

## Małgorzata Czapiga

# Zwijanie przestrzeni – rzecz o krajobrazach pustki

W jednej z dziewiętnastowiecznych encyklopedii słynna paryska ulica Boulevard du Temple opisana jest jako: „(...) główne centrum życia mieszkańców Paryża, gdzie szarlatani, somnambulicy, linoskoczkowie itp. konkurują z licznymi większymi i mniejszymi teatrami, których widownia upodobała sobie tak mrozące krew w żyłach numery, że ulicę nazwano bulwarem zbrodni”<sup>1</sup>. Mniej więcej z tego samego czasu pochodzi dagerotyp Louisa Jacques’a Daguerre’a, na którym uwieczniono dokładnie to samo miejsce. Obraz diametralnie różni się jednak od encyklopedycznej relacji – na darmo by szukać jakichkolwiek śladów dusznej, gwarnej i przepełnionej życiem atmosfery. Kamienica z pierwszego planu przysłania lekko skręcającą w prawo ulicę wysadzaną szpalerem drzew, które nikną gdzieś na horyzoncie, a nad wszystkim wydaje się unosić dym lub mgła. To raczej marazm, stagnacja i spokój oddają klimat Daguerre’owego przedstawienia. Jedyna ludzka obecność zamyka się w dwóch postaciach – dżentelmena, który z wyciągniętą nogą góruje nad ulicznym pucybutem. Długi okres naświetlania – jedyny z możliwych w tamtym czasie eksperymentów z rodzącą się dopiero fotografią – sprawił, że nic, co pozostawało w ruchu, nie mogło zostać uwiecznione. Na dagerotypie nie widać zatem ani powozów, ani kłębiące się gawiedzi o różnym statusie. Nie widać, ale nie znaczy, że ich tam nie było. Można by zatem powiedzieć, że Daguerre utrwalił nieobecność, a zarazem pamięć o obecności. Pustkę i pamięć o pełni, które winny określać się wzajemnie.

Pustka sama w sobie nie istnieje, może być zdefiniowana jedynie negatywnie, jako przeciwieństwo tego, czym nie jest. Przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne, niczym Bóg, którego według niektórych opisać można co najwyżej słowami takimi jak przepaść, samotność, cisza, nieobecność, które to określenia kojarzą się przede wszystkim z pustką<sup>2</sup>.

Niezaplanowane przekłamanie dagerotypu wynikało z rozwijających się dopiero technologii, choć rezultat pozostał bardzo wymowny i wobec pierwszych prób fotograficznych można by już stawiać pytania o prawdę fotografii. Ciekawsza wydaje się jednak refleksja nad obrazami pustki i nieobecności, nie tylko zrealizowanymi w medium fotograficznym, ale przybierającymi dziś (nie bez wpływu mediów w ogóle) postać obrazów mentalnych – wyobrażeń z miejsc, które niekoniecznie stały się wcześniej przedmiotem naszego bezpośredniego doświadczenia. Jak słusznie zauważa Hans Belting, dawniej ludzie udawali

<sup>1</sup> Cyt. za: H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. I, tłum. E. Tomczyk, Taschen, Kolonia 2002, s. 19.

<sup>2</sup> J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji „Humaniora”, Poznań 1997, s. 81.

się do konkretnego miejsca, żeby obcować z posągiem boga, ikoną Madonny czy obrazami w muzeach – dziś z kolei bez problemu możemy wyobrazić sobie obraz miejsca, nie będąc w nim wcześniej: zamiast odwiedzać obrazy w miejscach, odwiedzamy miejsca w obrazie<sup>3</sup>. I paradoksalnie im łatwiejsze staje się podróżowanie, tym trudniej wyruszyć w prawdziwą podróż<sup>4</sup>. Wielokrotnie pozostajemy tylko z wyobrażeniami miejsc, stworzonymi nie dzięki doświadczaniu przestrzeni miejsca, ale doświadczaniu jego obrazu. Utrwalanie obrazów pustki nie jest tak oczywiste jak na przykład fotografia turystyczna czy reportażowa, przedstawiające wprost konkretne zdarzenia, miejsca i ludzi. Wydaje się jednak, że wobec zarówno przestrzeni pustki, jak i ich obrazów, człowiek od zawsze żywił ambiwalentny stosunek będący – używając określenia Rudolfa Otto – *mysterium tremendum et fascinans*<sup>5</sup>. W równym stopniu potrafią one przerażać, co zachwycać. Być może doświadczenie to wynika z głębszych pokładów symbolicznych, zakorzenionej w nas pamięci kulturowej, bo przecież w wielu przypadkach obcowanie z pustką staje się grą z pamięcią właśnie – pamięcią tego, co minione i tego, co już nieobecne.

W 1960 roku oczom opinii publicznej ukazała się seria fotografii zrobionych 15 grudnia 1941 roku w Śkede na Łotwie<sup>6</sup>. Na jednej z nich grupa ludzi w różnym wieku skadowana z profilu przemierza wydmy, kierując się w stronę morza rysującego się w tle z prawej strony. Idący na przedzie chłopiec ma ręce włożone w kieszenie spodni, a na twarzy wydaje się rysować pewność siebie, może nawet pewnego rodzaju hardość. Za nim matka z dzieckiem na rękę, biegnący w samej koszuli inny chłopiec, pozostali... Zdjęcie nie zdradza pory roku, niejednoznaczne są emocje towarzyszące tym ludziom. Nie wiedząc nic o okolicznościach wykonania owej fotografii, można by przypuszczać, że udają się na piknik, może na spacer, idą popływać? Kolejne zdjęcia nie pozostawiają już żadnych złudzeń – to Żydzi prowadzeni do wykopanych wcześniej na plaży dołów, przed którymi zostaną straceni. Kobiety rozebrane do naga w środku zimy próbują zakryć się rękoma – nie wiadomo już, czy usiłują zachować resztki odbieranej im godności, czy ciepła. Straceni – przepelnione stosami ciał doły na cichej, spokojnej plaży. Sama fotografia wyjęta z kontekstu może mylić, jest zaledwie złudzeniem, bo jako taka nie przechowuje przecież znaczenia zarejestrowanego zdarzenia. Już Brecht zauważał: „Fotografia to możliwość przekazu, który wymazuje kontekst. Marksista Sternberg (...) wywodzi, że z (rzetelnej) fotografii fabryki Forda nie możemy się dowiedzieć niczego o tej fabryce”<sup>7</sup>. Wpisana jednak w szerszą serię przedstawień, nazna-

<sup>3</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 77 i n.

<sup>4</sup> Zob. P. Kowalski, *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo ATLA2, Wrocław 2002.

<sup>5</sup> Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.

<sup>6</sup> Wspomniane fotografie odkryto w moskiewskich archiwach w 1959 roku, a w 1960 roku opublikował je Gerhard Schoenberner (G. Schoenberner, *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*, Rütten und Loening, Hamburg 1960). W Polsce część z nich przedrukowano w: N. Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Czarne, Wołowiec 2011.

<sup>7</sup> B. Brecht, *[Durch Fotografie keine Einsicht]*, cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 55.

czona datą wykonania, jednozdaniowym opisem czy informacją o miejscu jej wykonania, uruchomić może proces, który wobec pamięci wyostrza przezroczystość znaczenia. Rozliczenia z Holocaustem wydobyły na światło dzienne wspomniane tu i inne, równie przerażające obrazy, których upublicznianie ciągle stawiane jest pod znakiem zapytania. Z jednej strony stanowią dokument eksterminacji tysięcy ludzi i popełnionych zbrodni, z drugiej jednak wciąż przecież żyją świadkowie tamtych wydarzeń, którzy mogą rozpoznać wśród bohaterów zarejestrowanego horroru swoich bliskich.

Równie, a czasem może nawet bardziej przerażające wydają się obrazy będące tylko pośrednim poświadczeniem tego, co się wydarzyło, a raczej bezpośrednim zapisem tego, co pozostało – krajobrazów pustki. Niezwykle dramatyczną serię takich fotografii wykonał Tadeusz Rolke:

(...) na zdjęciach nie widać scen kaźni, ani oprawców, ani narzędzi mordu. Pokazują one natomiast materialne sceny barbarzyństwa: ruiny synagog, domów modlitwy i siedzib cadyków w Polsce i na Ukrainie. Nie są to romantyczne ruiny. Nad każdą z pokazanych tu fotografii unosi się niczym welon historyczny dramat eksterminacji Żydów<sup>8</sup>.

Zrujnowane przestrzenie mieszkalne i przestrzenie modlitwy, których upadek w nierównym stopniu był dziełem katów, otoczenia i czasu, przesywają swoją niedosłownością: snują opowieść o własnej śmierci – śmierci przedmiotów, i o unicestwieniu swoich właścicieli. Fotografie te nie przedstawiają ludzi, ale to właśnie ludzie dotyczą – „demonstrują szczelinę, lukę – powstałą przez *nieobecność*”<sup>9</sup>. Każdy przedmiot jest tutaj Proustowską magdalenką, która przypominać będzie o jednostkowych dramatach konkretnych ludzi, którzy dla nas – przypadkowych świadków-obszerników – nie ukazują się z imienia i nazwiska, ale odsyłają do całej rzeszy bezimiennych, których jedyną winą była nadana im etykieta „Żyd”.

Krajobrazy pustki będą zatem nie tyle przedstawieniami, w których nie ma niczego, ile raczej przedstawieniami sugerującymi wcześniejszą obecność, zawierającymi ślady materialne wcześniejszej ludzkiej bytności. Często są to pozostałości ludzkich siedzib, pojedyncze nagrobki, opustoszałe tereny, w których, jak na przykład w Kotlinie Kłodzkiej, zdziczały sad owocowy wskazywać może na to, że jeszcze kilkanaście lat temu obszary te tętniły życiem – miejsc, o których domyślać się można, że pozostawały ekumeną, ale obecnie zaświadczać o tym jedynie ślady w postaci przesłanek materialnych bądź zachowane świadectwa narracyjne czy wizualne. Krajobrazy pustki to miejsca opuszczone, przeciwieństwo bezpiecznej, uporządkowanej ekumeny, a więc w pewnym sensie miejsca przekłete, wpisujące się w topos *locus horridus*. Miejsca opuszczone często funkcjonują też jedynie na mapach mentalnych konkretnych ludzi czy społeczeństw.

John Berger zadał sobie kiedyś pytanie: „Co zastępowało fotografię przed wynalezieniem aparatu?”<sup>10</sup> Najbardziej oczywista wydaje się odpowiedź, że rysunek i malarstwo, ale

<sup>8</sup> F. Tych, *Pustka*, w: T. Rolke, S. Schama, *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, przeł. B. Rymaniak, edition.fotoTAPETA, Berlin–Warszawa 2008, s. 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>10</sup> J. Berger, *About Looking*, Pantheon Books, New York 1980, s. 50, cyt. za: S. Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobrażenia*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4.

równie dobrze – pamięć, zauważa Berger. Pierwsze eksperymenty prowadzące do narodzin fotografii wynikały przecież z pragnienia utrwalenia obrazu, zapamiętania go nie jako najwierniejszego podobieństwa, bo to z powodzeniem realizowało malarstwo, ale jako złudzenia całkowitej identyczności. Być może fotografie pustki działają jak zewnętrzne magazyny pamięci, a zdjęcia opuszczonych żydowskich przestrzeni

opowiadają raczej o trwałych i długofalowych skutkach egzystencjalnej i cywilizacyjnej katastrofy spowodowanej nie przez naturę, lecz człowieka. Dotykają one nie tylko jednego miejsca, któremu poświęcona jest konkretna fotografia, ale rozleglejszych obszarów Europy Środkowo-Wschodniej i w tym sensie całej cywilizacji europejskiej. Pokazują katastrofę, która doprowadziła do wymordowania całej cywilizacji i jej języka<sup>11</sup>.

Szczególnie realnie odczuwalna jest pustka takich miejsc jak na przykład getta żydowskie, w obrębie których zagęszczenie mieszkańców na metr kwadratowy było niewyobrażalne. W 1941 roku getto takie utworzono w Podgórzu – obecnie dzielnicy Krakowa. Ta „żydowska dzielnica mieszkaniowa”, jak oficjalnie ją nazwano, szybko otoczona została murem, ale jakby tego było mało – parkan zbudowano z elementów kształtem identycznych jak płyty nagrobne<sup>12</sup>. Działanie to prawdopodobnie było celowe, wtedy już stanowiło upiorny gest, a współcześnie – resztki muru w dwójnasób symbolizują zbiorową mogiłę tej niewielkiej, pustej już przestrzeni. Tym bardziej jest to odczuwalne, gdy w naszych pokładach pamięci, funkcjonują relacje i świadectwa tych, po których pozostały owe krajobrazy pustki. O niewyobrażalnym stłoczeniu getta pisze Roma Ligocka:

Każdego dnia, każdej nocy przybywają do nas obcy ludzie, ciągle nowi, coraz ich więcej. Wszyscy mówią, cisną się, rozpychają i dotykają mnie. Nieustannie jestem otoczona ludzkim tłumem. Na zewnątrz, na wąskich uliczkach. W domu, w brudnej, ciasnej kuchni, gdzie kobiety gotują i kłócą się o miejsce przy piecu. I w dużym, ciemnym pokoju, w którym babcia siedzi najspokojniej w świecie przy maszynie i szyje, w którym stoi też moje łóżeczko i który dzielimy z obcymi. W każdym rogu pokoju mieszka inna rodzina<sup>13</sup>.

Analogiczną przestrzenią nieobecności, choć spowodowaną błędem człowieka, a nie celowym okrucieństwem, jest także teren, który funkcjonuje pod nazwą Zony, a obejmuje blisko 5 tys. km<sup>2</sup> powierzchni na granicy Ukrainy i Białorusi. Zachowane archiwalne materiały filmowe z 26 kwietnia 1986 roku dają nam obraz normalnego życia miasta: jak każdego dnia ulicami przejeżdżają auta, matki wyszły z dziećmi na plac zabaw, ktoś wraca z zakupów<sup>14</sup>. Pośród nich pojawiają się już żołnierze w maskach, ale wydaje się, że nikt nie zwraca na nich uwagi. Tę pozorną normalność i spokój zaburza – dostrzegalne i zrozumiałe dziś, kiedy oglądamy te kroniki – migotanie na zdjęciach, które było rezultatem radioaktywnego napromieniowania filmu. W tym przypadku wróg, który miał szybko spustoszyć

<sup>11</sup> T. Rolke, S. Schama, *op. cit.*, s. 15.

<sup>12</sup> J. Aleksandrowicz, *Kartki z dziennika doktora Twardego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 31.

<sup>13</sup> R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, współpr. I. von Fickenstein, przeł. K. Zimmerer, Znak, Kraków 2003, s. 12.

<sup>14</sup> *The Battle of Chernobyl*, reż. Thomas Johnson (Francja, Rosja, Ukraina 2006).

te tereny, pozostał niewidzialny. I to właśnie te obrazy Czarnobyla – opuszczonych bloków mieszkalnych, zdewastowanego przedszkola, zardzewiałych karuzeli wesołego miasteczka i pleniącej się wszędzie roślinności – pozostał w kulturze dominujący. Choć początkowo propagandowe działania polityki sowieckiej nie pozwoliły na natychmiastowe ujawnienie faktu eksplozji w reaktorze czarnobylskiej elektrowni, to ostatecznie z dnia na dzień ewakuowano z tych terenów około 300 tys. mieszkańców. Przekonani, że problem jest chwilowy i ich nieobecność może potrwać najwyżej kilka dni, zabierali jedynie najpotrzebniejsze rzeczy. Nikt nie spodziewał się, że strefa ta zostanie na lata pozbawiona prawie zupełnie ludzkiej obecności.

W otoczonej kordonem wojska przestrzeni przebywają tylko ci, którzy zdecydowali się dobrowolnie na podjęcie pracy przy modernizowaniu sarkofagu reaktora nr 4. Decyzje te w większości przypadków dyktowane są perspektywą wysokich, jak na wschodnie możliwości, zarobków – pomimo realnego wciąż zagrożenia zdrowia i życia. Do Strefy przybywają też współcześni stalkerzy: jedni zwabieni historiami o ludziach i zwierzętach, którzy w wyniku napromieniowania mieli niewyobrażalnie mutować, inni szukają potwierdzenia na obalenie opowieści o wysokim poziomie radioaktywności, są też tacy, którzy chcą odczuć namacalnie pustkę – fragment przestrzeni, której bezruch i oczywiste trwanie zostało w jednej chwili podważone. Pusta Zona przypomina nie tylko o rzeszach ludzi wyeksmitowanych w obcy świat, nieświadomie i ufnie godzących się na niepewność kolejnych lat, ale także o doświadczeniu samej przestrzeni. Paradoksalnie często dopiero wtedy, gdy coś znika, staje się widoczne<sup>15</sup>. Takie znikanie przestrzeni najdramatyczniej uzewnętrzniło się 11 września 2001 roku, gdy z mapy Nowego Jorku, idealnie zaplanowanej i czytelnej kratownicy, „wymazano” fragment Dwóch Wież. Symbole trwałości potęgi ekonomicznej straciły nagle swoją oczywistość, uświadamiając nam, że porządek i harmonia nawet takich przestrzeni mogą zostać naruszone.

Obrazy czarnobylskiej Strefy przywracają pamięć także o innego rodzaju porządku. Prypeć, jedno z *ghost town* Zony, założone zostało dopiero w 1970 roku i miało być symbolem siły, skuteczności i dobrobytu Związku Radzieckiego. Zaplanowano, że powstaną tu nie tylko bloki mieszkalne, ale także instytucje takie jak dom kultury, kino, biblioteka, a wszystko to wpisane będzie w plan wykorzystania terenów zielonych, przeorganizowanych na parki i miejsca odpoczynku. Ta przestrzeń odebrana naturze i usystematyzowana w „nowoczesną” metropolię wydaje się wielkim falsyfikatem, kiedy po latach przedstawia się jako ponownie zagarniana przez bujną roślinność. Szereg fotografii czarnobylskich poraża obrazami zarastających krzewami i wijącymi się kłęczami mieszkań, drzewami wrośniętymi w metalowe konstrukcje lunaparkowych huśtawek czy zdezelowanych sprzętów domowego użytku przykrytych warstwą mchu. Zakładając dalsze separowanie Strefy, można przypuszczać, że w ciągu kilku lat teren ten zostanie całkowicie porośnięty lasem. Proces taki jest tyle nieuchronny, co typowy dla przestrzeni pustki. O podobnym doświadczeniu wspomina się też w przypadku miejsc żydowskich:

<sup>15</sup> Zob. P. Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, Semiotext(e), New York 1991.

Położyłem się i patrzyłem poprzez gałęzie na błękit nieba, słuchałem wiaźów i topoli niewyraźnie szepczących kaddisz i myślałem: no dobrze, kiedyś była tylko Litwa i nie było Żydów, i jeśli o to chodzi, nie było również chrześcijan. Potem byli Żydzi i niektórzy z nich mieszkali w lasach i spalwiali drewno rzekami do miast, a teraz znowu nie ma Żydów i rośnie tu las<sup>16</sup>.

Na krajobrazy rzeczywistych miejsc nakładają się zatem wyobrażenia będące konsekwencją procesów i doświadczeń kulturowych. Przestrzenie pustki rysują się jako niewidoczna pełnia znaczeń, które stabilizowały się w toku dziejów, budując palimpsestowe nawastrwienie. Simon Schama napisze o lesistej granicy Polski z Białorusią i Litwą:

Wiedziałem, że pod powierzchnią zieleni kryje się krew, że na skrytych głęboko pomiędzy świerkami i dębami polanach są groby. Pola, lasy i rzeki widziały terror, patriotyczne uniesienia i rozpacz, śmierć i zmartwychwstanie; widziały litewskich monarchów i krzyżackich rycerzy, partyzantów i Żydów, nazistowskie gestapo i stalinowskie NKWD. To nawiedzona kraina, gdzie guziki od szyneli żołnierzy sześciu pokoleń nadal leżą pośród leśnych paproci<sup>17</sup>.

Obrazy pustki wpisują się także w długą tradycję eksplorowania antycznego toposu *locus horridus*. W opozycji do miejsca rozkosznego – *locus amoenus* – które utożsamiano z rajskimi krainami, miejsca przekłete początkowo kojarzono z przestrzeniami piekielnymi. Z czasem jednak wymiar infernalny stanowiło wszystko to, co utożsamiano z odwróceniem porządku miejsca rozkosznego: miejscami przekłętymi nazywano krajobrazy pustynne, górskie i wrogie człowiekowi, w których życie wydawało się niemożliwe. W kulturach tradycyjnych krainy te postrzegane były jako przeciwieństwo ekumeny:

Poza terenem znajdującym się we władaniu człowieka i przez niego zdefiniowanym, wypełnionym znaczeniami, a więc obszarem Kultury – pisał Piotr Kowalski – znajduje się świat pozbawiony sensów, amorficzny, nieokreślony i niebezpieczny. *Orbis exterior* daje się opisywać w kategoriach zaprzeczenia temu, co znajduje się wewnątrz granic: pustynia, puszcza, bagna, góry, obszary dziewicze a więc w swej istocie nieludzkie<sup>18</sup>.

Pustkowia to także miejsca działania sił demonicznych, ponieważ odwzorowują obszar śmierci, doświadczany jako domena obcości, ale i przejawiania się *sacrum*. Zarówno znikające żydowskie wsie i miasteczka, jak i czarnobylska Zona zaczynają funkcjonować jako zmetaforyzowane krajobrazy świadczące o przemianach, zniszczeniu i destrukcji – to w istocie tereny spustoszone przez śmierć. W opowieści o Czarnobylu groza miejsca wyjaśniana była również za pomocą struktur myślenia mitycznego. W potocznych narracjach przypomniano o etymologii samej nazwy miejscowości<sup>19</sup>. Jak tłumaczono, „Czarno-był” to „czarna bylica”, a zatem piołun (*Artemisia absinthium*), co szybko skojarzono z apokaliptyczną przepowiednią o Gwieździe Piołun:

<sup>16</sup> S. Schama, *Las*, w: T. Rolke, S. Schama, *op. cit.*, s. 70.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>18</sup> P. Kowalski, *Leksykon – znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 1998, s. 489.

<sup>19</sup> Zob. M. Mycio, *Piołunowy las. Historia Czarnobyli*, Wydawnictwo KR, Poznań 2006, s. 5–9.

I spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia,  
 A spadła na trzecią część rzek i na źródła wód.  
 A imię tej gwiazdy zowie się Piołun.  
 I trzecia część wód stała się piołunem,  
 I wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie.  
 (Ap 8, 10–11).

Zmityzowane wyobrażenie czarnobylskiej Zony zawiera więc element opowieści o miejscu dawno skazanym na zagładę, naznaczonym przepowiednią o mającej zdarzyć się tragedii. Dodatkowo jednak wyzwala to potrzebę opowieści o Strefie jako przestrzeni, w której dzieją się rzeczy dziwne, zagadkowe, mrozące krew w żyłach – typowe dla przekłętej ziemi<sup>20</sup>. Historie poświęcone mutantom i samej Strefie historycznego Czarnobyla tak mocno zakorzeniły się w naszej wyobraźni, że przez dwa pokolenia podsycaly lęki, obawy i histerie. O tym, że „katastrofa w Czarnobylu jest faktem kulturowym”<sup>21</sup> nadbudowanym na naszym strachu i funkcjonuje już jako „realna konstrukcja naszej wyobraźni”<sup>22</sup>, pisała Janina Hajduk-Nijakowska. Wobec tego fenomenu zupełnie na drugim planie pozostają raporty i ustalenia specjalistów fizyki jądrowej, jakkolwiek mogłyby one realnie zmniejszyć poczucie lęku.<sup>23</sup>

Krajobrazy są kulturą jeszcze zanim staną się przyrodą; tworami wyobraźni nakładanymi na las, wodę i skały (...). Ale należy też zdawać sobie sprawę, że jeśli raz dana idea krajobrazu – pewien mit czy wizja – nałoży się na rzeczywiste miejsce, w przedziwny sposób gmatwa kategorie, czyni metafory bardziej realnymi niż ich istniejące odnośniki; właściwie staje się częścią scenarii<sup>24</sup>.

Miejsca opuszczone ciągle z równą siłą niepokoją, co fascynują, choć powody i przyczyny ich spustoszenia bywają rozmaite. Oprócz wspomnianych przestrzeni zamieszkiwanych przez Żydów i czarnobylskiej Strefy, można by wymienić chociażby amerykańskie *ghost towns*, będące konsekwencją procesów związanych z gorączką złota (np. Delamar), polskie miasta opuszczone przez wojska radzieckie po zmianie systemu (Borne Sulinowo, Pstrąże), miasteczka o skomplikowanej historii, jak przykładowo Miedzianka, którą zlikwidowano w latach sześćdziesiątych XX wieku ze względu na niebezpieczeństwa wywołane „zapadaniem się” terenu na skutek wcześniejszych prac wydobywczych (miedź, kobalt, uran)<sup>25</sup>, czy niezamieszkałe metropolie, takie jak Ordos – gigantyczna inwestycja rządu chińskiego rozpoczęta w 2005 roku, na skutek której wzniesiono miasto w zupełnie pustynnej okolicy i zaprojektowano przedsięwzięcia architektoniczne, które ostatecznie nie zostały zrealizowane, dlatego obecnie w mieście mającym liczyć 1,5 mln mieszkańców żyje niewiele

<sup>20</sup> Zob. M. Czapiga, *Mitologia miejsc opuszczonych: czarnobylska Zona*, „Literatura Ludowa” 2010, nr 2.

<sup>21</sup> J. Hajduk-Nijakowska, *Świat po Czarnobylu. Kulturowe kreowanie wyobrażeń na temat katastrofy*, w: *Czego się bolimy?*, red. W. Pawluczuk, S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 2008, s. 229.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>23</sup> Zob. M. Czapiga, *Mystyfikacja Czarnobyla. Suplement*, w: *Prawda i fałsz. O polskiej chwale i wstydzie*, red. W. Pessel, Łomża 2010.

<sup>24</sup> S. Schama, *op. cit.*, s. 138.

<sup>25</sup> F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Czarne, Wołowiec 2011.

ponad 20 tys. ludzi<sup>26</sup>. Fotografie przedstawiające te krajobrazy pustki wracają, nawiedzają nas i w swej istocie niepokoją. Ich znaczenia nie zawsze są czytelne, wielokrotnie znikają za pozornie spokojnym, wydawałoby się – przepelnionym ciszą – obrazem. Podobnie jak z dagerotypem *Boulevard du Temple*, pozornie wszystko jest tak, jak powinno, ale... Teoretycznie należałoby je uznać za dokument – pochodzą z miejsc, które w sposób szczególnie naznaczone zostały tragediami historycznymi, opowiadają o ludziach i ich losach, a historie te opowiadane są przez przestrzeń. Obrazy te nie rejestrują jednak bezpośrednio faktów, bliżej im do postrzegania ich jako świadectwa w rozumieniu Haydena White'a, który uznaje, że siłą klasycznego świadectwa jest „odtworzenie za pomocą poetyckich wypowiedzi tego, co się odczuwało, stojąc w obliczu konieczności znoszenia tych »faktów«”<sup>27</sup>. Fotografie takie można by uznać za przekład doświadczenia przestrzeni dokonany zgodnie z regułami właściwymi dla reprezentacji kulturowych, bo w tworzeniu obrazów fotograficznych miejsc opuszczonych zawsze uruchamia się też proces sięgania do bogatej symboliki pustki/ nieobecności i ich przedstawiania. Wydaje się, że na równych prawach współegzystują tu dokument i mit, obraz i narracja, których nie udaje się oddzielić.

Po co fotografuje się tę pustkę? Żeby pamiętać o pełni? Teoretycznie tak. Już w czasach narodzin nowego medium w dyskusjach podejmowano związek fotografii i pamięci. George Santayana pisał, że fotografie to „spichlerz wszystkich faktów, które mózg koniecznie musi zapomnieć lub pomylić. (...) Fotografia naśladuje pamięć, tak iż jej wytwór, obraz fotograficzny, przyjmuje funkcję, którą oko duchowe pełni tylko w sposób niedoskonały”<sup>28</sup>. Tyle że fotografii samej w sobie nigdy nie udałoby się przechować znaczenia – w przypadku zdjęć przestrzeni nieobecności jest to szczególnie mocno dostrzegalne. Bez informacji, choćby tylko daty czy podpisu miejsca, nie uruchomi się proces zapełniania owej pustki sensami. Ale nawet jeśli nasze kompetencje i wiedza pozwalają na odczytanie prześladowanej widmowej obecności pustki, to czy nie kryje się w tym procesie jeszcze jeden głębszy paradoks – czy fotografia nie sprzyja bardziej niepamięci niż pamięci? Bo w rezultacie przecież zapamiętujemy obrazy miejsc pustki, a nie realność pełni.

Thomas Bernhard w jednej z powieści konstatuje:

Fotografowanie to pospolita mania, która z biegiem czasu ogarnęła całą ludzkość, gdyż ludzkość jest nie tylko zakochana, lecz wręcz zadurzona w zniekształceniu i perwersyjności, i rzeczywiście wskutek tego nieustannego fotografowania zaczyna z wolna postrzegać zniekształcony i perwersyjny świat jako prawdziwy. Ci, którzy fotografują, popełniają jedno z najnikczemniejszych przestępstw, jakie mogą popełnić, zmieniając naturę na swoich zdjęciach w perwersyjną groteskę. (...) Fotografowanie jest nikczemną namiętnością, która ogarnęła wszystkie części świata i wszystkie warstwy ludności, choroba na którą zapadła cała ludzkość i z której nigdy nie zdoła się wyleczyć. Wynalazca sztuki fotograficznej

<sup>26</sup> Zob. *The Ghost Towns of China: Amazing Satellite Images Show Cities Meant to Be Home to Millions Lying Deserted*, „The Daily Telegraph” z dnia 18 grudnia 2010 roku, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1339536/Ghost-towns-China-Satellite-images-cities-lying-completely-deserted.html> (data dostępu: 1.03.2012).

<sup>27</sup> H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 79.

<sup>28</sup> G. Santayana, *Das fotografische und das geistige Bild*, cyt. za: B. Stiegler, *op. cit.*, s. 163.



jest wynalazcą sztuki najbardziej ze wszystkich możliwych wrogiej ludziom. Jemu to zawdzięczamy ostateczną deformację natury i człowieka, sprowadzenie ich do postaci perwersyjnych gąb. (...) Fotografia to największe nieszczęście dwudziestego wieku<sup>29</sup>.

Czarnobyl, żydowskie miasteczka, czy nawet fragment nowojorskiej przestrzeni po WTC świadczą o tym, że są „miejsca”, które w namacalny sposób zostały w świecie utracone. Powracają one w fotografiach pustki i nieobecności tamtych przestrzeni, nadając im alternatywny status miejsca, ale są to już jedynie obrazy miejsc – Bernhardowskie perwersyjne groteski rzeczywistości. Każdy z nas bez problemu rozpozna zdjęcia Zony, mimo że nie każdy był tam osobiście, bo często doświadczamy obrazów, a nie samych miejsc. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj rola mediów – dostarczycieli owych obrazów, które na trwale kodują się w naszej pamięci.

Idąc za sugestią Jeana Baudrillarda (*Photography, or the Writing of Light*)<sup>30</sup>, wraz z fotografią rozpoczął się proces przekształcania świata w obraz, a za pośrednictwem tego medium nie dokonuje się ocalenie (zapamiętanie) obrazu świata, ale dokumentuje się proces jego znikania (zapominania). W tym kontekście utrwalanie obrazów pustki jest tworzeniem obrazów z obrazów: „Fotografie tworzą własną pamięć obrazów, odwołującą się do fotografii i przywołującą we wspomnieniach obrazy w obrazach. (...) Fotografia staje się nośnikami pamięci. A w obrazach pojawiają się znów obrazy, które odsyłają do obrazów”<sup>31</sup>. Można by zatem powiedzieć, że fotografie pustki są palimpsestową sumą minionych znaczeń i minionych obecności, które nie odsyłają już do uprzedniej pełni, ale konstruują zupełnie nową jakość, na którą składać się będą elementy głębokich pokładów kultury oraz doświadczeń jednostkowych, indywidualnych. To w istocie budowanie nowych obrazów, którym towarzyszy zwijanie przestrzeni. „Już tylko w fotograficznej halucynacji reprodukowanej obrazowości odbija się rzeczywistość, której obecność zdaje się być czystą iluzją”.

---

## Małgorzata Czapiga

### Folding space – an introduction to landscapes of emptiness

Landscapes of emptiness are not just empty representations in which there is nothing but they are rather a representation suggesting the earlier presence that contain material traces of human existence. Abandoned places with equal force have been disturbing and fascinating but the reasons and causes of their ravages are often different. Can be found here Chernobyl Zone, the American ghost towns, Polish cities deserted by the Soviet army after

---

<sup>29</sup> T. Bernhard, *Wymazywanie*, przeł. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2005, s. 25–26.

<sup>30</sup> Zob. J. Baudrillard, *Photography, or the Writing of Light*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126> (data dostępu: 1.03.2012).

<sup>31</sup> B. Stiegler, *op. cit.*, s. 163.

the change of the political system, a small town with complicated history like Miedzianka, or uninhabited cities like Ordos. Photographs of the landscapes of emptiness come back and haunt us. Their meaning is not always clear, often disappear for seemingly quiet, full of silence picture. Such photographs could be considered as a translation of the experience of space, made according to the rules appropriate for the cultural representation: creating photographic images of abandoned places always starts process of symbolization. We could say that the photographs of emptiness are palimpsest's sum of past meanings, elements of deep layers of culture and individual experience.

---

**Key words:**

abandoned places, cultural palimpsest, landscapes of emptiness, photographs, symbolization