

„Zagapianie się” – na styku literatury i fotografii. *Dzień na ziemi...* Michała Pawła Markowskiego

MARCIN PLISZKA

ORCID: 0000-0002-0723-3320

(Uniwersytet w Siedlcach)

Już we wprowadzeniu Michał Paweł Markowski odsłania zamysł konstrukcyjny książki, która powstawała w czasie różnych podróży autora: „*Dzień na ziemi* składa się z trzech, ściśle ze sobą związanych części. Pierwsza zawiera spory kawał powieści [...]. Część druga składa się z esejów [...]. Trzecia wreszcie to zdjęcia [...]”¹. Warto zwrócić uwagę na kategoryczną i jasną deklarację o ścisłym związku różnych gatunkowo elementów i dwóch odmiennych mediów. Otrzymujemy zatem rzecz przede wszystkim w swoim zamyśle oryginalną i jednocześnie w dużym stopniu eksperymentalną. Nasuwa się pytanie: w jaki sposób to czytać, a przy tym oglądać – czy łączyć tekst ze zdjęciami, czy mimo to czytać osobno? Autor nie pozostawia odbiorcy samemu sobie i wskazuje możliwe warianty lektury:

» Można tę książkę czytać na kilka sposobów: zaczynając od fikcji i kończąc na esejach albo wybierając najpierw eseje, potem powieść. Można też ją oglądać, pamiętając jednak, że książka, choć nie została zilustrowana ładnymi zdjęciami z podróży, nie jest też przypadkowym zbiorem fotografii. Coś z tych zdjęć, ze sposobu ich ułożenia, można wyczytać, wyoglądać, i ciekawi mnie, co czytelnicy z tym fantem zrobią (s. 12).

Model lektury proponowany przez autora jest dość swobodnym wyborem, ale, co zostaje podkreślone, zbiór fotografii stanowi spójny element, który można, a może nawet trzeba łączyć z tekstem. Trudno ominąć wplecione w tekst obrazy fotograficzne, bowiem układ typograficzny książki sprawia, że zdjęcia, *nolens volens*,

1 M.P. Markowski, *Dzień na ziemi. Proza podróżna*, Poznań 2014, s. 12. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron oznaczono cyframi arabskimi w nawiasie zwykłym bezpośrednio po cytacie.

przeglądamy podczas lektury tekstu, zatem trudno też się przy nich, choćby na chwilę, nie zatrzymać. Taka konstrukcja, taki układ, takie trzy – całościowo pomyślane – komponenty współtworzą specyficzny przedmiot genologiczny, niełatwy do jednoznacznego zdefiniowania. Równocześnie *Dzień na ziemi* jest także wyzwaniem lekturowym jako szczególne połączenie różnych mediów, różnych form wyrazu, różnych sposobów ekspresji². Z luźnego w zamyśle (zakładającego swobodną lekturę poszczególnych części), ale jednak wyrazistego powiązania prozy i fotografii wyłania się tekstowo-fotograficzna hybryda gatunkowa. Możemy też powiedzieć, za autorem, o swoistym eksperymencie:

» Wydało mi się, że ten eksperyment (bo to eksperyment pisarski) wart był podjęcia z tego względu choćby, że nie spotkałem jeszcze książki, która by na tych samych prawach połączyła te trzy sposoby³.

Synkretyczne łączenie na zasadzie tożsamości semantycznej tekstu i obrazu, dwóch osobnych elementów tworzących całość wypowiedzi, ma w literaturze długą tradycję – wystarczy wspomnieć emblematy czy wydania z ilustracjami wspomagającymi tekst, jak dla przykładu *Rozmyślania dominikańskie*. W późniejszych wiekach do tych form dołącza komiks. Jednak przywołane gatunki, ze względu na ich cechy dystynktywne, nie byłoby łatwo zestawić z prozą (fotograficzną?) Markowskiego. Pojawiło się tu słowo *proza*, bo taki właśnie wspólny mianownik proponuje autor *Dnia na ziemi...* dla trzech form wypowiedzi: powieści, eseju, fotografii⁴. Należy ponadto podkreślić, że mówimy o łączeniu obrazu fotograficznego z tekstem, a nie z ryciną czy obrazem malarskim, co zmienia też perspektywę badawczą, zresztą trudną do jednoznacznego określenia⁵.

2 Choć Markowski deklaruje daleko idącą zbieżność między różnymi formami wyrażania: „nie ma dla mnie różnicy między fotografowaniem, pisaniem eseju czy podróżowaniem, w każdym wypadku szukam jeszcze innego punktu widzenia” (s. 14).

3 *Sok rzeczywistości*, wywiad Andrzeja Franaszka z Michałem Pawłem Markowskim, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 7, s. 57.

4 „Powieść, esej i fotografia to trzy rodzaje uprawianej przeze mnie *prozy*. Słowo «proza», które daję jako podtytuł tej potrójnej kolekcji, jest dość jasne. Oznacza (zawsze oznaczało) mówienie wprost, czyli bez poetyckich ozdobników.” (*Dzień na ziemi...*, s. 15–16).

5 Częściowo można się zgodzić z Pawłem Mościckim, który już we wstępie swojego artykułu zwraca uwagę na trudności metodologiczne: „Nie ma czegoś takiego, jak relacja między tekstem i obrazem. Nie istnieje jeden, ogólny i stale obowiązujący model wzajemnego odniesienia języka i wizualności, dlatego wszędzie – wcale liczne – próby teoretycznego określenia takiego powiązania raz na zawsze skazane są na niepowodzenie, jakkolwiek imponujące mogą wydawać się budowane przy tej okazji pojęciowe konstrukcje”. Autor proponuje jednostkowe powiązanie tekstu i obrazu, historyczny spłot, w którym relacje obu mediów są przygodne i przemijające, ale mogą dawać nowe znaczenia, co nazywa „owocnym momentem”. Zob. P. Mościcki, *Migawki z bliskich spotkań. Fotografia, literatura, historia*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 74–75.

W klasycznej już książce dotyczącej fotografii Susan Sontag odnotowuje:

» To, co napiszemy o jakimś wydarzeniu albo o jakiejś osobie, jest jawną interpretacją, podobnie jak interpretacją stają się ręcznie wykonane podobizny w formie malowideł czy rysunków. Tymczasem obrazy fotograficzne wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na fragmenty świata, miniatury rzeczywistości, które każdy może wykonać lub nabyć⁶.

Takie rozróżnienie umieszcza fotografię w opozycji wobec tekstu, obrazu malarzkiego, rysunku, które opierają się na interpretacji świata, na jakimś jego przetworzeniu, na jego modelowaniu, fotografia zaś pokazuje nam rzeczywistość jakby dosłownie. Oczywiście zdjęcia – jak pisze Sontag – tak tylko „wyglądają”, bowiem proces wykonywania fotografii jest w wysokim stopniu przetwarzaniem i modelowaniem świata, na który patrzymy przez wizjer aparatu. I samo to spojrzenie sprawia, że obraz widziany jest w jakimś stopniu modelowany, wszak „aparat fotograficzny nie jest okiem, a jeszcze mniej – parą oczu”⁷, nie może być zatem mowy o przezroczystości zdjęcia względem rzeczywistości, lecz o jej przetwarzaniu czy fałszowaniu⁸. W innym miejscu Sontag dopowiada:

» Fotografia atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości. Każda fotografia jest wieloznaczna: zobaczyć coś w postaci zdjęcia – to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji. [...] Fotografie, które same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania⁹.

Istotne zagadnienie związane z fotografią ogniskuje się więc wokół jej możliwej wieloznaczności. Zdjęcie może dać impuls do snucia jakiejś historii, może też sty-

6 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 10–11.

7 F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 95.

8 O statusie ontologicznym obrazu fotograficznego i jego związkach z rzeczywistością pisał Paweł Mościcki, który przywołał koncepcję Rolanda Barthes'a i opozycyjną do niej Siegfrieda Kracauera, zob. P. Mościcki, *Migawki z bliskich spotkań...*, s. 77–79. Inspirujące obserwacje metodologiczne znajdziemy w książce Doroty Łuczak (*Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Kraków 2018), gdzie autorka proponuje kategorię „wizji fotograficznej” jako „doświadczenia wizualnego” w relacji podmiot – obraz.

9 S. Sontag, *O fotografii*, s. 31.

mulować opowieść, czyli być źródłem inspiracji dla jakiejś narracji („fantazjowania”)¹⁰. Jego wieloznaczność nakłania z kolei do interpretacji, do – używając języka Sontag – dedukowania jakiegoś sensu. Wynika z tego, że prostą przesłanką metodologiczną byłaby po prostu eksplikacja sensu. Trzeba podkreślić, że zdjęcia, które zaczynają „mówić”, które zaczynamy interpretować, tracą w tym momencie swój potencjał dokumentalny, zbliżając się tym samym do dzieła sztuki. Roland Barthes przywołuje przykład Imre Kertésza, któremu odrzucono zdjęcia do magazynu „Life”, argumentując, że „za dużo mówią” i „skłaniały do refleksji, sugerowały pewne znaczenie – inne niż tekst”¹¹. Powinny mieć charakter jedynie ilustracyjny i jak najściślej przylegać do przedmiotu, sytuacji, opisu z tekstu, miały być jakby protezą wyobraźni, elementem pomocniczym – miały coś pokazać, ale nie „mówić”, nie skłaniać do interpretacji. Wciąż zatem balansujemy na granicy aspektu dokumentalnego fotografii i jej wymiaru artystyczno-semantycznego. Jak zauważa słusznie Jean-Claude Lemagny:

» Każde zdjęcie może być postrzegane jako dokument lub dzieło sztuki. I nie chodzi o dwa rodzaje zdjęć. Decyduje o tym spojrzenie tego, kto je rozważa¹².

Nazywając wszystkie części książki „prozą”, Markowski ustanawia swoisty terminologiczno-genologiczny konsensus, mówi także o trzech, na pewnym poziomie komplementarnych, narracjach: „wszystkie trzy narracje – powieściowa, eseistyczna i fotograficzna – są moim chlebem powszednim, codziennością, której się oddaję niemal ciągle [...]” (s. 16). Czy zdjęcie, czy też seria zdjęć może nam coś opowiadać, czy jest narracją? Na tak postawione pytanie logicznie byłoby odpowiedzieć: nie, zdjęcie samo w sobie nie opowiada, nie jest narracją, ale, podkreślmy raz jeszcze, może ją stymulować. To my opowiadamy, to odbiorca tworzy swój kod narracyjny, swoją opowieść do obejrzanych fotografii. Jednak kiedy zdjęcie uwikłamy w relację z tekstem – a tak dzieje się u Markowskiego – to uruchomimy proces znaczącej kontekstualizacji fotografii, co prowadzi do wplecenia ich w opowiadania, w większą narrację. Zdjęcia będą mówiły, będą ilustrowały i dawały do myślenia. Markowski skleja wszystkie części i jednocześnie je rozkleja, proponując róż-

10 Warto przypomnieć powieść Henryka Wańka *Finis Silesiae* (Wrocław 2004) zainspirowaną serią zdjęć. Zob. I. Wiśniewska-Weiss, *Podglądanie warstwy podskórnej*, w: *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Kraków 2009. Natomiast ciekawym przykładem łączenia obrazu i tekstu (nie tylko fotografii) jest powieść W.G. Sebald *Austerlitz* (tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007), zob. A. Izdebska, *Kilka uwag o konstrukcji przestrzeni w prozie W.G. Sebald*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.

11 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 64–67.

12 Cyt. za: F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 178.

ne ścieżki odbioru. Nikt nie ma wątpliwości, że tekst różni się od fotografii, a ich symbioza w akcie odbioru jest w dużej mierze przygodna i ambiwalentna. Wszystkie części mogą biec swoimi torami, które raz się krzyżują w lekturze, innym zaś razem biegną równolegle, raz znaczenia się spotykają i uzupełniają, innym rozmiągają. Spojrzenie czytelnika *Dnia na ziemi*... na serię zdjęć, „tego, kto je rozważa”, częściowo modelowane sugerowanymi przez autora ścieżkami lektury, będzie spojrzeniem hermeneutycznym, odkrywającym powiązania, fluktuacje czy asocjacje.

Warto zapytać: czy akt lektury, który łączy w sobie trzy sposoby „narracji”, daje nowe znaczenia, czy jednak zdjęcia umieszczone w książce mają jedynie charakter estetyczny, a ich związek z tekstem jest luźny; czy dominuje najczęściej wykorzystywana funkcja ilustracyjna, czy jednak współtworzą opowieść?

Na początku oddajmy jeszcze głos autorowi *Dnia na ziemi*...:

» Wszystko jest z życia, ale nie wszystko z tego, które nam tylko jest dane. Z tego powodu *Dzień na ziemi* jest jak najdalszy od zwykłej ilustracji. Najlepiej widać to po zdjęciach: niczego nie komentują, niczego nie obrazują, niczego nie dokumentują, nie są nawet fotograficznym esejem. Odmawiają zeznań w sprawie. Szukają raczej powiązań między sobą, odpowiadają sobie czasem wyraźniej, czasem ciszej, odnosząc się do okalającego tekstu z dystansem, by nie rzec ironią. Czasami nawet nie wiadomo, co na nich widać (s. 14–15).

W jaki zatem sposób istnieją w książce, na jakim poziomie znaczeń układają się w mniej lub bardziej spójną opowieść, co nam wskazują, jakie tropy zostawiają? Otóż fotografia obecna jest w książce na kilku płaszczyznach; pierwszym, można powiedzieć materialnym i dosłownym, jako przedruki zdjęć wykonanych przez autora; drugim, tekstowym, w narracji powieści, czyli działaniach bohatera, który fotografuje; trzecim, metakrytycznym i autotematycznym, czyli w refleksji teoretycznej narratora prozy części *Hotel Argentino. Fragmenty z powieści*, jak również we wstępie (*Proza, czyli podróż*); czwartym, samoistnym, czyli jako osobna narracja fotograficzna; piątym, jako element „odnoszący się do okalającego tekstu”; i wreszcie szóstym, jako składnik estetyczny i graficzny (zdjęcie wykorzystane na okładce). Zaczniemy od ostatniego poziomu, bo w procesie lektury jest pierwszym, z którym styka się potencjalny czytelnik.

Zdjęcie na okładce zajmuje pierwszą stronę, grzbiet i czwartą stronę oraz częściowo jedno ze skrzydełek. Widzimy na nim talerzyk z ciastkiem, kawę z mlekiem, notatnik, fragment jakiegoś planu, kieliszek oraz aparat fotograficzny marki Leica z szerokokątnym obiektywem stałooogniskowym. Można przypuszczać, że wykonał je autor tekstu, podobnie jak pozostałe fotografie stanowiące jeden ze stałych ele-

mentów całej opowieści podróżniczej. Zwróćmy uwagę na okładkę, ponieważ znajdziemy na niej wizualizację atrybutów podróżnika, zresztą sfotografowane przedmioty są wspomniane w tekście, w różnych jego miejscach i rozmaitych kontekstach. Aparat pojawia się już we wstępie, w komentarzu odautorskim: „w fotografii nie poluję na piękne widoki (dlatego lubię swoją leikę, która nie ma zoomu i która likwiduje nadmierny dystans między okiem a światem)” (s. 20). Markowski-fotograf lubi też włóczyć się po uliczkach, zaglądać w zakamarki, buszować w nieuczęszczanych miejscach, być blisko obiektów fotografowanych, zapisywać obrazy miejsc nieoczywistych, zwracać uwagę na drobiazgi, kształty, kolory, faktury. I jako fotograf żywi się tym, co znajdzie na ulicy, co wypatrzy, na co się „zagapi” (podobnie zresztą jak bohater powieści, M.): „Tylko drobiazgi, wentylator na drucie kolczastym (a może durszlak?), kupa brudnego śniegu, przyczepa w trawie, odłóżka farba, kupka zeschniętej trawy w winnicy. Kawalki mojego świata” (s. 21). Ciastko, stolik, notatnik znajdziemy w części powieściowej, we fragmencie, w którym M. siedzi w kawiarni hotelu Argentino przy ciastku i kawie; w innym natomiast miejscu pojawia się notesik do prowadzenia zapisków, zresztą jest to scena z kawiarni, na koniec kelner przynosi też ciastko (s. 60). Ale wiemy to dopiero po lekturze. Bez niej zdjęcie jednak również okazuje się wymowne: przedstawione przedmioty czytelnik sugerują, że użytkownikiem jest osoba pisząca (notatnik), podróżnik (plan), fotograf (aparat) i może smakosz (kawa i ciastko), a nawet miłośnik wina (kieliszek), ich zestawienie mówi zaś o przerwie, o czasie na „zagapianie się” – jak by powiedział autor-narrator „prozy”. Jak widać, już fotografia okładkowa jest mocno osadzona w tekście i w jakiejś mierze tekst zapowiada, a ponadto go okala, rozciągając się od pierwszej do czwartej strony okładki, spajając zawartość i z nią korespondując, tak jakby części tekstu i zdjęć ułożyły się w całość przy stoliku kawiarnianym. Natomiast w sztuce graficznej, w typografii, projekty okładek ilustrujące mniej lub bardziej dosłownie treść książki są powszechną praktyką, najczęściej wykorzystuje się do takich celów ilustracyjnych właśnie fotografię, zapewne ze względu na jej aspekt referencyjny i realistyczne przedstawienie obiektu¹³.

Główną narrację fotograficzną tworzą pięćdziesiąt cztery zdjęcia umieszczone między następującymi tekstami: *Wstęp. Proza, czyli podróż; Część I. Hotel Argentino. Fragmenty z powieści; Część II. Dzień na ziemi. Fragmenty z podróży*. Każde ze zdjęć zajmuje dwie strony, zatem przecina je grzbiet, co nieco zaburza odbiór, lecz pozwala na zwiększenie formatu, co z kolei przyczynia się do zwiększenia czytelno-

13 Przykładowo w wydaniach beletrystyki fotografia na okładkę jest dobierana tak, by informowała czytelnika o przynależności gatunkowej (romans, kryminał), oczywiście podobną funkcję pełni też grafika (najczęściej w fantasy, s.f.). Znacznie rzadziej stosuje się tzw. okładki abstrakcyjne, nieodzwierciedlające w żaden sposób treści dzieła. Najczęściej takie okładki są projektowane na potrzeby różnego rodzaju serii wydawniczych, w których zachowuje się jednolitą szatę graficzną.



Il. 1. Zdjęcie autoportret (M.P. Markowski, *Dzień na ziemi. Proza podróżna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014, s. 8–9).

ści szczegółów. Pierwsze zdjęcie, niejako otwierające fotograficzną ścieżkę narracji, to specyficzny (jak można przypuszczać) autoportret: autor odbija się w zawieszonym na ścianie lustrze, odbicie jest niepełne, widzimy fragment twarzy z przyłożonym do oka aparatem. Lustro umieszczone zostało wśród wielu przedmiotów, przypomina to jakieś pomieszczenie w antykwariacie. Twarz widzimy w towarzystwie oprawionych zdjęć, obok wiszących szyldów, stojących lamp i innych gadżetów przeznaczonych, jak się zdaje, na sprzedaż. Twarz pośród rzeczy, oprawiona w ramy lustra stanowi pewnego rodzaju sygnaturę, a jednocześnie informuje nas o autorze-bohaterze trzech opowieści, o jego pasji fotograficznej. Nagromadzenie dziwnych przedmiotów w takim chaotycznym układzie, w tej luźnej kompozycji staje się prefiguracją fotograficznych fascynacji autora światem złożonym z fragmentów rzeczy (podtytuły tekstów!), od których czasami odwracamy głowę, a na które „zagapia się” Markowski, zapisując je światłem na matrycy. Zapis światła, a szczególnie zapis fotograficzny „atomizuje rzeczywistość”: „Fotografie są – jak dowodzi Sontag – rzecz jasna, artefaktami. Ich atrakcyjność polega na tym, że w świecie pełnym fotograficznych relikwii mają status rzeczy znalezionych – to nieupozowane kawałki świata”¹⁴. Takich nieupozowanych miejsc, takich nieupo-

14 S. Sontag, *O fotografii*, s. 79.

zowanych widoków, takich zagubionych w rzeczywistości przedmiotów poszukuje Markowski-fotograf-narrator-bohater:

- » Jako fotograf niczego nie utrwalam, nie składam skrzętnie w pudełku z pamięcią, bo najważniejsze jest dla mnie przymierzanie: krajobrazu do oka, oka do krajobrazu. [...] Nie odwracam spojrzenia, uważnie patrzę dookoła [...]. W czasie tej krótkiej włóczęgi [z aparatem – M. P.], kiedy widziałem wszystkie barwy i śmieci świata, i nie tęskniłem do żadnego innego miejsca na ziemi, robię setkę zdjęć, wracam do domu, oglądam, co widziałem, i czuję, jakbym wrócił z dalekiej podróży w egzotyczne kraje (s. 19–20).

Z kolei gdy po lekturze całości książki, po przeczytaniu tekstów, znowu wracamy do pierwszego zdjęcia, uwagę zwraca fragment szyldu z napisem: „Restaurant”, bowiem już wiemy, że głównym tematem, przynajmniej jednego z esejów, będzie wizyta w słynnej restauracji. Wybór akurat tej fotografii nabiera zatem innego znaczenia przez poszerzenie kontekstu, obraz jakby anonsuje tekst, w pewnym sensie wchodzi z nim w dialog. Przy okazji czytania/oglądania kolejnych zdjęć takich konotacji między tekstem a fotograficznym obrazem znajdziemy więcej.

Markowski wielokrotnie podkreśla, że inspiracją czy może egzystencjalnym bodźcem do pisania i fotografowania stało się odbieranie świata przez zmysły: „*Dzień na ziemi* jest książką na wskroś uzmysłowioną”¹⁵. Podobnie dla M. – bohatera części powieściowej – patrzeć na świat ma wymiar egzystencjalny, a poprzez percepcję, czyli „to, jak świat daje się postrzegać, jak człowiek się w swoim postrzeganiu zadomawia i jak postrzeganie – doświadczenie zmysłowe *par excellence* – czyni z nas cząstkę świata” (s. 17), patrzymy i zawłaszczamy. W ogóle obserwacja świata, „zagapianie się” czy „zagapliwość”, ta specyficzna postawa wobec rzeczywistości, staje się *spiritus movens* całej narracji *Dnia na ziemi*... Trzeba zatem pisać i czytać, przemieszczać się fizycznie, analizować i „zagapiać się” na świat – to zdaje się pełnią doświadczenia własnej egzystencji rozpisanej na różne głosy i zmysły.

Warto zadać pytanie: kim jest ten, który „się zagapia”? Najprostsza odpowiedź, jaka się nasuwa, to po prostu: podróżnik, ale z pewnym zastrzeżeniem – podróżnik trochę innego autoramentu:

- » Trzeba od razu (i to mocno) podkreślić, że choć M. tak dużo podróżuje, nie jest wcale podróżnikiem. Nie podróżuje bowiem dla samego podróżowania, jak ci maniacy, którzy nie odchodzą od komputera,

15 *Sok rzeczywistości*, s. 58.

szukając najtańszych lotów lub najniezwyklejszych miejsc na świecie [...]. Nie jest też M. podróżnikiem dlatego, że nie podchodzi do swoich podróży profesjonalnie: nie zaopatruje się w kompendia, mapy i przewodniki [...], nie studiuje tras i planów miast [...], najchętniej zdając się na przypadek (s. 35).

We wszystkim poddaje się na przypadkowi, nie ustala reguł podróży, nie planuje, nie wytycza wcześniej szlaków, nie korzysta z map, przewodników, zwyczajnie przemieszcza się, nawet nie bardzo chyba wiedząc, kim naprawdę jest. W swoim podróżnym świecie zamyka się zwłaszcza w obrazach, w upragnionym „zagapieniu”, ale także nic go szczególnie nie interesuje, po prostu bycie w innym miejscu, w oddaleniu od domostwa sprawia mu radość. Bycie w drodze staje się małym, prywatnym *otium* – odpoczynkiem celowym i bezcelowym, czasami twórczym, kiedy chwyta za aparat, jakby też ze znużenia, a innym razem to tylko owo zapatrzenie, „stupor percepcji”, w którym się bez reszty pogrąża, „zagapienie fundamentalne” (s. 41). Jest w tej postawie coś na wskroś fotograficznego – to zapatrzenie w przestrzeń, zatrzymywanie się i obserwacja, śledzenie szczegółów, gromadzenie obrazów, drukowanie śladów w pamięci.

Na szlaku peregrynacji najczęściej przydarza mu się „wielkie nic”, co w jego oczach nabiera wielkiego znaczenia, „bo brak celu, utyłanie się w niczym, rozwodnienie czasu, zapomnienie i zagapienie były dla M. zbawienne” (s. 48). To wszystko, co dla innych jest bezużyteczne, dla M. ma znaczenie; to w dziwnych miejscach, w ich zmysłowej percepcji zaczyna się jego świat obrazów i „zagapienie”, świat, który – jak twierdzi – „uczy umierania”¹⁶, bo jest nieprzekazywalny (s. 42). Z podróży „pamięta jedynie kilka obrazów, jakieś wrażenia, coś bardzo ulotnego i niewidocznego dla innych” (s. 36). Wydaje się, że te obrazki, ulotne chwile, mgnienia zachwyty światem, innym niż turystyczny świat z broszury (którego bohater szczególnie unika, można powiedzieć, że jest antyturystą¹⁷), pojawiają się też na fotografiach okalających tekst. Świat M. – utrwalony w tekście i fotografii – powstaje trochę ze szwendania się, swobodnego dryfu¹⁸, a trochę z czujnej obserwacji, jest składany z kalejdoskopowych obrazów zmieniającej się rzeczywistości albo podglądany znad filiżanki kawy pitej w jakiejś lokalnej kawiarni.

16 Podobnie jest z fotografią – M. przegląda zdjęcia, które wywołują taką konstatację: „To cud fotografii, która zachowuje to, co się rozpada, utrwala to, co przestaje istnieć, i podtrzymuje więź między umarłymi i żyjącymi, choć z drugiej strony jeszcze mocniej każe myśleć o śmierci i jeszcze mocniej naciska pedał wehikułu unoszącego nas w nicość” (s. 47).

17 O różnych typach uprawiania turystyki, również w kontekście fotografii, pisała Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008 (zob. rozdział: *Fotografie*).

18 Zob. M. Adamczak, *Dérive (dryf)*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 664.

Zachowanie bohatera prozy i jego postawa wobec rzeczywistości przypominają pracę tak zwanego fotografa ulicznego, który podobnie obserwuje świat, krąży, błąka się po ulicach, po rubieżach miasta, po różnych zakamarkach, czasami zatrzymuje się i zagapia, by przymierzyć oko do krajobrazu, z wnikliwością patrzy na wszelkie dziwności świata wokół, do których mierzy z aparatu, które pochyłony w skupieniu utrwała na filmie/matrycy:

» puste ulice, krzaki, rudery, śmieci, wyrostki na zdezelowanych rowkach, bezdomni, kurz, zwykły uliczny hałas. To właśnie ów brak pięknych obrazków zachwyił M., który szedł jak w transie po pustych ulicach, zwalniał tam, gdzie wszyscy przyspieszali, i patrzył długo tam, gdzie nikt nic nie widział. Tak zaczęła się przygoda M. z fotografowaniem. [...] fotografował to, co nie miało żadnego znaczenia, co się nie układało w nic, co było zwyczajnie kupą śmieci, rozwalonym domem i niczym więcej, gdzie nie było żadnej epifanii, żadnego wyższego znaczenia. [...] łązi po tych zapadłych dziurach wielkich miast, tu zaglądnie, tam popatrzy, tu zrobi abstrakcję z życia, tam życie z abstrakcji. Tu skomponuje, tam zdekomponuje (s. 109).

„Myślenie” i patrzenie fotograficzne wiąże się z zapatrzeniem w przedmiot¹⁹, strukturę, światło, barwę, w świat często wyselekcjonowany, ale równie często przypadkowy, odnajdywany właśnie w czasie swobodnej, niczym nieskrępowanej wędrówki, podczas której „potykamy się” o rzeczy, ludzi, obrazy, pejzaże, osobliwe przedmioty, jak martwy żółw, któremu przypatruje się M.: „skrupulatnie oglądał martwego żółwia wyrzuconego na brzeg w otoczeniu pustych butelek po napojach gazowanych” (s. 48). Fotografowanie, a szczególnie szeroko rozumiana fotografia uliczna, mówiąc bardzo skrótowo, często polega na łączeniu przedmiotów, zestawianiu, czy raczej dostrzeganiu zestawień oraz budowaniu obrazu opartego na analogiach albo swobodnych asocjacjach – można powiedzieć, że jest to trochę jak konstruowanie i dekonstruowanie rzeczywistości.

Przywołam jeszcze jeden znamieny fragment, który pojawia się w momencie, kiedy trzecioosobowy narrator opowiada o fotograficznych doświadczeniach M.:

» nigdy nie retuszował swoich zdjęć, nigdy nie czekał godzinami na rozstrzygającą chwilę. M. w taką chwilę nigdy nie wierzył i zapewne

19 Kategorię uwagi, bliską – jak się wydaje – „zagapliwości”, zaproponowała Zofia Król do opisu relacji „podmiot patrzący, partycypujący” – świat (zob. eadem, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013).

nie wierzy nadal – w chwilę, w której wszystko układa się w piękny obrazek, w której świat wstrzymuje oddech z zachwytem nad swoim ulotnym pięknem (s. 109).

Polemicznie zostaje przywołana koncepcja fotografowania Henriego Cartiera-Bressona oparta na idei tak zwanego decydującego momentu, w którym naciskamy migawkę aparatu, by upozować rzeczywistość: „Rzeczywistość jest – jak mówi Bresson – chaotycznym potopem i dlatego należy dokonać wyboru, który w harmonijny sposób uporządkuje treść i formę”²⁰. W eseju *Świat jako artefakt* z książki *Słońce, możliwość, radość*, będącym impresją z wystawy francuskiego fotografa, Michał Paweł Markowski w pewnym sensie kontestuje pomysł Bressona, stając po stronie świata w jego naturalnym rytmie wciąż płynących obrazów rzeczywistości, czasami foremnych, a czasami zupełnie nieoczekiwanych. Nie przekonują go zdjęcia, które wciskają świat w estetyczne, kompozycyjnie doskonałe ramy, zamykając fotografowany obiekt w uprzednio zaplanowanym i wyczekanym obrazku. Fotografia zaczyna wówczas przypominać polowanie na zwierzynę z ambony – czyli strzał oddaje się z ustalonej z góry pozycji, która pozwala w najlepszy z możliwych sposobów uchwycić/upolować „rozstrzygający moment” i ukazać go w jego estetycznej epifanii:

» Wyznam szczerze: zmęczony pięknymi kompozycjami, z ulgą wyszedłem z zatłoczonego szóstego piętra MOMA na Szóstą Aleję. Z nieba oglądało mnie popołudniowe, ciepłe słońce. Jak okiem sięgnąć – żadnych kompozycji, tylko ludzie śpieszący do domu, wychodzący co rusz, nieodwołalnie, poza mój kadr. Nic nadzwyczajnego, nic się nie rozstrzyga, życie się nie zatrzymuje²¹.

Uchwycić świat w jego niedoskonałości, w jego naturalnym biegu, w jego bogactwie kadrów, oto sens fotografii, która według M. (i autora) powinna stykać się ze światem w najbliższy możliwy sposób, powinna pokazywać go tak, jak się swobodnie toczy w migawkach przedstawień i perspektyw. Nadmierna estetyzacja odrywa zdjęcie od rzeczywistości, w znacznym stopniu przysłania ją też porządkiem formy. Jednak każda „przymiarka obiektywu do świata” skazana jest na porządkowanie i formowanie, podobnie świadomy wybór kadru nie pozostaje bez wpływu na aspekt estetyczny.

20 Cyt. za: F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 39.

21 M.P. Markowski, *Świat jako artefakt*, w: idem, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 129.

Serię zdjęć umieszczoną w części powieściowej otwiera jakby wakacyjny obrazek: oto bowiem skupisko palm nad brzegiem morza, fotografia jest barwna, dominuje w niej zieleń liści palmowych, ale tkwi w niej coś niepokojącego, ta nieprzenikniona gęstwina gałęzi, które dotykają wody pochylone złowrogo, nie ma pasa żółtego, upragnionego dla turysty piasku, miejsce wydaje się niezbyt przyjazne, odnalezione gdzieś na odludziu, w sam raz do zapisania na matrycy dla M. (i Markowskiego). Tak otwiera się podróż, niby to wakacyjnym pejzażem, ale celowo przedefiniowanym i antyturystycznym. Kolejne fotografie wydają się luźnym zbiorem dziwnych obrazków, nie są piękne, czasami, jak deklarował Markowski, w ogóle nie wiadomo, co pokazują. Mamy na przykład zdjęcie zrobione w biegu (s. 32–33), nieostre, czarno-białe, trudno powiedzieć, co konkretnie przedstawia (cementarz?), zrobiono je w drodze, może przez szybę pociągu, bo na następnym widzimy ciekawie wykadrowane skupisko torów kolejowych, chyba na przedmieściach dużej metropolii (s. 38–39). Jednak czy takie skojarzenie „kolejowe” wystarczy, by połączyć ze sobą dwa obrazy, a także obraz i tekst? Można przypuszczać i spekulować, że idzie o podróżowanie, o swobodne w wyrazie i znaczeniu dopełnienie narracji powieściowej. Opowieść fotograficzna płynie jakby obok tekstu, ma swój własny rytm; czy jest wobec tekstu komplementarna? Czasami go dotyka, czasami coś sugeruje, a częściej mnoży domysły.

Inny przykład: dwa kolejne zdjęcia przedstawiają obiekty architektoniczne. Jak można wnioskować, ich zestawienie opiera się na opozycji: miejsce straszne/miejsce przyjazne. Pierwsze z nich ukazuje stary, opuszczony dom popadający w ruinę (s. 44–45), na zdjęciu widzimy wiele szczegółów i wyraziste drobne faktury (cegły, podłoże) – podkreślone zapewne filtrem *clarity*, co daje efekt odrealnienia – obniżono też wartość koloru, całość jest utrzymana w mrocznej tonacji. Zupełnie inaczej, opozycyjnie, przedstawia się kolejna fotografia (s. 49–50), na której widzimy fasadę zamieszkanego budynku w dobrym stanie (schody, drzwi i okna), wszystko w pastelowych barwach (błękit, biel, szarość), obraz jest dobrze skomponowany, symetryczny układ schodów, okien i drzwi daje efekt harmonii i wzbudza uczucie spokoju. Obie fotografie można zestawiać i szukać między nimi miejsc wspólnych, jakiegoś ukrytego dialogu; można także włączyć je do lektury na zasadzie dopowiedzenia, ilustracji dokonanych wędrówek, zaświadczenia o byciu w drodze i zobrażowaniu tej drogi; można łączyć je z koncepcją fotograficzną zaproponowaną na kartach książki; i wreszcie można je oglądać zarówno osobno, jak i razem z całą serią oraz „słuchać”, czy coś sugerują, czy inspirują do opowiadania. Ta dowolność znaczeń, dowolność i wielość narracji, które możemy „wyciągnąć” z tych migawek, jest niezbywalną siłą fotografii.

Często mamy wrażenie, że obcujemy z ciągiem luźnych migawek z życia podróżnika albo włóczykija dryfującego po obrzeżach cywilizacji, a może fotografa miejskiego, celującego leiką w rzeczywistość toczącą się tu i teraz. Bo oto jakies

bliżej nieokreślone fragmenty, nadpalone lub spróchniałe drewno w jakimś zrujnowanym pomieszczeniu (s. 56–57), geometryczne kształty na płaskiej powierzchni, na ścianie? (s. 68–69), miejski, zimowy pejzaż z dużym neonem (s. 80–81), złuszczone farba będąca chaotyczną fakturą (s. 86–87), stara, porzucona naczepa w zaniedbanym ogrodzie (s. 92–93) itp. Nasuwa się pytanie: czy te wszystkie obrazki stykają się choćby w najmniejszym stopniu z tekstem, z opowieścią? W tekście natrafiamy na opis plaży (s. 73), umieszczone po nim zdjęcie przedstawia kamienie w zbliżeniu i błękitne niebo – czy taki obraz może kojarzyć się z kamienistą plażą? Inny przykład to duże zbliżenie szklanych przedmiotów (szklanki, kieliszki?, s. 62–63), jeszcze inne zdjęcie ukazuje sztucce (łyżki i łyżeczki, s. 172–173), natomiast w tekście odnajdujemy taki oto fragment: „Delikatny stuk filiżanek stawianych na talerzykach, brzęk srebrnej łyżeczki odkładanej z impetem na krawędź porcelany, ostry pomruk sztuców trących o siebie w szufladzie, klekot szklanek czekających na wypełnienie [...]” (s. 89). W prozie Markowskiego można szukać związków między fotografią a tekstem, między jedną narracją a drugą (jak by powiedział zapewne autor) – i takie korelacje nawet występują, ale rzadko mają charakter dosłowny, raczej opierają się na analogii, na ledwie uchwytniej sugestii. Zwróćmy uwagę na opis podróży autobusem i dyskretne zerkanie bohatera na jej współtowarzyszy. Jest w tym coś z podglądania oddzielonego cienką linią od obserwacji. Na następnej stronie znajdziemy zdjęcie łazienki wykonane najprawdopodobniej przez dziurkę od klucza, przez mały okrągły otwór (s. 116–117). To świat podglądany, a zarazem zdjęcie standardowej łazienki (widzimy na nim zlew, lustro itp.), w kontekście słowa fotografia nabiera innego wymiaru. W autobusie, którym podróżuje M., bohater niejako analogicznie koncentruje wzrok na detalach, na zjawiskach zwyczajnych i niezwykłych. I też podgląda – skupia wzrok, a skupianie staje się prefiguracją podglądania, jak na zdjęciu zrobionym przez dziurkę. To proste skojarzenie znów pokazuje, w jaki sposób tekst może wejść w dialog ze zdjęciem.

Oto jeszcze jeden przykład. M. rozmyśla o opozycji snu i rzeczywistości, prowadzi (w formie zapisków?) filozoficzną dysputę na temat dwóch przestrzeni: onirycznej i rzeczywistej, w trakcie lektury przekreślamy kartkę i widzimy fotografię przedstawiającą biegnącego białego konia na tle ściany zieleni (drzew), z której wyłania się snop światła. Trudno oprzeć się onirycznej aurze tego ujęcia, które przypomina obraz jak z marzenia sennego. Czy możemy mówić, że zdjęcie ma charakter ilustracyjny, że ściśle przylega do tekstu? Raczej nie, wydaje się jedynie dopowiedzeniem do tekstu, jest może prostą analogią, która ma wspólny mianownik?

Czy taka swobodna asocjacja ma podstawy, czy jest to tylko nieuzasadniona projekcja czytelnika? Jednak podczas lektury niemal automatycznie kojarzymy te obrazki z sygnałami z tekstu, dostrzegamy ich styczność, daleką analogię.

W części eseistycznej, *Dzień na ziemi. Fragmenty z podróży*, obserwujemy silniejszą relację między tekstem a obrazem fotograficznym, zestawienie litery i obrazu zaczyna do siebie przylegać. Na przykład w opisie przechadzki po Amsterdamzie Markowski zwraca uwagę na wszechobecne malarstwo w domach mieszczan, natomiast fotografia, która sąsiaduje z tekstem, przedstawia pomieszczenie ze ścianą wypełnioną obrazami, grafikami, zdjęciami. Ta prosta analogia wyraziście integruje dwa media, dwa typy ekspresji. Jednocześnie zestawiając obraz z tekstem, wyczuwamy ironiczny ton autora. Dalej w eseju przemieszczamy się do amsterdamskiego Rijksmuseum, opis spaceru po muzealnych salach skłania autora do refleksji nad sposobem percepcji obrazów przez zwiedzających, którzy, zdaniem Markowskiego, bardziej skupiają się na opisach, „nie ufają wzrokowi”, wolą czytać fiszkę informacyjną umieszczoną obok. Cofamy się o dwie strony do zdjęcia, na którym widzimy znużonego pracownika muzeum opartego o ścianę oraz mężczyznę zapatrzonego w tekst na ścianie (legendę do obrazu, jak możemy wnioskować). Fotografia zostaje włączona do narracji na zasadzie ilustracyjnej. W tekście otrzymuje już jakby gotową interpretację – „jakby”, bo oczywiście zdjęcie można „odczytać” inaczej, dostrzec w nim inną semantykę, inne znaczenia. Ale fotografia zostaje przywołana też dosłownie, zintegrowana z tezą:

» Popatrzcie choćby na jedną z moich fotografii, którą zrobiłem w amerykańskim muzeum, kłopotliwe spotkanie z rzeźbą Duane Hansona, słynnego twórcy ludzkich podróbek. Facet po lewej nie patrzy na rzeźbę, bo celuje wzrokiem w karteczkę z opisem [...] (s. 188).

Wydaje się, że tym razem tylko osobna (bez tekstu) percepcja narracji fotograficznej mogłaby zmienić sposób odbioru zdjęcia, a odsunięcie i zawieszenie kontekstu sprawiłoby, że obraz dałoby się odczytać inaczej. Dwie postacie ujęte w planie amerykańskim na tle białej ściany, spojrzenia zwrócone w innych kierunkach, zupełnie sobie obce, istnieją poza jakimkolwiek dialogiem – można budować narrację. Ilustracyjny charakter mają również fotografie przecinające tekst opisujący podróż do Włoch, a konkretnie do Toskanii. Na jednym z nich widzimy fragment muru oddzielającego cmentarz od katedry w Pizie (s. 306–307), na innym pejzaż z kępą tokańskich cyprysów (s. 312–313). W obu przypadkach można mówić o styczności z tekstem na podstawowym poziomie: ilustracyjnym, jednak oglądane osobno stanowią ciekawe przykłady kompozycyjne, szczególnie mur w Pizie – zresztą zdjęcie musiało być wykonane wczesną porą (sugeruje to tekst), gdyż nie ma na nim ludzi, a miejsce jest tłumnie odwiedzane.

W części zatytułowanej *Fragment trzeci: Xilitla* znajdujemy z kolei opis chaotycznego w swym zamyśle, nieco onirycznego ogrodu/domu Edwarda Jamesa, w któ-

rym dominującym elementem architektonicznym są zadziwiające betonowe konstrukcje. Narrację rozdziela fotografia długiego, betonowego muru, który dzieli obraz symetrycznie na dwie części. Oczywiście nie mamy tu ilustracyjnej dosłowności, ale ciąg betonu ze zdjęcia w jakiś sposób koresponduje z opowieścią podróżnika. Całość nas zatrzymuje i zaczynamy kojarzyć: „Na tym właśnie polega sztuka, na uruchamianiu skojarzeń, na puszczaniu w ruch obrazów i słów, na wyganianiu z przestrzeni przewidywalnych gestów. Na wspinaniu się na betonowe łodygi” (s. 210), lub też na błędzeniu wzrokiem po betonowym murze, symetrycznie przecinającym fotografię, na której widzimy tajemniczą, geometryczną kompozycję (s. 202–203).

Do Pragi wybrał się Markowski z Kafką w sercu i pod pachą, a wrócił, jak sam zauważa, z nowym odkryciem: Jarosławem Haškiem: „Pora wracać. Pojechałem z Kafką, a wracam z Haškiem” (s. 297). Ta pełna intelektualnych napięć podróż do stolicy Czech ma w sobie także coś z czeskiego humoru, coś z nonszalancji i umysłowego rozluźnienia, które Praga niewątpliwie wyzwala. Po lekturze eseju siłą rzeczy wracamy do zdjęć, które tylko mignęły podczas przekładania kartek. Na szczególną uwagę zasługują dwa: pierwsze przedstawia grupę uśmiechniętych turystów idących na plażę pośród palm, towarzystwo jest w doskonałym nastroju (fotografia czarno-biała), drugie zaś – niewielki budynek w szczerym polu, a w zasadzie to, co po nim zostało, wybite szyby, odrapane ściany, zniszczony dach. Domek jest niewielki, nie przysłania krajobrazu, ale też się w nim nie gubi. Pozornie różne zdjęcia, ale w kontekście praskiego eseju można je łączyć na poziomie znaczeń. Czy bowiem rozbawiona grupa ludzi nie stoi po stronie haškowej karnawalizacji życia, a zdjęcie zniszczonego małego domku nie przygniata kafkowską atmosferą metafizyki niepokoju? Wówczas obie fotografie ogniskowałyby w sobie dwa stany emocji, dwie ścieżki „lektury” miasta, które możemy odnaleźć w eseistycznej opowieści. Taka interpretacja wydaje się trochę żartem podszyta, ale mam również w pamięci słowa autora zdjęć, który wszak podkreślał ich ironiczny charakter względem dyskursu słownego.

Tych kilka przykładów związków fotografii z tekstem pokazuje, że synkretyczna lektura prowadzi do nowych znaczeń, nieodkrytych ścieżek, luźnych, ale bliskich skojarzeń, wiedzie też na nowe, ciekawe obszary genologiczne, jeszcze niezbyt wyeksploatowane. Do tej lektury nie ma klucza, a może lepiej powiedzieć – nie ma jednego klucza, bowiem ogród asocjacji wciąż się rozwidla i stale prowokuje do nowej lektury. Zatem w eksplikacji opartej na lekturze zdjęć i tekstu można wyróżnić aspekty ilustracyjny (dosłowny), dialogowy (dopowiedzenia do tekstu) czy autotematyczny (komentujący) oraz estetyczny²². Pozostaje jeszcze jedna lektura, egzystencjalna:

22 Co ciekawe, o części fotograficznej ledwie wspominają autorzy recenzji, skupiając swoją uwagę



Il. 2. *Closed* (M.P. Markowski, *Dzień na ziemi. Proza podróżna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014, s. 330–331).

» Łącząc godzinami po pustym i brzydkim mieście, zdawał sobie sprawę, że łączy po swoim życiu, raz lepiej oświetlonym, raz gorzej, raz ładnie wyeksponowanym, raz do dupy. Życie, lubił powtarzać M. [...], nie jest kolekcją ładnych obrazków, które wszyscy podziwiają [...]. Życie jest zajeżdżone różne i zmienia się w zależności od kąta patrzenia (s. 109).

Z kolei w wywiadzie z Markowskim czytamy: „fotografowanie jest dla mnie doświadczeniem egzystencjalnym”²³, zresztą podobnie jak literatura, podróżowanie i filozofia, tak więc robienie zdjęć to coś więcej niż amatorska fascynacja zapisem świata, to życie na miarę fotografii i literatury. Dlatego też w *Dniu na ziemi...* wszyscy narratorzy się splatają: zagapiacz-fotograf dający odprawę światu i podróżnik-intelektualista ciekawy świata, ale oglądanego na własnych zasadach. Nie są względem siebie w opozycji, ale stanowią jakby dwa wcielenia, dwie wersje, mimo różnic komplementarne. Zresztą robienie zdjęć, kontemplowanie świata nie tylko wzrokiem, ale także wizjerem aparatu, utrwalanie zakamarków i detali w słowie oraz reprezentacji obrazowo-cyfrowej (a w konsekwencji papierowej), pisanie o świecie, bajdurzenie na kartach powieści, łączy wszystkich bohaterów: M., au-

przede wszystkim na powieści i esejach, zob. M. Boczkowska, *W drodze*, „Twórczość” 2015, nr 8, s. 140–142; J. Burnatowski, *W stronę autobiografii*, „Nowe Książki” 2015, nr 10, s. 53–54.

23 *Sok rzeczywistości*, s. 58.

tora Michała Pawła Markowskiego, podróżnika, eseistę, stanowi ich wspólny mianownik, którym jest przemożne, horacjańskie z ducha smakowanie i selekcjonowanie chwil realizowane z pasją, niejako na pochybel czasowi. Smakowanie jest tu i przenośne, i jak najbardziej dosłowne, bowiem to zmysły (przede wszystkim wzrok i smak) stanowią podstawę całej narracji.

Ostatnie zdjęcie z napisem *closed* zamyka fotograficzną narrację.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Boczkowska M., *W drodze*, „Twórczość” 2015, nr 8.
- Burnatowski J., *W stronę autobiografii*, „Nowe Książki” 2015, nr 10.
- Izdebska A., *Kilka uwag o konstrukcji przestrzeni w prozie W.G. Sebald*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.
- Król Z., *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013.
- Łuczak D., *Foto-okno. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Kraków 2018.
- Markowski M. P., *Dzień na ziemi. Proza podróżna*, Poznań 2014.
- Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010.
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Mościcki P., *Migawki z bliskich spotkań. Fotografia, literatura, historia*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Sebald W.G., *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Sok rzeczywistości*, wywiad A. Franaszka z M.P. Markowskim, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 7.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Waniek H., *Finis Silesiae*, Wrocław 2004.
- Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- Wiśniewska-Weiss I., *Podglądanie warstwy podskórnej*, w: *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Kraków 2009.

SŁOWA KLUCZE: fotografia, powieść, esej, podróż, Michał Paweł Markowski

‘GAPING AT’ – THE JUNCTION OF LITERATURE AND PHOTOGRAPHY. DZIEŃ NA ZIEMI... [A DAY ON EARTH] BY MICHAŁ PAWEŁ MARKOWSKI

The article is dedicated to the discussion of *Dzień na ziemi* [*A Day on Earth*] by Michał Paweł Markowski, a book consisting, according to the author, of closely related parts: a fragment of novel prose, an essay on travel, and a collection of photographs. The spirit of the work is therefore one of an experimental lyrical-

visual whole, with non-apparent rules on how it should be read. At the same time, it fits into the long tradition of iconotextual syncretism, though simultaneously, the presence of photographs determines its character. The often-problematised point of a photographic image, situating a photograph in the, impossible to reconcile, opposition of document and curated work of art, is further complicated in the work by Markowski due to the decision made by the author, who labelled all elements of his piece as ‘prose’, while accentuating their narrative aspect at the same time. Although photography is not the medium of epic, its textual contextualisations release narrative mechanisms, placing the task of rendering the non-uniform textual-visual material cohesive onto the reader.

The author of the study aims at analysing the way in which photography functions in the artistic whole created by Markowski. Photographs are present in the work in many ways: on a material level as an image embedded in the text, on a textual level as a story of the author of the picture, on a meta-level as an object of reflection, but also in an autonomous aspect, as a photography cycle, as well as commentary on the text and an element of the book’s visual design. The article analyses the mutual relations between word and image, interpretative procedures leading in different directions, as well as photographic-textual addenda and dialogue.

KEY WORDS: photography, novel, essay, travel, Michał Paweł Markowski