Porównania 1 (39), 2026
DOI: 10.14746/por.2026.1.4

Hermann Wittenberg
University of the Western Cape

O fotografii i *Polaku* Johna Maxwella Coetzee'ego*

1. Wstęp

Od wielu już lat w centrum moich zainteresowań badawczych znajdują się relacje pomiędzy fotografią i literaturą; jednocześnie znaczna część mojego dorobku naukowego dotyczy powieści Johna Maxwella Coetzee'ego. Wyrazem powiązania tych dwóch pasji są moje dwa główne kierunki badań. Po pierwsze, analizuję archiwum fotograficzne Coetzee'ego, zwłaszcza wczesną, młodzieńczą fazę jego wizualnych eksperymentów z wykorzystaniem aparatu fotograficznego oraz ciemni (dwie z tych wczesnych fotografii oraz ich znaczenie omawiam w pierwszej części artykułu). Po drugie, zdjęcia są dla mnie ważne ze względu na sposób ich wykorzystania w dziełach literackich; interesują mnie zwłaszcza kwestie ich referencyjności oraz adaptacji do twórczości literackiej Coetzee'ego.

We wstępie do książki *Photographs from „Boyhood"* (Zdjęcia z *Chłopięcych lat*) z 2020 roku, zatytułowanym *Before Writing* (Zanim zaczął pisać), postawiłem tezę, że twórczość Coetzee'ego można podzielić na dwie fazy. W młodości

* Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego na konferencji „Towards a Horizontal Art History", która odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim w listopadzie 2024 roku w ramach realizacji projektu badawczego „(Nie)przypadkowi turyści. Recepcja XX- i XXI-wiecznej polskiej literatury i kultury wizualnej w Republice Południowej Afryki" (nr 2020/39/B/HS2/02083) finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. Dziękuję prof. Robertowi Kuskowi za gościnność i wszelkie wsparcie, które umożliwiło mi wzięcie udziału w tym wydarzeniu.

This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/). © Copyright by the Author(s).

wyrażał siebie głównie przez obiektyw, miał ambicję zostać profesjonalnym artystą fotografem, jak Henri Cartier-Bresson, ale w wieku 30 lat głównym sposobem artystycznej ekspresji stało się dla niego powieściopisarstwo, z którego wyrosła znana wszystkim doskonale niezwykła kariera literacka (Wittenberg 2020).

Oczywiście taki dokładny podział – na wczesną fazę twórczego fotografowania i późniejsze porzucenie (mówiąc obrazowo) aparatu na rzecz literatury – jest zbyt łatwy i upraszczający. Bardziej owocne badawczo jest obserwowanie, w jaki sposób pisarstwo Coetzee'ego stanowi kontynuację jego wczesnej fascynacji medium fotografii. Moje studia nad relacjami pomiędzy tekstem a obrazem w twórczości Coetzee'ego obejmują badanie metod „wpisywania" zdjęć w utwory literackie; sposobów, w jakie przekształcają one fabułę i same są przez nią przekształcane; tego, jak spełniają w powieści funkcję katalizatorów. Druga część niniejszego artykułu bada zatem nawiązania do fotografii w najnowszej powieści Coetzee'ego, zatytułowanej *Polak*, oraz powstające w tym dialogu znaczenia.

Wypada w tym momencie zadać pytanie: co charakteryzuje literackie obrazy Coetzee'ego? I jakie problemy interpretacyjne wchodzą w grę, gdy w tekście narracyjnym umieszczone zostają fotografie? Szczegółowo omawiam te kwestie w niedawno wydanej monografii *Photography and Film in the Fiction of J.M. Coetzee* (Fotografia i film w twórczości literackiej J.M. Coetzee'ego, 2025), wskazując m.in., że odniesienia do obrazów fotograficznych i filmowych w literaturze często są nasycone afektywną siłą, która stwarza przestrzeń umożliwiającą dostrzeżenie reakcji o charakterze emocjonalnym. Literackie fotografie Coetzee'ego nie są wyłącznie ustępami o charakterze dokumentacyjnym czy ilustracyjnym, dostępnymi czy widocznymi dzięki ekfrazom. Przeciwnie – często generują afektywnie nasycone intersubiektywne doświadczenia, które mają zdolność destabilizacji podmiotu i pozostawiają swoje ślady w warstwie językowej tekstu. Dowodzę ponadto, że spotkania z tekstualnie wygenerowanymi obrazami w powieściach Coetzee'ego mogą być czytane jako swoiste sceny (samo)rozpoznania oraz przestrzeń do stawiania pytań o złożoną relację między podmiotem autobiograficznym i sfikcjonalizowanymi wersjami siebie a innymi.

2. Fotografując Chopina
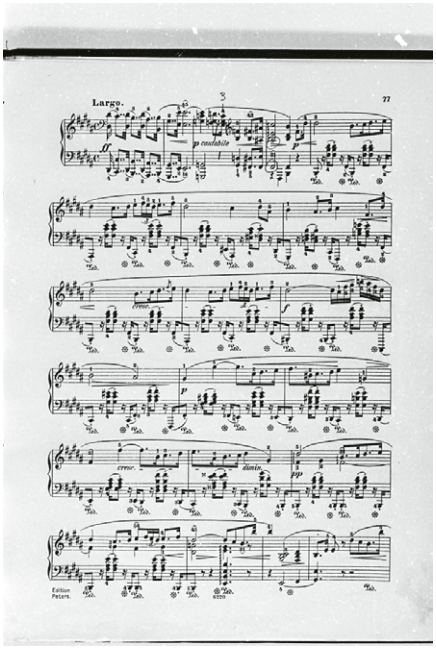
Jako nastolatek, w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, Coetzee pasjonował się fotografią. Zorganizował własną ciemnię, używał aparatu Wega o obiektywie 35 mm (włoskiej kopii sławnego aparatu dalmierzowego Leica M3) i dość szybko osiągnął zdumiewającą biegłość w wykorzystaniu tego medium. Fotografia była jego pierwszym artystycznym środkiem wyrazu na długo zanim poświęcił się pisaniu. Zarówno styl, jak i tematyka tych wczesnych amatorskich fotografii są

stosunkowo zwyczajne. Coetzee robił zdjęcia kolegom ze szkoły i nauczycielom podczas wydarzeń sportowych – zwłaszcza gry w krykieta i rugby; w domu zaś często ćwiczył obiektyw na matce i innych członkach rodziny. Niektóre z jego zdjęć zdradzają świadomość segregacji rasowej ery apartheidu; aparat Coetzee'ego nieraz świadomie badał i przekraczał granice, które szczelnie oddzielały światy czarnych i białych. Jak zauważył Teju Cole w wywiadzie przeprowadzonym z południowoafrykańskim noblistą, „ten utalentowany szesnastolatek wypracowywał [za pomocą aparatu fotograficznego – H.W.] swój sposób patrzenia na świat" (Cole 2020: 34). Archiwum zawierające jego wczesne amatorskie zdjęcia odzwierciedla obszary zainteresowań autora. Dostarcza tym samym wizualnych zapisów analogicznych do autobiografii *Chłopięce lata* (1997), a czasem bezpośrednio korespondujących z jej treścią. W nawiązaniu do podtytułu autobiografii obrazy te mogą być dosłownie czytane jako „sceny z prowincjonalnego życia" (*Scenes from Provincial Life*).

W jaki sposób owe wczesne fotografie kształtują ocenę literackiej twórczości Coetzee'ego, a w szczególności jego najnowszej powieści, *Polaka* (2022)? Spytany o wpływ fotografii na swoje pisarstwo, Coetzee stwierdził: „ślady fotografii i kina […] widać w moich pracach wszędzie, od samego początku" (Wittenberg 2025: xi). Nie wystarczy więc zapytać, jak pasja fotograficzna Coetzee'ego jest powiązana z „początkiem" jego kariery literackiej (choćby częstymi i bezpośrednimi odniesieniami do zdjęć w jego debiutanckim *Ciemnym kraju*). Trzeba poszerzyć pytanie o obecność fotografii w jego późniejszych dziełach, nawet jeśli jest ona tam mniej wyraźna. Tym samym zadaniem niniejszego tekstu będzie prześledzenie, jak wczesne fotografie pisarza budują intrygujące związki między RPA Coetzee'ego a Polską lat pięćdziesiątych XX wieku. Jak wykażę w dalszej analizie, są to powiązania, które idą w poprzek ściśle określonych przestrzeni geograficznych i kulturowych oraz mediów, ujawniając w ten sposób nierozpoznane dotąd relacje zdjęć z tekstami literackimi i dziełami muzycznymi; innymi słowy – rodzaj specyficznej sieci, która zdaje się odgrywać ważną rolę w stale ewoluującym stylu pisarza. Te transnarodowe, fluktuujące zależności pomiędzy RPA a Polską można interpretować w kluczu zaproponowanym przez Roberta Kuska i Wojciecha Szymańskiego, a opartym na koncepcie „horyzontalnej historii sztuki" autorstwa Piotra Piotrowskiego. W interpretacji Kuska i Szymańskiego służyłyby one „napisaniu historii «spotkań» i «zapylenia krzyżowego» pomiędzy sztuką polską i środkowoeuropejską oraz kulturą wizualną Południowej Afryki", eksploracji aliaży, które „mogą być trudne do wyróżnienia, często ukryte w – zdawałoby się – wyczerpanych źródłach archiwalnych albo zwyczajnie nieuwzględniane w oficjalnych i prywatnych zbiorach" (Wittenberg 2025: 346–347). Te niedostrzeżone koneksje egzemplifikują też koncepcję

„uświatowienia naczynkowego" (ang. *capillary worlding*), stworzoną przez Marka Juvana i teoretyzującą mniejsze, peryferyjne i podpowierzchniowe powiązania między oddalonymi od siebie przestrzeniami kulturowymi, które zbliżają je do siebie – często na zaskakujące i niespodziewane sposoby (por. Juvan 2022: 10).

Pośród wczesnych fotografii wykonanych przez Coetzee'ego znajduje się wiele obrazów szczególnie interesujących dla jego czytelników: zdjęcia książek, dokumentów na jego biurku, regału z klasykami literatury europejskiej i światowej, maszyny do pisania, zapisanych kartek i różnych innych druków, np. gazet i czasopism. Co ciekawe, jest tam też pięć fotografii przedstawiających strony zapisu muzycznego, w którym można rozpoznać trzecią część (*Largo*) *III Sonaty fortepianowej* Fryderyka Chopina (h-moll, op. 58; zob. il. 1). W kadrze nie znalazła się strona tytułowa, ale jasne jest, że Coetzee sfotografował strony 77–81 z wydania Edition Peters z połowy wieku, zawierającego też dwie inne sonaty Chopina.



Il. 1. Fotografia strony z zapisem nutowym, druk cyfrowy z negatywu 35 mm (J.M. Coetzee, ok. 1955). Pierwszy z pięciu obrazów. Przedstawia *Largo* z *III Sonaty fortepianowej* Fryderyka Chopina (h-moll, op. 58).

Zdjęcie skłania do zadania pytania: dlaczego piętnastoletni Coetzee, bawiący się aparatem w Kapsztadzie, mógłby chcieć sfotografować *Largo* Chopina? Choć próbował w tym czasie swoich sił w grze na pianinie, pracowicie ucząc się romantycznej *Sonaty księżycowej* Ludwiga van Beethovena (Kannemeyer 2012: 74), dzieło Chopina prawdopodobnie przewyższało zdolności

nowicjusza – w dodatku niespecjalnie utalentowanego. W *Młodości* protagonista, któremu pisarz nadał autobiograficzne rysy, mierzy się z frustracją wywołaną przez próby gry na pianinie: „Do swojego mieszkania wstawił pianino, które matka kupiła, kiedy w wieku piętnastu lat zażądał lekcji gry na tym instrumencie. Niewiele z nich skorzystał, bo brakło mu cierpliwości, żeby się uczyć powoli". W trakcie ćwiczeń „nadgarstki się napinają i chwyta je skurcz, a stawy palców sztywnieją, więc wkrótce gra staje się niemożliwością". „W napadzie furii" bohater „wali pięściami w klawisze i z rozpaczą wybiega z pokoju" (Coetzee 2007: 24). Wspominając ten czas, Coetzee szczerze powiedział w rozmowie z Teju Cole'em, że poza uprawianiem fotografii „w tamtym okresie trudził się również grą na pianinie", ale „nie miał ani zdolności, ani wyczucia instrumentu" (Cole 2020: 35).

Rozwiązanie zagadki zdjęć utworów Chopina jest prawdopodobnie oczywiste dla każdego, kto kiedykolwiek używał aparatu fotograficznego czy smartfona na koncercie lub w trakcie innych wydarzeń muzycznych: akt fotografowania jest nie tylko czynnością dokumentującą, pozostawiającą wizualny ślad tego, na co się patrzy lub czym się jest zainteresowanym, ale też próbą uchwycenia tego, na co reaguje się emocjonalnie i co odbiera się jako poruszające. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że Coetzee był tak przejęty doświadczeniem słuchania muzyki Chopina, np. za pośrednictwem audycji radiowej, że wyszukał egzemplarz zapisu nutowego i sfotografował go, by w ten sposób uchwycić nie tylko obraz zadrukowanej kartki, ale też akt „posiadania" samej muzyki.

Pod tym względem zdjęcia utworów Chopina są podobne do innej fotografii z archiwum Coetzee'ego. Jest to lekko nieostry obraz gramofonu (zob. il. 2). Płyta winylowa została uchwycona w ruchu, przez co zamazane są informacje



Il. 2. Fotografia gramofonu wykonana przez Coetzee'ego ok. 1955 roku

na okrągłej wewnętrznej naklejce – nie da się stwierdzić, jaką muzykę autor próbował utrwalić na kliszy. Sednem tej fotografii lub jej esencjalnym tematem nie jest bowiem, rzecz jasna, gramofon – lecz wydobywająca się z niego muzyka. Statyczna fotografia dąży tu paradoksalnie do uchwycenia czegoś, co jest niewidoczne w kadrze – efektu, jaki dźwięk wywiera na słuchaczu. Można jednak stwierdzić, że niedoskonałe zdjęcie Coetzee'ego częściowo osiąga ten cel poprzez przedstawienie rozmazanej igły i ramienia na obracającej się płycie winylowej, nadające obrazowi dynamiki.

Wspominając ten okres, Coetzee przyznał, że był „zaabsorbowany" muzyką, często słuchał stacji radiowych, dzięki którym zapoznawał się z klasycznymi kompozytorami: „Palestriną, Bachem, Beethovenem (a zwłaszcza jego sonatami fortepianowymi), Bartokiem, Strawińskim", jak i Olivierem Messiaenem, który „był prawie nieznany poza Francją" (Cole 2020: 35). Biorąc pod uwagę dowód w postaci sfotografowanego zapisu nutowego, można zdziwić się, że wśród ulubionych kompozytorów muzyki klasycznej pisarz nie wymienia Chopina. Wspomnienia te są jednak zgodne ze sceną estetycznego zachwytu nad fragmentem *Das wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha, puszczanego z płyty przez studentów zamieszkujących dom sąsiadów. To wzniosłe spotkanie Coetzee opisuje w eseju *Co to jest dzieło klasyczne?*:

> Pewnego niedzielnego popołudnia latem 1955 roku, kiedy miałem piętnaście lat, wałęsałem się po ogrodzie na tyłach naszego domu na przedmieściach Kapsztadu, […] gdy nagle z sąsiedniego budynku dobiegły mnie dźwięki muzyki. Dopóki nie umilkły, byłem jak skamieniały, nie ośmielałem się odetchnąć. Oto muzyka przemawiała do mnie tak, jak nie przemówiła nigdy przedtem. (Coetzee 2008: 19–20)

Opis słuchania muzyki w ogrodzie jest w eseju punktem wyjścia do głębszej refleksji nad Bachem i wyznacza początek zainteresowania Coetzee'ego barokowym kompozytorem. Dla pisarza był on nierozerwalnie związany z ideą i naturą muzyki: „Bach myśli muzyką. Muzyka wymyśla siebie za pośrednictwem Bacha" (Coetzee 2008: 21). Pasja do jego dzieł powraca w twórczości literackiej Coetzee'ego, np. w *Zapiskach ze złego roku* (2007, wydanie pol. 2008). Pisarz oddaje mu też hołd w trylogii jezusowej, w której imię i nazwisko nauczyciela muzyki – Juan Sebastián Arroyo – jest dokładnym tłumaczeniem na hiszpański imion i nazwiska niemieckiego kompozytora.

W kontekście fotograficznego archiwum pisarza – w którym, przypomnijmy, znajduje się nie Bach, a Chopin właśnie – teza o kluczowym znaczeniu Bacha w dziełach literackich Coetzee'ego zdaje się jednak domagać rewizji. Dlaczego

przez ponad 60 lat, tj. od wykonania zdjęć nut utworu Chopina w 1955 roku aż do publikacji *Polaka* w 2022 roku, Coetzee ani nie mówił, ani nie pisał o Chopinie, a zamiast tego ciągle odnosił się do Bacha? Można sądzić, że odpowiedź leży w estetycznym i kulturowym znaczeniu, jakie Coetzee przypisywał innej postaci omawianej we wspomnianym eseju o klasykach – Thomasowi Stearnsowi Eliotowi. W innym krótkim eseju autobiograficznym pt. *Homage* (Hołd) pisarz notuje refleksje o literaturze, która wpłynęła na niego w młodości:

> Jeśli moja edukacja literacka w Afryce Południowej odbyła się pod egidą jednej postaci, to postacią tą był T.S Eliot, jako i poeta, i arbiter smaku. To on, do lat pięćdziesiątych XX wieku, ustanowił standardy, za którymi podążali i które mi przekazali moi akademiccy mentorzy. Nie kwestionowałem tych standardów. Wręcz przeciwnie, przykład Eliota zdawał mi się wysoce kuszący. (Coetzee 1993: 5)

Wybór twórczości Eliota jako podstawowego modelu estetycznego oznaczał zdecydowaną zmianę w stylu i guście młodego Coetzee'ego, która doprowadziła go do porzucenia „keatsowskiej frazy" (Kannemeyer 2012: 72). W *Młodości* student John opisuje swój bunt przeciwko wcześniejszej obsesji na punkcie romantyzmu, potępiając

> łatwy sentymentalizm, w którym nurzają się romantycy i poeci wiktoriańscy, nie mówiąc już o ich niechlujnej wersyfikacji. […] Nie rozumie, jak mógł niegdyś do tego stopnia ulec czarowi Keatsa, żeby pisać sonety w jego stylu. Keats jest niczym arbuz, miękki, słodki i karmazynowy, a tymczasem poezja powinna być twarda i przejrzysta jak płomień. (Coetzee 2007: 30–31)

Wolta, jaka dokonała się w smaku Coetzee'ego, kiedy miał ok. 15 lat, była gwałtowną reorientacją w kierunku przeciwnym do romantyzmu. W kwestii literatury oznaczała ona odejście od Keatsa i innych poetów romantyzmu w stronę modernizmu Eliota i Ezry Pounda. Domniemuję, że w muzyce analogiczna reorientacja estetyczna polegała na porzuceniu fascynacji Chopinem na rzecz Bacha. Tym samym można uznać, że Chopin i Bach reprezentują dla Coetzee'ego przeciwne bieguny stylu muzycznego i różnią się w każdym aspekcie struktury, harmonii i wyrazu emocjonalnego. O ile u Bacha wysoce ustrukturyzowany i celebrujący kontrapunkt tworzy muzyczne wrażenie porządku i równowagi, o tyle muzyka Chopina dąży do ekspresyjnego wyrażenia emocji przy podkreśleniu liryczności i indywidualności.

W *Polaku* muzyka Chopina odgrywa kluczową rolę. Dwoje protagonistów spotyka się przy okazji recitalu koncertowego w Barcelonie, podczas którego grane są preludia fortepianowe polskiego kompozytora. Powieść Coetzee'ego – pierwotnie wydana po hiszpańsku – opowiada historię romantycznego związku Beatriz, Katalonki po czterdziestce, i Witolda Walczykiewicza, Polaka, pianisty koncertowego w podeszłym wieku, który specjalizuje się w idiosynkratycznych interpretacjach Chopina. Jak stwierdza niezidentyfikowany narrator auktorialny w otwarciu powieści: choć Witold gra Chopina „z duszą", to „ta dusza sprawia wrażenie zaskakująco suchej i powściągliwej," co z kolei „wskazuje […] na pewien chłód w jego własnym temperamencie" (Coetzee 2024: 10–11). Wysoce romantyczny, ekspresywny styl – zwykle utożsamiany z Chopinem – ulega w występach polskiego pianisty radykalnej zmianie, co komplikuje opozycję ustanowioną pomiędzy romantyzmem a barokiem. W rzeczy samej: grany przez Witolda Chopin „nie ma w sobie nic z romantyka, wręcz przeciwnie, jest dość surowy, niemal jak spadkobierca Bacha" (Coetzee 2024: 10). Powieść Coetzee'ego nie jest więc późnym powrotem do młodzieńczej, romantycznej fascynacji Chopinem; powinna być czytana jako rewizjonistyczne prze-pisanie romantycznej muzyki Chopina pod egidą Bacha. Wymazywanie Chopina i zastępowanie go Bachem jest też sygnalizowane w dalszej części powieści, kiedy Beatriz odwiedza puste warszawskie mieszkanie zmarłego Witolda: na fortepianie maestra stoi „gipsowe popiersie Johanna Sebastiana Bacha" (Coetzee 2024: 128), które w ciszy nadzoruje muzyczne ćwiczenia.

Zasadniczą kwestią stojącą za reorientacją w zakresie smaku z Keatsa na Eliota, a także za przedstawieniem Chopina właściwie **jako** Bacha w *Polaku* są zatem szersze idee estetyczne, które naznaczyły karierę literacką Coetzee'ego. Choć esej *Czym jest dzieło klasyczne?* jest bardzo krytycznym rozrachunkiem z władczym założeniem Eliota na temat prymatu kultury klasycznej oraz dekonstrukcją prób usytuowania autora *Ziemi jałowej* w centrum angielskiej tradycji poetyckiej, której korzenie sięgają aż do klasycznego Rzymu, to wcześniejsze idee Eliota dotyczące bezosobowości i powściągliwości emocjonalnej znacząco rezonowały w myśleniu i twórczości Coetzee'ego. W *Młodości* John wyjaśnia wpływ Eliota na siebie, cytując kluczowe ustępy z jego sławnego eseju z 1919 roku, zatytułowanego *Tradycja i talent indywidualny* (wyd. polskie 1963):

> „Poezja nie jest wyładowaniem emocji, lecz ucieczką przed nimi" – tę sentencję Eliota przepisał sobie do dziennika. „Poezja nie jest wyrazem osobowości, lecz ucieczką przed osobowością". […] John panicznie się boi przelewania na papier samych emocji. Gdyby raz chlusnęły, nie umiałby ich zatamować. (Coetzee 2007: 75)

Jak zauważa Rick Barney, w całej swojej twórczości Coetzee przejawia zainteresowanie „pryncypium bezosobowości", dążąc do „utrzymania zdepersonalizowanej postawy", w której bezpośrednia ekspresja indywidualnych emocji jest odpowiednio powściągana (Barney 2025: 128).

Ale nawet jeśli surowy, naznaczony rezerwą i bezosobowy występ Witolda zawiera w sobie liryczność Chopina, protagonistka powieści ma wątpliwości co do sukcesu takiego przedsięwzięcia. Podczas koncertu interpretacja Witolda nie porusza barcelońskiej widowni ani samej Beatriz: „Aplauz po ostatnim preludium jest uprzejmy, pozbawiony entuzjazmu". Siedząc w sali koncertowej, Beatriz pragnie „intymniejszej" i „subtelniejszej" interpretacji Chopina. Chce „dać się przenieść, zatracić się w tym przeniesieniu", choć zdaje sobie jednocześnie sprawę, że to „dość przestarzała wizja tego, co muzyka robi ze słuchaczami – przestarzała i być może również sentymentalna" (Coetzee 2024: 23). Przedstawiając te kontrastujące ze sobą postawy wobec muzyki oraz odmienne reakcje na nią – np. powściągliwość Witolda z jednej strony, z drugiej zaś tęsknotę Beatriz za reakcją o charakterze emocjonalnym – *Polak* ostatecznie nie odrzuca romantyzmu ani idei miłości romantycznej. Witold może grać Chopina z afektywną powściągliwością, ale w życiu, poza sceną koncertową, zakochuje się w Beatriz, która ostatecznie nie może powstrzymać się przed odwzajemnieniem potężnego uczucia. W ten sposób powieść Coetzee'ego dowartościowuje siłę emocji i pasji – pasji, która przetrwa nawet śmierć – w życiu wykreowanych przez niego fikcyjnych postaci.

3. Późne fotografie w *Polaku*

Śmiertelność i trwała moc miłości zwyciężającej śmierć – alegoria siły literatury jako takiej – są ważnymi tematami *Polaka*. Nawiązania do fotografii, chociaż pobieżne, ilustrują w powieści obsesję na punkcie śmierci lub – mówiąc precyzyjniej – rolę medium w pośredniczeniu między żywymi a umarłymi. Powiązanie statycznej fotografii z tematem śmierci jest dobrze ugruntowane w dyskusji nad tym medium. „Od czasu wynalezienia aparatu fotograficznego w 1839 roku", twierdzi Susan Sontag, „fotografia towarzyszyła śmierci" (Sontag 2023: 21). Sontag porównuje powstałe w ten sposób portrety do śladu, czegoś „odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna" (Sontag 2017: 162). „Śmierć to *eidos* […] Zdjęcia", twierdzi Roland Barthes w *Świetle obrazu* (Barthes 2008: 31). Konsekwentnie używa tam leksykonu śmierci do opisywania fotografowanego momentu: „ucieleśniona Śmierć" fotografowanego przedmiotu; „mikrodoświadczenie śmierci" podczas pozowania nieruchomo przed aparatem; „martwica" powodowana przez pozowanie; „Fotografia jest martwym teatrem Śmierci"; „wraz z Fotografią wkraczamy w *Śmierć płaską*" (Barthes 2008: 30, 29,

23, 161, 165; wyróż. oryg.). Poza chorobliwym utożsamieniem medium ze śmiercią w późnej twórczości Barthes'a warto też wziąć pod uwagę, że *Światło obrazu* ustanawia różnicę między informacyjną warstwą fotografii (nazwaną przez autora „studium" – Barthes 2008: 50) a jej emocjonalnym oddziaływaniem na oglądającego („punctum" – Barthes 2008: 51). Ostateczne znaczenie fotografii leży dla Barthes'a nie w nieruchomym, dwuwymiarowym obiekcie wydrukowanym na papierze, ale w afekcie, który obraz wyzwala w odbiorcy.

Znaczna część najnowszej teorii fotografii, np. koncepcje Arielli Azoulay, Ulricha Baera czy Laury Levin, podkreśla afektywny i performatywny wymiar medium, umożliwiający oglądającemu rozpoznanie obecności żywej (lub niegdyś żyjącej) osoby na obrazie. Percepcja fotografii ustanawia intersubiektywną responsywność. W tych ujęciach szersze znaczenie fotografii nie mieści się w jej zawartości wizualnej, lecz wyrasta ze złożonych relacji między „ja" oglądającego a „innym" sfotografowanego, co implikuje emocjonalnie i etycznie nacechowany związek między nimi. W *Świetle obrazu* Barthes twierdzi, że fotografia stwarza efekt rzeczywistości. Materialność konkretnego, realnego ciała człowieka, które żyje i oddycha w chwili utrwalonej w ułamku sekundy, kiedy otwiera się migawka aparatu, jest kluczowa dla znaczenia i mocy fotografii. Posługując się terminami semiotycznymi, Barthes stwierdza: „Określone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swego przedmiotu odniesienia (od tego, co przedstawia) […]. Można by powiedzieć, że Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie […]. Krótko mówiąc, przedmiot odniesienia ściśle tu przylega" (Barthes 2008: 17).

Jeśli uchwycone za pomocą aparatu obrazy noszą w sobie ślady obiektywnej, historycznej rzeczywistości, takie jak obecność osoby, która pozostaje widoczna na zdjęciu (która „przylega"), to literackie fotografie Coetzee'ego, **nawet jeśli są fikcyjne**, mogą być czytane jako gęste i enigmatyczne punkty wstępu do historii, ujawniające rzeczywistość żyjących, cierpiących i często straumatyzowanych istot ludzkich. Innymi słowy, wizerunki te – czy to w formie zdjęć, czy to w formie ekfrastycznych opisów – zawierają ładunek etyczny bezpośrednio związany ze specyfiką fotografii jako medium świadectwa. Przedmiot odniesienia – osoba, której robi się zdjęcie – „przylega" do obrazu, jest w nim obecny, nawet jeśli obraz fotograficzny jest reprodukowany za pomocą słów. Właściwości te mogą wyjaśnić rozległą rolę i istotną wagę fotografii we wczesnej oraz dojrzałej fazie twórczości Coetzee'ego: werbalne odtwarzanie obrazów pozwala opowieści sięgnąć poza fikcję, a także połączyć się z rzeczywistością i doświadczeniami z realnego życia. Analiza takich momentów fotograficznych w pisarstwie Coetzee'ego oferuje więc inny sposób czytania etycznych implikacji powieści, podważający zasadność dominujących często krytycznych głosów oskarżających pisarza o unikanie historii i niedostrzeganie niesprawiedliwości społecznych.

Ale jeśli fotografie mają w narracjach takie znaczenie – cyklicznie otwierają medium na świat oraz realnych ludzi – to dlaczego ich obecność i siła słabną w późniejszej twórczości pisarza? Choć Coetzee nadal operuje obrazami, ich waga maleje w dziełach stworzonych w nowym tysiącleciu. Kluczowa dla tej zmiany jest powieść *Powolny człowiek* (2005), która koncentruje się wokół fotografii. Mimo to – lub właśnie z tego powodu – może być postrzegana jako epitafium dla fotografii lub też, bardziej precyzyjnie, epitafium dla analogowej fotografii wypieranej przez technologię obrazu cyfrowego. Jak stwierdzam w niedawno wydanej książce (Wittenberg 2025), stawką tego technologicznego zwrotu są i kwestia *mimesis*, i sprawa związku między reprezentacją a światem rzeczywistym. Ślady realności zawarte w fotografiach analogowych stały się przypadkowymi i arbitralnymi zapisami w binarnym kodzie plików cyfrowych – ta niepokojąca obserwacja stanowi rdzeń *Powolnego człowieka*. Bohater tej powieści, Paul Rayment, orientuje się, że w nowej erze postfotograficznej obrazy cyfrowe nie mają już „substancji" lub materialnej bazy (rolki filmu czy też papieru pokrytego światłoczułymi chemikaliami), lecz istnieją jako niematerialny kod w „eterze" lub elektronicznych „maszynach", z których „wyłaniają się spreparowane, nieprawdziwe" (Coetzee 2005: 67). Cyfrowe czy algorytmiczne obrazy są coraz bardziej oddzielone od pojedynczego, oryginalnego momentu lub też – w terminologii Barthes'a – przedmiotu odniesienia. W nowym tysiącleciu twórczość Coetzee'ego coraz wyraźniej korzysta z fotografii jak z nostalgicznych scenek rodzajowych, pozbawionych niegdysiejszej mocy afektywnej.

Dewaluacja znaczenia fotografii w późniejszych dziełach Coetzee'ego prowadzi nieuchronnie do pytania o to, jak jest ona wykorzystana w *Polaku*. Kryzys fotografii zostaje zasygnalizowany, gdy Beatriz pyta Witolda, czy nosi w portfelu zdjęcie swojej zmarłej żony. Ten odpowiada po prostu: „Nie" (Coetzee 2024: 95), a z braku zwrotnego pytania (Witold „nie chce wiedzieć, czy Beatriz udaje się gdziekolwiek bez zdjęcia męża" – Coetzee 2024: 96) można wywnioskować, że nieobecne fotografie są znakami nieobecności ukochanych osób – nieobecności spowodowanej albo przez śmierć, albo przez emocjonalną separację.

Historia związku Beatriz z polskim pianistą jest objęta klamrą kompozycyjną złożoną z dwóch momentów fotograficznych. Najpierw kobieta zapoznaje się z Witoldem w Barcelonie poprzez jego „oficjalne fotografie" (Coetzee 2024: 17); na koniec zaś, już po jego śmierci, znajduje własne zdjęcie na gzymsie kominka w jego pustym warszawskim mieszkaniu. Pierwsza z fotografii jest opisana następująco:

> Na oficjalnych fotografiach widnieje mężczyzna o urwistym profilu i z grzywą białych włosów, wpatrzony w jakiś punkt za obiektywem.

> Wedle towarzyszącej zdjęciom biografii Witold Walczykiewicz przyszedł na świat w roku tysiąc dziewięćset czterdziestym trzecim, a jako pianista koncertowy debiutował w wieku czternastu lat. Poniżej znajduje się lista zdobytych nagród i wybór nagrań. (Coetzee 2024: 17)

Co znaczące, niewiele informacji zostaje przekazanych poprzez obraz – więcej szczegółów ujawnia towarzyszący zdjęciu tekst. Fotografia jest w dużej mierze „niema", a spojrzenie jej przedmiotu kieruje się poza ramę, w „jakiś punkt za obiektywem", unikając – jak w wielu fotograficznych momentach z wcześniejszych dzieł Coetzee'ego – zwrócenia się wprost ku patrzącemu. W rzeczy samej, kiedy Beatriz spotyka Witolda „z krwi i kości", wchodzącego na scenę i siadającego za fortepianem, jest zaskoczona różnicą między fotografią a tym, co widzi na własne oczy. Fragment ten podkreśla nie tylko różnicę między osobą sfotografowaną a realną, ale też niewystarczalność zdjęcia w zakresie ujawniania prawdy o życiu ukazanej na obrazie osoby.

Zdjęcia wspomniane w zakończeniu powieści są silnie naznaczone śmiercią. Beatriz ogląda je w opustoszałym warszawskim mieszkaniu, gdzie znajdują się prochy zmarłego:

> Na ścianie wisi oprawiona w ramki zapowiedź recitalu w Wigmore Hall z dziewięćdziesiątego pierwszego roku, z fotografią, na której jedna z młodszych wersji Polaka wpatruje się nieobecnym wzrokiem w pustkę. Na pianinie stoi czarno-białe zdjęcie młodego Witolda, który bez uśmiechu odbiera jakąś nagrodę od pana w surducie […]. (Coetzee 2024: 128)

Te okolicznościowe fotografie są – podobnie jak pierwsza – „nieme" i nieznaczące, pozbawione życia i emocji („bez uśmiechu"); efekt ten jest spotęgowany przez monochromatyczną treść samego obrazu („surdut") i tło w postaci ciemnego pianina.

Jedyne zdjęcie, które przemawia do Beatriz, jest to przedstawiające ją samą. Ze zdziwieniem odnajduje tę fotografię w warszawskim mieszkaniu Witolda: „świeższe zdjęcie pianisty, na którym stoi, trzymając jedną dłoń w drugiej, na środku rzędu kobiet, ubranych w błyszczące wieczorowe suknie. Beatriz ze zdumieniem rozpoznaje wśród nich samą siebie. […] Pierwszy raz widzi to zdjęcie" (Coetzee 2024: 128). Opisany moment stwarza scenę niesamowitego doświadczenia lustra, w której bohaterka patrzy na swój wizerunek i rozpoznaje siebie sprzed kilku lat. Gdy wspomnimy stwierdzenie Barthes'a, że przedmiot odniesienia przylega do obrazu fotograficznego, możemy zrozumieć znaczenie

tego obrazu, który „latami rzucał słabe światło na ten ponury zakątek obcego miasta" (Coetzee 2024: 128). Zdjęcie wystawione w ołtarzyku znajdującym się na fortepianie, obok „gipsowego popiersia Johanna Sebastiana Bacha", oznacza jej obecność w mieszkaniu i życiu Witolda, ustanawiając wizualną wzajemność między nimi. Gdy Beatriz ogląda swoje zdjęcie zdobiące fortepian, rozpoznaje swój wizerunek, ale też staje się świadoma performatywnej roli obrazu, sprawiającego, że zawsze, gdy Witold grał na fortepianie, ona i on oglądali się nawzajem. Zaskakująca obecność tej fotografii, razem ze zdjęciem Beatriz w stroju kąpielowym, wprowadza enigmatyczny zwrot w fabule, zwracający uwagę na żywotność obrazów fotograficznych, które przezwyciężają starość, śmierć i śmiertelność.

W ramach podsumowania warto podkreślić to, że zakochanie Witolda w Beatriz opiera się na modelu miłości dworskiej, której idea jest przedstawiona w formie znaku wizualnego – nie jako fotografia, lecz jak wyobrażone podobieństwo graficzne: „Nosi w sobie jej obraz tak, jak za dawnych czasów kochanek nosił wizerunek pani swego serca w medalionie na szyi" (Coetzee 2024: 48). Lecz bardziej niż przez wykorzystanie takich niewielkich portretów i nieobecnych, tchnących śmiercią fotografii wizja trwałej miłości zostaje wyrażona w odniesieniu do idei literatury – podobnie jak wizja dzieła klasycznego. Powieść Coetzee'ego bezpośrednio łączy Witolda z Dantem, a Beatriz z Beatrycze. „Dzieło klasyczne" – twierdzi Coetzee – „jest czymś ponadczasowym, co zachowuje znaczenie dla następnych epok" (Coetzee 2008: 22). Dzięki wierszom Witolda, w których stała się przedmiotem uwielbienia, Beatriz zaczyna czytać swoje własne życie jako dzieło klasyczne, a zatem nieśmiertelną tradycję literacką. Widząc siebie w tej poetyckiej konwencji, Beatriz ostatecznie przyznaje, że chętnie weszłaby w rolę ukochanej oraz muzy Witolda:

> Nie miałabym nic przeciwko, gdyby ktoś o mnie zabiegał. Chciałam uwodzenia. Byłoby mi przyjemnie słuchać słodkich komplementów i pochlebnych kłamstw, jakie mężczyźni opowiadają kobietom, z którymi chcą się przespać. (Coetzee 2024: 177)

Beatriz jest teraz gotowa, by dać się uwieść – nie prawdziwemu Witoldowi, który zmarł w dalekiej Warszawie, ale mocy poezji i zawartej w niej klasycznej idei miłości dworskiej. W tym sensie powieść Coetzee'ego jest nie tyle romansem, w którym fotografie okazjonalnie ilustrują narrację, lecz celebracją mocy i trwałego oddziaływania literatury, która przemawia do żywych bez względu na geografię i czas, a także różnymi językami.

przełożyła Dobromiła Kasprzyk

| Bibliografia

Źródła

Coetzee John Maxwell (1993), *Homage*, „The Threepenny Review", nr 53, s. 5–7.

Coetzee John Maxwell (2005), *Powolny człowiek*, przeł. Magdalena Konikowska, Znak, Kraków.

Coetzee John Maxwell (2007), *Młodość. Sceny z prowincjonalnego życia II*, przeł. Michał Kłobukowski, Znak, Kraków.

Coetzee John Maxwell (2008), *Co to jest dzieło klasyczne? – prelekcja*, w: tegoż, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*, przeł. Anna Skucińska, Znak, Kraków, s. 7–32.

Coetzee John Maxwell (2024), *Polak*, przeł. Aga Zano, Znak, Kraków.

Cole Teju (2020), *Io, fotografo di un mondo bianco e nero. L'intervista a J.M. Coetzee*, „La Repubblica", 9 lutego, s. 34–35[1].

Opracowania

Azoulay Ariella (2008), *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York.

Baer Ulrich (2002), *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, MIT Press, Cambridge. https://doi.org/10.7551/mitpress/6398.001.0001

Barney Richard (2025), *„An Endless Discourse of Character". J.M. Coetzee and Distributive Impersonality in „Dusklands"*, „English in Africa", nr 1–2, s. 127–146. https://doi.org/10.4314/eia.v52i1.7

Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa.

Juvan Marco (2022), *How to Think World Literature from Its Edge? A Reassessment*, wykład plenarny na XXIII Międzynarodowym Kongresie AILC-ICLA, Tbilisi.

Kannemeyer John Christoffel (2012), *J.M Coetzee. A Life in Writing*, przeł. Michiel Heyns, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg–Cape Town.

Kusek Robert, Wojciech Szymański (2025), *„I Want to Go Back to Poland". Towards a History of Polish-South African Art Comradeship*, „Acta Academiae Artium Vilnensis", nr 117, s. 145–167. https://doi.org/10.37522/aaav.117.2025.299

Levin Laura (2009). *The Performative Force of Photography*, „Photography & Culture", nr 2, s. 327–336. https://doi.org/10.2752/175145109X12532077132473

Mitchell William John Thomas (2005), *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001

1 Anglojęzyczny oryginał wywiadu, który został wykorzystany w niniejszej polskojęzycznej wersji artykułu, został udostępniony przez Johna Maxwella Coetzee'ego.

Sontag Susan (2017), *O fotografii,* przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków.
Sontag Susan (2023), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków.
Wittenberg Hermann (2020), *Before Writing*, w: *J.M. Coetzee. Photographs from „Boyhood"*, red. Hermann Wittenberg, Protea, Cape Town, s. 15–48. https://doi.org/10.1017/9781009548397
Wittenberg Hermann (2025), *Photography and Film in the Fiction of J.M. Coetzee*, Cambridge University Press, Cambridge.

| Abstract

Hermann Wittenberg

Photography and John Maxwell Coetzee's *The Pole*

The paper investigates a number of intersections between photography and J.M. Coetzee's writing across the writer's *oeuvre*, showing how photographic images are written into his work. Having first discussed Coetzee's photographic archive and several images that showcase his early, youthful interest in Chopin – a figure who features prominently in the writer's latest fictional work – the paper ultimately examines how photographs are referenced in *The Pole* and addresses their meaning, especially their role as mediators between the living and the dead.

Keywords: John Maxwell Coetzee; photography; Frédéric Chopin; Johann Sebastian Bach; *The Pole*

| Bio

Hermann Wittenberg – profesor na Uniwersytecie Zachodniego Przylądka (Kapsztad), jeden z największych światowych specjalistów od twórczości Johna Maxwella Coetzee'ego – szczególnie w zakresie badań nad archiwum fotograficznym pisarza, a także związków jego twórczości z filmem. Zredagował m.in. *J.M. Coetzee's Two Screenplays* (2013) oraz był twórcą i kuratorem wystawy *J.M. Coetzee. Photographs of „Boyhood"* (2017–2018). Jego najnowsza książka pt. *Photography and Film in the Fiction of J.M. Coetzee* ukazała się nakładem Cambridge University Press w 2025 roku. Jego pozostałe zainteresowania badawcze dotyczą twórczości Alana Patona, ekokrytyki oraz błękitnej humanistyki.
E-mail: hwittenberg@uwc.ac.za
ORCID: 0000-0003-2961-2281