

Pamiętnik Literacki 2013, 1, s. 83-109



**Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz
fotografii w literaturze polskiej przełomu XX
i XXI wieku**

Dobrawa Lisak-Gębala

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
(Uniwersytet Wrocławski)

SPECYFIKA POETYCKICH I ESEISTYCZNYCH EKFRAZ FOTOGRAFII W LITERATURZE POLSKIEJ PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU

Śledząc historię odmiennych koncepcji ekfrazy, nie sposób nie odnieść wrażenia, że pojęcie to od wieków podlega brzemiennej w skutki erozji – licznym dekontekstualizacjom i rekontekstualizacjom. Niemalże wykruszyły się już warstwy najstarsze, pewne elementy uległy przemieszczeniom, co dało początek wielu nowym formacjom, jakkolwiek archaiczne pozostałości wciąż odsłaniają się od czasu do czasu. Prowadzi to do niemałego zamieszania. Choć teoria ekfrazy *en bloc* daleka jest od monolityczności, w głównym nurcie współczesnych rozważań od lat dominuje refleksja nad intermedialną mediacją; na ogół jako wyznaczniki tej strategii tekstowej podaje się dokładny, systematyczny charakter deskrypcji oraz odniesienie wyłącznie do dzieł sztuki. Wbrew owej przeważającej tendencji próba zastosowania nobliwego pojęcia *ekphrasis* do badań nad tymi najnowszymi dokonaniem w dziedzinie polskiej poezji i eseistyki, które wiążą się z opisami fotografii, zmusza poniekąd do porzucenia wąskiego sposobu definiowania ekfrazy, wymaga uwzględnienia różnorodnych filiacji tej figury retorycznej oraz zmierzania się z rozległą dziedziną estetyki fotografii.

Na rodzące się w tej sytuacji pytanie, czy nie lepiej byłoby, zamiast mnożyć byty ponad potrzebę i tworzyć kolejną rekontekstualizację pojęcia, pozostawić ekfrazę w obszarze, z którego się wywodzi: w obszarze antycznej retoryki, odpowiedz słowami Jamesa Heffernana:

nie mamy innego słowa na ten rodzaj literatury, jaki *ekphrasis* desygnuje; na rodzaj literatury, którego złożoność i żywotność – nie wspominając o zadziwiającej długowieczności – upoważniają go do bycia w pełni i powszechnie rozpoznawalnym¹.

Pragnąc dokonać lektury wyselekcjonowanych opisów zdjęć właśnie w kontekście tej wielowiekowej tradycji, jako jej konsekwentnego dopełnienia, decyduję się na używanie słowa „ekfraz”. Jakkolwiek faktycznie mediacyjność ekfrazy stoi z założenia w jej centrum i z przyczyny tegoż priorytetu mówi się o niemożliwości, paradoksalności owej figury, różnorakie realizacje *ekphrasis* odznaczają się kilkoma jeszcze cechami i specyficznymi strategiami literackimi, którym warto poświęcić uwagę chociażby dlatego, że powracają od wieków i ob-

¹ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago–London 2004, s. 2.

jawiają się teraz w nowej, frapującej wersji – przy okazji artystycznych opisów fotografii.

Wśród publikacji, w których występuje owa specyficzna odmiana ekfrazy, znajdują się pojedyncze teksty rozsiane po tomikach różnych autorów² (w przypadku twórczości Jacka Dehnela jest to rodzaj wierszy pojawiający się konsekwentnie w kolejnych zbiorach poetyckich) oraz dwa tomy eseistyczne w całości poświęcone studiom nad dawnymi fotografiami: *Fotoplastikon* Dehnela oraz *Dno oka* Wojciecha Nowickiego³. Wcielenie zdjęć do repertuaru przedmiotów ekfrazy nie stanowi w żadnym wypadku, również na gruncie polskiego literaturoznawstwa, czynu pionierskiego⁴, zamiarem moim jest raczej przejęcie pewnego języka opisu i trybu refleksji oraz zastosowanie ich do omówienia literackich deskrypcji fotografii, przy jednoczesnej próbie uporządkowania tego obszaru badań przez uwzględnienie różnorodnych stanowisk teoretycznych.

Niespodziewany konserwatyzm. Próba teorii współczesnych ekfraz fotografii

Próba teoretyzowania na temat zasadności stosowania terminu „ekfraza” w odniesieniu do współczesnych literackich nawiązań do fotografii pokazuje, jak wiele kwestii spornych i niejednoznacznych uaktywnia się w całym obszarze łączonych z tym słowem pojęć. I niewątpliwie ten stan rzeczy wynika ze wspomnianego nawarstwiania się różnych tradycji, ale, być może, dzieje się tak również dlatego, że fotografia to fenomen, który każe nam wciąż na nowo konceptualizować

² Obszerną bibliografię najnowszych tekstów poetyckich poruszających temat fotografii zamieścił C. Zalewski w książce: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010, s. 318–326 (w ramach działu *Bibliografia podmiotowa. Literatura powojenna*), liczne tego typu wiersze zostały zebrane w tomie: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*. Oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak. Olszanica 2007. Wykluczenie przeze mnie prozy narracyjnej z obszaru zainteresowania wynika z dwóch względów: choć w powieściach i opowiadaniach zdarzają się „czyste” ekfrazy, jednak na ogół, zgodnie z tezą Zalewskiego (*op. cit.*, s. 9), temat fotografii podporządkowany jest szerszym strukturom, ponadto współczesną prozę inspirowaną fotografią omówiono już dokładnie (zob. m.in. M. Zalewski, *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, rozdz. *Jak na fotografii*. – A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Empatia: o literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008. – C. Zalewski, *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie lat 1990–2000*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*). Przedział chronologiczny został w tytule niniejszego artykułu określony orientacyjnie, ekfrazy fotografii odnalazć można, rzecz jasna, również w tekstach wcześniejszych, wydaje się jednak, iż ostatnie 20-lecie wyróżnia się swoistą modą na kolekcjonowanie zdjęć, przeglądanie rodzinnego archiwum, nieliterackie i literackie pisanie o fotografii, szczególnie dawnej, której konwencjonalność przyciąga dziś uwagę.

³ J. Dehnel, *Fotoplastikon*. Warszawa 2009. – W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*. Wołowiec 2010.

⁴ Pojęcie ekfrazy było już niejednokrotnie użyte jako określenie literackiego opisu fotografii. Zob. m.in. W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*. W: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, s. 181. – M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3. – P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 2/3, s. 138, 149. – V. Cunningham, *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology” t. 102 (2007), nr 1. – S. Cheeke, *Photography and Elegy*. W: *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester 2010. – D. Kennedy, *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham 2012.

rudymenarne z pozoru – co nie znaczy, że raz na zawsze ustalone – rozgraniczenia: między sztuką a obszarem użytkowości, jak też między samą rzeczywistością a jej artystycznym lub nieartystycznym odwzorowaniem. Fotografia była (i wciąż bywa) postrzegana różnorako – przede wszystkim jako dokument, dzieło sztuki, a nawet, szczególnie w początkach swojego istnienia, jako substytut rzeczy⁵, opisy zdjęć mogą zaś odwoływać się do wszystkich trzech modeli recepcji tego *medium*. Warto zatem punktem wyjścia uczynić przegląd odmiennych stanowisk odnośnie do kwestii, co powinno być obiektem ekfrazy.

W związku z tym, że głównie interesują mnie zjawiska literackie sprzed kilku bądź kilkunastu lat, proponuję rozpocząć od relatywnie nowych teorii i praktyk badawczych, by wyjść naprzeciw zrozumiałemu w tej sytuacji oczekiwaniu, iż rozpatrując *medium*, które powstało dwa stulecia temu i dopiero stosunkowo niedawno uznane zostało za sztukę, zastosuje się pojęcie jak najbardziej aktualne. Użyteczne w kontekście moich rozważań i jednocześnie możliwie szerokie pojęcie ekfrazy, czyli takie, które zdolne jest pomieścić historycznie i teoretycznie zróżnicowane stanowiska bez utraty odrębności tej figury tekstowej, sformułowane zostało przez Clausa Clüvera. Według pierwszej definicji przez niego ukutej ekfaza to „werbalna reprezentacja realnego lub fikcyjnego tekstu, skomponowanego w niewerbalnym systemie znaków”⁶. Owa inkluzywna definicja posiadać ma tę zaletę, iż, po pierwsze, ujmuje bardzo różne przedmioty: obrazy, architekturę, utwory muzyczne, daje więc szansę uwzględnienia również i obiektów wizualnych z dziedzin o krótszej tradycji, po wtóre – sposób określania dwóch poziomów ekfrazy, pierwszego jako „werbalnego”, drugiego jako „niewerbalnego”, nie zakłada udziału wartości estetycznych, stąd włączone zostają do obszaru zainteresowania przedmioty zarówno artystyczne, jak i użytkowe, co nie jest obojętne w przypadku literackich ekfraz fotografii, gdyż na ogół odnoszą się one do zdjęć z dziedziny „bez-sztuki”⁷. To podejście odpowiada ponadto mojej intuicji, każącej

⁵ To magiczne podejście do fotografii, z tym że zabarwione ironią, przywołuje często J. Dehn e l, aranżując sytuację pełnej fizycznej tożsamości odbitki i dawno zmarłej osoby – np. zwraca się do kobiety, której wizerunek przechowało stare zdjęcie: „Mam cię pośród innych / plam sepii na papierze” (*Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle*. W: *Żywoty równoległe*. Kraków 2004, s. 36).

⁶ C. Clüver, *Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis*. W zb.: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. V. Robillard, E. Jongen e e l. Amsterdam 1998, s. 36. W wieńczącym artykule wariacje definicji Clüver zastąpił „werbalną reprezentację” terminem „werbalizacja” – by włączyć do obszaru zainteresowania również cytaty i intersemiotyczne aluzje (*ibidem*, s. 49). Poza ramą niniejszych rozważań pozostawiam, zaznaczającą się współcześnie, tendencję do swobodniejszego stosowania pojęcia ekfrazy – w odniesieniu do różnego rodzaju przypadków transpozycji intermedialnych w ramach innych dziedzin sztuki: przykładowo S. Bruhn określiła tym mianem utwory muzyczne (zob. m.in. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale – New York 2000; *A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century*. „Poetics Today” t. 22 (2001), nr 3), z kolei L. M. Sager Eidt – dzieła filmowe (*Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam – New York 2008).

⁷ F. Soulages (*Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007) nazwał tak zdjęcia, które z założenia nie mają walorów artystycznych, obrazy o charakterze *stricte* użytkowym. Zaznaczyć jednak wypada, iż sam język ekfrazystycznego opisu może stać się przyczyną „awansu” fotografii użytkowej do rangi dzieła sztuki – E. Herm a n g e (*Aspects and Uses of Ekphrasis in Relation to Photography, 1816–1860*. Transl. T. Burnett.

określać mianem „ekfrazy” wybrane opisy naukowe, krytyczne i użytkowe fotografii⁸. Pozostawiając na razie w zawieszaniu kwestię ekfraz ewokujących obiekty fikcyjne, zauważmy, iż dodatkowej refleksji wymaga powtórzone słowo „reprezentacja” (repetycja ta z kolei od lat podlega powielaniu w licznych definicjach ekfrazy), gdyż trudno pominąć dwojaką jego wykładnię. Chodzić może o przedstawienie (prezentację) czegoś lub, przy czytelnym odseparowaniu przedrostka „re-” – o zastąpienie pewnego obiektu w przypadku jego aktualnego braku⁹. Obydwa znaczenia odnoszą się w sposób oczywisty do ekfrazy jako słownego opisu: może ona niczym przezroczysta szyba ukazywać coś p o z a sobą – odsyłać do omawianego obiektu, lub prezentować samą siebie, swoją literackość, wypierając jak gdyby obiekt odniesienia, problematyczne jest natomiast określanie wszystkich wymienionych wcześniej przedmiotów ekfrazy mianem „reprezentacji”. Muzyka i architektura (a nawet malarstwo abstrakcjonizm czy bliska mu fotografia eksperymentalna, zrywająca z naśladownictwem typowego percypowania rzeczywistości¹⁰) nie są sztukami przedstawiającymi, ujmując się je często wprost jako asemantyczne. Ich przykłady różnią się więc zasadniczo od reprezentacji wizualnych, takich jak tradycyjnie traktowana fotografia czy malarstwo przedstawiające, szczególnie w ich założeniach mimetycznych realizacjach, jakimi są zdjęcia dokumentalne i malarstwo portretowe¹¹. Dlatego też, by nie rozpuszczać interesującego mnie pojęcia w morzu intermedialności, lecz skupić się na tym, co dla fotografii jako źródła literackiej inspiracji najistotniejsze, wykonam pierwszy krok wstecz i powrócę do niewiele wcześniejszej definicji Jamesa Heffernana (której przetworzeniem jest formuła Clüvera). Według niej ekfrazy to „werbalna reprezentacja reprezentacji wizualnej”¹², przy czym podkreślić należy, iż choć owo sformułowanie nie musi z konieczności przyjmować za przedmiot opisu wyłącznie dzieła o charakterze przedstawiającym, w praktyce wśród omawianych przez badacza przykładów wierszy i fragmentów

„Journal of European Studies” t. 30 (2000), nr 5, s. 6) stwierdził: „Opisać zdjęcie to ofiarować mu przywilej ekspozycji”.

⁸ Podejmując w ten sposób myśl B. W i t o s z (*Ekfrazy w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2). Wiele dokładnych, unaoznaczających (i czasem nawet nacechowanych artystycznie) opisów odnajdziemy w podręcznikach fotografii, w albumach dotyczących historii tego *medium*, jak również w zbiorach tekstów nieliterackich, określanych czasem jako szkice lub eseje (np. U. C z a r t o r y s k a, *Przygody plastyczne fotografii*. Gdańsk 2002. – M. M i c h a ł o w s k a, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007. – L. L e c h o w i c z, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*. Warszawa 2010).

⁹ Zob. M. P. M a r k o w s k i: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999; *O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006. – H.-G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. B a r a n. Warszawa 2004.

¹⁰ Nie wykluczam, oczywiście, możliwości tworzenia ekfraz fotografii eksperymentalnej, jednak zaznaczam, iż tego rodzaju teksty mają inny charakter. Ciekawym przykładem jest wiersz *Perydrom* B. M i c h n i k a (w: *Bezwymiar iluzji. Mapy rozmaitości*. Wrocław 2004), odnoszący się do wystawy czarno-białych prac J. O l k a, cechujących się formą bliską abstrakcji geometrycznej. Ów krótki tekst jest w niewielkim stopniu ekfrastyczny, rozwija się natomiast głównie jako poetycka refleksja nad istotą i przesłaniem sztuki tego fotografika.

¹¹ Stąd Heffernan kategorycznie stwierdza, iż wiersz H. C r a n e’a *The Bridge* (dotyczący Mostu Brooklyńskiego) nie jest ekfrazą, gdyż most jako przedmiot niczego nie reprezentuje. Zob. C l ü v e r, *op. cit.*, s. 38.

¹² Heffernan, *op. cit.*, s. 3.

epiki – jak głosi tytuł pracy „od Homera do Ashbery’ego” – odnajdziemy wyłącznie takie, które odnoszą się do iluzjonistycznych obrazów malarskich lub do rzeźby figuralnej, czyli do reprezentacji ikonicznych o wyrazistej referencji.

W obliczu tego typu materiału literackiego nie dziwi fakt, iż w refleksji nad ekfrazą jako „reprezentacją reprezentacji” wyakcentowaniu podlega często dwupoziomowość tej figury, co w efekcie prowadzi do rozważań nad *de facto* co najmniej trzema poziomami ontologicznymi: po pierwsze – nad obiektem odniesienia (różnie ujmowanym: np. jako przedmiot realny bądź jeden z jego wirtualnych wyglądków, przedmiot fikcyjny, „model” będący analogonem dzieła sztuki), po drugie – nad warstwą przedstawienia wizualnego (przy podobnym zastrzeżeniu: faktycznie istniejącego lub tylko wyobrażonego), w końcu – nad samym tekstem; w uproszczeniu: nad rzeczą, obrazem i słowem. Tym dystynkcjom towarzyszy zwykle namysł nad rywalizacją literatury i plastyki jako odmiennych sztuk przedstawiających¹³. Można by rzec emfaticznie, iż fotografia jest poniekąd predestynowana do zajęcia miejsca (i to, być może, wyjątkowego) w tak zakrojonej przestrzeni rozważań, będąc *medium* postrzeganym zwykle jako typowo, czy wręcz wyłącznie, mimetyczne. Od razu warto zaznaczyć, że, jak sugerował Stephen Cheeke, nowa odsłona *paragone*, czyli konkurowanie literatury – tym razem – z fotografią na polu zdolności adekwatnego odwzorowania rzeczywistych obiektów, może budzić u pisarzy zdecydowanie większy niepokój niż wersja tego zmagania znana już od antyku¹⁴, która wszak wywoływała niemałe emocje (Leonardo da Vinci, mszcząc się za ujmowanie, zgodnie z powtarzaniem przez wieki aforyzmem Simonidesa z Keos, malarstwa jako „milczącej poezji”, stwierdził: „Jeśli byś nazwał malarstwo niemą poezją, wówczas malarz będzie mógł nazwać poezję ślepym malarstwem. Ale zważ, jakie kalectwo jest bardziej szkodliwe, ślepotą czy niemota?”¹⁵). Wydawałoby się, że wobec obecnej praktyki artystycznej cały wątek *paragone* należałoby odłożyć do lamusa. Być może jednak tęsknota wielu współczesnych pisarzy za dawną fotografią łączy się z powszechną dziś niewiarą w możliwość wyjścia poza tekstualność i brakiem zaufania do „retoryki obecności”, do „efektów rzeczywistości”¹⁶ mających wynikać z mocy oddziaływania słowa. W tych przypadkach literatura przyznawałaby się (i to z nutką żalu) do bycia „ślepą fotografią”, tak często przyzywając potencjał uobecnienia rzeczywistości i pochodną odeń moc restytuowania pozostałości minionego świata przez to zdecydowanie

¹³ Zob. m.in. M. Krieger: *The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry, or „Laokoon” Revisited*. W zb.: *The Poet as Critic*. Ed. P. W. McDowell. Evanston 1967; *The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and Literary Works*. W zb.: *Pictures into Words*. – Heffernan, *op. cit.*, s. 6–7. – Mitchell, *op. cit.* – D. Kunz, *Poczucie obrazu*. Przeł. T. Swoboda. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006. – M. P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2; *Pragnienie obecności*, s. 12–13.

¹⁴ Zob. Cheeke, *op. cit.*, s. 146–147: „pisanie o fotografii często wykazuje nawet większą ambiwalencję, ostrzejszy niepokój wobec konkurencyjnego *medium* niż teksty o malarstwie. Pisanie o zdjęciach umieszcza język w wyraźnie bezpośredniej relacji do widzialnego, do obrazu-swiata – w relacji do pozornie niezmediatyzowanego pola wizualnego”.

¹⁵ L. da Vinci, *Paragone*. Przeł. M. Rzepińska. Komentarz J. Białostocki. Wrocław 1953, s. 19.

¹⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 73, 255. – R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

młodsze *medium*, gdyż w ten rodzaj epifanii – uzyskania za pośrednictwem zdjęć wglądu w to, co realne i jeszcze niezapośredniczone – wciąż, przynajmniej częściowo, wierzymy. Jakkolwiek wspomniany typ nawiązań stanowi, rzecz jasna, niejedyny przejaw literackich fascynacji możliwościami „maszyny do widzenia”¹⁷, wydaje się, że na gruncie literatury polskiej zdecydowanie zdominował on obszar poetyckich i eseistycznych ekfraz zdjęć¹⁸.

Fotografia, wraz ze swoją unikatową zdolnością przechowywania fizycznego śladu rejestrowanych przez aparat obiektów, jest szczególnym przedmiotem ekfrazy ze względu na łatwość poddawania się różnym zabiegom prowadzącym do jej wewnętrznego rozwarstwienia: okazywać się może – w różnych proporcjach i w zależności od obranej perspektywy – re-prezentacją (medialną transpozycją narzucającą własną konwencję bądź artystycznym przetworzeniem) i/lub dokumentem, czyli takim zapośredniczeniem, w którym obiekt zdolny jest mimo wszystko wiarygodnie, „prawdziwie” przedstawić się, jak gdyby w zgodzie ze zdaniem Rolanda Barthes’a: „w wypadku fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że ta rzecz tam była”¹⁹. W skrajnych przypadkach interpretacji jednotorowej, całkowicie lekceważącej opcję z drugiego bieguna, ekfrazą zdjęcia może odpowiadać dwom „czystym” modelom deskrypcji: bądź odnoszącej się do dzieła sztuki, bądź reprezentującej realny obiekt. W wersjach mieszanych wędruje między tymi poziomami, czasem eksponuje walory estetyczne i cechy formy (kompozycję, oświetlenie, kolorystykę itp.), korzystając ze strategii opisu wypracowanych w długich dziejach literatury dotyczącej malarstwa, czasem nawiązuje wprost do zarejestrowanego i na powrót „obecnego” przedmiotu, na pozór znosząc fakt medialnego zapośredniczenia. Dlatego zdecydowana większość przywoływanych przez pisarzy fotografii – jako pewien swoisty rodzaj reprezentacji – może być zestawiana i z malowidłem, i ze wspomnieniem, czyli obrazem mentalnym odzwierciedlającym określony rzeczywisty obiekt²⁰. Mimo ewidentnej mediatyzacji, utraty źródłowego przedmiotu zdjęcie archiwalne jest jednak indeksem – wciąż wskazuje na rzecz. Liczni autorzy najnowszych ekfraz fotografii często w ogóle zapominają o tym, że obraz fotograficzny jest li tylko re-prezentacją, na ogół w zdecydowanie nikłym zakresie interesują się jego walorami artystycznymi czy konwencjonalnym charakterem, zdają się zaś mocno wierzyć w zdolność uobecniania przezeń tego, co już niedostępne. Ta tendencja wynika również z innej właściwości fotografii – twórca nie odciska w swym dziele wyraźnego autorskiego śladu, toteż, inaczej niż w przypadku malowideł, łatwo zapomina się o jego roli, to zaś wpływa na model opisu²¹. Przez skupienie się na tym, co jako wciąż widzial-

¹⁷ A. Rouillé, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 27.

¹⁸ Z kolei z analiz D. Kennedy’ego (*Ideal Points, Virtual Truths: Poems about Photographs*. W: *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*) dotyczących najnowszej poezji angielskiej wynurza się obraz zdecydowanie odmienny. Badacz cytuje teksty (m.in. S. Ellisa, P. Didsbury’ego, I. Duhiga, E. Bolanda, O. Reynolds’a, Ph. Grossa), w których wyraźnie objawia się niewiara w adekwatność *medium* fotograficznego.

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 137.

²⁰ Uczynili to zresztą w przywoływanych już pracach Michałowska oraz Zaleski.

²¹ Zob. Hermange, *op. cit.*, s. 6.

ne przechowała odbitka, ekfrazą staje się unaoczniającą deskrypcją sfotografowanego przedmiotu, a biorąc pod uwagę praktykę literacką, właściwie należałoby porzucić tę epistemologiczną terminologię i od razu stwierdzić, iż bardzo często staje się opisem osoby, poeci i eseści na ogół bowiem odnoszą się do wizerunków ludzi: czy to do własnych portretów z przeszłości, czy do zdjęć, które ukazują ich bliskich, czy wreszcie – do przypadkowo zdobytych starych fotografii, prezentujących nieznanne osoby. W ten sposób obok werbalnej transpozycji, która zapośrednicza doświadczenie obrazu i skłania do rozważań nad trybami przekładu jednej sztuki na drugą, ujawnia się w ekfrazie fotografii przestrzeń „empatycznej mediacji”, o jakiej pisała Anna Łebkowska²². Empatia zaś oznacza w tej sytuacji otwarcie się na to, co było bez wątpienia realne, często również – radykalnie inne.

Wobec tych stwierdzeń przydatne okaże się chwilowe zawieszenie zainteresowania współczesnymi teoriami ekfrazy na rzecz próby wyciągnięcia wniosków z ustaleń badawczych na temat najbardziej zerodowanej, archaicznej warstwy dziejów pojęcia – tej sprzed działalności drugiej sofistyki i popularności *Obrazów* Filostrata Starszego, za których wzorem ujmować się zwykło ekfrazę jako opis obiektu z kręgu sztuk wizualnych. Należy mianowicie cofnąć się do antycznej koncepcji ekfrazy i do jej najwcześniejszych, m.in. epickich, realizacji, a przede wszystkim do praktyki tworzenia tego typu deskrypcji w ramach ćwiczeń retorycznych zwanych „*progymnasmata*”. *Ekphrasis* według starożytnych podręczników krasomówstwa była dokładnym opisem pewnego obiektu (osoby, zdarzenia, miejsca, zwierzęcia, rośliny, pory roku²³), mającym w specyficzny sposób oddziaływać na wyobraźnię słuchacza – tak szczegółowo, żywo i plastycznie przedstawić swój przedmiot, by wyzwolić złudzenie naocznego oglądu (*enargeia*)²⁴, i ta jej właściwość pełniła funkcję kluczową. Warto zauważyć, iż w antycznej ekfrazie wchodzi w grę dwa poziomy – werbalny oraz jego odniesienie: niekoniecznie realne, uwzględniano również obiekty zmyślane. Późniejsze zastosowanie terminu „ekfrazą” wyłącznie do artystycznych bądź retorycznych opisów dzieł sztuki jest zawężeniem tematyki, przy jednoczesnym stworzeniu układu, w którym *ekphrasis* stanie się „reprezentacją reprezentacji”.

Ruth Webb określiła pozycję zajmowaną przez *Obrazy* Filostrata jako „*inter-section*”²⁵, wewnętrzne cięcie: jako taką granicę między dwoma obszarami, która jednocześnie należy do obydwu, strategię retoryczne wykorzystane przez tego autora wywodzą się bowiem wprost z progymnasmatów, natomiast uczynienie z jego dzieła tekstu założycielskiego nowożytnej ekfrazy jest kwestią pewnej mody czy też intensywności późniejszej recepcji. Znamienne zresztą, że Filostrat jedynie

²² Łebkowska, *op. cit.*, s. 141–142.

²³ Jedynie Nikolaos w katalogu przedmiotów ekfrazy uwzględnił rzeźby i malowidła. Zob. R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham 2009, s. 64.

²⁴ Zob. F. Graf, *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. W zb.: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. G. Boehm, H. Pfothner. München 1995. – M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*. W zb.: *Perspektywy polskiej retoryki*. Red. B. Sobczak, H. Zgólkowa. Poznań 2007, s. 194–197. – Webb, *op. cit.*

²⁵ Webb, *op. cit.*, s. 31.

okazjonalnie koncentruje się na cechach plastycznych malowideł²⁶, sławi mistrzostwo malarza w dużej mierze ze względu na doskonale naśladownictwo. *Enargeia* realizuje się jako unaocznienie epizodów mitycznych i historycznych zaprezentowanych na opisywanych malowidłach tablicowych. Słuchacz ma stać się nie tylko widzem, ale też uczestnikiem sceny, obraz „ożywiany” jest dzięki kunstowi mówcy, przekształcając się w trójwymiarową przestrzeń teatralną, pełną dźwięków i zapachów, mającą wręcz do złudzenia przypominać pełnowymiarowość codziennych doświadczeń. Według podręczników retor powinien uwzględniać stany emocjonalne i myśli postaci, przekonując tym samym o ich realności, ponadto bezpośrednio się do nich zwracać. Co typowe dla twórców drugiej sofistyki, w tym perswazyjnym nastawieniu, obok zadania wywołania u odbiorcy złudzenia naoczności i dowiedzenia potężnej, obrazotwórczej mocy słowa, chodzi zdecydowanie o dydaktyzm i erudycyjność, przybliżenie mitu niedoświadczonemu słuchaczowi i wirtuozowski popis, horyzontem ekfrazy staje się zaś intersubiektywny repertuar istotnych dla kultury obrazów.

W kontekście przywołanych perypetii gatunku/figury ekfrazy nie dziwi częste zrównywanie (ale też mylenie) zakresów pojęć: *ekphrasis*, *hypotyposis*, *evidentia*²⁷. Nie potrafimy wprawdzie wiarygodnie dowieść, że neapolitańskie zbiory, które wychwala Filostrat, w ogóle istniały, lecz nie mamy cienia wątpliwości co do tego, że, tak czy inaczej, stanowią one przykład malarstwa iluzjonistycznego. To ponieważ potwierdza, iż *de facto* właściwym obiektem deskrypcji nie jest malowidło (wraz z jego cechami czysto artystycznymi), lecz prezentowana na nim scena. Próba odgraniczenia ekfrazy (rozumianej już jako unaoczniający opis dzieła sztuki) od *hypotyposis* (jako deskrypcji „malarskiej”, stawiającej dowolny obiekt „przed oczami” słuchacza) nie ma w tym kontekście większego sensu, przypomina częściowo wysiłki zmierzające do wypreparowania z dzieła sztuki – osobno – treści i formy. Powołanie się na sztukę malarską, umiejętność wizualnej transpozycji uczuć postaci, uchwycenia mitycznej opowieści w najwięcej mówiącym momencie – dostarczają po prostu pewnych schematów opisu, wspomagając maestrię retora.

Czy ta dygresja dotycząca „prehistorii” ekfrazy może mieć znaczenie w stosunku do najnowszych literackich opisów fotografii? Sądzę, że tak – przede wszystkim *medium* fotograficzne wydaje się nierozzerwalnie związane ze złudzeniem naocznego oglądu, przyciąga więc ten rodzaj deskrypcji, któremu patronuje *enargeia*, ponadto często zdarza się, iż jako czytelnicy współczesnych tekstów literackich nie wiemy, czy deskrybowane zdjęcie w ogóle istniało, sam sposób opisu skupia się zaś wyraźnie na przedmiocie odniesienia danej fotografii, nie na jej

²⁶ Zob. m.in.: *ibidem*, s. 81–82. – R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przeł., wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 39, 48. – S. Wysłouch, *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny*. W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 498.

²⁷ Ekfrazy rozumiana jako retoryczna figura unaoczniająca była zresztą utożsamiana z greckim pojęciem *hypotyposis* i łacińskim *evidentia*. Zob. m.in. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37–38. – H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 809–820.

materialnym ukształtowaniu (na jej „fotograficzności”²⁸), w efekcie otrzymujemy deskrypcję jak gdyby wyłącznie dwupoziomową: ekfrazza przywołuje wprost osobę, wycinek świata, których obraz przechowała odbitka i które „zmartwychwstają” oto na oczach empatycznie nastawionego odbiorcy, jakim okazuje się poeta lub eseista. Jednakże fotografia, jak się wydaje, dostarcza potężnego bodźca wizualnego nie tylko ze względu na udostępnianie pewnego widoku, ale głównie ze względu na specyfikę ujęcia swojego przedmiotu, wspólną zresztą wszystkim zdjęciom – czyli oferowanie obrazu sztucznie znieruchomiałego (jak bardzo pasuje tu Kriegerowskie pojęcie *still movement*, mające wszak oznaczać zasadę ekfrazzy!²⁹), co przekłada się na pewną konwencję opisu. Dany obiekt zostaje wyselekcjonowany z rzeczywistości, wyróżniony i – przy odpowiedniej percepcji – uwznioślony, rozwija się przestrzeń dla aury³⁰. Nawet z pozoru „przezroczyście” zdjęcia, wbrew częstym złudzeniom, nie są po prostu automatyczną reprodukcją fragmentów rzeczywistości, lecz ustanawiają specyficzną „widzialność”, niepozbawioną rysów estetyzacji³¹. Owa fotograficzna percepcja rzeczywistości okazuje się silną inspiracją dla literatury. Czas zaczyna odgrywać tu rolę kluczową. Jeśli fotografia dokonuje balsamowania chwili, moment wypreparowany z biegu życia umieszcza w wiecznym teraz, to ekfrazza odwraca ów proces: typowy dla tej figury gramatyczny czas terażniejszy ma wprawdzie korespondować ze statycznym beczczasem kadru, lecz jego pojawianie się ustanawia zarazem chwyt *translatio temporum* – przekład obrazu na słowo okazuje się więc również przekładem przeszłości na pozory życia, translacją domkniętego na wieki i nienaruszalnego *perfectum* na otwartość *praesens historicum*; ustanawia zatem alternatywny czas, w którym coś jeszcze może się wydarzyć, nawet gdyby owo c o s miało być tylko efektem literackiej nadinterpretacji.

Kluczowy okaże się fakt, iż chwyt, które w tym kontekście występują, nie są wcale nowe, odnajdziemy je bowiem zarówno u Filostrata, jak i we wcześniejszych ćwiczeniach retorycznych, powtarzane były też w literackich ekfrazach malarstwa przedstawiającego i rzeźby figuralnej aż do współczesności. Niejednokrotnie stały

²⁸ Zob. Soulaiges, *op. cit.*, s. 23, 133. W związku z częstym traktowaniem formy zdjęcia jako zupełnie przezroczyście zawieszona zostaje dyskusja nad przynależnością fotografii do dziedziny sztuki. Hermange (*op. cit.*, s. 6) sugerował, że właśnie dlatego, iż zdjęcie to „obraz, którego sam status artystyczny jest kontrowersyjny dla Instytucji” (tj. dla krytyki artystycznej), warto odwołać się do antycznego, szerokiego pojęcia ekfrazzy.

²⁹ Krieger: *The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; The Problem of Ekphrasis*. Dodatkowo Gorzkowski (*op. cit.*, s. 50), przywołując tezy Kwintyliana (z *Institutio oratoria*), zauważył, iż w przypadku unaoznaczających opisów nawet wówczas, gdy obiekt jest zdarzeniem, ukazany zostaje jako statyczny; dynamika przemienia się w symultaniczne ustrukturyzowanie.

³⁰ Zaleski, *op. cit.*, s. 39, 59–60. – Cheeke, *op. cit.*, s. 144.

³¹ Dlatego też sędzę, iż można porzucić obawy przed inkorporowaniem opisów zdjęć użytkowych do obszaru ekfrazystyki (np. Witosz (*op. cit.*, s. 109) sugerowała, by brać pod uwagę jedynie fotografie artystyczne lub takie, które „aktywizują »estetyczne« kody lektury”, czyli by rozpatrywać kontekst pragmatyczny – „kontrakt nadawczo-odbiorczy”); przy akceptacji faktu konwencjonalności fotografii taka decyzja nie sprzeniewierzałaby się również i temu nakazowi, który zobowiązuje do uwzględniania tylko przedmiotów estetycznych. Dodatkowo, w kontekście dawnych zdjęć – warto przywołać słynne zdanie S. Sontag (*O fotografii*. Przeł. S. Magala. Kraków 2009, s. 29): „czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki”.

się one przyczyną negowania możliwości przełożenia statycznego obrazu na czasowość werbalnej reprezentacji, gdyż – jak można stwierdzić – słowo literackie wybiega poza to, co widoczne na malowidle, rozbija typową dlań jedność sytuacyjną³². Wspomniane chwytły, świadczące o tym, iż ekfrazą fotografii ma swoich znacznych antenatów, to narratywizacja (zrelacjonowanie przed- i poakcji ukazanego w dziele sztuki zdarzenia) oraz dialogizacja (udramatycznienie opisu przez użycie prozopopei bądź przez wprowadzenie apostrof, szczególnie tych skierowanych do postaci z przedstawienia wizualnego³³).

W poezji i eseistyce inspirowanych fotografią bardzo często występują również takie strategie szeroko zakrojonej narratywizacji, które nie są *stricte* ekfrastyczne: często mają charakter dokumentalny, wspomnieniowy bądź fikcjonalizujący i odnoszą się do fotografii bezakcyjnych (zjawisko to omówię w dalszej części artykułu). Odbiegają one daleko od wizualnego pierwowzoru, kreślą historię, jakiej nie dałoby się uchwycić ani w pojedynczym kadrze, ani nawet w kilku seryjnie, tuż po sobie wykonanych zdjęciach. Warto wszakże włączyć je do obszaru rozważań jako zjawisko pokrewne, szczególnie iż dwa pierwsze typy narratywizacji zdecydowanie wynikają z estetyki ekfrazy skrzyżowanej z estetyką fotografii: sprzymierza się tu chęć „ożywienia” sceny, opowiedzenia w całości (takie jest bowiem znaczenie czasownika „*ekphraisein*”), z wiarą w epistemologiczny aspekt zdjęć, w ich prawdziwość i możliwość kontaktu za ich pośrednictwem z przeszłością. Biorąc za wzór tradycyjne narratywizacje malowideł, uważam za właściwą, prototypową ekfrazę tylko opowiadanie wynikające w sposób „naturalny” z opisu chwili zatrzymanej w kadrze, czyli takie, które ponownie porusza to, co dzięki fotografii zastygło w bezruchu, stało się obrazem *still life* (to wyrażenie, w polszczyźnie oddawane jako „martwa natura”, oznacza właściwie życie unieruchomione; warto nadmienić, iż *film still* to pojedyncza klatka filmu³⁴). Rozwijając mikroopowieść inspirowaną konkretną fotografią autorzy jak gdyby dodają poprzednie i kolejne klatki, inscenizując pokaz filmu – tworzonego w oparciu o wiedzę czy wspomnienie lub zrodzonego ze swobodnej fantazji. Doskonałym przykładem, i to dość klasycznym, takiej ekfrastycznej narracji skonstruowanej na podstawie fotografii migawkowej jest wiersz Urszuli Kozioł *Z albumu*:

Kobieta i mężczyzna idą brzegiem morza
fale głośnym kłaśnięciem o plażę zaklepują na wyścigi
swoje j e s t e m
mewy na próżno usiłują skwapliwymi dzióbkami
przytwardzać ich ruchome grzywy do stabilnych brzegów

na mokrym piasku
każdy żółty kamyk chce uchodzić za bursztyń
kobieta schyla się prostuje i schyla
mężczyzna wcisnął ręce w kieszeń
i spoglądając przed siebie zamienia się w słuch

³² Zob. Markowski, *Ekphrasis*, s. 232.

³³ Dialogi te zresztą pojawiać się mogą również w innych konfiguracjach: „Filostrat unaocznia scenę przez wprowadzenie do opisu różnych form dialogu, np. między sobą i słuchaczem, między sobą i bohaterami obrazu, między aktorami pokazanego na obrazie wydarzenia, między nimi i odbiorcą opisu” (Popowski, *op. cit.*, s. 39). W obecnej praktyce literackiej najistotniejsze i najliczniejsze wydają się jednak wspomniane apostrofy.

³⁴ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 132.

rytmiczne plaśnięcia fal i łoskot morza
 brzmią jak aparatura USG
 czy nie tak właśnie, nie w ten sposób
 tłukło się o kruche ścianki życia jego własne serce

kobieta schyla się po małe podarunki morza
 choć myślami wyraźnie krąży daleko
 nagle odwraca się do mężczyzny i ujmuje go za rękę
 jakby ten był małym chłopcem
 którego trzeba natychmiast wyprowadzić z ciemnego lasu
 w jasność polany

zmienia się konfiguracja chmur
 krzyk łabędzi krzyk mew i monotonny łoskot morza
 zdają się teraz budować wspólnie strop dla ciszy
 w którą bezsłownie wchodzi kobieta i mężczyzna
 już poza kadrem³⁵.

Ta ekfrazja wykorzystuje głównie, kluczowy dla unaoczniającej narracji, czas terażniejszy, jednak nie ogranicza się wyłącznie do snucia opowieści. Oscyluje między rozwijającą się w czasie narracją a opisem nieruchomych obiektów – właściwie trojako rozumianych: po pierwsze, jako kolejne obrazy, sklejone w jedną całość *quasi*-statyczne klatki (*stills*), po drugie – jako zastygłe w bezruchu realne osoby i przedmioty z przeszłości (owo rozstrzelenie słowa „jestem” zinterpretować da się wszakże jako podstawowe świadectwo istnienia; być może, aktywizują się również obrazy z pamięci), po trzecie – jako sama płaszczyzna odbitki. Narratywizacja, która tu się pojawia, nie jest zatem „naiwna”, lecz obciążona wiedzą na temat właściwości *medium* fotograficznego – autorka prowadzi z różnymi konwencjami opisu specyficzną grę, jaką, swoją drogą, często spotyka się u współczesnych poetów piszących o zdjęciach. W wierszu Koziół poziom unaocznienia dwuwymiarowej odbitki jest zresztą najciekawszy, łączy się bowiem z daleko idącą metaforyzacją, która podkreśla fotograficzną, a zarazem ekfrastyczną, dialektykę ruchu i bezruchu, życia i martwoty, dźwięku/mowy i ciszy. Okazuje się oto, że mowy sfotografowane na tle fal „na próżno usiłują skwapliwymi dzióbkami / przytwierdzać ich ruchome grzywy do stabilnych brzegów”, a odgłosy przekształcające dwuwymiarową fotografię w nasyconą różnymi bodźcami zmysłowymi pełnię przestrzeni milkną w finale tekstu, potwierdzając, że mamy do czynienia jedynie z martwą, papierową odbitką: „krzyk łabędzi krzyk mew i monotonny łoskot morza / zdają się teraz budować wspólnie strop dla ciszy / w którą bezsłownie wchodzi kobieta i mężczyzna / już poza kadrem”. Wiersz Urszuli Koziół doskonale wpisuje się więc w różne poetyki ekfrazy, nawet dwa fragmenty przenośnie odwołujące się do myśli oraz odczuć kobiety i mężczyzny z fotografii odpowiadają starożytnym zaleceniom, każącym, dla uzyskania efektu „ożywiania” postaci, uwzględniać w opisie ich emocje i refleksje w danym momencie.

Jako ekfrastyczna mikroopowieść utwór *Z albumu* to wiersz wyjątkowo „czysty”. Większość tekstów poetyckich narratywizujących fotografie lub dzieła plastyczne zmusza do podjęcia decyzji w spornej kwestii – jak daleko w przeszłość i przyszłość wobec momentu zamrożonego w kadrze czy wybranego przez malarza może wychylić się narracja, by dany tekst dało się jeszcze nazwać ekfrazą. Wendy

³⁵ U. Koziół, *W płynnym stanie*. Kraków 1998, s. 30–31.

Steiner proponowała ograniczenie się do przypadków rozwijania Lessingowskiego „momentu owocnego”³⁶, czyli do opowieści o tym, co poniekąd samorzutnie wynika z przedstawienia. Heffernan polemizował, pisząc, iż ekfrastyczne narracje zawsze wykraczały dalej³⁷; dodam, że Filostrat bardzo często relacjonuje najistotniejsze – wcześniejsze i późniejsze – epizody mitu. Granica jest zazwyczaj trudna do wychwycenia, dlatego w kontekście opisów zdjęć zaproponowałam wariant minimalistyczny, bliski koncepcji autora *Laokoona*: uznanie za prototypową ekfrazę wyłącznie opowiadania na podstawie fotografii migawkowej, wykonanej „na gorąco”, gdzie obraz ewidentnie wynika z poprzednich etapów ruchu i dąży do kolejnych (wydaje się kadrem filmu), oraz wykluczenie narracji na podstawie fotografii pozowanych, bezakcyjnych. Takie wizerunki nie zmiernają bowiem do rozwinięcia się w opowieść, odklejają się jak gdyby od nurtu czasu, szczególnie gdy stanowią przykład portretów wykonanych w *atelier*, nie zaś w naturalnej scenerii, kiedy to liczne przypadkowo zarejestrowane okoliczności dostarczają nam dodatkowych informacji. Jeśli fotografia, chwytająca w ruchu pewne obiekty i ich ulotne konfiguracje, podobna jest do klatki filmowej, to pozowane portrety przypominają raczej *tableaux vivants*, spoglądająca w obiektyw osoba miała bowiem świadomość tego, iż oto właśnie przemienia się w obraz³⁸, który będzie trwał może nawet wtedy, gdy jej własne życie przeminie.

Druga wspomniana strategia wiążąca się z zadaniem „ożywienia” obrazu dzięki mocy słowa to wprowadzanie różnorodnych dialogów. Ekfrazy mówić mają nie tylko „o dziełach sztuki, ale też przemawiać do nich i za nie”³⁹. Choć w przypadku nawiązań do fotografii najczęściej używanym chwytem, który jest aktualizacją strategii udratycznienia ekfrazy przez zainscenizowanie dialogu, okazuje się apostrofa do postaci ze zdjęcia, to prozopopei⁴⁰ należałoby przypisać miejsce wyjątkowe. *Sensu largo* wspomniany trop retoryczny jawi się jako nadrzędny tryb percypowania zdjęć, identyfikowany z dążeniem do tego, by milcząca fotografia

³⁶ W. Steiner, *Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982. Podobne ujęcie proponuje Gogler (*op. cit.*, s. 143).

³⁷ Heffernan, *op. cit.*, s. 5.

³⁸ Skrajnym przypadkiem są zdjęcia osób przebranych (zob. np. W. Nowicki, „Udawala odaliskę”. W: *Dno oka*. – Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 156–159) lub wizerunki faktycznie powstałe w wyniku inscenizacji „żywych obrazów” (np. Dehnel, *ibidem*, s. 89, 135).

³⁹ Mitchell, *op. cit.*, s. 164. Bliźniacze zdanie odnajdziemy u Heffernana (*op. cit.*, s. 7). Te trzy strategie stanowią fundament nie tylko retoryki ekfrazy, ale też jej szeroko pojmowanej estetyki.

⁴⁰ Niewykluczone, iż niegdyś utożsamiano *ekphrasis* z prozopopeją (zob. Popowski, *op. cit.*, s. 33), z pewnością ta koncepcja zaznacza się współcześnie; J. H. Hagstrum (*The Sister Arts, the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1958, s. 18) pisał o ekfrazie jako „szczególnej jakości wyposażania w głos i język niemych, w innych przypadkach, obiektów artystycznych”, Heffernan z kolei (*op. cit.*, s. 6), powołując się na znaczenie czasownika „*ekphrazein*” (‘wypowiedzieć w całości’, ‘przemówić’), ujął ekfrazę wprost jako prozopopeję milczącego obiektu, czyli obrazu. Jak dotąd, rozbudowaną prozopopeję odkryłam wyłącznie u Dehnela w *Fotoplastikonie* (s. 9). W inicyjnym tekście tomu trzech mężczyźni z dziwnie skadrowanego portretu zwracają się do współczesnych odbiorców, co istotne jednak, pisarz każe wypowiadać im nie kwestie wynikające z uchwyconych okoliczności, lecz refleksje na temat sztuki fotograficznej: „Wszystkoście pomieszali, gamonie. [...] Kto myśli, że to źle skadrowane albo przypadkowo nieprzycięte zdjęcia, myśli głupio. To my, z zamkniętymi ustami, mówimy do was przez bezmiary czasu [...]: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno”.

przemówiła – czyli „ożyła” i zaczęła coś znaczyć⁴¹. W przypadku ekfraz zdjęć strategia ta zyskuje nowy wymiar, nie występujący zwykle w analogicznych sposobach traktowania malowideł⁴²: wpisuje się w ten model recepcji, który podsyty jest wiarą w możliwość kontaktu za pośrednictwem obrazu z utraconą rzeczywistością, model, jaki – biorąc pod uwagę wcześniejsze środki przedstawiania – stanowiłby oryginalny, specyficzny element estetyki fotografii. Znamienne, iż prozopopeja to przypisanie zdolności wypowiedzania się osobie bądź rzeczy, która naprawdę nie jest w stanie przemawiać: figura ta może być realizowana m.in. jako wypowiedź postaci nieobecnej (również fikcyjnej – namalowanej albo „obecnej” już tylko jako zestaw plam na cienkiej powierzchni odbitki) lub zmarłej. Te dwie możliwości łączą się zatem ze sobą w ekfrizie fotografii – nawet gdy osoba ze zdjęcia wciąż żyje, jej wygląd z zarejestrowanego przez aparat momentu całkowicie należy do przeszłości. Można powiązać tę kwestię z mimetycznym charakterem *medium* fotograficznego, tworząc paralelę między zdjęciem a autobiografią. Paul de Man twierdził, iż prawdziwościowy odbiór tej odmiany piśmiennictwa możliwy jest jedynie właśnie w ramach prozopopei, gdyż jako tekst autobiografia miałaby niczym nie różnić się od fikcji⁴³, tu zaś podobnie: zdjęcie (szczególnie obce, zdobyte przypadkowo, nieczytelne) może zostać potraktowane jako szpargał bez znaczenia lub estetyczny artefakt, może jednak być rozpatrywane jako zredukowane do minimum „autobiograficzne” świadectwo istnienia, świadectwo czyjejś twarzy; milczące, ale zawierające wyraźny apel od ukazanej postaci o przyznanie, że żyła naprawdę.

Sądzę, iż podobieństwa strategii retorycznych między nową, dotyczącą fotografii odmianą ekfrazy a antycznymi wariantami tej figury retorycznej, owego zapewne dość zaskakującego powinowactwa, które ujawnia się na przekór chronologii, nie należy pomijać. Związek ów tłumaczyć można kwestią zaufania, jakim w kolejnych epokach cieszą się odmienne środki przekazu. Autorzy drugiej sofistyki niewątpliwie wierzyli w iluzję tworzoną słowami, przez wieki darzono uznaniem również iluzję malarską, której niepodzielną władzę podważyła na początku XIX wieku fotografia. Dziś zapewne najbardziej ufamy ciąglemu przekazowi cyfrowemu jako najbardziej wiarygodnej reprezentacji rzeczywistości⁴⁴, jednak nadal pokładamy wiarę w uobecniającą moc fotografii, nawet jeśli mamy świadomość, że wiara ta bywa naznaczona odrobiną mistycyzmu.

Sumując elementy pochodzące z różnych tradycji, proponuję, na użytek zbadania nowych wierszy i esejów dotyczących fotografii, specyficzne, akumulatywne i w dużej mierze nienowe, pojęcie ekfrazy (i „ekfrastyczności”⁴⁵), jakie obej-

⁴¹ S o u l a g e s (*op. cit.*, s. 12) przywołał ten termin, dodając, że „fotografia zmusza nas do mówienia do tego stopnia, iż wierzymy, że ona sama mówi”. H e r m a n g e (*op. cit.*, s. 14–15), wspominając pierwsze teksty krytyczne E. Lacana, użył nazwy „prozopopeja” na oznaczenie sytuacji, w której, ze względu na przypisywanie osobom sfotografowanym myśli i uczuć, czytelnik miał ulec złudzeniu niezmediatyzowanej relacji z nimi: pośrednictwo autora opisu stawałoby się wtedy przezroczyście.

⁴² Zaznacza się jednak np. w *Martwej naturze z wędzidłem* Z. Herberta.

⁴³ P. de M a n, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 118.

⁴⁴ Tak o historii kolejnych „kryzysów reprezentacji” i entuzjastycznego witania nowych technicznych środków reprodukcji rzeczywistości pisał R o u i l l é (*op. cit.*, s. 67).

⁴⁵ Termin zaproponowany przez A. D z i a d k a (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji*

mowałoby nie tylko intermedialny przekład. Włączone zostałyby tu konstruowanie mikroopowieści na podstawie fotografii i dialogizacja, dwa tropy wynikające z chęci „ożywienia” obrazu dzięki mocy oddziaływania słowa. O ile narratywizacja, jeśli rozwijałaby jakiś moment anegdoty zatrzymanej w kadrze, *per analogiam* do Filostratowych strategii takiego opowiadania obrazu, które uzupełnia namalowane sceny mityczne i historyczne o niezbędny kontekst tego, co stało się chwilę przedtem, i tego, co zaraz nastąpi, może być uznana za reprezentację zdjęcia, o tyle wprowadzanie apostrof i prozopopei jest jedynie uwikłane w pewne sposoby myślenia o reprezentacji (mianowicie często oznacza wiarę w to, że fotografia jest reprezentacją realnej osoby). W odniesieniu do aranżowania dialogu z postaciami ze zdjęć bardziej adekwatna byłaby raczej pojemniejsza formuła ekfrazy jako *w e r b a l i z a c j i*, dlatego należy nawiązać do drugiej wersji definicji z przywoływanego na wstępie artykułu Clüvera.

Obok tych chwytów, typowych dla ekfrazy od czasów antyku, wciąż najistotniejszym wyznacznikiem pozostawałoby, rzecz jasna, również dawne zadanie stworzenia skrupulatnej, unaoczniającej deskrypcji, która odpowiadałaby statyczności przedstawienia wizualnego, byłaby „najwłaściwszą” reprezentacją wyglądu obrazu (ten element pojawił się już częściowo w zacytowanym w całości wierszu Urszuli Koziół). Wskazane jest jednak kolejne rozpatrzenie różnych wzorów owych deskrypcji. Dążenie do unaocznienia, korzystające z systematyczności i zmysłowości opisu, może realizować się bowiem – przy wykorzystaniu nowszych wzorców literackich – również jako deskrypcja skupiona na formie, kompozycji, konwencji, na materialnym podłożu, nie tylko zaś, bliżej antycznej tradycji i późniejszych praktyk drugiej sofistyki, jako omówienie ukazanych rzeczy, scen i postaci, „ożywienie” przedstawienia m.in. przez ewokowanie różnorodnych bodźców sensualnych (choć tu zwykle i tak pojawiają się, rozbijające nieruchomość, elementy temporalizacji). Kwestia decydującej roli podmiotu opisu, na którą zwrócił uwagę Cezary Zalewski, tak istotna w kontekście poezji i eseju, nie podważa, jak sądzę, statusu opisu jako ekfrazy⁴⁶. Powracającą w rozmaitych teoriach sugestią, iż deskrypcja dzieła sztuki powinna być wiernym, bezosobowym odciskiem i wtedy dopiero aspirowałaby do miana ekfrazy, pozostawiłabym w sferze spekulacji⁴⁷.

sztuk w polskiej poezji współczesnej. Wyd. 2. Katowice 2011, s. 51–52) pozwala ująć często dziś spotykaną odmianę tekstów, w których jedynie krótkie fragmenty spełniają restrykcyjne kryteria ekfrazy.

⁴⁶ C. Z a l e w s k i, odwołując się do szerokiego spektrum sposobów pojawiania się w polskiej literaturze tematu fotografii (od pierwszych, XIX-wiecznych przypadków takich intermedialnych nawiązań poczynsz, na najwspółcześniejszych realizacjach z tego kręgu skończywszy), zrezygnował z używania pojęcia *ekphrasis* jako nadrzędnej kategorii, wzbraniał się nawet przed stosowaniem tego terminu w przypadku „całościowej tematyzacji” konkretnych zdjęć. Swoją decyzję argumentował następująco: „»fotograficzny« temat nigdy nie jest autonomiczny; przeciwnie: występuje zawsze w połączeniu z fabułą, a przede wszystkim z podmiotem (narratorem, bohaterem, podmiotem lirycznym itp.), który go wprowadza. Na tym polega istota tej relacji, która nigdy nie ogranicza się do »przekładu« jednej sztuki na drugą” (*Wprowadzenie*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 9).

⁴⁷ Warto dodać, iż według *W e b b* (*op. cit.*, s. 88–89, 93–100) przejawiająca się w antycznej ekfrazie wiara w przekładalność obrazów na słowa i w potężny wpływ samej mowy na wyobraźnię odbiorcy wynika z ówczesnego kontekstu kulturowego: z intersubiektywności poniekąd wyuczonej, opierającej się na stałym repertuarze przedstawień wizualnych i na przekonaniu o skuteczności oddziaływania samego języka.

Zgodne ze współczesną perspektywą podkreślanie roli nadawcy w kontekście wszelkiej komunikacji musi zostać włączone w obszar rozważań nad ekfrazą, co zresztą nieraz w praktyce czyniono⁴⁸. Indywidualne piętno podmiotu, nawet przy zamierzeniu sformułowania wiernej, unaoznaczającej deskrypcji dzieła sztuki, daje o sobie znać i faktycznie w przypadku silnie zmetaforyzowanych opisów ewokuje wyglądy wyobrażeniowe niemożliwe do wtórnego przełożenia na obraz: dalekie od wizualnego pierwowzoru, a nawet miejscami z nim sprzeczne; nie przekreśla to jednak ekfrastyczności tych omówień⁴⁹. Po prostu model ekfrazy ulega tu komplikacji (tak bywa również w przypadku opisów fotografii), nie sposób już bowiem zbyć milczeniem obecności podmiotu i roli zabarwionego indywidualnie, wyobrażeniowego korelatu deskrypcji, który zarazem odsłania i przesłania wizualny oryginał, stanowi sedno subiektywnej wizji, jaką chce nam przekazać poeta lub eseista. Pytanie o to, czego reprezentacją jest ekfaza, wymaga więc często wielocząłkowej odpowiedzi lub użycia zbiorczego określenia „ogląd” – które zawarłoby w sobie elementy podmiotowe i przedmiotowe, silnie zindywidualizowane i intersubiektywnie dostępne, sugerując dodatkowo, że między samym obiektem opisu a słowem są jeszcze inne komponenty: „poczucie obrazu” wytwarzane zarówno przez przedstawienie wizualne, jak i przez tekst⁵⁰ (w tym drugim przypadku pojawić się może też termin „iluzja ekfrazy”⁵¹), a ponadto, że obiekt nie jest transponowany do ekfrazy sam w sobie, ale jako przefiltrowany już przez cudzą percepcję. Nie da się bowiem w przypadku wielu „zagęszczonych” ekfrastycznych passusów odseparować opisu, wizualizującego czy „ożywiającego” obraz, od wtopionych weń elementów subiektywnego widzenia, szerzej: odczuwania, indywidualnych skojarzeń, wspomnień, interpretacji. Nawiasem mówiąc, użycie słowa „ogląd” pozwala też ująć zarówno Nieliterackie, jak i literackie ekfrazy fotografii. Ogląd naukowy, krytycznoartystyczny bądź techniczno-instruktażowy wprowadzają do gry właściwe sobie wartości, normy estetyczne i sposoby patrzenia, za każdym razem wydobywając z określonego obrazu specyficzną „widzialność”⁵².

⁴⁸ W odniesieniu do eseju zob. A. D z i a d e k, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Cz. 2. Lublin 2006. – R. S e n d y k a, *Esej i ekfaza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*. „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11. – D. L i s a k - G ę b a l a, „Energia” metafor w ekfrazach eseistycznych. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3. W odniesieniu do poezji takie konstatacje pojawiły się u wielu badaczy. Wprost o subiektywizmie poetyckich ekfraz pisał D z i a d e k (*Obrazy i wiersze*, s. 66–67). Również W i t o s z (*op. cit.*, s. 125) zwróciła uwagę na złożoność ekfrastycznego zapisu „efektów obcowania z dziełem sztuk wizualnej”.

⁴⁹ Np. silnie zmetaforyzowany, wręcz wizyjny wiersz R. H o n e t a o incipicie „może początek fotografii” (*Moja*. Wrocław 2008) należałoby uznać, jak sądzę, za ekfrazę, autor bowiem konsekwentnie kreśli pełen szczegółów obraz, wyróżniając nawet układ przedstawienia i relacje przestrzenne między kolejnymi elementami.

⁵⁰ K u n z, *op. cit.*

⁵¹ M. R i f f a t e r r e, *L'illusion d'ekphrasis*. W zb.: *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Sur la dir. de G. M a t h i e u - C a s t e l l a n i. Saint-Denis 1994.

⁵² Z a l e s k i (*op. cit.*, s. 43) zasugerował, by różnicę między artystycznym a nieartystycznym oglądem zdjęć (i pochodnymi od nich sposobami opisywania) ująć za pomocą Barthes'owskiej opozycji *studium – punctum*, literackość kojarząc z tym drugim trybem odbioru, w którym „nieoczekiwane uruchomione zostają w pamięci pokłady prywatnej symboliki, patrzący na fotografię przekracza poziom czystej referencyjności przedstawienia, dokonuje teraz jej »lektury« literackiej.

Częstym kryterium ekfrastyczności czyni się występowanie bezpośrednich nawiązań metatekstowych, które umożliwiają mają identyfikację wizualnego pierwowzoru. W przypadku opisów fotografii już na wstępie trzeba ten wyznacznik przeformułować – zwykle nie pojawiają się tu żadne konkretne informacje metatekstowe, tylko niektóre zdjęcia są bowiem ogólnie znane i rozpoznawalne, część z nich uzyskała nawet powszechną estymę jako wybitne dzieła sztuki. Rzecz jasna, istnieją wyjątki od tej reguły. Kilku słynnym zdjęciom Wisława Szymborska poświęciła osobne teksty (chodzi o *Fotografię z 11 września*, *Pierwszą fotografię Hitlera* oraz *Znieruchomienie*⁵³ – dotyczące portretu Isadory Duncan), a Witold Wirpsza w 1962 roku opublikował cały cykl wierszy na temat głośnej wystawy *The Family of Man*, w których występuje wiele fragmentów *stricte* ekfrastycznych⁵⁴. Podobnie postąpił kilkakrotnie Dehnel; jak gdyby czyniąc zadość tradycyjnym wymogom, niektóre wiersze o fotografiach opatrzył tytułami zawierającymi detaliczne dane: rok powstania, nazwę rodzaju odbitki, jej wymiary, ewentualnie tytuł, co odpowiada naukowym, technicznym informacjom spotykanym zwykle w galeriach i albumach⁵⁵. Zamieszczenie tytułów tego rodzaju, w przypadku omawiania fotografii antykwarycznych nie znanych szerszym kręgom, stanowi jednocześnie wyraźną sugestią, iż poeta uważa je już za dzieło sztuki. Zdecydowana większość przywoływanych przez współczesnych pisarzy zdjęć to pamiątki rodzinne lub wizerunki nieznanymi osobami, dlatego jako czytelnicy ekfraz, pomijając te bezsprzeczne przypadki, gdy obiekt jest reprodukowany obok tekstu⁵⁶, mamy do wyboru (obok radykalnej negacji): albo zaufać autorowi, który, ogólnikowo nawet, informuje nas, że omawia pewne konkretne zdjęcie, albo – i to stanowisko proponuję – przyjmując, iż dla nazwania tekstu „ekfrazą fotografii” potrzebna jest przede wszystkim sugestia, że literacki opis odznacza się takim właśnie charakterem⁵⁷. Deskrybowany obiekt może nawet być fikcyjny (jak w ekfrazie antycznej), chodzi o pewne określone strategie tekstowe. Interesujący przypadek stanowią wspomnienia, które stają się *quasi*-fotografiami. Poeci często odmalowują w sposób ekfrastyczny wybrane momenty z przeszłości z uwzględnieniem kadrowania, „oprawiania w ramkę”, kreśląc wizję znieruchomienia, zastygnięcia w chwili pozowania do fotografii (ekwiwalentem będzie bardzo intensywna percepcja pewnego obiektu) bądź pochwycenia w ruchu, a nawet wieńcząc deskrypcję sugestią naciśnięcia

Obraz przestaje być przypadkowy, dosłowny, cząstkowy, banalnie przezroczyisty, odsłania tę część znaczącego, która do tej pory na powierzchni obrazu pozostawała niewidoczna”.

⁵³ W. Szymborska: *Chwila*. Kraków 2002; *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań 1995; *Wszelki wypadek*. Warszawa 1972.

⁵⁴ W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*. Kraków 1962.

⁵⁵ Np. 8,5 x 13, '84; Albert Watson, „Golden Boy” (New York 1990); *St Valentine's Day Masacre. Następnego dnia rano; Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle; Andy Warhol, „Robert Mapplethorpe”, polaroid print, 1973; Robert Mapplethorpe, „Self-portrait with Skull Cane”, gelatin silver print, 1988.*

⁵⁶ W odniesieniu do praktyki równorzędnego traktowania przekazu werbalnego i zdjęć można użyć nawet terminu „fotoliteratura”, wprowadzonego przez badaczy francuskich na oznaczenie „sfery, gdzie dzieło egzystuje nie jako suma fotografii i literatury, ale jakby ich dziecko, samodzielna wypadkowa, która posiada własne prawa i reguły” (Soulages, *op. cit.*, s. 309).

⁵⁷ Jak dowodzi M. Smith (*Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. Pennsylvania 1995, s. 22), najistotniejsza okazuje się funkcja performatywna ekfrazy.

spustu migawki⁵⁸. Np. Leszek Elektorowicz w utworze *Po deszczu* dokładną i silnie zmetaforyzowaną *quasi*-fotograficzną ekfrazę kwiecistej łąki wpisał w inicjalne pytanie: „Jak zachować nie w kliszy lecz duszy / tę łąkę podeszczową lśniącą każdym ziołem / [...]”⁵⁹ Z kolei Krzysztof Karasek w poemacie *Obrazy i pamięć (1939)* wplótł, obok opisów realnych zdjęć z rodzinnego albumu, deskrypcję zapamiętanego obrazu z 1939 roku, jednej z – jak sam to określił – „klisz pamięci” jego dzieciństwa, czyli wspomnienia wyraźnego i detalicznego niczym fotografia:

Jest jeszcze inne zdjęcie, jasne, niewidzialne,
drzewa się chwieją, na polanie nieba
koła wozu się toczą, matka macha ręką,
jedzie przede mną. W sinym blasku gwiazd
dyszel Wielkiego Wozu pikuje nad drogą.
Chaty nad brzegiem drogi chylą się wraz z snami,
matka wyciąga rękę i macha mi z wozu,
w tym ruchu będzie we mnie trwała już na zawsze,
leży na wozie, w połogu, z moim młodszym bratem⁶⁰,

Na określenie opisów obrazów fikcyjnych John Hollander zaproponował termin „ekfrazza imaginacyjna”⁶¹. W tym kontekście, wobec zrównania fotografii ze wspomnieniem, proponuję mówić zamiennie o „ekfrazach imaginacyjnych”, „literackich kadrach widzącej pamięci”⁶² bądź o ekfrazach „obrazów utajonych”⁶³.

Dopełniwszy tym samym mój tok rozumowania, można teraz pokusić się o próbę sformułowania definicji: literacka ekfrazza fotografii to werbalizacja realnego lub fikcyjnego zdjęcia, posługująca się bądź opisem odwołującym się do oglądu konkretnej odbitki, bądź chwytami retorycznymi „ożywiającymi” utrwaloną przez aparat scenę: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami) i – w przypadku fotografii migawkowej, rejestrującej pewne wydarzenie – narratywizacją, dopełniającą scenę uchwyconą przez fotografa o jej przedakcję i poakcję. Ekfrazza fotografii może być samodzielny utworem albo fragmentem większej całości. Zaproponowany model stanowi prototyp, w praktyce rzadko spotykany w wersji czystej, otoczony wieloma pokrewnymi formami peryferyjnymi (zaliczyć do nich należy innego rodzaju, szeroko zakrojone narratywizacje oraz przywołane już ekfrazy imaginacyjne, właściwie opisujące wspomnienia).

Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się nad genologiczną klasyfikacją tych współczesnych tekstów poetyckich, które, co prawda, nawiązują do fotografii, lecz

⁵⁸ Taką strategię wykorzystał np. S. Grochowiak w wierszu *Letnisko* (w: *Bilard. – Ahaswer*. Warszawa 1987).

⁵⁹ L. Elektorowicz, *Niektóre stronice. Wiersze wybrane*. Kraków 2004, s. 54.

⁶⁰ K. Karasek, *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni. Kronika*. Wrocław 2000, s. 18.

⁶¹ J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*. „Word & Image” 1988, nr 4. Pasują tu też inne terminy – „hypotypoza” (Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 71–77) czy „iconic projection” (H. Lund, *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Transl. K. Götrick. Lewiston – New York 1992, s. 63–89).

⁶² Albo „literackie stop-klatki” – to terminy Zaleskiego (*op. cit.*, s. 33–60).

⁶³ Michałowska, *op. cit.*, s. 9. Obraz utajony to, w sensie technicznym, obraz zapisany na kliszy, istniejący jeszcze przed wywołaniem fotografii, gdy materiał światłoczuły przereagował już ekspozycję na światło. W sensie przenośnym chodzi o kadr: „znany jedynie temu, kto go przecho- wuje we wspomnieniu”, „wywoływany” z pamięci – krystalizujący się wtedy w określonej postaci i czasem przeinaczany (*ibidem*).

funkcjonują poza polem związanym z przedstawionym tu prototypem, nie spełniając warunków wyznaczonych dość restrykcyjnie dla wskazania tego, co w najnowszych ekfrazach zdjęć uważam za najbardziej istotne. Do opisu owych pozostałych wierszy przydałby się szeroki termin „*Photographiegedicht*” – „wiersze o fotografiach”, ukuty na wzór „*Bildgedicht*”, używanego przez Gisberta Kranza⁶⁴, adekwatne jest też, przeciwstawione „właściwej ekfrazie” pojęcie ekfrazy współczesnej zaproponowane przez Pawła Goglera⁶⁵. W tym obszarze sytuowałyby się teksty, które nie zawierają opisu, traktują zaś napomknięcie o pewnym zdjęciu jedynie jako pretekst do snucia daleko idących interpretacji, formułowania tez na temat sztuki lub na tematy egzystencjalne. Warto odnotowania zjawisko, świadczące pośrednio o tym, jak bardzo fotografia wpływa na współczesne modele percepcji⁶⁶, stanowią „wiersze fotograficzne”, czyli teksty „atakujące statyczną *ekphrasis*”⁶⁷, które określam w ten sposób na wzór ponowoczesnych „wierszy malarskich” omówionych przez Michaela Davidsona. Proponuję nazywać tak utwory poetyckie zdecydowanie nie mające być opisami konkretnych fotografii ani nawet opisami rzeczywistości upozowanej do sfotografowania, stosujące zaś, nawet marginalnie, strategie percepcyjne i kompozycyjne wyrosłe z technicznych możliwości tego *medium*, np. kadrowanie, zbliżenie czy nawet odwołania do niedoskonałości, błędów w sztuce – do prześwietlenia zdjęcia, nałożenia się klatek filmu⁶⁸.

W kolejnych dwóch częściach artykułu chciałabym omówić pewne szczegółowe aspekty poezji i eseistyki dotyczących fotografii; takie właściwości, które nie tylko przejawiają się załączkowo w prototypowych ekfrazach zdjęć, ale też wyznaczają obszar bogatego pola literackiego obejmującego zjawiska wykraczające wprawdzie poza cechy definicyjne tej figury retorycznej, ale związane z różnymi wariantami estetyki ekfrazy i odmiennymi koncepcjami fotografii. Zamiar ten pozwoli, być może, po raz kolejny, tym razem w mocno wyspecjalizowanym zakresie, przemyśleć relacje, w jakie wchodzić mogą słowa i obrazy.

Słowo, które pozwala wi(e)dzieć. „Wskrzyszanie” zdjęć

Istnieją pewne cytaty wzięte z klasycznych prac na temat fotografii, które bywają nader chętnie przytaczane. Do takich *loci communes* należą zdania Susan Sontag mówiące, iż wieloznaczna ze swej natury fotografia „jest przeciwieństwem poznania”, a zatem „Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokol-

⁶⁴ G. Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973; *Das Bildgedicht: Theorie, Lexicon, Bibliographie*. Köln 1981–1987. D z i a d e k (*Obrazy i wiersze*, s. 11–13) omówił „*Bildgedicht*”, definiując to pojęcie jako „swobodną wariację słowną na temat jakiegoś obrazu”.

⁶⁵ G o g l e r, *op. cit.*, s. 143–146, 152.

⁶⁶ Współczesne „wiersze fotograficzne” wykorzystują sposób widzenia związany z technicznymi możliwościami fotografii zdecydowanie bardziej manifestacyjnie i w większym zakresie niż omówione przez W i t o s z (*Opis a fotografia. „Prace Językoznawcze”* t. 25 (1998): „*Studia Historycznojęzykowe*”) deskrypcje pochodzące z polskiej prozy modernistycznej.

⁶⁷ M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Przeł. S. Mróz, A. Warmiński. W zb.: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1991.

⁶⁸ Uczyniła to m.in. J. Mueller w wierszu *Inwersja (fotografia anamorficzna)* (w: *Somnambóle fantomowe*. Kraków 2003).

wiek⁶⁹. Powtarza się też często pytanie Waltera Benjamina: „Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”⁷⁰ Czy oznacza to zarazem, że fotografia domaga się ekfrazy? Chciałabym zwrócić uwagę na pewną właściwość ekfraz fotografii, która jest dla deskrypcji związanych z tym *medium* swoista (choć ma swój odpowiednik w dziedzinie opisów malarstwa, szczególnie portretowego), łączy się bowiem ze statusem zdjęcia jako dokumentu, indeksu: śladu dawnego świata, nieżyjących już osób. W odniesieniu do nieznannej odbitki zwykle nasuwa się pytanie o to, co ona przedstawia, pisarze również dociekają: „co to jest?”, „kto to jest?” (często w wersji: „kim jesteś?”). Ekfrazą zaś, przynajmniej w pewnym zakresie, pełni funkcję egzegezy.

Swój artykuł o najwcześniejszych, nieartystycznych ekfrazach fotografii Emmanuel Hermange rozpoczął od omówienia roli opisu, jaki towarzyszył pierwszemu zdjęciu, którego autorem był Nicéphore Niépce⁷¹. Wynalazca przesłał swojemu bratu niewyraźną fotografię, dołączając szczegółową deskrypcję tego obrazu, gdyż miał świadomość, że bez objaśnienia przedstawienie byłoby całkowicie nieczytelne. Ekfrazą stała się tak oto uzupełnieniem niedoskonałej reprezentacji wizualnej, dodanym po to, by odbiorca mógł odcyfrować kształty, granice przedmiotów. W tym przypadku, jak zauważył Hermange, „język dopełnia proces mimetyczny”⁷², a nawet więcej: badacz uczynił bowiem paralełę między malarskim retuszem pierwszej fotografii (wykonanym przez Helmuta Gerscheima na późniejszej jej reprodukcji w celu zwiększenia czytelności) a opisem samego Niépce’a. Słowa, dążące do całkowitej adekwatności z fotografią, miałyby, jako elementy niemalże równie „materialne” jak dostawione pędzlem plamki, doprowadzać niewyraźne przedstawienie do stadium kompletności; sprawiać, że obraz ostatecznie się ukonstytuuje. Hermange chciał ograniczyć egzegetyczną funkcję ekfrazy wyłącznie do opisów odwołujących się do pierwszych, dalekich jeszcze od perfekcji, fotografii, wydaje się jednak, że owe konstatacje można przenieść na całe niemal spektrum ekfrastycznych opisów zdjęć: *ekphrasis* bowiem zwykle wyjaśnia (nawet zadanie odtworzenia tylko tego, co widoczne na powierzchni odbitki, łączy się z uruchomieniem pewnych informacji), ponadto opis wychodzi zwykle poza etap, który, w odniesieniu do dzieł malarskich, Erwin Panofsky określał jako preikonograficzny⁷³. W przypadku zdjęć nie ma wprawdzie, jak w przypadku malarstwa mitologicznego, biblijnego czy historycznego, znanych narracji (wyłączając *casus* słynnych fotografii), które pozwolą rozpoznać przedstawione postaci i sytuacje, dodać przed- i poakcję uchwyconego zdarzenia. Uzupełnienie danych w ekfrazach zdjęć częstokroć opiera się na wiedzy inaczej niedostępnej czytelnikowi/widzowi: na pamięci i przeka-

⁶⁹ Sontag, *op. cit.*, s. 31, 32.

⁷⁰ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Poznań 1996, s. 123–124 (przeł. J. Sikorski). We wcześniejszym fragmencie tekstu Benjamin czytamy: „Kamera staje się coraz mniejsza, coraz bardziej sprawna, gotowa utrwalić ulotne i tajemne obrazy, które swym szokującym działaniem zatrzymują w odbiorcy mechanizm skojarzeń. W tym miejscu musi się włączyć napis [...], bez którego wszelka fotograficzna konstrukcja byłaby skazana na przypadkowość”.

⁷¹ Hermange, *op. cit.*, s. 7–12.

⁷² *Ibidem*, s. 11.

⁷³ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 (przeł. K. Kamińska).

zach rodzinnych w kontekście fotografii prywatnych lub – w odniesieniu do zdobytych przez kolekcjonera obcych wizerunków – na informacjach uzyskanych przez autorów, czasem w wyniku żmudnego śledztwa (ta archiwistyczna strategia jest typowa dla Nowickiego⁷⁴). Bez opisu nie zobaczylibyśmy tego wszystkiego, co widzimy dzięki poecie czy eseście, nie rozpoznalibyśmy wielu szczegółów⁷⁵, gdyż nieznaną fotografią „staje się znakiem, który utracił swoje odniesienie i teraz unosi się na powierzchni, czekając na kolejne zakorzenienie w znaczeniu”⁷⁶. Szczególnie w przypadku zdjęć osób przebranych łatwo o nieporozumienia. To dopiero zdobycie brakujących danych pozwala skonstruować ekfrazę, rozwija się też w przekraczającą ją rozbudowaną narrację, przywraca pamięci, symbolicznie przywraca do życia. Staje się w tym sensie zrekompensowaniem materialnego ubytku związanego z nieobecnością, śmiercią, przemijaniem. Dociekanie na temat źródłowej rzeczywistości zdjęć wynika zaś na ogół z traktowania ich jako dokumentów, czyli przedstawień znaczących coś więcej niż obiekty tylko i wyłącznie wizualne.

Wydaje się, iż pozowane fotografie bezakcyjne przekładają się wprost jedynie na statyczną ekfrazę. Każdy szczegół wyglądu, garderoby, przypadkowy detal utrwalony w tle kuszą jednak, jak się okazuje, do tego, by nieruchomy, aczasowy opis przekształcić płynnie w opowiadanie, stąd zapewne wywodzą się często spotykane narratywizacje (dokumentalne, wspomnieniowe, fikcjonalizujące), które podług przyjętych tu kryteriów określić należy jako nieekfrastyczne. W przypadku zdjęć z rodzinnego albumu pojedynczy, statyczny kadr może inicjować pracę pamięci owocującą rozwinięciem opowieści, jak w wierszu Adama Pluszki *Nie wiedziałem, że robiło się takie zdjęcia. (Atropa Belladonna)*. Opis fotografii z pogrzebu dziadka przechodzi niepostrzeżenie w aktywizujący się równolegle obraz tejże sceny, wywołany z własnej pamięci:

oto leży w trumnie, w niedzielnym garniturze i wokół
wszyscy płaczą, lecz nie mówią, że coś z wątrobą było
nie tak. Zmuszałem się do płaczu, kryjąc obrzydzenie,

kiedy kobiety i połowa mężczyzn całowała go w sine i
wodniste usta. [...] ⁷⁷

Brak własnych wspomnień może być rekompensowany opieraniem się na przekazie starszych lub zasięgnięciem informacji z dokumentów i innych źródeł. Często autorzy, wychodząc od oglądu określonych zdjęć, snują rozbudowaną narrację, np. o życiu i charakterze swego przodka (jak Czesław Miłosz w wierszu *Mój dziadek Zygmunt Kunat*⁷⁸) czy o historii rodzinnej (jak Janusz Szuber w *Protoplastach*⁷⁹). Unaocznieniu konkretnych scen, które nie przechowały się we własnej

⁷⁴ Zob. m.in. eseje W. Nowickiego *Nieśmiertelniki czy Warzelnia soli* z tomu *Dno oka*.

⁷⁵ Rozbudowane ekfrazy w inicjalnych partiach każdego z esejów *Dna oka* Nowickiego, jakby mimo autorskiej deklaracji „Najpierw o widzialnym” (*Ostatnia podróż Marszałka*, s. 153), ujawniają informacje niekoniecznie od razu czytelne dla wszystkich, nawet takie, które nie są dostępne bez znajomości innych źródeł.

⁷⁶ Michałowska, *op. cit.*, s. 213.

⁷⁷ A. Pluszka, *Z prawa, z lewa*. Łódź 2000, s. 13.

⁷⁸ Cz. Miłosz, *To*. Kraków 2000.

⁷⁹ J. Szuber, *Apokryfy i epitafia sanockie*. Sanok 1995. Zob. analizy A. Sulikowskiego (*Twórczość poetycka Janusza Szubera*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, rozdz. *Filozofia fotografii*).

pamięci, służyć może też wprawienie w ruch wyobraźni⁸⁰. Z kolei w sytuacji omawiania odbitek zdobytych przypadkowo mamy do czynienia z opowieścią dokumentalną lub z historią snutą na mocy *licentia poetica*, dotyczącą okoliczności wykonania zdjęcia lub wybiegającą daleko w przyszłość, czasem rozwidlającą się w kilka alternatywnych wersji, jak w wierszu *Jest Nie Ma* Macieja M. Szczawińskiego czy *Ryc. 370. Garb wskutek gruźlicy kręgosłupa* Dehnela⁸¹. Jeśli, jak sugeruje Marianna Michałowska, zdjęcia z własnego rodzinnego albumu są „gorące”, cudze zaś „zimne” i „trzeba dopiero nawiązania nici łączącej »nas« z »nimi«, by zdjęcie zimne ogrzać”⁸², to właśnie narracja, nawet zmyślona, spełnia to zadanie: nadaje sens wizerunkom nieznanym osób. Podobnie argumentuje Soulages: „Fotograficzny obraz pozbawiony słowa pozostaje nieuchwytny. To dlatego literatura będzie niekiedy służącą (i dialektycznie: panią) fotografii”⁸³. Gdy „służąca” zaczyna dyktować warunki, sens może być wprojektowany w daną fotografię zgodnie z subiektywnym tokiem asocjacji poety czy eseisty, gdyż, jak deklaruje Dehnel przy okazji opisu zdjęcia kobiety z przepaską na oku, „wizdowie nie biorą jeńców”⁸⁴.

Byłaby [owa kobieta] zwykłą postbiedermeierowską bezą, masywem ciemnej satyny, loków, kokard i cukierniczych istic bufek, gdyby nie ciemną opaską na oku. [...]

[...] Za tą satynową fasadą, za malutkim, mieszczącym się w dłoni (jeśli go złożyć) wachlarzykiem kryje się nieustraszona hersztka bandy, bezlitosna korsarka, pływająca na zwrotnej brygantynie po morzach opływających Czechy. Niby czemu?

Bo oto została wydana na pastwę widzów, a widzowie nie biorą jeńców; musi tańczyć tak, jak jej zagrają. A uczepią się byle szczegółu [...]⁸⁵.

Niemym obrazem nie jest zaś zdolny do stawienia oporu nawet absurdalnym interpretacjom, gdyż „fotografia zawsze będzie wydawała się upozowana do tytułów, jakie przynosi jej język”⁸⁶.

⁸⁰ Tak dzieje się w przypadku wiersza D. Sułki *Pudelko jak dla lali, tylko trochę większe* (w: *Cała w piachu*, Wołowiec 2004): opisywane jest zdjęcie z pogrzebu młodszego brata.

⁸¹ M. M. Szczawiński, *Mity*, Katowice 2004. – J. Dehnel, *Wiersze 1999–2004*, Warszawa 2006. Podobna próba odtworzenia kontekstu wiąże się czasem z opowieścią o autorze zdjęcia, nie zaś o bohaterze – zob. np. *Fotoplastikon* Dehnela (s. 71, 87).

⁸² Michałowska, *op. cit.*, s. 20.

⁸³ Soulages, *op. cit.*, s. 308.

⁸⁴ Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 31. Forma *pluralis* jest tu najzupełniej uzasadniona, niekoniecznie bowiem musimy postrzegać pisarza jako widza samotnie i w pełni suwerennie kontemplującego obraz: bierze on udział w szeroko zakrojonej komunikacji, którą ujmuje model trójkąta ekfrazy (zob. Mitchell, *op. cit.*, s. 161–164). Ekfaza podług tego schematu to spotkanie o charakterze nie tylko poznawczym, lecz również etycznym i społecznym, angażuje ona trzy elementy: „ja” (tekst), Inny1 (obraz), Inny2 (odbiorca ekfrazy). Sam Dehnel w *Fotoplastikonie* przywołuje kontekst społeczny, kulturowy omawianych zdjęć (przykładowo demaskując różnorakie formy kolonializmu – zob. C. Zaleski, *Znaleziska, wystawy kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czeczka, Witolda Wirpzy i Jacka Dehnela*, W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 256–263). Częstokroć pragnie perswazyjnie przenieść swój sposób odbierania starych fotografii na czytelników – jego spojrzenie zaś wydaje się wyraźnie wyczułone na wszelkie przejawy inności, dyskryminacji, wynaturzeń fizycznych i łamania *tabu* seksualnego.

⁸⁵ Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 31. Podobnie fantastyczny obraz nakreślił Nowicki przy okazji ekfrazy portretu *post mortem* Piłsudskiego, opisując „trumnę-batyskał” (*Ostatnia podróż Marszałka*, s. 156).

⁸⁶ Cheeke, *op. cit.*, s. 158.

Literackie s t u d i u m powierzchni. Fotografia i śmierć

Na koniec warto wyróżnić, stanowiące osobne zjawisko, ekfrazy fotografii, które sytuują się bodaj najbliższej modelu opisu, jaki dziś uważać się zwykło za kluczowy dla tej figury retorycznej, tzn. najbliższej definicji uznającej ekfrazę za dzieło sztuki literackiej odnoszące się do dzieła z zakresu sztuk wizualnych. Wzór ów, co istotne, okazuje się radykalnie odmienny od epifanicznego podejścia do fotografii jako śladu pozwalającego dokonać wglądu w utraconą rzeczywistość. Odbiór estetyczny łączy się nie tylko z fotografiami artystycznymi, może być stosowany również w odniesieniu do zdjęć dokumentalnych – wówczas tracą one charakter referencyjny, a utrwalone na nich wizerunki osób zostają zdezindywidualizowane. Fotograficzny obraz przekształca się podług tej perspektywy w powierzchnię bez głębi, można go określić mianem „płaszczyzny pokrytej plamami” (trawestując słowa Maurice’a Denisa). *Punctum* jest definiowane przez Barthes’a nie tylko jako widzialny szczegół przedstawienia przyciągający uwagę i nakładujący naszą wrażliwość, lecz również jako odczucie „sprasowania Czasu”, jasne przeświadczenie o przedmiocie zdjęcia: „to jest już martwe i to dopiero umrze”⁸⁷. Ten drugi rodzaj *punctum* wiąże się z istotą *medium* fotograficznego, określaną jako „to-było”, podczas recepcji zdjęcia realizującą się w formie nieodpartego wrażenia, iż ukazana na papierze osoba istniała naprawdę. Opierając się na opozycji pojęć zaproponowanych przez autora *Światła obrazu*, można by zatem stwierdzić, że we wspomnianych przypadkach nadrzędnym trybem odbioru będzie s t u d i u m ślizgające się jedynie po dwuwymiarowej przestrzeni odbitki, skupione na jej cechach formalnych, artystycznych, konwencjonalnych.

Ekfrazą jako słowna reprezentacja zdjęcia objawia przy okazji jeszcze jedną funkcję: ma za zadanie wcielać fotografię do obszaru sztuki. Hermange podkreślał, iż pierwsze albumy oraz pionierskie teksty krytyczne dotyczące fotografii, publikowane przez Francisa Weya i Ernesta Lacana na łamach pisma „La Lumière”, okazały się dla niej nowym Salonem, język opisu zaś – podobny do używanego w ekfrazach malarstwa – znosić miał wykluczenie fotografii z dziedziny wytworów artystycznych⁸⁸. Aby sprostać wymogom koncepcji sztuki jako świadomego wyboru i naśladować pochwalne opisy malarstwa, Lacan w swych tekstach sławił nawet – jak relacjonował dalej francuski badacz – rękę artysty, podkreślał odpowiednie dozowanie chemikaliów i umiejętności techniczne. Jednocześnie postępowy krytyk zmodyfikował język ekfrazy na użytek nowej estetyki, estetyki fotografii. Wprowadził awangardową technikę deskrypcji, imitującą błyskawiczność i niezawodność fotograficznej metody reprodukcji rzeczywistości: konwencję, która wykorzystywała szybkie zmiany perspektyw, ukazywała każdy kadr jako wyraźny. Hermange zasugerował, że systematyczny opis, pojawiający się np. w tekstach Diderota, odpowiadać miał z kolei żmudnej pracy artysty-malarza.

Podobną do Lacanowskiej strategię opisu, podkreślającą artyzm fotografii, znajdziemy w wielu wierszach i esejach, znamienne jest jednak, iż zwykle technika deskrybowania wydobywa malarskość (nie zaś „fotograficzność”) zdjęć, tym samym wiernie powtarza konwencję typową dla ekfrazy malowidła. Tego rodzaju

⁸⁷ Barthes, *op. cit.*, s. 171.

⁸⁸ Hermange, *op. cit.*, s. 12–16.

estetyzacja charakteryzuje teksty Dehnela, ekfrazę pt. *Regaty*⁸⁹ można przywołać tu jako znakomitą realizację modelowego „malarskiego” opisu, wychwała ona bowiem piękno, doskonałość kompozycji nie upozowanego przecież, migawkowego zdjęcia tłumy, tak jakby uzyskany efekt był w całości zaplanowany przez fotografa. W twórczości autora *Fotoplastikonu* wyraźnie można oddzielić dwa odmienne tryby odbioru fotografii: obok wcześniej omówionej recepcji „ożywiającej” zdjęcie – narratywizującej i operującej apostrofą, zaznacza się podejście do fotografii jako obiektu estetycznego, stymulującego widza wyłącznie przez swój wygląd. Na uwagę zasługuje cykl liryków z tomu *Żywyoty równoległe*. Tuż po wierszach-apostrofach (do nieznanymi ciotek i do obcej kobiety, której wizerunek włączony został do kolekcji autora)⁹⁰, pojawiają się tu dwa utwory w formie opisu trzecioosobowego, wyraźnie malarskiego⁹¹. Są to ekfrazy artystycznie doskonałych fotografii, prezentujących ludzi martwych, i może ta właśnie okoliczność wywołała dodatkowe poczucie dystansu i sprawiła, iż użycie „wskrzeszającej” apostro-

⁸⁹ Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 99.

⁹⁰ Tj. *Na nieznanymi ciotek fotografię* oraz *Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle*. W: *Żywyoty równoległe*, s. 35–36.

⁹¹ Zob. J. Dehnel, *St Valentine's Day Massacre. Następnego dnia rano*. W: jw., s. 38:

[...] wciąż pamiętam jego duże, szare
oczy na szarej twarzy, w czarnej krwi kałuży
Tak to widziałem wczoraj na zdjęciu w albumie
Wielkie zbrodnie stulecia.

Gdyby go rozebrać
i ująć ran po kulach, takich gładkich bieli
i takiej wdzięcznej pozy nie powstydzilby się
Canova ni Thorvaldsen. *Śpiący anioł, Hektor
Niobida*, konający na środku salonu.
W siwych zeszkłonych oczach tyle zaskoczenia,
w na wpół otwartych ustach tyle dziecinności,
że nie sposób się skupić na sztafażu sceny:
innych ciałach, podłodze i drewnianej skrzyni.

Mógł być jeszcze piękniejszy i jeszcze szczęśliwszy
i znacznie bardziej żywy. Zdradziły go buty,
kapelusz i koledzy z sąsiedniego gangu.

I drugi wiersz J. Dehnela, *Kobieta z dzieckiem na rękę, Bergen-Belsen* (w: jw., s. 39):

On widział i ja widzę. On – kiedy naciskał
migawkę aparatu, wtedy, mroźną wiosną
czterdziestego piątego, ja – kiedy oglądam
tych dwoje pośród śniegu na odświętnej tafli
kredowego papieru w tym drogim, zbyt ładnym
albumie: są jak obraz zapomnianych mistrzów,
jak arcydzieło znane tylko z reprodukcji,
skradzione lub spalone w drezdeńskich płomieniach.

A ona nie wiedziała. Ono nie wiedziało,
że tylko imitują. Padli w śnieg prawdziwie,
nie dbając o wzrok widza. Oszronione, sztywne,
zwinione w płótno, w siebie, dwa samotne ciała,
których siność umyka na dwubarwnym zdjęciu.

Bóstwo z twarzą zakrytą stoi na rydwanie
ognistym, w majestacie swej przedwiecznej grozy,
umazane popiołem i krwią. I przez śniegi
i lata ta ironia: łagodny skłon głowy,
czułość umarłej ręki: podpis pod całością.

fy byłoby w tym kontekście niestosowne. Istotny jest jednak również sposób eksponowania owych zdjęć, dostępne są one bowiem w prestiżowych albumach wydanych w sporym nakładzie, zostały więc wyróżnione, wyznaczone do odgrywania roli powszechnie rozpoznawalnych obrazów, ikon pewnych wydarzeń. Walory estetyczne tych fotografii oraz ich funkcjonowanie w obiegu koneserskim niejako skłoniły poetę do wskazania malarskich intertekstów, skupienia się na formie przedstawień, przy jednoczesnym odmówieniu tym wizerunkom typowego dla zdjęcia-dokumentu statusu ontologicznego, odrzucenia w nich funkcji indeksalnej. Podczas konfrontacji z przywołanymi przez Dehnela drastycznymi obrazami odbiorca może doznać uczucia analogicznego do tego, jakiego doświadczył Barthes, oglądając wystawę wyselekcjonowanych, profesjonalnych fotografii wojennych:

przedstawiana groza jest zawsze n a d k o m p o n o w a n a. [...] W tych obrazach przykuwa nas tylko ich aspekt techniczny; obciążone przez artystę „nadmiarem instrukcji”, nie przynoszą nam żadnej historii, nie możemy o d n a l e ż ć własnego sposobu przyjęcia tej syntetycznej strawy, która wcześniej została doskonale zasymilowana przez swego stwórcę⁹².

Zdania te wydają się adekwatne nawet wtedy, gdy artyzm przedstawienia okazuje się poniekąd przypadkowy lub wprojektowany (zrodzony z przeestetyzowanego odbioru). Opisy zdjęć osób martwych stanowią graniczny przypadek przejawiania się właściwości, którą Sontag uznała za esencjalną dla fotografii – związek tego *medium* ze śmiercią:

Wszystkie fotografie mówią „*Memento mori*”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania⁹³.

Warto zauważyć, iż wątek tanatologiczny pojawia się głównie w twórczości pisarzy doskonale orientujących się w specyfice *medium* fotograficznego, czyli u Wojciecha Nowickiego, Tadeusza Dąbrowskiego oraz u wspomnianego Jacka Dehnela. Na wyróżnienie zasługuje tytułowy wiersz z tomu *Brzytwa okamgnienia* tego ostatniego autora, stanowiący wyraźne odstępstwo od często praktykowanego przez poetę, malarskiego traktowania zdjęć. Podobnie jak w pionierskich artykułach krytycznych Lacana, w tekście tym wyakcentowane zostały istotne cechy natychmiastowej i absolutnie precyzyjnej fotograficznej rejestracji (tytułowa metafora stanowi jej lapidarne, i jakże trafne, określenie). Objawiające się w ten sposób zaawansowanie świadomości technicznej połączone jest z konstatacją całkowitego odklejenia się uzyskanego wizerunku od konkretnego czasu i określonego wycinka rzeczywistości, przejścia obrazu w dziedzinę dwuwymiarowych powierzchni, znaczonych punktami, plamami, liniami:

[...] To, co płaskie
zostało na płaszczyźnie, na lśniącej powierzchni
cięcia: trafiają do nas te, nie inne kreski
deszczu, bez chwili przed i po [...] ⁹⁴

⁹² R. Barthes, *Foto-szoki*. W: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp. K. Kłosiński. Warszawa 2008, s. 139.

⁹³ Sontag, *op. cit.*, s. 23.

⁹⁴ J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*. Wrocław 2007, s. 5.

W cytowanym przypadku, wbrew istocie tego *medium*, zdjęcie okazuje się raczej samoprezentować, nie zaś umożliwić kontakt z czymś poza sobą. Fotograficzne cięcie to w tym układzie także cięcie semiotyczne⁹⁵, które łączy się z utratą odniesienia do rzeczywistości.

Mariaż zerwania z „metafizyką obecności”⁹⁶ i znajomości technicznych tajników fotografii, tym razem wyraźnie podszyty żalem, objawia się w pełni w wierszu Dąbrowskiego *Rozdzielczość*:

Dzisiaj z twojego aktu wybrałem sobie oko
i powiększałem je aż do granic ekranu, do
granic rozdzielczości (a ta jest na tyle wysoka,
że można już w ciebie uwierzyć). Powiększałem

twoje prawe oko, chcąc za ostatnim kliknięciem
przeskoczyć na drugą stronę, obejrzeć duszę
albo przynajmniej siebie rozklikanego. W
pobliżu czterdziestego czwartego powiększenia

zobaczyłem swoją niewyraźną sylwetkę,
przy sześćdziesiątym szóstym zarys aparatu
fotograficznego, czytelny tylko dla mnie. A
dalej już nic więcej nad szare prostokąty

poukładane ściśle jak cegły w murze, jak
kamienie w ścianie płaczu, przed którą staję
w dzień i w nocy, aby wytrwale rozsadzać spojenia
karteczkami z moimi wierszami⁹⁷.

Sytuacja manipulowania zdjęciem przy użyciu programu komputerowego wymusza skupienie się na formie, na tym, co da się zobaczyć w powiększeniu. Bohater doświadcza kolejnych zawodów: sfotografowane oko nie okazuje się przysłowiowym „zwierciadłem duszy” – nie można dostąpić kontaktu z innym człowiekiem za pośrednictwem jego wizerunku, przejść na „drugą stronę”. Oko nie odwzajemnia również, wbrew nadziei, aktualnie padającego na ekran spojrzenia, jedynie w kąciку źrenicy przechował się zarys postaci fotografa. Ostatecznie bliska osoba, do której „ja” zwraca się w apostrofie, nie odpowiada i nie „ożywa”, a jej obraz okazuje się tylko aglomeracją pikseli, szczelnym, nierozkruszalnym murem. Pojawianie się, skądinąd znaczących, numerów (44 i 66) w technicznym kontekście dodatkowo sugeruje ironiczne nastawienie względem mistycznej wiary w mediacyjny status fotografii. Tak też unaocznienie samej nieprzezroczystej formy ponownie okazuje się nie „ożywianiem”, lecz raczej uśmiercaniem, rodzi „pośmiertną ironię”⁹⁸.

W szerszym zakresie – jako kontynuacje tej strategii mogą być postrzegane dwa interesujące teksty poetyckie: Tadeusza Dąbrowskiego oraz Zbigniewa

⁹⁵ Zob. Rouillé, *op. cit.*, s. 85. Refleksja ta przyświeca również inspirowanym fotografiami wierszom T. Jastruna (*Grzebień; Fotografia z Ojcem; Dwie fotografie*. W: *42 wiersze*. Gdańsk 1995). Obok konstatacji utraty realnego odniesienia przez odbitkę ujawniają się tu wątki śmierci i przemijania.

⁹⁶ Przywołuję termin używany przez J. Derridę (zob. m.in.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003).

⁹⁷ T. Dąbrowski, *Rozdzielczość*. W: *Te Deum*. Kraków 2005, s. 47.

⁹⁸ Sontag, *op. cit.*, s. 80.

Herberta⁹⁹, w których „ja” dorosłe konfrontuje się z własnym wizerunkiem z dzieciństwa. Sytuacja w obydwu lirykach jest analogiczna: dojrzały odbiorca swojego archiwalnego portretu nie może zgodzić się na nadmiar „ja” i od jednego z nich – tego dawnego – musi się oddalić (autor *Raportu z obłązonego Miasta* pisze o sobie samym z przeszłości w trzeciej osobie, Dąbrowski zaś zamieszcza lapidarną, emocjonalnie chłodną ekfrazę – rejestr szczegółów wyglądu). Owo odsunięcie na dystans wiąże się też z refleksją nad specyfiką obrazu fotograficznego, który swój obiekt wykrawa z życia i przenosi w obszar wiecznego teraz, będący zarazem obszarem martwoty. W interpretacji poetyckiej przekłada się to na wizję skazania na zagładę. Herbert wprowadza wypowiedź skierowaną przez ojca – autora fotografii – do syna przed naciśnięciem spustu migawki:

[...] mój Izaaku pochyl głowę
[.]
[...] muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie¹⁰⁰.

U Dąbrowskiego śmierć ukazana jest jako przesunięcie maksymalnie w prawo paska kontrastu w programie komputerowym, tak by portret zatonął w ciemności, „zapadł się w tło”. W wierszu Herberta pozostaje, rzecz jasna, lekkie niedomówienie, wszak zgodnie z biblijną opowieścią zjawić się powinien anioł, by zapobiec rzezi, odmienność wizji względem epifanicznego podejścia do fotografii zaznacza się jednak w obydwu tekstach wyraźnie: nie ma tu miejsca na „wskrzeszanie” przeszłości.

Wydaje się, iż pisanie o fotografii łączy się zatem z niełatwym wyborem: czy uznać ją za „pseudoobecność”, czy za „świadczenie nieobecności”¹⁰¹, za obraz-śląd czy za samozwrotny obiekt wizualny. Milczenie zdjęć zachęca do obdarzenia ich mową lub opowieścią:

Niemota obrazu fotograficznego, jego odmowa przemówienia zaprasza do aktu odpowiedzi, lecz w zamian oferuje ciszę gęstszą nawet niż ta malowidła, ponieważ aparat zdaje się rozpuszczać pośrednictwo nie tylko podmiotu, ale też fotografa, tnąc życie na kawałki, które opierają się scaleniu, które wydają się nie stworzone, lecz raczej po prostu wycięte z „realnego”¹⁰².

Fotografia zachęca do mówienia, ale mówienie oznacza porzucenie dystansującego „elegijnego smutku” na rzecz odwagi „sentymentalizowania”¹⁰³, na rzecz

⁹⁹ T. Dąbrowski, *zeskanowałem swoje zdjęcie z podstawówki...* „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 24. – Z. Herbert, *Fotografia*. W: *Raport z obłązonego Miasta i inne wiersze*. Wyd. 3 krajowe. Wrocław 1998. Zob. też omówienia tego drugiego wiersza: M. Stala, *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*. W: *Poznawanie Herberta*. Cz. 2. Wybór, wstęp A. Franaszek. Kraków 2000. – C. Zalewski, *Mitologiczna migawka. Mieczysław Jastrun, Zbigniew Herbert i Cyprjan Kamil Norwid wyjaśniają swoje fotografie*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 130–133). Podobne wątki występują także w wierszu *Fotografia* M. Jastruna (w: *Poezje*. Warszawa 1997).

¹⁰⁰ Herbert, *Fotografia*, s. 47.

¹⁰¹ Sontag, *op. cit.*, s. 24.

¹⁰² Cheeke, *op. cit.*, s. 148 (komentarz do wiersza *Song of a Camera for Robert Mapplethorpe* T. Guna).

¹⁰³ *Ibidem*, s. 149.

podjęcia dialogu albo narracji, zezwolenia na to, by zdjęcie aktywizowało pamięć, pobudzało swobodną wyobraźnię, skłaniało do refleksji lub też wywoływało namiętności (jak fotografia, która „ożywa” w wierszu-apostrofie *Piękna nieznajoma* Miłosa¹⁰⁴). Oczekiwana, mieszcząca się w wąskiej definicji ekfraz (rozumiana wyłącznie jako wierny, systematyczny opis wyglądu) byłaby więc może dla pisarki niezbyt atrakcyjna, w obliczu „potęgi wizerunków”¹⁰⁵ rodzi się bogactwo różnorodnych strategii literackiego omawiania zdjęć, strategii, które wszakże, co chciałam wyraźnie zaakcentować, mają swoje zacne, antyczne źródło i które można pomieścić w obszarze wyznaczanym przez zaproponowaną tu definicję ekfraz fotografii.

Abstract

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
(University of Wrocław)

PECULIARITY OF POETIC AND ESSAYISTIC PHOTOGRAPHY EKPHRASIS IN POLISH LITERATURE AT THE TURN OF 20TH AND 21ST CENTURY

Analysing numerous examples of essayistic and poetic descriptions of photographs, the author proposes a specific method of defining a literary ekphrasis of photographs which accounts not only for the problem of intermedial translation but also focuses on the rhetorical strategies which attempt to “revive” the recorded scenes and to maintain the contact with the portrayed person. The photograph in this view proves to be the medium commonly accepted in that it gives a faithful presentation of reality which activates various description strategies, including those derived from ancient concept of ekphrasis.

¹⁰⁴ Cz. Miłosz, *Dруга przestrzeń*. Kraków 2002.

¹⁰⁵ O różnych typach podejścia do obrazu, wykraczających poza sferę doświadczenia estetycznego, pisał D. Freedberg (*Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2005). Zob. też *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007.