

Dariusz Pawelec

Antropologia fotografii.
Witolda Wirpszy *Komentarze do fotografii*

Opublikowany w roku 1962 skromny, dwuarkuszowy tomik Witolda Wirpszy zatytułowany *Komentarze do fotografii The Family of Man*¹ pozostaje w moim przekonaniu jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Cykl osiemnastu utworów, z których trzynaście opublikowano w towarzystwie fotografii, należy przy tym do dokonań najściślej rozpoznanych i bodaj najbardziej niedocenionych przez krytykę. Oryginalność tego przedsięwzięcia polegała, z jednej strony, na wyprzedzeniu o całą długość swojej epoki w sferze rozwiązań artystycznych, z drugiej strony – na niemożliwej wówczas do dostrzeżenia zdumiewającej wręcz zbieżności filozoficznej, semiotycznej, społecznej, antropologicznej refleksji Wirpszy z powstającymi równolegle oraz o wiele lat później pracami zachodnich teoretyków sztuki, filozofów kultury, socjologów, myślicieli. Bezkompromisowe nowatorstwo w obydwu wskazanych aspektach, artystycznym i myślowym, skazywało tomik na porażkę odbiorczą w bardzo długiej perspektywie, przy czym nie chodzi tu nawet o oczywisty wpływ cenzury i polityki wydawniczej na recepcję dzieła Wirpszy w ogóle. Znamiennym dowodem tej nieobecności był np. brak hasła osobowego autora *Komentarzy* w PWN-owskim dwutomowym przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska* z 1985 roku, *notabene*, opublikowanym

¹ W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii „The Family of Man”*, Kraków 1962. Wszystkie cytaty według tego wydania.

w roku śmierci poety. Przyczynny czytelniczego niepowodzenia dokonani Witpszy jako "poety dla poetów" ufać nie rozpoznawał we wspomnieniu pośmiertnym na łamach paryskiej "Kultury" Wiktor Woroszyński: "[...] zbyt wysoko latał, zbyt zuchwale igrał z myślą i mową poetycką. Zbyt mało troszczył się o przeciętną lub nawet ponadprzeciętną możność odbioru tak niekonwencjonalnego modelu tekstu literackiego, jak konstruowany przez niego"².

Nie byłoby oczywiście temu *Komentarze do fotografii The Family of Man*, gdyby nie najsłynniejsza być może w XX wieku wystawa fotograficzna przywoływana w jego tytule, *opus magnum* wieńczące karierę swojego kuratora, pioniera nowoczesnej fotografii Edwarda Steichena. Najprościej opisać tę wystawę liczbą: pięćset trzy zdjęcia wybrane z prawie dwóch milionów, dwustu siedemdziesięciu trzech fotografii z sześćdziesięciu ośmiu krajów. Do tego dodać ją ponad dziewięć milionów widzów w trzydziestu ośmiu krajach świata, w tym w Polsce. Impozycyjne Zdjęcia pogrupowane zostały tematycznie w trzydzieści siedem działów, takich m.in. jak narodziny, dzieciństwo, miłość, zabawa, choroba, samotność, śmierć, śmierć, śmierć. Temat wiązał ze sobą w ramach różnych sposobów wyrażania, rasy, typy fizyczne i generacje, ale wszystkie zestawione i wymieszane ze sobą w myśli przekonaniami, że "człowiek rodzi się pracując, śmieje się i umiera wszędzie w ten sam sposób"³. W op-

Podobnie jak Whitman wzywał czytelników swoich wierszy, by się utożsamiali z nim i z Ameryką, Steichen otworzył wystawę, by umożliwić każdemu z widzów utożsamienie się z wieloma przedstawionymi na zdjęciu ludźmi – i po-
tencjalnie – z tematem każdego zdjęcia: obywatelami światowej fotografii⁴.

W Polsce wystawa, pokazana w roku 1959, była wydarzeniem "głośnym" i została oceniona dość powszechnie jako "znakomita". Tom Witpszy w roku 1962 przywoływał i zakładał zarazem świeże i jeszcze wspomnienie. Budował dysonans poznawczy, prowokujący niektórych krytyków do oskarżania autora o kwestionowanie wartości humanistycznych, "sarkastyczny sceptycyzm wobec natury

² W. Woroszyński, *Imię i nazwisko*, "Kultura" 1986, nr 1-2, s. 85.
³ R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina*, w: tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 217.
⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 34.

ludzkiej"⁵. Na samym związku, ściśle zaleźności wierszy i fotografii – czy też doświadczeniu fotografii przez podmiot tekstowy – recenzenci się jednak nie koncentrowali. O dziwo, więcej uwagi poświęcono nawet innej korespondencji sztuk dostarczanej w tonie, czyli "rygorom muzycznym" w jego układzie, wysoko ocenając np. "próby umiarkowania wiersza", zastosowanie "techniki kontr-

punktowej"⁶ czy podkreślając, że mamy tu do czynienia z "cyklem światła muzycznie skomponowanym".

Ocena znawców miała charakter ambivalentny. Jerzy Kwiatkowski na ile poprzednich tomów uznał, co prawda, *Komentarze do fotografii* za "mniej ambitne, mniej skomplikowane poetycko", ale zaznaczył też, że "nie sposób nie nazwać ich znakomitą książką poetycką"⁸. Dostarczenie "doskonałe skonstruowanej struktury poetyckiej", sugerystwności i wynalazczości językowej szło u niego jednak w parze z niepokojem dotyczącym filozofii poety i "nieczy-
stych źródeł" jego postawy ("pesymistyczno-dreżycielskiej"). Jan Józef Lipski, doceniając z kolei "efekt artystyczny eksperymentu" i pisząc, że "poemat mógłby się stać łupem seminarium poloni-
stycznego", zaznacza bardzo wyraźnie swój dystans do postawy podmiotu twórczego. Nazywa tom "poematem obsesyjnym", kto-
rego "kręgosłupem" jest "obsesja kłamstwa i pozoru", "wielka in-
wektywa przeciw pedagogom"¹⁰. Rozpoznanie te można by uznać za niezwykle celne, gdyby nie kontekst, do którego odnosił je re-
cenzenci tomu. A był to oczywiście i najbliższy kontekst rozliczeń z niedawną przeszłością. Kwiatkowski odnalazł w *Komentarzach do fotografii* "głębokie resentymenty" z lat przynależności Witpszy do "pryszczących". Lipski sprowadza postawę podmiotu do infanty-
nego konfliktu ucznia i nauczyciela, co "obsesję kłamstwa i praw-
dy" czynić ma, według krytyka, "młodzieńczą w tonie": "Witpsza sam zapędza się do szkółki profesora Pimki, siada na ławce – i wy-
brzydza na pedagogów"¹¹. Rzecz jasna, źródło takiej postawy należy szukać w niedawnej historii i "mitologii pokolenia", w twórczości

⁵ R. Maruszewski, *Moralista ironiczny*, "Życie Literackie" 1961, nr 10, s. 10.
⁶ J. J. Lipski, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, "Twórczość" 1963, nr 6, s. 69.
⁷ J. Kwiatkowski, *Poezja infernalna*, "Życie Literackie" 1963, nr 16, s. 9.
⁸ Tamże.
⁹ Tamże.
¹⁰ J. J. Lipski, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, "Twórczość" 1963, nr 6, s. 68-69.
¹¹ Tamże, s. 68.

„pryszczających”, rzekomo tylko, według Lipskiego, oszukanych przez „starszych”, a w gruncie rzeczy, co ma być widoczne na przykładzie Wirpszy, stosujących dość typową „tactykę samooobronną” wynikającą wprost z „kompleksu winy”. Zupełnie paradoksalnie amerykańska ekspozycja miałaaby wywoływać w wierszach m.in. spirowanych jak najbardziej krajo-owe duchy. Pozostaje pytanie, czy nie były to jednak duchy nawiedzające przede wszystkim krytyków. Lekura *Komentarzy do fotografii*... zorientowana na rozrachunki ze stałnowsko-socrealistyczną przeszłością gubi, jak się wydaje, zdecydowanie bardziej uniwersalne przesłanie tomu, a co najważniejsze – gubi to, co najistotniejsze dla całego zamysłu twórczego, czyli ściśle związek wierszy z fotografią. Z punktu widzenia współczesnego czytelnika ślad rozrachunkowy pozostanie ledwie widoczny i w gruncie rzeczy mało ciekawy czy istotny. Podnoszony natomiast przez Lipskiego problem „obsesji kłamstwa i pozorów, nadających ton całemu poematowi” wyznacza do dzisiaj aktualny fundament projektu Wirpszy. Wszelako pod warunkiem, że nie będziemy go sytuować pod znakiem „jadera ciemności”, jak chciał Kwiatkowski, ani tym bardziej wycofywać się wraz z „infantylnym podmiotem” do „szkółki profesora Pimki”, co proponował Lipski. Uchwytnie wyjątkowości zamierzenia Wirpszy nie jest możliwe bez rozstrzygnięcia roli zamieszczonych w tomie fotografii. Nie mogą być one bowiem potraktowane w kategoriach prettekstu, inspiracji czy ornamentu. Rozpatrywanie poetycznych komentarzy w odwołaniu do zintegrowanych z nimi zdjęć z *The Family of Man* musi prowadzić do nieporozumień, obniżając przy tym atrakcyjność i rangę artystycznej propozycji Witolda Wirpszy.

Kłamstwo i pozor w *Komentarzach do fotografii*... są bowiem nieodłączne zrośnięte z problemem doświadczenia świata za pośrednictwem obrazów. Nie rozrachunki interesują Wirpszę, ale perspektywa antropologiczna, w ramach której „człowiek jawi się nie jako «pan i władca» swoich obrazów, ale [...] jako «miejscę obrazów», które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapamiętania nad nim”¹². Wyprzedza także poeta bliższe nam w czasie dyskusje wokół „kryzysu reprezentacji” i współczesne nastawienie „antypozycyjne”, wyrażające ze „zwątpienia w odniesienie”.

¹² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 13.

Zgodnie z intencją Edwarda Steichena wystawa *The Family of Man* miała być „rzekomo ostatnim słowem obiektywnej fotografii”. „Jej credo – jak przypomniał Hans Belting – stanowił ideał wernego prawdziwie repertażu obrazowego, manifestującego ufność w globalną solidarność «ludzkości»”. Fotografowie „podtrzymywali zbudzenie, że można odwiedzić świat w fotografiach”, „spożenie, jakie kierowano na ludzi na całym świecie, miało uwiarygodnić prawdę fotografii”¹³. Tradycyjne pytanie widza o „prawdę obrazu” stoi u podstaw doświadczenia antropologicznego, z którego Wirpszy zdaje sprawozdanie każda z trzynastu par tekstowo-obrazowych. Najbardziej bezpośrednio tematyzuje to doświadczenie para pierwsza, składająca się z fotografii, która „przedstawia paki nad wodą i cienie ptaków na wodzie oraz słonce zamglone nad chmurami”¹⁴, oraz tekstu *Paki i cienie*:

Jeśli ciało paka nosi w sobie rytm, to on nie o tym nie wie; tak przynajmniej mówimy. Gromada latających ptaków także nie wie, jak przynajmniej

O rytmie swego układu: że grupami, trzy, cztery, znowu trzy, a potem dwa (połowa czterech). Zresztą, jeśli spojrzeć na tę gromadę z innej strony, nic z tego nie wylądzie, podobnie jak

Z cieniami na wodzie, układającymi się w rytmiczny kontrpunkt. Nadto: należy stwierdzić wywołujące tanich

Nastojowych skojarzeń: człowiek – pak.

Paki machają skrzydłami, nie więc.

Fotograf tedy

Zastosował podstęp, manewrował swymi szkiełkami (pod słonce),

Az paki nie dokonali fałszu: paki nie pokazały rytmu,

Którego natura (paki) nie stworzyła. Sprycał, fałszował

Prawdę przyrodniczą (posługując się prawami optyki, czyli przyrody)

I wmałwia nam, że ta natura jest piękna przez rytm. To jest

Szalbierstwo, nie więc, takie szalbierstwo, na wywyższe wynaturzenie,

Zakłamanie liryczne, zmysł

Piękna cudowności zachwytu rozkoszowania

Się się się. Sprycał, cwaniak, alfons, fałszyfikator szkiełkowy.

Wirpsza nie tylko zestawia ze sobą rozbieżne doświadczenia fotografii i patrzącego na fotografię („jeśli spojrzeć na tę gromadę z innej strony, nic z tego nie wylądzie”), ale idąc jeszcze dalej, ironicznie wypunktowała samo piękniecie w „kongruencji obrazu i spo-

¹³ Tamże, s. 272–273.

¹⁴ Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.

rzemienia". Prawda obrazu musi zostać bezwzględnie uznana za iluzję. Poetycki komentarz dowiódł, że „świat – mówiąc już słowami antropologa obrazu – nie posiada obrazów sam z siebie, które jedynie należałyby mu niejako wytworzyć. Obrazy powstają w spojrzeniu, które poszukuje nowego i osobistego wglądu. Są obrazami tego, kto patrzy na świat¹⁵. Co nie uszuwa z nich jednak, dodałby zapewne Wierpsza, skazy „szalbierstwa” i „wynaturzenia”, ponieważ obrazy reprezentują tylko medium („szkiełko”) wsunięte między patrzącego a świat, nie zaś sam obraz świata. Poeta obala dokumenciarne, nieefektywne i niekonsekwentne obrazy fotograficznego w miejscu manifestowania się ideałów obiektywizmu spojrzenia reportażowego. Komentowanie fotografii staje się ostatecznie demaskacją braku odniesienia: fotograf pokazuje wszakże „rytm, którego natura nie stworzyła”.

Witold Wierpsza w esejach z *Czy znać* (1965) dał się poznać

jako przeciwnik sentymentalnego („czułościowego”) odbioru dzieła sztuki, który w efekcie produkuje sentymentalną krytykę artystyczną oraz „czułościowe teorie sztuki”. Te bowiem, jak pisał, są rzeczniczkami powielających stereotypów wzruszeniowych, nadając im cnotliwość dydaktyczną¹⁶. I właśnie oddalanie się od wiedzy o świecie w kierunku wzruszenia, zaobserwowane na fotografiach z *The Family of Man*, dało poecie asumpt do ich krytycznego przetworzenia. W tekstach poetyckich komentarzy czytamy o „wywołaniu tanich nastrojowych skojarzeń” przez fotografa, o „ak-torstwie” i „komedianctwie” dla potrzeb zdjęć, „niskim stopniu udawania szczerskości”, „upozorowaniu”. W tekście zamieszczonym obok fotografii przedstawiającej „spracowane ręce staruszek na biednej sukni” znajdujemy ironiczne westchnienie: „Ach, bezradność sentymentalna ty moja!”. I nawet jeśli tłumnie tu, mówiąc słowami krytyka z lat sześćdziesiątych, „sarkastyczny sceptycyzm”, to bynajmniej nie „wobec natury ludzkiej” skierowany, jak chciał tenże.

Pierwszy i najważniejszy gest sprzeciwu poety dotyczył sposobu postrzegania się fotografii, która, jak to niemal dwie dekady później zauważyła Susan Sontag, „nie jest w stanie stać się wiedzą etyczną albo polityczną”. Według Sontag, u której autor „komentarzy” znalazłby bez wątpienia zrozumienie: „Wiedza osiągnięta przez nie-ruchome fotografie zawsze będzie w jakimś sensie sentymentalna

¹⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*..., s. 274.
¹⁶ W. Wierpsza, *Czy znać. Przerob. Mikołów 2008*, s. 180.

– albo cyniczna lub – humanistyczna. Będzie to wiedza uzyskana po rekordowo niskiej cenie – pozory wiedzy, pozory mądrości¹⁷. W przypadku *The Family of Man* przekładało się to, jak pisał Sontag, na „krzepiące ciepło towarzyszące oglądaniu dzieł¹⁸. I to „ciepło” właśnie poeta poddawał próbie wytrzymania w swoich komentarzach, nie ulegając pokusie „sentymentalnego humanizmu” epoki. Stąd już bardzo blisko było do nieporozumień i zarzutów antyhumanizmu. Drugi gest sprzeciwu poety polegał zatem na odjęciu historycznego traktowania rzeczywistości jako „niezmierzającego” Wierpsza nie przyjął, rzecz jasna, w tymie wzmawianej mu postawy anty-humanistycznej, a jedynie odwołania obrazowe oszustwo wyrażające z przekonania, że Natura miałaby znajdować się u podstaw Historii, rozprawa się z „mitem kondycji ludzkiej”, odsyłał do „sedna uniwersalnej natury ludzkiej”. To, czego nie odczytali z tomu *Komentarze do fotografii*... polscy krytycy, zapisał na marginesach wy-stawy Steichena – parę lat przed Wierpszą, choć równie bezlitośnie

Wszystko – teść i fotogenika zdjęć, wypowiedź, która je uzasadnia – zmniejsza do usunięcia determinującego ciężenia Historii: zatrzymujemy się na powierzchni jakiejś tożsamości zażenowanego sentymentalizmem przenikania do owej ostatecznej sfery ludzkich zachowań, tam, gdzie historyczna alienacja doprowadza swoje „różnice”, które nazwiemy po prostu „nieprawdopodob-
 cią”²⁰.

Co ciekawe, autorzy obydwa przywoływanych reakcji na *The Family of Man*, wyrażając swoją negatywną ocenę, korzystają z podobnej terminologii. Wierpsza pisze w cytowanym już utworze *Plakiet i aenie* o „zakłamaniu lirycznym”, Barthes, analizując krytycznie sposób prezentacji faktów naturalnych, stwierdza, że „nasze wystawy” nie powinny nam mówić np. o „wicznej” literce narodzin”, odrzuca też „gwarancje literki”, które „uwieczniają ludzkie gesty tylko po to, aby tym łatwiej je unieważnić²¹. O faktach natury pisze Barthes w *Myślach* następująco: „[...] jeśli zedrzeć się z nich Historię, to

¹⁷ S. Sontag, *O fotografii*..., s. 27.
¹⁸ Tamże, s. 34.
¹⁹ Tamże, s. 35.
²⁰ R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina*..., s. 218.
²¹ Tamże, s. 220.

nie da się o nich już nic więcej powiedzieć, komentowanie ich staje się czystą tautologią: klęska fotografii, jak mi się wydaje, jest tutaj obnażona: *mówiąc wprost o śmierci lub narodzinach, nie uczymy się dosłownie niczego*²². Witold Wirpsza obnaża taką własną „klęską fotografii”, parodiując w swoich komentarzach jej komentatorską tautologię, na którą zwraca uwagę Barthes. Jak np. w utworze *Pragnienie*, powiązanym z fotografią „przedstawiającą Murzyna, pijącego wodę z kranu”²³:

Rozwarło usta; na przedzie w górnej szczelce brak dwóch zębów (obie jedynki); woda z kurtka rozpryskuje się o
Dołną wargę; strumień się rozszczępia: część pyska na zewnątrz, część
Rozchlapuje się po jamie ustnej (podniebienie, język, krtań). Szeroki
Grymas oczu; [...]

Podobnie tautologiczny opis odnajdziemy obok fotografii przed-

stawiającej „prawnika w toczce”:

Większość bruzd na twarzy; symetrycznie; układa się
W odwróconą literę V; od oczu, od nosa, od ust. Ręce również; symetrycznie;
w literę
V, nieodwróconą (na otwartych tomach kodeksów, tj. na
Bardzo szeroko rozwartych literach V) Adwokat? Prokurator?
Sędzia? Toga: prawnik. Zatroškany (zmęczony?) aktor.

Obiektywistyczne uzupełnienie fotografii podważa oczywiste posądzenie o aktorstwo i rozwinięcie tropu odkrywającego przed czytelnikiem upozowanie całego przedstawienia („komedianstwo [...] zapisane jest drobnymi czarnymi punktami / W poziomym zmarzszczać czoła”). Taką samą funkcję – deziluzji – zdaje się pełnić także tytuł tekstu sąsiadującego z fotografią *Prawo*, odsy-
łający przecież nie do rzeczowości, ale raczej do klisz kulturo-
wych, wyobrażeń alegorycznych rodem z dawnych *Leoniogii*, np. w wydaniu Cesarzowskiego Ripy, w których przedstawienie Prawa wiązało się właśnie z otwartą księgą, na której opiera się lewa ręka²⁴. Nie „prawda obrazu” jest tu zatem ważna, ale jego sugestywność. „Sko-
ro wszystko staje się nazbyt oczywiste, by było jeszcze prawdziwe – pisze o „dyktaturze obrazów” Jean Baudrillard – istnieje szansa na

²² Tamże, s. 218–219.

²³ Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.
²⁴ Zob. C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008, s. 343.

pojawienie się złudzeń²⁵. Znaczenie późniejsza od dokonania Wirp-
szy myśli francuskiego socjologa, także teoretyka fotografii, wycho-
dzi naprzeciw dziełu polskiego poety. Pozwala odnaleźć właściwy
i nadal aktualny kontekst lektury.

Dla Baudrillarda pod koniec XX wieku było już oczywistością, że „fotograficzny obiektw paradowalsznie objawia nieobiektywne-
świat” i że „technika obiektyw wynaosi nas poza podobieństwo,
w sam środek złudzenia rzeczywistości”²⁶. Stąd też próby nasyc-

nia fotografii „odniesieniami i znaczeniami wszelkiego rodzaju”²⁷ uznawał on wprost za „prostytucję obrazu”. „Na festiwalach fo-
toreportażu i w galeriach – mówił w rozmowie z Philippe'em Pet-
tem – zdjęcia ociekają świadectwem, estetyczną czy demagogiczną
czułościowością, stereotypami podobieństwa”²⁷. Po zobaczeniu
The Family of Man Roland Barthes ironizował: „[...] i tak oto Bóg
ponownie wprowadza się na naszą Wystawę”²⁸. Baudrillard wiele lat
później odkrywał podobną motywację zachodniej, władzy przed-
stawienia²⁹: „[...] niech znakowi przysługuje moc odsyłania do głębi
sensu, niech znak da się *wymyśleć* na sens i niech coś służy za ręko-
mię tej wymiany – Bóg oczywiste”²⁹. Reprezentacji przeciwstawił
symulację, która „wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wy-
pływa z *radikalnej negacji znaku jako wartości*”³⁰. Kolejne stadia obrazu
polegają zatem na „przejęciu od znaków, które coś skrywają, do
znaków, które skrywają, że nie nie istnieje”. O ile pierwsze odsyła-
ją do „teologii prawdy i tajemnicy”, o tyle drugie rozpoczyna epo-
kę symulacji i symulacji. W pierwszym stadium obraz „stanowi
odzwierciedlenie głębi (rękojczy rzeczywistości) (*właściwy pozór* – przed-
stawienie należy do porządku sakramentu)”. W stadium ostatnim
obraz „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest
czystym symulakrem samego siebie”³¹.

To, co opisuje francuski filozof kultury, odkrył poetycko na po-
czątku lat sześćdziesiątych Witold Wirpsza w *Komentarzach do foto-*

²⁵ J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 153.
²⁶ J. Baudrillard, *Przed koncem*. Rozmowa Ph. Petit, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 119.
²⁷ Tamże, s. 122.
²⁸ R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina...*, s. 217.
²⁹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 11.
³⁰ Tamże, s. 11.
³¹ Tamże, s. 11–12.

grafii... Zresztą nie tylko poetycko. W *Grze znanych*, opublikowanej w trzy lata po omawianym tomiku, możemy przeczytać przecież o „społecznej degeneracji obrazu”, która polega na przejściu od magii do sugestywności, czyli na przejściu od obrazu, który „był w istocie wizerunkiem sprężonym ze swoim rzeczywistym modelem wizerunkiem tak czy owak duchowym”, do sytuacji, w jakiej „charakter naśladowczy wizerunku staje się zasadą i sprawą naczelną tworzenie zaś zbudzenia naderzędnym samej czynności obrazowania”³². O tym przejściu właśnie – mówiąc językiem Baudillarda: od „porządku sakramentu” do symulacji, albo za Wirpszą: od funkcji magicznej wizerunku do jego „społecznej degeneracji” – opowiadała w istocie tekstowo-obrazowe zestawienia w *Komentarzach*... Jak czytamy w *Grze znanych*: „[...] początkiem degeneracji są owe własne zbudzenia: wówczas kiedy obraz tworzony zostaje z zamyśleniem naśladowczym, ale i jeszcze: z zamyśleniem sentymentalnym, tzn. z serwitutem wzbudzenia wzruszeń”³³. Świecie widac to np. w tekście *Ręce. Bezradność*, zamieszczonym obok fotografii, która „przedstawia staruszkę, 1/3 postaci, od pół piersi do kolan; na białej sukni spracowane ręce”³⁴:

Całkowita bezradność. Nawykowo, po oglądzie, Wzbudają (ręce) szacunek: ze praca, ze tyle lat (70? 80?), Ze artystyczne zgrubienia (małe dochody, wilgotne Mieszkanie), żyły, popatrzyć, nabrzmiały, skóra, popatrzyć (Tęgo, przepaszam, nie widac, przepaszam, domysleć Sie należy), mimo wszystko: popatrzyć, spękaną; zc, dalej, Przed śmiercią. Tędy, nawykowo: trasa (właśnie). Jednak w rzeczywistości Całkowita bezradność, tzn. bezradność okrucieństwa, ponieważ: 1) „Popatrzyć, powada, na babskie zmęczenie moje; ach, pracowałam, Powada, i popatrzyć, powada, taki los mój, biedy się, powada, Dopracowałam, lata stare”. Oczywiście, ta babska bezradność Jest powodem bezradności okrucieństwa. 2) Natomiast: „A cóż to pani, pytam, robiła? Jaki Wyśitek? Może trupy o północy, pytam (balladowo), na cmentarzu, Tylko ze wspólnik, co? zabrał wszystkich, i bieda? A może Dzień po dniu, pytam, troskliwość, kiedy mąż, rzezimieszek, Syn rzezimieszek? Może i tak, pytam tylko: ferma, dojenie krów, Dzieci, wnuki, pytam, uczciwość, obowiązkowość, takoz tylko Starość i bieda, nie, pytam?” – Wiele także bezradności.

³² W. Wirpsza, *Grza znanych*..., s. 178–179.

³³ Tamże, s. 179.

³⁴ Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.

Twarz poza obrazkiem. Jaka twarz? Zmęczenie Rzeźnic? Zmęczenie chytce? Złość złościwa? Ach, bezradności sentymentalna ty moja! wobec starych rąk na 1/3 Lichego ubrania: przerażenie? czułość?

Takowi ludzie, jak kobiety jednostronni (politycy, księża, Debił itp.), w celach, mówi się: pragmatycznych, powiedzą: działki, Działki, kłękajcie przed tym obrazkiem świętym (sami na Ambonie).

Będziemy uciekać. Bezradność. Ręce Wielkiego Dusiciela.

Poeta dekonstruuje próbę przywrócenia obrazowi miejsca w „porządku sakramentu”. Funkcja magiczna („obrazek święty”) pozostaje tylko wzmówieniem, niemożliwą próbą odesłania do wzruszenia, „istniejącego naprawdę u innego źródła, albo i nie istniejącego w ogóle u żadnego źródła”³⁵. Tekst kwestionuje istnienie modelu opisywanego przedstawienia w świecie rzeczywistym, daje wyrażenie do zrozumienia, że poza samym obrazem niczego w istocie nie ma, odesłania symulację, interesowną „sugestowność”. Brak operacji przedstawienia obrazowego w rzeczywistości ujawniany jest w tekstach *Komentarzy do fotografii*... przez prowokowanie napięcia pomiędzy komentarzem jako czystą nauką a wyimaginowanym spojrzeniem na to, czego „nie widac”, czego nie ma na fotografii („Twarz poza obrazkiem”). Znak jest dla Wirpszy „prowokatorium napięcia” i w myśl tej zasady uruchomione zostają w tekście swobodne łąkuchy znaczących. Dla Baudillarda, jak pamiętamy, „funkcja znaku staje się nieważnością rzeczywistości, a zarazem skrywanie owego zniewolenia”³⁶. Według Wirpszy znak „stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje”³⁷. Poeta wplewa ujawnia także działanie znaku na przykładzie oglądanych fotografii, później demonstracyjnie wykorzystuje je we własnej twórczości. Przewidziana manifestacja „grzy znanych” są w omawianym tomie trzy *studia kontrpunkcyjne*, stanowiące rodzaj kolażu tekstów odnoszących do różnych fotografii. Jeśli, jak chciał Barthes, do fotografii ściśle przylega „przedmiot odniesienia”³⁸, co sprawa, że oglądający nie potrafi skupić się na niej samej, to trzy studia Wirpszy uznać

³⁵ W. Wirpsza, *Grza znanych*..., s. 179.

³⁶ J. Baudillard, *Zbrodnia doskonała*..., s. 14.

³⁷ W. Wirpsza, *Grza znanych*..., s. 195.

³⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 13.

trzeba za próbę „rozprawienia się” z przedmiotem, za popisowy

spektakl zerwania przyległości.

Komentarze do fotografii: The Family of Man pozostają do dziś jednym

z najbardziej niezwykłych przedsięwzięć poetyckich. Zarówno jako

pełna emocji relacja z doświadczenia antropologicznego, doświad-

czenia człowieka „wydanego na łup obrazom”, jak i jako przenikliwa

praktyka semiotyczna, odsłaniająca okoliczności „społecznej dege-

neracji obrazu”. Autor tomowi okazał się przy tym jednym z pionie-

row przesiłenia, które rozpoznało wciąż żywą jeszcze dla współczes-

nego czytelnika ponowoczesną refleksję o sztuce i społeczeństwie.

Agata Stankowska

„Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”.

Gwio zczarowany Czesława Miłosza

jako traktat o istnieniu

Są w naszym życiu takie momenty, kiedy nagle na skutek ja-
kiegoś widoku, zapachu, musnięcia liściem twarzy uświadamiamy
sobie własne i obce istnienie. Nieszcześnie i nieobecni muszą być
ci, którzy tego zaskakującego przeżycia rzeczywistości nigdy nie
doświadczyli. Są też takie lektury, takie frazy, które swą poetycką
intensywnością rodzą poczucie konieczności, niezastępowalności
i nieredukowalności do niczego innego, przede wszystkim zaś do
naszych własnych pomysłów na ich uchwycenie. Nie sposób ich
posiąść i przetłumaczyć. Żal uogólnić. Pragnienie zatrzymania i od-
tworzenia w sobie ustąpić musi spokojnej radości, że zostały napi-
sane, ofiarowane nam jak drzewo, motyl i obłoki. Po co i dlaczego?
Odpowiadając słowami poety, o którym mam pisać, powiedzieć by
trzeba, że ich rola polega na tym, iż mimowolnie i niewymuszenie
stanowią w nas (stanowią mogą) „człowieczeństwo i tkliwość”, dając
impuls do filozoficznego namysłu nad tym, co to znaczy istnieć.
„Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia» oznacza przede
wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświa-
damiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być”² – pisze

¹ Cz. Miłosz, *Gwio zczarowany*, Paryż 1964, s. 8. Dalej, cytując zarówno wiersze
Miłosza, jak i zamieszczone w omawianym tomie przekłady, podaję w tekście w nawia-
sie tytuł wiersza oraz nazwisko autora w przypadku tekstu przez Miłosza przełożo-
nych. Cytały utworów Miłosza z innych tomów opatruję oddzielnymi przypisaniami.
² Cz. Miłosz, *Przebiegiem poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, z. 5/6, s. 158.