

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

"Co z dziwnym urokiem?" : o motywie starych fotografii w poezji współczesnej

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 13, 385-397

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

„Co z dziwnym urokiem?” O motywie starych fotografii w poezji współczesnej

Lubię sobie podumać
nad zdjęciami w albumach.
Lubię popatrzeć sobie
na czas, co gdzieś już pobiegł¹.

Tak podpatruje uciekiniera-czas dziecko w wierszu Joanny Papuzińskiej. Fotografie odsłaniają mu świat swojski (bo rodzinny), a zarazem nowy, budzący ciekawość: młodość dziadków, mała mama w przebraniu kotka, ślub rodziców, nieznani ciocia i wujek (zapewne sam fakt obecności na rodzinnych fotografiach skłania małego obserwatora do przypuszczenia, że to jego krewni). Zanurzenie się w ów świat sprawia dziecku przyjemność; jedyny „zgrzyt” to rozpoznanie siebie – „łyse niemowlę gryzie własną nogę” – i bunt przeciwko własnemu wizerunkowi, z punktu widzenia kilkulatka zapewne nieco kompromitującemu. Ale ten bunt jest przecież komiczny.

Tak może wyglądać dziecięce wtajemniczenie w magię fotografii. Nie ma tu ani słowa o technice, jakości zdjęć. Brak też wzmianki o jakiegokolwiek odmienności świata na fotografiach, dziwnych ubiorach, pozach. Świat sprzed lat wydaje się podobny do dzisiejszego, chociaż ktoś inny jest dzieckiem bawiącym się zapewne na balu przebierańców, ktoś inny jest młody i chodzi po górach. Mniej istotne, które fotografie są sprzed kilkadziesiątu, a które sprzed kilku zaledwie lat; dla dziecka ważne jest to, że pozwalają przychwycić ten czas, który „gdzieś już pobiegł”.

Fotografie uświadamiają upływ czasu, pokazują rzeczywistość, która dla oglądającego jest nieznaną, intrygującą. Ale nie odsłaniają żadnej przepaści. Rodzice przecież żyją, dziadkowie pewnie też; w wierszu nie znajdujemy najłżejszej sugestii, że cokolwiek zostało w odczuciu dziecka utracone. Przywołane emocje to zaciekawienie, może rozbawienie. Nie ma nawet cienia smutku, refleksji nad nieuchronnością przemijania.

¹ J. Papuzińska, *Fotografie*, [w:] e a d e m, *Stare i nowe wierszyki domowe*, Łódź 2000, s. 9.

Relacja dorosłego z fotografią jest bardziej skomplikowana. Jej oglądanie bywa odczytywaniem, angażuje wiedzę i wyobraźnię, może budzić irracjonalne oczekiwania i tęsknoty. Na fotografii chcemy ujrzeć „coś więcej” lub przynajmniej inaczej. W 1917 r. Anglię obiegła wiadomość o sfotografowanych przez dwie dziewczynki elfach². Technika fotograficzna faktycznie ukazuje więcej niż widać gołym okiem, najbardziej znany przykład to Całun Turyński. Negatyw fotograficzny może być metaforą tego, co niepoznawalne, absolutnie inne: tak jak w wierszu Wisławy Szymborskiej, zatytułowanym *Negatyw*³.

Niezwykłość fotografii spełnia się także w wymiarze najbardziej prywatnym, małego intymnego świata. Píše Adriana Szymańska:

Jaka piękna jest przed wywołaniem!
Z niedoświetloną tajemnicą naszych myśli.
Z nieodkrytym światłem naszego pragnienia.
[...]
Czy martwa klisza dostrzegła, jak tańczy z zachwytu
moje serce, gdy z gór zbiegają ku nam skrzące anioły
śniegu?⁴

Odczucie przywołane w wierszu Szymańskiej umożliwia jest przez wciąż żywą pamięć chwili, w której zrobiono zdjęcie. Inaczej przedstawia się to w przypadku starych fotografii. Samo określenie, użyte w tytule artykułu, jest oczywiście dalekie od naukowej precyzji (jaka odległość w czasie wystarcza, by uznać „dawność”, „starość” zdjęć?), zarazem jednak przyjmowane w sposób naturalny; intuicyjnie rozumiane jako określenie pewnej specyficznej jakości. Świadczą o tym same tytuły wierszy, w których często się ono pojawia. Zdarza się oczywiście także dookreślenie owego dystansu czasowego, pozwalającego mówić o starości zdjęć: *Portret babki Heleny – około 1910* Szymańskiej. W wierszu Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej *Moja matka na starej fotografii* matka jest w ciąży: „biała sukienka wydęta wiatrem a może obecnością / (moją bo zgadzają się daty)”⁵. W poświęconym babce poety liryku Jerzego Szymika *Matylda* wnuk widzi ją „niespełna dwudziestoletnią”, co w ramach wiedzy rodzinnej pozwala na precyzję chronologiczną. (Lub raczej odwrotnie; można się domyślać, że określenie wieku babci jest możliwe dzięki dacie na zdjęciu).

Daty są jednak mniej istotne; o starych fotografiach mówi się wtedy, gdy brak relacji bezpośredniej z tym, co na niej przedstawione. Jest to świat młodości dziadków; świat sprzed narodzin oglądającego fotografie lub z jego dzieciń-

² Zob. K. Bruner, J. Ware, *Znaleźć Boga we Władcy Pierścieni*, przeł. J. Gorecka-Kalita, Kraków 2003, s. 150 nn.

³ Z tomu *Chwila*, Kraków 2002, s. 12.

⁴ A. Szymańska, *Fotografia*, [w:] eadem, *Kamień przydrożny*, Wrocław 1993, s. 19.

⁵ A. Olędzka-Frybesowa, *Moja matka na starej fotografii*, [w:] eadem, *Kto mówi*, Warszawa 1997, s. 85.

stwa (gdy wiersze piszą starzy poeci; ich dzieciństwo także jest czasem odległym, również kulturowo – przynależy do minionego).

Inność świata utrwalonego na fotografii, kulturową, ponadosobistą, wyraża język. W tytule wiersza *Album rodzinne* Olędzkiej-Frybesowej⁶ zwraca uwagę rodzaj gramatyczny rzeczownika, przywołujący dawną normę językową. Tytuł *Portret babki Heleny – około 1910* Szymańskiej⁷ może mylić, sugerować portret malarski, informuje o pełnionej przez fotografię funkcji portretowania, zasadniczo też przynależnej do przeszłości.

W wierszach przywołujących motyw starej fotografii można odnaleźć odwołania do chwili jej powstania (naznaczonej uroczystą aurą; zrozumiałą w czasach, gdy zdjęcia robiono znacznie rzadziej niż dziś, zwykle przy szczególnych okazjach, w zawodowym atelier) oraz do jej „fizyczności”, zwłaszcza kolorytu (sepia). Samo słowo „sepia” rozpoznawalne jest jako językowy znak dawności⁸. Stara fotografia „Każdą plamką sepia / woła do ciebie”⁹. Koloryt sepia może też być postrzegany jako pozytywna wartość estetyczna, skoro „Farbe ist geschwatzig” (kolor jest przegadaniem)¹⁰.

We fragmentach o charakterze opisowym poeci chętnie przywołują szczegóły minionego świata. Wraz z przedmiotem ocalone zostaje nazywające go słowo:

frywolne tylko wąskie koronki przy szyjach
może zresztą tylko ta nazwa
mówiono o nich frywolitki (*Album rodzinne*)

Zaś „dziadek Soboszyński Paweł” z wiersza Ernesta Brylla: „Włazł w krochmal i tużurek [...] / I trwa pod melonikiem”¹¹.

Niekiedy brak słowa może być zastąpiony czytelniczym dopowiedzeniem. Wspominane przez Jana Twardowskiego „przed dworem co się spalił siostry cienkie w pasie”¹² pozwalają na domysł odnoszący się do ukrytej części garderoby – gorsetu.

⁶ A. Olędzka-Frybesowa, *Album rodzinne*, [w:] e a d e m, *Kto mówi*, s. 83.

⁷ A. Szymańska, *Portret babki Heleny – około 1910*, [w:] e a d e m, *In terra*, Kraków 2003, s. 39–40. Wiersze cytowane wielokrotnie, lokalizowane w pierwszym przywołaniu, będą następnie oznaczane samym tytułem w tekście głównym.

⁸ O współczesnej modzie na fotografii „jak z XIX wieku” łatwo się przekonać, oglądając witryny salonów fotograficznych; to głównie zdjęcia ślubne. Można się zastanawiać: czy tak utrwalone szczęście małżeńskie ma być bardziej pewne, czy też deklaruje się w ten sposób sympatię wobec tradycyjnych wzorców rodziny?

⁹ J. Szymik, *Matylda*, [w:] i d e m, *Błękit. 50 wierszy z lat 2000–2002*, Katowice 2003, s. 39.

¹⁰ R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa 2002, s. 111.

¹¹ E. Bryll, *Opis fotografii*, [w:] P. Dzieciołowski, *Historie przedmiotami pisane*, Warszawa 2005, s. 35.

¹² J. Twardowski, *Stare fotografie*, [w:] i d e m, *Zaufałem drodze. Wiersze zebrane 1932–2006*, zebrała i oprac. A. Iwanowska, posłowie J. Puzynina, wyd. nowe uzupełnione, Warszawa 2007, s. 364.

W poetyckich opisach zwraca uwagę mnogość szczegółów; czuła uwaga, poświęcana szczególnie detalom stroju. W wierszu Szymańskiej czytamy:

W szerokim kapeluszu zdobionym kwiatami
z kokardą, z tycjanowskim płomieniem włosów,
uśmiechnięta jak Mona Lisa,
babka Helena schodzi z portretu
i podtrzymując tren koronkowej sukni (*Portret babki Heleny – około 1910*)

U Olędzkiej-Frybesowej zaś:

galicyjskie cioteczne prababki
miały bufiaste rękawy
zwiężone u mankietów
u nadgarstka wąskich dłoni (*Album rodzinne*)

W owej rozkoszującej się detalem powolności przejawia się jakby smak XIX wieku, o którym pisała Joanna Olczak-Roniker:

Czas płynął niespiesznie. Umysł ciągle jeszcze nadażał za codziennymi wrażeniami. Było ich tylko tyle, ile w zgodzie z rytmem natury dało się ogarnąć myślą. Dlatego pewnie z taką intensywnością zostawały w pamięci kolory, kształt i smak zdarzeń¹³.

Ubiór bywa sygnałem dawności, czasu bezpowrotnie minionego. W wierszu Jacka Dehnela *Na nieznanach ciotek fotografię* owo cofnięcie się w czasie jest niejako dwustopniowe; nie tylko młody, współczesny nam człowiek, oglądający zdjęcia w albumie, zwraca się ku do światu sprzed stu czterdziestu lat; również ciotki utrwalone na fotografii ujawniają swoją inklinację do dawności: poprzez suknie, które „miały kontuszowym krojem / przypominać o dawnej, mitycznej krainie”¹⁴.

Stare fotografie z wierszy są na ogół odświeżone, reprezentacyjne, robione w atelier, zwykle nazwanym. To czyni je dokumentem historii rodzinnej, osadzonej w konkretnej przestrzeni¹⁵. W *Matyldzie* Szymika, który w swej twórczości, nie tylko poetyckiej, ujawnia wagę własnego śląskiego zakorzenienia, jest to „atelier w powiatowym miasteczku”, jednym z kilku możliwych, bo związanych z losami rodziny:

W *Loslau* na przykład. Albo w *Ratibor*. Gdziekolwiek wówczas
biedowali. W tamtych latach było na Śląsku sporo kurzu, nadziei
i krwi. (*Matylda*)

¹³ J. Olczak-Roniker, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 48.

¹⁴ J. Dehnel, *Na nieznanach ciotek fotografię*, [w:] i d e m, *Wiersze*, Warszawa 2006, s. 74.

¹⁵ „Fotografia jest zawsze zakorzeniona w miejscu swego pochodzenia, jakby chodziło o ujawnienie, dzięki trzymaniu się tej więzi rodzinnej, powabu danej chwili historycznej”. E. P o n t r e m o l i, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M. L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 48.

Ołędzka-Frybesowa natomiast w liryku *Album rodzinne* szkicuje „galicyjskie prababki”, które fotografował „Zakład Fotograficzny we Lwowie Buczaczu Kałuszu”.

Szczególną sytuację buduje Szymborska. Zdjęcie zrobione w „Atelier Klinger, Grabenstrasse Braunau” pozornie odczytywane jest w ramach kodu rodzinnego. Ale dziecko pobudzające do czulej paplaniny, „bobo” w „języku nianiek” to „mały Adolfek, syn państwa Hitlerów”¹⁶. Ten fakt nakazuje czytać inaczej tkliwe pytania i domysły co do przyszłości dziecka. Również w innych wierszach przemyka cień historii: „pożegnania powstania rozstania zesłania” (*Album rodzinne*). Jest to jednak historia bezpośrednio wpisana w doświadczenie rodzinne.

Rozpoznanie konkretnego świata pozwala stwierdzić jego kontynuację w tym, co należy do naoczności oglądającego. Skrócona perspektywa czasowa ujawnia wtedy dramatyzm ludzkiej egzystencji:

Jej młodość i wiek dojrzały znałem z fotografii,
Elegancka kobieta, pedantka, dobra gospodyni
Starej daty: wyszukane ciasta i pasztety,
Czas poddany dyscyplinie ładu i umiaru,
Kunstowny haft pisma, pasjans i lektura.
W ostatnich latach życia przestała być sobą:
Upokorzony umysł, węż i obrzędy z wydalaniem,
Ślady ekskrementów na przedmiotach,
Zegar bez wskazówek, bełkot w miejsce mowy.
Tego doświadczenia nie mogłem zrozumieć;
Nie ból, śmierć, kalectwo – to było źródłem mego buntu:
Zdegradowanej nie dźwigały wzniosłe monologi Hioba¹⁷.

Janusz Szuber podkreśla obcość dwóch obrazów tej samej kobiety. Inaczej w wierszu Szymika, gdzie stopniowa degradacja ciała nie umniejsza jego godności:

dłonie smukłe za sprawą genów i szydełka,
dłonie, które pamiętasz wykręcone, pokonane przez reumatyzm
(mówiła rajmatyka), dłonie które cię czule dotykały, których zapach
tkwi w tobie jak wbity w ciebie i zrosnięty z twoim ciałem grot (*Matylda*)

To, co minione, może być zatem rozpoznane jako najbardziej własne. Niezbędne do istnienia, stanowiące dla oglądającego zdjęcie fundament własnego zakorzenienia w bycie. Najbardziej wprost potwierdza to deklaratywne wyzna-

¹⁶ W. Szymborska, *Pierwsza fotografia Hitlera*, [w:] eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996, s. 118.

¹⁷ J. Szuber, *Pani Zofia*, [w:] idem, *Lekcja Tejrzejjasza i inne wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 20.

nie z wiersza Twardowskiego: „a te fotografie to moi umarli / bez których przecież niepodobna istnieć”¹⁸.

Refleksję podprowadzającą ku tajemnicy własnych początków, nie do końca rozpoznanych darów, które nie są jedynie „dziedzictwem z krwi”, snuje Ludmiła Marjańska w wierszu *Dziedzictwo*:

Po kim mam oczy? Po babce Rozalii,
której nie śmiałam nigdy spojrzeć w oczy,
jakby się odbłask świętości w nich palił
tak były zapatrzone w przeszłość i niebiosa?

A matka ojca, Teodora, jakie
miała oczy? Jak rosa poranna w błękanie,
czy złotawe jak bursztyn z ciemną kroplą źrenic?
Śmiały się, czy płakały nieznane mi oczy?
Czy dla tych oczu ktoś by w ogień skoczył?
Czy dla nich dziad mój ojczyznę odmienił?

Po kim mam oczy, które widzą świat
inaczej, bo chcą zajrzeć dalej niż potrafią,
chowają pod powieką gęsty obraz lat,
pełen barw, płynny, przyćmiony jak freski,
które nakładał ktoś warstwa po warstwie,
aż niepodobne starym fotografiom
stały się uciszeniem i blaskiem niebieskim¹⁹.

To refleksja osnuta wokół otwierającego wiersz pytania: po kim mam oczy? Kwestia tyleż banalna co, racjonalnie rzecz ujmując, mało znacząca; pomijając już nawet fakt, że jednoznaczne jej rozstrzygnięcie jej niemożliwe. A jednak tego typu rozważania są egzystencjalnie istotne; podtrzymują model myślenia osadzający jednostkę w kontekście rodzinności jak źródła bytu i fundamentu zadomowienia w świecie. Budują także podstawy akceptacji siebie, własnej jednostkowej historii. „Po kim” dotyczy bowiem nie tylko i nie przede wszystkim cech zewnętrznych, ale też duchowych; wzorców postępowania, przejętych ideałów. Rozważanie własnego dziedzictwa potrzebuje ucieleśnienia, oparcia w kontakcie bezpośrednim albo jego zastępniku – żywym emocjonalnie wspomnieniu lub fotografiach. Może nawet one, usytuowane gdzieś pomiędzy dotykalaną realnością, osobiście doświadczoną, a suchą abstrakcją, nadają się najlepiej do snucia opowieści, budowania własnej Księgi Rodzaju.

Sytuacja liryczna w wierszu Marjańskiej nie jest jednak dookreślona. Wyrażona niepewność i ciekawość: jaki babka miała kolor oczu, może sugerować wpatrywanie się w monochromatyczną fotografię. Jednak samo słowo „fotogra-

¹⁸ J. Twardowski, *Na biurku*, [w:] i d e m, *Zaufałem drodze...*, s. 468.

¹⁹ L. Marjańska, *Dziedzictwo*, [w:] e a d e m, *A w sercu pełnia. Wybór wierszy*, wybór J. Krzemiński, wstęp M. Baranowska, s. 61.

fia” pojawia się tu tylko jako element porównania. Możemy zatem – ale nie musimy – wyobrazić sobie bohaterkę liryczną pochyloną nad rodzinnym albumem.

W rozmyślaniach bohaterki lirycznej nie chodzi ostatecznie o kolor, lecz o „oczy, które widzą świat inaczej”. Ostatni fragment wiersza ujawnia rzeczywisty sens pytania; tytułowe dziedzictwo dotyczy „wzroku wewnętrznego”, nie dających się precyzyjnie określić tęsknot i aspiracji. Zastanawia migotliwe znaczeniowo zakończenie – czemu oczy niepodobne starym fotografiom? Czy jest to odpodobnienie wobec bliskich, czy tylko ich bladych cieni – fotografii?

Motyw fotografii wprowadza temat zagłady starego świata. Może to być kres pewnej formacji kulturowej, przestrzeni społecznej, choćby dworu ziemiańskiego czy wieloetnicznego bogactwa dawnej Rzeczpospolitej:

czasem jeszcze trochę garbaty ormiański nos
na zdjęciu ponieważ zdjęty już z powierzchni ziemi
tamten tygiel narodów i rozpierzchły się z flakonów wonie (*Album rodzinne*)

Inny aspekt pochłaniającej przeszłość nicości to pogrążenie w niepamięci, niemożność identyfikacji:

odwrócona tyłem może któraś z ciotek bezimiennych
już dla mnie nieocalonych już w tym wietrze
uleciała nad żytem i nad życiem (*Moja matka na starej fotografii*)

Niepokonalny dystans wyrażony został w liryku Olędzkiej-Frybesowej poprzez obraz odwróconej tyłem do patrzącego osoby; zatem poprzez brak kontaktu wzrokowego. Podobne znaczenia może nieść przywołana przez Dehnela metaforyka milczenia:

wasze miękkie wargi,
ciasno zasnurowane jak brzegi gorsetu,
niewiele mi powiedzą: cztery siostry z matką,
brak daty i podpisu, fotograf nieznan (*Na nieznanym ciotek fotografię*)

Fotografie mogą być także świadectwem obcości, zerwania więzi; rozziewu pomiędzy dawną formą istnienia a obecną. Tak przeżywa konfrontację ze zbiorową fotografią rodzinną bohaterka liryczna (w podanych faktach biografii, dotyczących religijnych korzeni rodziny, dająca się utożsamić z poetką) wiersza Julii Hartwig *Przywoływanie*:

Wyrwana prosto z gniazda starowierów,
z rodziny znanej mi tylko ze zdjęcia,
gdzie widać ich wszystkich, siedzących za stołem w ogrodzie,
jak u Czechowa.

To moi wujowie i ciotki, a ten ponury starzec z siwą brodą
to mój dziadek.
Nie znam nawet ich imion²⁰.

Obcość może odnosić się także do osoby oglądającej zdjęcia. Gdy pamięć nie pozwala na identyfikację osób, miejsc lub zdarzeń, rodzi się świadomość braku zintegrowania. Wycinek życia utrwalony na kliszy jest wtedy własny w sposób wielce problematyczny. Dlatego naznaczony tego typu, raczej pesymistyczną, refleksją ogląd własnego życia bywa porównany do oglądania fotografii, które stały się już, w sensie subiektywnego odczucia, obce:

Oglądam swoje życie jak stare fotografie
postacie zatrzymane w bezruchu
zatarte twarze uśmiech z nich uleciał
dziadkowie w śmiesznych pozach
na spróchniałych fotelach
Krajobrazy już obce nie do odgadnięcia
hamak między drzewami
rzeczka piasek i sosny
odbicie katedry w jeziorze
zielony Niegocinek
wietrzne jezioro Michigan
Wszystkie jeziora w jednym oceanie
a między nimi przesmyki
przylądki półwyspy otoki
w których zamyka się to niewidoczne
nieuchwycone w kształcie rzeczywistym
co mogło być a nigdy się nie stało
wstążeczka żalu nić rozgoryczenia
ciężar młodości radość
z narodzin wnuków
Życie jak komar
kąsający nocą zbyt upalną
by zasnąć²¹.

Motyw fotografii pozwala także na wprowadzenie swoistej gry z czasem. Cezary Zalewski, komentując pojęcie Rolanda Barthesa „sprasowanie czasu”²², pisze:

Fotografia zawiesza prawa upływu czasu, ale tylko po to, aby – jak *punctum* – wyjaskrawić ich nieubłaganą konsekwencję. Terazniejszość zostaje bowiem wyeliminowana: oglądający

²⁰ J. H a r w i g, *Przywoływanie*, [w:] e a d e m, *Bez pożegnania*, Warszawa 2004, s. 23.

²¹ L. M a r j a ń s k a, *Noc w Jasmín Village*, [w:] e a d e m, *A w sercu pełnia...*, s. 163.

²² Zob. R. B a r t h e s, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 161.

przeżywa symultaniczne zestawienie przeszłości i przyszłości. Dzięki temu to (ten, ta), co „już” przeminęło, zostaje przedstawione jako mające „dopiero” przeminąć²³.

Z sytuacją taką mamy do czynienia w wierszach Olędzkiej-Frybesowej i Szymańskiej. W wierszu *Moja matka na starej fotografii*:

ogony koni cugowych bryczka stoi na drodze
pewno pojedą jeszcze [...]
do lasu [...] [...]]
na poziomki
słodysz zblakła brązowy horyzont i tylko obłoki są białe

To zdanie można wypreparować z tekstu wiersza, pomijając wtrącenia mącające jego klarowność. A jednak nieprzypadkowo budowa zdania rozbija ów sielski obraz. Można powiedzieć – kawałkuje go. A także oddala. Nadrzędne zdanie wskrzesza przeszłość; podrzędne, wpisane weń, mówią o nieubłaganej utracie.

Babka Helena w liryku Szymańskiej:

Będzie tu czekać
na oświadczyzny dziadka Stefana.
Już zaczął się szalony wiek dwudziesty,
ale nikt nic jeszcze nie wie wojnach i
obozach śmierci. Wkrótce
babka Helena zostanie matką syna i trzech córek
(najmłodsza urodzi później mnie)
[...]]
Potem będzie lęk, rozpacz i listy z Dachau
[...]]
Potem, to wszystko potem (*Portret babki Heleny 1910*)

Interesujący wariant gry z przeszłością proponuje Dehnel. Obok starej fotografii nieznanych ciotek pojawia się druga: własna fotografia bohatera lirycznego. Myśl wychyla się ku przeszłości, ku któremuś z potomnych, projektując jego (jej) domniemaną reakcję na zdjęcie:

Widzę ją, jego, ono, jak patrzy ze smutkiem,
i mówi „biedny praszczur”.
A ja właśnie wracam
Od kochanka – i tylko strzępiasty cień liścia
szarosinym konturem zmienia wyraz twarzy (*Na nieznanych ciotek fotografię*)

²³ C. Zalewski, *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 2, Kraków 2002, s. 412.

Kontemplacja fotografii bywa doświadczana jako autentyczne spotkanie osoby. Lektura fotografii staje się wtedy odnajdywaniem najgłębszej prawdy, odzwierciedleniem duszy; tego, co integruje biografię. Świadczy o tym *Matylda Szymika*:

Ta chwila, kiedy ją przydybał fotograf,
zmusiła rodzina: uśmiechnij się, bądź ładna, nadszedł czas.
Ona, mądra, zawsze zresztą wiedziała, że bez konwenansu,
normy i uległości nie da się żyć. Ani dać życia innym.
Nie byłoby ciebie, gdyby nie jej pokora wobec Mocy.

Refleksja wykracza poza kwestie obyczajowości ku etyce, czy nawet, w większym stopniu, ku metafizycznym podstawom ludzkiego bytu. Banalna okoliczność i zdarzenie ujawniają najgłębsze predyspozycje osoby; zgoda babki na zrobienie fotografii (której sztuczność odczuwa ona widocznie jako przymus) jawi się jako wyraz tej samej dyspozycji duszy, która pozwala jej „dać życie innym” : fundamentalnej zgody na czas i miejsce, na kształt życia.

W wierszach Jana Twardowskiego, w których motyw można uznać za powracający, pojawia się przekonanie o bliskości między zdjęciem a osobą²⁴. W wierszu *Staruszka*, w którym zamiast stałego bohatera lirycznego tej poezji (kapłana, dającego się utożsamić z autorem) w roli podmiotu mówiącego pojawia się tytułowa postać, jesteśmy świadkami meblowania zaświatów na wzór własnego domu; ustawiania drogich sercu pamiątek.

Tu będzie fotografia którą rozstrzelali Niemcy
tam lampa co się w dzieciństwie spaliła²⁵.

Zastanawia określenie „fotografia którą rozstrzelali Niemcy”. Można je traktować jako skrót myślowy: rozstrzelanie odnosiłoby się wtedy do osoby, po której została fotografia. Ale niewykluczona jest inna wersja: strzelanie do fotografii, jako do symbolicznej reprezentacji osoby; wszak nie tylko miłość, także nienawiść ludzka zdolna jest rozpoznać takie reprezentacje i ku nim się kierować.

Motyw, powracający ubocznie w wielu lirykach Twardowskiego, najpełniejszą realizację uzyskał w *Starych fotografiach*.

Tylko fotografie nie liczą się z czasem
pokazują babcię jak chudą dziewczynkę
z wiosną na czerwonych gałęziach wikliny
jej piłkę sprzed pół wieku i wróble jak liście

²⁴ Przekonanie o częściowej tożsamości fotografii i osoby wyraża się np. w niechęci do niszczenia zdjęć – o czym pisze Susan Sontag. Zob. S. S o n t a g, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 147.

²⁵ J. T w a r d o w s k i, *Staruszka*, [w:] i d e m, *Zaufałem drodze...*, s. 586.

jej warkoczyk tak wierny jak anioł prywatny
jej skakankę jak prawdę bez łez i pożegnań
biskupa w krótkich majtkach na wysokim płocie
fotografie najchętniej ocalają dziecko
wolą uśmiech niż ostre dogmatyczne niebo
również serce co się dyskretnie spóźniło
pokazują wakacje bezlitosne lato
z psem spotkanie pomiędzy pszenicą i owsem
zwłaszcza gdy życie ucieka jak balon
i ślimak chodzi z domem swym bezdomny
kamień z twarzą królewską który nie skamieniał
przed dworem co się spalił siostry cienkie w pasie
dowcipne choć zegarek im płakał na rękach
wspomnienie szóstej klasy stygnące jak perła
z dyrektorem jak z ssakiem niewinnym pośrodku
umarł nie zmartwychwstał by odejść jak człowiek
staw poźółki jak topaz i żabę z talentem
kiedy szczygiel z ogrodu przenosi się w pole
nawet trawę co zawsze wykręci się sianem
krajobraz co już przeszedł dawno w geografie
i oczy już za wielkie by stać je na rozpacz (*Stare fotografie*)

W wierszu znajdujemy zespół luźnych motywów, skupionych wokół powtórnego dwukrotnie czasownika „pokazują”. Umieszczone pomiędzy ciągami wyliczeń dwa inne czasowniki, odniesione do fotografii, mają zdecydowanie odmienny walor; służą zdefiniowaniu tego, co jest w niej najcenniejsze. Ocalanie dziecka może odsyłać do praktyki; jednak raczej nam współczesnej, gdyż dawne zdjęcia nie dokumentowały dzieciństwa tak powszechnie. Były o wiele częściej upozowanymi fotografiami dorosłych.

Jak rozumieć ocalanie dziecka? Dla Twardowskiego chrześcijaństwo to jedyna z wielkich religii świata, która nie tylko nie usuwa dzieciństwa poza obręb swego zainteresowania, ale akcentuje jego szczególną ważność. Oczywiście, to przede wszystkim dzieciństwo samego Boga-Człowieka, a także ewangeliczne dziecięstwo serca. Twardowski z satysfakcją podkreśla jednak dowartościowanie także najzwyczajszego, realnego dzieciństwa każdej osoby ludzkiej.

Fotografie „wolą uśmiech niż ostre dogmatyczne niebo”; to również wybór samego poety. Oczywiście, przypisywanie fotografiom funkcji nośnika określonej wizji świata (także wizji teologicznej) nie ma waloru rozpoznania obiektywnego; nie temu zresztą służy sztuka poetycka. Świat (w tym przypadku jego symboliczna reprezentacja na fotografiach) jawi się takim, jakim widzi go bohater liryczny, obdarzony konkretną wrażliwością; w tym przypadku preferencjami dla świata dziecięcego, świata przyrody, skłonnością do czułego rejestrowania szczegółów i do odnajdowania w rzeczywistości przejawów bezśłownego humoru. Ale także naznaczony pewną melancholią. Wszak w drugiej części wiersza tonacja stopniowo się zmienia; narastają sygnały *vanitas*.

Głęboka medytacja wyraża się także w liryku Joanny Pollakównej pod tym samym tytułem. W skąpych ilościowo tomikach tej autorki nieobojętny jest układ, kolejność utworów. W ostatnim w dorobku, wydanym już po śmierci autorki, tomiku *Ogarnąłeś mnie chłodem*, *Stare fotografie* umieszczone zostały tuż po inicjującym tomiku wierszu zatytułowanym *Starość*. W *Starości* ujawnia się bezpośrednio ja – tej, która zmierza na spotkanie nieznanego. W trzecim w układzie tomu wierszu *Listy kondolencyjne* mowa o ustosunkowaniu się bohaterki lirycznej do śmierci innych. Padają tu słowa: „Tak od tysięcy / zasiewa się gąszcz śmieci / łączy nas / w ludzki las”²⁶. *Starość* i *Listy kondolencyjne* stanowią niejako klamrę, istotną, by zrozumieć *Stare fotografie*; wiersz mówiący także o śmierci – cudzej jakby, naprawdę jednak dotyczący tajemnicy własnego przeczuwanego odejścia.

Twarze tych młodych kobiet
tak pełne uroku
ta z półuśmiechem,
ta z kpiącym wyzwaniem,
nieodwołalnie odpływają w mroku.
A co z uśmiechem?
Co z niemym pytaniem?

Proch przyjął prochy,
ziemia zżuła kostki,
z ciał wypijały sok drzewa wysokie.
Lecz w jakim wietrze rozsznuły się głosy?
Co z żartem płochym?
Co z dziwnym urokiem?²⁷

Twarze na starej fotografii, rozpoznane jako twarze umarłych, wyzwalają w tym liryku szczególnego rodzaju wzruszenie oglądającej. Paradoksalny splot siły, przewagi (wynikającej z bycia żywą, po prostu...) i bezradności (ciebie nie wskrzeszę, sama umrę) waży na relacji z twarzą na fotografii. Możemy snuć przypuszczenia, że czułość wobec piękna, poddanie się „dziwnemu urokowi” nie wynika w tym przypadku z uznania dla „obiektywnej” urody; to inny ogląd niż ten, z jakim kobieta zazwyczaj ocenia urodę innych kobiet (nierzadko potencjalnych rywalek). „Przemijanie kobiet odczuwają silniej kobiety”²⁸ – zanotowała

²⁶ J. P o l l a k ó w n a, *Listy kondolencyjne*, [w:] e a d e m, *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003, s. 7.

²⁷ J. P o l l a k ó w n a, *Stare fotografie*, [w:] e a d e m, *Ogarnąłeś mnie...*, s. 6.

²⁸ Fragment dotyczy zmarłej matki: „Z tym uśmiechem bolesnym, wyniosłym, niepocieszonym, z najcudniejszą linią profilu, z domkniętymi na zawsze powiekami – sama zupełnie, usypana kwiatami, okryta wiekiem – bez protestu, bez westchnienia, zesunęła się do podziemia, na wieczne nieistnienie”. Z. N a ł k o w s k a, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944. Oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 384. Cyt. za: G. B o r k o w s k a, *Nierozważna i nieromantyczna. O Hali- nie Poświętowskiej*, Kraków 2001, s. 25.

w dzienniku Zofia Nałkowska. Bezradne, choć z uporem zadawane pytania, stanowią jedyny możliwy protest przeciwko śmierci. Być może nawet nie jest to protest. Raczej poczucie łączności, swoistej solidarności w śmierci, gdyż ta, która patrzy, myśli też o samej sobie, choć doświadczenie własnej kruchości jawi się w tym liryku jako domyślne zaledwie.

Zdjęcie jawi się tu jako nieprzejrzysta zasłona wieczności, a nieme pytanie umarłych, zadawane w ich imieniu przez żywą, nie doczekają się odpowiedzi. W każdym razie – nie w tym liryku²⁹.

„Czy zdjęcie jest jedynie pozorem, samym widokiem, pustym i nietrwałym, czy też bierze się z ciała, które uwidacznia”? – pyta analizujący fenomen fotogeniczności Pontremoli³⁰. Wśród przywołanych wierszy są i takie, które ukazują fotografię jako zjawisko ewokujące nie tylko ciało, ale i duchowość. Odniesiona do ludzkiej cielesności fotografia może nasuwać myśl o śmierci, o radykalnym zerwaniu więzi – z osobą, ale też z minionym czasem, z formacją kulturową. Może jednak także – jak w przypadku wierszy Jana Twardowskiego czy *Matyldy* Szymika – stać się swoistym medium „obcowania świętych”; bycia we wspólnocie z tymi, którzy traktowani są jako żyjący w wymiarze transcendencji; oknem, pozwalającym na kontemplację innego świata. W motyw fotografii wpisana jest nieuchronna melancholia przemijania, ale niekoniecznie rozpacz. „Dziwny urok” fotografii to niepokój przez nią wzbudzony; niepokój cenny, ubogacający wrażliwość patrzącego. Oglądanie może być, jak czytamy w *Matyldzie* Szymika, świętem; w głębokim, chrześcijańskim znaczeniu tego słowa; misterium, którego blask pada także na sferę *profanum*, codzienności.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

“What about the strange charm?” On motif of the old photographs in present Polish poetry

(S u m m a r y)

The charm of the old photographs makes them the frequent motif of poetry. The article focuses on variants of this motif and its meanings. Above all, the old photographs evoke the problem of memory, its power and defects.

²⁹ Inaczej wygląda sprawa z perspektywy całego tomiku, w którym mocno dochodzi do głosu duchowe doświadczenie transcendencji.

³⁰ E. P o n t r e m o l i, *op. cit.*, s. 29.