

DYLETANT NA WYSTAWIE ŚWIATA. KILKA UWAG O FOTOGRAFII, PATRZENIU, ORIENCIE I TURYSTYCE W EGIPCIE FERDYNANDA GOETLA

KINGA SIEWIOR*

O FOTOGRAFIACH I FOTOGRAFICZNOŚCI

„Otom jest świeży odkrywca, który cię przemierzy, przepatrzy, pozna zupełnie inaczej, niż to uczynili inni!”¹ – zarzekał się, stojąc na progu kairskiego hotelu i przeżywając swój pierwszy kontakt z orientalnym miastem młody, obiecujący pisarz, dziennikarz i podróżnik Ferdynand Goetel, a przynajmniej tak opisywał to spotkanie. W deklarowanej postawie zwracają uwagę (i budzą podejrzenia) dwie kwestie: niecodzienny entuzjazm (tym bardziej zadziwiający, że poparty świadomością powtórzenia) oraz rozmach, zakładającego skończoność i powodzenie, planu poznania miasta. Pozostawiając w tle problem tradycji François-René de Chateaubrianda, Alfonsa Lamartine’a, Gustawa Flauberta, Hermana Melville’a, Edwarda Lane’a czy Juliusza Słowackiego (by wspomnieć zaledwie najwybitniejszych „orientalnych” podróżopisarzy) w niniejszym szkicu chciałabym się zastanowić nad zaproponowaną przez Goetla „nową strategią przepatrzenia” egipskiej przestrzeni.

Przygoda z Egiptem (czy też może *Egiptem*) zaczyna się niewinnie. Na początku 1925 roku, dzięki wstawiennictwu brata Walerego (wybitnego geologa) pisarz zostaje mianowany sekretarzem delegacji na Międzynarodowy Kongres Geograficzny odbywający się w Kairze. Efekt wyprawy – reportaż literacki – jest jednak daleki od sprawozdawczości (jaką, wydawać by się mogło, narzucało autorowi stanowisko), a zarazem posiada charakterystyczną dla tego typu pisarstwa genezę. Już na samym wstępie Goetel zastrzega bowiem, że możliwość pobytu nad Nilem osiągnął dzięki sile swojej determinacji, a w podróży kieruje nim wszechogarniająca „żądza poznania” i ciekawość świata². Jak wiadomo, są to pobudki typowe dla podróżnika, a dla wędrującego literata wręcz fundamentalny element autokreacji. Dyskurs podróży jest wszak „prawie w całości związany z pierwotnym

* Kinga Siewior – absolwentka filologii polskiej UJ, studentka filologii słowiańskiej UJ.

¹ E. Goetel, *Egipt*, Warszawa 1930, s. 17.

² Tamże, s. 5.

aktem dawania świadectwa”³, narzuca obowiązek czujnej obserwacji tak świata, jak i emocji temu działaniu towarzyszących, a także obliguje do gorliwego zapisu indywidualnych doświadczeń, wszystko – w imię autentyczności. Niejako zatem „z urzędu” Goetel ma prawo pozostać sobą w *Egipcie* i eksponować najbardziej wiarygodny, bo własny, punkt widzenia. Tak też się dzieje, również w literalnym tego słowa znaczeniu. Jeśli bowiem poznanie przestrzeni w przeważającej mierze opiera się na widzeniu, to i narracja jest tu konsekwentnie wzrokocentryczna.

Co więcej, skala tekstualnego przedsięwzięcia jest na tyle kunsztowna, że jeden z pierwszych recenzentów tomu, niekwestionowany autorytet w dziedzinie Orientu, Jan Stanisław Bystron, domagając się od literatury podróżniczej „pełni wizji artystycznej” i opisywania „rzeczy przeżytych zgodnie z przeżyciem”, chwalił styl Goetla, pisząc, że: „*Egipt* jest książką kinematograficzną, jeżeli tak powiedzieć można, i to tak co do fotogenizmu (aby użyć modnego wyrażenia), jak też i co do scenariusza”⁴. Śmiało można stwierdzić, że intuicje Bystronia z biegiem lat nie straciły na aktualności, a używane przez niego modne wówczas wyrażenia wciąż okazują się trafne. Bez wątplenia *Egipt* jest reportażem zbudowanym w oparciu o przeżycie wizualne. W praktyce wiąże się to z wzorcowym wręcz wykorzystywaniem przez autora intermedialnych modeli komunikacji⁵. Tym też konkretnym tropem pragnę podążać w dalszej lekturze, obierając za kategorię naczelną – fotografię.

Intermedialność, definiując za Zbigniewem Bauerem, to zbiór właściwości przekazu wskazujących na jego usytuowanie między różnymi systemami semiotycznymi wraz z właściwymi im gramatykami⁶. Badacz, rekonstruując genotyp międzywojennego dziennikarstwa właśnie w oparciu o problem intermedialności, wśród możliwych modeli komunikacji przeniesionych w tekst, umieszcza prototyp fotograficzny. Zjawisko to zwykle ma charakter parafrazy bądź, jak dowodzi Ewa Szczęsna, *quasi*-cytatu, czyli działania „mającego na celu «oddanie» sposobu kreowania znaczeń przez inny system znaków (zmiana systemu semiotycznego sprawia, że kategoria cytatu zostaje unieważniona)”⁷. W rezultacie zaś:

Przywoływane mogą być elementy struktury tekstu – a zatem to, co można by określić jako medialność – rodzaj myślenia o świecie, które wypracowane zostało przez dane medium i które uwarunkowane jest semiotycznie. Chodzi tu o zespół cech określających literackość, filmowość,

³ S. Greenblatt, *Pośrednik*, przekł. K. Karpinowicz, M. Łukowska [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006, s. 202–203.

⁴ J. S. Bystron, *Polska książka o Egipcie*, „Studia Literackie” 1927, nr 7, s. 160, kolejny cytat: s. 157 (podkreśl. – moje).

⁵ Z. Bauer, *Problem intermedialności, reportażu międzywojennego* [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 47.

⁶ Tamże, s. 41–42. Należy zaznaczyć, że zwykle te alternatywne wzorce komunikacyjne w reportażu międzywojennym były wprowadzane przez autorów intuicyjnie.

⁷ E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 31–32.

malarskość czy fotograficzność [...] w praktyce tekstowej oznacza to na przykład, że utwór literacki organizowany jest tak, iż oddaje za pomocą dostępnych sobie środków językowych, sposób myślenia fotograficznego (np. momentalność, ulotność)⁸.

Internalizacja struktur fotografii w reportażach Goetla widoczna jest przede wszystkim w metodzie prowadzenia narracji – opartej na unaoczniających opisach, swoistym kadrowaniu (wycinaniu) obrazów godnych tego opisu i na ich zestawianiu (montażu). Dodać jednak trzeba, że taki tryb tekstualizacji doświadczenia został opatrzony silnie zindywidualizowanym, krytycznym, wręcz ironicznym komentarzem z „offu”. Komentarzem na tyle nowatorskim i wyrazistym, że wywołującym zarzuty o antymimetyczność reportażu – aprobatywny w tonie recenzent w dalszej części swej wypowiedzi wypomina bowiem Goetlowi brak „tej wyobraźni odtwórczej, która niewątpliwie jest jedną z walnych podstaw literatury podróżniczej”⁹. Autentyczność rejestracji okazuje się zatem nietożsama z autentycznością tradycyjnego modelu relacji.

Kilkadziesiąt lat po recenzji Bystronia, monografistka Goetla, Ida Sadowska podkreśla podobną właściwość jego wyobraźni twórczej, pisząc następująco:

Natężenie zmysłowości w pozostałych opisach natury jest na tyle intensywne i sugestywne, że porównać je można do stereoskopowych zdjęć międzywojennego fotoplastykonu, skojarzenie tym bardziej uzasadnione, że wszystkie pejzaże i perspektywy uznane przez autora za wyjątkowe zilustrowane zostały autentycznymi fotografiami¹⁰.

Badaczka pisząc o „natężeniu zmysłowości”, myśli przede wszystkim o doznaniach wzrokowych związanych z fotografią. Stereoskopowość opisów i ilustracje im towarzyszące nie idą, moim zdaniem, w parze, a wręcz stanowią odrębne reprezentacje. Zdjęcia gubiące się między silnie zretoryzowanym tekstem, funkcjonują w *Egipcie* jako wzorcowe sygnały asercji. Pozbawione spontaniczności ujęcia to przede wszystkim wystudiowane pejzaże, prawie nigdy – portrety. Nie można odnaleźć na nich śladów emocjonalnego zaangażowania fotografa, nie pojawiają się na nich sylwetki uczestników wycieczki ani tym bardziej sceny z udziałem autora książki. Wszystkie wywołują skojarzenia z fotografią dokumentalną, w jej wypracowanym w okresie międzywojennym stylu, który Stiegler określa jako:

„clarté”: jako ostrość, dokładność, jasność, zrozumiałość i czytelność zdjęć. Fotografia dokumentalna lat trzydziestych i czterdziestych odznaczała się też neutralnością i prostotą, fotograf starał się schować za bezosobowymi i zdystansowanymi zdjęciami, zniknąć za nimi¹¹.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ J. S. Bystroń, dz. cyt., s. 158.

¹⁰ I. Sadowska, *Egzotyzm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911–1939*, Kielce 2000, s. 173 (podkreśl. – moje).

¹¹ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 55–56.

Transparentne fotografie stają się zobiektywizowaną reprezentacją przestrzeni subiektywnie opisanej w tekście. Innymi słowy, wydaje się, że „autentyczne fotografie” – perfekcyjnie kadrowane pocztówkowe widoki, panoramy, ujęcia zabytków, muzealnych posągów i nieliczne, beznamiętne portrety miejscowych stanowią swoisty kontrapunkt narracji. Reprezentację fotograficzną i tekstową łączy zatem klucz tematyczny – przestrzeń, formalnie cechują się dużym stopniem niespójności.

Uzasadnienie takiego stanu rzeczy niesie zapewne fakt, że fotografie nie zostały wykonane przez Goetla, tym samym nie nawiązuje on w tekście bezpośrednio ani do aktu ich tworzenia, ani do tego, co przedstawiają. W pierwszym momencie wydają się zaledwie edytorskim naddatkiem. Warto jednak zajrzeć do wstępu *Egiptu*, tam bowiem jedyny raz autor książki wspomina bezpośrednio o fotografii:

Podziękowanie następnie składam p. Alfredowi Stillerowi, towarzyszeni podróży i właścicielowi „Foto Szalay” w Warszawie, za łaskawe, bezinteresowne udzielenie mi swych fotograficznych zdjęć, których jakość zechcą ocenić sami czytelnicy. Koleżeńska jego uprzejmość, okazana mi jeszcze w Egipcie, kiedy to niejedno zdjęcie wykonywał na moją prośbę wprost na żywym ekranie wydarzeń, stała się w rezultacie jednym z potężnych bodźców do napisania tej książki¹².

Wypowiedź Goetla sprawia wrażenie naznaczonej pustostawem charakterystycznym dla kurtuazyjnego tonu oficjalnych podziękowań, to też zdaje się tłumaczyć tezę, że akurat „uprzejmość fotografa” stanowiła bodziec do napisania *Egiptu*. Błache stwierdzenie okazuje się jednak ważnym sygnałem, gdy potraktować słowa Goetla literalnie, gdy uznać, że autora faktycznie bardziej niż efekty działania (poszczególne zdjęcia) interesowało samo działanie, a więc proces fotografowania (wykonywanie zdjęć „wprost na żywym ekranie wydarzeń”), jego istota, czyli chwytność naoczności oraz możliwość późniejszego „zestawiania” utrwalonych już momentów rzeczywistości. Tak rozumiany „bodziec” okazuje się silny, gdyż decyduje o charakterze całej narracji, którą za Sadowską można określić mianem stereoskopowej.

Trafna, aczkolwiek enigmatyczna uwaga monografistki, niestety nie jest rozwijana w dalszej części jej rozprawy, a zasługuje na dopowiedzenie. Wynalazek Davida Brewstera oparty na fenomenie widzenia dwuocznego (fotografowanie dwukrotnie tego samego obiektu z przesunięciem osi widzenia mniej więcej o średnią odległość rozstawu ludzkich oczu) miał za zadanie wywoływać złudzenie naturalnej przestrzeni¹³. Podobną motywacją zdaje się kierować Goetel. Skupienie uwagi na kształtach, kolorach, chwytność wzajemnych zależności przestrzennych, odległości, gry światła, tzw. głębi sceny, wreszcie próba od-

¹² F. Goetel, dz. cyt., s. 5.

¹³ Zob. Z. Tomaszczuk, *Przestrzeń zamknięta w kadry fotografii* [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, s. 328.

wzorowania wielowymiarowości widzenia przestrzennego – to elementy obecne w narracji *Egiptu*, definiujące zarazem niezwykle popularną w dwudziestoleciu technikę. W obu przypadkach podobna wydaje się również chęć uchwycenia obiektu z różnych punktów widzenia, pragnienie oddania pełni, symultaniczności i zarazem wielości wizualnych doświadczeń. Reportaż Goetla opiera się na narracji fotograficznej także w tym sensie, że kolejne opisy – obrazy budują „plastyczność” i „przestrzenność” doświadczenia¹⁴, oddają raczej jego momentalność (naoczność) niż linearny rozwój. Odrzucenie przyczynowo-skutkowego toku argumentacji i opisu kolejnych egipskich zjawisk nie utrudnia jednak klarownego przekazu znaczeń z nimi związanych. Zestawianie takich narracyjnych foto-grafii, montaż obrazów wręcz zagęszcza znaczenie, gdyż:

Tak jak w obrazie stereoskopowym uzyskujemy trzeci wymiar przez patrzenie na dwa podobne, lecz nie tożsame zdjęcia, tak tu zestawiane są obrazy, które jakiś aspekt upodabnia i który zostaje wydobyty przez „jednoczesne”, „synchroniczne” patrzenie na nie¹⁵.

Podsumowując, podstawowe rozpoznania jawią się zatem następująco: *Egipt* jako wydawnicza całość – w warstwie tekstualnej (reportażowej) jest „fotografizującym” zapisem podróży, dokumentem doświadczenia obcej przestrzeni przez reporterski (patrzący) podmiot, w wizualnej (ilustracyjnej) – warstwie jest dowodem istnienia przestrzeni obiektywnej, niejako poza doświadczeniem tegoż podmiotu. W dalszej części moich rozważań chciałabym zastanowić się nad pierwszym z wymienionych tu zjawisk – sposobem doświadczenia Egiptu realizującym się w przyjmowaniu określonych postaw, punktów widzenia i schematów patrzenia.

SPOJRZENIE DYLETANTA

Chociaż doraźny cel wyprawy stanowiły obrady kongresu naukowego, jej uczestnikom zagwarantowano szereg atrakcji, w tym zwiedzanie państwa faraonów spopularyzowanym trybem cookowsko-llyodowskiej maszyny turystycznej¹⁶, obejmującym wizyty w Dolinie Królów, Kairze, Memfis, Luksorze i Tebach oraz atrakcje takie jak rejs statkiem po Nilu.

Fakt ten specjalnie nie dziwi, tak współczesnemu czytelnikowi literatury podróżniczej, jak i przeciętnemu odbiorcy usług turystycznych powyższy plan zwiedzania narzuca się w pierwszej kolejności. Od połowy XIX wieku Egipt był na mapie brytyjskiego imperium miejscem, o które dbano ze szczególną atencją

¹⁴ S. Sikora, *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*, „Konteksty” 1997, nr 3/4, s. 17.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ L. Zinkow, *Nad Wisłą, nad Nilem. Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do 1914)*, Kraków 2006, s. 228.

ze względu na jego strategiczne położenie i budowę Kanału Sueskiego. Jednocześnie Kraj Faraonów przeżywał najazd Europejczyków z zupełnie innego powodu – fascynował swoją kulturową pogranicznością (leży wszak na skrzyżowaniu Azji, Europy i Afryki – Orientu, kultury antycznej i kultur prymitywnych). Jak wiadomo, już od XVIII wieku Kraj Faraonów był stałym punktem w sentymentalno-romantycznych wyprawach wykształconych młodzieńców, niedługo potem również stał się celem ekspedycji pasjonatów starożytności i prekursorów nowoczesnej archeologii oraz przystankiem na trasach geografów podróżujących na coraz odleglejsze „tajemnicze” rubieże Sudanu. Równocześnie wzmożona aktywność polityczna i ekonomiczna związana z migracjami zachodnich urzędników, inżynierów i przedsiębiorców prowadziła do intensywnej europeizacji kraju (czego symbolem stała się z ducha Hausmannowska przebudowa centrum Kairu), co znacząco poprawiało bezpieczeństwo i komfort podróżowania po kraju, a w efekcie być może zaważyło i na tym, że pierwszy w historii agent turystyczny Thomas Cook wysyłał zorganizowane wycieczki w pierwszej kolejności właśnie nad Nil. W połowie XIX wieku Egipt stał się celem jeszcze innej grupy podróżujących, pozbawionych ambicji egzystencjalnych i naukowych turystów.

Wspominam o tym, aby podkreślić, że odwiedzający Egipt w 1925 roku Goetel trafia do stabilnej politycznie kolonii i zarazem wpada w centrum przemysłu turystycznego, w pełni podporządkowanego „zachciankom” europejskich przyszłości. Dodać warto, że przyjeżdża w momencie, gdy stary XIX-wieczny paradygmat luksusowego podróżowania zostaje wypierany przez masową, krzykliwą formę XX-wiecznego, egalitarnego wycieczkowania. To zresztą budzi w autorze szczerze zniesmaczenie, wyrażane mniej więcej tak: „europejski i amerykański snob-turysta [...] znudzony próżnią własnego jestestwa [...] traktuje podróż jako sposobność do wzbogacenia trupiarni swych spostrzeżeń”¹⁷. Goetel w swoich mglistych deklaracjach nie zrywa z turystycznym modelem podróży, w przeciwieństwie do „snob-turystów” postanawia jednak pozostać „zwykłym turystą”.

Z takim ustawieniem podróży wiąże się manifestacyjny dyletantyzm poznawczy¹⁸ przejawiający się w konsekwentnym odrzucaniu światopoglądu naukowego: „Dość. Nauka jest wampirem wysysającym z ludzi dobry humor i zdrowy rozsądek [...]. W towarzystwie kilku niezdecydowanych ignorantów spędzam wesoło czas na górnym pokładzie. Płyniemy sobie w beztrójce, nie usiłując nawet z grubsza tłumaczyć żadnych zjawisk, napotykanym po drodze”¹⁹. Z drugiej strony, laickość Goetla objawia się w swoistej konsumpcji świętości romantycznego itinerarium: niwelowaniu roli refleksji w penetrowaniu Wschodu oraz w rezygnacji, a czasem wręcz obśmiewaniu patosu i oczekiwań egzystencjalnych, jakie przed podróżą na Wschód stawiali romantycy. Prezentyzm i zewnętrzność

¹⁷ F. Goetel, dz. cyt., s. 162.

¹⁸ O konstrukcji podmiotu-dyletanta i istocie takiej postawy, zob.: I. Sadowska, dz. cyt., s. 165 i n.

¹⁹ F. Goetel, dz. cyt., s. 12.

– to słowa klucze tej prozy. Celem tego demonstracyjnego odgradzania się od tradycji było zaś pragnienie ujrzenia świata wyzwolonego od teoretycznych kalek poznawczych (przede wszystkim literackich) – prawdziwie i bezpośrednio.

Strategia z wielkim przekonaniem podjęta jest jednak tyle symptomatyczna, co niespójna i złudna. Wyjaśnienia tej ambiwalencji należy szukać w tym, że jeśli w stosunku do współtowarzyszy podróży (i innych Europejczyków w Egipcie) Goetel wykazuje krytycyzm, odcina się zarówno od turystów, jak i naukowców, a w konsekwencji jego perspektywa okazuje się swoiście nie-turystyczna (na pewno – nie-dyletancka), to jego ogląd obcej przestrzeni konsekwentnie realizuje znane wzorce. Inaczej mówiąc, z dystansem należy podejść do butnych obietnic składanych na początku podróży i ostrych komentarzy na temat egipskiej turystyki, gdyż próba uwolnienia się od tradycji udaje się połowicznie – w wymiarze estetycznym, poznawczo – niestety nie.

NA CO PATRZY SIĘ W EGIPCIE?

Wspomniana symptomatyczność przejawia się w przyjmowaniu (świadomie bądź nie) wyrazistych schematów podróżniczych (poznawczych). Wypada zatem prześledzić, jak właściwie Goetel wchodzi w krąg znaczeń związanych z orientalnym turystycznym.

I tak, już we wstępnym rozdziale, pełnym wrażeń z początku wyprawy, autor *Anakondy* ostrzeża, że przybysz:

musi się dobrze nagłowić, aby nie zobaczyć zbyt dużo, ani zbyt mało, lub, co gorzej, nie zabłąkać się w labiryncie zjawisk, które łatwe nieraz i proste na oko, komplikują się w miarę nakładu poświęcanego im czasu i myśli²⁰.

Tym samym sens podróży zostaje określony jako oglądanie, które na zasadzie metonimicznej przyległości odnosi się do zwiedzania. Zależność ta oddawana już (i przede wszystkim) na poziomie potoczności języka, niesie za sobą ważkie konsekwencje, które Anna Wiczorkiewicz określa następująco: „kiedy mówimy, że ludzie podróżują po to, by zobaczyć świat, przyjmujemy, że percepcja wizualna stanowi ośrodek praktyk podróżniczych”²¹, kolekcjonowanie widoków stanowi natomiast ich cel. Świat Wschodu – nieskończony labirynt wizualnych zdarzeń – przerasta jednak najbardziej wytrwałego obserwatora, aby się zatem nie zgubić należy, według Goetla, oddać inicjatywę obiektowi:

Pierwsza zasada: brać, co się samo rzuca w oczy, czyli jechać, nie zwlekając do piramid po pierwsze olśnienie starym Egipcie i wyjść na cytadelę, skąd ogólnie pouczający widok na Kair

²⁰ F. Goetel, dz. cyt., s. 25.

²¹ A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 98.

muzułmański. Kto zwiedziwszy obie te miejscowości, nie znajdzie punktów zaczepienia i zachęty do dalszych poszukiwań – niech wraca co rychło do Europy²².

Poszukiwanie widoku niewątpliwie może zdradzać „zwykłego turystę”, przynajmniej jeśli prześledzić kolejne wybory Goetla (w pierwszej kolejności zwiedza historyczną kairską starówkę i Dolinę Królów) pod kątem klasycznych już rozpoznania Deana MacCannell’a²³. Czym ów widok jest? Autor *Turysty* twierdzi, że musi być to przede wszystkim obraz atrakcyjny. Ujmując rzecz jak najkrócej: atrakcyjność oznacza adekwatność względem wyobrażenia, czyli w przypadku Egiptu widok po prostu winien posiadać sensory charakterystyczne dla Orientu²⁴. Najistotniejsza w patrzeniu staje się zatem identyfikacja oczekiwań z rzeczywistością. Tym samym wspomniana wyżej inicjatywa obiektu obnaża swoją pozorną – podmiot w pierwszej kolejności „bierze” bowiem to, co rzuca mu się w oczy, ale jest mu w jakiś sposób znajome. Nie odkrywanie, ale identyfikacja przynosi „ośnienie”. „Zwykły turysta” często nie widzi empirycznego, realnego widoku, ale jego oznacznik – reprezentację widoku, czyli widok wcześniej kulturowo przetworzony, utrwalony i przewartościowany w danej społeczności.

Pierwszorzędnym narzędziem produkcji XX-wiecznych oznaczników jest fotografia. Stała się jednak jednym z czołowych zjawisk popularyzujących tak atrakcje turystyczne, jak i w sensie ogólniejszym nową „fotogenizującą” estetykę²⁵. Wspominam o tym, jakkolwiek banalnym z dzisiejszej perspektywy fakcie, gdyż Goetel znalazł się w miejscu, gdzie proces fotograficznego oznaczania i estetyzacji utrwalił się najwcześniej i niejako wzorcowo – już w II poł. XIX wieku w Egipcie nastąpił „proces kodakizacji”. Pojawiając się zatem w państwie faraonów, miał przed sobą ustrukturyzowany wizualnie świat, który John Urry wprost określa „«nowym Egipcie» przeznaczonym do konsumpcji wzrokowej”²⁶. W generalnym ujęciu można zatem przypuszczać, że fotografia (a także pewna zapisana tradycja fotografowania – o tym za chwilę) rozumiana jako jeden z głównych bodźców kulturowych określa wybory Goetla. Mówiąc inaczej, autor reportaży jest uczestnikiem pewnej wspólnoty wyobraźni, zbudowanej w oparciu o turystyczne (i nieturystyczne) rejestry życia utrwalone w wiedzy potocznej, przede wszystkim w „przesądach” wizualnych²⁷. To z kolei sprawia, że podró-

²² F. Goetel, dz. cyt., s. 26.

²³ D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przekł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2005, s. 65–70.

²⁴ Jest to Orient bliski definicji Edwarda Saida (rozumiany jako dyskurs). Zob.: E. Said, *Orientalizm*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

²⁵ Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 79–105.

²⁶ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przekł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 207.

²⁷ „Chodzi tu o skłonność do pewnego trybu wizualizowania obszarów leżących poza przestrzeniami rutynowej codzienności, do kojarzenia tych wizji z określonymi zespołami sensów, a następnie odnoszenia owych całości do własnej biografii – tej aktualnie przeżywanej, minionej lub tej, którą się projektuje. Wyobraźnia turystyczna w sposób immanentny wiąże się z całokształtem życia społecznego, a nazwać ją można turystyczną wyłącznie dlatego, że istnieje w kontekście ze-

zowanie nie jest już praktyką indywidualną, przeciwnie – aby osiągnąć pełnię autentyczności doświadczenia turystycznego paradoksalnie należy ją odnosić do społeczności, jej doświadczeń i wartości. Można założyć, że wszystko to dzieje w granicach zachodniego sposobu postrzegania Orientu.

Właśnie wobec atrakcji turystycznych, których wartość wynika przede wszystkim z romantycznych i pozytywistycznych (egiptologicznych) fascynacji XIX-wiecznych podróżopisarzy, autor podejmuje się aktu oporu. Najdosadniejszym tego przykładem jest chyba rozdział *Whisky and soda pod piramidami*, który w całości przyjmuje nieco osobliwą formę dialogu między turystą A. a turystą B. Dwójka, najpewniej Anglosasów, siedząc na zacięzionym tarasie, oddaje się płomiennym dywagacjom na temat panoramy Doliny Królów (jest to zresztą jeden z najpopularniejszych motywów pocztówkowych). B., „irracjonalista”, uniesiony pejzażem dowodzi potęgi budowniczych piramid, A., „racjonalista”, bagatelizuje całą sytuację. Rozmowa utrzymana jest w mniej więcej takim tonie:

[B:] kiedy francuscy geodecy rozpoczęli pierwszy pomiar kartograficzny Egiptu i jako punkt wyjścia obrali szczyt piramidy Cheopsa, przekonali się ku swojemu najwyższemu zdumieniu, iż dwie przedłużone przekątne jej podstawy ujmują dokładnie deltę Nilu, a południk, przechodzący przez środek podstawy, dzieli ją na dwie części! A. – Jakżeż pięknie rozgałęzia się ten Nil!²⁸

Dodać warto, że w kolejnych fragmentach do argumentacji wkraczają zawiłane obliczenia z ludolfiną, a w samym zakończeniu rozmowy (już po zachodzie słońca) następuje nagły (i zgodny) zwrot w stronę tradycji romantycznej, wyrażony następująco:

Ruiny należy oglądać tylko w nocy. Zresztą przyznam panu, iż mam na terenie piramid pewną osobistą sympatię. Jest nią czarny granitowy łeb Sfinksa. W noc księżycową bestia ta, niepozorna zresztą i znikoma w ogromie piachów i piramid, szczególnej nabiera urody. W grymasie twarzy niekształtnej, w łba uniesieniu, w oczach kamiennych rzeźb, co to i ślepe i wszystkowidzące, ma on i π , i promień ziemi, i odległość jej od słońca²⁹.

Propozycja Goetla stanowi swoiste *novum* na tle konwencjonalnego, sprawozdawczego relacjonowania. Mamy przed sobą prozę potrójnego oporu – wobec turystów (kłamra sytuacyjna, pustosłowie), romantyków (nocny widok Sfinksa) i naukowców (obliczenia), wyrażanego przy pomocy absurdalnej hiperbolizacji i wykpienia wszystkich tych postaw. Przy czym – trzeba podkreślić raz jeszcze – jest to nowa propozycja oparta na kontynuacji. „Bazę” pod kpinę stanowi wszak ustandaryzowany widok i znajomi bohaterowie.

społu praktyk społecznych określanych tym mianem. Zależna jest jednak od sfery niewakacyjnej” – A. Wiczorkiewicz, dz. cyt., s. 169–170. Należy zaznaczyć jednak, że termin ten ma charakter umowny.

²⁸ F. Goetel, dz. cyt., s. 48.

²⁹ Tamże, s. 54.

Niechęć wobec tradycji literackiej, nauki i powszechnej podróźniczej *praxis*, rodzi u Goetla chęć niestrudzonego poszukiwania kontratrakcji, „prawdy Wschodu”, tego, czego się nie widziało i nie czytało. Napięcie pomiędzy turyzmem (w którym mimowolnie autor uczestniczy) i antyturyzmem (który rodzi się w efekcie tego uczestnictwa) niewątpliwie buduje rytm ironiczny relacji³⁰. Jednocześnie ulubione przez autora *Anakondy* wycieczki na marginesy turystycznego świata i obśmiewanie nie przynoszą nowej propozycji percypowania i doświadczania Egiptu. Mimo wszystko są również budowane na stereotypach, a przez to budzą u Goetla nieprzerwane serie rozczarowań związanych z konfrontacją wyobrażenia z rzeczywistością: „Uczucie rozczarowania jest powszechnym chlebem podróżnika [...]. Najstraszliwszy bowiem jest typ, który wszystko i wszędzie widzi w postaci, kolorze i kształcie wymalowanym z góry przez jego rozpustną fantazję”³¹. Nasuwa się wniosek, że na co podróżnik nie spojrzy to i tak okazuje się niezadowolające. Są jednak rzadkie chwile, gdy Goetel odczuwa przyjemność, estetyczną satysfakcję, rzeczywistość przerasta oznacznik, ujawniając się niemalże epifanijnie. W tym momencie jednak trzeba odnieść się do nieturystycznej podstawy wyobraźni turystycznej³².

JAK SIĘ PATRZY W EGIPCIE?

Początkowa propozycja wejścia na cytadelę nie jest przypadkowa, w dalszej części reportażu autor poświęca tej wyprawie wiele uwagi. Po wstępnych konstatacjach związanych z podróżowaniem i atmosferą Orientu, w kolejnych rozdziałach Goetel opowiada o konkretnych swoich poczynaniach, przede wszystkim opisuje wyprawę do kompleksu zabytków sytuowanych wokół meczetu Huhameda Alego, w którym znajduje się wspomniana twierdza – wszak „ze-wsząd widoczny obraz meczetu ciągnie ku sobie z siłą sugestywną”³³, a z jego wieży:

otwiera się daleki widok na miasto. Nie pamiętam w życiu mem widoku, który by mnie tak zaskoczył i oczarował. Wschód, najczystszy Wschód, wydarty jakby wyobraźni poetów, ukazuje się nagle u podnóża cytadeli. Lotna architektura szczytów, zbudowana na mgłę i tężejąca w górze w koronkowym zygzaku kopuł minaretów i płaskich dachów. Harmonia obrazu jest

³⁰ „Podwójność” położenia podmiotu ujawnia się na przykład w relacji z Memfis: „Na szczęście dla naszych kieszeni odbywamy wycieczkę jako goście kongresowego komitetu. Poza bakszyszem nie mamy przeto żadnych trosk i wiemy już z doświadczenia, iż będziemy dostawieni i odstawieni, gdzie trzeba [...] Na własne oczy widziałem, jak jakiś suchy południowiec kropnął lagą pulchnego pastora, a wyniosła lady laźła na wielbłąda po twarzach dżentelmanów. Zaskoczony wybuchem zachodniego «self-helpu» – patrzę na awanturę zrazu z humorem – a w końcu rzucam się sam w wir walki” – tamże, s. 80–81.

³¹ Tamże, s. 15.

³² J. Urry, dz. cyt., s. 204.

³³ F. Goetel, dz. cyt., s. 55.

nieporównana i kładzie oczywisty kłam twierdzeniom, iż sztuka Wschodu jest sztuką przypadku i fragmentu³⁴.

Po tej wstępnej zachęcie następuje wielowymiarowy, „stereoskopowy” opis samej świątyni – „jest to budynek kwadratowy, przykryty mroczną kopułą” (s. 57), „zważywszy na rozmiar i kształt [...] wspaniały” (s. 57), „we wnętrzu meczetu panuje przestrzenna pustka” (s. 57). Potem autor jako zwiedzający „rzuca jeszcze okiem na mnóstwo kulistych lampek ze szkła” (s. 58) i kontestuje: „poza meczetem «alabastrowym» niewiele ciekawego pokazać nam może cytadela” (s. 58). Jednak wędrówka po labiryntowych podwórzach prowadzi w efekcie: „z powrotem na taras, z którego wtórnie obejrzałem sobie Kair. Te drugie, bardziej szczegółowe i realne oględziny są bardzo pouczające” (s. 59). Widokowa, panoramiczna perspektywa pozwala na montażowe przejście narracji do opisu poszczególnych, cząstkowych „obrazów” krajobrazu, tym razem od środka. Goetel zwiedza zauważone wcześniej cmentarze, a następnie udaje się do wzniesionego na skałach klasztoru bektaszów, o którym jako o „miejscowości godnej widzenia” nie pisze żaden przewodnik. Wtedy wspina się na górę, gdzie: „widok z tarasu na dolinę Nilu roztacza się wspaniały” (s. 63). Nudna droga, trud wspinaczki po skalistych schodach i błędzenie po opustoszałym klasztorze nie zawiodły oczekiwań Goetla, docierając bowiem do klasztornej cmentarza:

„sezam” otworzył się, w potężne sklepienie nisz, półłukiem wgłębione w skały, a połową drugą otwarte ku niebu. Trzeba samemu ujrzeć ogrom zwisającej tu nad głową góry, bezmiar stykającego się z nią nieba, trzeba ujrzeć przedziwny kontrast mroku, którym tchnie wnętrze grot, z oslepiającą żółcizną naświetlonych przez słońce skał i niebieskim błękitem, trzeba się znaleźć samemu w ciszy i pustce, jaka tu panuje – aby pojąć ducha surowej i wyniosłej samotności, obcego w siedzibie baktaszów. Jest to jeden z tych rzadkich przejawów świata, które jak błyskawica olśnienia wynoszą człowieka poza realne i codzienne granice bytu³⁵.

Na podobne olśnienie natkniemy się także w dalszej relacji, już z południowego Egiptu, podczas przystanku w rejsie ku czwartej katarakcie Goetel wspina się na taras widokowy:

Jest wreszcie Nil tuż za ogrodem, a na brzegu jego wysokim i stromym stoi altana otwarta ku trzem stronom świata. Nie znam na tyle Egiptu, aby twierdzić z całą stanowczością, iż nie ma drugiego miejsca w dolinie Nilu, gdzie by krajobraz jej doszedł do tak pięknego i szerokiego wyrazu, lecz z tego co widziałem, ten widok pociągnął mnie najbardziej³⁶.

Wreszcie uczucie, które Goetel nazywa „gilotyną wrażeń”, przychodzi podczas spoglądania na Karnak z pagórka obok świątyni Amona:

³⁴ Tamże, s. 56. Kolejne cytaty: s. 57–63.

³⁵ Tamże, s. 65.

³⁶ Tamże, s. 124.

Kto jednak nie lubi żegnać się bez wstępów z światem, niech wyjdzie na jakąkolwiek wyniosłość u zwaliska lub obok zwaliska Amona i rzuci okiem dokoła. Cóż ujrzy? Z początku niewiele. Chaos ruin, miejscami opierający się zniszczeniu, a miejscami zrównany z ziemią. Ujrzy romantyczne kompozycje zielonego gąszczy z żółcizną skruszałych murów. Chałupy fellachów, siedzące na resztkach budowli faraonów. Z boku Nil, a ku północy równinę, zgorzałą w słońcu. Później, gdy będzie miał już dość pejzażu, zauważy, iż na pole ruin w Karnaku ma swój punkt ciężkości – właśnie zwalisko owo, na którym siedzi. Jest to jak gdyby centralny masyw gór, dokoła którego grupują się inne, podrzędniejsze wzniesienia. Porównanie z górami nasuwa zresztą i sam obraz zwaliska, oglądanego z wysoka. Uspiska murów wyglądają jak piargi, grzbiety pylonów jak granie³⁷.

Przytoczone fragmenty oddają narracyjne przywiązanie do opisu unaoczniającego oraz określają rytm *Egiptu* oparty na przyłapywaniu (i objawianiu) widoków. Jednocześnie miejsca tu opisywane wywołują bezsprzeczny, nieskrywany zachwyt, uczucie niezwykle rzadkie w egipskich wędrówkach Goetla, które, jak już wcześniej sygnalizowałam, przynoszą w przeważającej mierze rozczarowanie i zniesmaczenie.

Co ciekawe, wszystkie wymienione miejsca, poza aprobacyjną postawą bohatera, łączy fakt, że są to punkty widokowe, z których roztaczając się dokoła przestrzeń można łatwo perspektywicznie uporządkować tak w linii horyzontalnej, jak i wertykalnej. Działanie to jest niezwykle ważne podczas pobytu w Egipcie, jak słusznie zauważa Sadowska, wiąże się z:

odnalezieniem stabilnego punktu obserwacji, który w tym wypadku znajduje się w centrum opisywanej przestrzeni. Bycie wewnątrz – to właśnie oznacza odnalezienie miejsca i zarazem początek zdobywania wstępnie oswojonego (zorientowanego przestrzennie) obszaru, to także odnalezienie utraconej w obcym i nieznanym kraju symetrii świata³⁸.

Zdaniem monografistki ta powtarzalna praktyka motywowana jest wyłącznie biograficznie, wynika bowiem z młodzieńczej pasji Goetla – tatarnictwa. Wydaje się jednak, że poszukiwanie symetrii i próba ogarniania przestrzeni implikuje o wiele istotniejsze i zarazem szersze konteksty interpretacyjne.

Mówiąc o kulturowej zmianie etosu i modelu podróży następującej w latach 20. XX wieku, należy mieć na uwadze fakt, że proces ten odbywa się stopniowo, a nawyki percepcyjne związane z tym odchodzącym głęboko jeszcze tkwią w podświadomości podróżnych. Jeśli zatem mowa o zmianie to jedynie w obszarze standardów podróżowania, percepcja w dużej mierze wciąż ma charakter hierarchizujący³⁹. Wydaje się, że jednym z najtrwalszych elementów tego starego modelu jest potrzeba zachowania „symetrii świata” niezachwianie od stulecia jątrząca się w podświadomości Europejczyka przybywającego na Wschód. Wy-

³⁷ Tamże, s. 131.

³⁸ I. Sadowska, dz. cyt., s. 173.

³⁹ Zob. np. A. Cichoń, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej – „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*, „Er(r)go” 2004, nr 1; T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2001.

starczy wspomnieć, że Goetel odczuwa zadowolenie mniej więcej w tym samym miejscu co sto lat wcześniej podróżujący do Egiptu Edward Lane – w punkcie widokowym. Angielski podróżnik pragnął stworzyć jak najdokładniejsze przedstawienie orientalnej rzeczywistości, dlatego wędrował po Kairze z *camerą lucidą* (prototypem dagerotypii) w poszukiwaniu odpowiedniego miejsca do zastosowania aparatury – punktu zbieżnego perspektywy, ponad lub poza utrwalanym wycinkiem rzeczywistości. Tam objawia się najdokładniejsze, a więc i najlepsze przedstawienie świata, całość skupiająca w sobie jak największą ilość detali, skomponowanych zgodnie z prawami perspektywy – uporządkowanych w (minimum) dwuwymiarowej przestrzeni. Goetel czyni dokładnie to samo, gdy patrzy z góry, objawia mu się „harmonia obrazu”, nie ma „przypadku i fragmentu: krajobraz dochodzi do „szerokiego wyrazu”. Fragmenty przeobrażają się w olśniewającą kompozycję i tworzą panoramę (niczym z widokówki).

Inną ciekawą koincydencją okazuje się fakt, iż zwiedzający Kair Jeremy Bentham również szukał w mieście (1826 r.) podobnego punktu „zaczepienia” co Lane czy Goetel. Próba wejścia na minaret cytadeli nie powiodła się, ale zachwycony „architekturą islamską” myśliciel zalecał władzom miasta wykorzystywanie wież w celach dyscyplinujących⁴⁰. Jeśli zatem Bentham doceniał wieże jako dosłowne i niejako naturalne narzędzia kontroli społecznej, to europejscy podróżnicy intuicyjnie ustawiali się w miejscu, gdzie mogli osiągnąć optymalną władzę poznawczą. Nasuwa się zatem wniosek rodem z Michaela Foucaulta: kto znajduje się w polu widzenia zostaje poddany władzy spojrzenia (karcącego, narzucającego poprawny wzorzec zachowania kulturowego), kto natomiast zdoła objąć wzrokiem to pole – ma nad nim władzę. Punkt widokowy leży ponad/poza oglądanym (zwiedzanym) światem i zarazem jest jego integralną częścią, zazwyczaj stanowi jego centrum, dokładnie jak *panopticon*. Nowoczesny wycieczkowiec mógł oglądać świat, samemu nie poddając się władzy spojrzenia jak w *panopticonie* właśnie lub jak podczas aktu fotografowania (podmiot znika wszak wtedy za obiektywem), bądź najpełniej – podczas aktu fotografowania w miejscu panoptycznym⁴¹. Dawało to okazję do ogarnięcia porządkującym spojrzeniem rzeczywistości, a w dalszej mierze – pozwalało oswoić ją, podporządkować i uhierarchizować (się) podmioty/przedmioty w przestrzeni⁴², także społecznej. W *Egipcie* zostaje oddana podobna sytuacja – gdy autor otumaniony chaosem i egzotycznym rytmem ulicy, swoistym nadmiarem widzialnego, wybiera się na szczyt – tam przerażenie i poczucie obcości łagodnieje, tworzy się plan działania oparty na „punktach zaczepienia”.

Panoramiczne spojrzenie nie tylko ze swej natury jest fotograficzne, ale także wiąże się ze spojrzeniem orientalistycznym. Związane z poczuciem bezpieczeń-

⁴⁰ T. Mitchell, dz. cyt., s. 45.

⁴¹ T. Mitchell, dz. cyt., s. 48.

⁴² Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przekł. T. Komendant, Warszawa 1993. Tu szczególnie: część III – *Dyscyplina* (rozdział *Panoptyzm*, s. 235–272).

stwa i przewidywalności jest „patrzeniem *na* świat, a nie *w* świat”⁴³, spojrzeniem z konkretnych pozycji estetycznych i poznawczych, anektującym rzeczywistość podług własnej miary. Wracamy zatem do początku – Goetel patrzy na Egipt niewątpliwie z własnego (obciążonego nawykami kulturowymi) punktu widzenia.

Z drugiej strony, to centralistyczne sytuowanie się podmiotu, także u Goetla, wynika, rzecz jasna, nie tyle ze świadomie agresywnego i zaborczego pragnienia podboju i kontroli obcej kultury, ale raczej z głęboko antropocentrycznego nowoczesnego (europejskiego) światopoglądu przez Martina Heideggera określonym mianem *światoobrazu*, który „w rozumieniu istotnym nie oznacza [...] obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz. W tym ujęciu byt w całości bytuje dopiero i tylko o tyle, o ile przedstawia i dostawia, wytwarza”⁴⁴. W kontekście niniejszych rozważań trafne wydaje się ograniczenie do Heideggerowskiego pojęcia *świata-jako-wystawy*, które zajmująco opisuje Timothy Mitchell w studium *Egipt na wystawie świata*. Amerykański kulturoznawca i orientalista przedstawia projekt niemieckiego filozofa w realiach egzotycznych, nawiązując przy tym niezwykle udanie do orientalistycznej teorii Edwarda Saïda. Co najistotniejsze, robi to dość przewrotnie, gdyż obok zachodnich tekstów dyskursywnych analizuje przede wszystkim źródła arabskie. Spojrzenie na nowoczesnych Europejczyków przez pryzmat doświadczeń Obcego wydaje się szczególnie cenne, gdyż obnaża symptomatyczne, a nieuświadomione zachowania tych pierwszych.

I tak, podróżujący na zachodnie wystawy światowe i kongresy orientalistyczne egipcjści specjaliści praktyki wystawiennicze Europejczyków uznawali za wręcz dziwaczne – niespotykane zamiłowanie do wystawiania i przedstawiania, perfekcja i dokładność modeli oraz przestrzeni wystawowej, rozmach projektów i pietyzm ich wykonania był dla gości po prostu nienaturalny. Co więcej, okazywało się, że nawyki wystawiennicze przenoszono w świat „poza” wystawą, społeczności zachodnie zdawały się żyć w rytmie specyficznych spektakli przedstawień, a owa sfera „poza” coraz bardziej kurczyła się i w końcu zniknęła z horyzontów poznania. Tak, zdaniem Mitchella, w największym skrócie, wyglądało zjawisko formowania się *świata-jako-wystawy* z arabskiej perspektywy. Samą rzeczywistość wystawy wyróżniają zaś trzy zasadnicze elementy. Po pierwsze, jest to pełne przekonanie o prawdzie świata obrazu. Dzieje się tak, ponieważ wszystko jest tu niezawodnie zorganizowane, wyliczone i niedwuznacznie sformułowane. Z politycznego i społecznego, ale także epistemologicznego i aksjologicznego punktu widzenia świat staje się bezdyskusyjny. Po drugie, owa projektowana niezaprzeczalność świata zasadza się (paradoksalnie) na reprezentacjach, które wypierają „rzeczywistość”. Wtedy okazuje się, że „świat poza wystawą” składa

⁴³ A. Cichoń, dz. cyt., s. 97.

⁴⁴ M. Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, przeł. K. Wolicki [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977, s. 142.

się z kolejnych konfiguracji wystawy, zbudowany jest z multiplikacji przedstawień. Trzecią cechą charakterystyczną tak pojmowanego świata jest natomiast jego kolonialna natura, staje się on możliwy jedynie w epoce władzy globalnej, w momencie gdy człowiek posiada wystarczająco dużo sił, aby uznać eksponat za rzeczywistość⁴⁵, aby u-stawiać świat według własnego planu poznawczego. Świat jako przedmiot poznania jawi się zatem frontalnie przed nami, obejmując go spojrzeniem, ogarniamy go w całości i pewnie⁴⁶. Jesteśmy bowiem w jego centrum, a jednocześnie ponad nim. Chciałoby się rzec, że dokładnie tak, jak w punkcie widokowym.

Na koniec warto dodać, że takie postrzeganie nie jest obce nowoczesnym podróżnikom i turystom, Mitchell pisze: „jeżeli sama rzeczywistość jawiła się jako eksponat, to nic innego nie mogło wchodzić w grę. Żyjąc w świecie znaków, uznali *semiosis* za kondycję uniwersalną i zabrali się do opisywania Orientu tak, jakby był wystawą”⁴⁷. Jeśli przyjąć, że podróżnik w obcą przestrzeń wchodził niczym w wystawę, jedynie poprzez paradoksalne bycie zarazem wykluczonym i współobecnym, mógł ją poznawać. Aparat fotograficzny, niemalże emblematyczny instrument turystycznego poznania, umacnia zaś takie usytuowanie podmiotu, dubluje wszak wykluczenie⁴⁸. Uznając punkt widokowy (perspektywę turysty) za miejsce centralne umożliwiające całościową obserwację wystawy, gest fotografowania uprawomocnia porządek „przyniesiony z sobą” do Egiptu, dokumentuje i uprawomocnia taki stan rzeczy. Widoczne w *Egipcie* panoramy oraz „narracyjny” nawyk poszukiwania widoku może zatem być rozumiany jako swoisty symptom określonego (nowoczesnego i europejskiego) światopoglądu, w którym człowiek z założenia posiada zdolności pozwalające na (*quasi*-)antropologiczny ogląd rzeczywistości⁴⁹. Zachwyty autora *Cyklopa*, odczuwany w takich a nie innych miejscach, wynika z poczucia kompetencji (czyli powielania przyzwyczajęń poznawczych). W punkcie widokowym najłatwiej go uporządkować zgodnie z regułami geometrii euklidesowej, (*quasi*)fotograficzne kadrowanie okazuje się praktyką niezwykle bliską Heideggerowskiemu ustawianiu świata przed sobą. Jak pisał Cartier-Bresson: „nasze oko daje początek przestrzeni”⁵⁰, oko Goetla daje natomiast początek *Egiptowi*.

⁴⁵ T. Mitchell, dz. cyt., s. 29.

⁴⁶ M. Heidegger, dz. cyt., s. 144.

⁴⁷ T. Mitchell, dz. cyt., s. 30.

⁴⁸ Gest fotografowania – jak wszak powiada wcześniej cytowana Sontag – dystansuje, oddziela od świata i doświadczenia.

⁴⁹ Innym problemem związanym z postrzeganiem świata jako wystawy jest teoria sceny i kulis MacCannella, której doskonałym literackim przykładem jest *Egipt*. Sceniczność ta polega na przedzieraniu się przez kolejne egipskie, przygotowane na potrzeby turystyki „dekoracje”, którym końca nie widać, jak np. podczas wędrówki zakończonej występem „prawdziwej” Beduinki. Zob.: F. Goettel, dz. cyt., s. 93–101.

⁵⁰ Cyt. za: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 151.

Kinga Siewior

A DILETTANTE AT THE WORLD EXHIBITION: AN ESSAY ABOUT PHOTOGRAPHY,
WAYS OF SEEING, THE ORIENT AND TOURISM IN FERDYNAND GOETEL'S *EGYPT*

Summary

This article is concerned with the role of photography in Ferdynand Goetel's illustrated travel articles called *Egypt*. The narration, based on a photographic model of perception (framing, focusing, graphic description), is an example of the intermedial style that was popular in the interwar period. Moreover, the article discusses the author's photographic strategy which is connected both with the tourist's view of a foreign country and, more broadly, the gaze of a modern Western observer intent on ordering reality. Such a panoramic and controlling vision is linked with Heidegger's idea of the world as image and the Foucault's panopticum. Consequently, Goetel *Egypt* can be ranged along other pieces of journalism rooted in a hegemonic point of view.