

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 ważne punkty 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 wszelch 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 podkreślaniu 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 związkom 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: Taż: *Wiersze wybrane*. Kraków 2004, s. 351.