



GRZEGORZ OLSZAŃSKI

PISANE CIAŁEM

W wykładzie noblowskim Wisława Szymborska dowodziła, że profesja pisarza jest profesją wyjątkowo nefotogeniczną, bowiem trudno tu o atrakcyjne, a jednocześnie wiarygodne przedstawienie. „Najgorzej jest z poetami – przekonywała noblistka. – Ich praca jest beznadziejnie nefotogeniczna. Człowiek siedzi przy stole albo leży na kanapie, wpatruje się nieruchomym wzrokiem w ścianę albo w sufit, od czasu do czasu napisze siedem wersów, z czego jeden po kwadransie skreśli i znów upływa godzina, w której nic się nie dzieje”. Mam nadzieję, że pomieszczone w tej książce szkice pokazują, że poetki i poeci – na szczęście – nie zawsze mają rację.



Pisane ciałem

Szkice o przygodach literatury i fotografii

Grzegorz Olszański

Pisane ciałem
Szkice o przygodach literatury i fotografii

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2025

RECENZJE

Tomasz Kunz

Marcin Jaworski

Spis treści

Stykówki	7
Różnice i powtórzenia	9
Spojrzenie w między-czasie	13
I. Pióro Sosnowskiego i aparat Atkinsa	19
Fakty i akty	21
Jak napisano jedną z (nie) swoich książek	24
Inne gramatyki: lustro kontra krzywe zwierciadło	30
II. Pisane ciałem. O fotografiach pisarzy	41
Lektura: rytuał zatraty?	43
Robić, oglądać... ..	47
...podlegać	53
Negatywy pozytywów?	59
Twarz Zygmunta Krasińskiego	60
Księgarenka Ewuni Lipskiej	67
Papieros Andrzeja Stasiuka	70
Oko Georgesa Bataille'a	76
Maszyna do fotografowania Michała Witkowskiego	83
Śpiwór Jacka Podsiadły, kieliszek Marcina Świetlickiego, złoty cielec Tadeusza Różewicza	93
Pies Tomasza Stępnia	104
Postscriptum albo czaszka Wojciecha Kuczoka	109
III. Poetyki negatywów. Tadeusz Różewicz wobec fotografii	111
Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi	113

Gazety zbójckie	117
Uśmiech!	123
Poeta na śmietniku	124
 Bibliografia	 135
Nota biograficzna	143
Indeks nazw osobowych	145
Summary	151

Stykówki

*Kiedy oglądamy stykówkę, wyczuwamy nadciągającą burzę,
wiemy, że coś się wydarzy*.*

François Soulages

* F. Soulages: *Estetyka fotografii. Zysk i strata*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007, s. 167.

Różnice i powtórzenia

Kolejna książka o relacjach literatury i fotografii? Brakuje takich na rynku? Pytanie jest dość aroganckie, ale jednocześnie zasadne. O ile bowiem interdyscyplinarna refleksja nad związkami literatury z różnymi formami sztuki – muzyką, teatrem, kinem – od lat stanowi ważny komponent prac literaturoznawczych, o tyle badania nad interakcjami między literaturą a sztukami wizualnymi do niedawna zdominowane były przede wszystkim mnogością analiz poświęconych zjawisku ekfrazy i związkom sztuki słowa z malarstwem. Tymczasem wraz z początkiem lat dwutysięcznych widać modyfikację pola badawczego, albowiem to nie malarstwo, lecz fotografia stało się medium budzącym większe zainteresowanie uczonych zajmujących się prymarnie literaturą¹. W krótkim czasie rodzimy czytelnik mógł się zapoznać z przekrojową monografią Cezarego Zalewskiego *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej* (Kraków 2010), narratologiczno-kulturoznawczym kompendium Marianny Michałowskiej *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań 2012) oraz wnikliwym studium Marty Koszowy *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* (Kraków 2013). Na tym nie koniec. Powyższą listę trzeba uzupełnić o nieoczywistą, ale arcyciekawą, bo skoncentrowaną tyleż na fotografii, co na praktykach fotograficznych, książkę Magdaleny Szczypiorskiej-Mutor *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż* (Warszawa 2016), czy dotyczącą literatury polskiej, choć wydaną od razu po angielsku, pracę Barbary Englander

1 Nie oznacza to – kwestia absolutnie oczywista – że prace poświęcone relacjom literatury i malarstwa przestały nagle powstawać. Postawienie tezy dotyczącej wyczerpania tego rodzaju pola badawczego byłoby czymś zdecydowanie przedwczesnym.

Photo-Graphemicality. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century (Berlin 2022)².

Manifestująca się w ten sposób modyfikacja pola badawczego ma u swej genezy szereg rozmaitych przyczyn, które wypada w tym miejscu wyliczyć, by w ten sposób ujawnić również zaplecze metodologiczne niniejszej publikacji. I tak, po pierwsze, należałoby zwrócić uwagę na impuls płynący ze strony różnorodnych teorii (zwrot ikoniczny, badania nad logowizualnością, różnego typu koncepcje komparatystyczne etc.), który sprawił, że coraz częściej odchodzi się od *stricte* tekstualistycznego postrzegania literatury na rzecz refleksji akcentującej dialektykę między tym, co dyskursywne a tym, co wizualne. Wcześniejsza refleksja dotycząca intersemiotyczności i korespondencji sztuk zyskały zatem istotne wsparcie w postaci gwałtownego przyrostu publikacji z zakresu socjologii wizualnej oraz antropologii obrazu, licznych przekładów książek dotyczących historii fotografii i związanych z nią kwestii estetycznych³. Po drugie – to element ściśle

-
- 2 Powyższą listę książek należy, oczywiście, uzupełnić o pokaźną liczbę artykułów, które je poprzedziły, mapując główne zagadnienia badawcze i stanowiąc ważki punkt odniesienia do podejmowanych pogłębionych badań. Myślę tu chociażby o takich szkicach jak: A. Lubaszewska: „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165–183; A. Łebkowska: *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 118–120; R.K. Przybylski: *Jak fotografia zahacza o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią*. W: *Intersemiotyczność...*, s. 129–138; G. Borkowska: *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W: *Co dalej, literaturo?*. Red. A. Brodzka, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008, s. 218–235; B. Witosz: *Opis a fotografia*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1998, nr 25, s. 233–240; B. Bodzioch-Bryła: „*Sfotografować wierszem*” – w obszarach fascynacji młodej poezji. W: B. Bodzioch-Bryła: *Poezja polska po 1939 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006, s. 47–80.
 - 3 Należałoby tu wymienić przede wszystkim zbiór poświęconych fotografii książek, które ukazały się w serii „Horyzonty nowoczesności”. Równie istotnym

powiązany z powyższym – istotnym czynnikiem byłby tu również zwrot w stronę badań nad transmedialnością tekstów literackich i przede wszystkim intermedialnością, która zaczęła być postrzegana nie tylko jako coś definiującego „charakter dzisiejszej komunikacji kulturowej”⁴, ale również jako „nowy paradygmat w badaniach literaturoznawczych”⁵. Po trzecie, niebagatelną rolę odegrały przemiany społeczne i kulturowe (fotospołeczeństwo) oraz rozwój technologii, który sprawił, że fotografia stała się medium wszechobecnym (rola internetu i związanych z nim platform), a fotografowanie zaczęło być postrzegane jako praktyka powszechna, niekoniecznie zarezerwowana jedynie dla profesjonalistów.

Wreszcie, po czwarte – kwestia absolutnie kluczowa, nieomal na granicy banału, gdyż bez niej te powyższe nie miałyby żadnego znaczenia – zainteresowanie literaturoznawców fotograficznym medium stało się pochodną pojawienia się dużej ilości tytułów zawdzięczających wiele synergii literatury i fotografii. Jak ujmuje to jedna z badaczek, zajmująca się wspólnymi sprawami poezji, krytyki i estetyki:

W Polsce po 1989 roku poeci i poetki powrócili do praktyki polegającej na współpracy z artystami wizualnymi⁶.

impulsem były wznowienia prac Susan Sontag, Rolanda Barthesa czy Johna Bergera.

- 4 A. Hejmej: *Intermedialność i literatura intermedialna*. W: Tenże: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków 2013, s. 99. Za zwrócenie uwagi na artykuł Hejmeja dziękuję Tomaszowi Kunzowi jako recenzentowi tej publikacji.
- 5 Tamże, s. 102. Krakowski uczony odwołuje się tu do propozycji Wernera Wolfa.
- 6 A. Kałuża: *Relacyjna i separacyjna praktyka twórcza „Kord” Natalii Małek*. „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 3, s. 85.

Spostrzeżenie katowickiej krytyczki jest ze všech miar słuszne i jeśli można je nieco skorygować, to tylko dlatego, że interesujące zjawisko nie ogranicza się ani jedynie do rodzimego podwórka, ani też tylko do poetów i poetek, bo wspomniana praktyka kooperacji z artystami wizualnymi okazuje się praktyką atrakcyjną również dla reprezentantów innych rodzajów i gatunków wypowiedzi. Nowatorski projekt Witolda Wirpszy po ponad półwieczu doczekał się licznych i różnorodnych kontynuacji. Oczywiście, nie w sensie literalnym jako próba powtórzenia zbliżonego konceptu (poetycki komentarz do głośnej fotograficznej wystawy), lecz raczej jako próba testowania i konstruowania różnorodnych interakcji opartych na zestawieniu tekstów i zdjęć. Przykłady? Jest ich mnóstwo, bowiem autorzy tego rodzaju projektów reprezentują nie tylko różne rodzaje i gatunki, ale też literaturę fikcjonalną, jak i niefikcjonalną. W tym miejscu można by zatem przywołać tak odmienne i heterogeniczne projekty jak chociażby: *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii* Marcina Świetlickiego i Wojciecha Wilczyka (1996), *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* Pawła Huelle (2001), *Kapitał w słowach i obrazach* Krzysztofa Jaworskiego i Wojciecha Wilczyka (2002), *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery (2005), *Wyjechali* Sebalda (2005), *Wielka wymiana widoków* Anny Nasiłowskiej (2008), *Fotoplastikon* Jacka Dehnela (2009), *Eli, eli* Wojciecha Tochmana i Grzegorza Wełnickiego (2013), *Pęknięte oko czasu* Ewy Lipskiej i Danuty Węgiel (2017), *Kord* Natalii Malek i Anny Grzelewskiej (2017), *Księga pytań* Pablo Nerudy i Isidro Ferrera (2018), *Żegaryszki* Krzysztofa Czyżewskiego (2018), *Nieistotne wizerunki* Paolo Sorrentino i Jacopo Benasiego (2019), *Eurydyka* Darka Foksa (2021), *Człowiek, który odjechał* Jacka Podsiadły i Andrzeja Karamarza (2022) *Dopływy, drgania, powidoki i pieśni na brzegach* Małgorzaty Lebdy i Rafała Siderskiego (2024). Nie ma wątpliwości, że tę listę można bez problemu znacznie rozbudować.

Wracając zatem do pytań postawionych na początku. Kolejna książka o relacjach literatury i fotografii? Tak, wypada potwierdzić i nie zaprzeczyć. Mało takich książek na rynku? Nie, ale też, na szczęście, rosnąca liczba fotograficzno-literackich projektów nie skazuje piszącego na powtórzenia i repetycje. Wręcz odwrotnie dostarcza mu wciąż nowego materiału, daje możliwość nowych ujęć, prowokuje do badawczych poszukiwań. Póki co nie ma zatem obawy wyczerpania. Ciąg dalszy nastąpi.

Spojrzenie w między-czasie

„Stykówka to pomocnicza notatka, półprodukt, pośrednik. [...] Jako element praktyki fotograficznej stykówka jest pomocniczym między-obrazem”⁷ – pisze Magdalena Szczypiorska-Mutor, by nieco dalej doprecyzować tamtą definicję:

Stykówka to zdjęcie w postaci potencjalnej, zdjęcie, które może stać się pełnowartościową odbitką, ale wcale nie musi. Stykówce można się przyjrzeć, ale wcale nie trzeba [...]. Stykówka zatrzymuje spojrzenie w między-czasie, w luce między negatywem a pozytywem, spowalnia, uczy patrzeć [...]⁸.

Odpowiednikiem fotograficznej stykówki w przestrzeni badawczej byłyby zatem rozmaite wersje pisanego tekstu, zanim autor zdecyduje się upublicznić tą ostateczną. A także byłyby nią – jeśli spojrzeć na stykówkę jako „pomocniczy między-obraz”, rodzaj „pośrednika”

7 M. Szczypiorska-Mutor: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Warszawa 2016, s. 207.

8 Tamże, s. 219–220.

między tym, co potencjalne a tym, co finalne, element spowalniający i zatrzymujący „spojrzenie w między-czasie” – autorski wstęp jako jej tekstowy ekwiwalent. W tym miejscu wypada zatem ujawnić to, z czym czytelnik będzie mógł się w pełnej wersji zapoznać na kolejnych stronach. Proponuję trzy odrębne *case studies*, które finalnie – taką przynajmniej wypada mieć nadzieję – tworzą pewną całość, którą różnicuje przedmiot, ale też nieco inne rozłożenie akcentów. I tak przedmiotem części inicjalnej uczyniłem książkę *Warszawa*, która powstała jako efekt współpracy angielskiego fotografa Marca Atkinsa oraz dwóch polskich poetów – Tadeusza Pióry i Andrzeja Sosnowskiego (krytyczny zoom został nakierowany w tym wypadku na autora *Zoomu*). Biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z projektem interdyscyplinarnym, przekraczającym granice jednego medium, odwołującego się do dwóch systemów reprezentacji, to, co mnie tutaj interesowało, to przede wszystkim kwestia intermedialnych interakcji między sferą wizualną książki (zdjęcia powstałe w trakcie wspólnych wypraw po Warszawie), a utworami poetyckimi, które się w niej znalazły. Z perspektywy krytycznej rzecz jest o tyle intrygująca i nieoczywista, że kwestia mimetyzmu względem pozatekstowej rzeczywistości stanowi jedno z kluczowych zagadnień w twórczości Andrzeja Sosnowskiego, a wspólny fotograficzno-poetycki projekt dodatkowo je komplikuje i uatrakcyjnia. Rzecz jest ciekawa również z tego powodu, że *Warszawa* była książką, którą niewiele osób widziało, a jeszcze mniej o niej pisało, co zważywszy na rangę i miejsce autora *Stancji* w krytyczno-poetyckich hierarchiach wydaje się dość zaskakujące.

Kolejny szkic, najbardziej rozbudowany, ale też z perspektywy autorskiej kluczowy, bo projektujący nowe zagadnienie w polu literackim, poświęcony został kwestii traktowanej zazwyczaj jako nieistotny element, mało istotna sygnatura, która obok blurbów, projektu okładki, typografii – jak podpowiada badaczka zajmująca się materialnymi

artefaktami i sferą wizualną książki – przynależy zazwyczaj do tych elementów, które w „procesie badawczym w magiczny sposób stają się przezroczyste”⁹. Tymczasem autorska sygnatura w postaci zdjęcia umieszczonego na okładce, jak postaram się tutaj pokazać, okazuje się niezwykle ciekawym obiektem badawczym, za pomocą którego można identyfikować główne problemy fotograficznego dyskursu (kwestia reprezentacji, pytanie o prawdę/„prawdę” fotografii, teatralizacja życia społecznego etc.), ale też ilustrować przemiany zachodzące w świecie literatury (i literaturoznawstwa). W tej materii wypada mi się zgodzić z prowokacyjną uwagą Pierre Bayarda, który w instruktywnym przewodniku po książkach, które się nie czytało (co jednak nie znaczy, że się ich nie oglądało!) dowodził:

Można śmiało powiedzieć, że już w chwili, w której książka wkracza w pole naszej percepcji, przestaje być nam nieznana [...]. Jeszcze przed otwarciem książki sam tytuł jest dla nas wskazówką, sam rzut oka na okładkę wystarczy, by otwarty umysł człowieka wykształconego, wytworzył serię wrażeń i konotacji, które szybko przekształcają się w pierwszą opinię, tym bardziej formułowaną, im większe jest jego obycie w kulturze. Takie spotkanie z książką jeszcze nie otwartą, może być dla nie-czytelnika początkiem autentycznego przyswojenia¹⁰.

W szkicu zatytułowanym *Pisane ciałem*, w imieniu czytelników i nie-czytelników, próbuję wyciągnąć nieoczywistą konsekwencję

-
- 9 A.K. Folta-Rusin: *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*. Kraków 2020, s. 9.
- 10 P. Bayard: *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2008, s. 22. Zob. też. M. Lachman: *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*. „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.

z faktu, iż „status ontologiczny książki uwikłany jest w dialektykę materialno-tekstową”¹¹, choć ten pierwszy aspekt niezwykle często bywa jednak pomijany. W efekcie przyglądam się zatem dominującemu modelowi, jaki można wyprowadzić na podstawie wielości pisarskich fotografii, rekonstruuję jego genezę i związki z malarskim portretem, a następnie poddaję analizie i interpretacji sposoby, w jakie wybrani twórcy (m.in. Andrzej Stasiuk, Michał Witkowski, Ewa Lipska), w niezrządco brawurowej formie, dekonstruują tę formę przedstawienia. Analizując fenomen pisarskich wizerunków, pytam o relacje między tym, co somatyczne, a tym, co tekstualne. Jednocześnie staram się również pokazać, jak współcześni twórcy wprzęgają fotografię w procesy ekonomizacji literatury i budowę wyrazistej, autorskiej marki. Rację ma zatem Dominik Antonik, gdy zauważa:

Depersonalizacji, zdawaniu się na grę kodów języka i podkreślanu rzemieślniczego charakteru twórczości, wyrażającego się w precyzyjnie zaprojektowanej formalnej warstwie utworu, pisarze przeciwstawiają elementy autobiografizmu i łączenie rzeczywistości tekstu z realnością interakcji z czytelnikiem¹².

W szkicu finalnym staram się godzić obie perspektywy – skoncentrowaną na tekście i skoncentrowaną na fotograficznym wizerunku. Jego bohaterem uczyniłem poetę, któremu zdarzało się doradzać profesjonalnym fotografom, być uczestnikiem plenerów fotograficznych, choć jednocześnie sam nigdy nie posiadał aparatu (taką informację przynosi książka Jerzego Olka). Chodzi o Tadeusza Różewicza.

11 M. Rychlewski: *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*. Poznań 2013, s. 112.

12 D. Antonik: *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków 2014, s. 38.

Główną materią szkicu *Poetyki negatywów* jest deskrypcja postawy Tadeusza Różewicza – rekonstruowana na podstawie utworów poetyckich, ale też wypowiedzi eseistycznych – wobec fotograficznego medium. Postawy, zdradźmy od razu, wyjątkowo ambiwalentnej, zmiennej, na pierwszy rzut oka dość konserwatywnej („powinnością fotografa jest dawanie świadectwa”¹³), oscylująca między niechęcią a fascynacją, czego przykładem były bliskie relacje poety z wybitnymi fotografami. Postrzegając fotografię jako ważne narzędzie, pozwalające dokumentować i rejestrować zmieniającą się rzeczywistość, poeta z dystansem przyglądał się tym jej aspektom, które wiążą się z jej kreacyjnym i manipulacyjnym wymiarem. Rzecz jest ciekawa, a jednocześnie relatywnie słabo rozpoznana, co może wydać się zaskakujące zważywszy na liczbę prac poświęconych związkowi poety ze sztukami wizualnymi. Równocześnie równie istotnym przedmiotem mojej analizy są jednak nie tylko teksty, lecz również zdjęcia Różewicza, który – szczególnie w ostatnim okresie życia – odkrył fotografię jako kapitalną platformę dla gier, jakie prowadził z czytelnikami, ale też ze swym publicznym wizerunkiem starego poety. Oto niegdysiejszy przeciwnik teatralizacji poezji i życia literackiego z czasem sam zaczął odgrywać atrakcyjne performance i uwieczniać je na fotograficznej kliszy. Dowodem niech będzie intermedialny projekt Tadeusza Różewicza i Adama Hawaleja *Śmietnik*, który uczyniłem obiektem interpretacji w końcowej części książki. Dzieło to łączy w sobie literaturę, fotografię oraz performance, tworząc przestrzeń wielowymiarowego dialogu między różnymi mediami i formami artystycznej wypowiedzi.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. W wykładzie noblowskim Wisława Szymborska pisała, że profesja pisarza jest profesją wyjątkowo

13 J. Olek: *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”*. W: Tenże: *Nie tylko o fotografii*. Kraków 2019, s. 216.

niefotogeniczną, albowiem trudno tu o atrakcyjne, a jednocześnie wiarygodne przedstawienie:

Najgorzej jest z poetami – pisała Szymborska – Ich praca jest beznadziejnie niefotogeniczna. Człowiek siedzi przy stole albo leży na kanapie, wpatruje się nieruchomym wzrokiem w ścianę albo w sufit, od czasu do czasu napisze siedem wersów, z czego jeden po kwadransie skreśli, i znów upływa godzina, w której nic się nie dzieje...¹⁴.

Mam nadzieję, że pomieszczone w tej książce szkice udowodnią, iż – na szczęście – poeci i poetki nie zawsze mają rację.

14 W. Szymborska: *Poeta i świat*. W: Taz: *Wiersze wybrane*. Kraków 2004, s. 351.

I

Pióro Sosnowskiego i aparat Atkinsa

Fotografia jest wrogiem poezji i marzenia.*

Charles Baudelaire

*Któż jeszcze może wierzyć w to że zdjęcia może stanowić dowód?
Jest ono śladem i dlatego ma charakter poetycki**.*

François Soulages

* Ch. Baudelaire: *Nowoczesna publiczność i fotografia*. W: Tenże: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór przekł. J. Guze. Warszawa 1961, s. 246.

** F. Soulages: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007, s. 7.

Fakty i akty

W 2005 roku w niewielkim wydawnictwie Wig-Press ukazała się książka zatytułowana *Warszawa*. Zawierała ona sto osiemdziesiąt dwa czarno-białe zdjęcia oraz dwadzieścia jeden tekstów. Siedem z nich sygnowanych było inicjałami TP, zaś pozostałych czternaście podpisanych zostało skrótem przywodzącym na myśl słynnego supermana z *Hydrozagadki* Andrzeja Kondratiuka („AS”). Całość, niezależnie od pewnego zachwiania proporcji między słowem a obrazem, firmowana była trzema nazwiskami – angielskiego fotografa Marca Atkinsa oraz dwóch polskich poetów: Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry¹.

Ponieważ przedstawianie tych dwóch ostatnich mogłoby zostać odczytane jako przejaw trudnej do wyjaśnienia niefrasobliwości – są to wszak twórcy doskonale znani, dobrze usytuowani na mapie nowoczesnej poezji – parę zdań wypada poświęcić temu, który jako jedyny spośród tamtej trójki używa zoomu (zamiast o nim pisać²), a tym samym niekoniecznie jest osobą rozpoznawalną w literaturoznawczym środowisku. Marc Atkins, bo oczywiście o nim będzie mowa, jest angielskim fotografikiem, którego życiowo i zawodowo biografia związana jest z takimi metropoliami jak Londyn, Paryż

1 Kwestia autorskiej sygnatury jest tutaj o tyle istotna, że stanowi ona przestrzeń pewnego rodzaju dodatkowej gry między twórcami tej książki, a jej potencjalnym odbiorcą. Oto, aby wiedzieć, kto jest autorem danego utworu, trzeba zajrzeć do spisu treści, bowiem w samej książce wiersze nie są podpisane ani nazwiskiem, ani nawet inicjałem. Od razu wypada też wyjaśnić, że „krytyczny zoom” zostanie tutaj nakierowany przede wszystkim na Andrzeja Sosnowskiego jako autora zdecydowanej większości utworów pomieszczonych w książce, ale też poetę (będę jeszcze o tym pisał), który w dyskursie krytycznym kojarzony jest raczej z kategorią „głosu”, nie „obrazu”.

2 Odwołuję się tu aluzyjnie do książki *Zoom* Andrzeja Sosnowskiego.

i Rzym. Co ciekawe, to jednak przede wszystkim Warszawa – jeśli oczywiście wierzyć deklaracjom składanym przy okazji wywiadów – jest dla niego „drugim domem oraz źródłem niekończących się fascynacji”³. Oprócz fotografii artysta zajmuje się również sztuką video i performance, a jego prace pokazywane były w galeriach Londynu, Tel Awiwu, Paryża, Edynburga, ale również Łodzi, Lublina czy Mikołowa. Co ciekawe w przypadku rodzimych instytucji kultury znacznie częściej były to miejsca związane z literaturą, a nie sztukami wizualnymi (vide: Dom Literatury w Łodzi, Instytut im. Rafała Wojaczka w Mikołowie).

Prócz wielu zbiorowych i indywidualnych wystaw Atkins ma na swym koncie publikacje zdjęć w prasie (i to poważnej, bo chodzi o m.in. „The Independent”, „The Times”, „Guardian”), projekty okładek płytowych (m.in. The Open czy TV on The Radio), jego zdjęcia zdobią też obwoluty licznych książek (m.in. Anaïs Nin, Henry’ego Millera czy Georges’a Bataille’a). Atkins jest także autorem dwunastu wydawnictw albumowych, z których najważniejsze – szczególnie w kontekście warszawskiego przedsięwzięcia – wydają się dwa niezwykle intrygujące projekty łączące fotografię i literaturę.

Pierwsze wydawnictwo – chyba istotniejsze, zważywszy na poziom zbieżności – to wydany w 1998 roku, świetnie przyjęty, album zatytułowany *Liquid City*. Analogii między tymi dwoma publikacjami można wskazać sporo, acz najważniejsze (a przynajmniej najbardziej oczywiste) dotyczą przedmiotu zdjęć, ich gatunkowej proveniencji oraz podwójnego autorstwa. Oto głównym tematem *Płynnego miasta*, podobnie jak w przypadku *Warszawy*, jest współczesna metropolia i związany z nią *urban state of mind* (by posłużyć się słowami pochodzącymi ze strony internetowej fotografa), natomiast sam projekt

3 A. Kowalska: *Fotograficzny album o Warszawie*. <http://wyborcza.pl/1,75248,2641446.html> [dostęp: 13.06.2015].

powstał jako efekt kooperacji Atkinsa z człowiekiem zawodowo parującym się piórem, a mianowicie z pisarzem Ianem Sinclairem.

Drugi z tych projektów, późniejszy, nosi tytuł *Thirteen* (2003) i jest o tyle istotny, że pokazuje, iż tamta współpraca nie była tylko przypadkowym epizodem, a poszukiwanie różnych możliwości łączenia fotografii i literatury, słowa i obrazu stało się dla Atkinsa czymś naprawdę ważnym. Oto do *Trzynastki* zostało zaproszonych trzynastu pisarzy pochodzących z różnych krajów (wśród nich był m.in. dwukrotnie nominowany do nagrody Bookera Julian Rathbone, ale też tacy twórcy jak Jenny Fabian czy Stella Duffy), którzy otrzymali od fotografa akty i zostali poproszeni o napisanie do nich autonomicznych opowieści⁴. Efekt tej literacko-fotograficznej kooperacji był (odwołuję się tu do strony internetowej Atkinsa) „odkrywczy, czasami niepokojący, częstokroć zapierający dech w piersi”⁵.

Częstokroć zapierające dech w piersiach, czasami niepokojące, nie-rzadko odkrywcze – szczególnie dla osób, które dobrze znają to miasto – są też fotografie pomieszczone w albumie *Warszawa*. Zdecydowana większość z nich powstała w trakcie trzech wspólnych wypraw, które miały miejsce w czerwcu i październiku 2003 oraz sierpniu 2004 roku. Jak pisze Andrzej Sosnowski w instruktywnym wstępie:

-
- 4 Warto podkreślić, że Marc Atkins swą sławę zawdzięcza z jednej strony intrygującym, nieoczywistym zdjęciom współczesnych metropolii, natomiast z drugiej seriom kobiecych aktów. Prace angielskiego fotografa znalazły się w dwóch niezwykle popularnych albumach współczesnej fotografii erotycznej. Mam na myśli *The World's Top Photographers: Nudes* oraz *Nudes*.
 - 5 Zob. stronę twórcy: <https://www.markatkins.com.au/> [dostęp: 3.02.2025]. Pomiędzy *Thirteen* a *Warszawą* pojawił się jeszcze jeden album, w którym doszło do spotkania pisarzy z autorami zdjęć. Chodzi mi tu o zbiorową pracę *London – from Punk to Blair*. Na tym zresztą nie koniec. Już w późniejszym okresie Atkins kontynuował swe literacko-fotograficzne peregrynacje, acz w przypadku takich książek jak *Prism Walls* (2014) czy *Silent Street* sam występował zarówno jako autor zdjęć, jak i napisanych do nich literackich komentarzy!

Fotograf wykonał wtedy ponad 1000 zdjęć. Dotarliśmy, niemal dosłownie – wszędzie. [...] Odwiedzane okolice określaliśmy z dnia na dzień, wyczerpująco i geograficznie, punkt po punkcie i topograficznie (zachód, wschód, północ, południe, ten kwadrat i ta siatka ulic, wyścigi, ogródki, forty, elektrownie, tunele, dworce, neony), a także chronologicznie (*dawn action*, czyli samotne akcje Atkinsa o świcie; zajęcia przedpołudniowe i popołudniowe; *dusk action* – fotograf niekiedy mówił, że będziemy wracać o zmierzchu). Poeci byli radzi, że Atkins idzie w przestrzeń warszawską jak w dym, że interesuje go grunt w mieście i pułap nieba nad miastem. [...] Flaneuryzm wysokiego człowieka z aparatem i jego dwóch, wpatrzonych w inną gramatykę towarzyszy, którzy w niektórych miejscach zapewne nie czuli się mniej nieswojo niż on, chyba tak rysuje się najgłębsza, a zarazem naturalnie przygodowa i przygodna podstawa niniejszej książki⁶.

Genealogia powyższego projektu jest zatem jasna. Korzystając z etymologicznej wykładni słowa „fotografia” (*photos* – światło, *graphoein* – rysuję), można by zatem powiedzieć, że okoliczności, w jakich powstało to, co zostało „zapisane światłem”, nie budzą żadnych wątpliwości. Pojawiają się one natomiast w odniesieniu do tego, co uwiecznione zostało na papierze i powstało w oparciu o „inną gramatykę”.

Jak napisano jedną z (nie) swoich książek

François Soulages w jednym z rozdziałów *Estetyki fotografii* proponuje stosunkowo klarowną, ale też – jak się za chwilę okaże – nieco

6 A. Sosnowski: *Wstęp*. W: M. Atkins, T. Pióro, A. Sosnowski: *Warszawa*. Warszawa 2005, s. 13.

ryzykowną typologię związków, jakie mogą zachodzić między dziełem literackim a fotograficznym⁷. I tak typ pierwszy zasadza się na zestawieniu, najczęściej przez osobę trzecią, tekstu i fotografii, które pierwotnie funkcjonowały zupełnie osobno i które posiadają różnych autorów⁸. Typ drugi – spotykany najczęściej, mający bogatą tradycję i wyspecjalizowanych w tropieniu tego typu ekfrastycznych powiązań badaczy – wiąże się z powstaniem danego dzieła jako reakcji/odpowiedzi na inne dzieło. W tym wypadku, albo więc „fotograf robi zdjęcia na podstawie tekstu, albo pisarz tworzy tekst w oparciu o zdjęcia”⁹. Kłopot w tym, powiada Soulages, że „w istocie drugi artysta często tworzy pracę zainspirowaną tematyką, formą czy nawet całością pierwszego dzieła, ale nie urzeczywistnia nowego, jednoczącego i mieszającego ze sobą fotografię i pismo”¹⁰. Rozwiązaniem tych problemów – to typ trzeci i finalny zarazem – jest współdziałanie, czyli projekt, z góry zaplanowany jako koincydencyjny, gdzie dwójka twórców reprezentujących odmienne dziedziny decyduje się połączyć siły i doprowadzić do fuzji, której efektem ma być symbiotyczne dzieło, wykraczające poza to, co ci sami artyści mogliby stworzyć osobno. Ten typ najczęściej realizowany jest w postaci wystawy bądź intermedialnej publikacji, wykraczającego jednak poza tradycyjną antologię złożoną z tekstów literackich i fotografii. Istotą tego rodzaju przedsięwzięcia jest – cytuję, bo ważne – „dialektyczne napięcia wyzwajające się na styku widzenia, czytania oraz ich połączenie. Odbiorcy narzucają się pytania: czym jest

7 Zob. F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 311–314.

8 Przykładem niech będzie jeden z najbardziej znanych tomów poezji Anny Świrszczyńskiej *Budowałam barykadę*, który w edycji z 1979 roku został wzbogacony powstańczymi zdjęciami Jerzego Tomaszewskiego.

9 F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 312.

10 Tamże, s. 312.

widzenie? Czyż lektura? Czyż fotografia? Czyż pismo? Na czym polega ich unia?”¹¹.

Na czym więc – spróbuję skonkretyzować pytanie – polega i na jakich właściwie warunkach została zawarta unia między Andrzejem Sosnowskim a Markiem Atkinsem? Wbrew pozorom nie jest to pytanie łatwe, gdyż projekt, o którym mowa, w znacznym stopniu obnaża słabość zaproponowanej przez autora *Estetyki fotografii typologii*. Gdzie bowiem usytuować *Warszawę*? Typ pierwszy mógłby pasować, gdyby nie obwarowanie mówiące o udziale osoby trzeciej, na którą spadałaby odpowiedzialność (ale i ewentualny splendor) zarówno za wybór tekstów, jak i dobór odpowiednich zdjęć. Ponieważ książka śladów takiej obecności nie nosi (a chyba nie byłoby żadnych powodów, aby kogoś takiego ukrywać), tę opcję można od razu odrzucić. A więc typ drugi? Kuszące i to kuszące niezwykle, bo o ile relacja poezji i malarstwa – co swego czasu sugestywnie pokazał w swej książce Adam Dziadek – ma długą i utrwaloną tradycję, to przedsięwzięcia łącznie łączące poezję i fotografię są relatywnie nowe. W tym kontekście – biorąc chociażby tylko pod uwagę niezwykłość *Nowych wrażeń z Ameryki* – śmiało można powiedzieć, że Andrzej Sosnowski byłby do takiego projektu, jak mało który polski pisarz, wręcz predestynowany. Okiem wyobraźni niektórzy mogliby zobaczyć, jak poeta i fotografik kontaktują się ze sobą – wzorem Raymonda Roussela za pomocą wybranej uprzednio agencji detektywistycznej – i wymieniają stosowne instrukcje. Kto w tym duecie (trio) byłby zleceńdawcą, a kto zleceniobiorcą? Dookreślony w słowie wstępnym czas akcji (przypominam: czerwiec i październik 2003, sierpień 2004) pozornie nie pozostawia większych wątpliwości. Na dwanaście utworów poetyckich, sygnowanych inicjałami AS, aż dziewięć znalazło się we wcześniejszych książkach warszawskiego autora – trzy z nich

¹¹ Tamże, s. 314.

pochodzą z *Sezonu na Helu* (Szerokość poetycka, Powstanie pewnej kolonii, Pomona i Wertumnus), trzy ze *Stancji* (Warszawa, Tachymetria, List znad Morza Białego), trzy z książki *Taxi* (Życie po kolei, Piosenka uprowadzonego, Trackless), jeden pochodzi z tomu *Konwój* (Glossa). Tak więc, jeśli tylko przystać na genetyczny charakter relacji łączących wiersze i fotografie, to jasne jest, że to Atkins robiłby zdjęcia zainspirowany wierszami Sosnowskiego. Byłby to wariant o tyle interesujący, że tym samym komplikowałby się nieco mimetyczny charakter tego przedsięwzięcia. Można by bowiem zaryzykować twierdzenie, że podobnie jak Raymond Roussel, pisząc swe *Nowe wrażenia z Afryki*, nie miał wcale przed oczami autentycznych krajobrazów, lecz „małą lornetkę na łańcuszku, której każdy okular, szerokości dwóch milimetrów i dostosowany do oka, skrywał fotografię za szkłem: jedna ukazywała bazyry w Kairze, druga nabrzeże Luksoru”¹², tak i Marc Atkins, fotografując Warszawę przed obiektywem, miał co prawda realne miasto, ale już przed oczami raczej to, co „wyczytał” o nim w wierszach autora *Życia na Korei*. Stąd już niedaleko do stwierdzenia, że być może te wielokilometrowe spacerzy i setki zdjęć robionych „z kolana” – o czym można przeczytać we wstępie – wiązać się mogły zarówno z atrakcyjnością Warszawy, jak i z wierszami pisanymi zapewne nie „na kolanie”.

Jeśli o jakości interpretacji – zgodnie ze słowami Andrzeja Sosnowskiego – miałyby decydować między innymi „klasa fikcji”, to niewątpliwie podrzucony w ten sposób trop godny jest podjęcia¹³.

12 R. Roussel: *Jak napisałem niektóre z moich książek*. Przeł. B. Banasik. „Sztuka i Filozofia” nr 16/1999, s. 87–103. O Rousselu jako podróżniku arcyciekawie pisze Michel Leiris. Patrz. M. Leiris: *Podróżnik i jego cień*. Przeł. E. Wieleżyńska. „Literatura na Świecie” 2007, nr 9–10, s. 304–310.

13 „Lubię *mocne* interpretacje, jeśli myślą panowie o kimś w rodzaju krytyka Blooma, który używa takiego pojęcia – te tak zwane mocne interpretacje wnoszą sporo samodzielnych sensów, które czasem same dają sobie radę, nawet bez

Gorzej, gdy spróbujemy taką „fikcję” jednak uwiarygodnić, bo choć cała ta historia brzmi niezwykle atrakcyjnie, to niestety generuje również sporo różnych wątpliwości. Pierwsza, dość oczywista kwestia, wiąże się z wcześniejszymi pobytami Atkinsa w Warszawie – nie towarzyszył mu wtedy ani Andrzej Sosnowski, ani Tadeusz Pióro, natomiast kilka zrobionych wówczas zdjęć weszło jednak do albumu. Tu pojawiają się pytania, na które bez konsultacji z fotografem odpowiedzieć nie sposób: które to zdjęcia? Czy różnią się one od późniejszych? W jaki sposób obecność „dwóch, wpatrzonych w inną gramatykę towarzyszy”¹⁴ przełożyła się na poetykę wykonywanych fotografii? Jeśli kwestia pierwsza dotyczy formy obrazu, to kwestia druga wiąże się z językiem. Mimo cytowanej wcześniej deklaracji dotyczącej fascynacji fotografa Warszawą trudno przypuszczać, aby ten opanował na tyle polszczyznę, by mógł swobodnie obcować z poezją w języku oryginału¹⁵. Kwestia trzecia, znacznie istotniejsza, wiąże się z pytaniem o podstawy, o istnienie jakiegoś materialnego łącznika (tytuł, podpis, komentarz etc.), bądź też procedury lub kodu (Sosnowski jako wielbiciel Roussela mógłby zaproponować tego rodzaju grę), pozwalających poważnie potraktować powyższą możliwość, a tym samym udowodnić istnienie bezpośredniej relacji łączącej konkretny

istotnego związku z danym utworem. O jakości decyduje wtedy klasa fikcji – jeśli ktoś ciekawie fantazjuje na podstawie jakiejś rzeczy, którą przy okazji rzeczywiście dobrze czyta, to reagujemy raczej przychylnie i jesteśmy tylko odrobinę zdumieni”. *Lzy w oczach nie przesłonią liter. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawiają Łukasz Grodziński i Michał Larek*. W: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*. Wybór i oprac. G. Jankowicz. Wrocław 2010, s. 146.

14 A. Sosnowski: *Wstęp...*, s. 13.

15 Oczywiście trudno pominąć fakt, że Sosnowski i Pióro to nie tylko angliści, ale też wybitni tłumacze. Tym samym można przypuszczać, że Atkins zaznajomiony był jednak z twórczością poetów, bo ci w każdym momencie mogli dokonać przekładu wybranego wiersza.

wiersz z konkretnym zdjęciem (tych jest przecież nieporównywalnie więcej). Wreszcie wątpliwość czwarta – co zrobić z dwoma utworami (*Reklamy, Rogatki*), które nie znalazły się w wydanych uprzednio tomach poety? Uznać, że w tym wypadku sytuacja się odwróciła, a może w ogóle zważywszy na ich odmienny charakter potraktować je jako przykład współpracy, o której pisał autor *Estetyki fotografii*, a tym samym przyjąć, że projekt ten nie jest jednorodny, bo część tekstów można by jednak zaklasyfikować do trzeciego typu? Rzecz nie jest wcale bezpodstawna, zważywszy, że wiersz Sosnowskiego zatytułowany *Reklamy* łatwo przeoczyć, bo swą formą wtapia się w cykl fotografii, a Atkins z prawdziwym zamiłowaniem uwiecznia wszelkie znaki pisma, a więc reklamy, neony, ogłoszenia, tabliczki ostrzegawcze, tablice informacyjne, billboardy, a nawet konkurencyjne wobec wierszy poetów wiersze-graffiti uwiecznione na murach („Czy widziałeś ptaka, / który kona? / Tak cierpi dziewczyna, / gdy pęka jej błona”).

Piszę o tym oczywiście nie tylko dlatego, aby pokazać, jak pewne porządkowe konstrukty mające na celu ustrukturyzowanie istniejących zjawisk, częstokroć napotykają niespodziewany opór ze strony rzeczywistości, ale przede wszystkim dlatego, że powyższe kłopoty można potraktować jako znamienne dla wielu poczynąń sygnowanych nazwiskiem Sosnowskiego. Poczynąń – tylekroć opisywanych przez badaczy zajmujących się tą twórczością, że niemal nie wypada o nich wspominać – których stawką jest między innymi rozbijanie jasnych opozycji, błyskotliwe sabotowanie jednoznacznych tez, wzbudzanie nieufności wobec klarownych typologii i rzekomo niepodlegających dyskusji ustaleń. Rzecz bowiem w tym, iż:

Autor *Życia na Korei* stara się za wszelką cenę uprowadzić język poza znajome punkty odniesienia, próbuje pokrzyżować szyki krytykom i historykom literatury po to, by wymknąć się instytucji i dobrze

znanemu modelowi czytania, który polega na szybkiej translacji poezji na zawczasu gotową definicję¹⁶.

Jak widać, na przykładzie autora *Estetyki fotografii*, wśród ofiar Sosnowskiego mogą się znaleźć nie tylko krytycy i historycy literatury, ale również historycy i teoretycy fotografii. Inna sprawa, że francuski uczony dobrze zdawał sobie sprawę z kłopotów i wyzwań, jakie niosą tego rodzaju projekty. Nieprzypadkowo w końcu lojalnie ostrzegął, że „związki fotografii i literatury nie mogą polegać jedynie na świadczaniu sobie wzajemnie dobrych i lojalnych usług”¹⁷.

Inne gramatyki: lustro kontra krzywe zwierciadło

Płynący z dotychczasowego rozpoznania poznawczy pesymizm można by jeszcze pogłębić, bo spis treści jako rodzaj mapy dołączonej do *Warszawy* pozwala się w niej tyleż odnajdywać, co po wielokroć gubić. Wspominałem już o komplikacjach wynikających z faktu, że w spisie treści wiersze są sygnowane tytułami i nazwiskami, lecz w samym albumie częstokroć te dane znikają (wiersze Sosnowskiego konsekwentnie pojawiają się bez tytułów, takiej konsekwencji jednak brak przy prezentacji utworów Pióry). Kłopot w tym, że choć czytelnik dysponuje informacjami, na której stronie dany wiersz się znajduje to jednocześnie książka nie posiada... paginacji. Tego typu utrudnienia nie powinny przesłaniać jednak atrakcyjności całego przedsięwzięcia. Nawet jeśli bowiem zgadzimy się na „naturalnie przygodową

16 G. Jankowicz: *Sosnowski i nowoczesność*. W: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2003, s. 14.

17 F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 309.

i przygodną podstawę niniejszej książki¹⁸, czyli uznamy, że wybór wierszy, jak i zdjęć był tu czymś mocno arbitralnym, a poetów z fotografikiem połączył raczej przypadek zwany przyjaźnią ufundowany na wspólnocie języka i miejsca niż gruntownie wykoncypowany projekt artystyczny, to mimo wszystko zestawienie fotografii Atkinsa z wierszami Sosnowskiego, wydaje się zaskakująco ciekawym eksperymentem. I to nie tylko dlatego, dodajmy, że pierwszy z nich robi świetne zdjęcia, a drugi pisze znakomite teksty.

Cóż w tym intrygującego? Odpowiedzi na to pytanie mogą być zapewne różne. Osobiście zwróciłbym uwagę przede wszystkim na trzy kwestie. Pierwsza, dosyć oczywista, wiąże się z intermedialnym charakterem *Warszawy*. Tu akcent należałoby postawić na podkreśleniu przenikania i współistnienia w jednym dziele różnych mediów, czego efektem jest twórcza synergia. Zdjęcia Atkinsa nie są ilustracjami wierszy, wiersze nie są komentarzami do fotografii. Jednocześnie ich wzajemne zestawienie zmienia sposób percepcji fotografii i nie pozostaje bez wpływu na ich lekturę. „Jeśli w obrębie obu dziedzin sztuki, pracuje się nad nimi poważnie i otwarcie, to są one poświęcone przekształcaniu ich obu”¹⁹ – zauważa François Soulages i zdanie to znajduje swoje potwierdzenie w *Warszawie*. Kwestia druga wiąże się z tym, że udział Sosnowskiego w tym interdyscyplinarnym projekcie warty jest uwagi, chociażby z tego powodu, że recepcja poezji autora *Życia na Korei* nieomal od samego początku skoncentrowana jest wokół kategorii głosu, a nie obrazu. Przekonanie o prymacie zmysłu słuchu

18 A. Sosnowski: *Wstęp...*, s. 13. Ta przygodność całej historii przekłada się tu również na dobór wierszy, które znalazły się w *Warszawie*. Obecność części z nich (na przykład *Szerokość poetycka zero czy Warszawa*) można uzasadniać zasadą podobieństwa i ekwiwalencji (w wierszu, jak i na fotografii pojawia się ten sam element), acz jest tu też sporo tekstów, względem których ten mechanizm nie znajduje swojego zastosowania.

19 F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 309.

nad wzrokiem stało się czymś w rodzaju krytycznej doksy. Symptomatyczne są w tym kontekście słowa Pawła Próchniaka, który poświęconej poecie monografii zatytułowanej *Wiersze na głos* (sic!) dowodził:

Andrzej Sosnowski jest dziś jednym z najbardziej niepokojących poetów polszczyzny. Nie ze względu na brawurowość wyobraźni czy językowe ekstrawagancje. Jego poezja pokazuje, że nasze słowa znaczą tylko po wierzchu, że w swojej istocie, w swojej głębi, są czystą muzyką. I wystarczy mieć słuch absolutny, żeby uczynić z nich wszystko, co tylko się chce²⁰.

Warszawski projekt poety takiego rozpoznania na pewno nie podważa, ale jednocześnie dostarcza pewnych argumentów tym, którzy protestują przeciwko jednoznacznie fonocentrycznemu usytuowaniu tej poezji. Wreszcie kwestia trzecia. Wiąże się ona z metaforą, trwale zrośniętą z historią fotografii, a jednocześnie nadzwyczaj często pojawiającą się w odniesieniu do poezji autora *Sezonu na Helu*. O jaką metaforę chodzi? Rzecz nie powinna zaskoczyć. W 1839 roku słynny francuski dziennikarz Jules Janin takimi oto słowami przekonywał swych czytelników o doniosłości wynalazku, jakim była fotografia:

Wyobraźcie sobie tylko – powiedział – że lustro zachowuje odbicie wszystkich przedmiotów, które się w nim odbijają, a wówczas zrozumiecie niemal w pełni, czym jest dagerotyp²¹.

20 P. Próchniak: *Poema: widowisko (na marginesie „poems”)*. W: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2010, s. 126.

21 J. Jules: *La daguerreotype*. „L'Artiste” 1938, nr 11. Cyt. za: A. Rouillé: *Fotograficzna nowoczesność*. W: Tenże: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedermann. Kraków 2007, s. 26.

Traktowanie „aparatu jako piszącego lustra”²² (by posłużyć się słowami Mullera-Pohla) lub samego zdjęcia jako rodzaju „lustro obdarzonego pamięcią”²³ (to z kolei określenie Wendella Holmesa), było pochodną kilku co najmniej skojarzeń i koincydencji. Operowanie tego rodzaju analogią wiązało się z jednej strony ze srebrzystą powierzchnią dagerotypu, w której oglądający mógł faktycznie się zobaczyć, z drugiej natomiast z traktowaniem fotografii jako rodzaju idealnego i uniwersalnego języka, który „zwraca się do wszystkich widzących, literami zrozumiałymi zarówno na królewskich dworach cywilizacji, jak i w chatach dzikich”²⁴. Jego istota i zarazem najważniejsza cecha wiązała się z funkcjonującym długo przekonaniem, że podobnie jak w przypadku zwierciadła mamy tu do czynienia z medium niemal idealnie przyległym wobec obiektu odniesienia, transparentnym, wiernym i obiektywnym. Historia reprezentacji, dzięki rozpowszechnieniu się fotografii, już nigdy nie miała być taka sama:

Lustro – pisze André Rouillé – stanie się najbardziej błyskotliwą metaforą dla fotografii dokumentu: obraz idealnie wierny,

22 „Wchodząc na scenę fotograf używa aparatu jako piszącego lustro – jako gładkiego lub zniekształcającego, odwracającego czy teleskopowego, powiększającego czy pomniejszającego lustro”. A. Muller-Pohle: *Die fotografische Dimension*. „Kunstforum” 1995, nr 129, s. 212. Cyt. za: B. Stiegler: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 212.

23 O.W. Holmes: *Soundings from the Atlantic*. Boston 1864, s. 116. Cyt. za: B. Stiegler: *Obrazy fotografii...*, s. 212.

24 Tekst ten ukazał się w 1840 w Cincinnati. Przywołuję go tu za książką Stieglera, który niestety nie podaje dokładnego adresu bibliograficznego. Patrz. B. Stiegler: *Obrazy fotografii...*, s. 98. Marianna Michałowska udowadnia z kolei, iż zestawienie lustro i fotografii jest tyleż uzasadnione, co jednak mocno ryzykowne. Zob. M. Michałowska: *Fascynująca tafla*. W: Taż: *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007, s. 78–84.

całkowicie wiarygodny, niemożliwy do zafałszowania, gdyż uzyskany automatycznie, bez udziału człowieka, bez formy, bez właściwości²⁵.

Ta sama metafora, co zważywszy na sygnalizowany uprzednio fonocentryzm tej poezji może się wydać zaskakujące, zdaje się nadzwyczaj chętnie wykorzystywana przez piszących o poezji Sosnowskiego, choć zestaw epitetów, jaki jej zazwyczaj towarzyszy, jest zdecydowanie odmienny. Oto Jacek Gutorow w swym szkicu poświęconym tomowi *Życie na Korei* stwierdza na przykład:

Głos skierowany do rozmówcy nigdy nie biegnie prosto – ulega zakrzywieniu, zwielokrotnieniu bądź odwróceniu, jak w jakimś szalonym gabinecie krzywych luster. Zresztą metafory optyczne są tu jak najbardziej na miejscu. Skróty perspektywy, *trompe-l'oeil*, załamanie światła, iluzja nieskończoności rodząca się pomiędzy

25 A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Heder-mann. Kraków 2007, s. 69. Przywoływane powyżej słowa można by uzupełnić konstatacją Allana Sekuli: „Ten wyjątkowo mocno zakorzeniony mieszczański przesąd – przekonanie o immanentnym znaczeniu każdej fotografii – tworzy jednak fundament utrwalonego mitu o prawdziwej fotograficznej. W skrócie można powiedzieć, że fotografia postrzegana jest jako re-prezentacja natury samej w sobie, jako niezapośredniczona kopia świata realnego. Samo medium uważa się przy tym za transparentne”. A. Sekula: *O wynalezieniu znaczenia fotografii*. W: A. Sekula: *Spoleczne użycia fotografii*. Przeł. K. Pijarski. War-szawa 2010, s. 13. To między innymi dlatego Norwid wyrażał przekonanie, że zdecydowanie lepszym medium dla zapisu tego, o czym będzie w swym tekście opowiadał byłby dagerotyp, nie pióro. Analogiczny zachwyt nad fotogra-fią, której możliwości przewyższają literaturę można znaleźć u Whitmana. „W *Żdźbłach trawy* każda rzecz jest dosłownie sfotografowana. Nic nie jest poetyckie – podkreślał poeta”. G. Dyer: *The Ongoing Moment*. New York 2005, s. 15. O podziwie Norwida dla fotografii pisała z kolei Antonina Lubaszewska w szkicu „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165–183.

ustawionymi naprzeciw siebie lustrami, deformacje, jakim ulega głos, powodują iż cała reszta – czytelnicy, adresaci, świat przedstawiony – ulega zniekształceniu²⁶.

W tej samej książce, z której pochodzi powyższy cytat, po metaforę lustra jako idealnego narzędzia pozwalającego skutecznie definiować specyfikę tej poezji, ale i strategię liryczną jej autora sięgają m.in. Grzegorz Jankowicz, Julia Fiedorczuk, Karol Francuzik czy Jakub Momro, który zresztą poświęca temu zagadnieniu spory i znaczący *passus*²⁷. Adekwatność tego skojarzenia potwierdza zresztą sam autor, który przecież swą przygodę z pisaniem (dziesięć lat przed prasowym debiutem) rozpoczął od „popelnienia okropnego poemaciku o lustrach”²⁸. Tamte lustra są tu jednak mniej istotne, gdyż dużo ważniejsze rzeczy dzieją się w jednym z wywiadów. Oto autor *Zoomu* atakowany przez Stanisława Beresia za to, iż nie sposób na podstawie tej liryki odpowiedzieć kim jest jej autor i co myśli o świecie, bowiem

26 J. Gutorow: *Implozja*. W: *Lekcje żywego języka...*, s. 58.

27 Aby nie być gołosłownym oto Julia Fiedorczuk tytułuje jeden z fragmentów swego szkicu po prostu *Lustro*, natomiast Jakub Momro swe rozważania na interesujący mnie temat zawarł we fragmencie zatytułowanym *Dialektyka głębi i powierzchni*. Odwołanie do interesującej mnie metafory widać także w szkicu Karola Francuzika (*Seria wierszy i odbić*), a w słowie wstępnym Grzegorz Jankowicz przekonuje: „Musimy zgodzić się na ten labirynt powtórzeń i różnic, w którym język tworzy swoje odbicia i karykatury”. Jednym z nielicznych, który zdaje się takiego stanowiska nie popierać, jest Piotr Śliwiński. W swej książce *Poezja polska po 1968 roku* zapewnia, iż można na ten problem spojrzeć zupełnie inaczej: „Świat jest jaki jest – równoczesny, różnorodny, zatłoczony. Takim widzimy go przez okno wiersza. Okno, a nie pryzmat lub krzywe zwierciadło, gdyż cechą charakterystyczną tego stylu widzenia jest brak hierarchizacji różnych postrzeganych zjawisk”. A. Legeżyńska, P. Śliwiński: *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa 2000, s. 153.

28 *Łzy w oczach nie przesłonią liter...*, s. 135.

ten „ustawia tylko lustro ze słów i obserwuje w nim swoją własną twarz”, odpowiedział:

Interesuje mnie lustro wstawione w środek języka, najlepiej obustronne, które odbijałoby z jednej strony różne narcystyczne poczynania samych słów, a z drugiej te ułomne gesty, które słowa wykonują w kierunku rzeczywistości. Albo nawet takie lustro, które jest lustrem z jednej strony, a z drugiej można przez nie patrzeć jak przez zwykłą szybę²⁹.

Posługiwanie się analogiczną przenośnią przez badaczy reprezentujących odmienne dziedziny, rzecz jasna, wyjaśnić nietrudno. Zwierciadło jest w końcu nie tylko – jak powiada bohater niniejszego szkicu – „wdzięcznym tematem literackim, tematem archiwalnym”³⁰, ale również metaforą, która już od dawna wędruje po różnych gościach i ma stałe zameldowanie w książkach dotyczących poetyki realizmu i kategorii mimesis. Przeciwwstawienie „lustra-fotografii” i „krzywego zwierciadła-literatury” wiąże się z odmiennymi relacjami względem tego, co zewnętrzne i innymi systemami referencji. Na najbardziej oczywistym poziomie można by zilustrować tę myśl stwierdzeniem, że o ile Roussel mógł swoje opisy Afryki stworzyć nie wychodząc z hotelu, o tyle Atkins, chcąc zrobić zdjęcia Warszawy, niestety nie mógł w nim pozostać.

29 *Podróż przez archiwum. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Stanisław Bereś. W: Trop w trop...*, s. 79. Nawiasem mówiąc pytany w innym wywiadzie jak wyobraża sobie pisanie po opublikowaniu tomu *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* Sosnowski odpowiada metaforycznie: „Z lusterkiem, na krze, w ujściu rzeki”. *Z lusterkiem, na krze, w ujściu rzeki. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawiają Tomasz Majeran, Adam Zdrowski. W: Trop w trop...*, s. 132.

30 *Podróż przez archiwum. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Stanisław Bereś. W: Trop w trop...*, s. 79.

Ponieważ problem literackiej referencji swe szczegółowe omówienie znalazł w końcowych partiach książki Cezarego Zalewskiego *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, który różnym strategiom reprezentacyjnym poezji i fotografii poświęcił osobny rozdział³¹, pozwolę sobie pominąć ogólne ustalenia i skupię się tylko na tym, co może wynikać ze spotkania konkretnego fotografa z konkretnym poetą. Rzecz jest tu bowiem o tyle ciekawa, że wspólne zestawienie tych wierszy i zdjęć pozwala zwrócić uwagę, iż projekt liryczny Sosnowskiego – piszę to jednak z lekkim przymrużeniem oka – można przeczytać jako przykład twórczości kogoś, kto nie przegapił takiego drobiazgu, jakim było odkrycie i rozpowszechnienie się wynalazku fotografii. Na jakiej zasadzie? Odpowiedzi na to pytanie podsuwa Paul Valéry, który w okolicznościowym eseju napisanym z okazji stulecia nowego medium przekonywał, że wraz z jego narodzinami przed ludźmi pióra stanęły zupełnie odrębne zadania:

Jeśli fotografia i jej osiągnięcia w zakresie ruchu i koloru, nie wspominając już o tych dotyczących głębi, zniechęcają nas do opisywania realnego – powiada Valéry – to tym samym przypomina nam o granicach języka artykułowanego i doradza się nam, abyśmy stosowali nasze środki zgodnie z ich naturą. Literatura stanie się czysta jeśli poświęci się temu, co jako jedyna jest w stanie spełnić. Zatem rozwinię się i ustrzeże w swoich prawdziwych głosach, z których jeden podąża w kierunku perfekcji dyskursu, jaki konstruuje lub ujmuje myśl abstrakcyjną, a drugi swobodnie rozwija się wśród różnorodnych kombinacji i rezonansów poetyckich³².

31 Patrz. C. Zalewski: *Zakończenie: modele reprezentacji*. W: C. Zalewski: *Pragnienie, poznanie, przemijanie...*, s. 291–309.

32 P. Valéry: *Discours sur la photographie*. Cyt. za: C. Zalewski: *Pragnienie, poznanie, przemijanie...*, s. 5–6.

Spostrzeżenie francuskiego poety można by uprawomocnić pokrewną obserwacją kanadyjskiego klasyka medioznawstwa. Oto w znanej pracy *Zrozumieć media* Marshall McLuhan dowodzi:

Chyba do największej rewolucji za sprawą fotografii doszło w sztukach tradycyjnych. Malarz nie mógł już malować świata, który był tak obfotografowany. Zwrócił się więc w związku z tym ku odkrywaniu wewnętrznych procesów tworzenia, czemu dał wyraz w formie ekspresjonizmu i sztuki abstrakcyjnej. Podobnie pisarz nie mógł już dłużej opisywać przedmiotów lub zdarzeń czytelnikom, którzy za sprawą fotografii, prasy, filmu i radia doskonale wiedzieli, co się dzieje. Poeta i pisarz zwrócili się ku ukrytym gestom umysłu, dzięki którym tworzymy siebie samych, a także nasz świat³³.

Słuszność powyższych konstatacji znajduje swoje potwierdzenie w praktykach poetyckich autora *Sezonu na Helu*. Nie znaczy to oczywiście – byłoby to cokolwiek bałamutne – że Sosnowski nie korzysta z obrazowych możliwości języka i nie tworzy niezwykle sensualnych oraz zapadających w pamięć obrazów. Problem w tym, że ich mimetyczny aspekt, jak powszechnie wiadomo, jest na różne sposoby nieustannie podważany i kwestionowany. Przykłady można by mnożyć, acz w tym kontekście najlepszym – najlepszym bo związanym bezpośrednio z drugim bohaterem niniejszego szkicu, czyli fotografem – jest

33 M. McLuhan: *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*. Przeł. N. Szczucka. Warszawa 2004, s. 260. Zjawisko, o jakim mowa powyżej nie ogranicza się rzecz jasna jedynie do świata poezji. Jak zauważa Marta Koszowy: „Dążenie współczesnej literatury do obrazowości poprzez wprowadzanie w obręb tekstu fotografii wiąże się z jej mocą referencji i poświadczenia. Jest odpowiedzią na niemoc tworzenia wizualnych wyobrażeń w epice”. M. Koszowy: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013, s. 10.

utwór otwierający tom, który Sosnowski opublikował w krakowskim wydawnictwie „Studium”. Oto *Wiersz dla Françoise Lacroix* można przeczytać jako tekst posiadający jasny i konkretny przedmiot odniesienia – jest to fotografia znajdująca się w albumie *The Teratologists* Marka Atkinsa! Utwór Sosnowskiego – zwrócił uwagę Grzegorz Jankowicz³⁴ – można czytać zarówno jako ekfrazę, jak i parafrazę, bowiem równie istotnym odnośnikiem jest tu poemat *Autoportret w wypukłym lustrze* Johna Ashbery’ego. Poemat, by spointować ten optyczny wątek, będący twórczą i brawurową deskrypcją pierwszego w historii sztuki autoportretu z lustrem w roli głównej³⁵. Oto najlepszy przykład tego, że gra odbić i refleksów między różnymi tekstami nigdy się nie kończy.

34 G. Jankowicz: *Otwarcie: hasos*. W: *Lekcje żywego języka...*, s. 8–10. W tym miejscu gra się oczywiście nie kończy, gdyż poemat Ashbery’ego jest przecież opisem („opisem”) obrazu Parmigianina.

35 Taką przynajmniej informację – jeśli chodzi o chronologię – znalazłem w szkicu Nicholas’a Jenkinsa. Patrz. *Wokół „Autoportretu” Johna Ashbery’ego*. „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8, s. 24–51. Zob. też. G. Jankowicz: *Życie w kuli. Parmigianino, Ashbery i sztuka przemiany*. Kraków 2020.

II

**Pisane ciałem
O fotografiach pisarzy**

Lektura: rytuał zatury?

W jednym ze swych najbardziej znanych, ale też najbardziej kontrowersyjnych tekstów Roland Barthes przekonywał:

Pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość odnajdująca siebie w piszącym ciele¹.

Radykalizm tego manifestu – jak większość terrorystycznych zamachów – u swej genezy miał oczywiście szlachetne intencje. Chodziło wszak nie tylko o przyjemność płynącą ze swoistej „jazdy bez trzymanki”², ale przede wszystkim o likwidację dotychczasowego nadzorcy sensu, kres paternalistycznej władzy Autora-Ojca, wybicie się czytelnika na lekturę niepodległość.

Jak każda rewolucja, tak i ta nie mogła obejść się bez ofiar. „Narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora”³ – przekonywał w finalnym zdaniu swej odezwy Barthes, nie pozostawiając najmniejszej wątpliwości, kto w jakiej roli został tutaj obsadzony. Pismo stawało się więc medium tyleż kreacji, co zatury, natomiast proces, który swój początek miał w jego naturze swój koniec znajdował

1 R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247. Gwoli ścisłości wypada przypomnieć, że Barthes – o czym najlepiej świadczą inicjalne strony książki *Sade, Fourier, Loyola* – dosyć szybko zaczął się wycofywać z przywoływanych powyżej stwierdzeń i zdecydowanie złągodził swe stanowisko.

2 Odwołuję się tu – zapewne niezdarnie do metaforyki samego Barthesa, który powiada: „Przydać autorowi tekst to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa”. R. Barthes: *Śmierć autora...*, s. 250.

3 Tamże, s. 250.

w projektowanym przez autora *Światła obrazu* fenomenie odbioru. Fenomenie, który z jednej strony negował antyczny topos pisania jako drogi do nieśmiertelności i jednocześnie podważał romantyczny mit literatury będący przede wszystkim formą artykulacji „ja”, z drugiej natomiast czerpał z równie mocno zakorzenionego w kulturze obrazu grobu będącego jednocześnie kolebką. Lektura jako akt twórczy stawiała się tu równocześnie swoistą ceremonią żałobną, o czym nieco bardziej obrazowo i z widocznym przekąsem blisko dwadzieścia lat wcześniej pisał inny słynny francuski filozof:

Krytykowi źle się powodzi, żona nie ceni go tak, jakby się należało, synowie są niewdzięczni, a koniec miesiąca trudny. Lecz zawsze można wejść do biblioteki, wziąć z półki książkę i otworzyć. Ulatnia się z niej lekka woń piwnicy i zaczynają się osobliwe zabiegi, które on postanowił nazwać czytaniem. Pod pewnym względem jest to rodzaj opętania: oddaje się zmarłym, aby mogli ożyć. Pod innym – to kontakt z zaświatem⁴.

Zbliżona metaforyka nie powinna nas, oczywiście, mylić. Projekt lektury, który w swym tekście proklamował Barthes był w końcu zdecydowanie bardziej radykalny zważywszy, że jego istotą było raczej zapomnienie niż pamięć. W tym kontekście trudno się dziwić, że propozycje autora *S/Z* zdecydowanie entuzjastyczniej przyjęli badacze literatury niż jej twórcy, ale też ci pierwsi zyskiwali dodatkowe uprawomocnienie swych badawczych praktyk, gdy tymczasem ci drudzy tracili swą uprzywilejowaną pozycję. Patrząc z dzisiejszej perspektywy dla jednych i drugich, był to zresztą gest tyleż anarchistyczny, co anachroniczny. Rzecz bowiem w tym – co świetnie pokazał

4 J.-P. Sartre: *Czym jest literatura?*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 178–179.

Ryszard Nycz⁵ – że z jednej strony ważnym rysem modernistycznego przełomu była przecież próba radykalnego zerwania więzi między autorem a jego tekstowym reprezentantem, o czym skrupulatnie zaświadczały zarówno różnego typu wypowiedzi literackie, jak i literaturoznawcze kroniki. Z drugiej strony (to z kolei lekcja płynąca z socjologii literatury), o ile pojawiające się wówczas postulaty „depersonalizacji” i „odejścia autora” przekładały się na znaczną część praktyki literackiej, to równocześnie nie przekładały się one w żadnej mierze na praktykę wydawniczą. Innymi słowy, nawet jeśli niektórzy deklarowali, iż „rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada własnej osobowości”⁶, a pisanie tożsame jest z „wkroczeniem w własną śmierć”⁷, to autorzy wcale nie mieli ochoty przestać podkreślać kto w ową śmierć właśnie wkroczył i czyja zagłada się dokonała. A nawet jeśli mieli – przypominam tu przypadek Stachury, który od czasów publikacji *Całej jaskrawości* podejmował próby wydawania swych tekstów i książek bez sygnowania ich nazwiskiem autora⁸ – to zazwyczaj skutecznie przeciwstawiali się temu ci, którzy ich książki zwykli publikować. Na delikatne i częstokroć skomplikowane relacje łączące autora z kreowanymi postaciami, a świat przedstawiony z realnym nakładały się w tym miejscu zdecydowanie mniej subtelne, choć często równie złożone relacje ekonomiczno-prawne, w kontekście których twórca stawał się wytwórcą, jego nazwisko znakiem towarowym, zaś tekst produktem.

-
- 5 R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: Tenże: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001. Interesujący mnie fragment dotyczący m.in. koncepcji Barthesa znajduje się na s. 50–87.
 - 6 T.S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. W: Tenże: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. H. Pręczyńska. Kraków 1998, s. 28.
 - 7 R. Barthes: *Śmierć autora...*, s. 274.
 - 8 Dokładnie opisuje tę sprawę biograf autora *Siekierzady*. Zob. M. Buchowski: *Stachura. Biografia i legenda*. Opole 1992, s. 162–163.

Czytelny – i zazwyczaj niepodlegającym negocjacji⁹ – znakiem relacji przynależności (acz już własności niekoniecznie) jest pojawiające się na okładce imię i nazwisko autora. Ponieważ stawką w grze zdaje się być nie tylko czytelność, ale i rozpoznawalność – ten aspekt arcyciekawie analizuje Dominik Antonik¹⁰ – ta autorska sygnatura często zyskuje dodatkowe wsparcie w postaci notki biograficznej (jej przemiany to temat na osobny szkic) oraz zdjęcia. To właśnie ono, jego poetyka, funkcje i znaczenia będą mnie tutaj interesować. Biorąc pod uwagę przemiany zachodzące na rynku książki, istnienie „reżimów skopicznych” (termin Martina Jaya) i proliferacji obrazów w ponowoczesnym świecie wypada się zatem zgodzić z rozpoznaniem Anny Folt-Rusin, która w rozprawie poświęconej wizualnym manifestacjom tekstów zauważa:

Książka bez fotografii autora, rozpatrywana w kontekście współczesnej medialnej polityki twarzy i sposobów funkcjonowania ludzkiego wizerunku w ramach społeczeństwa obrazu, jawi się jako symboliczna forma protestu, odmowa współpracy. Pierwszoplanowa rola ludzkiej twarzy, wizerunku w obrębie współczesnej ikonosfery sprawia, że każde odstępstwo od wypracowanych konwencji wydawniczych należy traktować jako symboliczne. Miejsce publikacji portretu, a także jego rozmiar okazuje się nośnikami funkcji autora względem tekstu literackiego¹¹.

9 Chodzi mi o powszechny uzus, który – rzecz jasna – jak każdy bywa czasem naruszany (kwestia plagiatów, tworzenia pod pseudonimem, coraz bardziej jawne funkcjonowanie instytucji „ghost writerów” etc.). Zważywszy na proporcje i częstotliwość tego rodzaju praktyk można je chyba traktować jako zjawisko sytuujące się na marginesie życia literackiego.

10 Zob. D. Antonik: *Sława literacka albo nowe reguły sztuki*. Kraków 2024.

11 A. Folt-Rusin: *Twarz i ciało książki...*, s. 193.

Robić, oglądać...

Fotografia – po raz kolejny przychodzi mi się tu odwołać do słów Rolanda Barthesa – może być „przedmiotem trzech praktyk (lub trzech emocji czy trzech intencji): robić, czemuś podlegać, oglądać”¹². Te trzy praktyki – oczywiście na różne sposoby – obecne są również w literaturze. Pisarze robią zdjęcia i próbują wykorzystać po-tem to doświadczenie w swoich książkach, a aparat fotograficzny coraz częściej pełni funkcję notatnika, stając się, jeśli nie elemen-tarnym to przynajmniej zalecanym narzędziem pisarskiego fa-chu¹³. W ramach oczywistych, ale też zróżnicowanych przykładów dość wymienić:

-
- 12 R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1995, s. 17.
 - 13 Widać to na rynku poradników pisarskich, gdzie istnieje osobny segment dotyczący zastosowania aparatu fotograficznego w profesji pisarza. Zob.: np. D. Davenport: *Successful Photography for Writers*. London 2002; M. Havelin: *Photography for Writers: Using Photography to Increase Your Writing Income*. New York 1998. Nawiasem mówiąc, wraz z narodzinami nowego medium, opierając się na koncepcji fotografii jako nowego (a według niektórych wręcz najdosko-nalszego) języka, wielokrotnie próbowano szukać analogii między profesją pisarza i fotografa. „Podczas pierwszego stulecia swego istnienia zawodowy fotograf – dowodził autor *Mirrors and Images* – odgrywał podobną rolę jak nie-gdyś pisarz, zapisujący wieści i dokumenty potrzebne niepiśmiennemu miesz-czaninowi czy często niewykształconemu władcy”. J. Szarkowski: *Mirrors and Images. American photography since 1960*. New York 1978, s. 14. Cyt. za: B. Stiegler: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 168. W tym kontekście warto przypomnieć, że jednym z określeń, którym posługiwał się Talbot w odniesieniu do swego wynalazku to „words of light”, natomiast tacy artyści jak Man Ray czy Walker Evans zestawiali maszynę do pisania z aparatem.

- casus książek Sebald, w których obecność fotografii stanowi pewne wyzwanie dla czytelnicznych przyzwyczajeń¹⁴;
- gatunek, który bez fotografii nie mógłby w żadnej mierze istnieć. Chodzi oczywiście o prężnie rozwijającą się formę fotoeseju¹⁵, gatunku wywiedzonego z takich dzieł jak *The Colonial Harem* Maleka Allouli czy *Another Way of Telling* Jeana Mohra i Johna Bergera;
- głośny tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, w którym wiersze, fragmenty prozy i autentycznego dziennika dopiero wraz z pomieszczonymi tam fotografiami tworzą komplementarną całość;
- wreszcie cały szereg utworów na różne sposoby tematyzujących sam akt wykonywania zdjęć czy ich wywoływania w fotograficznej ciemni:

Nie ruszaj się; tak, brawo;
tylko poczekam, aż
przejdą ci ludzie i sprawy [...]

o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię

-
- 14 Arcyciekawie pisze o tym Steward Martin w tekście *W.G. Sebald and the Modern Art of Memory*. Zob. *Photography and Literature in Twentieth Century*. Red. D. Cunningham, A. Fisher, S. Mays. Cambridge 2005, s. 180–201.
- 15 Co ciekawe, gatunek ten (inne określenie to *visual essay*) – przynajmniej w odniesieniu do rodzimej nauki – budzi chyba większe zainteresowanie antropologów i teoretyków fotografii niż genologów trudniących się literacką systematyką. Patrz na ten temat: K. Olechnicki: *Teoria i praktyka eseju fotograficznego*. W: Tenże: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003, s. 186–203; *Fotoesej. Testowanie granic gatunku*. Red. B. Pawłowska-Jądrzyk, M. Jewdokimow. Warszawa 2016; S. Sikora: *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*. W: Tenże: *Fotografia – między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004, s. 122–156.

ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen [...]¹⁶.

przy zdjęciu głodu ze stołu
trzeba dobrze uchwycić garnek
ostrość noża i miękkość chleba
wtedy wszystko zdejmie się ze stołu¹⁷.

Wśród plam, które siarczan amonowy
Zostawił na żelatynie,
Na starej pękniętej kliszy
Dziecinnej fotografii,
Odnalazłem moje oczy, usta, zarys głowy,
Jak ślad zostawiony w glinie
Przez stwór przedpotopowy¹⁸.

W ciemni fotograficznej czerwone światło pozwala
na widzenie stojących się obrazów
pojawiają się jak nieśmiały rysunek gałęzi
z zielonym nalotem
ciemnieją w kontrastach¹⁹.

Na tym, oczywiście, nie koniec. Bywa, że pisarze trudnią się fotografią w pełni profesjonalnie, niektórzy zresztą z czasem stają się

16 S. Barańczak: *Fotografia*. W: Tenże: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 42.

17 T. Karpowicz: *Poradnik fotografa*. W: Tenże: *W imię znaczenia*. Wrocław 1962, s. 13–14.

18 A. Słonimski: *Dziecinna fotografia*. W: Tenże: *Czytaj*. Warszawa 1957, s. 41.

19 T. Śliwiak: *W ciemni*. W: Tenże: *Rajskie wrony*. Warszawa 1972, s. 31.

bardziej znani za sprawą swych fotografii niż tekstów literackich (casus Wojciecha Wilczyka), a niektórzy odwrotnie, mimo fascynacji fotografią sławę zawdzięczają literaturze (przypadek Lewisa Carrolla). Ponadto twórcy literatury, żadna to niespodzianka, uczęszczają na fotograficzne wystawy, oglądają prace słynnych fotografów, dedykują im swoje utwory (na przykład Paul Éluard zadedykował swój utwór Nadarowi), czynią ich bohaterami swoich tekstów (stało się tak w przypadku Henry'ego Millera i Brassai), z niezwykłą skrupulatnością studiują fotograficzne albumy. Zarówno te prywatne, zawierające zdjęcia ich samych oraz bliskich im osób:

Oglądam nasze stare fotografie.

Ja w gimnazjalnym berecie, na tle zimowego parku.

Ty z papierosem, nad książką.

Wówczas wszystko było jak „Autoportret Witkacego z lustrami”²⁰.

jak i autorstwa profesjonalnych fotografów. Fotografów – pozwólmym sobie na odrobinę przekory – dokumentujących na zdjęciach życie innych pisarzy:

Nie najlepiej urządził sobie życie niejaki Eric Blair
na wszystkich zdjęciach twarz jego niecodziennie smutna. [...]

Potem wojna w Hiszpanii w szeregach anarchów,
Jest takie zdjęcie: bojowcy przed barakiem Lenina
w głębi obrazu on – nadmiernie wysoki i całkiem samotny.

Nie ma niestety jego fotografii z okresu studiów nad nędzą
W Paryżu i Londynie. Luka przez którą można się czegoś domyśleć. [...]

20 A. Piwkowska: *Fotografie*. W: *Taż: Tylko trzy drogi*. Warszawa 2000, s. 12.

Ani jednego zdjęcia z wakacji – tenisówki jacht w słońcu nawoływania zabawy. Dobrze. Na szczęście nie ma jego fotografii ze szpitala²¹.

Reasumując, pisarze robią dokładnie to, co robi większość miłośników fotografii. Tyle tylko, że ich profesja sprawia, że starają się wyzyskać doświadczenie fotografowania na różne sposoby. W efekcie czytelnik po lekturze ponad dwustu stron książki Andrzeja Stasiuka *Jadąc do Babadag* może natknąć się na taki oto zaskakujący fragment, w którym autor odkrywa – albo, bardziej prawdopodobne, kreuje w duchu indywidualnej mitografii – niezwykłą genezę tej i innych swoich opowieści:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. Jest 1921 rok w niewielkim węgierskim miasteczku Abony, siedem kilometrów na zachód od Szolnok. W poprzek ulicy idzie niewidomy skrzypek i gra. Prowadzi go kilkunastoletni chłopak w kaszkiecie. [...] Od czterech lat prześladowe mnie to zdjęcie. Dokąd się nie wybiorę szukam jego trójwymiarowych i barwnych wersji i często wydaje mi się, że znajduję. [...] Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte przejście do jej wnętrza²².

21 Z. Herbert: *Album Orwella*. W: Tenże: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008, s. 588.

22 A. Stasiuk: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 209–210. Fotografia w twórczości Andrzeja Stasiuka doczekała się zresztą osobnego i instruktywnego szkicu. W dalszej części wywodu będę się do niego odwoływał. Zob. E. Dutka: „Przestrzeń współtworzenia”: o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5, s. 268–287.

Impulsem narracyjnym może być więc słynne zdjęcie wybitnego fotografika (w tym wypadku André Kertésza) lub odwiedzana tłumnie wystawa, będąca przeglądem tego, co we współczesnej fotografii najciekawsze i najbardziej reprezentatywne (to przypadek Witolda Wirpszy i jego *Komentarzy do fotografii*). Impuls może przyjść jednak również ze strony tego, co przypadkowe, przygodne, pozbawione większej wartości estetycznej. To casus Jacka Dehnela, który na kartach *Fotoplastikonu* mierzył się z tradycją ekfrazy, ale też dopisywał własne historie do fotografii, których główną wartością był upływający czas, fotografii kupowanych w antykwariatach i na pchlich targach. Ujmując rzecz w telegraficznym skrócie – każde ze wspomnianych powyżej zagadnień ma osobną i przede wszystkim całkiem pokazną bibliografię²³ – można powiedzieć, że fotografia równie dobrze służy pisarzom jako inspiracja, dopełnienie słowa, genologiczne wyzwanie, rodzaj uzupełniającego książkę paratekstu, ale również medium oddziałujące na poetykę i technikę tworzenia.

23 Aby nie być gołosłownym podaję kilka przykładowych prac – część z nich wymieniałem już zresztą we wstępie – których autorzy z bardzo różnych perspektyw analizują związki fotografii i literatury: B. Bodzioch-Bryła: „Sfotografować wierszem” – w *obszarach fascynacji młodej poezji*. W: B. Bodzioch-Bryła: *Poezja polska po 1939 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006, s. 47–80; B. Witosz: *Opis a fotografia*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1998, nr 25, s. 233–240; G. Borkowska: *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W: *Co dalej, literaturo?*. Red. A. Brodzka, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008 s. 218–235; C. Zalewski: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010; M. Koszowy: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013; M. Szczypiorska-Mutor: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Warszawa 2016.

...podlegać

Pisarze – nie jest to oczywiście żadna niespodzianka – są również bohaterami fotografii.

Fotografii, która mimo swych tanatologicznych inklinacji – ich symbolicznym znakiem mogłyby być słynna konstatacja Sontag „fotografia to rejestr śmiertelności”²⁴, ale też niezwykle intrygująca hipoteza Barthesa, który niezwykle popularność fotograficznego medium łączył z wykluczeniem śmierci z przestrzeni społecznej²⁵ – jawi się jako ślad obecności, forma łącznika między anonimowym z natury słowem a konkretnym ciałem. Ten wizualny komponent, jak podpowiada Anna Folta-Rusin „pełni funkcje dekoracyjne, ale również

24 S. Sontag: *O fotografii*. Przeł. S. Magała. Warszawa 1986, s. 69.

25 „Fotografia musi mieć jakiś związek z kryzysem śmierci rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku – pisze Barthes – Jeśli chodzi o mnie, wolałbym, aby zamiast umieszczać ciągle powstanie Fotografii w kontekście społecznym i ekonomicznym – pytać także o związek antropologiczny między Śmiercią i nową formą obrazu. Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. [...] Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo Śmierci asymbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej, rodzajem nagłego zanurzenia się w Śmierci dosłownej”. R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 156–157; Zob. też H. Belting: *Obraz i śmierć. Wcielenie we wczesnych kulturach (Z epilogiem dotyczącym fotografii)*. W: Tenże: *Antropologia obrazu*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 171–226. Teoretyczne koncepty można tu zresztą zderzyć z życiowym (a może raczej śmiertelnym) konkretem. Istniał wszak niegdyś osobny i prężnie rozwijający się gatunek określany mianem „*memorial photography*” (inna nazwa to: „*memorial portraiture*”), który śmierć danej osoby czynił elementarnym warunkiem uwiecznienia. Zmarli (często był to ich pierwszy i ostatni zarazem kontakt z tym medium) byli jednak poddawani takim zabiegom inscenizacyjnym, aby jak najbardziej zniwelować grozę śmierci – dlatego oglądając tego typu zdjęcia odbiorca ma wrażenie, że przedstawiają one raczej ludzi śpiących, a nie umarłych.

semantyczne”²⁶. Nierzadko w końcu to od lektury zdjęcia rozpoczyna się lektura książki, kontakt z widniejącą na okładce fotografią poprzedza proces czytania. W tym miejscu rodzi się tyleż intrygujące, co ryzykowne pytanie o relacje między słowem a ciałem, które powołało je do istnienia. Istnieją takie? Pytanie wydaje się retoryczne, lecz tekstowa empiria podpowiada, że są tacy, którzy zdają się być, co do istnienia takiej możliwości w pełni przekonani. „Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę – powiada Gisele Freund, fotografka specjalizująca się w portretach pisarzy – musi wylapać wszystko to, co znajduje się między wersami, musi czuć i rozumieć formę, aby oddać jej ducha poprzez światło i cień”²⁷. Fantazja z małą szansą na urzeczywistnienie? Jeśli nawet tak, to bez wątpienia kusząca możliwością swej realizacji. Egzemplifikacja? Oto na przykład Andrzej Stasiuk analizując zdjęcia Samuela Becketta przekonuje, iż ten wraz z upływem czasu sam staje się „pisarskim znakiem”²⁸ i „upodabnia się do przedmiotu własnych studiów”²⁹. Swoista ekwiwalencja z osi twórczości na oś biografii pozwala mu dostrzegać w wizerunku autora *Watta* odpowiednik nurtujących jego dzieła problemów, a fotografii odczytywać „jako manifestacje poszczególnych dramatów”³⁰. Co więcej, w ujęciu Stasiuka, analizowany przypadek nie jest czymś idiomatycznym, lecz daje się zuniwersalizować, odnieść również do innych przypadków:

26 A. Folta-Rusin: *Twarz i ciało książki...*, s. 24.

27 *Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę*, <https://www.swiatobrazu.pl/dobry-fotograf-musi-czytac-twarz-jakksiazke-gisele-freund-32758.html> [dostęp: 15.05.2023].

28 A. Stasiuk: *Twarz Samuela Becketta*. W: Tenże: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2000, s. 12.

29 Tamże.

30 A. Folta-Rusin: *Twarz i ciało książki...*, s. 49.

Między pisarzem a jego dziełem – przekonuje autor *Dukli* – zachodzi psychosomatyczny związek. Jedyną dopuszczalną ilustracją książki powinny być serie zdjęć ich autorów. [...] Cykle przypadkowych, banalnych ujęć, pokazujących twarze, dłonie i sylwetki. Żadnych idiotycznych pólek z książkami³¹.

Ostrożni wobec takich możliwości – ale też jednocześnie nienegujący potrzeby i sensowności obcowania z pisarskim wizerunkiem, albowiem obraz autora w ich ujęciu staje się tyleż próbą zapewnienia sobie rozpoznawalności, co przede wszystkim „świadcstwem tworzenia, które dostępuje immanencji ciała”³² – okazują się autorzy napisanej w duecie książki *Ikonografia autora*. We wstępie do swej, rozpisanej na czternaście osobnych portretów, opowieści na temat pisarskiej ikonografii Federico Ferrari i Jean-Luc Nancy ujmują sprawę, sięgając po figurę paradoksu, budując swoistą aporię:

Nikomu nie uda się zobaczyć w portrecie – w obrazie, rysunku, zdjęciu [...] – oblicza autora. Jednak nikt nigdy nie będzie w stanie patrzeć na portret sygnatariusza jakiegokolwiek dzieła, nie doszukując się w nim obecności autora. Choćby się nawet miało stracić przy tym wzrok, co niechybnie nastąpi – przynajmniej wzrok rozumiany jako zdolność ideacji czy teoretyzowania³³.

31 A. Stasiuk: *Twarz Samuela Becketta...*, s. 12.

32 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonografia autora*. Przeł. P. Tarasewicz. Gdańsk 2020, s. 17. W innym miejscu czytamy z kolei: „Obraz autora [...] jest relacją poprzez którą dany tekst odsyła do ciała autora, do jego widzialnej materialności, autor zaś rozpuszcza się w an-ikonicznej konsystencji pisma. Medium obrazu jest możliwością, która oddaje sprawiedliwość tekstowi, przywracając mu ciało, tożsamość, biografię”. Tamże, s. 23.

33 Tamże, s. 8.

Wyjątkowo niezdecydowany, wręcz aporyczny, skłócony sam ze sobą, zdaje się być w tej materii Michał Paweł Markowski. Widać to doskonale, gdy zestawień jego dwa teksty, dwie wypowiedzi sprowokowane obcowaniem z fotografiami pisarzy. Oto we wstępie do albumu zawierającego portrety Sławomira Mrożka autor *Kiwki* przekonywał:

Kiedy oglądam zdjęcia Mrożka, dochodzę do wniosku, że nie sposób zrozumieć jego twórczości bez patrzenia na jego twarz. Jestem głęboko przekonany, że to właśnie z tej twarzy wynika wszystko co napisał i że jego twarz pozwala mi to, co napisał zrozumieć. Do niedawna jeszcze myśleliśmy, że dzieło unieważnia twarz autora, która niknie za szczelną przesłoną znaków. Myślę, że jest dokładnie na odwrót, o czym przekonuje mnie nieobliczalne oblicze Sławomira Mrożka³⁴.

Kilka lat później, w rozbudowanej relacji z krakowskiej wystawy Gisèle Freund, autor *Nieobliczalnego*, pokazał swą nieobliczalność dowodząc coś zupełnie przeciwnego, korygując tamte rozpoznanie.

34 M.P. Markowski: *Nieobliczalne. W: Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007, s. 140. Radykalizm stwierdzenia autora *Życia na miarę literatury* można by łatwo wytłumaczyć za pomocą praw rządzących się poetyką eseju i kontekstu, w jakim te słowa pierwotnie się pojawiły (album portretów Mrożka autorstwa Andrzeja Nowakowskiego). Jednocześnie potraktowanie tych słów jako rodzaju chwytu retorycznego byłoby chyba jednak błędem. W końcu w zupełnie innym miejscu i przy zupełnie innej okazji Markowski stwierdza: „Dyskurs na temat twarzy jest dyskursem *par excellence* hermeneutycznym. Widząc twarz, pytamy bowiem przede wszystkim o to, gdzie tkwi źródło jej sensu: czy kryje się na powierzchni czy raczej musimy tę maskę rozbić, aby odkryć prawdę twarzy. Jest więc oczywiste, że twarz – choćby jako metafora – musi się pojawić tam, gdzie w ogóle pytamy o sens”. M.P. Markowski: *Proust i twarz*. W: *Twarz*. Red. A. Chojeki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 171.

W tekście zatytułowanym *Naruszona prywatność, odsłonięta brzydota* Markowski dowodził:

Przypuszczenie, że twarz da się przełożyć na myśl (a myśl na twarz), jest ryzykowne od samego początku i zakłada, że myśl znajduje swój wyraz w twarzy, co każdy, kto widział twarz Sartre'a, odrzuci natychmiast, chyba że zacznie spekulować o zbieżności niezbieżności czy innych, równie dialektycznych, conceptach. [...] Twarz pisarza pozbawiona pozy i pisarskiego otoczenia (książki, biurko, fajka, okulary, znaki rozpoznawcze klasy próżniaczej) nie znaczy nic ponad to, co pokazuje, a pokazuje niewiele: jeszcze jedno oblicze w nieskończonej serii niepodobnych podobieństw³⁵.

Z perspektywy Markowskiego – który zdaje się tu stylizować na rzecznika strukturalistycznej dyrektywy separacji rzeczywistego autora od jego tekstowego reprezentanta, jak i postrukturalistycznej ostrożności względem wycieczek w pozatekstowe światy – portrety pisarzy rodzą więc raczej konfuzję, okazują się tyleż pomocą, co przeszkodą w lekturze, komplikują odbiór niż go wspomagają, podzyrowują *misreading*.

Analogiczny sceptycyzm wykazuje Stefan Szymbutko, który – rzecz zaskakująca w odniesieniu do badacza tak wnikliwie analizującego relacje między literaturą a rzeczywistością – w fotograficznym portrecie widzi głównie źródło estetycznych rozczarowań, ale i etycznego rozdźwięku między życiem a dziełem. Pisarski wizerunek nie tylko nie pracuje na rzecz spójności, ale wręcz odwrotnie uwydatnia inkoherencję. Jak ujmuje to autor *Przeciw marzeniu*:

35 M.P. Markowski, *Naruszona prywatność, odsłonięta brzydota?*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/naruszona-prywatnosc-odslonieta-brzydota-31808> [dostęp: 11.03.2025].

Pisarze chyba nie powinni się fotografować, a twórcy pozytywistyczni nie powinni tego robić na pewno, choć żyli w okresie rozwoju fotografii. Nic tak nie przeszkadza w czytaniu dzieł z tamtego okresu jak zdjęcia ich twórców. Spójrzmy na najsłynniejszą fotografię Prusa: starszawy, szpakowaty pan z dobrotliwym wyrazem twarzy [...]. Jak w kimś takim można domyślić autora *Lalki*, utworu o przenikliwej samotności [...]. Cóż dopiero z Sienkiewiczem? Młodzieńczy chowa się za wystudiowaną duchowością: w atelier wygląda jak Mickiewicz na Ajudahu skale [...]. Natomiast stary Sienkiewicz na zdjęciach to pocziwina, a przecież wiemy, że drugie małżeństwo tego podstarzałego już młódką zakończyło się skandalem. Pomnikowe formy, zastygłe oblicza, które coś ukrywają – którym trudno zaufać³⁶.

Przywołuję opinie fotografów, pisarzy i badaczy literatury, redaguję mini-antologię wypowiedzi na temat pisarskich portretów, tworzę swoje „wypisy z ksiąg użytecznych”, bo chcę pokazać, że to, co zazwyczaj postrzegane jest jako marginalne i ornamentacyjne, a tym samym niewarte specjalnej uwagi jako usytuowana poza literaturoznawczym polem, wcale takie nie jest. Przywołani powyżej autorzy różnią się wszak w ocenie zjawiska, ale zgodni są co do jego istoty. Nikt z nich przecież nie ma wątpliwości, że publiczny wizerunek pisarza jest czymś obojętnym. Ujmując rzecz wprost, zdjęcie jest rodzajem komunikatu, przestrzenią kreacji, a lektura fotografii pisarzy bywa równie fascynująca jak lektura ich tekstów. Zaiste racje ma bowiem Dominik Antonik, gdy zauważa, że obecnie wizerunek autora „nie jest dodatkiem do literatury czy jej promocyjnym opakowaniem, lecz częścią literackiego uniwersum, które obejmuje wszystkie wymiary obecności pisarza”³⁷.

36 S. Szymutko: *Trud pokrzepiania serc albo samotność pozytywisty*. W: Tenże: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Katowice 2006, s. 34.

37 D. Antonik: *Sława literacka albo nowe reguły sztuki...*, s. 435.

Negatywy pozytywów?

Większość badaczy zajmujących się interesującym mnie zjawiskiem podkreśla zgodnie: fotografia to medium polisemiczne i niewykluczone, że jedną z najważniejszych jej cech stanowi wieloznaczność. „Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu – powiada Susan Sontag – oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje”³⁸. Efektem tego namysłu jest zarówno wielość rywalizujących ze sobą perspektyw badawczych oraz języków opisu (semiologii, socjologii, antropologii, psychoanalizy, historii sztuki etc.), jak i różnorodność metafor, które pojawiają się w kontekście refleksji nad fotografią. Zestawienie ich z mnogością pisańskich wizerunków musi zaowocować stwierdzeniem, że stworzenie jakiegoś uogólniającego modelu przedstawienia – widać to doskonale na przykładzie książki *Ikonografia autora* – jest przedsięwzięciem tyleż ambitnym, co utopijnym. Nawet przy obostrzeniach pozwalających znacznie ograniczyć ilość materiału – z jednym, acz znaczącym wyjątkiem, interesować mnie tu będą przede wszystkim fotografie, które pojawiają się na okładkach książek³⁹ – zbyt duża jest różnorodność i zbyt wiele częstokroć niejasnych czynników trzeba brać pod uwagę, aby dało się stworzyć spójny, wymierny oraz jednoznaczny katalog cech, którymi można by operować tylko w odniesieniu do fotografii

38 S. Sontag: *O fotografii...*, s. 26. Zob. S. Sikora: *Kłopoty ze znaczeniem: „Powiększenie”*. W: Tenże: *Fotografia...*, s. 41–58; K. Olechnicki: *Analiza i interpretacja fotografii*. W: Tenże: *Antropologia obrazu...*, s. 213–276; P. Sztompka: *Obraz fotograficzny jako przedmiot interpretacji*. W: Tenże: *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa 2006, s. 75–95.

39 To, że okładki książek mogą okazać się znakomitym obiektem badawczym, udowadnia Magdalena Lachman. Zob. M. Lachman: *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 101–117.

tej grupy⁴⁰. Każde uogólnienie można by tu zanegować jakąś egemplifikacją, a każdy przykład – zastąpić kontrprzykładem. Płynący z powyższego rozpoznania poznawczy pesymizm na szczęście zdaje się mieć tylko połowiczne uzasadnienie. Dekonstrukcja jednolitej wizualnej matrycy (będę o tym pisał nieco dalej) oraz zagrożenie wynikające z możliwości uznania tego co epizodyczne za reprodukowalne nie oznacza wszak braku cech dystynktywnych. Poniższe uwagi – dla przejrzystości i ekonomii wywodu – pozwoliłem sobie ująć w formie osobnych i niekoniecznie powiązanych z sobą bezpośrednio całości. W większości przypadków bezpośrednią inspiracją do ich sformułowania była konkretna, acz reprezentatywna dla zjawiska, o którym mowa, fotografia wybranego pisarza.

Twarz Zygmunta Krasińskiego

W tym samym roku, w którym Felix Nadar zrobił wstrząsający portret Zygmunta Krasińskiego leżącego na łożu śmierci (można go zobaczyć w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie⁴¹), na łamach „American Journal of Photography” ukazał się tekst, w którym pojawił się taki oto *passus*:

40 Te najciekawsze są zazwyczaj efektem bliskich relacji i przyjaźni między pisarzem i fotografikiem. Jako przykład niech posłużą zdjęcia jakie Charlesowi Bukowskiemu zrobił Michael Montfort (sporo z nich można znaleźć w „Okolicy Poetów”, nr 10/2002) czy fotografie Susan Sontag autorstwa Annie Leibovitz (wiele z nich, pokazujących autorkę *Choroby jako metafory* na przykład w trakcie chemioterapii, można zobaczyć w albumie *A Photographer's Life*).

41 Zdjęcie można również zobaczyć na okładce książki Marka Bieńczyka *Czarny człowiek*, gdzie znakomicie korespondowało z tematyczną dominantą książki.



Dzięki fotografii przyszły świat otrzyma wierny obraz naszych czasów. Przyszli studenci będą mogli ujrzeć prawdziwą skórę i prawdziwe oczy tych, o których życiu i dziełach będą czytać, chociaż ta skóra i te oczy już dawno zmieniły się w proch, podczas gdy studenci przewracają stronicę historii⁴².

42 „American Journal of Photography” 1858, nr 59 (1), s. 148. Cyt. za: B. Stiegler: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 60. Prawdopodobnie autorem tych słów jest Henrich Heine, acz opis bibliograficzny w książce Stieglera budzi w tej kwestii wątpliwości.

W ten sposób autor powyższych słów dawał wyraz funkcjonującemu przez długi czas przekonaniu – opartemu przede wszystkim na traktowaniu zdjęcia jako obrazu indeksowego (oznaki) – że fotografia jest medium idealnie przyległym do obiektu odniesienia, transparentnym, wiernym i obiektywnym, a wraz z jej rozpowszechnieniem historia reprezentacji już nigdy nie będzie taka sama⁴³. Nie tylko zresztą o historię przedstawienia tu chodziło, ale również o samą Historię, gdyż pojawienie się nowego medium miało pozwolić na bezpośredni wgląd w przeszłość i niemal namacalny kontakt z tym, czego już co prawda nie ma, ale za to było⁴⁴. Na tym nie koniec. Oto bowiem cytowany fragment uruchamia jeszcze jeden kontekst, kolejny język, którego użycie ma w opisie interesującego mnie medium niemalą tradycję. Chodzi o taki typ spojrzenia, który nie chce w fotografii widzieć „trupa chwili”, nie chce kojarzyć jej ze śmiercią, lecz z życiem, z formą przewyciężenia morderczego działania czasu, z technologicznym zmartwychwstaniem. To właśnie ten aspekt zdaje się na przykład fascynować Giorgio Agambena, który w *Profanacjach* stwierdza: „Fotografia jest dla mnie w pewnym sensie miejscem Sądu Ostatecznego, przedstawia świat taki, jaki ukaże się w dniu ostatnim,

43 Dziś ta „fikcja fotograficznej prawdy” (by posłużyć się określeniem André Rouillé) zdaje się mieć wielu oponentów. Przegląd różnych stanowisk badaczy dotyczących ontologii obrazu fotograficznego można znaleźć w jednym z rozdziałów książki Rouillé. Patrz. A. Rouillé: *Fotografia: pomiędzy...*, s. 217–256.

44 Odwołuję się tu do tego, co Barthes określił mianem neomatu fotografii (to-co-było): „Fotografia nie przypomina przeszłości. W jej działaniu na mnie nie chodzi o odbudowanie tego, co runęło (w wyniku działania czasu, odległości), a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało. [...] Być może jest w nas nieprzewycięzalny opór wobec wiary w przeszłość, w Historię, poza formą mitu. Fotografia po raz pierwszy wyłącza ten opór, przeszłość jest odtąd równie pewna jak terażniejszość; to co widzi się na papierze, jest równie pewne jak to czego dotykamy”. R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 138–139, 149.

w Dniu Gniewu”⁴⁵. Tego typu skojarzenia i ufundowany na nich język niezwykle rzadko pojawiają się w odniesieniu do książek twórców żyjących, gdzie zdjęcie jest przede wszystkim rodzajem podwojenia sygnatury⁴⁶ i elementem zaspokajającym ewentualną ciekawość („a więc to tak wygląda skóra i oczy...”). Inaczej rzecz się ma w przypadku lektury fotografii pisarzy, którzy już odeszli. W tym wypadku zdjęcie również pełni funkcję poznawczą, bo przecież to dzięki fotografiom Julii Margaret Cameron wiem na przykład, jak wyglądał Tennyson czy Carlyle, zdjęcia Felixa Nadara pozwoliły mi obcować nie tylko z malarskimi, ale i z fotograficznymi wizerunkami Baudelaire, Nerval’a czy Krasińskiego (co mocniej niż daty w podręczniku

45 G. Agamben: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006, s. 35. Nieco dalej autor *Homo sacer* precyzuje genezę tego zestawienia, stwierdzając: „Chrześcijańscy teolodzy często się zastanawiali (nie dochodząc zresztą do konkluzyjnych wniosków), jak należy rozumieć zmartwychwstanie ciał. Czy ciało zmartwychwstanie w takiej kondycji w jakiej znajdowało się w chwili śmierci (na przykład stare, łyse i chore), czy w pełni młodzieńczego rozkwitu? Orygenes przeciął ów spór, oznajmiając, że zmartwychwstaną nie tyle ciała, ile ich figura, *eidos*. W tym sensie fotografia to prorocтва głoszące chwałę zbawionego ciała” (s. 39). Podobne skojarzenia, choć oczywiście nieco inaczej uargumentowane, można również znaleźć w *Świetle obrazu*. „Fotografia – powiada Barthes – ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem. Czy nie da się o niej powiedzieć tego, co Bizantyjscy mówili o obrazie Chrystusa, którym jest przepojony Całun Turyński, to znaczy, że to nie zostało zrobione ręką człowieka, *acheiropoiotos*”. R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 139.

46 Zdarza się, że to podwojenie staje się potrojeniem, w czym szczególnie gustują ci autorzy książek, dla których pisanie jest zajęciem dodatkowym (często incydentalnym), a potencjalnemu czytelnikowi są raczej znani z kina bądź telewizji. Zdjęcie tego typu twórców – zupełnie jakby ich autorzy nie ufali słowu (nazwisku) – niemal obligatoryjnie pojawiają się na pierwszej stronie okładki, a zdarza się nierzadko, iż również i na czwartej. Przykładem tego typu „strategii” mogłyby być książki znanego z programu *Top Gear* Jeremiego Clarksona czy autobiografia Teri Hatcher (*Spalony tost*), aktorki grającej w popularnym serialu *Gotowe na wszystko*.

uświadomiło mi, że wielu z lubianych przeze mnie twórców nie żyło wcale w jakiejś zamierzchłej przeszłości), zaś bez *Album du Surrealisme* Man Ray'a nasza wiedza o tej formacji byłaby jednak mimo wszystko uboższa.

Równocześnie jednak tego typu przedstawienia nie są zwykłymi, zaspokajającymi ciekawość zdjęciami („a więc to tak wyglądała skóra i oczy...”), bowiem wypełniają pewien brak, nabierają charakteru substytutu, świadectwa czy śladu. Upraszczając nieco – żadne z tych pojęć nie jest w końcu synonimiczne i każde z nich domagałoby się osobnego potraktowania – można powiedzieć, iż tego rodzaju wizerunki idealnie oddają mortalno-wiwifikacyjną naturę fotografii, która pozwala na obcowanie z nieobecnym, jest świadectwem istnienia i nieistnienia zarazem. To „rozdarcie między wiwifikacją a mortyfikacją”⁴⁷, które zdaniem Stieglera cechuje większości teorii fotografii odpowiada w pewien sposób dyskusji nad miejscem podmiotu we współczesnym dyskursie teoretycznoliterackim, która od dłuższego czasu toczy się „pomiędzy topiką funeralno-elegijną a topiką restytucyjno-rezurekcyjną”⁴⁸. Czy fotografia w tej dyskusji mogłaby odegrać jakąkolwiek rolę? Niewykluczone, rzecz bowiem w tym, iż interesujące mnie medium – co niemal jednogłośnie podkreśla

47 „Rozdarcie między wiwifikacją i mortyfikacją, między zdolnością fotografii z jednej strony do ożywiania martwego i przypisywaną jej umiejętnością przemiany istot żywych w sztywne martwe obrazy z drugiej strony, stanowi rys podstawowy teorii fotografii – od jej początków po współczesność”. B. Stiegler: *Obrazy fotografii...*, s. 248.

48 Oto jak pisze Andrzej Zawadzki: „Śmierć i powrót, wygnanie i powrót – pomiędzy topiką funeralno-elegijną a topiką restytucyjno-rezurekcyjną zdaje się krążyć, niczym wahadło, teoretyczna refleksja nad literackim podmiotem od ponad trzydziestu lat. Przy czym gest wygnania autora z tekstu okazał się łatwiejszy niż wysiłek jego przywrócenia i ponownego wprowadzenia kategorii podmiotu do dyskursu o literaturze, czy, szerzej, kulturze”. A. Zawadzki: *Zarysowanie autora*. W: Tenże: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 233.

zarówno Benjamin, Sontag i Barthes – zdecydowanie mocniej niż jakikolwiek inny typ ikonograficznego przedstawienia upomina się o biografię, jednostkowe istnienie, konkretną podmiotowość. Widać to dobrze na przykładzie zestawienia zdjęcia i obrazu jakiego Benjamin dokonuje w *Krótkiej historii fotografii*. Oto oglądając malarski portret – pisze autor *Pasaży* – dopóki należy on do rodziny dopóty budzi pytania o to, o to kogo przedstawia. Wraz z upływem czasu uwaga oglądających zaczyna jednak coraz bardziej koncentrować się na malarskim kunstwie, a coraz mniej na przedstawionej postaci. Sztuka wygrywa więc tu z rzeczywistością, zaś odniesienie ze swym przedmiotem odniesienia. Inaczej dzieje się w przypadku fotografii, w kontekście której pojawia się „coś, co wykracza poza świadectwo sztuki fotografa, coś, czego nie da się zmusić do milczenia, co bez najmniejszego gestu dopomina się o imię tej, która kiedyś tam żyła, a tutaj jeszcze jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do sztuki całkowicie”⁴⁹. Konstatację Benjamina można by uzupełnić słowami autora *Światła obrazu* przekonywującego, że fundamentalną cechą fotografii, jej noematem:

jest fakt, że ktoś ujrzał odniesienie (nawet gdy chodzi o przedmiot) z krwi i kości, oraz że było ono we własnej osobie. Fotografia rozpoczęła się zresztą historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji, co można by nazwać (w każdym znaczeniu tego wyrażenia) odczuciem własnej tożsamości przez ciało⁵⁰.

49 W. Benjamin: *Krótka historia fotografii*. W: Tenże: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. Orłowski. Przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 108.

50 R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 134. Można by w tym miejscu przypomnieć również znane stwierdzenie Sontag: „Zdjęcie – to nie tylko obraz (jak dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”. S. Sontag: *O fotografii...*, s. 44.

Rzecz jasna ten aspekt interesującego mnie tu medium nie uwidacznia się tylko na zdjęciach osób parających się piórem. Czy istnieje jednak coś, co mogłoby je wyróżniać? Gdybym miał zaryzykować pozytywną odpowiedź na to pytanie, to powiedziałbym, że podwójna natura fotografii odpowiada dwojakiej naturze języka. Języka, który z jednej strony – jak pisze Barthes w przywołanym na samym początku eseju – niszczy każdy podmiot, lecz z drugiej, jeśli tylko słowa są wystarczająco mocno naznaczone sygnaturą, ocala, nie pozwala ich autorowi pójść w zapomnienie. W tym kontekście widniejąca na okładce książki fotografia autora przypomina – proszę wybaczyć oczywistość tej konstatacji, ale jest to oczywistość, którą trudniący się literaturą zawodowo z jasnych dla wszystkich powodów wypierają z pamięci⁵¹ – że za podmiotem/narratorem kryje się jakiś inny, za światem przedstawionym pewien świat realny, a za słowem ciało. To przypomnienie jest równocześnie napomnieniem, gdyż patrząc z tej perspektywy lektura zdjęcia jest zarówno aktem poznawczym, co etycznym. Nie ma tu bowiem mowy o powrocie autora, który za sprawą swej podwojonej sygnatury na nowo stawałby się figurą władzy, instancją kontrolującą czy nadrzędną wobec czytelnika. Jest natomiast rodzaj sygnatury, który podobnie jak inne rozproszone w tekście ślady⁵², może być rodzajem biografemu.

51 „Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć”. J. Berger: *Użycia fotografii*. W: Tenże: *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 74. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że być może i ten wynalazek – podobnie jak pismo – jest rodzajem *pharmakonu*.

52 Do takiego ujęcia kwestii w znacznym stopniu zainspirowały mnie uwagi dotyczące słabej ontologii podmiotu literackiego sformułowane przez Andrzeja Zawadzkiego, a oparte na koncepcjach Gianniego Vattimo, Jacquesa Derridy (*Memoirs of the Blind*) oraz Jeana-Luca Nancy'ego (*Le regard du portrait*). Patrz. A. Zawadzki: *Zarysowanie autora...*, s. 233–241.

Księgarenka Ewuni Lipskiej

Jak nazywał się pierwszy pisarz, który stanął przed obiektywem aparatu? Kto stał po drugiej stronie? Kiedy i gdzie miało to miejsce? Tego typu pytania, choć frapujące z punktu widzenia historii, z perspektywy semiotycznej wydają się mało istotne. Zdecydowanie ważniejsza jest tu mnogość pisarskich wizerunków, której efektem jest utrwalenie się w świadomości odbiorców określonej *doxy* przedstawienia. Jego genezy – co znakomicie pokazała Joanna Guze w swym szkicu poświęconym portretom pisarzy⁵³ – należałoby szukać w odległej przeszłości, choć dopiero fotografia ze względu na swą powszechność i łatwość powielania je odpowiednio skodyfikowała, a tym samym przyczyniła się do zakorzenienia w ikonosferze i społecznym uniwersum. Pierwsze tego typu przedstawienia pojawiają się jednak już w starożytnym Egipcie, gdzie osobę identyfikuje się za pomocą narzędzi – w tym wypadku miseczek na dwa rodzaje atramentów (czerwony i czarny), zwojach papirusu, trzcinkach do pisania. Jak pokazuje Guze sytuację zmieni dopiero cywilizacja grecko-rzymska, bowiem w znacznej mierze to jej zawdzięczmy późniejszy kult artystów. Dokonuje się wówczas istotna modyfikacja. „Jakkolwiek zachowane jest przedstawienie profesjonalne (które przetrwa przez wszystkie epoki aż po współczesność z jej fotografią na tle biblioteki, przy biurku, z książką w ręce), znaczenie jest inne – przekonuje Guze – nie chodzi o związek przedstawionej postaci z rzemiosłem, ale z dziełem. Albo inaczej: o skierowanie uwagi poprzez rzemiosło na dzieło, które nabiera innego, wyższego charakteru”⁵⁴. Tego rodzaju paradygmat, realizowany oczywiście w różnych wariantach, pozostał niezmienny, choć XIX wiek był ostatnim okresem, gdzie uznany pisarz

53 J. Guze: *Laur dla pisarza*. W: *Taż: Twarze z portretów*. Warszawa 1974, s. 73–98.

54 *Tamże*, s. 74.

miał szanse zarówno na profesjonalny portret malarski, jak i fotograficzny. Casus Baudelaire, którego malował Courbet (rekwizyty: książka, kałamarz i pióro), rysował Manet, a fotografował Nadar ma niestety małe szanse na powtórkę⁵⁵.

To jednak dopiero dzięki fotografii większość czytelników, myśląc o wizerunku pisarza, ma jasno sprecyzowany obraz i wyobrażenie tego, co powinno się na nim pojawić. Bez większego ryzyka można by postawić tezę, że równie ważny jest tu wizerunek konkretnej osoby, co umiejętne przekształcenie go w symboliczny ekwiwalent Dzieła, personifikację Pisarza czy alegorię Literatury. Wykreowaniu swobodnego *signifié* „pisarskości” służyć ma zarówno dobór odpowiednich atrybutów (okulary, książka trzymana w ręce, pióro, maszyna do pisania), miejsca (biurko, w tle biblioteka, nikt tu nie słucha Stasiuka i jego „żadnych idiotycznych półek z książkami”⁵⁶), wybór pozy (zafrasowana lub lekko uśmiechnięta twarz, ręka podpierająca policzek, spojrzenie skierowane gdzieś w dal) czy sytuacji (pisarz czytający tekst zasłuchanej publiczności bądź podpisujący swą książkę na spotkaniu autorskim etc.). Niezależnie, czy zinterpretujemy tak zaaranżowane fotografie jako znak zapobiegliwości lub lęku (pisarstwo rzadko zapewnia rozpoznawalność, więc częstokroć dopiero odwołanie się do atrybutów profesji gwarantuje odpowiednią identyfikację), efekt bezrefleksyjnego powtórzenia, czy wręcz odwrotnie jako świadomy gest wynikający ze znajomości ikonografii i rządzącego nią kodu – zdecydowana większość autorów ma tego typu zdjęcia w swym portfolio.

55 Swoją drogą – acz to już uwaga czyniona na marginesie, bo dotycząca historii portretu w ogóle – fotografia przejęła nie tylko schemat przedstawienia, ale i... klienta. Oto bowiem jak przekonuje autor *Pasaży*: „Ofiarą fotografii padło właściwie nie malarstwo pejzażowe, lecz miniatura portretowa”. W. Benjamin: *Krótką historia fotografii...*, s. 112.

56 A. Stasiuk: *Twarcz...*, s. 12.

Stereotypowość i schematyczność takich obrazów tyleż zobowiązuje, co i prowokuje. W efekcie można znaleźć sporo zdjęć, które co prawda korzystają ze wspomnianej powyżej rekwizytorni, ale na różne sposoby ją modyfikują. Rzecz jasna nie chodzi mi tu tylko o wariantywność rozwiązań, ale o swoistą pastiszowość/parodyjność tego rodzaju przedstawień. Ciekawą egzemplifikacją tego rodzaju zabiegu wydaje mi się na przykład fotografia Ewy Lipskiej zamieszczona na okładce tomu *Ja*⁵⁷. Tym razem poetka – która jak pokazuje inne książki i poświęcona jej strona internetowa ma w swym archiwum również klasyczne pisarskie portrety wykorzystujące istniejące wzorce – zdecydowała się zafundować swym czytelnikom pewną niespodziankę w postaci zdjęcia pochodzącego z czasów wczesnego dzieciństwa.

Wzruszające? Zabawne? Zaskakujące? Infantylne? A może to raczej wyraz smutnego przekonania, że w pewnym wieku lepiej bazować na przeszłości niż teraźniejszości? Style odbioru tej fotografii mogą być bardzo różne, bo też zdjęcie wbrew pozorom zdaje się być niezwykle wieloznaczne, posiadające



57 E. Lipska: *Ja*. Kraków 2003. Wykorzystane na okładce zdjęcie – jak informuje wydawca – pochodzi z prywatnego archiwum autorki.

spore walory konotacyjne. Oto bowiem umieszczona na okładce tomiku poezji twarz autora z czasów dzieciństwa może być tyleż znakiem zdziecinnienia, co przekorną grą z zakorzenionym w kulturze przekonaniem o istnieniu duchowego pokrewieństwa między postacią poety i dziecka (vide: antologia *Poeta jest jak dziecko*). Nie bez znaczenia jest również miejsce, w którym ta fotografia została zrobiona – tuż za opatuloną w grube futerko dziewczynką widać wszak witrynę księgarni. W tym kontekście równie dobrze można to zinterpretować jako żartobliwą zapowiedź dalszych losów przyszłej poetki (fotografia byłaby więc ujawnionym po latach profetycznym znakiem), jak i przekorną grą z tysiącem zdjęć pokazujących nobliwych pisarzy w otoczeniu książek. Tak zaaranżowaną przestrzeń można zinterpretować jednak również jako wizualny ekwiwalent tradycji literackiej, która każe widzieć jednostkę na tle poprzedników i postrzegać praktykę pisarską jako toczący się nieustannie dialog z innymi twórcami. Jednocześnie – biorąc pod uwagę, jak istotną rolę w twórczości Ewy Lipskiej odgrywa ironia takiej interpretacji nie można odrzucić – można w tej fotografii zobaczyć obraz utowarowienia literatury oraz poety/poetki, który w zderzeniu z wymogami ekonomii i prawami obowiązującymi na rynku książki, często okazuje się kimś w rodzaju bezbronnego dziecka.

Papieros Andrzeja Stasiuka

Gest repetycji, rzecz jasna, nie musi być znakiem braku wyobraźni. Może być natomiast – w końcu każdy rytuał oparty jest na powtórzeniu – najprostszym sposobem ewokacji przeszłości, uruchomieniem kulturowego kodu, przywołaniem określonej tradycji. Aluzja, cytat, trawestacja, stylizacja i inne klasyczne środki służące prowadzeniu tekstowego dialogu, a wymieniane w każdym podręczniku

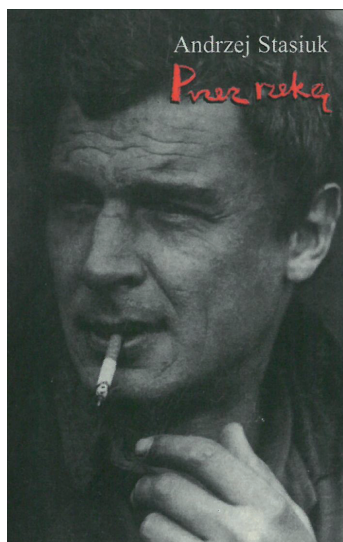
poetyki – jak pokazuje Gui Bonsiepe⁵⁸ – mają również swoje wizualne ekwiwalenty, obrazowe odpowiedniki. W tym kontekście schematyczność pisarskich przedstawień równie dobrze można odczytać jako oznakę braku kreatywności, jak i świadomy, celowy gest służący zaakcentowaniu przynależności do pisarskiej profesji. Moc powtórzenia ważniejsza jest czasami od oryginalności, choć jednocześnie trudno wówczas uniknąć narzekania na oczywistość i banalność. Na szczęście coraz większa liczba twórców ma świadomość istnienia wizualnych kodów, ale też przede wszystkim wiedzę na temat kreacji własnego wizerunku. Dobrym przykładem mógłby być tu Andrzej Stasiuk, albowiem ten znakomity pisarz jest też autorem kilku esejów pomieszczonych w fotograficznych albumach (np. *Czarno-biały Ślask* Wojciecha Wilczyka), co może świadczyć o jego wyjątkowym zainteresowaniu tym medium. Stasiuk jest również współwłaścicielem wydawnictwa, a tym samym jest więc osobą, która doskonale zdaje sobie sprawę z wagi dobrze zaprojektowanej okładki i sposobów wykorzystywania zdjęć do budowania autorskiej marki. Świadczy o tym chociażby to, że jako jeden z nielicznych doczekał się on osobnego szkicu poświęconego fotografiom wykorzystywanym w swoich książkach (m.in. Kertésza), ale też własnym wizerunkom prezentowanym na okładkach. Jego autorka, Elżbieta Dutka, celnie zauważa, iż:

W książkach Stasiuka portrety autora nie są tylko konwencjonalnym dodatkiem, elementem zewnętrznym wobec tekstu, lecz stają się miejscem spektaklu, gry z oczekiwaniami czytelników i krytyków. Portrety obok autokomentarzy są elementem strategii, autoprezentacji, autokreacji. Pisarz przybiera różne pozy, maski, odgrywa spektakl przed oglądającymi i czytającymi, ale także można chyba

58 G. Bonsiepe: *Retoryka wizualno-werbalna*. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2006, s. 159–168.

zaryzykować stwierdzenie, że i przed samym sobą. Portrety stają się wówczas wyrazem poszukiwań tożsamości pisarza i człowieka. Również inne fotografie zamieszczane w książkach tego autora (obok tekstów) nie są jedynie materiałem ilustracyjnym, lecz odznaczają się swego rodzaju „podobieństwem” do tekstów, wchodzą z nimi w różnego rodzaju związki⁵⁹.

Katowicka badaczka wnikliwie analizuje fotografie, które pojawiły się na okładkach takich książek jak *Fado*, *Dojczland*, *Dukla*, *Tekturowy samolot* czy *Przez rzekę*. Szczególnie ten ostatni przykład zdaje się intrygujący, bo zdjęcie staje się tu polem intertekstualnej gry z czytelnikiem i krytyką literacką⁶⁰. Pozornie, w warstwie denotacyjnej, fotografia jest bardzo prosta – klasyczny portret, zbliżenie twarzy pisarza, który patrzy gdzieś w przestrzeń, zaś w ustach trzyma dopalającego się



59 E. Dutka: „Przestrzeń współtworzenia” – o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka. „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5, s. 274.

60 A. Stasiuk: *Przez rzekę*. Wołowiec 1996. Autorem zdjęcia jest Marek Strzałkowski. Warto zwrócić uwagę – choć oczywiście nie jest to dziś żadna reguła – że zdjęcie autora nie pojawiło się, jak często bywa, w lewym górnym rogu tylnej strony okładki, lecz na stronie pierwszej. Bardzo ciekawą analizę medialnych wizerunków pisarzy – w tym zdjęć Andrzeja Stasiuka – przeprowadziła Doro- ta Różycka. Niniejszy szkic sporo tamtej pracy zawdzięcza. Patrz. D. Różycka: *Autorzy i ich maski. O fotografiach pisarzy współczesnych*. W: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*. Red. P. Kowalski. Opole 2002, s. 211–230.

papierosa. Ten drobny szczegół – żarzący się papieros⁶¹ – zdaje się być tu jednak szczególnie istotny, bowiem to właśnie on uruchamia całe pole kulturowych skojarzeń.

„Jeśli dym z mojego papierosa i atrament ze stalówki mojego pióra będą płynąć równie łatwo znajdę się w Arkadii mojego pisarstwa”⁶² – przekonywał Walter Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej*. Zmarszczone czoło i zasępiiony wzrok pisarza nie sugeruje jednak wcale zadowolenia będącego pochodną radości pisania, czy następstwem postawienia finalnej kropki. Może dlatego, że zarówno wyraz twarzy, jak i trzymany w ustach papieros ma najprawdopodobniej odsyłać do innego, acz bardzo dobrze rozpoznawalnego kodu. Kodu, w którym palenie – jak wszechstronnie pokazują autorzy jego historii – było „szczególnie użytecznym sposobem charakteryzacji środowiska intelektualistów”⁶³, a wizerunek palącego papierosa artysty stawał się symbolem zarówno „pogrążenie się w kontemplacji”⁶⁴ oraz „niezależności ducha”⁶⁵, jak i sposobem „wyrażania nieprzystosowania społecznego i konfliktu pokoleń”⁶⁶ czy wręcz „egzystencjalnej rozpacz”⁶⁷.

61 Być może to fakt niegodny uwagi, ale książkę Stasiuka rekomendował na okładce Marcin Świetlicki, a więc poeta – wystarczy przywołać tytuł jednego z jego tomów oraz zerknąć na ostatnią stronę *Schizmy* – który z papierosa uczynił swój znak rozpoznawczy.

62 W. Benjamin: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. Kopacki. Warszawa 1997, s. 36.

63 B. Tempel: *Symbolika i obrazowanie: palenie w sztuce poczynszy od XVII wieku*. W: *Dym. Powszechna historia palenia*. Red. S.L. Gilman, Z. Xun. Przeł. J. Sochoń-Jasnorzewska. Kraków 2009, s. 210.

64 Tamże, s. 210.

65 Tamże.

66 Tamże, s. 215.

67 N. Insberg: *Dym w kinematografii: od Weimaru do Hollywood*. W: *Dym. Powszechna historia palenia...*, s. 252.

Jak widać projektowane w ten sposób pole odwołań jest nie tylko rozległe, ale przede wszystkim atrakcyjne z punktu widzenia artystycznych mitologii. A raczej byłoby takie, gdyby nie fakt, że antynikotynowa moda lat dziewięćdziesiątych swym zasięgiem objęła również i pisarzy. W efekcie ludzie pióra, nawet jeśli w rzeczywistości wcale nie rzucili nałogu, z papierosem zaczęli się fotografować niezwykle rzadko, czego najlepszym przykładem album *Krajobrazy literackie*, gdzie wśród dwustu portretów są tylko trzy takie zdjęcia – Jan Józef Szczepański trzyma w ręce fajkę, a z papierosem na zdjęciu pojawia się natomiast tylko Ryszard Przybylski i Marcin Świetlicki⁶⁸. Andrzej Stasiuk decydując się na publikację takiego portretu nie ryzykował, rzecz jasna, żadnego społecznego odium, ale też odwoływał się do kodu, który w wyniku kulturowych przemian stracił wiele ze swej niedawnej świetności. Jak więc ten gest wytłumaczyć? Przeoczeniem? Niewiedzą? Przekorą? Chęcią zmanifestowania swej niechęci wobec społecznych uwarunkowań? A może raczej sygnałem, że duchowo i artystycznie bliższa jest mu przeszłość? Każda z sugerowanych odpowiedzi wydaje się prawdopodobna, ale tylko ostatnia znajduje potwierdzenie w analizie znawcy twórczości Stasiuka. Oto bowiem fotografia autora *Fado* – co pokazuje tyleż dociekliwa, co nieco złośliwa interpretacja Dariusza Nowackiego – jest przede wszystkim rodzajem intertekstualnej gry, wizualnego cytatu konotującego konkretniejszy i bardziej materialny typ odniesień:

Zdjęcie zdobiące okładkę *Przez rzekę* jest aluzją do znanej serii zdjęć przedstawiających Marka Hłaskę, wykonanych w 1959 roku w Izraelu. A zatem już na wstępie czytelnik ma prawo czuć się

68 Gdyby analogiczny album wydano w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych najprawdopodobniej proporcje wyglądałyby zupełnie inaczej. E. Lempp: *Krajobrazy literackie. Fotografie 1985–2007*. Kraków 2008.

zaniepokojo: czyżby wyrób hłaskopodobny? [...] Nie można jednak powiedzieć, że autor *Białego kruka* to zwykły hłaskoid, jak zwykli mawiać osobnicy niechętni beskidzkiemu pisarzowi. Po pierwsze, aluzja z okładki ma bardziej złożoną naturę: Stasiuk kopiuje Hłaskę, ten kopiował Jamesa Deana, a kogo kopiował Dean? Zapewne kogoś. Tak więc to nie tylko kopia kopii, to kopia bez oryginału. [...] Po drugie, komentowane tu zdjęcie zawiera jednak pewien istotny sygnał niezgodności, zerwania z reprodukcją i symulacją. Sfotografowany Stasiuk trzyma w ustach „nieprawidłowego” papierosa, papierosa hańbę, który wyklucza go z grona twardzieli, hłaskoidalnych ajron-menów. Stasiukowy papieros jest z filtrem! Może przez nieuwagę, a może zupełnie świadomie – tak czy owak mit został nadgryziony, otwarcie zmanifestowano dystans wobec mitu⁶⁹.

Że pierwotne skojarzenie krytyka było zgodne z intencją pisarza (choć pewnie dalsza interpretacja już niekoniecznie), dwa lata później potwierdziła wydawnicza rzeczywistość. Oto w kolejnym wydaniu książki Stasiuk nie tylko zrezygnował z powyższego zdjęcia, ale

69 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 88–89. Swoją drogą ilość papierosów, które wypalają bohaterowie prozy Stasiuka, nie jest tu chyba bez znaczenia. Dla autora – nawet jeśli wziąć pod uwagę mocno ironiczny charakter *Próby autobiografii intelektualnej* – sam akt palenia również ma dużą wagę, skoro papierosy tyle miejsca zajmują w jego wspomnieniach. Oto już na pierwszej stronie tamtej książki znajdujemy taki oto fragment: „Papierosy caro były w miękkich błękitnych paczkach. Kosztowały dwadzieścia złotych. Klubowe cztery pięćdziesiąt. To był poważny rozrzut. Dzisiaj już tak nie ma. Najchętniej paliliśmy extra mocne bez filtra, bo bardziej szkodziły. Potem, gdzieś znikły i musieliśmy się zadowalać byle czym. Ale zanim przepadły kosztowały chyba najpierw sześć pięćdziesiąt, a potem dziesięć. Żółty pasek i czarne litery. [...] Wierzyliśmy, że miały coś wspólnego z gitanesami. Nie miały. Teraz to wiem”. A. Stasiuk: *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*. Wołowiec 1998, s. 9–10.

to którym je zastąpił różni się od niego radykalnie. Na okładce drugiego wydania *Przez rzekę* znów pojawia się autor i znów jest to fotografia zajmująca całą pierwszą stronę⁷⁰. Tyle tylko, że tym razem twórca, ubrany w białe śpioszki, prezentuje się swemu czytelnikowi jako niewinny malec: uśmiechnięty chłopczyk idzie w stronę aparatu, jak gdyby przekorny autor chciał w ten sposób pokazać, że oto i tak można wejść do literatury!



Oko Georgesa Bataille'a

Etymologia słowa „twarz” odsyła do starocerkiewnego rzeczownika „twar” czyli „dzieło”, czego łacińskim odpowiednikiem byłby związek między leksemami „facies” (twór, twarz) i „facere” (tworzyć). Twarz jest więc wytworem, czymś wykreowanym, jednym słowem dziełem, którego odczytanie – analogicznie jak w przypadku każdego innego dzieła – wymaga odpowiednich narzędzi, kompetencji i wiedzy. Marzenie o stworzeniu zupełnie osobnej nauki poświęconej tylko twarzy i sposobom jej odczytywania przyświecało zarówno Arystotelesowi,

⁷⁰ Książka ukazała się dwa lata później a autorem zdjęcia był Janusz Stasiuk. Gwoli ścisłości trzeba powiedzieć, że temu wydaniu towarzyszyły dwa zdjęcia. Na czwartej stronie okładki Stasiuk powtórzył – tym razem w zminimalizowanej skali – reprodukcję analizowanej powyżej okładki.

renesansowym fizjonomistom, jak i osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym uczonym w rodzaju Johanna Caspara Lavatera i Franza Josepha Galla⁷¹. „Twarz – pisze jeden ze znawców frenologii – traktowano jako tekst, który jest wprawdzie pisany innym niż język pismem, ale można nauczyć się go czytać”⁷². Jego opanowanie miało dawać możliwość odkrycia taksonomii i typologii obejmującej całe ludzkie uniwersum, acz szczególnym zainteresowaniem ówczesnych uczonych cieszyły się jednostki wybitne, a więc również ludzie parający się piórem. Oto przykładowa próbka tego typu lektury, lektury twarzy pisarza, który swoją drogą był niezwykle entuzjastą fizjonomiki:

Twarz wielkiego człowieka zawsze nosi na swym obliczu dowód uwierzytelniający jego pełnomocnictwo w oddziaływaniu na ludzkość. [...] Otwarty, sprawny i bystry rozum jest ukryty pod linią

-
- 71 Zob. J. Limon: *Czytanie twarzy*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 97–110; J. Bachórz: *O twarzach według fizjonomistów (fragmenty)*. W: *Twarz...*, s. 111–120. Fizjonomika (szczególnie w swej XIX-wiecznej odmianie) miała spory wpływ na ówczesnych pisarzy i literaturę. Z jednej strony mielibyśmy sporą grupę pisarzy żywo zafascynowanych koncepcjami Galla niejako na marginesie swych literackich zatrudnień, z drugiej można również mówić o realnym wpływie frenologii na sposoby kreacji bohaterów literackich. O jednym i drugim aspekcie zagadnienia interesująco pisze Józef Bachórz.
- 72 J. Limon: *Czytanie twarzy...*, s. 106. Jak przekonują autorzy *Historii twarzy*: „Od XVI do XVIII podręczniki retoryki, prace z zakresu fizjonomii, książki o ogładzie i sztuce konwersacji niestrudzenie przypominają: twarz jest najważniejszym elementem postrzegania siebie, wrażliwości na drugiego człowieka, społecznych rytuałów i polityki. To pozostałość po starożytnych, nabierająca jednak na początku XVI stulecia nowego znaczenia. Wszystkie teksty odmieniają i powtarzają jedno twierdzenie: twarz mówi. A dokładniej: człowiek wyraża się za pomocą twarzy. Zarysowuje się wyraźnie pewien związek między podmiotem, językiem i twarzą: związek kluczowy dla zrozumienia nowożytnej osobowości”. J. Courtine, C. Haroche: *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2007, s. 7.

ciągłą się od czoła do brwi. Wrażenie tego czoła zostaje jednak z kolei osłabione przez niezbyt wydłużoną krzywizną zgięcia ciągnącego się od brwi aż do nasady nosa. [...] Nos w pełni wyraża sprawność, duchową, smak artystyczny i miłość, to znaczy wzniosłość i poetyczność. Przejście od nosa do ust, szczególnie górna warga, graniczy z dostojeństwem, szlachetnością i także jest przejawem poetyckiego daru i zdolności poetyckiego tworzenia⁷³.

Nie chodzi tu więc, jak czynią to chociażby dzisiejsi specjaliści zajmujący się językiem ciała, o odczytanie z układu ust stanu psychicznego, z wyrazu oczu przeżywanych właśnie emocji, z wyglądu czoła zdeponowanego w ciele napięcia, lecz o dotarcie znacznie głębiej, wprost do istoty osobowości, do jądra stanowiącego o tożsamości obserwowanego. Tego typu ambicja stworzenia ogólnej matrycy pozwalającej na podstawie kształtu głowy oraz rysów twarzy opracowywać portrety psychologiczne jednostek i w ten sposób znajdować klucz pozwalający wyjaśniać ludzkie zachowania, znalazła w wynalazku fotografii nadspodziewane wsparcie. Jak dowodzi Allan Sekula:

Nie zrozumiemy właściwie kultury portretu fotograficznego, jeśli nie weźmiemy pod uwagę ogromnego prestiżu i popularności paradygmatu fizjonomicznego w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych popularyzacja fotografii i frenologii nałożyły się na siebie⁷⁴.

73 Przedmiotem przytoczonego tu opisu była twarz J.W. Goethego. J.C. Levater: *Fragmety fizjonomiczne*. Cyt. za: *Maski. Konstelacje*. Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986, t. 1, s. 31.

74 A. Sekula: *Ciało i archiwum*. W: Tenże: *Spoleczne użycia fotografii*. Przeł. K. Piarski. Warszawa 2010, s. 143. Najbardziej wymownym tego dowodem – pokazującym zarówno skalę zjawiska, jak i jego powszechny charakter – była niemal

Najprawdopodobniej fotografia nie zyskałaby jednak nigdy takiej pozycji, gdyby nie przekonanie, że oto bowiem pojawiło się medium, którego istotą – jak uważano⁷⁵ – jest neutralność dająca gwarancje obiektywności, a rolę „wytworzenie widzialności dostosowanej do nowych czasów”⁷⁶. Co więcej, technologiczne możliwości związane z jej zdolnościami do zatrzymania ruchu, uchwycenia najdrobniejszego detalu i wyodrębnienia pojedynczego gestu lub miny, kusiły obietnicą zobaczenia czegoś, czego nieuzbrojone w obiektyw oko w żaden sposób nie mogło dotąd zobaczyć. Stąd już tylko krok – na co zwracał uwagę Walter Benjamin – do zestawienia profesji fotografa

obligatoryjna konieczność dołączania do aplikacji o pracę zdjęcia wraz z analizą frenologiczną.

- 75 W 1839 roku Jules Janin przekonywał czytelników pisma *L'Artiste*: „Wyobraźcie sobie tylko, że lustro zachowuje odbicie wszystkich przedmiotów, które się w nim odbijają, a wówczas zrozumiecie niemal w pełni, czym jest dagerotyp”. Sto lat później – tym razem już w odniesieniu do klasycznej fotografii – André Bazin stwierdzał z kolei: „Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, które stanowi *oko fotograficzne*, zastępując oko człowieka, nosi nazwę *obiektywu*”. J. Jules: *La daguerreotype*. „*L'Artiste*” 1938, nr 11. Cyt. za: A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedermann, Kraków 2007, s. 26; A. Bazin: *Ontologia obrazu fotograficznego*. W: Tegoż: *Film i rzeczywistość*. Przeł. B. Michalek. Warszawa 1963, s. 14. Omówienie tego aspektu fotografii można znaleźć na przykład w szkicach: M.A. Potocka: *Prawda w fotografii*. W: Taż: *Fotografia*. Warszawa 2010, s. 45–58; K. Olechnicki: *Fotografia: cytat z rzeczywistości czy parafraza? O dylematach fotograficznego realizmu*. W: Tenże: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003, s. 124–137; A. Rouillé: *Prawda fotografii...*, s. 63–105; S. Sikora: *Kłopoty z fotografią*. W: Tenże: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004, s. 19–58.
- 76 Jak pisze Rouillé: „Jako swoista maszyna do widzenia, fotografia pojawia się w chwili, gdy ludzkie oko, a także i oko artysty, okazuje się niewystarczające wobec rozległej, obszernej i niezwykle złożonej rzeczywistości, która rozwija się w coraz szybszym tempie”. A. Rouillé: *Fotograficzna nowoczesność...*, s. 34.

i psychoanalityka, gdyż zarówno jeden i jak i drugi odsłania przed nami to, co dotychczas ukryte i nieświadomione⁷⁷. W tym wypadku tym, co ukryte i nieświadomione, a więc tym, co należałoby uświadomić i odkryć, nie byłaby tylko relacja między zewnątrz a wewnątrz, między fizjonomią a osobowością, lecz nadbudowany na niej jeszcze jeden poziom, gdzie twarz byłaby istotnym odniesieniem interpretacyjnym utworu, a jej mowa znajdowałaby odzwierciedlenie w języku dzieła.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, rysujący się w ten sposób projekt hermeneutyki opartej na kompatybilności dwóch rodzajów pisma, jednego, którego materią jest atrament, zaś drugiego światło – by po raz kolejny skorzystać z możliwości, jakie daje grecka etymologia słowa „fotografia” – był tyleż ambitny, co utopijny, o czym najlepiej świadczy to, co z niego zostało. Cóż bowiem pozostało? Prętnie rozwijające

77 „Zupełnie inna natura – przekonywał autor *Pasaży* – przemawia do kamery niż do oka, inna przede wszystkim w tym sensie, że miejsce przestrzeni spenetrowanej świadomością człowieka zajmuje przestrzeń ogarnięta podświadomości. I jakkolwiek tak już jest, że człowiek choćby z grubsza uświadamia sobie na przykład chód ludzi, to jednak już z pewnością nic nie wie o ich postawie w ułamku sekundy *stawiania kroku*. Odkrywa go przed nimi fotografia ze swoimi środkami pomocniczymi, jak ruch zwolniony czy powiększenie. Dopiero dzięki niej poznaje on zjawiska optyczne wymykające się świadomości, tak jak o podświadomych popędach dowiaduje się dzięki psychoanalizie”. Cyt. za: W. Benjamin: *Krótką historią fotografii...*, s. 109. Z kolei François Soulages, pisząc o zdjęciach portretowych, stwierdzał: „Zdjęcie stanowi, przede wszystkim, wypadkową związków między sferami nieświadomości uczestników, między ich popędami. [...] W przypadku każdego fotografa toczy się nieświadomie dialektyczna gra między jego *ja* dążącym do panowania i organizacji, *id*, które w znacznej mierze wyraża jego popędy oraz dążenie do rzeczywistości zewnętrznej (a więc ku fotografowanemu i fotografii), oraz *superego* przepełnionym zagadkową identyfikacją fotografa z *wielkimi* fotografami, a więc: z regułami oraz modelami estetycznymi, stylistycznymi i technicznymi”. F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 81.

się – choć częstokroć traktowane z dystansem – różne odmiany studiów *body languages*, których reprezentanci zdecydowanie wolą jednak koncentrować się na odczytywaniu tego, co w człowieku zmienne niż stałe. Ponadto, naukowy sceptycyzm ufundowany na przekonaniu, że zdjęcie jest przede wszystkim elementem identyfikującym, a wszelkie próby nadbudowania na nim jakiejś prawdy dotyczącej wnętrza portretowanej osoby są tyleż subiektywne, co ryzykowne.

W efekcie współczesne próby łączenia fizjonomii z tożsamością, a tej z dziełem – jeśli w ogóle się pojawiają – to sytuują się na marginesie akademickich zatrudnień i traktowane są przede wszystkim jako pokazy swoistej gry wyobraźni. Gry, która nie pretenduje na pewno do miana naukowej, ale też w jakiś sposób fascynującej, bo chyba tak można by określić próby powiązania niechęci Franza Kafki do fotografowania się z profilu z tajemnicami jego osobowości i niejasnością prozy⁷⁸, szukanie analogii między odnotowaną za pomocą fotografii utratą wagi ciała Becketta a pisaniem przez niego coraz krótszych tekstów⁷⁹, wreszcie odtwarzaniem za pomocą zapisanej na zdjęciu mowy ciała stanu ducha autora *Erotyzmu* i traktowaniem formy przedstawienia jako wizualnej emanacji konkretnych zdarzeń, jakie miały miejsce w jego intelektualnej biografii:

Na tym zdjęciu prawe oka Bataille'a spowite jest mrokiem; zdaje się wylupione [...]. Zdjęcie zostało zrobione około roku 1920, kiedy Bataille zerwał z katolicyzmem. Można by powiedzieć, że fotografia

78 Pisz o tym Jan Gondowicz w tekście zatytułowanym *Dlaczego Kafka nie fotografował się nigdy z profilu?* Tekst dostępny był na stronie internetowej, która niestety dziś jest już nieaktywna (<http://franzkafka.ovh.org/main.htm>). Swoją drogą – jeśli oczywiście wierzyć książce Janoucha – Kafka nie znośił fotografii.

79 Tego typu stwierdzenie pojawia się w szkicu autora *Fado*. Zob. A. Stasiuk: *Twarz Samuela Becketta...*, s. 60.

dokumentuje utratę przez Bataille'a prawego oka, tradycyjnego symbolu dziennej przenikliwości i pobożności, a zachowanie przezeń tylko lewego oka, symbolu nocy⁸⁰.

Nie znaczy to jednak, że tego rodzaju interpretacje należy z zasady ignorować uznając je za pozbawione sensu, a tym samym nie warte lektury. Znaczna ich część zdaje się w końcu intrygującym świadectwem badawczej wyobraźni, efektownym ćwiczeniem z poszukiwania możliwości translacji tego, co somatyczne na to, co tekstowe. Rzecz kapitalnie pointuje Tomasz Swoboda w swym szkicu poświęconym spojrzeniu Bataille'a, które udokumentowane zostało na licznych fotografiach:

Każda interpretacja będzie tylko nałożeniem na sfotografowane spojrzenie tego, co wyczytał już z samego dzieła. Nie znaczy to, że taka monomania jest założenia pozbawiona wartości. Wręcz przeciwnie, przynieść może obserwacje, dzięki którym to, co do tej pory było tylko intelektualnie poznane, objawi się teraz w sposób bardziej materialny, zmysłowy, namacalny – dosłownie się *unaoczn*i. [...] Fotografie kuszą więc i zwodzą, proponują interpretacyjne ścieżki, które okazują się ślepyimi uliczkami, lecz z których zwracamy bogatsi o to, co swoją naocznością choćby na chwilę wyrwało nas z oków intelektu⁸¹.

80 J. Biles: *Ecce monstrum. Georges Bataille and the Sacrifice of Form*. New York 2007, s. 213. Cyt. za: T. Swoboda: *Oko widzialne*. „Konteksty” 2010, nr 1, s. 84.

81 T. Swoboda: *Oko widzialne...*, s. 84. Analogiczną konstatację, choć oczywiście poczynioną wiele lat wcześniej, można znaleźć w *Świetle obrazu*: „Guizot jest podobny, gdyż zdjęcie zgadza się z jego mitem człowieka surowego, Dumas, szeroki, wylewający się, jest podobny, gdyż znam jego zdolność i płodność; Offenbach – ponieważ wiem, że jego muzyka ma w sobie coś uduchowionego (tak się mówi); Rossini wydaje się fałszywy i cyniczny (wydaje się, więc jest podobny),

Maszyna do fotografowania Michała Witkowskiego

Istnieje zdjęcie, które można by potraktować jako idealną wizualizację tego, o czym pisałem powyżej, ale też tych aspektów fotograficznego medium, które mimo ich wagi dotychczas pomiąłem milczeniem. Fotografie tę uczynię przedmiotem osobnej, uważnej deskrypcji, bo jest oryginalna i można by na jej przykładzie pokazać niemal



Maszyna do fotografowania Michała Witkowskiego

Desbordes-Valmore ukazuje na twarzy dobroć, trochę głupawą, swoich wierszy; Kropotkin ma jasne oczy anarchistycznego idealisty itd. Widzę ich wszystkich, mogę spontanicznie powiedzieć, że są *podobni*, ponieważ zgadzają się z moimi oczekiwaniami". R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 170–173.

wszystkie wymienione przez Rolanda Barthesa w *The Photographic Message* procedury konotacyjne⁸². Ciekawi mnie ona jednak przede wszystkim ze względu na swą wartość egzemplifikacyjną, można ją bowiem potraktować jako charakterystyczną dla zdecydowanie większej grupy przedstawień, pozwalających odtworzyć istniejące w kulturze masowej wyobrażenia na temat pisarza, jego pozycji i znaczenia.

Na interesującym mnie tu zdjęciu, którego autorem jest znany fotografik Rafał Milach, Michał Witkowski siedzi za starą, acz pięknie odrestaurowaną maszyną do pisania. Na pierwszy rzut oka pomysł przedstawienia bazuje na wypróbowanym tylekroć chwycie, gdzie postać jest identyfikowana za pomocą przynależnych jej profesji narzędzi, acz wynikająca z takiego opisu jednowymiarowość byłaby w tym wypadku poważnym błędem. Oto już sama nietypowość pozy pisarza – maszyna ustawiona jest przodem do oglądającego, zaś tyłem do autora *Lubiewa*, który patrząc wprost w obiektyw równocześnie jednym palcem naciska przycisk klawiatury – prowokuje do rozmaitych interpretacji. Można by na przykład stwierdzić, że mamy tu do czynienia z przedstawieniem będącym modelową alegorią Pisania jako nie do końca uświadomionej gry z mechanizmami języka (Witkowski nie widzi, jaka litera jest na klawiszu, który ma nacisnąć), tudzież Pisarza jako jednostki tyleż twórczej, co jednakże pozbawionej kontroli nad znaczeniem, bo to negocjowane jest w trakcie lektury i dopiero czytelnik/badacz ustala sensy napisanego tekstu. Napisanego? Rzecz w tym, że koncept fotografika nie wyczerpał się jedynie na nietypowym zaaranżowaniu przestrzeni, a jedno odwrócenie pociągnęło za

82 Tymi elementami, które – zdaniem Barthesa – mają budować warstwę konotacyjną zdjęcia, są: charakterystyczne przedmioty, odpowiednie pozy, efekty trikowe, fotogenia (a więc środki, które gwarantują fotografii odpowiednią jakość), estetyzm i syntaksa (zdjęcie – co sprawdza się też w tym wypadku – jako element cyklu tworzącego pewną narrację). R. Barthes: *The Photographic Message*. W: Tenże: *Image – Music – Text*. New York 1977, s. 15–31.

sobą następne. Oto bowiem z maszyny do pisania – zamiast zadrukowanej tekstem kartki – wyłania się fotografia twarzy Witkowskiego. Jak to rozumieć? Możliwości jest przynajmniej kilka. Po pierwsze, to najbardziej ewidentne rozwiązanie, zdjęcie można by zinterpretować jako formę wizualizacji wspomnianego już wcześniej wspólnego źródłosłowu, gdzie w miejsce dzieła-tekstu pojawia się dzieło-twarz. W tym miejscu nieomal wzorcowe zastosowanie znajduje teza Dominika Antonika przekonującego, że „autorzy-celebryci nie promują swoich książek jako zewnętrznych, zamkniętych produktów, lecz jako część siebie”⁸³, ale też „literatura to część spektaklu, w którym istnienie jest równoznaczne z przebywaniem w polu widzenia”⁸⁴. Mnożenie wizerunków byłoby tu zatem wizualną ilustracją tezy, iż obecnie „nie istnieje dzieło, tylko transmedialna przestrzeń informacji autobiograficznej, którą czytelnik przemierza w dowolnych kierunkach”⁸⁵.

Po drugie, można by tego rodzaju przedstawienie przeczytać jako rodzaj ikonograficznej elipsy mającej na celu zwrócenie uwagi, że jednym z wielu powodów, dla których pisarze zaczerniają kartki słowami jest nadzieja, że w ten sposób uda im się zapisać w świadomości odbiorców, bo też przecież najwyższą miarą pisarskiego sukcesu jest w dzisiejszym świecie tyleż poczytność, co rozpoznawalność. „Szczyt sukcesu pisarskiego polega być może na osiągnięciu nie tyle powierzchownej poczytności, lecz rozpoznawalności” – pisał wiele lat temu Stanisław Barańczak, a jego słowa wraz z upływem czasu nie tylko nie straciły na aktualności, lecz ją zyskały⁸⁶.

83 D. Antonik: *Sława literacka...*, s. 446.

84 Tamże, s. 441.

85 D. Antonik: *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna*. W: *Tenże: Autor jako marka...*, s. 127.

86 S. Barańczak: *Twarz Brunona Schulza*. W: *Tegoż: Tablice z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Kraków 2018, s. 164. Trzeba przyznać, iż akurat Witkowski takiego podejścia do literatury nigdy nie ukrywał.

Po trzecie, analizowane zdjęcie można by potraktować jako pomyslową ilustrację zwrotu ku cielesności tak charakterystycznego dla wszelkich form kultury postmodernistycznej⁸⁷ oraz – być może apologetycznym, a być może ironicznym, bez wątpienia natomiast

Podejmowane przez niego „akcje promocyjne” (np. odnotowany przez plotkarskie portale internetowe zamiar wzięcia ślubu ze znanym stylistą i celebrytą Tomaszem Jacykowem, co zbiegło się dokładnie z momentem publikacji powieści *Margot*, film reklamowy zatytułowany *Witkowski i dziwki*, udział w programie Kuby Wojewódzkiego etc.) wskazują, że popularność rozumiana jako powszechna rozpoznawalność dla autora *Lubiewa* byłaby czymś upragnionym. Nie bez znaczenia będzie przypomnieć, że interesujące mnie zdjęcie jest częścią większej sesji, wykonanej na zamówienie dwutygodnika „Viva!”, który – jak wiadomo – literaturą raczej się nie zajmuje, zaś życiem gwiazd jak najbardziej. Sam Witkowski zresztą wcale tej fascynacji sławą i światem celebrytów nie ukrywa. Przykładowo w rozmowie opublikowanej na łamach „Dużego Formatu” pojawia się fragment dotyczący kreacji jednego z bohaterów powieści *Margot*, celebryty, Waldiego Mandarynki: „Tomasz Kwaśniewski – A czy to nie jest tak, że przy okazji pisania sam sobie mogłeś pomarzyć? I jakby zrealizować to, czego nie udało ci się w rzeczywistości zrobić? Michał Witkowski – Nigdy nie ukrywałem, że o wiele przyjemniej by mi było śpiewać w Opolu czy w Sopocie, niż pisać książki. Dlatego że jednak co ludzie, to ludzie. Po horyzont. I zawsze większy dreszcz niż jakaś tam sława pisarza. Wychodzisz, wszyscy się drą, ty ich rozpalasz, krzyczysz, oni krzyczą. Wiesz? To jest coś, za co można dopłacać, a co dopiero brać pieniądze. No, ale to już jest sprawa nie do odrobienia”. Całość rozmowy do przeczytania na stronie internetowej: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,6946944,witkowski-jedzie-tirem.html> [dostęp: 22.12.2024]. W tym kontekście nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę, że już wiele lat temu autor *Understanding Media* zauważył, iż fotografia stanowi kluczowy element kultu celebrytów i to właśnie jej zawdzięczają oni swoje narodziny. Patrz: M. McLuhan: *Burdel bez ścian*. W: Tegoż: *Zrozumieć media...*, s. 266–267.

- 87 Jak ironicznie przekonywał Eagleton: „Postmodernistyczny podmiot tym się różni od kartezjańskiego poprzednika, iż ciało jest integralnym dowodem jego tożsamości. W istocie wszędzie, czy chodzi o Bachtina, czy też o „body shop”, o Lyotarda, czy odzież sportową – cielesność stanie się jednym z najczęściej powracających tematów myśli postmodernistycznej”. T. Eagleton: *Iluzje postmodernizmu*. Przeł. P. Rymarczyk. Warszawa 1998, s. 55.

inteligentnym – ukłonem w stronę tych postrukturalistycznych myślicieli, którzy z ciałem będą wiązać zarówno doświadczenie lektury, jak i dosyć niespodziewany powrót figury autora:

Powracający autor nie jest oczywiście tym, którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi i wchodzi w nasze życie nie posiada spójności; jest prostą wielością „oczarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych [...]; to nie osoba, to ciało⁸⁸.

Wreszcie – to zapewne nieostatnia możliwość lektury, niemal oczywista, acz w interesującym mnie tu kontekście chyba najważniejsza – można tę fotografię odczytać jako sposób przypomnienia, skądinąd dość banalnej prawdy, którą znaczna część przedstawicieli innych dziedzin sztuki przyswoiła sobie już dawno, choć akurat dużą część twórców parających się literaturą zdaje się ją jednak ignorować. Prawdy opierającej się na przekonaniu, że wizerunek twórcy, analogicznie jak dzieło, może być nie tylko tworem podlegającym interpretacji, ale również znaczącym elementem kreacji podporządkowanej artystycznej strategii (lub raczej ekonomiczno-artystycznej). Strategii w tym przypadku opartej na podwójnej naturze fotografii, która praktycznie od momentu swych narodzin jest postrzegana jako wynalazek, którego historię można opowiedzieć jako ciąg dalszy rywalizacji między prawdą a pięknem. Z jednej strony bowiem „przedmioty zachowują tu swoją formę z matematyczną dokładnością” (by posłużyć się

88 R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1996, s. 10. Wieloaspektowy opis różnych sposobów deskrypcji ciała jako jednego z najważniejszych „odkryć” myśli kojarzonej z postmodernistycznym i postrukturalnym przełomem przynosi szkic Anny Burzyńskiej. Patrz. A. Burzyńska: *Ciało w bibliotece...*, s. 239–250.

słowami Françoisisa Arago, fizyka, który w sierpniu 1839 roku miał przed zgromadzeniem członków Akademii Nauk ogłosić narodziny fotografii⁸⁹), z drugiej jednak – zostają poddane imperatywowi estetyzacji⁹⁰. Mówiąc inaczej, chodzi o wpisaną w naturę tego medium tendencję – co jedni witali z niekłamaną radością, widząc w tym fakcie jeden z głównych powodów popularności fotografii, zaś inni z dużo mniejszym entuzjazmem⁹¹ – do przekształcania fotografowanego obiektu, niezależnie od jego natury, w przedmiot sztuki bądź przynajmniej kontemplacji estetycznej.

89 Cyt. za: A. Sekula: *Ciało i archiwum...*, s. 149.

90 Wątek ten znajduje swoje wieloaspektowe omówienie w rozdziale książki Sontag zatytułowanym *Heroizm widzenia*. Patrz. S. Sontag: *O fotografii...*, s. 82–107.

91 Pierwszą grupę reprezentowały na pewno Max Talbot, nazywając swój wynalazek mianem kalotypu (*kalos* – piękny), a tworzyłyby ją... niezliczona rzesza ludzi pozujących do zdjęć. Oto bowiem jak ironicznie konstatuje autorka *Przeciw interpretacji*: „[...] w połowie lat czterdziestych pewien niemiecki fotograf wymyślił sposób retuszowania negatywu. Dwie wersje tego samego portretu, jakie przedstawił na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1855 roku zdumiały tłumy: jeden z nich był retuszowany. Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, upiększać – bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa”. Drugiej grupie przewodziłby najpewniej Walter Benjamin, który w szkicu *Twórca jako wytwórca* Benjamin stwierdza: „Staje się ona [fotografia – G.O.] coraz bardziej wymodelowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego, jak to, że świat jest piękny. *Świat jest piękny* – to tytuł znanego albumu Renger-Patzscha, prezentujący fotografię neorealizmu w jego szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy, dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu, udało się jej uczynić przedmiotem konsumpcji” (ten sam fragment w przekładzie Sławomira Magali – cytuję go również Sontag – brzmi znacznie ostrzej: „udało mu się przekształcić nawet odrażającą nędzę (dzięki potraktowaniu jej w modny, technicznie doskonały sposób) w przedmiot radujący oko”, s. 103). Cyt. za: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca...*, s. 173; S. Sontag: *O fotografii...*, s. 83.

W przypadku interesującego mnie zdjęcia Witkowskiego wspomniany efekt zyskuje dodatkowe wsparcie w ściśle przestrzeganej regule estetyzacji rzeczywistości rządzącej gatunkiem prasy, w której ta fotografia pierwotnie się ukazała (przypomnę tygodnik *Viva!*). Kluczowym punktem odniesienia dla fotografa nie jest tu jednak tradycja fotografii portretowej, lecz estetyka przynależna zdjęciom mody i reklamy. W efekcie wtórnym zadaniem jest tu stworzenie indywidualnego portretu psychologicznego, bowiem prymarną funkcją staje się prezentacja możliwie jak najbardziej atrakcyjnego wizerunku. Wizerunku, który wykreowany został tu zgodnie z paradoksalną zasadą, której istotę znakomicie oddał Dominik Antonik zauważając, że:

[...] aktywność, która zapewniła autorowi rozpoznawalność – pisanie – nie stanowi atutu na scenie publicznej, bo z punktu widzenia mediów wizualnych i kultury spektaklu nie jest interesująca⁹².

Ujmując rzecz inaczej, można by powiedzieć, że możliwość estetycznego korygowania rzeczywistości ważniejsza jest niż wierność wobec niej, od różnicy istotniejsze jest podobieństwo, natomiast od różnorodności homogenizacja, pozwalająca w analogiczny sposób pokazywać modela, gwiazdę serialu, prezenterkę pogody i popularnego pisarza. Taki stan rzeczy, zdaniem Dubravki Ugrešić, nie pozostaje bez wpływu na ludzi parających się literaturą. Przynajmniej na tych, którzy upatrują pewnych zależności między wysokością sprzedawanych nakładów a częstotliwością pojawiania się w mediach i widzą związek między karierą literacką a funkcjonowaniem w przestrzeni popkultury:

92 D. Antonik: *Sława literacka...*, s. 426.

Pijanice, artystyczni cyganie, typy w czarnych, robionych na drutach pulowerach z opasłą domową biblioteką w tle, brodaci intelektualści w tweedowych marynarkach z typowo akademickimi łatanami na łokciach i książką w ręce, krótkowzroczni palacze fajek i papierosów – wszyscy oni należą do zamierzchłej przeszłości. [...] W obliczu praw rynkowych pisarki w panice poddają się liftingowi twarzy, tłumacząc się zawodem, który tego od nich wymaga. Pisarze coraz częściej prezentują na fotografiach inteligentnie ukształtowane mięśnie i obnażają włochate klatki piersiowe⁹³.

Zacytowane słowa można by uznać za żart służący mocniejszemu wyeksponowaniu głoszonej przez autorkę *Kultury kłamstwa* tezy o końcu literatury, którą zastąpił rynek książki, a wpisaną weń złośliwość wyjaśnić prawami rządzącymi poetyką pamfletu. Można by, gdyby... nie znajdowały one pokrycia w rzeczywistości! Aby to udowodnić sięgam do rozmowy z autorem *Lubiewa*, z której jednoznacznie wynika, że bycie popularnym pisarzem (lub aspirowanie do tej

93 D. Ugrešić: *Aura glamouru*. W: Taż: *Czytanie wzbronione*. Przeł. D.J. Ćirić. Izabelin 2004, s. 63. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż nie tylko pojawianie się w mediach, ale i konsekwentne ich unikanie może paradoksalnie wzbudzić podobne zainteresowania. Przykładem stosowania tego rodzaju strategii są Julien Gracq czy przede wszystkim Thomas Pynchon, który konsekwentnie od lat odmawia jakiegokolwiek publikacji swojego oblicza (ostatnia jego fotografia pochodzi z czasów, gdy uczęszczał na studia). Kiedy w 1997 roku dziennikarze CNN wysłędzili pisarza, ten zgodził się na wywiad tylko pod warunkiem, że telewizja nie pokaże jego twarzy – w efekcie istnieją różnorodne hipotezy dotyczące tej postaci, jak chociażby ta, iż ktoś taki tak naprawdę nie istnieje, zaś pod nazwiskiem Pynchon kryje się grupa pisarzy i naukowców. Można by nieco złośliwie stwierdzić – szczególnie, iż powieści tego amerykańskiego pisarza stawiają przed czytelnikami niezwykle wysokie wymagania – iż autor *Tęczy grawitacji* swoją popularność zawdzięcza tyleż literaturze, co pisarskiej kreacji. Parafrazując tytuł znanej książki Godzica, można by powiedzieć, iż autor *Tęczy grawitacji* znany jest z tego, że... nie jest znany.

roli) wymaga dziś nie tylko świadomości istnienia tradycji literackiej, umiejętności konstruowania fabuły czy posługiwanie się językiem, ale i fotogeniczności, odpowiedniej wagi ciała oraz wiedzy z zakresu kreacji wizerunku:

Tomasz Kwaśniewski – Znałem cię ze zdjęć i wiesz co? Prawie cię nie rozpoznałem. **Michał Witkowski** – Pewnie dlatego, że przytyłem. Ale to nie jest tłuszcz, tylko – jak mi powiedziała dietetyczka – zatrzymana woda w organizmie. W każdym razie teraz muszę się odchudzić. Mam na to 20 dni, bo za tyle zaczyna się promocja mojej nowej książki. **T.K.** – Musisz? **M.W.** – No wiesz, jak to jest, ludzie widzieli mnie ostatnio dwa lata temu, nie mogą teraz powiedzieć: o Boże Świąty, co to jest? A z drugiej strony mam świadomość, że to jest takie typowo gwiazdorskie myślenie. Bo zobacz, te wszystkie gwiazdy żyją takim właśnie pulsującym rytmem. Od kompaktu do kompaktu. To znaczy na nowy kompakt trzeba się odchudzić, nażreć hormonów wzrostu, a potem przychodzi dziennikarz i mówi: proszę państwa, przed nami on – piękny, odchudzony, o dziesięć lat młodszy, właśnie wydał nową płytę i w jego życiu wszystko jest otwarte. Nowe możliwości, nowe szanse. A potem, jak to wszystko minie, można się roztyć, zaćpać. **T.K.** – I ty tak samo? **M.W.** – Poniekąd. Choć, prawdę mówiąc, najwygodniej byłoby to olać. **T.K.** – To dla czego tego nie zrobisz? **M.W.** – Bo na razie walka nie jest jeszcze definitywnie przegrana. Poza tym mam fioła na punkcie swojego wyglądu. No i jak będę brzydki, to pisma kobiece nie będą się chciały ode mnie dowiedzieć, co sądzę o miłości. I nie zrobią sesji⁹⁴.

94 Rozmowa do przeczytania na stronie: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,6946944,witkowski-jedzie-tirem.html> [dostęp: 15.12.2024]. Oczywiście, należy zdawać sobie sprawę, że autor *Lubiewa* to znakomity prowokator, więc cytowane powyżej wyznania należy traktować ze sporym dystansem. Opis rozmaitych strategii pisarskich Witkowskiego (tekstowych, ale i medialnych), mających

W tym miejscu warto wrócić do interpretowanego na początku zdjęcia, a konkretnie do pojawiającej się na nim maszyny do pisania. Oto element, który – jak starałem się pokazać – uruchamia cały ciąg semantycznych gier, równocześnie uaktywnia jeszcze jedno pole znaczeń tak znamiennych tak wszelkich form palimpsestowych łączonych z estetyką postmodernizmu⁹⁵. Rzecz w tym, iż to samo – jak

na celu zaprojektowanie odpowiedniego odbioru (dzieła, ale i osoby), przynosi szkic Doroty Wojdy. Patrz. D. Wojda: *Borat literatury*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39, s. 18. Zob. też. D. Antonik: *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna...*, s. 102–136. Sam Witkowski omawiając różne modele obecności pisarza w mediach na łamach „Polityki” stwierdził: „Model mój przy okazji ostatniej promocji po raz kolejny wykazał wszystkie swoje wady. Magma wywiadów, których udzielałem masowo, raz po raz dochodzi do mnie w strzępach, poprzekręcane myśli stawia się mi znowu i znowu poprzedzone wstępem: «w poprzednich wywiadach przyznał pan, że...». Masowa produkcja jest to domena chińskiej tandety. W końcu zaczynam tracić rozeznanie, w którym miejscu ja przedrzeźniam obciach i kulturę masową, a odkąd jestem jej częścią. Czy wyznanie o botoksie było jeszcze drwiną z gwiazdorskich wyznań, czy już chęcią wyłudzenia notatek na plotkarskich portalach. W którym miejscu dystans się zmniejsza, gdzie kończy się zabawa? W sumie w mediach sieczkowych można powiedzieć wszystko, ponieważ jest się już poza sensem. Nic nie jest na poważnie, wszystko jest zgrywą. Zaczyna się świat zdewaluowanego słowa. Lecz wówczas ta zgrywa zaczyna obejmować także recepcję dzieła. Skoro autor nie jest już brany na poważnie, to jak jego dzieło ma być odczytywane na serio? A więc? Ucieczka? W model starointeligencki? W model Tokarczuk? W coś jeszcze innego?” Cyt. za: M. Witkowski: *Pisarz w medialnej sieczce*. „Polityka” 2009, nr 42 (27), s. 76. Warto też mieć na uwadze polemiczne słowa Antonika, który komentując słowa Ugrešić, stwierdza: „Fizyczna atrakcyjność autora czy autorki może stanowić atut, choć wcale nie musi i na pewno nie jest wymogiem, lecz częścią złożonej ekonomii prestiżu. Wizerunek to bez wątpienia istotny aspekt współczesnego autorstwa, ale nie chodzi tu o piękno w estetyce *glamour*, lecz o spójność z tożsamością, stylem życia i twórczością pisarza celebryty”. D. Antonik: *Sława literacka...*, s. 430.

- 95 Jak przekonuje Rouillé: „O ile odcisk wykorzystywany jest jako podstawowy element dokumentu, odnoszący się do całego systemu fotografii-dokumentu,

wiadomo – nie zawsze znaczy to samo. W tym wypadku autorowi zdjęcia nie chodziło jedynie o uzyskanie kontrastu ufundowanego na zderzeniu zużytego chwytu z nowoczesną formą. Oto bowiem w odróżnieniu od wielu zrobionych w przeszłości zdjęć pisarzy, gdzie pojawia się analogiczny motyw, maszyna na fotografii Milacha nie jest, rzecz jasna, narzędziem, lecz jego imitacją, jednym słowem rodzajem teatralnego rekwizytu! Te ostatnie słowa wydają się tu o tyle istotne, że zwracają one uwagę na nieco odmienne niż dotychczas wskazywane aspekty fotograficznej ontologii. Na plan pierwszy nie wysuwałaby się tu bowiem ani wierność tego medium wobec odtworzanej rzeczywistości, ani też zdolność do jej estetyzacji. Na plan pierwszy wysuwałaby ten aspekt fotografii, na który po raz pierwszy zwrócono uwagę przy okazji publikacji słynnego *Autoportretu topielca* Hippolyte'a Bayarda.

Śpiwór Jacka Podsiadły, kieliszek Marcina Świetlickiego, złoty cielec Tadeusza Różewicza

Rzecz jasna, Bayard nie był pisarzem ani tym bardziej pisarzem-topielcem. Bayard był jednym z twórców fotografii, a zarazem jednym z jej wielkich przegranych, bowiem jak wiadomo splendor związany z wynalezieniem fotografii spłynął przede wszystkim na Louisa Daguerre'a. To właśnie Bayard w 1840 roku opublikował autoportret przedstawiający siebie jako ofiarę utonięcia. Dzieło to jest o tyle

o tyle w sztuce-fotografii element ten odgrywa drugorzędną rolę, służąc za nośnik dla alegorii. W ten sposób od dokumentu do sztuki współczesnej fotografia przenosi akcent z odcisku na alegorię. Przechodzimy zatem od retorycznej figury śladu (a więc podobnego, identycznego, mechanicznego powtórzenia i od prawdy) do alegorii, która jest podwójna, stanowi różnicę, jest ambiwalentna i fikcyjna". A. Rouillé: *Fizjonomia sztuki-fotografii...*, s. 441.

istotne, że – jak przekonuje Sławomir Sikora, traktując je swoją drogą jako obrazową prefigurację koncepcji „śmierci autora” Barthesa – „[...] wydaje się pierwszym (znanym) przykładem, który w tak mocny i ironiczny sposób kwestionuje prawdę obrazu fotograficznego”⁹⁶. A zatem niemal od samego początku mimetycznym i dokumentacyjnym walorom nowego medium, tak kluczowym dla nauki, został przeciwstawiony twórczy aspekt fotografii, który w naturalny sposób łączył ją ze sztuką. W ten sposób okazało się, że lustro mające idealnie odbijać świat, jeśli tylko trafi w odpowiednie ręce, potrafi być i krzywym zwierciadłem.

Co to ma jednak wspólnego z fotografiami pisarzy i maszyną do pisania jako rekwizytem? Wbrew pozorom – całkiem sporo. Rzecz w tym, że lektura wizerunków wchodzi w obręb dyskursu tożsamościowego. Dyskursu, którego użytkownicy równie chętnie sięgają po

96 S. Sikora: *Kłopoty z fotografią...*, s. 56. Na odwrocie zdjęcia Bayard zamieścił komentarz demonstrujący, że ironią potrafi posługiwać się równie dobrze w odniesieniu do obrazu, jak i do słowa: „Ciało, które Państwo widzą, należy do Pana Bayarda, wynalazcy procesu, który został Państwu zademonstrowany lub też, którego cudowny rezultat będą mogli Państwo dopiero obejrzeć. [...] Akademia, Król oraz ci, którzy widzieli jego zdjęcia, podziwiali je podobnie jak Państwo, to w tej chwili czynią, choć on sam uważał je ciągle za niedoskonałe. Przyniosło to ich autorowi wiele zaszczytów, ale ani jednego złamanego grosza. Rząd, który wspomógł Pana Daguerre’a ponad miarę, stwierdził, że nie może nic zrobić dla Pana Bayarda i ten nieszczęsny człowiek rzucił się do wody w rozpacz. O ludzka Fortuno! Przez długi czas artyści, ludzie nauki i prasa interesowali się nim, teraz leży w kostnicy w zapomnieniu, nierozpoznany przez nikogo. Panie i Panowie, pomówmy o innych sprawach, aby wasz zmysł powonienia nie został dotknięty, albowiem, jak pewnie to zobaczyliście, twarz i ręce zaczęły się już rozkładać. H.B. 18 października 1840 roku”. Cyt. za: S. Sikora: *Kłopoty z fotografią...*, s. 20. Spór Bayarda z Daguerre’em można by pokazać jako rywalizację między sztuką a nauką, bo też jeden znajdował wsparcie w Akademii Sztuk Pięknych, a drugi w Akademii Nauk. Patrz na ten temat: A. Rouillé: *Prawda fotografii...*, s. 22–23; 227–228.

metafory związane z teatrem i równie często operują dychotomiami przy opisie człowieka przeciwstawiając wnętrze – zewnątrz, istotę – pozorowi, autentyzmowi – sztuczność, a twarzy – maskę. Tego typu zestawienia mają zazwyczaj charakter etyczny, co jednak nie znaczy, że do ich opisu nie można użyć kategorii z zakresu estetyki. Szczególnie, że nie chodzi tu wszak o konieczność podporządkowania się jakimś nadrzędnym regułom i normom (czego efektem byłby podwójny system wartości i zachowań), ale o swobodę w wyborze zróżnicowanych ról społecznych i umiejętność kreacji wizerunku traktowanego jako wyraz artystycznej niezależności⁹⁷. Metamorfoza pisarza w aktora, którego sceną jest nie tylko kartka, ale również wszelkie miejsca kontaktu z czytelnikiem (a więc także ikonosfera), pozwala zarówno, jak ostrzegał Tadeusz Różewicz, za pomocą „twarzy, rąk, oczu, a nawet garnituru, koszuli i muszki zamieniać trociny w złoto”⁹⁸, ale

97 Gdyby ten tekst dotyczył nie wizerunków pisarzy, a na przykład muzyków, to powyższy akapit wymagałby kilku zdecydowanych obostrzeń – istnieją wszak zespoły w pełni kontrolowane i podporządkowane wytwórniom muzycznym, które decydują zarówno o składzie grupy, repertuarze, gatunku, tekstach, wywiadach etc., etc. Są to zazwyczaj jednak przedsięwzięcia bardziej biznesowe niż artystyczne. Choć rynek książkowy w wielu kwestiach upodobił się do rynku muzycznego i posługuje się częstokroć analogicznymi strategiami marketingowymi, to jednak trudno sobie wyobrazić wydawnictwo, które w podobny sposób traktowałoby pisarza. Z drugiej strony – choć jest to uwaga czyniona w trybie mocno dygresyjnym – nie ma chyba większych zmian jeśli chodzi o ikonografię niż te, które w ciągu ostatnich kilkunastu lat zaszły w odniesieniu do prezentacji muzyków trudniących się wykonywaniem muzyki klasycznej. Muzyka poważna, być może ze względu właśnie na to określenie, przez całe lata wymagała takiegoż właśnie wizerunku. Dziś jednak gwiazdy muzyki klasycznej, czego najlepszym przykładem są płyty Anny Netrebko czy Anne-Sophie Mutter, częstokroć pokazuje się w odwołaniu do tych samych fetyszy (seksu, zewnętrznej atrakcyjności, nietypowej pozy), co gwiazdy rocka czy muzyki pop.

98 T. Różewicz: *„Teatralizacja” poezji, poetów i... innych*. W: Tenże: *Proza*. T. 2. Kraków, s. 239.

również zwracać uwagę na wartościowe zjawiska, które w inny sposób mogłyby nie zostać zauważone. Jaką rolę w tym procederze może pełnić interesujące mnie medium? Okazuje się, że całkiem poważną. Oto bowiem – oddaję w tym miejscu głos Sławomirowi Magali:

Fotografia stała się jednym z najważniejszych elementów teatralizacji życia społecznego. Jeśli przyjąć, że istotą teatru jest kontakt aktora z widzem będący odwołaniem się za pomocą gestu do najistotniejszych doświadczeń zbiorowości, to właśnie fotografia zamienia życie społeczne na teatr powszechny, w którym aktorzy społeczni najróżniejszego rodzaju biorą udział w spektaklu, w którym *naocznie uczestniczy* wiele milionów ludzi⁹⁹.

W kontekście cytowanych słów fotografia nie jest już/tylko świadectwem w służbie prawdy, dokumentem obciążonym funkcją identyfikującą, substytutem nieobecnego (etc., etc.), lecz przede wszystkim medium przekształcającym rzeczywistości w obraz, a tym samym grą, kreacją, zabawą. Rozpoznanie Magali – oparte na estetyczno-inscenizacyjnych walorach fotografii, poszerzeniu pola widzialności, uprzywilejowanej pozycji zmysłu wzroku jeśli chodzi o poznanie, ale i pasywności oglądającego, który tym samym przypomina teatralnego widza – wydaje się nie tylko interesujące, lecz szczególnie ważne w odniesieniu do fotografii portretowej. Rzecz bowiem w tym, iż w istotę każdego portretu – co najlepiej uświadamia sam język fotografików, w którym takie leksemy jak „poza” czy „pozowanie” pojawiają się nadzwyczaj często – wpisany jest pewien porządek

99 S. Magala: *Fotografia jako element teatralizacji życia społecznego*. „Fotografia” 1978, nr 4, s. 6. W dalszej części swego wywodu autor *Fotografii w kulturze współczesnej* przekonuje, co swoją drogą brzmi bardzo współbieżnie z głośnymi niegdyś тезami Baudrillarda, że efektem wspomnianego wcześniej procesu jest „wymazywanie” rzeczywistości na rzecz tego, co zostaje wykreowane w ikonosferze.

inscenizacji zamieniający fotografowanego w aktora, zaś z fotografa czyniącego reżysera. Doskonale opisuje to Soulages, zwracając uwagę, że głównie przyzwyczajenie odbiorcze każe nam widzieć w portrecie zamyślnego pisarza autentyczny frasunek, a nie osobę pogrążoną w myślach. W efekcie to słynna formuła autora *Estetyki fotografii*, która według Barthesa miała definiować istotę fotografii, czyli „to było”, powinna zostać zastąpiona wariantem alternatywnym – „to, co zostało odegrane”:

Oglądający zdjęcie sądzi, że jest ono dowodem rzeczywistości, podczas gdy stanowi ono wyłącznie oznakę gry. Każde zdjęcie nas okłamuje. To zostało odegrane, gdyż wydarzyło się i ma miejsce gdzie indziej niż sądzimy. Tak jak w teatrze w fotografii nie ma odniesienia, ani tam, gdzie się myśli, ani tam, gdzie się jest, ani tam, gdzie się sądzi¹⁰⁰.

Oczywiście, znaczna część fotografii próbuje ten inscenizacyjny charakter skrzętnie ukrywać bazując na przeświadczeniu, że jeśli stawką ma być tu prawda („prawda”) o czyjejś osobowości, to nie może być ona budowana na kłamstwie („kłamstwie”) obrazu. W rzeczywistości sztucznie kreowana naturalność i jawnie manifestowana teatralność mogą równie dobrze wydobywać to, co stanowić ma o osobowości

100 F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 81–82. Oczywiście i autor *S/Z* zwracał uwagę na ten aspekt fotograficznego portretu. Patrz. R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 19–24. Zupełnie osobną kwestią – której istnienie jedynie sygnalizuję, acz nie mam zamiaru rozwijać – jest mnóstwo wątpliwości związanych z przeciwstawieniem tego, co (rzekomo) autentyczne i prawdziwe, temu co sztuczne i odgrywane. Łacińskie słowo „persona” oznaczające zarówno osobę, jak i maskę dobrze zdaje się wprowadzać w istotę problemu. Aby go pogłębić trzeba by jednak sięgnąć z jednej strony do ustaleń badaczy zajmujących się psychoanalizą, zaś z drugiej na przykład autofikcją.

fotografowanego – o czym najlepiej świadczą zdjęcia Witkacego¹⁰¹. Sugerowana w ten sposób równorzędność tak odmiennych przecież środków ekspresji w istocie jest jednak pozorna. W końcu w teatrze życia codziennego (by posłużyć się tytułem klasycznej pozycji Goffmana) odgrywa się wiele spektakli, ale nie wszystkie świadomie i nie wszystkie godne są zapamiętania, podobnie zresztą jak nie każdy repertuar gestów czy zachowań warto od razu uwiecznić. Jaki więc typ zdjęć portretowych wydaje się w tym kontekście najważniejszy? Mówiąc najogólniej taki, dla których – to pierwsza grupa – negatywnym punktem odniesienia byłyby zdjęcia amatorskie, z dominującą warstwą denotacyjną, częstokroć będące pokłosiem jakichś wakacyjnych wyjazdów, mówiąc krótko zdjęcia prywatne, które dzięki publikacji takimi być przestały (głównym kryterium wyboru zdaje się być wartość sentymentalna zdjęcia demaskująca częstokroć, niestety, ikonograficzną ignorancję¹⁰²). Drugą grupę – zdecydowanie najlicz-

101 Autor *Nienasycenia* jest niewątpliwie wielkim nieobecnym tego eseju. Nie jest to jednak zaniedbanie, lecz świadomy wybór wynikający z jednej strony z odmienności gatunkowej tych zdjęć (autoportrety), zaś z drugiej z faktu, iż fotografie Witkacego doczekały się wielu bardzo ciekawych analiz. Patrz na przykład szkice zawarte w dwóch albumach: E. Franczak, S. Okołowicz: *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1986; Witkacy. *Psycholizm*. Red. A.M. Potocka. Kraków 2009 (album zawiera szkice m.in. M.P. Markowskiego, B. Habrata, A. Żakiewicza).

102 Oczywiście, część zdjęć prywatnych, czego świetnym przykładem są analizowana wcześniej fotografia Ewy Lipskiej czy zdjęcie Stefana Szymutki w krótkich spodenkach widniejące na okładce jego książki będącej dysertacją doktorską, w sferze publicznej zaczyna mieć nieco inną wymowę niż to samo zdjęcie umieszczone w rodzinnym albumie. Zmiana kontekstu pociąga za sobą bowiem zmianę znaczenia. Niestety tego typu proces nie jest czymś obligatoryjnym i częstokroć tego typu fotografie zdają się być raczej przejawem infantylnizmu i braku refleksji nad funkcją publikacji własnego wizerunku. Przykładem takiego podejścia mogłaby być na przykład fotografia Macieja Woźniaka widniejąca na okładce jego książki *Wszystko jest cudze* – nie dość, że

niejszą, co w znacznym stopniu można powiązać z celową polityką wydawnictw¹⁰³ – tworzą zdjęcia profesjonalne, nienaganne technicznie, zrobione przez zawodowych fotografików, acz równocześnie w pewien sposób „przezroczyste” i pozbawione indywidualnego rysu. Wreszcie trzecią i ostatnią zarazem grupę – zdecydowanie najważniejszą, bo ten typ przedstawień gwarantuje identyfikację z odpowiednią profesją, a zarazem sugeruje, że „pisarze na zdjęciach przemawiają z wnętrza literatury”¹⁰⁴ – tworzyłyby fotografie opierające się powielanym od dawna wzorcom, gdzie za pomocą stosownej pozy (miny), scenerii i odpowiednio dobranych atrybutów budowana jest wizualna tożsamość twórcy. Wiarygodność tego typu przedstawień ufundowana jest na zakorzenionej w przyzwyczajeniach odbiorczych (opieram się tu na ustaleniach Goffmana) „zgodności między dekoracją, powierzchownością i sposobem bycia”¹⁰⁵. Zharmonizowanie tych elementów tworzy typ idealny (matrycę), którego funkcją jest powtórzenie. To, co gwarantuje wiarygodność, nie gwarantuje jednak zainteresowania,

zdjęcie jest kiepskiej jakości (reprodukcja jest niewielka, poeta zbyt oddalony od fotografującego, aby zdjęcie mogło pełnić rolę dobrego portretu), to jeszcze reprezentuje typ fotografii, którą większość ludzi przywozi z wakacji (w tym przypadku najprawdopodobniej z wyjazdu do Amsterdamu).

103 O roli i funkcji autorskich fotografii z perspektywy wydawnictw, bez specjalnych złudzeń, pisze Dorota Różycka: „Pisarz, który rozumie, jak bardzo fotografie mogą się przyczynić do zainteresowania jego twórczością, a przez to do zawodowego i osobistego sukcesu, musi sprostać wymaganiom dzisiejszej publiczności literackiej, pokładającej duże zainteresowanie do obrazów. Jeśli pisarz nie rozumie, pomyśli o tym jego wydawca. Skomercjalizowana kultura narzuca swoje warunki, sprawia, że nie tylko książki stają się towarem, który trzeba reklamować; także wizerunki ich autorów stają się przedmiotem handlu”. D. Różycka: *Autorzy i ich maski...*, s. 229.

104 D. Antonik: *Sława literacka...*, s. 435.

105 E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa 2000, s. 55.

gdyż dopiero „zaskakująca niespójność między dekoracją, powierzchownością i sposobem bycia dodaje wielu osobom pikanterii i uroku, a jednocześnie jest atrakcyjnym materiałem prasowym”¹⁰⁶. W efekcie coraz częściej będziemy mieć do czynienia z sytuacją kontestowania uświęconego tradycją modelu na rzecz takich form przedstawienia, których istotą jest gra akcentująca płynność granic między fikcją a rzeczywistością, a celem zwrócenie uwagi jak największej ilości potencjalnych odbiorców. W jaki sposób może to osiągnąć? Mówiąc najogólniej decydując się na publikację fotografii generującej możliwie szeroką warstwę konotacyjną, bazującą na jakimś przemyślanym koncepcie, wreszcie próbującą zasugerować symboliczny związek między obrazem a słowem. Ujmując rzecz szczegółowo, można postąpić na przykład tak, jak Antoni Libera, który na okładce swej powieści *Madame*, podważając tym samym nieco fikcjonalny charakter tej opowieści, umieścił swe zdjęcie z podpisem „Autor w wieku bohatera powieści. Zdjęcie maturalne”¹⁰⁷. Można również, jak zrobił to Michał Witkowski, trzymając w jednej ręce zapalonego papierosa, a w drugiej szklaneczkę z alkoholem (fotografia na okładce *Margot*), zasugerować, że pisanie nie jest wcale pracą, lecz zabawą, a egzystencja pisarza niewiele się różni od rozrywkowego życia bohaterów powieści. Ze względu na fakt, że – kwestia oczywista, nie wszyscy w to uwierzą – można odwoływać się do zajęć bądź profesji, które współczesna kultura uznaje za atrakcyjne, a przynajmniej za atrakcyjniejsze niż egzystencja pisarza. Czyni tak na przykład Marcin Świetlicki, który na okładce tomu *Trzecia połowa* publikując swe

106 E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 55.

107 Ten przykład analizuje Anna Łebkowska w swej książce dotyczącej empatii. Patrz. A. Łebkowska: *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: A. Łebkowska: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008, s. 128–129.

zdjęcie z kieliszkiem symbolicznie nawiązywał do mitu *le poète maudit*, a na okładce 37 wierszy o *wódce i papierosach*, umieszczając swe zdjęcie z koncertu, odsyłał do etosu muzyka. Można także – co zdaje się być szczególnie przewrotne, gdy jest się, jak Tadeusz Różewicz, klasykiem – za pomocą odpowiednich fotografii podważać „pomnikowy” status pisarza w kulturze (fotografie na okładkach tomów *Wyjście* i *Kup kota w worku*), a zarazem wzmacniać typ projektowany odbioru. Można wreszcie – to casus Jacka Podsiadły (tom *Dobra ziemia dla murarzy*) – za pomocą fotografii sugerować określony styl ekspresji (prywatna fotografia odpowiada tu takim krytycznym pojęciom jak „prywatność”, „autobiografizm”, „bezpośredniość”) czy główne motywy swej twórczości (zdjęcie poety pochodzi zapewne z jakiejś wyprawy, więc łatwo je odnieść zarówno do motywu drogi, jak i do tak istotnej dla tej twórczości opozycji natury i kultury), a równocześnie konstruować pewien ikoniczny przekaz na temat relacji między podmiotem a autorem. Można... – przede wszystkim można mnożyć kolejne przykłady (i analizować je w zdecydowanie bardziej rozbudowanej formie na jaką niewątpliwie zasługują), pokazując, iż fotografia na okładce książki już dawno przestała pełnić funkcję jedynie narcystyczno-identyfikacyjną, lecz jest swoistym teatrem jednego autora, rodzajem pisarskiego performance’u, sceną intertekstualnych gier.

Co jest ich stawką? Czy istnieje jakiś element, który łączyłby ten rodzaj fotografii? Czy z tych różnych ikonograficznych strategii da się wyprowadzić jakąś ogólną regułę? Gdybym miał zaryzykować pozytywną odpowiedź na te pytania powiedziałbym, że koncepty pisarskie rozmiągają się tu z konceptami teoretyków, gdyż droga tych pierwszych wiedzie jednak od tekstu do dzieła, czego najlepszym dowodem jest to, iż niespójność wobec wzorca zostaje tu zastąpiona zgodnością względem danego utworu. Mówiąc inaczej, niechęć wobec *doksy* czyniącej z pisarza alegorię literatury jako takiej, odpowiada

chęci wykreowania wizerunku będącego alegorią jednostkowego dzieła (ewentualnie konkretnej twórczości)¹⁰⁸. W tym kontekście można by spojrzeć na fotografię pisarza, tak jak Barthes patrzy na kostium teatralny:

Kostium jest pewną *écriture* i jest w nim jej dwuznaczność: *écriture* jest narzędziem w służbie przedsięwzięcia, które je przekracza; lecz jeśli *écriture* to coś zbyt lichego lub zbyt bogatego, zbyt pięknego lub też zbyt brzydkiego do lektury nie dochodzi i *écriture* w swej funkcji zawodzi¹⁰⁹.

Rzecz bowiem w tym – podkreśla nieco wcześniej autor powyższych słów – że „celem kostiumu nie jest oczarowanie oka, lecz przekonanie oka”¹¹⁰. Przekonanie do czego? Biorąc pod uwagę, że w oczach wielu czytelników prawda wciąż zdaje się być jednym z najważniejszych kryteriów oceny fikcji (pokazał to kapitalnie spór wokół książki Artura Domosławskiego o Kapuścińskim oraz wieszczony w różnych miejscach zwrot biograficzny¹¹¹), odpowiedź na to pytanie nie

108 Podobne wnioski zdaje się wysnuwać Dubravka Ugrešić: „W tym momencie pisarze coraz bardziej przystosowują własny wizerunek do treści swoich książek, a treść książki do własnej wyobraźni. Dlatego też S.M., autorka krótkotrwałych amerykańskich bestsellerów, fotografuje się w przezroczystej, białej sukni, stojąc w drzwiach obskurnej, kloacznej nory. Fotografia wyjaśnia zwięźle treść książki, jest wizualnym blurbem, ale i czymś więcej. Fotografia podsyca fantazje czytelników i sugeruje, że ona, pisarka we własnej osobie, mogłaby być prawdziwą bohaterką mrocznych erotycznych wyczynów opisanych w powieści”. D. Ugrešić: *Aura glamouru...*, s. 63.

109 R. Barthes: *Choroby kostiumu teatralnego*. W: *Maski*. Przeł. J. Wilczyński. Wybór, oprac., red. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 94.

110 R. Barthes: *Choroby kostiumu teatralnego...*, s. 88.

111 W tej sprawie jednym głosem zdają się mówić zarówno pisarze, krytycy, jak i badacze literatury. Oto przykładowo w jednym z wywiadów Krzysztof Varga

powinna zaskoczyć. Chodzi o przekonanie – mówiąc najogólniej – że wbrew temu, co twierdzą niektórzy badacze literatury, granice między światem realnym a przedstawionym nie są wcale takie szczelne. Fikcja fotograficznej prawdy, pozwalająca pisarzowi upodobnić się do swoich bohaterów, a bohaterom przypominać autora, byłaby tu jedną z wielu możliwości powiązania dzieła z twórcą i ciałą ze słowem. Nietrudno w tym modelu przedstawienia zobaczyć wizualny odpowiednik podmiotu sylleptycznego, w którym pisarskie „ja” jest rozumiane na „dwa odmienne sposoby równocześnie: jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”¹¹². Można jednak również – to z kolei propozycja Anny Fołty-Rusin – widzieć w tej formie nie syllepsis, lecz rodzaj wizualnej metonimii akcentującej uwikłanie świata fikcjonalnego w świat realny. Rzecz w tym, że:

Wizerunek autora na okładce powieści ma za zadanie podkreślić tyleż autentyczność, co zaangażowanie pisarza, nierozłączność życia i aktu kreacji; nie życiopisanie, lecz poświęcenie autentycznego życia na rzecz życia w fikcji. Prawdziwy pisarz dzisiaj to ten, który „mieszka w swojej opowieści”, który immersyjnie się w niej zanurza,

przekonuje: „Ośrodki opiniotwórcze przesunęły się gdzieś indziej, poza tym sam pewnie dobrze wiesz, że samo dzieło literackie to o wiele za mało, żeby naród się zainteresował. Nadchodzą czasy biografizmu – autor będzie musiał mieć przede wszystkim ciekawy życiorys i niebanalne przygody, a nie być głównie utalentowanym, pracowitym pisarzem przy biurku”. *Życie to klęska. Z Krzysztofem Vargą rozmawia Marcin Sendek*. „Przekrój” 2010, nr 10, s. 62. O tym, że czasy biografizmu nadchodzą również i dla historyków literatury przekonywała z kolei Anna Nasiłowska. Patrz. A. Nasiłowska: *Zwrot biograficzny*. <http://www.dwutygodnik.com.pl/arttykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 12.06.2023].

¹¹² R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22.

zakładając maski kolejnych bohaterów. Prawdziwość kryje się więc w ujawnionej szczerości ogrywania. Proces pisania przedstawia się dziś jako spektakl, w którym pisarz nie jest wszechwiedzącym narratorem, lecz aktorem wcielającym się w bohatera¹¹³.

Pies Tomasza Stępnia

Rok po napisaniu *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* (1966), a rok przed ogłoszeniem *Śmierci autora* (1968), na łamach „The Times Literary Supplement” Roland Barthes opublikował niewielki szkic, który dziś uznaje się za jeden z najwcześniejszych tekstów zapowiadających zdarzenia, które wkrótce miały zatrząść światem humanistyki. Tekst nosił tytuł *Od nauki do literatury*, a jego autor przekonywał skonfundowanych nieco czytelników, że:

Logicznym przedłużeniem strukturalizmu może być tylko zespolenie się z literaturą – pojętą już nie jako „przedmiot” analizy, lecz jako działalność pisania, zniesienie wywodzącego się z logiki rozróżnienia, który utworowi każe być językiem przedmiotowym, nauce zaś metajęzykiem, i co za tym idzie, rezygnację z iluzorycznego uprzywilejowania, jakie nauka wiąże z posiadaniem języka – niewolnika. Pozostaje więc strukturaliście przekształcić się w pisarza [...] ¹¹⁴.

Efektem tego przekształcenia – jego dzieje stanowią klasyczne już dzisiaj ogniwo przemian, jakie zaszły w ponowoczesnej nauce o literaturze – była zmiana naukowego paradygmatu opartego wówczas

113 A. Folta-Rusin: *Twarz i ciało książki...*, s. 109.

114 R. Barthes: *Od nauki do literatury*. W: Tenże: *Mit i znak. Eseje*. Przeł. J. Lalewicz. Kraków 1970, s. 320.

przede wszystkim na osiągnięciach językoznawstwa ogólnego i ambicji uczynienia z literaturoznawstwa nauki ścisłej nastawionej na poszukiwanie wszechogarniających modeli i reguł. W tym kontekście tekst Barthesa nie tylko ujawniał rodzące się wówczas rozbitcie, ale też zapowiadał kierunek nadchodzących zmian. Oto bowiem efektem proklamowanego zbliżenia nauki i literatury – rzecz jasna celowo w tym miejscu upraszczam, czy wręcz nieco wulgaryzuję kreśloną tu pokrótce historię¹¹⁵ – była możliwość postrzegania tej pierwszej jako rodzaju pisarstwa („pisarstwa”), a reprezentujących ją tekstów jako tekstów literackich („literackich”). W efekcie literaturoznawca tym się różnił od poczytnego twórcy bestsellerów, że – zważywszy na gatunki, które przyszło mu uprawiać, a więc na przykład szkic interpretacyjny, monografia czy esej – był po prostu pisarzem niszowym¹¹⁶.

Cóż to jednak ma wspólnego z fotografią? Odpowiedź nie powinna zaskoczyć: oto praktycznie od początku wyodrębnienia się literaturoznawstwa jako osobnej dyscypliny fotografie badaczy literatury podlegały dokładnie tym samym schematom przedstawienia, co fotografiej jej twórców. Jeśli więc zdjęcia pisarzy są wtórne wobec tradycji malarzkiego portretu, to zdjęcia ich badaczy są swoistym derywatem derywatu. Innymi słowy, fotograficzną tożsamość literaturoznawcy buduje się za pomocą identycznego kodu wizualnego, w którym kluczową

115 Jeśli coś może mnie usprawiedliwić, to przede wszystkim fakt, że rekonstrukcja zachodzących wówczas przemian zdecydowanie wykracza poza ambicje niniejszego szkicu. To jedna kwestia. Druga wiąże się z tym, że rzecz została opisana (znakomicie!) przez Annę Burzyńską. Zob. A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001; A. Burzyńska: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006.

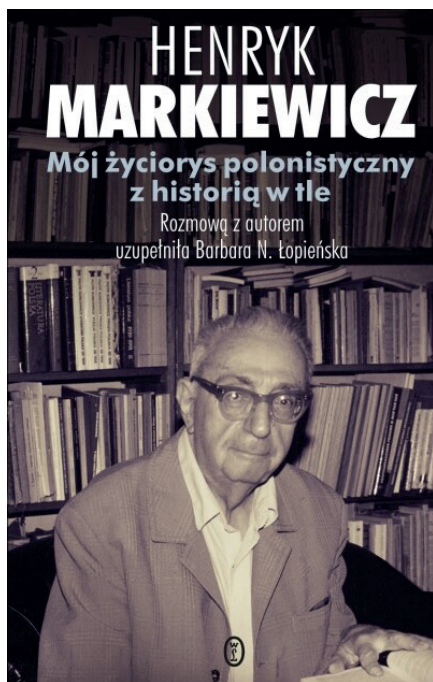
116 Wyjątkiem, acz raczej tylko potwierdzającym regułę, byłiby tu autorzy podręczników, których książki osiągają nakłady, o jakich większość znanych pisarzy może jedynie marzyć.

rolę odgrywa miejsce (gabinet, biblioteka) i zgromadzone w nim atrybuty (papiery, książki, niegdyś maszyna do pisania, dziś komputer)¹¹⁷. Przykłady można by oczywiście mnożyć, ale najlepsze – zważywszy na rangę nestora polskiej nauki o literaturze – byłoby chyba zdjęcie Henryka Markiewicza, widniejące na okładce jego książki *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*, gdzie autor siedzi nad rozłożonymi przy biurku notatkami lub książką, zaś na drugim planie prezentuje się imponująca biblioteka. Nieobecność krawata i rozpięty guzik przy kołnierzyku białej koszuli sugerują, że sytuacja jest nieoficjalna, niemal prywatna, acz założona marynarka jest znakiem autorytetu oraz profesjonalizmu, jak i sygnałem, że to czym aktualnie zajmuje się fotografowany nie jest formą relaksu, lecz pracą.

Zmiana literaturoznawczego paradygmatu, swoista „antyteoretyczność” i „prolitterackość”, wreszcie „luzowanie teorii” – by posłużyć się określeniami Anny Burzyńskiej¹¹⁸ – charakterystyczne dla postrukturalistycznego przełomu wpłynęły nie tylko na metodologiczne podstawy, formę i język prac naukowych, ale również na „poluzowanie”

117 Warto podkreślić, że zdecydowanie bardziej restrykcyjnie opisywanych tu schematów przedstawienia trzyma się fotografia prasowa. O ile w przypadku zdjęć towarzyszących książkom zdarzają się różne odstępstwa, o tyle w przypadku zdjęć pojawiających się w gazetach istniejąca doxa nie podlega w zasadzie żadnej negocjacji (aby to zweryfikować wystarczy zobaczyć, jakimi zdjęciami dzienniki czy tygodniki ilustrują rozmowy z literaturoznawcami). Oczywiście analogiczny schemat stosowany jest w odniesieniu nie tylko do badaczy literatury, ale do uczonych reprezentujących nauki humanistyczne w ogóle (kod wizualny nauk ścisłych daje nieco inne możliwości – laboratorium, zapisana tablica, specjalistyczna aparatura, biały fartuch nałożony na marynarkę etc). Być może – choć myśl tą opatrzyłbym sporym znakiem zapytania – w ten sposób wracałoby dawne znaczenie słowa „literatura” będące po prostu synonimem wszelkiego „piśmiennictwa”.

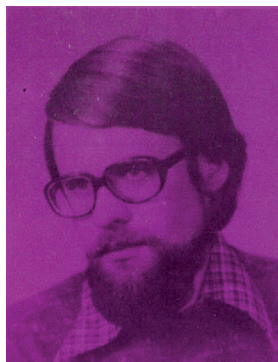
118 Wszystkie te określenia pochodzą z tekstów *Luzowanie teorii* oraz *Między nauką i literaturą* Anny Burzyńskiej. Zob. A. Burzyńska: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 13–19, 23–43.



wizerunku ich twórców. Dobrym przykładem będzie analiza dwóch fotografii, z których jedna odsyła do klasycznego przedstawienia determinowanego kodem nauki, a druga zdecydowanie bliższa jest sposobom przedstawienia kogoś, kto raczej zajmuje się działalnością artystyczną niż naukową. W ten sposób scjentystyczna powaga związana z poszukiwaniem prawdy tak charakterystyczna dla strukturalistycznego paradygmatu znajduje

Pies Tomasz Stępnia

swój wizualny odpowiednik w postrukturalnym traktowaniu literaturoznawczych dociekań przede wszystkim jako rodzaju gry (sensów), a choć obie pozycje w równym stopniu dotyczą humoru, to tylko jedno zdjęcie można by powiązać z kategorią przyjemności, o jaką upominał się autor *Przyjemności tekstu*. Oto fotografia Tomasza Stępnia pochodząca z jego debiutanckiej, wydanej w 1989 roku książki, zatytułowanej



*Kabaret Juliana Tuwima*¹¹⁹. Na skrzydełku fioletowej (dzisiaj pewnie powiedzielibyśmy campowej) okładki pojawia się zdjęcie autora. Wbrew kolorystyce jest ono jednak poważne, poza i wyraz twarzy oficjalne, jasno sugerujące, że choć o kabarecie będzie tutaj mowa, to należy spodziewać się powagi. Równo przycięta broda i gładko zaczesane włosy mogłyby być odpowiednikiem naukowej powściągliwości oraz myślowej dyscypliny.

Trzynaste lat później (a więc w roku 2003) w tym samym wydawnictwie ukazała się kolejna książka Tomasza Stępnia (trzymając się literackiej analogii jeśli tamta była powieścią, to tutaj mamy do czynienia ze zbiorem opowiadań). Tym razem nosiła ona tytuł *Zabawa – Poetyka – Polityka*¹²⁰, a zdjęcie



autorstwa pojawiło się na tylnej stronie okładki. Zamiast oficjalnej pozy, mamy prywatną fotografię: włosy są dłuższe, broda krótsza, lecz lekko posiwiała (czas płynie), zamiast eleganckiej koszuli (jej

119 T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989. Brak informacji na temat tego, kto jest autorem zdjęcia, acz sposób jego wykonania sugeruje, że mamy do czynienia z profesjonalistą.

120 T. Stępień: *Zabawa. Poetyka. Polityka*. Katowice 2002. Tu również brak informacji na temat autora fotografii.

znakiem na wcześniejszym zdjęciu był duży, zapewne modny wówczas, kołnierzyk) mamy czarną (kolor znaczący) koszulkę.

Tym, co jednak najbardziej zwraca uwagę jest pojawiający się na pierwszym planie ukochany pies autora. Czy w ten sposób Tomasz Stępień w metaforyczny sposób próbuje zasygnalizować, że nasza dyscyplina schodzi na psy?

To pytanie – na szczęście – nie do mnie.

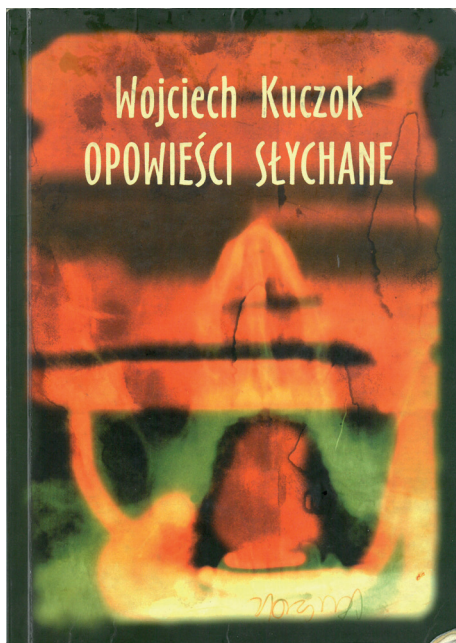
Postscriptum albo czaszka Wojciecha Kuczoka

Jakie było najbardziej niezwykle zdjęcie pisarza, które znalazłem w trakcie swych fotograficznych peregrinacji? Zdjęcie – na wszelki wypadek uściśłe – w pełni oficjalne, widniejące na okładce książki (bez tego kwantyfikatora trudno byłoby chyba rywalizować z wizurkami Charlesa Bukowskiego¹²¹)? Odpowiedź na to pytanie nie jest na pewno łatwa, bo przecież trzeba by wybierać na przykład między rewelacyjnym zdjęciem Świetlickiego opublikowanym w *Schizmie* (widać tylko ciemny obrys ciała poety oraz jasną plamkę zapalonego papierosa), intrygującą fotografią zamieszczoną na okładce zbioru wierszy *Cicho, ciszej* Jarosława Marka Rymkiewicza (jest to klasyczny portret, tyle tylko, że zamiast pozytywu mamy negatyw), a kuriozalną fotografią Doroty Szczepeńskiej widniejącej na ostatniej stronie

121 Charlesa Bukowskiego można by określić mianem mistrza fotograficznej obsceny, która współgra jednak z jego barwnym życiem. Istnieje na przykład fotografia – jej autorem jest słynny fotografik Herb Ritts – na której autor *Szmiry* patrząc wprost w obiektyw wkłada sobie palce do ust jakby miał sprowokować wymioty. Na innym słynnym zdjęciu, jego autorem jest z kolei Michael Montfort, Bukowski ze spuszczonymi spodniami siedzi na toalecie w jednej ręce trzymając butelkę piwa, a w drugiej „Playboya” otwartego na stronie z rozkładówką.

jej skandalizującej książki *Zakazane po legalu* (odwrócona tyłem autorka ubrana w krótką sukienkę pokazuje czytelnikowi pośladki). Gdybym jednak musiał zdecydować się na jedną tylko fotografię to wskazałbym na zdjęcie, które nie tyle znajduje się, co tworzy okładkę tomu opowiadań Wojciecha Kuczoka zatytułowane-
go Opowieści słychane. Oto późniejszy laureat Nagrody Nike jako jej materię wykorzystał zdjęcie... rent-

genowskie będące efektem prześwietlenia czaszki. Ten nieco makabryczny koncept świetnie koresponduje ze snutymi tam przez Kuczoka (nie)samowitymi opowieściami, a równocześnie od tego momentu wszyscy ci, którzy marzą, aby sprawdzić, co kryje się w głowie pisarza, mają już taką możliwość.



III

Poetyki negatywów

Tadeusz Różewicz wobec fotografii

– dzisiaj zidentyfikowałam postać
z okładek czasopism
– jestem oryginalny niestety
nie jestem z okładek*.
Tadeusz Różewicz

* T. Różewicz: *Pytania*. W: Tenże: *Kup kota w worku*. Wrocław 2008, s. 53.

Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi

Parafrazując tytuł znanego szkicu Stanleya Fisha, można by zacząć od prowokacyjnego pytania: jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi? Zagadkowość powyższej kwestii – pobrzmiewającej niebezpiecznie dziewiętnastowieczną frenologią, która czyni ze mnie mimowolnie kogoś w rodzaju późnego wnuka Johanna Caspara Lavatera – zniknie, gdy rzecz odpowiednio dookreślić. Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi na zdjęciu? Zdjęciu, doprecyzujmy, oficjalnym, wykonanym z myślą o upublicznieniu w książce czy albumie, dostępnym w otwartym archiwum. W tej formie pierwotna zagadkowość błyskawicznie się ulatnia, a pytanie staje się niemal retoryczne, bo czytelniczy uzus podsuwa dobrze znane odpowiedzi. Zdecydowana większość odbiorców literatury ma w tej materii niezwykle klarowny obraz tego, jak taka fotografia powinna wyglądać. Jeśli z kolei ktoś takiego obrazu nie posiada to nie pozostaje mi nic innego, jak odesłać go do poprzedniego rozdziału, w którym starałem się poddać deskrypcji istniejącą matrycę wizualną i jej rozmaite inwarianty.

W rozdziale finalnym zagadnienie relacji między literaturą a fotografią chciałbym sprowadzić do studium (konkretnego) przypadku. Konkretnie przypadku Tadeusza Różewicza, bowiem jego spojrzenie na fotograficzne medium wydaje mi się nadzwyczaj intrygujące. Z jednej strony będę próbował zrekonstruować stosunek poety do fotografii, bo rzecz jest ciekawa, choć jednocześnie w literaturze przedmiotowej relatywnie słabo rozpoznana. Z drugiej fotografia dla autora *Wierszy i obrazów* – zważywszy chociażby na jego związki ze sztukami wizualnymi¹ – stała się również przedmiotem praktyk kreacyjnych i autokreacyjnych zarazem. Świadczą o tym przyjaźnie poety

1 Zob. R. Cieślak: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk 1999.

z zawodowymi fotografami (na przykład Adamem Hawałem, Jerzym Kulikiem, Eugeniuszem Stankiewiczem), ale też fotografie pomieszczone w jego książkach (*Kartoteka*, *Matka odchodzi*, *Wyjście*).

Ujmując kwestię diachronicznie, wypada zacząć od przywołania dwóch wypowiedzi poety, gdzie raz w formie nieco bardziej żartobliwej, a raz w tonie już poważniejszym poeta odnosi się do fotografii. Oto w felietonie, pierwotnie opublikowanym w 1964 roku na łamach „Kultury”, zatytułowanym *O prawdziwe oblicze pokolenia średniego*, Różewicz na swój cel obrał, zrodzony z bezrefleksyjnego traktowania fotografii jako ahistorycznego świadectwa, konflikt między wyobrażeniem a realnym. Okazuje się, że werbalizowana w dzisiejszych czasach konfuzja jakiej doznają osoby, którym przychodzi weryfikować nieprzystawalność rzeczywistości z jej obrazem generowanym za pomocą mediów społecznościowych w rodzaju Instagrama ma swoje starsze, analogowe przedłużenie, w którym rolę dzisiejszych celebrytów odgrywali kiedyś ludzie pióra. W tym wypadku u źródeł tej nieprzystawalności nie tkwi jednak świadome manipulowanie obrazem, lecz działanie czasu, który inaczej obchodzi się z fotograficzną „kopią”, a inaczej z cielesnym „oryginałem”:

Patrzę ja na siebie czasem. Patrzę i co widzę? Widzę łysego, małego korpulentnego, jękającego się staruszka [...] Na Foto „Dorys” jestem brunet czarny, ostry jak brzytwa. [...] A przecież, kochany „Dorysie” – teraz ta sama twarz raczej jest podobna do jakiegoś Kisiela albo kisielu! A co z tego wszystkiego wynika? Wynikają różne nieprzyjemności. [...] Po prostu ludzie (a wśród nich młodsze i starsze kobiety) mieli do mnie pretensje, że jestem zupełnie do siebie...niepodobny. A nieporozumienia te były spowodowane tymi pięknymi Foto „Dorysami”. Tłumaczyłem, że to już prawie dwadzieścia lat minęło, że ja byłem wtedy młodym chłopakiem, studentem, kawalerem, itd., itp. Pewnego razu nawet usłyszałem od

pewnej pani, że „takiej gęby (!) się nie spodziewała, bo znała poetę z pięknej fotografii².

Jak widać, zderzenie „tego, co jest” z „tym, co było” w narracji Różewicza staje się źródłem tyleż dramatycznych, co komicznych nieporozumień.

W nieco poważniejszej formie – ale też w tym wypadku, jak powiada autor *Plaskorzeźby* chodzi o „zjawisko nie tylko komiczne, ale i tragiczne”³ – ten sam wątek powróci w tekście zatytułowanym „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych*, napisanym piętnaście lat później w związku z występowaniem poety na festiwalu literackim w Genui. Różewicz nie pisze tam co prawda bezpośrednio o fotografii, ale o wizerunku jako elemencie poetyckiej gry, ciele jako czynniku znaczącym, nieobojętnym na słowo i sposób jego percepcji. „Somatyczny związek między pisarzem a jego dziełem” (by jeszcze raz odwołać się do słów Andrzeja Stasiuka) w ujęciu autora *Twarzy* okazuje się nie tylko czymś nieobojętnym, ale w tym wypadku wręcz destrukcyjnym, destabilizującym literackie hierarchie, zaburzającym tekstową autonomię⁴. Różewicz – co skądinąd nie powinno dziwić zważywszy,

2 T. Różewicz: *O prawdziwe oblicze pokolenia średniego*. W: Tenże: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 109. Warto być może przypomnieć, że pod nazwą Foto „Dorys” kryje się założone w 1928 roku studio fotograficzne założone przez Benedykta Jerzego Dorysa (jednego z założycieli Polskiego Związku Artystów Fotografików), które było najsłynniejszym atelier fotograficznym w Warszawie. W 1946 roku Dorys otworzył zakład fotograficzny przy ul. Nowy Świat 29 w Warszawie, działający do połowy lat 80. Pracując w nim, stworzył kolekcję portretów wybitnych przedstawicieli kultury i nauki polskiej.

3 T. Różewicz: „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych*. W: Tenże: *Proza*. Wrocław 2004, t. 3, s. 271.

4 Piszę w tym wypadku, gdyż o innym aspekcie tego związku Różewicz mówił w jednym z wywiadów. Na pytanie „nie chce pan pisać?” Różewicz odpowiedział: „Ta fizyczna funkcja, to ruszanie ręką mnie męczy. Bo ja piszę długopisem,

iż mowa tu o poecie, który „chciałby zobaczyć w poezji rysy własnej twarzy”⁵ – jawi się tu jako przeciwnik poetyckich performansów, budowania autorskiej marki nie za pomocą literatury, lecz „twarzy, rąk, ust, oczu, a nawet garnituru, spodni”⁶. Sprzeciwiając się metamorfozie czytelnika w widza i autora w aktora twórca *Czerwonej rękawiczki* przekonywał:

Takie elementy, jak wygląd zewnętrzny, urok, piękność lub szpetota postaci (autora) wywołują wśród publiczności różnorakie reakcje, które mają mało wspólnego z wartością odczytywanego utworu. [...] Pamiętam, że na festiwalu w Rotterdamie słuchałem pewnego Włocha, czytał tak pięknie i porywająco, że wywołał burzę oklasków. Te same wiersze czytane w ciszy pokoju hotelowego okazały się banalne [...]. Przy pomocy głosu, twarzy, rąk, ust, oczu, a nawet garnituru, spodni, koszuli i muszki, poeta przemieniał trociny na złoto... [...]. Deklamujący wobec publiczności poeta jest równocześnie reżyserem jakiegoś przedstawienia i ta reżyseria zanieczyszcza odbiór poezji. „Zanieczyszcza” samą obecnością twórcy⁷.

dawniej pisałem piórem, obsadką drewnianą ze stalówką maczaną w atramencie. [...] Potem na pióro wieczne przeszedłem, potem na długopis, a na maszynę do pisania – nigdy. Nigdy nie napisałem wiersza na maszynie i uważam, że na maszynie napisać wiersza nie można. Właśnie rączka drewniana, pióro – było przedłużeniem ręki, czyli mojego organizmu i zawsze wpływało to u mnie na kształt wiersza, który był dla mnie żywym organizmem. Prawie biologicznym, sensualnym”. *Jestem tu, pod ręką. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Urszula Bielous. W: Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem.* Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 178.

- 5 D. Szczukowski: *Twarz poety. O kilku motywach narcystycznych w twórczości Tadeusza Różewicza.* W: *Tadeusz Różewicz i obrazy.* Red. A. Stankowska, M. Śniedzińska, M. Telicki. Poznań 2005, s. 145.
- 6 T. Różewicz: „*Teatralizacja*” poezji, poetów i..., s. 264.
- 7 Tamże, s. 264–266.

Trudno nie zauważyć, że wraz z upływem czasu poglądy Różewicza w tej materii ewoluowały, a niegdysiejszy przeciwnik teatralizacji odgrywał efektowne – jeśli nie sceniczne – to na pewno fotograficzne performance. Czy w ten sposób rzeczywiście „zanieczyszczał” odbiór swej poezji? Śmiem twierdzić, że było wręcz odwrotnie.

Gazety zbójckie

„Różewicz rzadko sięga po jakąś konwencję literacką, nie podważając zarazem jej podstaw”⁸ – przekonuje Halina Filipowicz. Choć w oryginale słowa te odnoszą się do aktywności pisarskiej Różewicza to spróbować by można – zastrzegając jednocześnie, że poeta jest tu oczywiście jedynie udziałowcem tego „podważenia”, a nie jego głównym sprawcą⁹ – odnieść je również w stronę jego fotograficznego wizerunku. Dobrze widać to w kontekście analizowanej na wstępie wizualnej matrycy, za pomocą której buduje się pisarską tożsamość. W przypadku Różewicza jej ilustracją mogłoby być zdjęcie zrobione

8 H. Filipowicz: *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2000, s. 79.

9 Z tekstu Mateusza Palki *Tadeusz Różewicz a fotografia*, który uzupełniają wypowiedzi artystów fotografujących poetę wielokrotnie – myślę o Adamie Hawaleju, Januszu Stankiewicz, Jerzym Olku, Zbigniewie Kuliku – dość jasno wynika, że Różewicz był tyleż bohaterem robionych przez nich fotografii, co wręcz ich kreatorem. Zob. M. Palka, *Różewicz a fotografia*. <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/tadeusz-rozewicz-a-fotografia/> [dostęp: 14.10.2023]. Co więcej, w rozmowie opublikowanej w książce Jerzego Olka *Nie tylko o fotografii* Różewicz w pewnym miejscu mówi: „Jakiś czas temu zadzwoniła do mnie fotografka, prosząc o zgodę na zdjęciową sesję. Z tego, co mówiła, odniosłem wrażenie, że chce mnie fotografować jak przedmiot, jak poręcz. Nie jestem martwą naturą, więc nie zgodziłem się”. J. Olek: *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”*. Tenże: *Nie tylko o fotografii*. Kraków 2019, s. 212.



przez Adama Hawałę pomieszczone w jego albumie *Różewicz*. Na interesującej mnie fotografii autor *Płaskorzeźby* siedzi przy biurku, założone okulary przydają mu wyraz skupienia, w ręce trzyma pióro. Na wytworzenie „efektu pisarskości” pracuje tu zarówno ciało (skupiona twarz, akt pisania), dobór odpowiednio czytelnych atrybutów (okulary, pióro, książki, rozłożone papiery), jak i przestrzeń w jakiej wykonano zdjęcie (pisarski gabinet, domowa biblioteka).

Jeśli wszystkie te elementy składają się na pewną całość, którą Barthes definiował jako *studium* („Ostatecznie – powiada autor *Światła obrazu* – *studium* zawsze przechodzi przez kod”¹⁰), to naturalne staje się pytanie o obecność *punctum*. Pamiętając o subiektywności

10 R. Barthes: *Światło obrazu*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 89.

tej kategorii, zaryzykowałbym stwierdzenie, że *punctum* tej fotografii wiąże się przede wszystkim z elementami, które respektując istniejącą konwencję, jednocześnie ją zakłócają, sabotują, konstruującą jej jednoznaczność i ukazując iluzyjność „przezroczystości” przedstawienia. Na analizowanym zdjęciu dostrzegam co najmniej dwa takie komponenty. Pierwszy związany jest z taką formą zaprojektowania kadru – efekt wywołany najprawdopodobniej „intencjonalnym błędem” fotografa, który świadomie przekrzywił aparat – aby w statyczne ujęcie wprowadzić dynamikę, wrażenie ruchu. Oglądający zdjęcie może bowiem odnieść wrażenie, że gabinet przechyla się, a widniejąca za plecami poety biblioteka stopniowo przesuwają się w lewą stronę, czego pogrążony w akcie pisania twórca zdaje się w ogóle nie zauważać. Niezależnie od tego, czy zinterpretujemy ten zabieg jako przekorny komentarz wobec funkcjonującego społecznie przekonania, że poeta to ktoś oderwany od rzeczywistości, czy też raczej jako autoironiczną, kapitalną w swojej pomysłowości ilustrację poematu *Spadanie* („spadając czytamy klasyków / spadając skreślamy przymiotniki”¹¹), to obecność tego rodzaju sensów pozwala postawić tezę, że choć na pierwszy rzut oka mamy tu do czynienia z klasycznym realistycznym portretem, to ambicje fotografa, ale i portretowanego, były w tej materii znacznie większe. Stawką w grze zdawało się bowiem stworzenie czegoś w rodzaju symbolicznej „reprezentacji, a zarazem syntezy charakterystycznych cech twórczości portretowanego”¹².

To wrażenie się uprawomocni, jeśli wziąć pod uwagę heterogeniczność fotografii, która swoją wizualną głębię buduje na nieoczywistej grze między tym, co publiczne, a tym co prywatne. Z jednej strony

11 Skądinąd wiadomo, że istnieje fotograficzna ilustracja tego poematu, której autorem jest Jerzy Olek, ale pomysłodawcą był Tadeusz Różewicz. Zob. J. Olek: *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”...*, s. 201.

12 A. Folta-Rusin: *Twarz i ciało książki...*, s. 210.

bowiem jednoznacznie odwołuje się do kodu i tradycji oficjalnego, pozowanego, adresowanego do szerokiej publiczności portretu. Z drugiej pojawiają się na niej elementy cokolwiek familiarne, nieprzystające do powagi i oficjalnego charakteru tego rodzaju przedstawień. O ile na oficjalny charakter portretu wskazuje przede wszystkim ubiór (marynarka, krawat, trudno przypuszczać, aby poeta zasiadając na co dzień do pisania rzeczywiście się tak ubierał), o tyle przedmioty leżące na biurku zdają się przynależeć do nieco innego, prywatnego porządku. Jednocześnie leżące przed poetą nożyczki i rozłożone na biurku gazety – bo o te przedmioty mi chodzi i to właśnie one postrzegałbym jako drugi komponent *punctum* – nie odgrywają tu jedynie roli kontrpunktu wobec tego, co oficjalne, lecz pełnią rolę symboli, które znakomicie ilustrują idiomatyczność artystycznej praktyki poety. W nożyczkach – biorąc pod uwagę różewiczowską praktykę językowych przejęć i kolażową strukturę wielu utworów – nietrudno w końcu zobaczyć narzędzie równie istotne, co pióro¹³. W gazecie łatwo z kolei dostrzec – tym razem akcent stawiając na obecny w twórczości autora *Białych groszków* żywioł parodii i pastiszu, jego gry z autentykiem i tradycją awangardy, która przecież „wprowadza gazetę, a wiadomości prasowe w szczególności, w dziedzinę sztuki”¹⁴ – materię słowną równie inspirującą, co rozłożone na tym samym biurku książki.

Co znamienne, ten emblematyczny potencjał przedmiotów nie ogranicza się jedynie do sfery symbolicznej, lecz znajduje swoje istotne

13 W nożyczkach można również zobaczyć – taką sugestię zawdzięczam jednemu z recenzentów tego artykułu za co niniejszym dziękuję – odwołanie do cenzorskich nożyc, z którymi Różewicz miewał przecież często do czynienia. Zob. np. T. Różewicz: *Różne oblicza cenzury*. W: Tenże: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 226–239.

14 R. Nycz: „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*. W: Tenże: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995, s. 226.

miejsce w codziennym doświadczeniu poety. Artystyczna praktyka Różewicza – co nie do końca da się uzgodnić z projektowanym społecznie obrazem poety-mędrca, odrzucającego ze wstrętem jakiekolwiek przejawy kultury masowej na rzecz dialogu z najistotniejszymi tekstami kultury wysokiej, czego emblematycznym wyrazem można by uczynić reakcję Juliana Przybosa na widok Różewicza pochyłonego nad gazetową płachtą¹⁵ – miała ścisły związek z praktyką czytelniczą autora *Rozmowy z księciem*. Rozłożona na stole gazeta nie jest więc w żadnym razie teatralnym/fotograficznym rekwizytem, lecz komponentem lekturowej codzienności. Ujmując rzecz nieco żartobliwie można powiedzieć, że roli „książek zbójckich” w czytelniczej biografii Różewicza nie odgrywają jedynie książki. Tak przynajmniej można by pomyśleć na podstawie tekstu pod tytułem *Namiętność*, w którym poeta formułuje takie oto czytelnicze credo:

Kiosk z gazetami jest dla mnie czymś w rodzaju sklepu rzeźniczego dla psa. Ile tytułów, tyle gatunków mięsa i wędlin. Z przyjemnością wdycham zapach świeżych płacht gazetowych. Jestem potencjalnie gotów do wykupienia wszystkich gazet i tytułów. Jedynie rodzina i układ mieszkania, odwodzi mnie od tego. Jednak roczniki tygodników, miesięczników, odkładają się w szafach i pod ścianami jak warstwy geologiczne. Mój pokój jest składem starego papieru. [...] Bez porannej porcji dwóch, trzech dzienników czuję się

15 W rozmowie ze Stanisławem Beresiem poeta opowiadał: „Przyboś widząc mnie ciągle z kilkoma gazetami, był zgorszony, nawet podniósł ręce do góry, mówiąc: *Panie Tadeuszu, co to za poeta, co gazety czyta?*”. Ten sam wątek powraca w rozmowie z Jerzym Jarockim: „Przyboś był zawsze tym wstrząśnięty, mówił: *«Panie Tadeuszu, co pan robi? Gazety! Pan czyta gazety?!»* Na to ja: *«Tak, czytam»*”. *Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Stanisław Beres*. W: *Wbrew sobie...*, s. 337; *Goście Starego Teatru. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki*. W: *Wbrew sobie...*, s. 219.

źle. Dopiero po przełknięciu swojej porcji zadrukowanego papieru z najnowszymi doniesieniami (od biedy mogą być to już wiadomości nieaktualne; często mi się zdarzyło czytać gazetę z przeszłego roku i nawet nie zauważyłem różnicy), a więc dopiero po połknięciu potężnej piguły z gazetowego papieru zabieram się, uspokojony, do pracy „twórczej”¹⁶.

Nie trzeba nam od razu przywoływać ustaleń Urszuli Glensk – choć jej tekst poświęcony funkcjom informacji prasowych i motywowi gazety w twórczości Różewicza jest nadzwyczaj instruktywny i wielce pomocny¹⁷ – aby zauważyć, że codzienny zwyczaj kupowania gazet musi mieć swój rewers w postaci innego domowego rytuału, którego przedmiotem jest konieczność ich utylizacji. Rytuału, dodajmy, który najpewniej nie pozostał bez związku z najsłynniejszym fotograficznym performansem poety, czyli wyprawą Różewicza na śmietnik.

Po kolei jednak.

-
- 16 T. Różewicz: *Namiętność*. W: Tenże: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 125. Co ciekawe, gdyby szukać pisarza analogicznie zafascynowanego gazetami, to należałoby przywołać... Prousta. „To wstrętne i podniecające zajęcie nazywane „czytaniem gazet” – pisze autor *Poszukiwania* – sprawia, że docierają do nas wszystkie kataklizmy i nieszczęścia, jakie zdarzyły się w ciągu ostatnich dwudziestu czterech godzin: bitwy okupione śmiercią pięćdziesięciu tysięcy ludzi, morderstwa, strajki, bankructwa, pożary, otrucia, samobójstwa, rozwody, okrutne postęпки polityków i aktorów – wszystko to trafia do nas, obojętnych, mieszających wystudiowanymi obrotami łyżeczki naszą poranną *café au lait*”. Cyt. za: A. de Botton: *Jak Proust może zmienić twoje życie*. Przeł. W. Sadkowski. Warszawa 1998, s. 39.
- 17 U. Glensk: *Poeta w płaszczu gazety*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 278–288.

Uśmiech!

Jak na kogoś, kto na różne sposoby dystansował się wobec fotografii, Różewicz wydaje się osobą bardzo dobrze zorientowaną w jej teoretycznych podwalinach. „Muszę poszukać u Arystotelesa / u Platona i przede wszystkim u Lukrecjusza rozważań (rozmyślań) / wiadomości dotyczących fotografii / (to co na ten temat mówili Benjamin / Eco i Susan Sontag jest mi znane)”¹⁸ – ironizował poeta w wierszu *Fotografia*.

Jak na kogoś, kto z kolei „fotografów zasadniczo nie lubił, albo udawał, że nie lubi”¹⁹, Różewicz z zaskakująco wieloma osobami parającymi się fotografią pozostawał w przyjaznych, zażyłych stosunkach (przypomnijmy: fotografowali go wszak tak uznani fotograficy jak Benedykt Dorys, Zbigniew Kulik, Jerzy Olek, Elżbieta Lempp, Adam Hawalej czy Janusz Stankiewicz). Wykonane przez nich zabawne nietypowe portrety oraz zdjęcia pojawiały się na okładkach i obwolutach jego książek (przykładem niech będzie chociażby fotografia odwróconego poety na okładce zbioru *Wyjście*), wskazująca na dystans Różewicza wobec przypisywanych mu ról, dekonstruując powagę wynikającą z jasno ustalonych odbiorczych oczekiwań (tragik, moralista, klasyk etc.), przypominając mimowolnie o przenikających tę twórczość od samego początku żywiole ironii, zabawy i śmiechu. Różewicz miał bez wątpienia ambiwalentny stosunek do fotograficznego medium, co doskonale pokazuje jego tekst zamieszczony w albumie *Olka*, w którym poeta bardzo wyraźnie stawał po stronie

18 J. Olek: *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”...*, s. 212. Co ciekawe, samego wiersza nie udało mi się zlokalizować w żadnej książce poety.

19 M. Palka: *Tadeusz Różewicz a fotografia*. Autorem cytowanych słów jest Adam Hawalej, a pochodzą one z tekstu dostępnego na stronie: <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/tadeusz-rozewicz-a-fotografia/> [dostęp: 19.10.2024].

fotografii jako dokumentu, negatywnie odnosił się do fotografii reklamowej i ze sceptycyzmem patrzył na fotografię konceptualną.

Na tym nie koniec. „Różewicz miał niezwykle fotograficzne spojrzenie na rzeczywistość”²⁰ – powiada jeden z fotografów, z którym poeta przez lata współpracował. To wyjątkowo istotna konstatacja, albowiem – pomijając rzecz jasna wyeksponowane miejsce, jakie poeta zajmował w historycznoliterackich hierarchiach – być może mimowolnie wskazująca na genezę fascynacji Różewiczem ze strony tak wielu utalentowanych fotografów. Poeta przynależał w końcu do tej grupy pisarzy, którzy doczekali się poświęconych sobie warsztatów fotograficznych (Jerzy Olek zorganizował w Gierałtowicach warsztaty, których hasłem było „Spadanie”), wystaw, ale i osobnych albumów. Spośród tych ostatnich – biorąc pod uwagę wyjątkowy i konceptualny charakter całego przedsięwzięcia – najciekawszy wydaje się ten zatytułowany *Śmietnik*.

Poeta na śmietniku

Pisanie o wspólnym projekcie Różewicza i Hawaleja – podkreślam wspólnotowy charakter tego przedsięwzięcia, gdyż tradycyjnie zarezerwowane dla fotografowanego i fotografa role uległy tu znacznemu skomplikowaniu – nie jest rzeczą łatwą. Spora w tym zasługa Jarosława Borowca, który w publikowanych wcześniej w różnych miejscach fotografiach (m.in. pierwsze strony zbioru *Płaskorzeźba*, „Kwartalniku Artystycznym”, czy okładce angielskiego wyboru wierszy poety) odkrył na tyle duży potencjał, iż to, co dotychczas pozostawało rozproszone i fragmentaryczne uczynił materią samodzielnej, zwartej publikacji.

²⁰ *Pogłębianie życia. Z Adamem Hawalejem rozmawia Jarosław Borowiec*. W: T. Różewicz, A. Hawalej: *Śmietnik*. Red. J. Borowiec. Wrocław 2016, s. 171.

Publikacji, dodajmy od razu, kapitalnej, powielającej w znacznej mierze zasady konstrukcyjne „kooperacyjnych” książek Różewicza (rządzi nimi poetyka antologii i prawo cytatu) oraz analogicznie jak one pod znakiem zapytania stawiające silną autorską sygnaturę – na okładce książki widnieją co prawda tylko dwa nazwiska, ale przecież autorów jest tu co najmniej sześciu (oprócz Różewicza i Hawaleja także Jacek Łukasiewicz, Andrzej Skrendo, Witold Kanicki i wspomniany już Borowiec). Na książkę składa się ponad pięćdziesiąt zdjęć rejestrujących wyprawę poety na śmietnik mieszczący się przy ulicy Januszowickiej we Wrocławiu, sześć jego wierszy oraz poświęcony całemu przedsięwzięciu wieloaspektowy komentarz uczonych. I tak Jacek Łukasiewicz z właściwą sobie znajomością tematu wpisał ten fotograficzny happening w powracający w różnych liryczno-dramatycznych konstelacjach motyw śmieci, który Różewiczowi towarzyszył niemal od chwili debiutu. Andrzej Skrendo przeprowadził tyleż zaskakującą, co błyskotliwą paralełę między myślą Różewicza a poglądami Jeana Baudrillarda, odtwarzając jednocześnie kulturowe i antropologiczne zaplecze całego zdarzenia²¹. Witold Kanicki Różewiczowskim happening ujął przede wszystkim w ramy historii sztuki oraz przemian, jakie stały się udziałem estetyki performance oraz fotografii²². Rozmowa Jarosława Borowca z Adamem Hawalejem pozwoliła z kolei oddać głos faktom, zrekonstruować genezę całego zdarzenia, usytuować je w porządku biografii obu twórców²³. Jeśli mam zatem coś do zarzucania projektodawcy tego przedsięwzięcia, to jedynie to, że jakość pomieszczonych tam komentarzy oraz ich komplementarny

21 A. Skrendo: „Czynny zanik”. W: T. Różewicz, A. Hawalej: *Śmietnik...*, s. 113–143.

22 W. Kanicki: *Tadeusz Różewicz idzie na śmietnik*. W: T. Różewicz, A. Hawalej: *Śmietnik...*, s. 148–153.

23 *Pogłębianie życia. Z Adamem Hawalejem rozmawia Jarosław Borowiec*. W: T. Różewicz, A. Hawalej: *Śmietnik...*, s. 157–172.

charakter mocno ogranicza inwencje potencjalnych kontynuatorów skazując ich (a więc i mnie) w znacznej mierze na poetykę głosy i dopowiedzenia. W tym trybie – podtrzymując pojawiającą się tam tezę o wizualnej ekwiwalencji happeningu, który potraktowany został jako „interesujący komentarz i dopełnienie twórczości literackiej, w której motyw śmietnika powracał w wielu różnych momentach”²⁴ – można by zwrócić uwagę na sprawy, które tam nie znalazły swego rozwinięcia. Można by bowiem na przykład w geście dającego się fotografować na śmietniku poety zobaczyć gorzką ilustrację do Baumanowskiego konceptu „życia na przemiał”, cierpki komentarz do postrzegania starości jako nieusuwalnego defektu, który sprawia, że osoby przekraczające pewien wiek automatycznie postrzegane są jako niepotrzebne i społecznie nieprzydatne, a metaforycznym miejscem ich przeznaczenia staje rupieciarnia albo śmietnik²⁵. W tym kontekście – biorąc pod uwagę, iż doświadczenie starości było jednym z istotnych wątków późnej twórczości poety – nietrudno zobaczyć w tych fotografiach rodzaj wizualnego suplementu do manifestowanego na różne sposoby „sprzeciwu wobec proponowanej przez kulturę alternatywy, jaką jest wybór między koturnową postacią Starego Poety a figurą zepchniętego na margines życia starca”²⁶. Można by w tych fotografiach również zobaczyć – choć tezę tę opatruję nieco większym znakiem zapytania – ironiczny, wyprzedzający swój czas, ale też przecież Różewicz wielokrotnie ten swój czas wyprzedzał, komentarz do

24 W. Kanicki: *Tadeusz Różewicz idzie na śmietnik...*, s. 149.

25 Jak pisze Bauman: „Wysypisko śmieci – ostateczne przeznaczenie wszystkich wykluczonych – jest naturalnym miejscem wygnania dla tych, których wykorzystanie do swych celów już się nie da albo nie opłaca lub którzy na wykorzystywanie się już nie godzą”. Z. Bauman: *Śmieć*. „Znak” 2014, nr 715, s. 26. Zob. też Z. Bauman: *Życie na przemiał*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2004.

26 J. Hobot-Marcinek: *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Kraków 2012, s. 25.

opisanego niedawno przez Dominika Antonika modelu funkcjonowania literatury w kulturze audiowizualnej. Modelu wymagającego od walczącego o rozpoznawalność i swe miejsce w historycznoliterackich hierarchiach pisarza traktowania swej twórczości w kategoriach transmedialnych przestrzeni, w których utwór funkcjonuje zaledwie jako jeden z elementów wielopiętrowej układanki, a społeczna obecność autora budowana jest poprzez „teksty, głos i obraz, a jego twórczość opuszcza książki i wkracza do rzeczywistości”²⁷. We wkraczającym do śmietnika Różewiczu można by zatem zobaczyć groteskową antycypację przyszłości, która nadeszła...

Wszystkie te tropy można by spróbować rozwinąć, ale tak naprawdę interesujące wydaje się coś innego. Wątek, który nie został co prawda przez obecnych w *Śmietniku* autorów przeoczony, ale też nie został nadmiernie wyeksponowany. W tym moja szansa. Chodzi mi mianowicie o śmiech/uśmiech poety. Uśmiech, który widoczny jest na zdjęciach (na 50 pomieszczonych znaczna część przynosi zdjęcia uśmiechniętego poety) i który towarzyszył jego uczestnikom niemal od początku do samego końca. Przywołajmy w tym miejscu krótki fragment wspomnienia Adama Hawałęja:

Wsiadłem do samochodu, pojechałem na Januszkowicką, drzwi otworzyła mi pani Wiesława Różewicz. [...] Rozglądam się i widzę, że biorę udział w jakimś teatrze. [...] Widzę, że na stole stoją dwa kubły i papierowa torba z napisem Państwowy Instytut Wydawniczy. [...] Schodzimy po schodach, wychodzimy i idziemy w stronę śmietnika. Ciągłe się do siebie nie odzywamy, ale ja wciąż fotografuję. [...] Różewicz wchodzi do śmietnika, wysypuje śmieci, odwraca się do mnie, [...]. Zabiera puste kubły i idzie w kierunku niewielkiego

27 D. Antonik: *Autor jako marka...*, s. 101.

skweru, przy którym stały ławki. Siada, patrzy w moją stronę i nagle zaczynamy się obaj z tego śmiać²⁸.

Czy chodzi tu jedynie o zupełnie naturalny – skądinąd to, co uznajemy za „naturalne” w istocie wcale takowym nie było²⁹ – gest-grymas, jaki większość z nas wykonuje przed obiektywem aparatu? Taką tezę zdecydowanie odrzucam. Skąd zatem ten śmiech? Cóż on znaczy? Odpowiedzi mogą być różne, proponuję dwie, choć nie mam wątpliwości, że wiele innych opcji pozostanie w grze. „Wydźwięk tej historyjki jest pozytywny” – powiada trzeźwo Łukasiewicz, a następnie tłumaczy:

Chodzi o wyrzucenie śmieci, a więc o zrobienie porządku. Już w sekwencji śmietnika widać cień uśmiechu, a gdy w powrotnej drodze poeta usiadł na ławce twarz ma pogodną, radosną. Spełnił zadanie, które przypisał najbardziej pozytywnym bohaterkom swoich wierszy – starym kobietom³⁰.

Takiego wyjaśnienia źródła tej radości wykluczyć nie można, choć osobiście widziałbym to jednak inaczej. U genezy tego śmiechu tkwi

28 *Pogłębianie życia. Z Adamem Hawalejem rozmawia Jarosław Borowiec...*, s. 169–170.

29 „O ile tradycyjne pozowanie do portretu zwykle nie uwzględniało uśmiechu jako formy ekspresji, o tyle portret fotograficzny związany jest z portretem bardzo ściśle” – pisze Piotra Szarota, zauważając jednocześnie, że u źródeł tego związku tkwi agresywna reklama firmy Kodak, której celem miało być utrwalenie skojarzenia między fotografowaniem a śmiechem, radością, atmosferą zadowolenia i relaksu. „To reklamy Kodaka dostarczyły wzorca, jak ma wyglądać osoba na fotografii”. P. Szarota: *Psychologia uśmiechu. Analiza kulturowa*. Gdańsk 2006, s. 190–191.

30 J. Łukasiewicz: *Wyrzucanie śmieci*. W: *Śmietnik...*, s. 15.

wszak komizm całej sytuacji. Sytuacji człowieka wykonującego jedną z najbardziej banalnych, codziennych czynności, która za sprawą obecności fotografa i fotograficznego medium zyskuje niespodziewane sensory i znaczenia. „Ten cykl fotografii ogląda się jak film”³¹, powiada Łukasiewicz, i rzeczywiście jedno z moich pierwszych skojarzeń było *stricte* filmowe, bo przypomniało mi komedię. Komedię Woody Allena *Zakochani w Rzymie*, a konkretnie epizod – być może najlepszy w tym nie najlepszym w sumie filmie – gdy szeregowy urzędnik, grany przez Roberto Benigniego, z dnia na dzień staje się gwiazdą. W rezultacie przedmiotem obsesyjnego zainteresowania mediów i biegających za nim paparazzich staje się każdy, najdrobniejszy nawet element jego codzienności. Ogłupiała publika chce wiedzieć co zjadł na śniadanie, jaki rodzaj płatków lubi, jakiego rodzaju golarki używa etc., etc. Allen kpi oczywiście z głupoty mediów i obsesyjnego kultu gwiazd, które stają się gwiazdami z bliżej nieznanych powodów, ale wbrew pozorom jego satyra nie odbiega wcale daleko od rzeczywistości. Również od tej związanej ze światem śmietników. „Śmieci są obrzydliwe, budzą odrazę. No chyba, że są to śmieci kogoś znanego”³² – pisze Stanisław Łubieński, a dla uwiarygodnienia swych słów przywołuje historię dwóch francuskich paparazzich Bruna Mourona i Pascala Rostaina, którzy śmieciom zawdzięczają sławę i wystawy w prestiżowych galeriach. W ramach projektu realizowanego we współpracy z Europejskim Domem Współpracy w Paryżu fotograficy przygotowali wystawę zatytułowaną *Trash*, którego przedmiotem były wieloformatowe fotografie śmieci. Wielkie formaty zdjęć odpowiadały wielkim formatom tych, którzy te śmieci „wyprodukowali”. Nie chodziło bowiem o zwykłe śmieci, ale takie, które znalezione zostały na śmietnikach autentycznych gwiazd – Nicholsona, Madonny, Travolty,

31 Tamże, s. 7.

32 S. Łubieński: *Książka o śmieciach*. Warszawa 2020, s. 125.

Brigitte Bardot³³. Czy wśród śmietników, w których grzebali francuscy artyści były śmietniki pisarzy? Nie wiem, chociaż zakładam, że chęć zbliżenia się do życia ulubionego poety może do śmietnika zaprowadzić. Oto bowiem parę lat temu laureat literackiej nagrody Nobla, Bob Dylan, wezwał na sądową wokandę Alana J. Webermana, który regularnie przetrząsał stojące przed domem poety kubły na śmieci, znajdując tam prywatne notatki i rękopisy piosenek. Sąd Webermana uniewinnił, uznając, że „śmieci poza domem stają się publiczne”³⁴.

Co to ma wspólnego z Różewiczem i jego uśmiechem? Wydaje się, że całkiem sporo. Można by bowiem w tym happeningu zobaczyć ironiczny – pamiętam tu o ostrzeżeniu Łukasiewicza, który powiada „o ironii nie można zapomnieć, komentując teksty Różewicza. Wszelkiego rodzaju teksty, także scenariusz tego happeningu”³⁵ – komentarz do absurdów cechujących świat sztuki, ale i kulturę masową, której poeta bywał przecież niebywale zgryźliwym komentatorem³⁶. To jedna kwestia. Druga związana byłaby z Różewiczowską teorią komizmu, której opis swego czasu zaproponował Tomasz Mizerkiewicz. Chodzi o typ komizmu, który u autora *Plaskorzeźby* pojawia się od lat dziewięćdziesiątych, a jego istota wiąże się z „problemem

33 Zobacz też na ten temat: M. Brzeziński: *O czym mówią śmieci*. Tekst dostępny na stronie: http://www1.rfi.fr/actupl/articles/o87/article_645.asp [dostęp: 24.10.2023].

34 S. Łubieński: *Książka o śmieciach...*, 126.

35 J. Łukasiewicz: *Wyrzucanie śmieci...*, s. 17.

36 Gdybyśmy się mieli zatrzymać tylko przy świecie sztuki, to z jednej strony można by wymienić śmietniki Alberta Burriego, a z drugiej strony instalację Damiana Hirsta, którą ten wystawił w Eyestorm Gallery. Praca ta składała się z butelek po piwie, wypełnionych popielniczek i rozrzuconych gazet. Finałnie została wyceniona na kilka milionów funtów. Problem w tym, że następnego dnia osoba sprzątająca galerię wyrzuciła tę pracę do śmieci. Analogiczna przygoda spotkała również wspólne dzieło Sary Goldschmied i Eleonory Chiari *Gdzie pójdziemy potańczyć wieczorem?*

publicznej obecności poety świadomie inscenizującym swój udział w rytuałach celebracyjnych i czyniącym owe inscenizacje częścią swej liryki”³⁷. Jak pisze poznański badacz:

Opisany przez Balcerzana Różewicz jako „Różewicz” oznacza nową strategię twórczą, interesującą nas tutaj o tyle, że w jego obrębie osoba autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej poezji. Komizm zjawia się teraz jako przejaw „poczucia humoru” okazywanego przez „Różewicza”³⁸.

W tym kontekście można by zobaczyć w Różewiczowskim happeningu rodzaj wizualnej glosy do wielu jego utworów, których przedmiotem jest miejsce literatury w dzisiejszym świecie i sposób jej traktowania. Nieprzypadkowo wszak poeta wyrzuca głównie papier, a głównym rekwizytem, jaki widzimy jest torba z nazwą uznanego literackiego wydawnictwa. Kubły śmieci uwiecznione przez fotografa niewiele się w końcu różnią od wypełnionych bibelotami supermarketowych koszy, które poeta opisywał w jednym ze swoich utworów:

nad nami rosną
supermarkety z koszami (!)
pełnymi książek
kosze z
bestsellerowymi podpaskami
aniołów i wrózek
[...]

37 T. Mizerkiewicz: *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza*. W: *Przekraczanie granic...*, s. 138.

38 Tamże.

Joanne K. Rowling
Paulo Coelho
Charlotte Link
i Stephen King³⁹.



39 T. Różewicz: *Wstydzę się. W: Tenże: Wyjście*. Wrocław 2004, s. 113.

Śmiech autora *Uśmiechów* byłby tu zatem niezwykle gorzki, ale też poeta znakomicie zdawał sobie sprawę z rozdzwiku między symbolicznym kapitałem poezji a jej społecznym traktowaniem. Ujmując rzecz z tej perspektywy ten fotograficzny happening można by zatem sytuować w pobliżu wielu autotematycznych utworów poety, takich jak chociażby *Dodatkowe pożytki z książek* czy *Cmentarz wierszy*.

To pierwsze z proponowanych wyjaśnień. Jest i drugie. Na szczęście krótkie, bo zamykające się w jednym tylko zdaniu. Można by bowiem zaryzykować tezę, iż ten śmiech ma swoje źródło przede wszystkim w przekornym zadowoleniu z realizacji groteskowego pomysłu, który w przyszłości stanie się jednak przedmiotem akademickich analiz.

Takich na przykład jak ta.





Bibliografia

- Agamben G.: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006.
- Antonik D.: *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków 2014.
- Antonik D.: *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury*. Kraków 2024.
- Atkins M., Pióro T., Sosnowski A.: *Warszawa*. Warszawa 2005.
- Bachórz J.: *O twarzach według fizjonomistów (fragmenty)*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 111–120.
- Balcerzan E.: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997.
- Barańczak S.: *Tablice z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Kraków 2018.
- Barańczak S.: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988.
- Barthes R.: *Choroby kostiumu teatralnego*. Przeł. J. Wilczyński. W: *Maski*. Wybór, oprac., red. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 94–97.
- Barthes R.: *Mit i znak. Eseje*. Przeł. J. Lalewicz. Kraków 1970.
- Barthes R.: *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1996.
- Barthes R.: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Barthes R.: *Światło obrazu*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Barthes R.: *The Photographic Message*. W: *Tenże: Image – Music – Text*. New York 1977, s. 15–31.
- Baudelaire Ch.: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór przeł. J. Guze. Warszawa 1961.

- Bauman Z.: *Śmieć*. „Znak” 2014, nr 715, s. 24–31.
- Bauman Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2004.
- Bayard P.: *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2008.
- Bazin A.: *Film i rzeczywistość*. Przeł. B. Michałek. Warszawa 1963.
- Belting H.: *Faces. Historia twarzy*. Przeł. T. Zatorski. Gdańsk 2014.
- Benjamin W.: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. Orłowski. Przeł. J. Sikorski. Poznań 1996.
- Benjamin W.: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. Kopacki. Warszawa 1997.
- Berger J.: *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999.
- Biles J.: *Ecce monstrum. Georges Bataille and the Sacrifice of Form*. New York 2007.
- Bodzioch-Bryła B.: „Sfotografować wierszem” – w obszarach fascynacji młodej poezji. W: Taż: *Poezja polska po 1939 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006, s. 47–80.
- Bonsiepe G.: *Retoryka wizualno-werbalna*. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2006, s. 159–168.
- Borkowska G.: *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W: *Co dalej, literaturo?*. Red. A. Brodzka, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008, s. 218–235.
- Botton A. de: *Jak Proust może zmienić twoje życie*. Przeł. W. Sadkowski. Warszawa 1998.
- Brzeziński M.: *O czym mówią śmieci*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/087/article_645.asp [dostęp: 24.10.2021].
- Buchowski M.: *Stachura. Biografia i legenda*. Opole 1992.
- Burzyńska A.: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006.
- Burzyńska A.: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.
- Cieślak R.: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk 1999.
- Courtine J., Haroche C.: *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2007.

- Davenport D.: *Successful Photography for Writers*. London 2002.
- Dutka E.: „Przestrzeń współtworzenia” – o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5, s. 268–287.
- Dyer G.: *The Ongoing Moment*. New York 2005.
- Dym. *Powszechna historia palenia*. Red. S.L. Gilman, Z. Xun. Przeł. J. Sochoń-Jasnorzewska. Kraków 2009.
- Eagleton T.: *Iluzje postmodernizmu*. Przeł. P. Rymarczyk. Warszawa 1998.
- Eliot T.S.: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. H. Przyczkowska. Kraków 1998.
- Enlender B.: *Photo-Graphemicality. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*. Berlin 2022.
- Ferrari F., Nancy J.-L.: *Ikonografia autora*. Przeł. P. Tarasewicz. Gdańsk 2020.
- Folta-Rusin A.: *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*. Kraków 2020.
- Fotoesej. *Testowanie granic gatunku*. Red. B. Pawłowska-Jądrzyk, M. Jewdokimow. Warszawa 2016.
- Franczak E., Okołowicz S.: *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1986.
- Freedberg D.: *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2005.
- Freund G.: *Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę*. <https://www.swiatobrazu.pl/dobry-fotograf-musi-czytac-twarz-jakksiazke-gisele-freund-32758.html> [dostęp: 21.02.2025].
- Glensk U.: *Poeta w płaszczu gazety. W: Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 278–288.
- Goffman E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa 2000.
- Guze J.: *Twarze z portretów*. Warszawa 1974.

- Havelin M.: *Photography for Writers: Using Photography to Increase Your Writing Income*. New York 1998.
- Hejmej A.: *Intermedialność i literatura intermedialna*. W: Tenże: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków 2013.
- Herbert Z.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008.
- Hobot-Marcinek J.: *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Kraków 2012.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 118–120.
- Jankowicz G.: *Życie w kuli. Parmigianino, Ashbery i sztuka przemiany*. Kraków 2020.
- Jenkins N.: *Wokół „Autoportretu” Johna Ashbery’ego*. „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8, s. 24–51.
- Kałuża A.: *Relacyjna i separacyjna praktyka twórcza*. „Kord” Natalii Małek. „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 3.
- Karpowicz T.: *W imię znaczenia*. Wrocław 1962.
- Koszowy M.: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.
- Kunz T.: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005.
- Lachman M.: *Okladkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*. „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.
- Legeżyńska A., Śliwiński P.: *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa 2000.
- Leiris M.: *Podróżnik i jego cień*. Przeł. E. Wieleżyńska. „Literatura na Świecie” 2007, nr 9–10, s. 304–310.
- Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2003.
- Lempp E.: *Krajobrazy literackie. Fotografie 1985–2007*. Kraków 2008.
- Limon J.: *Czytanie twarzy*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 97–110.
- Lipska E.: *Ja*. Kraków 2003.

- Lubaszewska A.: „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam...*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165–183.
- Łebkowska A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- Łubieński S.: *Książka o śmieciach*. Warszawa 2020.
- Łukasiewicz J.: *TR*. Kraków 2016.
- Magala S.: *Fotografia jako element teatralizacji życia społecznego*. „Fotografia” 1978, nr 4, s. 6–11.
- Markowski M.P.: *Naruszona prywatność, odsłonięta brzydota?* <https://www.tygodnikpowszechny.pl/naruszona-prywatnosc-odslonieta-brzydota-31808> [dostęp: 2.12.2024].
- Markowski M.P.: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007.
- Maski. *Konstelacje*. Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986.
- McLuhan M.: *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*. Przeł. N. Szczuka. Warszawa 2004.
- Michałowska M.: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.
- Michałowska M.: *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007.
- Minois G.: *Historia śmiechu i drwiny*. Przeł. W. Klenczon. Warszawa 2021.
- Nasiłowska A.: *Zwrot biograficzny*. <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 12.02.2025].
- Nowacki D.: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001.
- Nycz R.: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995.
- Nycz R.: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7–27.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003.
- Olek J.: *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”*. W: Tegoż: *Nie tylko o fotografii*. Kraków 2019, s. 212–231.
- Palka M.: *Różewicz a fotografia*. <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/tadeusz-rozewicz-a-fotografia/> [dostęp: 12.02.2025].

- Photography and Literature in Twentieth Century*. Red. D. Cunningham, A. Fisher, S. Mays. Cambridge 2005.
- Piwkowska A.: *Tylko trzy drogi*. Warszawa 2000.
- Potocka M.A.: *Fotografia*. Warszawa 2010.
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007.
- Przybylski R.K.: *Jak fotografia zahacza o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 129–138.
- Rouillé A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedermann, Kraków 2007.
- Roussel R.: *Jak napisałem niektóre z moich książek*. Przeł. B. Banasik. „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 87–103.
- Różewicz T.: *Kup kota w worku*. Wrocław 2008.
- Różewicz T.: *Margines, ale...* Wrocław 2010.
- Różewicz T.: *Proza. T. 2*. Kraków. Wrocław 2004.
- Różewicz T.: *Proza. T. 3*. Wrocław 2004.
- Różewicz T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977.
- Różewicz T.: *Wyjście*. Wrocław 2004.
- Różewicz T., Hawała A.: *Śmietnik*. Red. J. Borowiec. Wrocław 2016.
- Różycka D.: *Autorzy i ich maski. O fotografiach pisarzy współczesnych*. W: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*. Red. P. Kowalski. Opole 2002, s. 211–230.
- Rychlewski M.: *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*. Poznań 2013.
- Sartre J.-P.: *Czym jest literatura?*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968.
- Sekula A.: *Społeczne użycia fotografii*. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010.
- Sendyka R.: *Poetyki wizualności*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków 2012, s. 137–184.
- Sikora S.: *Fotografia – między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004.

- Skrendo A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002.
- Słonimski A.: *Czytaj*. Warszawa 1957.
- Sontag S.: *O fotografii*. Przeł. S. Magała. Warszawa 1986.
- Sontag S.: *Pod znakiem Saturna*. Przeł. D. Żukowski. Kraków 2024.
- Sosnowski A.: *Zoom*. Kraków 2000.
- Soulages F.: *Estetyka fotografii. Zysk i strata*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007.
- Stasiuk A.: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004.
- Stasiuk A.: *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*. Wołowiec 1998.
- Stasiuk A.: *Przez rzekę*. Wołowiec 1996.
- Stasiuk A.: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2000.
- Stępień T.: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989.
- Stępień T.: *Zabawa. Poetyka. Polityka*. Katowice 2002.
- Stiegler B.: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009.
- Szarota P.: *Psychologia uśmiechu. Analiza kulturowa*. Gdańsk 2006.
- Szczypiorska-Mutor M.: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Warszawa 2016.
- Sztompka P.: *Obraz fotograficzny jako przedmiot interpretacji*. W: Tenże: *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa 2006, s. 75–95.
- Szyborska W.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2004.
- Szymutko S.: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Katowice 2006.
- Śliwiak T.: *Rajskie wrony*. Warszawa 1972.
- Śmieć w kulturze. Red. K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2015.
- Świrszczynska A.: *Budowałam barykadę*. Kraków 1984.
- Tadeusz Różewicz i obrazy*. Red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki. Poznań 2005.

- Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim.* Wybór i oprac. G. Jankowicz. Wrocław 2010.
- Ugrešić D.: *Czytanie wzbronione.* Przeł. D.J. Ćirlić. Izabelin 2004.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem.* Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011.
- Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego.* Red. P. Śliwiński. Poznań 2010.
- Witkacy. Psycholizm.* Red. A.M. Potocka. Kraków 2009.
- Witkowski M.: *Pisarz w medialnej sieczce.* „Polityka” 2009, nr 42, s. 128.
- Witosz B.: *Opis a fotografia.* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1998, nr 25, s. 233–240.
- Wojda D.: *Borat literatury.* „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39, s. 18.
- Woźniak-Czech E.: *Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność.* Poznań 2018.
- Zalewski C.: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej.* Kraków 2010.
- Zawadzki A.: *Literatura a myśl słaba.* Kraków 2009.
- Życie to klęska. Z Krzysztofem Vargą rozmawia Marcin Sendeki. „Przekrój” 2010, nr 10, s. 31–32.

Nota biograficzna

Zamieszczone w tej książce szkice – zmodyfikowane, uaktualnione, rozwinięte – były publikowane w tomach zbiorowych i czasopismach. Poniżej podaję pierwotne miejsca publikacji:

Pióro Sosnowskiego i aparat Atkinsa. W: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2010.

Pisane ciałem. O fotografiach pisarzy pod innym tytułem (*Negatywy pozytywów, czyli o fotografiach pisarzy*), „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1.

Poetyki negatywów. Tadeusz Różewicz wobec fotografii. „Wielogłos” 2022, nr 2.

Indeks nazw osobowych

A

Agamben Giorgio 62, 63, 135
Allen Woody 129
Allouli Malek 48
Antonik Dominik 16, 46, 58, 85,
89, 92, 99, 127, 135
Arago François 88
Ashbery John 39, 138
Atkins Marc 14, 19, 21–24, 26–29,
31, 36, 39, 135, 143

B

Bachórz Józef 77, 135
Balbus Stanisław 10, 138, 140
Balcerzan Edward 131, 135
Banasik Bogdan 27, 140
Barańczak Stanisław 49, 85, 135
Bardot Brigitte 130
Bataille Georges 76, 81, 82
Baudelaire Charles 19, 63, 68, 135
Baudrillard Jean 96, 125
Bauman Zygmunt 126, 136
Bayard Hippolyte 93, 94
Bayard Pierre 15, 136

Bazin André 79, 136
Beckett Samuel 54, 55, 81
Belting Hans 53, 136
Benassi Jacopo 12
Benigni Roberto 129
Benjamin Walter 65, 68, 73, 79,
80, 88, 123, 136
Bereś Stanisław 36, 121
Berger John 11, 48, 66, 136
Bielous Urszula 116
Biles Jeremy 82
Blair Eric 50
Bloom Harold 27
Bodzioch-Bryła Bogusława 10, 52,
136
Bonsiepe Gui 71, 136
Borkowska Grażyna 10, 52, 136
Borowiec Jerzy 124, 125, 128, 140
Botton Alain, de 122
Brassai (właśc. Gyula Halász) 50
Brodzka-Wald Alina 10, 52, 136
Browarny Wojciech 122, 137, 140
Buchowski Marian 45, 136
Burzyńska Anna 87, 105, 106, 136

C

Cameron Julia Margaret 63
 Carlyle Thomas 63
 Carroll Lewis 50
 Chojecki Andrzej 56, 77, 135, 138
 Cieślak Robert 113, 136
 Coelho Paulo 132
 Courbet Gustave 68
 Courtine Jean-Jacques 77, 136
 Cunningham David 48, 140
 Czudec Joanna 33, 47, 61, 141
 Czyżewski Krzysztof 12

Ć

Ćirlić Dorota Jovanka 90, 141

D

Daguerre Louis 94
 Davenport David 47, 137
 Dean James 75
 Dehnel Jacek 12, 52
 Domosławski Artur 102
 Dorys Benedykt Jerzy 114, 115, 123
 Dutka Elżbieta 51, 72, 137
 Dyer Geoff 34, 137
 Dylan Bob 130

E

Eagleton Terry 86, 137
 Eco Umberto 123
 Eliot Thomas Stearns 45, 137

Englander Barbara 9

É

Éluard Paul 50

F

Fedewicz Maria Bożenna 71, 137
 Ferrari Federico 55, 137
 Ferrer Isidro 12
 Fiedorczuk Julia 35
 Filipowicz Halina 117
 Fish Stanley 113
 Fisher Andrew 48, 137
 Foks Darek 12
 Folta-Rusin Anna 15, 46, 53, 54,
 104, 119, 137
 Forajter Waław 7, 19, 141
 Francuzik Karol 35
 Franczak Ewa 98, 137
 Freedberg David 137
 Freund Gisele 54, 56, 137

G

Gall Franz Joseph 77
 Gilman Sander L. 73, 137
 Glensk Urszula 122
 Goffman Erving 99, 137
 Gosk Hanna 10, 52, 136
 Grodziński Łukasz 28
 Grzelewska Anna 12
 Guze Joanna 19, 67, 135, 137

H

Haroche Claudine 77, 136
 Havelin Michael 47, 138
 Hawalej Adam 17, 114, 118, 123–125, 127, 128, 140
 Hedermann Oskar 32, 34, 79, 140
 Hejmej Andrzej 10, 11, 138, 140
 Herbert Zbigniew 51, 138
 Hłasko Marek 75
 Hobot-Marcinek Joanna 126, 138
 Holmes Oliver Wendell 33
 Huelle Paweł 12

J

Jacyków Tomasz 86
 Janion Maria 78, 102, 135, 139
 Jankowicz Grzegorz 28, 30, 35, 39, 138, 142
 Jarocki Jerzy 121
 Jaworski Krzysztof 12
 Jay Martin 46
 Jenkins Nicholas 39
 Jewdokimow Marcin 48, 137

K

Kałuża Anna 11, 138
 Kanicki Witold 125, 126
 Kapuściński Ryszard 102
 Karpowicz Tymoteusz 49, 138
 Kertész André 52, 71
 King Stephen 132

Klenczon Wanda 139
 Kopacki Andrzej 73, 136
 Koszowy Marta 9, 38, 52, 138
 Kowalska Anna 22
 Kowalska Magdalena 15, 136
 Krasieński Zygmunt 60, 61, 63
 Kuczok Wojciech 109, 110
 Kulik Jerzy 123
 Kulikowska Katarzyna 141
 Kunz Tomasz 11, 117, 126, 136, 138
 Kwaśniewski Tomasz 86, 91

L

Lachman Magdalena 15, 59, 138
 Lalewicz Jerzy 44, 104, 135, 140
 Larek Michał 28
 Lavater Johann Caspar 77, 113
 Lebda Małgorzata 12
 Legeżyńska Anna 35, 138
 Leiris Michel 27, 138
 Lempp Elżbieta 74, 123, 138
 Libera Antoni 100
 Libera Zbigniew 12
 Limon Jerzy 77, 138
 Link Charlotte 132
 Lipska Ewa 16, 69, 70, 98, 138
 Lis Renata 87, 135
 Lubaszewska Antonina 10, 34, 139

Ł

Łebkowska Anna 10, 100, 139

Łubieński Stanisław 129, 130, 139
 Łukasiewicz Jacek 125, 128–130,
 139

M

Magala Sławomir 53, 88, 96, 139,
 141

Majeran Tomasz 36

Malek Natalia 12

Manet Édouard 68

Markiewicz Henryk 106

Markowski Michał Paweł 43, 56,
 57, 98, 135, 139

Mays Sas 48, 140

McLuhan Marshall 38, 86, 139

Michalek Bolesław 79, 136

Michałowska Marianna 9, 33, 139

Milach Rafał 84, 93

Miller Henry 22, 50

Minois Georges 139

Mizerkiewicz Tomasz 130, 131

Mohr Jean 48

Momro Jakub 35

Mourono Bruno 129

Mrożek Sławomir 56

Mutter Anne-Sophie 95

Mytych-Forajter Beata 7, 19, 141

N

Nadar (właśc. Gaspard-Félix Tour-
 nachon) 60, 68

Nancy Jean-Luc 55, 66, 137

Nasiłowska Anna 103, 139

Neruda Pablo 12

Netrebko Anna 95

Nicholson Jack 129

Nin Anais 22

Norwid Cyprian Kamil 34

Nowacki Dariusz 74, 75, 139

Nowakowski Andrzej 56

Nycz Ryszard 45, 103, 120, 139, 140

O

Obracht-Prondzyński Cezary 147

Okołowicz Stefan 98, 137

Olechnicki Krzysztof 48, 59, 79,
 139

Olek Jerzy 17, 117, 119, 123, 124, 139

Orłowski Henryk 65, 136

Orska Joanna 122, 139

P

Palka Mateusz 117, 123, 139

Pawłowska-Jądrzyk Brygida 48,
 134

Pijarski Krzysztof 34, 78, 140

Pióro Tadeusz 16, 24, 28, 135

Piwkowska Anna 50, 140

Podsiadło Jacek 12

Poprawa Adam 122, 137, 140

Potocka Maria Anna 79, 98, 140,
 142

Pręczkowska Helena 45
 Proust Marcel 56, 122
 Próchniak Paweł 32
 Przyboś Julian 121
 Przybylski Ryszard K. 10, 140
 Pynchon Thomas 90

R

Rathbone Julian 23
 Ray Man 47
 Rosiek Stanisław 56, 77, 78, 102,
 135, 138, 139
 Rostain Pascal 129
 Rouillé André 32–34, 62, 79, 92,
 93, 140
 Roussel Raymond 27, 140
 Rowling Joanne K. 132
 Różewicz Tadeusz 16, 17, 48, 93,
 95, 101, 111, 113–127, 131, 132, 136–
 141, 143
 Różycka Dorota 72, 99, 140
 Rychlewski Marcin 16, 140
 Rymarczyk Piotr 86, 137

S

Sartre Jean-Paul 44, 57, 140
 Schulz Bruno 85
 Sebald Winfried Georg 12, 48
 Sekula Allan 34, 78, 88, 140
 Sendeki Marcin 103, 142
 Sendyka Roma 140

Siderski Rafał 12
 Sikora Sławomir 48, 59, 66, 79, 94,
 140
 Sikorski Janusz 65, 136
 Skrendo Andrzej 125, 141
 Skwara Marek 71, 136
 Słonimski Antoni 49, 141
 Sochoń-Jasnorzevska Jagoda 73,
 137
 Sontag Susan 11, 53, 59, 60, 65, 88,
 123, 141
 Sorrentino Paolo 12
 Sosnowski Andrzej 14, 19, 21, 23,
 24, 26–32, 36–39, 135, 138, 141,
 143
 Soulages François 7, 19, 24, 25, 30,
 31, 80, 97, 141
 Stankiewicz Eugeniusz 114, 123
 Stankowska Agata 116, 141
 Stasiuk Andrzej 16, 51, 54, 55, 68,
 70–72, 74, 76, 81, 137, 141
 Stępień Tomasz 107–109, 141
 Stiegler Bernard 33, 47, 61, 64, 141
 Stolarczyk Jan 116, 142
 Swoboda Tomasz 77, 82, 136
 Szarota Piotr 128, 141
 Szczepański Jan Józef 74
 Szczucka Natalia 38, 139
 Szczypiorska-Mutor Magdalena
 13, 52, 141
 Sztompka Piotr 59

Szymborska Wisława 17, 18, 141

Szymutko Stefan 57, 58, 141

Ś

Śliwiak Tadeusz 49

Śliwiński Piotr 32, 35, 138, 142,
143

Śniedziowska Magdalena 116, 141

Świetlicki Marcin 12, 93, 109

Świrszczynska Anna 25

T

Tarasewicz Paulina 55, 137

Telicki Marcin 116, 141

Tennyson Alfred 63

Tochman Wojciech 12

Tomaszewski Jerzy 25

Travolta John 129

Trznadel Jacek 47, 118, 135

Tuwim Julian 107, 141

U

Ugrešić Dubravka 142

V

Valéry Paul 37

Varga Krzysztof 102, 103, 142

W

Weberman Alan 130

Wełnicki Grzegorz 12

Werner Andrzej 10, 52, 136

Węgiel Danuta 12

Wieleżyńska Ewa 27, 138

Wilczyk Wojciech 12, 50, 71

Wirpsza Witold 12, 52

Witkowski Michał 16, 84–86, 89,
91, 92, 100, 142

Witosz Bożena 10, 52, 142

Wojaczek Rafał 22

Wojda Dorota 92, 142

Wolf Werner 11

Woźniak-Czech Ewelina 142

Wysłouch Seweryna 71, 136

X

Xun Zhou 73, 137

Z

Zalewski Cezary 9, 37, 52, 142

Zatorski Tadeusz 136

Zawadzki Andrzej 64, 66, 142

Zdrodowski Adam 36

Ż

Żukowski Dariusz 141

Written with the Body: Essays on the Adventures of Literature and Photography

S u m m a r y

Interdisciplinary reflection on the relationship between literature and various art forms – music, theatre, cinema – has been an important component of literary studies for years. Until recently, however, research into the interactions between literature and the visual arts has been dominated primarily by a plethora of analyses devoted to the relationship between word art and painting. Meanwhile, with the beginning of the 2000s, a modification of the research field is evident, for it is not painting, but photography that has become a medium of greater interest to scholars concerned primarily with literature. In a short period of time, the domestic reader could become familiar with Cezary Zalewski's cross-sectional monograph *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej* [Desire, Cognition, Passing. Photographic Representations in Polish Literature] (Krakow 2010), Marianna Michałowska's narratological and cultural studies compendium *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* [Photo-texts. The Connections Between Photography and Narration] (Poznan 2012), and Marta Koszowy's insightful study *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* [In search of reality. The mediating role of photography in contemporary Polish prose] (Krakow 2013).

The modification of the research field manifested in this way has at its origin a number of different reasons. Firstly, the impulse coming from various theories (the iconic turn, research into logo-visuality, various comparative concepts, etc.), which has led to an increasing shift away from a strictly textualist perception of literature towards a reflection emphasising the dialectic between the discursive and the visual. Earlier reflections on intersemioticity and the correspondence of the arts have thus received significant support in the form of a sudden increase in publications on visual sociology and the anthropology of the image, numerous translations of books on the history of photography and related aesthetic issues. Secondly – and this is an element closely related to the above – the turn towards research on the transmediality of literary texts and, above all, intermediality would also be an important factor here. Thirdly, a significant role was played by social and cultural changes (photo-society), and technological developments that made

photography a ubiquitous medium (the role of the internet and related platforms), and photography started to be perceived as a common practice, not necessarily reserved only for professionals. Fourthly and finally – and an absolutely crucial point – the interest of literary scholars in the photographic medium is a derivative of the emergence of a large number of titles drawing on the synergy of literature and photography. As a result, the growing number of photographic-literary projects translates into more articles and books, and at the same time does not condemn writers to repetition and duplication.

The book *Pisane ciałem. Szkice o przygodach literatury i fotografii* [Written with the Body: Essays on the Adventures of Literature and Photography] – in accordance with its subtitle – is devoted to selected aspects that link two different media, two separate fields of art. The book is composed in such a way as to highlight the various mechanisms that make it possible to build interdisciplinary relations between photography and literature. The subject of the opening section is the book *Warszawa*, which was the result of a collaboration between the English photographer Marc Atkins and two Polish poets, Tadeusz Pióro and Andrzej Sosnowski. Given that we are dealing with an interdisciplinary project, transcending the boundaries of one medium and referring to two systems of representation, what interested me here was above all the issue of intermedial interactions between the visual sphere of the book and the poetic works it contains. From a critical perspective, this is all the more intriguing because the question of mimeticism in relation to extra-textual reality is one of the key issues in Andrzej Sosnowski's work, and the joint photographic-poetic project complicates and enhances it at the same time. The matter is interesting also for the fact that *Warszawa* was a book few people saw and even fewer wrote about, which, considering the rank and place of the author of *Stancja* in critical-poetic hierarchies, seems rather surprising.

The next essay, the most extensive, but also crucial from the author's perspective, because it projects a new problem in the literary field, is devoted to an issue usually treated as an unimportant element, an unimportant signature, which, next to blurb, cover design, typography, usually belongs to those elements that are treated as redundant in the research process. Meanwhile, the author's signature in the form of a photograph placed on the cover turns out to be an extremely interesting research object, which can be used to identify the main problems of photographic discourse (the question of representation, the question of truth/'truth' of photography, the theatricalisation of social life, etc.), but also to illustrate transformations taking place in the world of literature (and literary studies). I therefore look at the dominant model that can be derived from the multiplicity of writers' photographs, reconstructing its origins and links with the painted portrait, and then analysing and interpreting the ways in which selected authors (including Andrzej Stasiuk,

Michał Witkowski, Ewa Lipska), in a frequently bravura form, deconstruct this form of representation. Analysing the phenomenon of writers' images, I ask about the relationship between the somatic and the textual. At the same time, I also try to show how contemporary creators engage photography in the processes of the economisation of literature and the construction of a distinctive authorial brand.

In the final essay, I try to reconcile both perspectives – one focused on the text and one focused on the photographic image. The protagonist is a poet who happened to advise professional photographers and to be a participant in photographic plein-air, although he himself never owned a camera (this information is provided in Jerzy Olek's book). This is Tadeusz Różewicz. The main matter of the *Poetics of the Negatives* essay is the description of Tadeusz Różewicz's attitude – reconstructed on the basis of poetic works, but also essayistic statements – towards the photographic medium. An attitude, let us say from the start, exceptionally ambivalent, changeable, at first glance rather conservative, oscillating between dislike and fascination, which was exemplified by the poet's close relations with outstanding photographers. Seeing photography as an important tool for documenting and recording a changing reality, the poet looked with detachment at those aspects of it that are related to its creative and manipulative dimension. The subject matter is interesting and at the same time relatively poorly recognised, which may seem surprising given the number of works devoted to the poet's relationship with the visual arts.

At the same time, however, an equally important subject of my analysis are not only the texts, but also the photographs of Różewicz, who – especially in the last period of his life – discovered photography as a brilliant platform for the games he played with his readers, but also with his public image as an old poet. Here, the erstwhile opponent of the theatricalisation of poetry and literary life, with time began to perform attractive performances himself and immortalised them on photographic film. Evidence of this can be seen in Tadeusz Różewicz and Adam Hawałe's intermedia project *Śmietnik* [Trash], which I have made the object of interpretation in the final part of the book.

REDAKTOR

Marta Tomczok

PROJEKT OKŁADKI Z WYKORZYSTANIEM FOTOGRAFII AUTORSTWA ADAMA HAWAŁEJA

Magdalena Nazarkiewicz

KOREKTA

Marzena Marczyk

ŁAMANIE

Ireneusz Olsza

REDAKTOR INICJUJĄCY

Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.05.2026

Copyright © 2025 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.06.2026 publikacja dostępna
na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



<https://orcid.org/0000-0003-2604-7299>

Olszański, Grzegorz

Pisane ciałem : szkice o przygodach literatury
i fotografii / Grzegorz Olszański. – Wydanie I.
– Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego, 2025

<https://doi.org/10.31261/PN.4284>

ISBN 978-83-226-4549-9

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4550-5

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Jordana 18, 40-043 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

volumina.pl Sp. z o.o.

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 9,75. Ark. wyd. 8,0.

Publikację wydrukowano na papierze **Munken Polar 100 g vol. 113**. PN 4284.

Cena **34,90 zł** (w tym VAT)



Cena 34,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4550-5



9 788322 645505

Więcej o książce

