

— il.1 A. Wróblewski, *Zatopione miasto*, 1948, olej, płótno, 89 × 119,5, kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego

Dzień ryby. Notatki z katastrofy

Patrycja Cembrzyńska

Uniwersytet Jagielloński

Ciężar prawie 40 mld m³ wody zgromadzonej w zbiorniku zalewowym spowodował przechylenie osi i spowolnienie ruchu obrotowego Ziemi. Gigantyczna Zapora Trzech Przełomów zbudowana na uchodzącej za nieujarzmioną rzecze Jangcy przyćmiła Wielki Mur Chiński. W prowincji Hubei powstała największa tama i największa hydroelektrownia na świecie. Przymusowo przesiedlono ponad milion ludzi (według niektórych źródeł aż blisko dwa miliony), a także relokowano najcenniejsze zabytki – uratowanie wszystkich nie byłoby możliwe. Woda zalała malownicze wąwozy, kilkadziesiąt miast, miasteczek, kilka tysięcy wsi. Zalała cementarze, kopalnie, fabryki, składowiska chemikaliów i wysypiska śmieci. Na nic zdały się protesty ekologów ostrzegających przed niebezpieczeństwem wyginięcia endemicznych gatunków fauny i flory (już choćby na skutek zniszczenia żerowisk zwierząt), ani sprzeciw geologów – konstrukcja bowiem znajduje się na obszarze aktywnym sejsmicznie.

* * *

Pierwsze hydroelektrownie powstały w drugiej połowie XIX wieku. Wymagały budowy zapór spiętrzających wodę oraz zbiorników retencyjnych – prężnie rozwijające się dzięki rewolucji przemysłowej XIX-wieczne miasta potrzebowały zresztą rezerwuarów wody pitnej. W 1888 r., po ukończeniu prac nad tamą Vyrnwy, zatopiono walijską gminę Llanwddyn. Sztuczne jezioro zaporowe powstało, by służyć aglomeracji Liverpoolu. Pod wodą znalazły się domy i zagrody, kościół, kaplice, piwiarnie, błonia itd. Nagle przerwana historię Llanwddyn przypomina W. G. Sebald w powieści *Austerlitz*, gdzie powraca ona jako powidok pamięci, który z wolna synchronizuje się z obrazem rozbitka-ocaleńca dryfującego po wodach biblijnego potopu:

W tej jedynej chwili na tamie Vyrnwy [...] on, sprawiedliwy, wydał mi się jedynym ocalałym z powodzi, podczas gdy wszyscy inni, jego rodzice, rodzeństwo, krewni, sąsiedzi i reszta mieszkańców wsi, jak sobie wyobrażałem, pozostali tam, w podwodnej głębinie, gdzie nadal siedzą w swoich domach i chodzą po ulicach, ale nie mogą mówić i mają zbyt otwarte oczy¹.



¹ W. G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 65–66.



² E. L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago-London 2006.

³ Por. P. Mąlek, *Poetyka między alegorią upadku i utopią ocalenia. Konceptualizacja języka w literaturze środkowoeuropejskiego modernizmu*, przeł. H. Marciniak, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1-2, s. 192, przyp. 4.

⁴ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2003, s.v. kreaturalny.

⁵ F. Kafka, *Opis walki*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] *idem*, *Nowele i miniatury*, Gdańsk 1991, s. 37-38; por. P. Mąlek, *op. cit.*, s. 202-204.

⁶ Por. W. Sofsky, *Traktat o przemocach*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 72-73.

⁷ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem*, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 418.

Jacques Austerlitz wyobraża sobie żywych umarłych. Poruszają się, ale nie mają głosu i nie mogą zamknąć powiek. Odkąd zostali żywcem pogrzebani pod wodą, żyją życiem kreatur². Przypominają ryby. Fakty, zwykle powracające jako sceny wspomnieniowe, łączą się w prozie Sebalda z zanurzonymi w zmyśleniu projekcjami i stają się nośnikami sensów alegorycznych. Na sposób Waltera Benjamina pisarz z Norwichego posługuje się obrazami-myślami (*Denkbilder*). Oddaje obrazy (zarówno te widziane, np. dzieła sztuki, jak i te wspomniane, na wpół rzeczywiste) w służbę myśli, a ściślej – refleksji historiozoficznej³. Zatapiająca wsie i miasteczka fala ucieleśnia niemożliwy do zatrzymania żywioł postępu, podczas gdy rybopodobne stworzenia zamieszkujące podwodne miasto obrazują głęboką przemianę zachodzącą w człowieku pod wpływem zdarzeń katastrofalnych. Uzewnętrznia się wówczas w istotach ludzkich to, co kreaturalne: „co podlega cierpieniom i troskom, co skazane na przemijanie, śmierć i rozkład”⁴.

W *Opisie walki* Franza Kafki traumatyczne doświadczenie konfrontacji z destrukcją opisano jako „morską chorobę atakującą na lądzie” („*Seekrankheit auf fastem Lande*”): „jak to właściwie się dzieje, że dookoła mnie wszystkie rzeczy zapadają się gdzieś w głąb [...]”⁵. Znajomy świat wydaje się nagle obcy, rozpada się i chwieje. Człowiekowi kręci się w głowie, poniekąd ma wrażenie, że wszystko wokół niego pływa, a on sam tonie. Ludzie podobni rybom pogrążeni są w odmętach bezsilności i zwątpienia. Utrata poczucia orientacji i sprawczości powoduje, że ich kontakt ze światem niejako się urywa. Nie mogąc unieść brzemienia traumy, wpadają w stan znieczulenia, przerywany co najwyżej „przeblyskami odrętwiałej czujności”⁶. Zahipnotyzowani obrazem zniszczenia idą na dno.

Wytrzeszcz oczu to objaw przyduchy poprzedzającej śnięcie ryb (które szamoczą się gwałtownie, podpływając pod powierzchnię wody, by złapać powietrze, aż w końcu tracą siły). Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu – Sebald wszakże należy do uważnych czytelników Benjamina – że oniemiałe spojrzenie szeroko otwartych oczu to aluzja do spojrzenia anioła historii. Benjamin przytłoczony ciężarem wojennych doświadczeń (tezy o „pojęciu historii” powstają w lutym i marcu 1940 r.) pisze o tym posłańcu złej nowiny (i oskarżycielu), że „wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko otwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte [...] widzi jedną wieczną katastrofę”⁷. W skrzydła anioła zaplątał się wichur postępu wiejący z raju – raju na zawsze utraconego, jak sugeruje Benjamin, albowiem żadna siła nie zdoła już złączyć tego, co rozbite.

* * *

Motyw apokalipsy bez zbawienia stanowi temat kompozycji Jonasza Sterna z lat 60., przedstawiających martwe wody. Artysta przyczepia do płócien fragmenty sieci, spreparowane rybnie skóry i kręgosłupy, płetwy oraz ości (pojawiają się również kawałki kości innych zwierząt). Zło-

żone z reszek po posiłkach asamblażu upamiętniają dni zagłady. Stern uciekł z transportu ludzi do obozu w Bełżcu 20 V 1943, a 1 VI 1943 przeżył egzekucję nad dołem w obozie Janowskim, ukrywając się między martwymi ciałami. Jego pierwsza żona, Teofila Kleinberger, została zamordowana przez nazistów. „Tego co rybnie i człowiekowi wspólne szukał tam – gdzieś na głębokościach”, jak wspomina Jerzy Skarżyński⁸. W swojej sztuce pokazał dno rzeczywistości, całe w skórkach i szkielecikach (*Los węgorzy*, 1965; *Pejzaż I*, 1967; *Cień nocy*, 1967). Były to częściowo pamiątki po wędkarskich wyprawach malarza, przeżywanego Generale della Rosówka Grande (od przynęt – rosówek). W książce *Język Neuera* Anna Markowska wyobraża sobie, jak Stern „zdejmuje skórę z wyławianych ryb, którymi nakarmił swoich najbliższych [...] wcześniej je zabił i wypatroszył”⁹. O przeżyciu rozstrzyga bezwzględne prawo *natura devorans et natura devorata* (natura pożerająca i natura pożerana), natomiast ocalenie stanowi nieosiągalny horyzont. Obrazem utraty złudzeń po przegranej walce z żywiołem zniszczenia są *Ryby, które chciały pływać* (1967).

* * *

Śniłem o wymarłym świecie, w którym ja jeden byłem żywy. Wędrowałem przez miasto, które sekunda poraziła śmiercią. [...] Śmierć noszę stale ze sobą i zmęczenie czy zmiana pogody wystarczy, żebym ją poczuł w piersiach. [...] Jedną tylko mam wiarę, absolutną i pewną, która daje mi odbłask wewnętrznej pogody: po śmierci nie ma nic.

– wyznaje Andrzej Wróblewski w liście do żony¹⁰. Za wydarzenie fundujące jego sztukę uznaje się II wojnę światową. Ze świadomości rozmiarów spustoszenia, jakiego dokonać i doznać mogą ludzie, wzięły się m.in. przedstawienia ryb. Namalowany w 1948 r. obraz na temat okropności wojennych ukazuje śnięte i poćwiartowane śledzie (*Ryby bez głów*). Pod koniec lat 40. powstają również zatopione miasta. Z prostokątów i trójkątów artysta układa zarzyski budynków, nad którymi umieszcza karpiokształtne stworzenia – jedną, czasem dwie albo trzy kolorowe ryby. Janowi Michalskiemu przywodzą one na myśl drogocenne kamienie: „[...] ryby-szafiry, ryby-turkusy [...] »ryby kosmiczne«, podobne do gwiazd i gwiazdozbiorów”¹¹. Płyną po mokrym niebie, lecą jak ptaki. Malarza przypuszczalnie zainspirowały prace Marca Chagala przedstawiające białoruskie miasteczka z bujającymi nad dachami postaciami ludzi, aniołów i zwierząt, w tym właśnie ryb, które zamiast płetw grzbietowych mają skrzydła, a do tego patrzą ludzkim okiem. Podwodne miasta Wróblewskiego czerpią ponadto z ducha obrazów Paula Klee, ukazujących bajkowe krainy ze złotymi rybkami. Tyle tylko, że – jak w okrutnej baśni – w tym uwięzionym pod wodą świecie nie ma skarbów tożsamyh z życiem w obfitości. Pojawiają się natomiast ryby bez głów i ogonów, które przypominają spadające na dno pękate amfory (Michalski pisze o leżących w odmętach pustych dzbanach¹²).



⁸ Z zapisu fragmentów audycji emitowanej na antenie Programu II Polskiego Radia (wiosna 1997): *Ryby w rzece Heraklita*, oprac. A. Knapik, J. Trzupiek, „Dekada Literacka” 1998, nr 12, wersja online: <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=1937&siteback=archiwum> (data dostępu: 20 I 2016). Por. także (alternatywną wobec mojej) interpretację rybnich obrazów Sterna według Jerzego Nowosielskiego, który przywołuje obraz pola usłanego kośćmi z proroctwa Ezechiela. Kości schodzą się i pokrywają ciałem, które następnie zmartwychwstaje.

⁹ A. Markowska, *Język Neuera. O Twórczości Jonasza Sterna*, Cieszyn 1998, s. 97.

¹⁰ A. Wróblewski, [Kochana Żono...], [w:] Andrzej Wróblewski nieznan, red. J. Michalski, Kraków 1993, s. 216.

¹¹ J. Michalski, *Wróblewski wielowymiarowy* (rozmawia M. Maksymczak), [w:] *idem*, *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Kraków 2009, s. 242.



¹² *Idem*, *Wróblewski symboliczny*, [w:] *idem*, *Chłopiec na żółtym tle...*, s. 175.

¹³ P. Málek, *op. cit.*, s. 223.

¹⁴ W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 68–69.

Wspomnijmy jeszcze gwasze z rybami w geometryczny wzorek. Narysowany ołówkiem albo węglem kontur wypełniają mieniące się barwami łuski w kształcie rombów i trapezów.

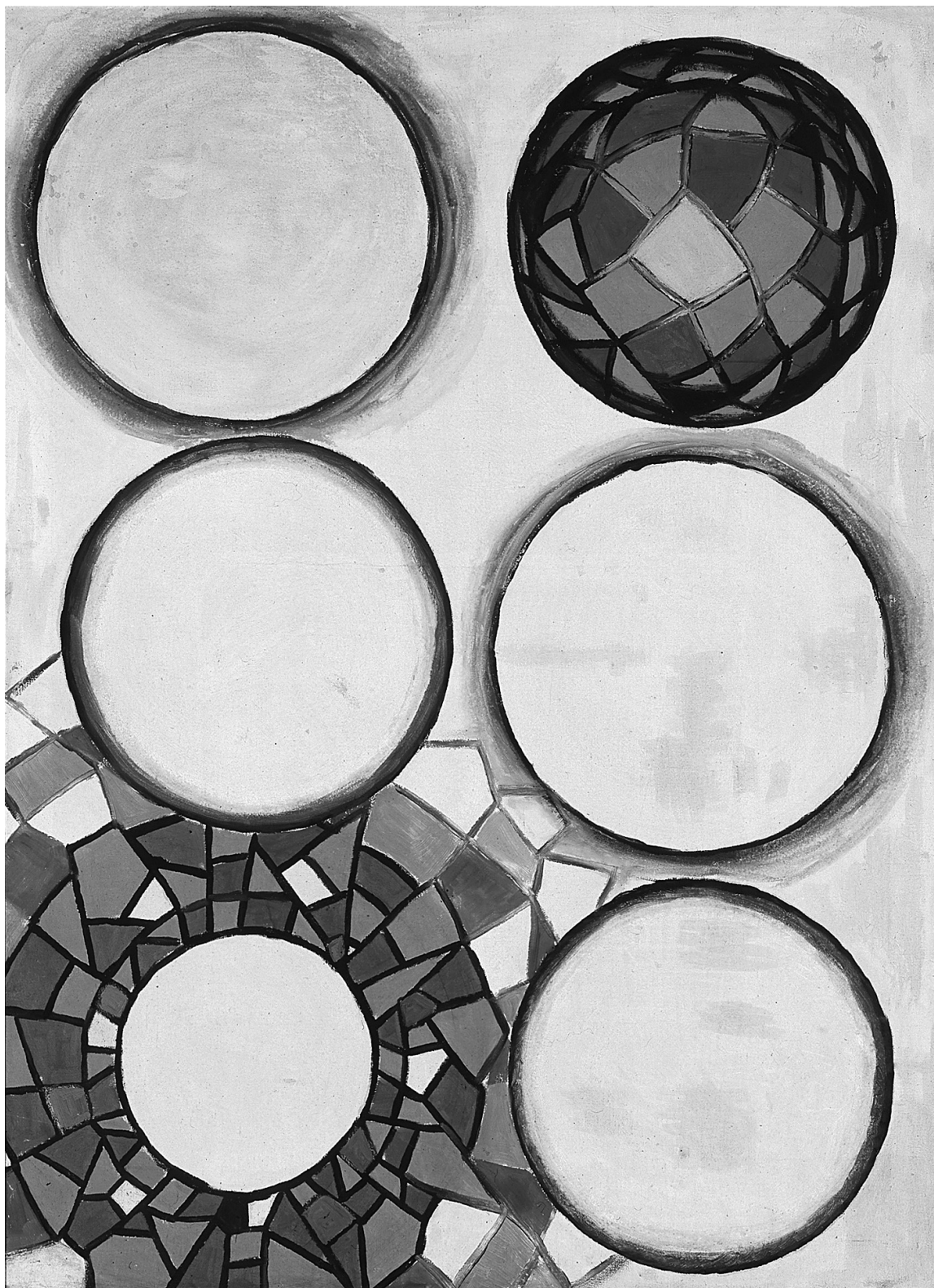
W jaki sposób pokazać chwilę zejścia na dno, kiedy wszystko w człowieku wyrzywa się ku światłu? Artystyczna strategia Wróblewskiego polega na artykułowaniu skrajności. Pierwsze ekstremum wyznacza obraz katastrofy, wodnej otchłani. Drugie – lot ku Słońcu i innym gwiazdom. Dół i góra mogą się zamienić miejscami, ale do zniesienia i pogodzenia opozycji nigdy nie dochodzi. Skóra latających nad miastami ryb coraz bardziej się żarzy. Na sam koniec (*vide* gwasze) przypominają one odpryski zawieszonych w pustce wielobarwnych kul, znanych z obrazów przedstawiających nieba, malowanych przez Wróblewskiego mniej więcej w tym samym czasie. Ukazują się na nich sfery jakby pokryte mozaiką luster odbijających promienie świetlne. Są także okręgi opasane spiralnymi ramionami albo inne spiralne formy, które wydają się kręcić i pulsować, dlatego bynajmniej nie wzbudzają w widzu poczucia trwałości układów planetarnych. Próbując uchwycić się gwiazd, wędrowiec tonie zaczarowany, zaś artysta maluje czar utonięcia. Rozedrgana wertykalna przestrzeń jawi się „jako znak chwiejności istnienia, które utraciło stabilną ziemię pod nogami”¹³. Świat znów się zapada. W dole leży „miasto, które sekunda poraziła śmiercią”.

* * *

Napięta relacja dołu i góry, katastrofy i utopii ocalenia strukturalizuje świat przedstawiony w opowieści Sebald. Spisane w *Pierścieniach Saturna* historie połowu śledzi – i (w warstwie alegorycznej) nieudanych prób sublimacji mroku w światło – stają się pretekstem do refleksji nad żywiołem postępu i naturą człowieka próbującego odgrodzić się od swojej zwierzęcości, zarazem winnego cierpienia podległych mu stworzeń. Po lakonicznym sprawozdaniu z filmu o heroicznym zmaganiu rybaków z żywiołem przyrody, szczęśliwie zakończonych powrotem do portu, gdzie następuje wyładunek i patroszenie ryb, następnie transportowanych w głąb lądu, narrator przeciwstawia się próbom marginalizowania nieodwracalnych szkód, jakie człowiek poczynił w przyrodzie. Liczby mówią same za siebie – dziesiątki miliardów odłowionych śledzi. To tego rodzaju małe wielkie zagłady układają się w pierścienie Saturna:

W obliczu tego niewyobrażalnego mnóstwa przyrodnicy uspokajali się myślą, że człowiek odpowiedzialny jest tylko za ułamkową cząstkę zagłady, dokonującej się w cyklu życia, jak również założeniem, że szczególna fizjologia ryb chroni je przed doznaniem strachu i bólu, które przenikają ciała i dusze wyżej rozwiniętych zwierząt w agonii. Ale naprawdę nic nie wiemy o uczuciach śledzia¹⁴.

A potem niespodziewanie śledź opuszcza zgonną otchłań. Ciało mokrzej ryby łśni, mieni się barwami, opalizuje niczym drogocenny kamień.



il. 2 A. Wróblewski, *Słońce i inne gwiazdy*, 1948, olej, płótno, 89 × 120, Muzeum Sztuki w Łodzi.
Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego



il.3 Jonasz Stern, *Los węgorzy (Kompozycja)*, 1965, 120 x 70, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Reprodukacja dzięki uprzejmości spadkobierców i Muzeum Narodowego w Krakowie

Śledź – opowiada dalej Sebald – staje się przedmiotem badań naukowców. Chcą wycisnąć z martwych ryb świecąca substancję, żeby iluminować miasta! Dochodzi do wniebowstąpienia śledzia – całkiem przyzwoite, jak na skalę klęski, zakończenie. To zamierzona ironia autora przyglądającego się profanowaniu cudowności natury. Ocalające światło gaśnie, jeszcze zanim zaczyna się szerzyć:

Od strony grzbietu śledź ma barwę niebieskawozieloną. Pojedyncze łuski na bokach i na brzuchu lśnią odcieniem złocistopomarańczowym, ale w całości mają połysk białego metalu. Pod światło partie tylne błyszczą ciemną zielenią rzadkiej piękności. Gdy śledź rozstaje się z życiem, kolory ulegają zmianie. Grzbiet niebieszczeje, boki głowy i skrzela nabiegają czerwono krwią. Do osobliwości śledzia należy zresztą też, że jego martwe ciało zaczyna świecić na powietrzu. Ta swoista, podobna do fosforescencji, a jednak zasadniczo od niej odmienna energia świetlna osiąga punkt kulminacyjny w kilka dni po zgonie, a potem słabnie [...] ¹⁵.

Przejście od zwierzęcia do człowieka dokonało się, ponieważ nasi przodkowie podporządkowali sobie światło. Już nie bali się nocy i w końcu stali się najgroźniejszymi ze zwierząt, wciąż pomnażającymi własną liczbę. Natura jest pogrążona w mroku, cywilizacja – zanurzona w świetle. Ale czy projekt cywilizacyjny rzeczywiście się udał? Sebald pokazuje nam ciemną stronę światła, jak Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, którzy od lat 40. przekonywali, że czas najwyższy rozliczyć się z ideą postępu:

Oświecenie – rozumiane najszerzej jako postęp myśli – dążyło do tego, by uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem. Lecz oto w pełni oświecona ziemia stoi pod znakiem nieszczęścia ¹⁶.

Zniszczenie okazuje się wpisane w postęp technologiczny, dlatego słabnie wiara w historię rozumianą jako marsz ku lepszej przyszłości. Coraz trudniej odgonić upiory przeszłości, a jeszcze trudniej naprawić spękania w kadłubie okrętu, którym Odyseusz (jeden z bohaterów oświeceniowej opowieści) wypłynął ku wyspie utopii.

* * *

Jest tajemnicą poliszynela, że chiński program hydroenergetyczny oraz towarzyszące mu spektakularne przedsięwzięcia inżynieryjne kryją w sobie wiele niebezpieczeństw. Mówi się, że operacja zalania do pełna zbiornika przylegającego do tamy Zipingpu, zbudowanej nieopodal uskoku tektonicznego, mogła się przyczynić do trzęsienia ziemi w Syczuanie i śmierci ponad 80 tys. ludzi w 2008 roku.



¹⁵ *Ibidem*, s. 69.

¹⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 19.

Słowa kluczowe / Keywords

życie kreaturalne, katastrofa, postęp, *Denkbilder* (Walter Benjamin, W.G. Sebald), zatopione miasta (Andrzej Wróblewski), obrazy z rybich skór i ości (Jonasz Stern) / creaturely life, catastrophe, progress, *Denkbilder* (Walter Benjamin, W.G. Sebald), sunken cities (Andrzej Wróblewski), images of fish skins and bones (Jonasz Stern)

Bibliografia / References

1. *Andrzej Wróblewski nieznanym*, red. J. Michalski, Kraków 1993.
2. **Benjamin Walter**, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
3. **Horkheimer Max, Adorno Theodor W.**, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
4. **Kafka Franz**, *Opis walki*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] *idem, Nowele i miniatury*, Gdańsk 1991.
5. **Málek Petr**, *Poetyka między alegorią upadku i utopią ocalenia. Konceptualizacje języka w literaturze środkowoeuropejskiego modernizmu*, przeł. H. Marciniak, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 12.
6. **Markowska Anna**, *Język Neuera. O Twórczości Jonasza Sterna*, Cieszyn 1998.
7. *Ryby w rzece Heraklita*, oprac. A. Knapik, J. Trzupek, „Dekada Literacka” 1998, nr 12
8. **Michalski Jan**, *Chłopiec na złotym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Kraków 2009
9. **Santner Eric L.**, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago–London 2006.
10. **Sebald W.G.**, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
11. **Sebald W.G.**, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009.
12. **Sofsky Wolfgang**, *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999.

dr Patrycja Cembrzyńska (patrycja.cembrzynska@uj.edu.pl)

Historyczka sztuki (absolwentka Instytutu Historii Sztuki UJ), absolwentka Studiów Podyplomowych w Zakresie Gender – Kulturowej Tożsamości Płci (UJ) oraz Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (SGH). Od 2015 r. słuchaczka Podyplomowego Studium Edytorskiego (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Zajmuje się obrazami wojny w kulturze.

Summary

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA (Jagiellonian University)/ A Fish Day. Notes from a catastrophe

An essay dedicated to an experience of a catastrophe and creaturely life, inspired by W.G. Sebald and Franz Kafka's fiction, Walter Benjamin's historiosophical reflection, and Andrzej Wróblewski and Jonasz Stern's art. The focal point of the author's consideration is a decay of the idea of progress. A fish is a leitmotif of the sequence of notes. It becomes an allegory of transition which undergoes in a human being influenced by catastrophic events.