

Teksty Drugie 2007, 3, s.58-68



Jedyna chwila. Fotografowanie w poezji polskiej dwudziestego wieku.

Cezary Zalewski

Cezary ZALEWSKI

Jedyna chwila.

Fotografowanie w poezji polskiej dwudziestego wieku

Fotografia w liryce współczesnej jest tym rekwizytem, po który poeci sięgają niezmiernie często, zapewne dlatego, iż ułatwia dostęp do niepowtarzalnych, a zarazem już zaistniałych scen. Jednocześnie obiekt ów bywa kłopotliwy, gdyż jest pozbawiony sugestii semantycznych. To, co zostało przedstawione, jest – mówiąc słowami Ewy Lipskiej – jak:

utrwalona na kliszy
ta jedyna chwila
na którą nie było nawet
czasu do namysłu¹

Aporia wydaje się nieprzewycięzalna: albo bezpośredni, momentalny obraz, albo komentarz, który dokona objaśnienia. Wybór najczęściej pada na pierwszy człon tej alternatywy, stąd w poezji polskiej znaczna ilość fotograficznych ekfraz, które wszakże pozostawiają czytelnika z – niejednokrotnie trudnym – zadaniem rekonstrukcji ich sensu.

Na tym tle interesujący wydaje się wąski nurt, który próbuje rozwiązać ten problem inaczej. Zamiast wyłącznej koncentracji na utrwalonym wizerunku, pojawia się rekonstrukcja procesu doprowadzającego do jego powstania. Obraz uchwycony zostaje z perspektywy genetycznej, pozwalającej na bardziej jednoznaczne i czytelne wskazówki dotyczące znaczenia tej jednej, jedynej chwili. Celem niniejszego szkicu jest prezentacja trzech utworów poetyckich, które z omówionych wyżej powodów zajmują się nie tyle fotografią, ile – fotografowaniem.

¹ E. Lipska *Zywa śmierć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 49.

I.

Niezwykły wiersz Tytusa Czyżewskiego – *Mediumicznie-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasińskiego*² – wprawiał komentatorów w zakłopotanie, dlatego albo pomijali go milczeniem, albo oswajali, umieszczając w przestrzeni intersemiotycznej (malarstwo³) czy też intertekstualnej (surrealizm⁴). Niewątpliwie, utwór ten wymaga kontekstu, który jednakże został bezpośrednio wskazany w tytule. Pełna interpretacja nie może zatem pomijać odniesień do magnetyzmu i mediumizmu; zwłaszcza że kwestie te były niezwykle popularne (i rozpoznawalne) w okresie dwudziestolecia⁵. Czyżewski wprowadził je do początkowej i środkowej partii tekstu, wyznaczając w ten sposób „horyzont”, na którym następnie pojawia się fotografowanie i fotografia.

Uczestnicy seansów niemal zawsze obserwowali w pobliżu medium pewną materię, którą nazwano ektoplazmą. Początkowo była mglista i bezforemna, ale później przybierała kształt i własności jakiejś (często zmarłej) osoby. Jednakże, jak zauważa monografista: „Nie wszystkie media posiadają zdolność wydzielania tak znacznej ilości ektoplazmy, żeby mogły zmaterializować z niej całą postać ludzką; często są to tylko ręce, głowy, popiersia”⁶. Zatem początkowa sekwencja obrazów, w których pojawiają się kolejne, ale odosobnione części ciała, jest poetyckim ekwiwalentem mediumicznej ektoplazmy. Hipotezę taką potwierdza zarówno dynamiczny charakter każdej z tych wizji, jak i zjawiska im towarzyszące: widmowe płomienie⁷ oraz rodzaj telekinезji⁸, polegający na uruchomieniu instrumentu klawiszowego.

Jednakże przebieg seansu Czyżewski ewidentnie modyfikuje, posługując się techniką symultaniczną. Aż trzykrotnie podkreśla, że wszystkie te „działania” rozgrywają się równocześnie, chociaż (prawie) każde z nich – gdzie indziej. Pojawia

² T. Czyżewski *Noc-Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Gebethner i Wolf, Kraków 1922, s. 30.

³ Por. J. Pollakówna *Spełnienie dwoiste (Uwagi o twórczości Tytusa Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969 nr 1, s. 40.

⁴ Por. J.J. Lipski *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960 nr 6, s. 74-75; B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 120-123.

⁵ Świadczą o tym liczne publikacje. Do najważniejszych należą monograficzne prace: L. Szczepańskiego *Mediumizm współczesny i wielkie media polskie*, Kraków 1936; *Spirytyzm współczesny*, Wydawnictwo „Nauka i Kultura”, Kraków 1936; oraz J. Świtkowskiego *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939. Warto jednak zaznaczyć, że autorzy posługują się terminologią wypracowaną jeszcze na przełomie wieków przez Juliana Ochorowicza.

⁶ J. Świtkowski *Okultyzm i magia...*, s. 105-106.

⁷ Tamże, s. 95-96.

⁸ Tamże, s. 94.

Szkice

się nawet paralelizm, który zestawia wedle wspólnej odległości od „centrum” elementy somatyczne ze spacialnymi. Im dalej zostaje ulokowana kolejna wizja (przyłegła sala, kuchnia, łazienka, kąty salonu), w tym większym stopniu bardziej zewnętrzne fragmenty ciała (ręce, mózg, oczy, nogi, palce, włosy) biorą w niej udział; i odwrotnie: im bliżej do miejsca, w którym znajduje się medium, tym bardziej „dośrodkowy” charakter mają te obrazy (kręgosłup, płuca). Ostatnia wizja przynosi jednak zerwanie tej reguły:

serce bić przestaje
i jest w tej chwili
w kielichu w tabernaculum

W porządku somatycznym pojawia się zatem centrum (serce), natomiast przestrzeń ulega radykalnej zmianie: zamiast domu pokazane zostaje (najbardziej sekretne) wnętrze świątyni. Przemieszczenie spacialne nie jest jednak dysfunkcyjne, gdyż sygnalizuje przejście w obręb innego rytuału. Ten udziwniony seans spirytystyczny staje się bowiem tym, co Julian Ochorowicz⁹ nazwał snem magnetycznym. Prawdopodobnie zresztą od początku nim był, jeśli otwierające wiersz onomatopeje zinterpretuje się jako dźwiękowy ekwiwalent ruchów, które wykonuje magnetyzer nad osobą magnetyzowaną w celu wprowadzenia jej w stan uśpienia¹⁰.

Relacja z dalszego przebiegu seansu jest następująca:

ty opowiadasz mi przez sen
że jesteś u stropu gotyckiej katedry
i przestajesz żyć
toniesz w pomarańczowej wodzie
ja budzę cię ja budzę cię

Sen magnetyczny (w przeciwieństwie do hipnozy) wedle Ochorowicza nie zniewała osoby, dlatego jest ona aktywna: zarówno – niezależnie od magnetyzera – doznaje wewnętrznych przeżyć, jak i samodzielnie je werbalizuje. Niemniej jednak tylko on jest w stanie zakończyć doświadczenie, przerywając sen tak samo, jak go rozpoczął (dlatego u Czyżewskiego forma graficzna ostatniej linijki cytatu odpowiada rozmieszczeniu początkowych onomatopei).

Poeta znakomicie poradził sobie z połączeniem obu praktyk okultystycznych. Wizje z ektoplazmy płynnie przechodzą w oniryczne obrazy, właśnie dzięki przestrzeni sakralnej, w której „kończy się” seans (mediumiczny) i „zaczyna” sen (magnetyczny). Oba rytuały są odmienne, używają innych sposobów artykulacji, niemniej jednak zakres ich doświadczeń wydaje się zbliżony. Różnica dotyczy raczej perspektywy; pierwotnie medium materializuje na zewnątrz swe wrażenia, a później mówi o nich z wnętrza, relacjonując własny sen.

⁹ Por. J. Ochorowicz *Psychologia i medycyna*, cz. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1917, s. 172-175.

¹⁰ Tamże, s. 209.

Czyżewski dlatego zatem uczynił „przedmiotem” obu praktyk jedną osobę – Brunona Jasińskiego – gdyż zamierzał jak najwierniej odtworzyć ekstremalne doznania. Oscylują one nieodmiennie wokół powolnego acz nieuchronnego zanikania życia. Pierwsze ujęcie podkreśla somatyczny aspekt zgonu, powodujący rozpad organizmu i powolną destrukcję każdej z jego części. Druga perspektywa – przeciwnie – koncentruje się na subiektywnych doznaniach (lęku) wobec śmierci, która, jak w przypadku zatonięcia, przychodzi zbyt gwałtownie.

Dopiero teraz poeta decyduje się wprowadzić tytułowy motyw:

ustawiam aparat
zapalam światło magnetycznej zorzy
i widzę twoje czoło
oświetlone z boku luną pożarów
kąpię kliszę w złotej wodzie
kopiuję na brompapierze
i wywołuję twą widmową twarz

Parapsycholog zauważyłby zapewne, iż fotografowanie w tym momencie jest już czynnością spóźnioną. Wykonywanie zdjęć było nieodzowne, ale zawsze dokonywało się w trakcie trwania seansu lub snu¹¹. W ten sposób uzyskiwano obiektywny i niepodważalny dowód, iż zjawiska paranormalne istnieją¹², a zatem należy je systematycznie badać.

Zamiar Czyżewskiego jest inny. Nie dąży on do podporządkowania fotografii nauce, ponieważ artystyczny efekt jest w tym przypadku niewielki: zdjęcia z seansów pokazują to, co niezwykle, w kategoriach tego, co znane i oswojone. Strategia artysty awangardowego jest dokładnie przeciwna, dlatego portret Jasińskiego zostanie wykonany „po” całej serii nadzwyczajnych efektów, ale tak, żeby można je z niego odtworzyć. To, co zwykle, pojawi się zatem jako niesamowite, inne¹³.

Sam proces wykonywania (oświetlające błyski) oraz wywoływania (zanurzenie papieru) zdjęcia zawiera metonimiczne nawiązania do obu rytuałów. Paralelne

11 Por. L. Szczepański *Mediumizm współczesny*, s. 65-75; J. Świtekowski *Okultyzm i magia...*, s. 125-130.

12 W tej funkcji pojawia się fotografia ektoplazmy już w *Fin-de-siècliste* Gabrieli Zapolskiej (1897). Helena przekonuje tu adwersarza: „Fotografie, które masz pan przed sobą, nie pochodzą z dziedziny cudów. Są to rzeczy pozytywne, materialne... Są to łupiny naszego «ja» materialnego, które nie są dla wszystkich widzialne, a które dla anachoretów indyjskich były najzupełniej widoczne” (*Fin-de-siècle`istka. Powieść*, Kraków 1958, s. 446).

13 Na tej samej zasadzie pojawi się czynność fotografowania w wierszu Antoniego Słonimskiego *Negatyw*: tyle że tu obiektem zainteresowania nie jest osoba: „Nad miastem okraciem, jak nogi pająka składane, / Rozłożę statyw, / I w szumie magnezji / Zdejmę ogromny negatyw. / W codzienny cień zmieniają się dżienne chmury, / Tętniąca poetyczność – w tętent poezji, / A tuman murów – w tum ponury” (*Godzina poezji*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1923, s. 63).

jest także ostateczny wynik: prerażenie śmiertelnym snem zapewne pojawia się w nagle otwartych oczach poety, a cała twarz staje się widmowa, czyli: martwa, oddzielona od ciała. Mediumiczno-magnetyczna fotografia dokonuje więc syntezy, portretując śmierć z obu – podmiotowej i przedmiotowej – perspektyw równocześnie.

2.

Widokówka z tego świata Stanisława Barańczaka powstała dzięki poetyckiej syntezie konkretnego i metafizycznego doświadczenia; przy czym sfera ostatnia jest tym silniej zasugerowana, im wyraźniej przedstawione zostają „tutejsze”, ziemskie realia. Wiersz *Zdjęcie*¹⁴ wydaje się odstępstwem od tej reguły, gdyż prezentuje tytułową sytuację w sposób stereotypowy, zbyt lakoniczny i jakby pozbawiony rzeczywistego odniesienia. Z tego zapewne powodu rozpoznanie jego uniwersalnego wymiaru nie jest oczywiste i wciąż pozostaje niepełne¹⁵.

Wydaje się jednak, iż Barańczak celowo posłużył się ujęciem schematycznym, aby wskazać na tym większą liczbę zjawisk. Kadrowanie zdjęcia, przedstawione za pomocą monologu fotografa, odsyła bowiem do całego szeregu innych, funkcjonujących w amerykańskim społeczeństwie kulturowych praktyk, które poeta natychmiast wyłapuje jako „obcy”. W ich rozszyfrowaniu nader cenne są refleksje innego „turysty” – Jeana Baudrillarda – który mniej więcej w tym samym okresie przebywał w Ameryce.

Są one o tyle ważne, iż Barańczak, jak przystało na ucznia angielskich metafizyków, uczynił antytezę dominantą kompozycyjną tego wiersza. Została ona wykorzystana jako analogia do procesu wykonywania fotografii: najpierw poeta posługuje się strategią negatywną, przedstawiając to, co nie zostanie ujęte w kadrze; następnie zaś przechodzi do właściwej prezentacji tego, co na zdjęciu będzie uwidocznione. Jednakże napięcia funkcjonują nie tylko pomiędzy tymi dwiema perspektywami; każda z nich – sama w sobie – pełna jest kolejnych dysonansów, zbudowanych za pomocą techniki zbliżania i oddalania.

Pierwszy etap jest następujący:

Nie ruszaj się; tak, brawo;
tylko poczekam, aż
przejdą ci ludzie i sprawy,
z którymi zbyt mało masz

wspólnego; o, to jest dobre;
tylko przybliżyć się, żeby

¹⁴ S. Barańczak *Widokówka z tego świata*, Zeszyty Literackie, Paryż 1988, s. 42.

¹⁵ Por. J. Kandziora *Observator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*, „W drodze” 1990 nr 1, s. 98; A. Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zmieniam”, „Teksty Drugie” 1999 nr 4, s. 178-179.

usunąć poza obręb
miliony niepotrzebnych

nieszczęść i słów; [...]

Eliminacja ma charakter zarówno fizyczny (bez ludzi, słów), jak i metaforyczny, wewnętrzny (bez spraw, nieszczęść). Ten paralelizm implikuje jednak pewną wizję, którą warto zrekonstruować. Jeśli bowiem wokół fotografowanego nie pojawią się inni oraz znikną wszelkie doznania z tą obecnością związane, oznacza to, iż portret będzie całkowicie skoncentrowany na indywidualnym wymiarze tej osoby. Jego reprezentacja będzie ponadto nacechowana idyllicznie: zamiast oznak, wskazujących na trudne doświadczenia, twarz zapewne rozpromieni się uśmiechem.

Taki obraz, z jednej strony, jest (zwłaszcza dla fotografii) typowy, z drugiej jednak sugeruje określony, funkcjonujący w amerykańskim społeczeństwie „styl zachowań”. Kiedy Baudrillard zastanawiał się, na czym polega powszechny tam fenomen okazywania radości, doszedł do wniosku, że jego sztuczny, wyuczony charakter działa niczym maska, zakrywając i budując dystans. W Ameryce obowiązuje zatem zasada: „Uśmiechnij się, nawet jeśli nie masz nic do powiedzenia albo inni są ci obojętni. Pozwólcie ujawnić się spontanicznie tej pustce i głębokiej obojętności waszego uśmiechu, u c z y ń c i e z n i c h d a r dla innych, niech wasze twarze rozjaśni stopień zero radości i przyjemności, uśmiechajcie się, uśmiechajcie...”¹⁶.

Barańczak wydaje się podzielać tę diagnozę. Usuwając innych poza kadr – tj. poza nawias życia – indywidualizm staje się paradoksalny, gdyż wytwarza podmiotową próżnię. Nie da się jej „zasłonić” nawet za pomocą tak dobrej strategii, jaką jest wszechobecny, sugerujący pełne samozadowolenie uśmiech.

W drugiej fazie fotograf zmienia metodę:

o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię
ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen, twój

cień; tak, z tą właśnie
miną, w tej pozie;
tylko się cofnę może,
żeby nie za wyrażnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;
tak, dobrze, właśnie te
myśli nie inne;

Przedstawienie pozytywne jest jeszcze bardziej dysonansowe. Z jednej bowiem strony portret będzie wykonany dokładnie, tak iż – znowu – poprzez wygląd ze-

¹⁶ J. Baudrillard *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sicl, Warszawa 2001, s. 47.

wewnętrzny odzwierciedlone zostaną przeżycia wewnętrzne (sen, myśli) podmiotu. Z drugiej zaś – przeciwnie – całość prezentacji zostanie dokonana z oddalenia, niwelującego wszelkie detale.

W perspektywie kulturowej dysharmonia ta jest wyraźnie osłabiana. Zamiar precyzyjnego i wielostronnego uchwycenia fotografowanej osoby wydaje się podobny do praktyki dokładnego filmowania, której często, wedle Baudrillarda, oddają się Amerykanie. Istotą tego działania jest jednak czysta autoreferencja: „Wideo w każdym domu ma dziś jedynie to zastosowanie: jest ekranem ekstazy refrakcji, nie ma już nic wspólnego z obrazem, sceną lub teatrem w tradycyjnym znaczeniu i nie służy już zabawie ani samouwielbieniu, umożliwia natomiast p o d ł ą c z e n i e s i ę d o s a m e g o s i e b i e”. Samozwrotność uzyskiwana w ten sposób przypomina: „krótkie spięcie w wyniku nagłego połączenia tego samego z tym samym, odsłaniające swą intensywność na powierzchni i zarazem brak znaczenia w głębi”¹⁷. Fotografia, nawet ta ukierunkowana na „analizę wewnętrzną”, również uczestniczy w ekstazie komunikacji: jest podwojeniem, lustrzanym odbiciem tego samego. Zarazem jednak pozostaje „pusta”, czyli nie przynosi rozpoznania czy samopoznania, a jedynie tautologiczne powtórzenie.

Jeśli tak jest, to znaczy, iż zdjęcie nieuchronnie zaprzepaszcza niepowtarzalny, ściśle jednostkowy aspekt: kopia jednej osoby niczym nie różni się od kopii kogoś innego. Wszystkie jednakowo milczą, dlatego o każdej można – paradoksalnie – powiedzieć, że im bardziej jest dokładna, tym mniej wyraźna, zamazana. Kontaminując te dwa przeciwstawne „obrazy”, Barańczak ponownie demaskuje amerykańskie iluzje; jeśli bowiem każdy (dzięki fotografii) przejawia skłonności do narcyzmu, to w szerszej skali wszyscy są pod tym względem tacy sami.

Strategia demistyfikatora uspołnia zresztą ten antytetyczny wiersz, dlatego poeta posługuje się nią konsekwentnie. Ostatni fragment monologu jest bowiem następujący:

tylko migawka: niech
na mgnienie się uciszy
czas, jego śmiech
nienajzyczliwszy;

tak, wreszcie, bądź tak chwilkę;
z tym, że już zmierzch:
a został jeden tylko
jednorazowy flesz

Przesunięcie zainteresowania z tego, co znajdzie się – albo nie – w kadrze, na funkcjonowanie aparatu sygnalizuje nie tylko finalny etap wykonywania zdjęcia, ale też pokazuje jego właściwe uzasadnienie. Mechanizm działa bowiem tak, jak inne amerykańskie urządzenia, których zasadniczym celem jest ignorowanie porządku naturalnego: trzask migawki, błysk flesza o zmierzchu sugerują uparte trwa-

nie tego, co mechaniczne. To tylko przykład szerszego zjawiska, które tak zaintrygowało Baudrillarda:

Wszystko musi tu cały czas funkcjonować, by uniemożliwić sztucznej ludzkiej potędze chwilę wytchnienia, by przeplatanie się naturalnych cykli (pór roku, dnia i nocy, ciepła i zimna) ustąpiło funkcjonalnemu, często absurdalnemu kontinuum [...]. Można to wytlumaczyć obłędem lub lękiem i nazwać cały ten bezproduktywny wysiłek pracą żałoby¹⁸.

Zdjęcia generują zatem nie tylko narcystyczne złudzenia; w ostatecznej perspektywie zdają się bowiem potwierdzać aspiracje, dążące do zniwelowania upływu czasu i jego konsekwencji. Jednakże wysiłek ten, im jest energiczniejszy, tym bardziej pozostaje bezcelowy: fotografia już w momencie wykonywania staje się potwierdzeniem utraty, permanentną pracą żałoby.

3.

W poezji Janusza Szubera fotografia pojawia się tyleż często, ile jednoznacznie. Niezależnie bowiem od tego, czy należy ona do rodzinnego albumu, czy nie, jej pochodzenie zawsze jest odległe, nierzadko dziewiętnastowieczne. Oglądanie takich zdjęć bywa jednakże ryzykowne, gdyż, jak zauważyła Susan Sontag, większość z nich: „nie zachowuje wiecznie ładunku uczuciowego. Fotografia wzruszająca swoim tematem ludzi w 1900 roku, dziś wzruszyłaby nas zapewne dlatego, że wykonano ją właśnie w tym czasie. Konkretnie cechy i intencje związane ze zdjęciem nikną w uogólnionym patosie przeszłości”¹⁹. Szuber unika tego nostalgicznego sentymentalizmu, ponieważ dramatycznie kontrastuje to, co dawne z tym, co aktualne. Posługuje się w tym celu dwiema technikami; pierwsza – opisana przez Andrzeja Sulikowskiego²⁰ – polega na dokładnym odtwarzaniu konkretów, jakie fotografia zawiera, przy czym do prezentacji tej przenika współczucie, starające się dotrzeć do tego, co w sportretowanych osobach najgłębsze.

Druga i raczej rzadka metoda koncentruje się wokół owych intencji, które towarzyszyły wykonaniu zdjęcia. Przykładem jej realizacji jest wiersz: *Eliasz Puretz fotografuje uczennice z Wyższego Instytutu Naukowo-Wychowawczego w S. podczas majówki w roku 1902*²¹. Długi, barokowy wręcz tytuł określa sytuację liryczną, będącą

¹⁸ Tamże, s. 68.

¹⁹ S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, PIW, Warszawa 1986, s. 25. *Notabene* znakomitym przykładem zawłaszczenia oglądu przez tego typu patos jest wiersz Juliana Tuwima *Ryciny* (z tomu *Biblia cygańska*, J. Mortkowicz, Warszawa 1935, s. 79-80) przedstawiający XIX-wieczne dagerotypy.

²⁰ A. Sulikowski *Twórczość poetycka Janusza Szubera*, „Pamiętnik Literacki” 2004 nr 2, s. 113-114.

²¹ J. Szuber *O chłopcu mieszkającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Znak, Kraków 1999, s. 24.

„punktem wyjścia” do dalszych refleksji. Szuber zaczyna zatem od prezentacji działań fotografa, mających na celu odpowiednie wykadrowanie. Jednakże proces ten nie odbywa się tylko na poziomie technicznym, gdyż towarzyszy mu pewien namysł:

W cieniu skrzydeł blaszanych motyla,
w słomkowych kapeluszach przewiązanych wstążką,

W szczelnych gorsetach ich nieszczęsne ciała,
o których każda z osobna mogłaby powiedzieć:
mniej moje bardziej moje nigdy całkiem moje.

Fotograf stara się ująć stojące przed obiektywem panienki z coraz bliższej odległości; detale, na które zwraca uwagę, pozwalają bowiem dokonać oddzielenia i wyodrębnienia, aby finalnie skoncentrować się na samych postaciach. Twarz nie zostaje tu jednak przedstawiona, tak jakby obecność zbyt wielu osób uniemożliwiała indywidualną charakterystykę. Refleksja fotografa koncentruje się wokół jednego, ale wspólnego wszystkim elementu garderoby.

Znamienne jest to, iż gorset nie funkcjonuje w ramach perspektywy temporalnej²², ale przede wszystkim antropologicznej. Kadrowanie izoluje to, co sztuczne (blaszany motyl, słomkowy kapelusz) i naturalne. Kiedy jednak fotograf stara się uchwycić najbliższą egzemplifikację tej opozycji, okazuje się, że jest ona niestabilna. Gorset ma nadać kształt ciału, które wymyka się wyznaczonym w ten sposób granicom, zaburzając przejrzysty układ. Gdyby sytuacja była przeciwna, wówczas nastąpiłoby całkowite oddzielenie obu porządków; oznaczałoby to, iż z punktu widzenia podmiotowego dostęp do swego ciała byłby doskonale zapośredniczony. Dlatego, używając trybu przypuszczającego, fotograf stwierdza, iż doświadczenie somatyczne każdej pensjonarki nie byłoby bezpośrednie, ale – jak można dodać – konwencjonalne, wyłącznie kulturowe. Jednakże płynność owej granicy sugeruje, że dla stojących właśnie przed obiektywem uczennic owo czyste, niezmediateyzowane doznanie jest osiągalne; i dostrzegł to obserwujący je fotograf.

Z taką intencją wykonywał on to zdjęcie, czy też – ostrożniej – taki zamiar przypisuje mu ktoś, kto o wiele później patrzy na efekt jego pracy. Monolog liryczny płynnie zatem przechodzi od perspektywy wykonawcy do obserwatora, nieznacznie powtarzając poprzednie refleksje i wprowadzając kolejne:

I posiadając, czego nie posiadały dłużej,
niż trwa mrugnięcie w soczewce aparatu
fotograficznego już zżółkłe i wydane obcym,
aby wymyślali inne uda dla tamtych pończoch
i obszernych białych pantalonów.

²² W ten sposób wykorzystuje ten motyw Jerzy Ficowski w *Dedykacji* (z tomu *Śmierć jednorożca*, PIW, Warszawa 1981, s. 29): „Na rudej fotografii / twarz nad gorsetem pelerynką / w kokonie pramody”.

Własne doświadczenie, będące podstawą tożsamości każdej z nich, okazuje się więc nietrwałe, momentalne. Sfera prywatna, biograficzna pozostaje tu przemilczana, ale wydaje się, iż przebiega ona analogicznie do tej, która związana jest dalszym funkcjonowaniem wizerunku; tak w (późniejszym) życiu, jak i na (pożółkłej) fotografii uczennice będą widziane, obserwowane przez innych. Szuber wyraźnie podkreśla kreacyjny aspekt tego procesu: obce spojrzenie konstituuje wymiar somatyczny, zwłaszcza w jego – lekko tu sygnalizowanym – erotycznym wymiarze. Zaobserwowana przez fotografa autonomia jest zatem krucha; jest momentalną (auto)epifanią, która musi ustąpić miejsca mediatyzacji, budującej tożsamość za pomocą wpływu wywieranego przez innych.

Ostatnia zwrotka ma charakter konkluzji, wyciągniętej z zestawienia obu perspektyw:

Skromnie ukryte na wieki wieków obnażone
prosi o okrutną litość to jedno jeden raz przeżyte
owego roku dnia miesiąca owa minuta nieuwagi.

Obserwator-poeta nie dokonuje zatem wizualizacji, stwarzającej „jeszcze raz” cielesność pensjonarek. Intryguje go raczej sama możliwość tej operacji, gdyż poświadcza ona bezbronny, by tak rzec, status fotograficznego przedstawienia. Im bardziej bohaterki starają się ukryć przed wzrokiem innych, tym silniej nań oddziaływają, stymulując zachowania prowadzące do różnych form zawłaszczenia.

Poeta wyczuwa jednak, że nie taki efekt fotograf zamierzał osiągnąć, dlatego w jego – i swoim – imieniu przypomina o pierwotnej intencji. Fenomen tej fotografii polega na, kto wie, czy nieprzypadkowym, uchwyceniu wewnętrznej epifanii, którą należałoby podziwiać, a nie manipulować. Oczywiście, taka litość zawsze będzie okrutna: obciążona wiedzą, że nie ma już ani pensjonarek, ani ich niewinnej autopercepcji.

4.

W zaprezentowanych powyżej wierszach fotografowanie w tym sensie nie jest działaniem autonomicznym a jedynie technicznym, że zostaje włączone w szerszy kontekst, czyli wyposażone tekstowo w nawiązania do innego typu dyskursu. U Czyżewskiego odesłania te sięgają okultystycznego spirytyzmu; u Barańczaka pojawia się perspektywa cywilizacyjna (w wydaniu amerykańskim), a u Szubera – antropologiczna. Wydaje się zatem, iż zależność między zakresem ekspozycji fotograficznych czynności a rodzajem odniesień polega na wyraźnej faworyzacji kontekstu lokalnego. Im bardziej jest on specyficzny (z różnych zresztą względów), tym dokładniejszej i szerszej prezentacji podlega fotografowanie (Czyżewski, Barańczak). I odwrotnie: im bardziej uniwersalny typ refleksji zostaje wprowadzony, tym mniej uwagi poświęca się owym działaniom (Szuber). Zatem dyskurs skonkretyzowany posiada paradoksalnie większą moc eksplanacyjną: da się go zastosować do odmiennych aspektów procesu fotograficznego.

Znamienny wydaje się wszakże fakt, iż niezależnie od tych różnic wszystkie trzy utwory podobnie wykorzystują ów kontekst. Objaśnia on bowiem zdjęcie niemal identycznie, prowadząc do konkluzji o charakterze tanatologicznym. Następuje tu jednak – dzięki zestawieniu tych wierszy – także rodzaj sprzężenia zwrotnego: teraz to fotografowanie (i fotografia) służy penetracji różnych dyskursów, odkrywając w nich mniej lub bardziej ukrytą fascynację śmiercią.

Różnice między utworami rysują się zatem jedynie w sposobie ujęcia tej zasadniczej kwestii. Znajduje to zresztą wyraz w konstrukcji sytuacji lirycznej; u Czyżewskiego występuje obserwacja modelu (i jego wizji), a następnie – wykonanej fotografii; Barańczak pomija oba te elementy i koncentruje się na środkowym, przedstawiając proces kadrowania zdjęcia; Szuber natomiast zaprezentuje i kadrowanie, i oglądanie finalnego efektu (tyle że już przez kogoś innego). U Czyżewskiego bowiem śmierć jest obserwowana od początku, a fotografowanie tylko dokumentuje ten fakt; Barańczak zrównuje oba procesy, ujmując tanatologiczny aspekt wszystkiego, co funkcjonuje w obrębie cywilizacji; Szuber zakłada natomiast, iż śmieć jest zjawiskiem temporalnym, możliwym do uchwycenia tylko wtedy, kiedy przeszłość porówna się z teraźniejszością. Innymi słowy, wiersze o fotografii pokazują śmiertelność „przed”, „w” i „po” tym, czego dokonuje człowiek; i to zarówno w wymiarze praktyki, jak i teorii.

Abstract

Cezary ZALEWSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Just one moment. Photographing in Polish 20th-century poetry

This article interprets three lyrical pieces focusing around photograph taking. Poems by Tytus Czyżewski, Stanisław Barańczak and Janusz Szuber show that the action in question was used for the purpose of tanatological penetrations of aspects of 20th-century culture.