych przez Kazaneckiego opisów fotografii z rodzinnego albumu, nazywam narracją albumową, a charakterystyczną dla niej sytuację narracyjną rozpoznaję jako przeglądanie rodzinnego archiwum. Narracja albumowa przypomina w istocie porządkowanie zdjęć po śmierci kogoś bliskiego, a więc czynność, która jest także formą praktykowania żałoby. Wpatrywanie się w fotografie bliskich, którzy odeszli, przypomina przekraczanie granic czasu, przypomina wdzie-

²⁰ Ibidem, s. 81.

²¹ Ibidem, s. 76.

ranie się w przeszłość, aby przeżyć złudzenie bezpośredniego z nimi kontaktu „twarzą w twarz”. Fotografia staje się zatem szczególnym narzędziem żałoby, pomocnym w podtrzymywaniu bólu.

W miniaturach opisujących fotografie ojca Kazanecki buduje taką właśnie sytuację narracyjną. Narrator – jak można odnieść wrażenie – pochylony nad rodzinnym albumem zwraca się do zmarłego ojca, czyniąc go uczestnikiem rozmowy, podczas której są porządkowane zdjęcia oraz identyfikowane wydarzenia i osoby na nich utrwalone. Takie żałobne porządkowanie zdjęć staje się symbolicznym przywoływaniem zmarłego, który w każdym kolejnym obrazie na nowo powraca. Wpatrywanie się w twarz nieobecnej już osoby wynika według Barthesa z potrzeby odnalezienia takich zdjęć, które wywołają jej wspomnienie, najsilniejsze i najbliższe prawdziemu. Autor *Światła obrazu* opisuje własne doświadczenie poszukiwania po śmierci matki takiego zdjęcia, które pomogłoby mu odnaleźć w pamięci jej prawdziwy obraz, czy też – jak pisze – „prawdę twarzy”:

Mam chęć otoczyć myślą ukochaną twarz, uczynić z niej jedyne pole wyłączonej obserwacji. Mam chęć powiększyć tę twarz, żeby lepiej ją widzieć, lepiej rozumieć, poznać jej prawdę (czasem, jakże naiwnie, powierzam to zadanie fotografii). Wierzę, że coraz bardziej powiększając szczegóły (...), dotrę w końcu do istoty mojej matki. (...) Jeśli wykonuję powiększenie, osiągam tylko powiększenie ziarna: naruszam obraz wydobywając jego tworzywo. (...) jestem jak niepoprawny marzyciel, który na próżno wyciąga ramiona pragnąc dotknąć obrazu²².

Literatura dokumentu osobistego, szczególnie ta będąca zapisem traumatycznych doświadczeń, budzi w refleksji krytyków pytanie o autentyczność wypowiedzi. Pisanie o śmierci bliskich skłania bowiem do rozważań nad etycznym aspektem łączenia porządku biografii (działań rodziny) z porządkiem artystycznym²³. W takiej sytuacji doświadcze-

²² R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 168-169.

²³ Borkowska w pracy poświęconej utworowi *Matka odchodzi* Różewicza odnosi się do dyskusji wokół problemu wykorzystywania w literaturze traumatycznych doświadczeń osobistych twórcy. Myślę, że w kontekście refleksji nad utworami Kazaneckiego poświęconymi śmierci ojca, warto przytoczyć uwagi Borkowskiej, dotyczące pisarstwa

nia osobiste stają się tworzywem poddawanym przez pisarza artystycznej obróbce, w wyniku której powstaje utwór wymagający szczególnej postawy czytelniczej. Włączenie bowiem w przestrzeń semantyczną literatury empirycznego podmiotu wypowiedzi autobiograficznej²⁴ – jak Ryszard Nycz określa obecność głosu autorskiego w tekście – wymaga od odbiorcy takiej lektury, w której rekonstruuje on sytuację wypowiadającego. Obecność w utworze literackim tworzywa dokumentalno-autobiograficznego skłania do jednoczesnej dwutorowej percepcji, z jednej strony jego wymiaru artystycznego, z drugiej zaś rzeczywistości biograficznej. Ten typ literatury – reprezentowany także przez Kazaneckiego – służy porządkowaniu, chaotycznych z natury swojej, doświadczeń życiowych poprzez poddanie ich tekstualizacji i wprowadzenie w granice literatury. Nycz, w związku z powyższymi problemami, zaleca poddawanie refleksji ciągle zmieniających się relacji między literaturą a rzeczywistością:

Za sprawą wkroczenia osoby do tekstu granica zostaje przełamana i zartata. Literatura zaś na nowo się uprawomocnia, włączając się w porządek (i nieporządek) życia jako – uprawniona, a może nawet uprzywilejowana – forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia, czy lirycznego wypowiedzenia²⁵.

Być może właśnie doświadczenia traumatyczne, bardziej niż jakiegokolwiek inne, wymagają tekstualizacji, czyli – jak pisze Nycz w cytowanym wyżej fragmencie – nadania im formy narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia, czy lirycznego wypowiedzenia.

Różewicza: „Jest człowiekiem cierpiącym, stającym nad jedną z najcięższych prób życiowych, jaką jest choroba i śmierć bliskiej osoby, ale jednocześnie nie przestaje być skrupulatnym kronikarzem, który zapisuje swoje nieszczęście, licząc się prawdopodobnie z okolicznościami publikacji. (...) w wielu innych utworach Różewicza pisanie wiąże się z klęską, także klęską moralną, bo zakłada naruszanie tabu śmierci, bo jest próżne i niedyskretne, bo jest podwajaniem śmierci, bo do jednej – faktycznej, biograficznej – dorzuca drugą – artystyczną”. Zob.: G. Borkowska, *Narracja po narracji. „Matka odchodzi” Różewicza*, [w:] *Narracje po końcu...*, op. cit., s. 195-196.

²⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 63.

²⁵ Ibidem, s. 67.

W prozie objętej tytułem *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...* Kazanecki unarracyjnia swoje doświadczenia, ujmując je w formę literackiej hybrydy, złożonej z tekstów o dużym różnicowaniu formalnym oraz o naturze intersemiotycznej. Omawiany tu zbiór miniatur narracyjnych można opisać poprzez metaforę mozaiki, w której poszczególne elementy, o różnym kształcie i fakturze, są spojone wspólnym tematem, dzięki czemu tworzą wprawdzie czytelny obraz, lecz z wyraźnie zaznaczonymi granicami poszczególnych części.

Fragmentaryczny charakter autobiograficznej prozy Kazaneckiego znajduje metaforyczną wykładnię w jego refleksji dotyczącej sposobu przywoływania własnej przeszłości. Pisarz ujmuje to doświadczenie w metaforę:

Kiedy usiłuję wejrzeć w dzieciństwo, za próg nawarstwiony z późniejszych wspomnień i opowieści (...); kiedy wdzieram się do dzieciństwa, jest ono jak stary, zmięty zeszyt z pozólkłymi kartkami, który można wertować długo nie znalazłszy ani jednego słowa, nawet jednej literki, chociaż ślady pisma są wyraźne, jak zwierzęce tropy (...) Lecz jeśli wertować cierpliwie, litera po literze, chwila po chwili, co kilkadziesiąt stron niespodziewanie odsłonić się może jakiś strzęp zdania, kilka sylab, fragment twarzy, okruszyna zegara, skrawek liścia, wiatru, ściany, czyjejs dłoni. Z tej łamigłówki cieni tylko cień złożyć można, ale jest on jak źródło, bez którego nie mogłaby popłynąć żadna z moich rzek²⁶.

Metafora starego zeszytu, użyta przez Kazaneckiego, dobrze oddaje charakter narracji autobiograficznej i koresponduje z metaforą brulionu obecną w teoretycznej refleksji nad narracją fragmentaryczną. Metafora zeszytu zawierającego notatki, wizualizuje zatem pamięć wypełnioną obrazami z przeszłości, które nieustannie wertowane, wciąż na nowo odsłaniają fragmenty minionej rzeczywistości. Tak więc metaforyczny zeszyt poety zawierający wspomnienia z dzieciństwa, traktowany jest przez niego jako źródło, z którego czerpie tworzywo literackie. Metafora ta tłumaczy zatem obecność w jego utworze autocytatów, szczególnie ważnych w przypadku – jak już było wspomniane – dwu pokrewnych

²⁶ W. Kazanecki, *Przyszedłem powiedzieć Ci...*, op. cit., s. 17-18.

tematycznie utworów: poematu prozą, czyli *Szarej godziny* oraz „brulionowej” prozy, czyli *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...*²⁷.

Pierwszy utwór charakteryzuje precyzyjna kompozycja zarówno poszczególnych jego fragmentów, jak i całego utworu. Natomiast drugi, mający charakter prozy niefabularnej, reprezentuje kompozycję brulionową, czy – jak można powiedzieć uwzględniając różnorodność tematyczną i artystyczną tekstów – sylwiczną. Powtarzające się w nich fragmenty – autocytały metafor i obrazów poetyckich – wskazują na szczególne relacje między tymi utworami. *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...* stanowi bowiem – zgodnie z mnemotechniczną funkcją sylwy – zbiór tekstów zapisanych w celu utrwalenia i przechowania wiedzy o przeszłości. Teksty te zatem, będące rejestracją intymnych doświadczeń, stanowią swoisty zasób tworzywa biograficznego, które może być poddawane literackiej obróbce. Efektem takich działań jest poemat *Szara godzina*, w którym poeta przekłada „brulionowy” materiał na utwór wysokoartystyczny. Oba utwory różni zatem jeszcze jedna cecha: *Szara godzina* jako poemat prozą jest tekstem gotowym i zamkniętym, natomiast *Przyszedłem powiedzieć Ci te wszystkie słowa...* jako zbiór miniatur narracyjnych jest tekstem otwartym.

Omówione wyżej utwory świadczą o ciekawym rozumieniu przez Kazaneckiego pisarstwa jako procesu łączącego w sobie postawy autora i czytelnika własnej twórczości. Efektem takiej postawy są właśnie autocytały, stanowiące przykład traktowania swoich wcześniejszych tekstów jako kontekstu późniejszych. Poświęcenie dwu utworów tematowi śmierci ojca i wykorzystanie w nich tych samych fragmentów świadczy o niezwyklej ważności tematu realizowanego przez pisarza wiele lat. Tym samym utwory te stanowią ciekawy przyczynek do dyskusji na temat estetyzacji życia, a więc także możliwości pogodzenia prawdy życia i prawdy sztuki.

W dyskusji nad etycznymi aspektami pisania o śmierci osoby bliskiej, powraca pytanie o przyczynę obecności takiego tematu w literaturze. W przypadku Kazaneckiego pisanie, przypominające porządkowanie zdjęć po zmarłym, stanowi formę praktykowania żałoby, która z jednej

²⁷ Por.: przypis 10.

strony przedłuża ból po stracie ojca, z drugiej zaś pozwala na „powiedzenie tych wszystkich słów”, na które w życiu zabrakło...nie tylko czasu.

Śmierć bliskich zazwyczaj pozostawia żyjących w poczuciu winy, że na ważne słowa zabrakło czasu lub odwagi. Literacki zapis pożegnania, „tekst-płacz”, stanowi zatem formę dopowiedzenia, przeprosin, wyznania. Utwory Kazaneckiego stanowią też próbę mówienia o uczuciach – często zamaskowanych pod literacką parabolą – co bywa niełatwe, szczególnie w relacjach między ojcem i synem.

Wydanie prozy Kazaneckiego w roku 2007 – prozy niedatowanej, a jak przypuszcza wydawca powstałej w pierwszej połowie lat 70. – wpisuje ją we współczesny nurt literatury dokumentu osobistego. Szczególnie zaś w kontekst – interpretacyjnie ciekawy, a czytelniczo popularny – jakim jest nurt narracji rodzinnych, narracji pamięci oraz narracji o umieraniu.

■