

ZNALEZISKA, WYSTAWY, KOLEKCJE.
PROJEKT ANTROPOLOGII ESTETYCZNEJ W UTWORACH
STANISŁAWA CZYCZA, WITOLDA WIRPSZY I JACKA DEHNELA

CEZARY ZALEWSKI*

Przedmiotem rozważań niniejszego artykułu będą utwory, dla których fotografia dostarczyła nie tylko genetycznej inspiracji, ale także stała się wyłącznym materiałem scalającym i organizującym niejednorodną zawartość tekstu literackiego. Funkcjonalizacja taka jest możliwa wówczas, gdy, po pierwsze, aspekt wizualny jest rozbudowany do – rozmaicie dookreślanej – serii zdjęć, a każdemu jej elementowi zostaje, po drugie, przyporządkowana odrębna (i również wielorako definiowana) „jednostka” utworu.

Fotograficzne cykle, na których oparty został projekt literacki, mogą powstawać w wyniku różnych strategii gromadzenia, niemniej trzy spośród nich okazują się dominujące. Pierwsza („znaleziska”) zakłada autorski, ale zupełnie przypadkowy wybór; natomiast druga i trzecia wymagają w tym względzie odpowiednich oraz konsekwentnych decyzji, które podejmowane są w sposób od pisarza niezależny („wystawy”), albo – przeciwnie – dokonane zostają przez niego samego („kolekcje”).

Paradoks tego rodzaju przedsięwzięć polega na tym, że im więcej fotografii zostaje w nich wykorzystanych (i zarazem reprodukowanych), tym bardziej zmniejsza się rola literackiej eksplikacji, jaką zostają one opatrzone. Niezależnie od tego, czy pojawia się ona w formie felietonu, wiersza czy eseju, jej kompetencje – zwłaszcza poznawcze – okazują się nader ograniczone. Nie jest wykluczone, iż przyczyną tego stanu jest fakt, iż pisarze nie są autorami owych zdjęć, które niekiedy pochodzą z odległej względem nich przeszłości. Minimalizacja zadań dyskursu literackiego sprzyja jego specyficznej koncentracji. Spośród różnorodnych tematów, jakie bywają poruszane, zdecydowaną dominację uzyskują kwestie estetyczne. Tekstowy komentarz skupia się więc wokół zagadnień fotograficznej reprezentacji, kompozycji czy retoryki. Dociekania te można niewątpliwie potraktować autonomicznie, ale o wiele ważniejszym zadaniem wydaje się rekonstrukcja ich podmiotowych implikacji. Pytanie o status osoby oglądającej i piszącej jest bowiem nieuchronne w sytuacji, gdy:

* Cezary Zalewski – dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[...] [k]olekcjonowanie fotografii, ich wymiana, ich funkcja jako symboli – w tym wszystkim ujawniają się antropologiczne matryce, podobnie jak w starej nadziei, że można świat zrozumieć i osiąść za pomocą obrazu i w obrazie¹.

Celem niniejszych refleksji jest dotarcie do owych matryc, które leżą u podstaw estetycznego – czy tylko estetyzującego – zainteresowania fotografią, jakie pojawiają się wśród zafascynowanych nią pisarzy.

I.

Zdjęcia, jakie umieszczone zostały przez Stanisława Czycza w jego rubryce, są tak różnorodne pod względem tematycznym i technicznym, iż nieuchronnie sprawiają wrażenie chaotycznego, akcydentalnie powstałego zbioru². Pisarz czyni jednak wszystko, aby efekt ten został zminimalizowany: obierając konwencję „poradnika dla hobbystów”, przekonuje czytelnika, że jest autentycznym autorem publikowanych zdjęć. W ten sposób to osoba „Michała C.” – takim pseudonimem posługiwał się Czycz – syntetyzuje ten dość niedbale gromadzony zestaw obrazów. Niewątpliwie, podmiotowa perspektywa jest podstawową zasadą scalającą, chociaż funkcjonuje ona inaczej, niż zakładał to pisarz. Zarówno jego zapewnienia dotyczące samodzielnego wykonywania fotografii, jak i fachowe do nich komentarze (a w zasadzie ich brak) pozostają wyłącznie retoryczną ramą felietonu. Tym bowiem, co wypełnia jego zawartość, jest interakcja między przekazem wizualnym i werbalnym, jaka dokonuje się dzięki niewielkim narracjom powstałym na kanwie zamieszczonych zdjęć. Owe przejścia od obrazu do słowa (i odwrotnie) tworzą charakterystyczną dla Czycza poetykę intermedialności, której zadaniem jest:

[...] „zbudowanie” rzeczywistości, w której zamieszkuje się samemu. Inaczej jeszcze mówiąc, estetyka intermedialności czy też intermedialność pojmowana w kategoriach indywidualnego doświadczenia służy nie tyle racjonalnej interpretacji historycznych zdarzeń, ile niewyraźnej egzystencji³.

Krystalizacja odrębnego „ja” pozostaje najważniejszym procesem, jaki dokonuje się również w fotograficznych felietonach. I nawet jeśli ich narrator jest tu maską autora, to jednak owa gra traktowana jest przez pisarza nader poważnie: zawiera bowiem pewien projekt antropologiczny, który inaczej pozostałby niedostępny. Pierwszy, znaczący element owej konstytucji pojawia się już na poziomie

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 255–256.

² Intuicję taką potwierdza wyznanie żony pisarza: „Z czegoś musiał żyć. Opisywał fotografie, takie najgorsze. Czasami znajdowane na ulicy. [...] Pod zdjęciami były całe wymyślone historie, wspaniałe opowiadania, co mogłoby być na tych zdjęciach” (B. Sommer-Czyczowa, *Nigdy nie rozstaliśmy się...* W zb.: *Stanisław Czycz: mistrz cierpienia*. Zebrał i oprac. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 161; por. M. Tobolewski, *Czyta(nie) Czycza*, „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8).

³ A. Hejmej, *Tekst intermedialny (Arw Stanisława Czycza)*. W zb.: *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*, wstęp A. Burzyńska, red. C. Zalewski, Kraków 2010, s. 237.

nielicznych uwag dotyczących specyfiki fotograficznej reprezentacji. Narrator nie tylko nie formułuje tu artystycznych zasad, ale dochodzi do radykalnego wniosku, zgodnie z którym:

W fotografice, jak w każdej innej Sztuce, zdarza się nieraz coś nie dające się wytłumaczyć czytelnym rozumem (1968/1217)⁴.

Ten irracjonalny aspekt obrazu zdecydowanie najsilniej zajmuje Michała C. Jest on bowiem wyczulony na wszelkie „dziwności” i „anomalie”, jakie pojawiają się zarówno w trakcie – fingowanego – procesu wykonywania zdjęć, jak również podczas ich interpretacji. Fotoamator niejednokrotnie zatem będzie podkreślał nieuniknioną rozbieżność między zamiarem a jego realizacją: to, co ostatecznie pojawia się na fotografii, jest zaledwie zarysem, elementem lub wręcz czymś zupełnie innym wobec pierwotnego projektu. Jednakże o wiele większy pierwiastek nieprzewidywalności wkrada się w eksplikację obrazu. Zdziwiony i zaskoczony narrator stwierdza np.:

[...] takiego lata to jeszcze nie pamiętałem; skały kwitły! – czego dowodem jest to zdjęcie, zdjęcie naprawdę autentyczne choć może się wydać nieprawdopodobne a ja widziałem wyraźnie, zupełnie skała wypuszczała kwiat jak czasem pień drzewa wypuszcza łodygę lub liść (1964/1024).

Fragment ten znakomicie ilustruje strategię fotoamatora, który stara się uwiarygodnić to, co niewiarygodne. Wyjaśnienia te bywają nieprzekonujące albo banalne, dlatego o wiele ciekawsza jest sama procedura wytwarzania ich „przedmiotu”. Michał C. bowiem – niczym awangardowy artysta – na szeroką skalę posługuje się chwytem udziwnienia: niemal wszystko zostaje zaprezentowane w kategoriach tego, co nieznanne, niestandardowe, albo wręcz fantastyczne. Zatem pomimo iż narrator wydaje się osobą zarówno dojrzałą, jak i silnie zakorzenioną w ówczesnych realiach, to jednak charakteryzuje go postawa radykalnie naiwna, pozbawiona kulturowych i historycznych ograniczeń. Natomiast defamiliaryzacja, która jest jej wynikiem i ekspresją, oscyluje między wersją skrajną a umiarkowaną. Pierwsza zawiera silny pierwiastek ludyczny: Michał C. z zapamiętaniem oddaje się zabawie, która polega na wykonywaniu rozmaitych fotomontaży. Zdjęcia zostają uzupełnione o dorysowane (por. 1965/1069) lub doklejony (por. 1968/1205) fragment, dzięki czemu następuje wymieszanie odmiennych elementów rzeczywistości. Komentując jedną z takich „wycinanek” (przedstawiającą unoszące się nad lasem ryby), fotoamator stwierdza:

Wydaje mi się, że to zdjęcie jest również dość niezwykle i trochę porywające (1968/1205).

Fotomontaż wywołuje więc efekt odrealnienia, który zaspokaja i ludyczne, i kreacyjne skłonności narratora. O tym, iż ta procedura przybiera niekiedy wymiar poważny, przekonuje jej kolejna wersja polegająca na usuwaniu z fotografii niepożądanego fragmentu. Na jednej z nich znajduje się dziewczyna w towarzystwie

⁴ W ten sposób odsyłam do egzemplarzy „Przekroju”: pierwsza cyfra oznacza rok, druga – numer pisma.

młodzieńca, którego postać została jednak wyeliminowana. Michał C. uzasadnia ten zabieg następująco:

To wielkie szczęście dla fotografa tak znaleźć w lesie samotną dziewczynę i ostrożnie ją podejść i zrobić jej takie piękne zdjęcie, tak smutno i tęskno zapatrzonej w zarośla. Był tuż za nią pewien element, psujący mi cały nastrój i tajemniczość i w ogóle cały urok, i ten element wyciąłem i jest już teraz wszystko zgodne z moją – jak się to określa – plastyczną wizją i pragnieniem: dziewczyna zadumana w leśnej samotni i głuszy, która się przed nią cieniście i chłodno rozwija. I można by tam do niej podejść i też się na chwilę zadumać (1966/1115).

Uniezwyklenie obrazu, a zarazem nadanie mu maksymalnych walorów estetycznych, wymaga zatem drobnej korekty. Jednakże jej opis jest paradoksalny: osoba towarzysząca jest najpierw faktycznie usuwana, a następnie imaginacyjnie zastąpiona przez samego Michała C. Jego wyobraźnia zdradza w ten sposób zarówno niechęć (stąd eufemistyczne określenie „element”), jak i fascynację innym. Ów młodzieniec zostaje sprowadzony do lustrzanego odbicia, które okazuje się doskonale „wymienne” z postacią narratora. Naiwność Michała C. nie wyczerpuje się zatem w dziecięcych inklinacjach zmierzających w kierunku zaczarowania rzeczywistości. Źródła tej postawy tkwią w mentalności pierwotnej, która jest przekonana, iż:

[...] [k]ażdemu towarzyszy przez życie jego własne widmo. Nie tyle wierna kopia, nie tyle *alter ego* – ile coś jeszcze ważniejszego: *ego alter*, inny ja sam⁵.

Nowoczesne media wizualne nawiązują do tej właśnie archaicznej funkcji. Jak bowiem konstatuje ich teoretyk:

Fotografia odgrywa dokładnie rolę substytutu widma, punktu kontaktowego z widmem, a także obszaru, na którym rozpościerają się wpływy widma⁶.

Fotograficzny obraz jest reprezentacją sobowtóra: kogoś innego i tożsamego zarazem. Ów efekt podwojenia jest szczególnie silny w tych narracjach, które koncentrują się na wizerunkach osób. Ich postrzeganie i opisywanie (zwłaszcza postaci męskich) nacechowane jest wyraźną ambiwalencją: dystans miesza się z ukrytym podziwem dla tych, którzy wprawdzie nie poddają się społecznym obowiązkom, ale dzięki temu znajdują się w sytuacjach niebanalnych i intrygujących (por. 1964/1028–1029; 1965/1044–1045; 1966/1117; 1966/1127; 1967/1164; 1968/1217).

Niekiedy obraz sobowtóra podlega dodatkowym deformacjom. Michał C. parokrotnie zaciera granicę między reprezentacją tego, co ludzkie i zwierzęce:

[...] to zdjęcie; też znad tamtego stawu, nawet całkiem nieprzytomne. Bo nie wiadomo, czy to jaki człowiek-ptak, czy normalny i czy leci poziomo czy pionowo, i czy spadał czy się wznosił; czy

⁵ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Ebehardt, Warszawa 1975, s. 43. Z niewiadomych przyczyn tłumacz zdecydował się, jak informuje przypis, przełożyć termin *double* („podwojenie”, „sobowtór”) jako „widmo”.

⁶ Tamże, s. 53.

może spadł z jakiegoś drzewa co rosły nad stawem, czy odwrotnie – wzlatywał z wody w górę; wiem tylko, że się pojawił w powietrzu i nie zauważyłem (zajęty aparatem, robieniem tego zdjęcia) gdzie znikł, czy w wodzie, czy też w chmurach (1965/1069).

Eksplikacja tej fotografii zakłada stopniowy wzrost efektu odrealnienia, a nawet – halucynacji. Animalizacja postaci ludzkiej natychmiast wywołuje proces niwelowania pozostałych dystynkcji dotyczących otaczającej przestrzeni. Znika zatem wyraźna różnica między płaszczyzną horyzontalną a wertykalną, między tym, co wysokie i niskie, czy wreszcie między stawem a obszarem nieba. Powstały w ten sposób obraz przypomina mitologiczne monstrum (połączenie ptaka i mężczyzny), które umieszczone zostało na „tle” całkowitego niezróżnicowania.

Mechanizm ten jest jeszcze silniejszy w przypadku figur kobiecych:

Głowa tej dziewczyny ma symetrycznie z dwu stron drzewa, przy czym jeszcze z jednej strony ławka, a z drugiej zarys alei schodzą się tu w punkt centralny, co wypada akurat pomiędzy tymi dwoma drzewami i w środku zdjęcia.

A te drzewa przy głowie dziewczyny sterczą tak, że gdyby ona miała twarz zwróconą wprost a nie w bok, to by wyglądały może na jakieś jej rogi. I trochę żałuję, że jej nie poprosiłem o zwrócenie twarzy do aparatu, rogi by to były wprawdzie trochę krzaczaste, takie jak to mają kozły lub jelenie, nie diabły.

A dziewczynie gdyby było do twarzy z jakimiś rogami to jedynie z rogami diabła, tak mi się wydaje (1969/1245).

Elementy krajobrazu nie tylko są tu odseparowane, ale nawet wchodzą w skład deformującego fantazmatu. Symetryczny układ drzew zostaje przetransponowany i połączony z fragmentem ciała, tworząc niejednorodny (także *genderowo*) obraz kobiety-kozła czy kobiety-jelenia. Monstrualny charakter tej wizji jest dodatkowo wzmocniony dzięki pojawiającej się następnie demonizacji: rogi nie są już bowiem „rekwizytem” naturalnym, ale uzyskują status symbolu związanego z personifikacją zła. Transformacyjna, a zarazem projekcyjna natura tego obrazu zostaje zasygnalizowana za pomocą jego hipotetycznej ramy, która zakłada zmianę ustawienia twarzy. Jeśli przejście od widoku z profilu do pozycji *en face* powoduje taki skutek, oznacza to, iż jego warunkiem jest konwergencja wzroku modela i fotamatora. Demonizacja jest więc reakcją (obronną? agresywną?) Michała C. na bezpośredni – czy nawet intymny – kontakt z kobiecym spojrzeniem.

Ostatnim wcieleniem monstrualnego podwojenia jest wizja zbudowana na podstawie zupełnie nieczytelnej fotografii, która zostaje opatrzona następującym komentarzem:

Zdjęcie nieprzedstawiające czyli nieprzedmiotowe, to znaczy abstrakcyjne. [...] Więc tylko sama materia (w tym wypadku śnieg), jako zjawisko plastyczne. Co jednak zawsze należy traktować jako pewnego rodzaju przenośnię (tę abstrakcję), czyli nieprawdę. Bo wszystko nam coś przedstawia, i w najbardziej nieprzedstawiających formach możemy się czegoś doszukać. [...] I teraz się uważnie popatrzyłem na to zdjęcie, i widzę, że tam coś jest. Jest, i to jak wyraźnie. Jakaś jakby głowa. Wystająca ze śniegu. Głowa na wznak, twarzą do góry. Taka głowa to się może przyśnić. Tym lepiej może; mają być sny puste, czyli samotne, to już lepiej z taką choćby głową (trochę niepokojącą – jak mi się wydaje), zresztą chodzą ludzie na filmy przykre i straszące i te filmy z dreszczykiem mają powodzenie, więc może być i zdjęcie z dreszczykiem. I może się przyśnić. Ta głowa (1965/1042).

Znowu zatem na bezkształtnym, pozbawionym określonych form „tle” pojawia się niestandardowa figura. Efekt ulega jednak maksymalizacji, ponieważ obraz „materii śnieżnej” nie pozwala nawet na przypuszczalną rekonstrukcję przestrzeni; stąd zapewne wynika też – dająca się zauważyć na łamach rubryki – pre-dylekacja Michała C. do opisywania nieostrych i jednolitych pejzaży zimowych.

Radykalne niezróżnicowanie aktywizuje więc zdolności kreacyjne narratora, dzięki czemu uzyskana zostaje pewna reprezentacja. Jej projekcyjny charakter jest ewidentny: stanowi ona uzewnętrznienie lęków, jakie nurtują Michała C. Wyłączająca się na śnieżnej powierzchni głowa, która pozostaje oddzielona od innych elementów ludzkiego ciała, jest przecież nie tylko niepokojąca. Stanowi alegorię śmierci: korporalnej dekompozycji, jaka prowadzi do całkowitego rozpadu czy też „powrotu” do pierwotnej materii. Strach, jaki wzbudza ta wizja, zostaje podkreślony przez jej dwie, hipotetyczne „kontynuacje”, z których pierwsza pełni funkcję kontrastową. Fotograficzny obraz może być podobny nie tyle do – sztucznych i wyreżyserowanych – scen filmowych⁷, ile raczej do silnie zinternalizowanych wyobrażeń onirycznych⁸. Ich koszmarna, traumatyczna natura jest wyrazem zagrożenia, które dręczy narratora. Doświadczenie sobowtóra jest bowiem z istoty lustrzane: jeśli „inny” staje się monstrualnym upiorem, to skierowana wobec niego agresja równie dobrze może skoncentrować się wokół „ja”.

II.

Amerykańska wystawa fotograficzna pt. *The Family of Man* wzbudziła skrajne reakcje. Ryszard Kapuściński niewątpliwie należał do zafascynowanych nią osób, skoro wspominał ją następująco:

Zdjęcia pokazują wspólnotę naszego losu, wspólnotę przeżyć, uczuć i doświadczeń naszych braci i sióstr żyjących pod wszystkimi stopniami długości i szerokości geograficznej. Człowiek jest jeden, mówią autorzy wystawy i świat jest jeden. My wszyscy jesteśmy jednym światem⁹.

Pisarz trafnie wydobyl intencję organizatorów, która koncentrowała się wokół uniwersalizmu ludzkich postaw¹⁰. Na nim właśnie, jak przekonywał Roland

⁷ Jak bowiem przekonuje Morin: „Fotografia przystosowuje się przede wszystkim do potrzeb indywidualnych, jest własnością prywatną. Kinematograf przeciwnie, zaspokaja potrzebę widowisk odbieranych kolektywnie. Poza tym większość sposobów wykorzystania fotografii jako fetysza, co miało związek z posługiwaniem się nią na zasadzie wyłącznego posiadania, kurczy się bądź całkiem zanika w kinie” (E. Morin, *op. cit.*, s. 55).

⁸ Temat snów „na podstawie” fotografii jest trwale obecny w literaturze polskiej (por. np. S. Bałiński, *Fotografia rodzinna* [w:] tenże, *Liryki najpiękniejsze*, wybór A. Madyda, Toruń 1999, s. 14–15; J. Lechoń, *Dziennik*, wstęp i konsultacja edytorska R. Loth, Warszawa 1993, tom 3, s. 630).

⁹ R. Kapuściński, *Dlaczego piszę?* „Gazeta Uniwersytecka” 1997, nr 2, s. 13.

¹⁰ W katalogu ekspozycji jej autor stwierdzał bowiem, iż: „Wystawa [...] pokazuje, że sztuka fotografii jest dynamicznym procesem nadawania formy ideom i tłumaczenia człowieka człowiekowi. Została pomyślana jako zwierciadło uniwersalnych czynników i emocji w codzienności życia –

Barthes, oparty był tzw. humanizm klasyczny, którego nowoczesnym wyrazem okazała się amerykańska ekspozycja. Jej niepowodzenie polegało zatem na unieważnieniu historii, będącej zasadniczym wyznacznikiem tzw. humanizmu postępowego. Autor *Mitologii* stwierdzał bowiem, że te zdjęcia przekazują wprawdzie to, co powszechne i naturalne, ale:

[...] jeśli zedrże się z nich Historię, to nie da się o nich już nic więcej powiedzieć, komentowanie ich staje się czystą tautologią; klęska fotografii [...] jest tutaj obnażona: mówiąc wciąż o śmierci lub narodzinach, nie uczymy się dosłownie niczego. Aby te fakty naturalne prowadziły do prawdziwego języka, trzeba je umieścić w porządku wiedzy, czyli domagać się możliwości ich przekształcenia, ścisłego podporządkowania ich naturalności naszej ludzkiej krytyce. Albowiem jakkolwiek byłyby uniwersalne, są one znakami pewnego pisma historycznego¹¹.

Zatem poznawczy potencjał fotografii, paradoksalnie, wynika z jej ograniczeń: temporalnej relatywizacji, subiektywizacji czy indywidualizacji. Postulat ten jest konsekwencją humanizmu postępowego, zgodnie z którym to, co uniwersalne zawsze jest konstruktem powstałym w określonym momencie dziejowego procesu. Liryczny projekt Witolda Wirpszy jest bardzo – chociaż nie całkowicie – podobny do analizy Barthesa. Dopiero ten kontekst pozwala precyzyjnie określić postawę Wirpszy, którą Edward Balcerzan ujął następująco:

O to przecież chodzi, aby udowodnić, iż mit „rodziny człowieczej” to nic innego jak pewna technika perswazji. Nie zgadzam się [...] że poeta kwestionuje odwieczne wartości humanistyczne, nie: *Komentarze do fotografii* demaskują sposób manipulowania tymi wartościami¹².

Problem polega jednak na tym, iż gdyby ów wizualny przekaz nie zakładał uniwersalizmu, jego retoryka nie byłaby aż tak ekspansywna; jeśli zatem poeta podważa ten perswazyjny aspekt, to gest ten jest niemożliwy do oddzielenia od krytyki tego, co Barthes określił mianem klasycznego humanizmu. Negatywny wymiar tych utworów został znakomicie rozpoznany. Wszelako poza nim istnieje także inny, bardziej pozytywny¹³. Wirpsza stara się bowiem ująć niektóre fotografie w perspektywie humanizmu postępowego: „ukonkretnia” je, wzbogacając o brakujące realia. Proces ten odbywa się za pomocą zauważonej już przez Jana Józefa Lipskiego „dialektyki relacji protokolarnej i interpretującej”¹⁴, która polega na budowaniu eksplikacyjnych hipotez dotyczących opisanej uprzednio reprezentacji. Wstępną realizacją tej strategii jest wiersz *Pragnienie*:

jako zwierciadło istotnej jedności ludzkości na całym świecie” (*Introduction by Edward Steichen* [w:] *The family of man; the photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, New York 1955, s. 5).

¹¹ R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina* [w:] tenże, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 218–219.

¹² E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II. *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 95.

¹³ O tym, iż poeta akceptował fotograficzny obraz, świadczą jego wcześniejsze liryki, w których zdjęcia pełnią funkcję – pieczołowicie przechowywanych – świadectw przeszłości (por. W. Wirpsza, *Pamiętki rodzinne, Fotografia*, [w:] idem, *Z mojego życia*, Warszawa 1956, s. 8–9, 11).

¹⁴ Por. J. J. Lipski, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, „*Twórczość*” 1963, nr 6, s. 69.

Rozwarte usta; na przedzie w górnej szczęce brak dwóch zębów (obie Jedyńki); woda z kurka rozpryskuje się o
 Dolną wargę; strumień się rozszczepia: część pryska na zewnątrz, część
 Rozchlapuje się po jamie ustnej (podniebienie, język, krtań). Szeroki
 Grymas oczu; co widzą te oczy
 Ukosem w górę (wody nie widzą)? ścianę za kurkiem? a jeśli ściany nie
 Ma (fotografia niczego nie sugeruje), to co? samolot
 Odrzutowy (fotografia jest niema), pikujący prosto
 W źrenice? ostrze noża (bez trzymającej ręki) zbliżające się powoli
 Do nieosłoniętej (bezbronnej) słuzówki gardła? dwie złote szpile
 Edypowe, mające zamiar: przewiercenia (tzn. szpile podobnie samodzielne co i nóż,
 Absolutnie nieuchronne)?

Ach, nie, na fotografii widzimy jedynie

Grymas oczu: męczarnię; z czego wynika, że zaspokajanie pragnienia
 Jest równie bolesne, co pragnienie samo. Dalej: ta bolesność jest
 Statyczna. W końcu: pragnienie jest niezaspokajalne, tylko:
 Żołądek (niewidoczny na zdjęciu) napelnia się bulgotem wody¹⁵.

Utwór istotnie zakłada ambiwalencję tytułowego terminu, który odsyła zarówno do potrzeby organicznej, jak też stanu wewnętrznego¹⁶. Dystrybucja obu sensów jest jednak niejednorodna: pierwsza partia wiersza – skupiając się na samym obrazie – akcentuje aspekt fizjologiczny, natomiast dalsza proponuje odmienne, psychiczne znaczenie. Początkowa prezentacja koncentruje się na interakcji między osobą zaspokajającą pragnienie a tym, dzięki czemu proces ten się dokonuje. Poeta, używając czasu teraźniejszego, podkreśla dynamizm tej sytuacji, która składa się z obustronnego ruchu. Ciało pijącego mężczyzny jest zredukowane do narządów funkcjonujących w trakcie przyjmowania płynów; natomiast trajektoria lejącego się strumienia została dokładnie prześledzona. Pierwszy kontakt z fotografią prowadzi zatem do „naturalizacji” pragnienia, które, będąc uwarunkowane fizjologią, zna swój cel i domaga się natychmiastowego spełnienia.

Dysonans powstaje wówczas, kiedy poeta natrafia na samo spojrzenie, które również powinno koncentrować się na tym obiekcie. Ponieważ jednak wykracza ono poza kadr – omijając wodną „kaskadę” – dlatego niezbędne okazują się dociekania nad tym, co nie zostało uchwycone przez fotografa. Jedynej wskazówki dostarcza somatyczna ekspresja: oczy mężczyzny spoglądają w dal z wyraźną niechęcią, a nawet lękiem. Na tej podstawie poeta stawia hipotezy, ale ich zakres okazuje się nader ograniczony: pewne jest tylko istnienie jakiejś przeszkody, natomiast jej natura pozostaje nieznana. Nawet jeśli wynika ona z przemocy, to nie wiadomo, czy ma genezę historyczną (wojna), międzyludzką (morderczy konflikt) lub wewnętrzną (samookaleczenie). Mechaniczny, czysto zewnętrzny charakter tej przeszkody poeta podkreśla, usuwając z niej aspekt humanistyczny, dlatego w eksponowaniu ulega wyłącznie wymiar materialny, przedmiotowy.

¹⁵ W. Wirpsza, *Pragnienie* [w:] *Komentarze do fotografii*, Kraków 1962, s. 11.

¹⁶ Por. Z. Chojnowski, *Witold Wirpsza – ktoś więcej niż „lingwista”*, „Pogranicza” 2005, nr 4, s. 33.

Kiedy więc Wirpsza powraca do analizy samej fotografii, to – pozornie – nie uwzględnia owych hipotez. Ale ich brak czyni konkluzję wywodu niezrozumiałą: jeżeli bowiem zaspokojenie pragnienia przynosi dotkliwe rozczarowanie, to zapewne nie fizjologia jest za ten stan odpowiedzialna. Ból nasycenia wynika z przełamania nieokreślonej bariery, jaka pierwotnie oddzielała sfotografowanego mężczyznę od strumienia wody. Tylko przyjęcie założenia, zgodnie z którym to przeszkoda generuje pragnienie, pozwala też na eksplikację finalnego paradoksu. Jeśli owo pragnienie nadal pozostaje nieskończone, niewyczerpywalne, oznacza to, że jest sztuczne, związane ze sferą afektywną i dlatego zawsze wytwarza się w odpowiednich okolicznościach. Fotografia – przy pewnych dopowiedzeniach – pokazuje więc, w jaki sposób organiczne potrzeby ulegają „denaturalizacji”: nie są już ani jednoznacznie zdeterminowane, ani zaspokajalne.

Radykalizację powyższej strategii przynosi wiersz *Dolek w piasku*:

Wydaje się tak jedynie; naokoło wianuszek rozbawionych
 Ludzi; że są oboje (on uśmiechnięty, ona; używa się tego słowa; zadumana), że są
 Zajęci sobą. Widać ich przecież tylko do pół torsu: jego ramię
 Na jej barkach, jej skroń na jego czole (będzie rym),
 Cała ta tkliwość w piaskowym dole (jest rym).
 Ten dół jest bezdenny, mimo iż go sobie wykopali wedle swego
 Wzrostu; sięga do środka ziemi, w podziemia ziemi,
 Gdzie rzuty wszystkich (idylla miłosna) południków i
 Równoleżników sprowadzają się do jednego punktu. Odpowiednio również
 Wydłużyły się im nogi; koniuszki tych nóg (już nie stopy, za cienkie)
 Zbiegają się również w tym punkcie, stają się więc tym samym
 Punktem (kropką). A tam: temperatura kilku tysięcy stopni C,
 Prócz tego; psychologia kończyn sprowadzonych do: „punkt nie ma centrum
 I jest ograniczony przez nicność” jest oto konieczna: prócz tego więc
 Piekło, w sensie teologicznym (idylla miłosna): wyrastają z piekła,
 Ze samotności, cierpienia i pychy. Te pseudostopy są więc częścią
 Magmy i grzechu pierwotnego. Czy są o tym powiadomieni? Wyczuwają
 Te stopnie C? Trzeba im to (idylla miłosna) powiedzieć.
 Albo wyciągnąć ich, odwrócić, włożyć głowami w stopnie nie mające
 (Geometrycznego) centrum; głowami; niech stopy ich drgają
 U napowietrznego (idylla) ujścia (miłosna) tego dolka w piasku;
 Niech koniuszki palców czulą się do siebie, mózgi zaś (idylla);
 Zanurzyć (miłosna) w pychę, cierpienie, samotność.
 W środku zaś tunelu
 Odbywać się może (w środku: w 1/3 ich wydłużenia)
 Akt, dający (idylla) początek (miłosna) następnym
 Pokoleniom family of man¹⁷.

Prezentacja tej fotografii już zakłada prymat psychologicznego pragnienia, dla którego sfera naturalna dostarcza jedynie form ekspresji. Relacja między kobietą a mężczyzną oparta jest na zasadzie wewnętrznej, intymnej wzajemności, a jej potwierdzeniem jest symetria układu somatycznego. Poeta akcentuje nie tylko nie-

¹⁷ W. Wirpsza, *Dolek w piasku* [w:] *Komentarze do fotografii*, s. 23.

zwykle harmonijny wymiar tej więzi, ale również jej izolację: wyeksponowany przez fotografię tłum otaczający tę parę zostaje w wierszu niemal usunięty. Wirpsza kreuje więc wizję samotnych kochanków, a nawet – „pierwszych rodziców”, fundatorów ludzkości.

Przemieszczenie to dokonane zostało dzięki zabiegom mityzacyjnym, jakie odbywają się w obrębie układu topologicznego. Tytułowy obiekt okazuje się zatem przesmykiem prowadzącym do „miejsca”, którego sens nie ogranicza się do aspektów geograficznych. Jak przekonuje Mircea Eliade:

Symbolizm „środka” obejmuje różne pojęcia, takie jak pojęcie punktu przecięcia płaszczyzn kosmicznych (kanału łączącego piekło z ziemią [...]), pojęcie przestrzeni hierofanicznej, a zatem przestrzeni realnej, pojęcie przestrzeni „stworzeniowej”, tzn. takiej, w której wyłącznie mogło rozpocząć się stworzenie. W licznych tradycjach stworzenie rozpoczyna się z centrum i tam bije źródło całej jego rzeczywistości, a więc energii życia¹⁸.

Wirpsza znał tę koncepcję, ponieważ referował ją w eseju dotyczącym *Promeusza w okowach* Ajschylosa. Jednakże, przechodząc do technik ekspresji, poeta wprowadził uzupełnienie dotyczące pierwiastka humanistycznego:

To „centrum świata” oznaczane bywa na różne sposoby: może to być skała lub drzewo [...], czyli miejsce wybrane w przyrodzie przez ludzi zastanej; i może być to również budowla, słup, kolumna, czyli przedmiot przez ludzi wzniesiony. I może być to również umiejscowienie człowieka, utwierdzenie jego naturalnego pionu w wersji ponadnaturalnej¹⁹.

Dlatego u Wirpszy liryczna prezentacja tego symbolizmu przeprowadzana jest równolegle: polega bowiem zarówno na konstruowaniu odpowiedniej przestrzeni, jak i na dopasowaniu do niej równie niestandardowych – „ponadnaturalnych pionowo” – kształtów ludzkich. Konstytucja tej wizji zaczyna się od ustanowienia owego „środka ziemi” w punkcie przecięcia się rozmaitych płaszczyzn. Geometryzacja podsuwa jednak kolejne sensory: jeśli centrum jest „punktem”, oznacza to, że jest abstrakcyjne, niepodzielne, pierwotne. Somatyczne metamorfozy, jakim podlegają obie postacie, można więc ująć analogicznie: doskonałe połączenie fragmentów ciała podkreśla, iż początkiem czy zasadą tego, co ludzkie, jest stan unifikacji, braku różnicowania.

Obraz ten zostaje następnie uzupełniony, a raczej wzmocniony dzięki wprowadzeniu dodatkowego aspektu związanego z hierofanią. Poeta jednakże przedstawia sakralny wymiar tej przestrzeni w kategoriach negatywnych: realna, geologiczna struktura centrum pozwala bowiem na nawiązanie do wyobrażeń dotyczących piekła i jego demonicznych potęg. Ten symbolizm potraktowany jest instrumentalnie, ponieważ dzięki niemu następuje przejście od tego, co zewnętrzne, cielesne – do kwestii psychologicznych. Ujednolicenie kobiety i mężczyzny polega zatem na ich wspólnej niedoskonałości wynikającej z grzechu pierworodnego. Oboje pozostają uwikłani w „samotność, cierpienie i pychę”, z których powstaje ich pozornie idealna miłość.

¹⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000, s. 399.

¹⁹ W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Kraków 1965, s. 192.

O tym, jak ważne jest to demaskatorskie odkrycie, przekonuje ostatni zabieg poety, który rezygnuje z konstruowania wizji przedstawiającej to, czego fotografia nie obejmuje i tworzy nową anty-fotografię. Ów fantazmat radykalnie odwraca zajmowaną przez ludzi pozycję, w wyniku czego wyeksponowane zostają tylko ich złęczone stopy. Ta groteskowa reprezentacja przekazuje jednak prawdę, gdyż zmienia dotychczasowy układ: w „środku ziemi” znajdują się ich głowy, a przede wszystkim – umysły, silnie i bezpośrednio pogrążone w piekielnych otchłaniach egoizmu, alienacji. Jeśli więc Wirpsza sięga po trzeci, ostatni element symboliki centrum, jakim jest początek stworzenia, czyni to tradycyjnie, wręcz – biblijnie. Akt prokreacyjny „pierwszych rodziców” jest konsekwencją ich upadku, zaburzenia międzyludzkiej harmonii, do której – wbrew temu, co pokazuje zdjęcie – nie ma już powrotu.

III.

Fotoplastikon Jacka Dehnela zawiera fotografie, które zostały starannie dobrane. Selekcja, jak zdradza pisarz, była zresztą podwójna: pierwsza podczas długotrwałego gromadzenia własnych zbiorów, druga – w trakcie ich literackiej eksploatacji²⁰. Precyzyjnie skomponowana kolekcja implikuje bezinteresowny charakter, który u Dehnela przejawia się wielorako. Istnieje na poziomie genetycznym, ponieważ nabywanie fotografii uzależnione jest od ich walorów estetycznych²¹, natomiast „tekstualizacja” – od epickiego potencjału²². Wpływ tych czynników na kształt literackich prezentacji jest zasadniczy: jak bowiem podpowiada opis „tytułowego” – tj. wybranego także na okładkę książki – zdjęcia, procedura eksplikacji prowadzi od doświadczenia piękna, przez konstytucję wyłaniających się z niego sensów, po wnikliwą obserwację rozmaitych detali, które niekiedy podważają przyjęte znaczenia (por. F, 199)²³.

Wszelako ta dominacja perspektywy estetycznej, która przejawia się m.in. w obsesyjnie powracających refleksjach dotyczących sztucznej, iluzorycznej (i w konsekwencji niepoznawalnej lub fałszywej) reprezentacji, nie zawsze unieważnia (re)konstruowane interpretacje. Wynika to z faktu, iż każda kolekcja – jak przekonuje M. P. Markowski – nie ogranicza się do owej bezinteresowności. Brak pragmatycznego zastosowania nie wyklucza bowiem innych operacji:

²⁰ Por. *Bohaterowie fotografii płatają figle*. Rozm. M. Hajdysz, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” z 11 XI 2009.

²¹ Dehnel przyznaje, iż jego kolekcjonerska pasja wynika z przekonania, iż „w zrobionych byle jak, ulotnych, «brzydkich» fotografiach kryje się na ogół więcej piękna niż w ulizanych, upozowanych zdjęciach z atelier. Piękno nie może się zdezaktualizować, bo jest ponadczasowe, natomiast ma naturę proteuszową i wnika w zupełnie inne przedmioty, w inne rejestry. To, co było uważane za piękne sto czy pięćdziesiąt lat temu, możemy dziś powszechnie uważać za potworny kicz albo artystyczną nudę” (*ibidem*).

²² Autor stwierdza bowiem, że: „w *Fotoplastikonie* [...] kryterium podstawowym była literacność: to, czy dane zdjęcie ma w sobie zaczątek dobrego tekstu” (*ibidem*).

²³ W ten sposób odsyłam do: J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

Zmienia się tylko kontekst użycia, możliwość użycia pozostaje nadal. [...] Jeżeli kolekcja prowokuje pytania [...], to użyteczność kolekcji jest funkcją jej służebności wobec nauki. Kontekstem jej użycia nie jest już rynek, lecz wiedza. Ta zaś, co wiemy już dziś całkiem dobrze, rzadko bywa bezinteresowna, a z całą pewnością nader podatna na niekontrolowane użycie. [...] Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że określenie „prywatna kolekcja” jest oksymoronem, jako że „publiczność” kolekcji (czyli możliwość jej pozaprywatnego użycia, możliwość otwarcia i wymiany) wpisana jest w jej istotę²⁴.

Jeśli więc Dehnel upublicznia dzięki literaturze swoją kolekcję, to przynajmniej częściowo zostaje zobowiązany do wpisania tego projektu w poza- (czy ponad-)estetyczny porządek wiedzy. Pisarz istotnie dokonuje takiej operacji, którą umożliwia mu dystans temporalny między powstaniem fotografii a momentem jej późniejszego oglądu (i opisu). Ta właśnie różnica okazuje się konstytutywna dla dokonywanych przez pisarza analiz²⁵, przy czym ich kierunki ulegają wyraźnemu rozdzieleniu: jeżeli warunkiem poznania okazuje się wyłącznie upływ czasu, to jego wyniki sprowadzają się do klasycznych konstatacji dotyczących śmiertelności lub przemian obyczajowych (najczęściej związanych z intymnymi wymiarami pragnienia); jeżeli jednak perspektywa temporalna zostanie uzupełniona o historię społecznych konfliktów, wówczas, jak stwierdza sam pisarz:

Większość tych tekstów mówi o tym, jak znaleźliśmy się tu, gdzie jesteśmy: za nami dwie wielkie, straszliwe wojny, doświadczenia totalitaryzmów, powszechne ruchy emancypacyjne... Kontekst czasu, który upłynął od zrobienia danego zdjęcia do dnia dzisiejszego jest nierzadko zasadniczy dla odczytania danej fotografii, czy, wołałbym takie określenie, do zadawania jej pytań. Kontekst, dodajmy, zupełnie niejasny dla tych, którzy zdjęcie robili i którzy stali przed obiektywem²⁶.

Spśród dziejowych katastrof szczególne miejsce w *Fotoplastikonie* zajmuje proces kolonizacji: będąc bowiem u źródeł nowoczesności, dostarcza nader wnikliwych i niekwestionowalnych rozpoznań. Diagnoza Dehnela jest genetyczna, dlatego aż dwukrotnie koncentruje się on na fotografiach – angielskich – dzieci, które dorastają do roli imperialnych zdobywców. Niezależnie od tego, czy przedstawione zostały na pełnej margerytek łące (por. F, 35), czy przeciwnie – w zaaranżowanym atelier (por. F, 209), ich związki z rzeczywistością okazują się podobne, gdyż polegają na niepowstrzymanym zawłaszczaniu kolonialnych „zasobów”. Zrywanie kwiatów czy pozowanie z makiętą żaglowca okazuje się bowiem metaforą zaborczej i ekspansywnej postawy, którą system kulturowy kształtuje tak wcześnie, jak to tylko możliwe. Zarazem jednak ów dystans pozwala pisarzowi dostrzec konsekwencje tego procesu. Pierwszą z nich jest niewątpliwie mechanizm wykluczania, marginalizacji. Wszelako jego funkcjonowanie

²⁴ M. P. Markowski, *O kolekcjach* [w:] idem, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 36.

²⁵ Dehnel zresztą wcześniej podkreślał ten aspekt, stwierdzając, iż: „Fotografia najlepiej chyba w dzisiejszych czasach nadaje się do pisanja ekfraz – również dlatego, że jest immanentnie związana z życiem, z jakimś wycinkiem rzeczywistości. I to napięcie pomiędzy rzeczywistością, chwilą a sztuką, trwaniem, jest niebywale nośne. Przynajmniej dla mnie” (*Zawsze miałem olbrzymie apetyty poznawcze*. Rozm. przepr. K. Bacht, „Pro Libris” 2007, nr 1, s. 14).

²⁶ *Bohaterowie fotografii płatają figle*, op. cit.

okazuje się rozłożone obustronnie: dosięga zarówno kolonizujących, jak i kolonizowanych.

Wspomniane fotografie angielskich chłopców zakładają niesprawiedliwą asymetrię. Tylko bowiem pierwszy z braci prezentuje ów typ potencjalnego konkwi-stadora, ponieważ jego rozwój przebiega pod każdym względem równomiernie. Natomiast banalna różnica wzrostu (i wieku) powoduje, iż drugi brat jest jedynie karykaturą pierwszego:

Z pozoru więc są tacy sami, w istocie – zupełnie inni. Starszy, pewny siebie, dosięgnie zaszczytów, bogactw i wiedzy, tak jak dosięga blatu; młodszy z bogactw będzie miał tylko strzępek (to ten dziób i pierś gryfa na skraju, po prawej), z ksiąg – nic; zwiąże się ciśnień z podróżami, coś go będzie miało po świecie, na próżno jednak – to czarna kotara będzie mu najbliższa (F, 209).

Jeśli zatem to „wrózenie” z fotograficznej aranżacji okaże się trafne, oznacza, iż odmienne biografie oddzielają tego, kto będzie korzystał z kolonialnych przywilejów od tego, który tej szansy zostanie pozbawiony. Nierównomierna dystrybucja jest o tyle nieuzasadniona, o ile obaj pretendenci są własnymi odbiciami: zestawienie ich sylwetek wywołuje nawet złudzenie ruchu jednej postaci sfotografowanej w dwóch nieodległych momentach.

Restrykcje względem kolonizowanych również pojawiają się dyskretnie, niezauważalnie, a przynajmniej w sposób niepozbawiony pozornego uzasadnienia. Seria humorystycznych pocztówek przedstawia wprawdzie żałosne zachowania Murzynów, ale są one symulowane przez białych, którzy odgrywają ich rolę. Dopiero wnikliwe spojrzenie odnajduje tu zasadę dyskryminacji:

[...] naprawdę śmieszna jest mowa brudnych czarnuchów [...]. Ich białka, łyskające na ciemnych twarzach, ich przesadne gesty i rozpacz z powodu wywrócenia koszyka (F, 39).

Skoro zatem mieszkańcy kolonii nie są zdolni do asymilacji, należy ich odseparować od tych, którzy wyznaczają kulturowe standardy. Jediną, dopuszczalną formą kontaktu pozostają ekspozycje z udziałem „dzikich krajowców”. Dzięki tym wystawom – pisarz przywołuje zarówno paryskie (por. F, 45), jak i amerykańskie (por. F, 77) – cywilizowane społeczeństwa odkrywają, jak również oswajają „innego”. Symulacją takiego oglądu jest prezentacja fotografii:

Bardzo ładne te stroje i bardzo ładne te twarze. Cóż za ładna grupa, coś za ładnie ułożona, ustawiona grupa: wzorzyste perkaliki, rękawki z falbanką. Przyjemnie się patrzy na takie kolorowe buziaki. Wszystko to bardzo oryginalne i nietutejsze, wzbudza w nas ciekawość poznawczą; najbardziej ujmuje nas przecież szczypta kolorytu lokalnego: wielkie kwiaty na sukni dziewczyny po lewej, koraliki, amulety, paciorki, doprawdy pocieszne te stroje przewiązane w miejscach, w których nie przewiązałyby się żadna Europejka, chyba że ratowana z morskiej kipieli przez chwackiego matrosa! Jest w tym jednak sporo naturalnego wdzięku, w ogóle są bardzo naturalne te kobiety, nawet jeśli strzyżenie włosów przy skórze napelnia nas równie naturalnym odruchem obrzydzenia (F, 77).

Egzotyka tej fotografii wywołuje dialektyczne sprzężenie fascynacji i odrzucenia. Gdyby jednak dokonać oddzielenia obu postaw, wówczas okazałoby się, iż pierwsza jest wybitnie estetyczna. Obserwator koncentruje się bowiem wokół

detali należących do specyfiki afrykańskiego ubioru, a następnie przenosi to doświadczenie na same postacie murzyńskich kobiet. W toku tego procesu następuje jednak de-estetyzacja: kiedy bowiem ciało stanie się dominującym i wyłącznym obiektem obserwacji, okazuje się, że jest zbyt obce i odległe od jakichkolwiek kanonów czy przyzwyczajzeń.

O tym, iż ów antyestetyzm nadal pozostaje funkcją pierwszej postawy, przekonuje jego minimalizm poznawczy. Fryzury nie są bowiem kwestią mody, ale znakiem ulegania opresji. Jej właśnie pisarz nie zamierza dostrzec, mimo iż jest ona bezpośrednio widoczna w sztucznych i wymuszonych pozach, jakie przyjmują sfotografowane kobiety²⁷. Docieranie do ukrytych mechanizmów i zagrożeń kolonializmu jest zatem w *Fotoplastikonie* stopniowe, pośrednie. Dopóki pisarz nie kontrastuje obu perspektyw – a zatem silniej pozostaje w obrębie XIX-wiecznych iluzji – dopóty postawa krytyczna ulega wygaszeniu. Dopiero spojrzenie obciążone nowoczesnym doświadczeniem wydobywa zagrożenia tkwiące nawet w dziecinnej, ewidentnie zaaranżowanej fotografii przedstawiającej kowboja strzelającego do Indianina (por. F, 105). Jednakże najważniejsze rozpoznanie Dehnela sprowadza się, jak sądzę, do paradoksalnej tezy, zgodnie z którą im bardziej radykalne formy przybiera wykluczanie kolonizowanych, tym szybciej sami kolonizujący upodabniają się do „dzikich”.

Zależność ta uzyskuje dodatkowe potwierdzenie, ponieważ okazuje się sprawdzalna nawet w Europie. To właśnie tu, w kulturowym centrum zachodzą niebezpieczne procesy związane z rozwojem konfliktów na tle kolonialnym. Zanim jeszcze one się pojawiają, okazuje się, iż – przedstawiona na pocztówce – codzienna egzystencja narodów cywilizowanych jest już możliwa do opisanie w kategoriach etnologii i etnografii (por. F, 45). Za pomocą tego eksperymentu pisarz pokazuje nie tylko „odwracalny” – a więc arbitralny – charakter pewnego dyskursu, ale i zawartą w nim prymitywną strukturę społeczną. Z tego względu nie jest ważny fakt, iż europejskie stroje, obyczaje czy budowle można inaczej nazwać; istotna pozostaje obserwacja, zgodnie z którą decydującą rolę w „plemiennej organizacji” odgrywają – z pozoru pozostający na drugim planie – mężczyźni, decydujący np. o przynależności kobiet i opieką nad potomstwem.

Również oni pasjonują się tak egzotyczną rozrywką, jaką jest cyrk. Jego fotografia zawiera intrygujący nadmiar symetrii (zarówno tej rzeczywistej, jak i sztucznie wykadrowanej), z czego pisarz wyciąga wniosek, iż potencjalnemu widzowi:

[...] nie na dzikości [...] zależy, ale na jej poskramianiu, na kruchej równowadze: oto treser, który w każdym momencie może być rozszarpany na sztuki, rozkazuje potężnym bestiom; oto lew i tygrys, dla których odgryźć łusą głowę to tyle, co ziewnąć, posłusznie wykonują na każde skinienie naj-

²⁷ W tym kontrakcie warto przypomnieć refleksję Ernesta Jüngera, który uważał, iż „fotografia jest [...] wyrazem właściwego nam i bardzo okrutnego sposobu widzenia. Ostatecznie jest ona formą złego spojrzenia, rodzajem magicznego obejmowania w posiadanie. Jest to bardzo dobrze odczuwane tam, gdzie żyje jeszcze i nna substancja kulturowa. Z chwilą, gdy można sfotografować takie miasto jak Mekka, przesuwa się ono do sfery kolonialnej” (E. Jünger, *O bólu*, tłum. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9, s. 220–221).

głupsze czynności. Ci, którzy schodzą się tu po pracy, ciągnąc za rękę dziecko lub narzeczoną, chcą tak naprawdę obejrzeć nie grozę, ale dwie równoważące się siły, napięcie, które tworzy porządek (F, 113).

Treserski pokaz jest jeszcze ludyczną symulacją, jaka odbywa się w obrębie stabilnego układu. Ale jej niebezpieczny charakter polega na tym, że odsłania to, co nie powinno zostać ujawnione: porządek jest kruchą homeostazą sił, które wzajemnie się zwalczają. Jeśli to jest autentyczna przyczyna oglądania tych spektakli, oznacza to, iż wśród tych, którzy odpowiedzialni są za utrzymanie pokoju, wzrasta poczucie jego przypadkowej, konwencjonalnej natury. Ta kontrolowana destabilizacja jest już zapowiedzią autentycznych konfliktów. Ich geneza jest wprowadzana niekiedy pośrednio, dzięki jukstapozycji wykorzystującej wizualną opozycję między pierwszym a drugim planem. Zrywanie margerytek przez chłopców zostaje bowiem zestawione z odpowiednio odczytanym „tłem”:

Dopiero w oddali widać ścianę ciemnych drzew, do których dojdą za dwadzieścia lat – na każdym pniu emaliowana tabliczka z nazwą w ozdobnym kartuszu: Ypres, Verdun, Tannenberg, hiszpanka (F, 35).

Zachłanna, imperialna „edukacja” nieuchronnie prowadzi dorastające pokolenie w kierunku wojny. Znacznie silniej – nie bez ironii, a nawet sarkazmu – pisarz wprowadza tę kwestię, łącząc prywatną korespondencję (i służącą jej pocztówkę) z perspektywą historyczną. Wizualizacja będąca kwintesencją wysmakowanej egzotyki – przedstawia bowiem rzeźbę nagiej, czarnej kobiety umieszczonej w tropikalnym lesie – traci swoją pierwotną, komunikacyjną funkcję i zostaje umieszczona w obszarze późniejszych, militarnych działań. Zabieg ten okazuje się nader trafny za względu na swój demistyfikacyjny wymiar; wizja wojny to nie tylko:

[...] ziemia dygocąca od wybuchów, plutony egzekucyjne, hiszpanka, cztery lata w okopach, które wykreśliły z arsenału figlarnych flirciarek Majestat Śmierci i pozwoliły napisać i pokazać, o co naprawdę chodzi: o spocony cys z polerowanego brązu (F, 69).

Pod pozorem uzasadnionych racji, które zmuszają do składania heroicznym ofiar na bitewnych polach, tkwi faktyczna przyczyna imperialnych konfliktów. Jeśli zaś ich przedmiot sprowadza się do kawałka rzeźby, to jest on nieistotny: zasadniczą rolę odgrywa wyłącznie ambicja w walce o międzynarodowy prestiż. Wojna okazuje się podszyta nicością, nawet jeśli ich oficjalnym „celem” są kolonialne (i nie tylko) terytoria.

*

Antropologiczny projekt omawianych utworów wykazuje tendencję do rozdwojenia czy nawarstwiania się co najmniej dwóch „ja”. Pierwszy podmiot pozostaje bliżej fotografii: jest utworzony do jej przedstawienia i wyjaśnienia; drugi natomiast – ukryty – zajmuje określoną względem pierwszego pozycję, dlatego relacja z tym, co wizualne, ulega tu (różnorodnej zresztą) mediatyzacji.

Cezary Zalewski

TROVES, EXHIBITIONS, COLLECTIONS.
A PROJECT OF AESTHETIC ANTHROPOLOGY IN THE WORK
OF STANISŁAW CZYCH, WITOLD WIRPSZA AND JACEK DEHNEL

Summary

This article is concerned with the idea of subjectivity manifested in literary works which are accompanied by series of photographs. So the columns of Stanisław Czych are superimposed on a random assortment of photos ('troves') presented by grotesquely disfigured characters (usually by means of a *Doppelgänger* or demonization). Witold Wirpsza's volume of poems *Komentarze do fotografii* (*Commentaries on Photos*) was inspired by pictures from the American exhibition *The Family of Man* ('exhibitions'). Wirpsza takes on the posture of an enfant terrible or, alternately, an *Old Testament* prophet lecturing on human fallibility and embarks on a radical deconstruction of the message of that exhibition. Jacek Dehnel's cycle named *Fotoplastikon* is an exquisite set ('collection') of photos chosen for their bizarre or striking quality. Most conspicuous among them are pictures of representatives of exotic cultures which are presented with the delight of an explorer/connoisseur or the critical distance of a decolonizer.