

GRZEGORZ OLSZAŃSKI Uniwersytet Śląski, Katowice

## „FOTOGRAFIA JEST NIE MA” WOKÓŁ „KOMENTARZY DO FOTOGRAFII »THE FAMILY OF MAN«” WITOLDA WIRPSZY

Wielkość charakteru nie polega na nieposiadaniu afektów – przeciwnie, ma się je w najstraszliwszym stopniu; ale na tym, że bierze się je w cugle<sup>1</sup>.

### Stykówka (zamiast stanu badań)

Dość długo interdyscyplinarne badania interakcji pomiędzy sztukami wizualnymi a literaturą zdominowane były przez specjalistów zajmujących się przede wszystkim perspektywą wyznaczaną przez malarstwo. Od niedawna zaczęło się to jednak zmieniać, czego dowodzi trudna do przeoczenia modyfikacja pola badawczego. O ile bowiem liczba tego rodzaju prac stopniowo maleje, o tyle rośnie liczba publikacji dotyczących relacji pisarzy z fotografami. Abstrahując już od pionierskich – a wciąż czekających na przekład – książek Jane Marjorie Rabb (*Literature and Photography. Interactions 1840–1990. A Critical Anthology* [Interakcje literatury i fotografii 1840–1990. Antologia krytyczna]) czy François Bruneta (*Photography and Literature* [Fotografia i literatura])<sup>2</sup>, w ciągu zaledwie 15 lat polski czytelnik mógł zapoznać się z kompleksową monografią Cezarego Zalewskiego (*Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*), z narratologicznym kompendium Marianny Michałowskiej (*Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*) oraz teoretyczno-literackim studium Marty Koszowy (*W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*)<sup>3</sup>.

Niniejszą listę trzeba jednak od razu uzupełnić o angielską, choć poświęconą rodzimej poezji, rozprawę Barbary Englender (*Photo-Graphemicality. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century* [Foto-graficzność. Fotografia

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Notatki z lat 1887–1889*. Przeł. P. Pieniążek. Łódź 2012, s. 155.

<sup>2</sup> W tej materii rodzima translatologia i komparatystyka mają zresztą sporo do nadrobienia, bo na przekład czekają również tak istotne prace jak chociażby książka P. Edwardsa *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme* (Rennes 2008) czy monumentalna monografia pod redakcją J. P. Montiera *Littérature et photographie* (Rennes 2010).

<sup>3</sup> Zob. J. M. Rabb, *Literature and Photography. Interactions 1840–1990. A Critical Anthology*. Albuquerque, N. M., 1995. – F. Brunet, *Photography and Literature*. London 2009. – C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010. – M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012. – M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.

i poezja na przełomie XXI wieku)) oraz o dwie książki Magdaleny Szczypiorskiej-Chrzanowskiej. W pierwszej z nich autorka koncentruje się na charakterystycznych dla tego medium technikach użytkowych (*Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*), z kolei w drugiej dokonuje wieloaspektowej de-skrypcji fotoliteratury (*Blask odbicia. Fotoliteratura. Motywy, modele, metafory*)<sup>4</sup>. Badaczka definiuje to zjawisko jako korpus tekstów literackich, w których fotografia odgrywa kluczową rolę, ale też jako osobną subdyscyplinę literaturoznawczą. Do tego wyliczenia – *last but not least* – można również dodać poświęconą fotograficznym wizerunkom pisarzy oraz różnego typu interakcjom między obiema dziedzinami sztuki monografię mojego autorstwa (*Pisane ciałem. Szkice o przygodach literatury i fotografii*)<sup>5</sup>.

Nieuprawnione i niesprawiedliwe zarazem byłoby zredukowanie odnotowanej wcześniej zmiany orientacji badawczej jedynie do doraźnej mody intelektualnej. Stoi za nią bowiem spłot rozmaitych uwarunkowań nie tylko natury teoretycznej czy kulturowej, lecz także technologicznej. Jakich? Prezentując rzecz w poetyce wyliczenia, przede wszystkim należałoby zwrócić uwagę na impuls wywołany przez zwrot ikoniczny (np. w pracach Gottfrieda Boehma oraz Williama Johna Thomasa Mitchella<sup>6</sup>). Efektem owego zwrotu było nieco inne spojrzenie na relacje słowa i obrazu. Zamiast ujęć odwołujących się do mocno już wyeksploatowanej idei korespondencji sztuk badacze, w znacznie większym stopniu niż dawniej, zaczęli koncentrować się na sposobach współistnienia, jak również wzajemnego przenikania się dyskursów werbalnych i wizualnych. Rozwój studiów nad antropologią obrazu, logowizualnością, a także nad kulturą wizualną przyczynił się do wyraźnego wzrostu liczby opracowań poświęconych historii oraz teorii fotografii<sup>7</sup>. W efek-

<sup>4</sup> Zob. B. Engländer, *Photo-Graphematicity. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century* (Foto-graficzność. Frankfurt am Main 2022). – M. Szczypiorska-Chrzanowska: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Warszawa 2016; *Blask odbicia. Fotoliteratura. Motywy, modele, metafory*. Warszawa 2025.

<sup>5</sup> G. Olszański, *Pisane ciałem. Szkice o przygodach literatury i fotografii*. Katowice 2025. Nawet pobeżna rekonstrukcja stanu badań powinna jednak uwzględniać artykuły, które stanowiły dla autorów oraz autorek wymienionych wcześniej książek ważną inspirację. Zob. B. Witosz, *Opis a fotografia*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prace Językoznawcze” 1998, nr 25. – A. Lubaszewska, „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4. – A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W zb.: *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 się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?* W zb.: jw. – B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006, s. 47–80. – G. Borkowska, *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W zb.: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*. Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008.

<sup>6</sup> Zob. np. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014. – W. J. Th. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2015.

<sup>7</sup> Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007. – N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2016. – H. Bre-

cie materiał mieszczący się niegdyś się w skromnej biblioteczce, dziś wypełnia pokaźną bibliotekę. To jedna kwestia.

Istotną rolę odegrał również zwrot materialny (opisany m.in. przez Brunona Latoura i Ewę Domańską<sup>8</sup>), w ramach którego fotografia przestała być traktowana jako mało ważny element ilustracyjny, a zaczęto ją postrzegać przez pryzmat jej materialności i intermedialności. Zainteresowanie samym nośnikiem (foto-książką, albumem, archiwum) przełożyło się na rozwój refleksji nad statusem fotografii w literaturze, czyli śladu rzeczywistości lub obiektu uwikłanego w narrację. Jednocześnie zaniechano traktowania fotografii wyłącznie jako nośnika reprezentacji, zamiast tego ukazując ją jako autonomiczny artefakt, szczególnie cenny dla uczonych zainteresowanych kategoriami pamięci oraz postpamięci, ale też dla osób zajmujących się sposobami konstruowania indywidualnej i zbiorowej tożsamości.

Na tym nie koniec. Za reorientacją perspektywy badawczej odpowiedzialne są również przeobrażenia kulturowe i technologiczne. Fotografia, w wyniku zmian społecznych (związanych z rozwojem mediów społecznościowych), jak i postępu technologicznego (m.in. upowszechnienia się fotografii cyfrowej), stała się medium o wyjątkowo szerokim zasięgu. Spopularyzowanie optyki fotograficznej, łatwość robienia zdjęć oraz wprowadzania ich do ogólnodostępnego obiegu, profesjonalizacja tego, co wcześniej uznawano za amatorskie – wszystko to nie tylko przyczyniło się do redefinicji kryteriów estetycznych, lecz także przełożyło się na mnogość zróżnicowanych inicjatyw, których autorzy próbują wykorzystać synergii rozmaitych form sztuki. W efekcie trudno się dziwić, że o ile projektów będących pokłosiem kooperacji pisarzy z malarzami pojawiło się ostatnimi czasy niewiele, o tyle publikacji koncentrujących się na współpracy twórców literatury i fotografów powstaje mnóstwo. Przykłady? Problemem wydaje się raczej ich nadmiar niż niedobór. W ramach egzemplifikacji można przywołać takie tytuły, jak chociażby *Kapitał w słowach i obrazach* Krzysztofa Jaworskiego i Wojciecha Wilczyka, *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery, *Wielka wymiana widoków* Anny Nasiłowskiej, *Fotoplastikon* Jacka Dehnela, *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana i Grzegorza Wełnickiego, *Pęknięte oko czasu. Droga pani Schubert* Ewy Lipskiej i Danuty Węgiel, *Kord* Natalii Malek i Anny Grzelewskiej, *Żegaryszki. Wiersze najmniejsze* Krzysztofa Czyżewskiego, *Księżyc grzybiarek* Agaty Jabłońskiej i Katarzyny Niedźwieckiej, *Dopływy, drgania, powidoki i pieśni na brzegach* Małgorzaty Lebdy i Rafała Siderskiego<sup>9</sup>.

---

dekamp, *Akt obrazu*. Przeł. M. Słabicka-Turpeinen. Pośl. P. Mościcki. Red. nauk. M. Saryusz-Wolska. Warszawa 2024.

<sup>8</sup> Zob. E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 3. – B. Latour: *Przedmioty także posiadają sprawczość*. W zb.: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. Domańska. Poznań 2010 (przeł. A. Derra); *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Wstęp K. Abriszewski. Przeł. A. Derra. K. Abriszewski. Kraków 2010.

<sup>9</sup> Zob. K. Jaworski, K. Wilczyk, *Kapitał w słowach i obrazach*. Kielce 2002. – D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka*. Katowice 2005. – A. Nasiłowska, *Wielka wymiana widoków*. Warszawa 2008. – J. Dehnel, *Fotoplastikon*. Warszawa 2009. – W. Tochman, G. Wełnicki, *Eli, Eli*. Wołowiec 2013. – E. Lipska, D. Węgiel, *Pęknięte oko czasu. Droga pani Schubert*. Kraków 2017. – N. Malek, A. Grzelewska, *Kord*. Poznań-Warszawa 2017. – K. Czyż-

Łatwo zauważyć, że mimo pojawienia się na tej liście – skądinąd dalekiej od komplementarności – różnych rodzajów i gatunków literackich, dominują na niej tomy poetyckie. Dlaczego? Odpowiedzi istnieje zapewne sporo, acz skoncentrowałbym się na dwóch, które wydają się zasadnicze. Po pierwsze, usytuowanie w rynkowej niszy sprzyja społecznej marginalizacji poezji, ale jednocześnie ma tę zaletę, że twórcy reprezentujący ów rodzaj literacki są – w czym nietrudno zresztą dopatrzeć spuścizny po awangardzie – o wiele bardziej otwarci na różnego typu intermedialne interakcje i ponadgatunkowe eksperymenty. Książka poetycka okazuje się więc często rodzajem laboratorium, w którym testuje się granice między rozmaitymi formami sztuki (np. poezją a fotografią), metodami artystycznej wypowiedzi (choćby fikcjonalna *versus* dokumentalna) czy też różnymi mediami (m.in. fotoesejem, ikonotekstami). W takich realizacjach fotografia jest zatem nie tylko elementem ilustracyjnym czy motywem tematycznym (w antologii *Pisane światłem*), lecz także artefaktem konstytuującym semantykę książki na analogicznych prawach co wiersz – jako wizualno-literackiej całości.

Po drugie, w zainteresowaniu poetów fotografią widać efekt istnienia szeregu strukturalnych analogii między obiema dziedzinami wypowiedzi artystycznej. Zważywszy na cechujące fotografów oraz poetów tendencje do posługiwania się skrótem i kondensacją, ale też do budowania głębszych sensów za pomocą fragmentu czy detalu, wiersz należy traktować jako odpowiednik fotograficznego kadru. Obraz fotograficzny, jak i poetycki to w końcu tyleż rejestracje świata, co zapisy zindywidualizowanej perspektywy poznawczej. Nie można zaprzeczyć, że poeci tak chętnie sięgają po fotografię, ponieważ widzą w niej model poetyckiego myślenia o świecie – kontemplacyjnego, wyczułonego na detal, opartego na elipsie i zatrzymaniu, wyostrożonej percepcji. W obu przypadkach kluczową kwestią jest też umiejętność kreowania aury emocjonalnej, wspólnoty afektywnego oddziaływania oraz równoczesnego operowania konkretem i symbolem. To nie wszystko.

Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć<sup>10</sup>

– powiada John Berger, a jego słowa znajdują swe mocne świadectwo w świecie literatury. W końcu nieprzypadkowo fotografia tak często pełni w poezji funkcję impulsu wyzwającego proces introspekcji i stanowi próbę powrotu do tego, czego już nie ma. Konstytutywna dla fotografii umiejętność zatrzymania czasu, wyłamania się spod jego władzy, wydaje się dla twórców poezji czymś niebywale kuszącym. Prawdziwość owego rozpoznania potwierdza Julia Hartwig. Oto w antologii poezji inspirowanej fotografią, pionierskiej na rodzimym rynku, nim redaktorzy oddali głos wierszom, słowo wstępne powierzyli pisarce. Autorka *Gorzkich żali* – a zarazem siostra Edwarda Hartwiga, należącego do grona najwybitniejszych polskich fotografów – swoją wypowiedź rozpoczęła od wyraźnie wybrzmiewającej deklaracji:

---

zewski, Żegaryszki. *Wiersze najmniejsze*. Krasnogruda 2018. – A. Jabłońska, K. Niedźwiecka, *Księżyc grzybiarek*. Kazimierz-Podgórze-Rybnik 2023. – M. Lebda, R. Siderski, *Dopływy, drgania, powidoki i pieśni na brzegach*. Wrocław 2024.

<sup>10</sup> J. Berger, *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 74.

Poeci umieją rozmawiać ze zdjęciami. Potrafią wyrazić uczucia, które budzą w nas te pochwyczone przez obiektyw zapisy przeszłości, świadczące o przebytych czasach i niewystygłej pamięci<sup>11</sup>.

Jeśli można przywołane stwierdzenie nieco skorygować, to tylko z jednego powodu. Nie negując konwersacyjnych zdolności poetów, trzeba zauważyć, że nie każda tego rodzaju rozmowa przebiega w równie pokojowej, przyjaznej atmosferze. Zdarza się, iż literacko-fotograficzny dialog przekształca się w gwałtowny konflikt lub spór bez szans na porozumienie. Jest to *casus* bodaj najsłynniejszego tego typu książki w historii rodzimej literatury. Chodzi o wywołaną przez działalność artystyczną amerykańskiego fotografa i kuratora Edwarda Steichena odpowiedź polskiego poety i tłumacza Witolda Wirpszy. W odnalezionej po latach przedmowie do zbioru *Komentarze do fotografii „The Family of Man”* pojawia się zadziwiające wyznanie, w którym Wirpsza wskazuje na afektywną genezę swego przedsięwzięcia i zarazem anonduje niebywale wysoką temperaturę toczącego się na kartach tych wierszy dialogu między obrazem a słowem. „Rozmowa” przybiera tam formę lirycznego „samosądu”:

Niniejszy cykl wierszy nosi tytuł *Komentarze do fotografii* [...]; łatwo się więc domyśleć można związków tego utworu ze znaną amerykańską wystawą fotograficzną, prezentowaną za pośrednictwem UNESCO na całym niemal świecie, również i w Polsce. Ba, w Polsce panowała przez długie miesiące moda na tę wystawę [...]. W pewnym sensie uległem także modzie, napisałem te wiersze, a więc byłem pod wrażeniem, napisałem je spiesźnie, czyli niewątpliwie w stanie afektu, i przynajmniej, że w stanie afektu dopuściłem się czegoś w rodzaju samosądu – innymi słowy: popełniłem niesprawiedliwość, mając coś niecoś na swoje usprawiedliwienie. [W 5]<sup>12</sup>

### Sława i chwała

Dariusz Pawelec, ostrożny zazwyczaj względem wartościujących komentarzy i zdystansowany wobec krytycznoliterackich ocen, należący do grona najwybitniejszych znawców poezji Wirpszy, swój szkic poświęcony *Komentarzom* rozpoczął taką oto deklaracją:

Opublikowany w roku 1962 skromny, dwuarkuszowy tomik [...] pozostaje, w moim przekonaniu, jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Cykl 18 utworów, z których 13 opublikowano w towarzystwie fotografii, należy przy tym do dokonani najsłabiej rozpoznanych i bodaj najbardziej niedocenionych przez krytykę<sup>13</sup>.

O ile pierwsza z ocen katowickiego badacza nie straciła na aktualności, o tyle drugą dziś raczej trudno utrzymać. Dzięki wnikliwym i rozbudowanym szkicom takich uczonych, jak np. Joanna Grądziel-Wójcik, Anna Jaworska, Grzegorz Janekowicz, Cezary Zalewski, Dariusz Pawelec, Wit Pietrzak czy Kamila Dworniczak, tom Wirpszy niezręcznie byłoby nadal nazywać niedocenionym i słabo rozpoznany<sup>14</sup>. Wręcz odwrotnie! Biorąc pod uwagę mnogość kontekstów i tropów oraz

<sup>11</sup> J. Hartwig, *Magia zdjęć*. W zb.: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*. Red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak. Olszanica 2007, s. 10.

<sup>12</sup> Skrótem W odsyłam do: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii „The Family of Man”*. Pośl. G. Janekowicz. Wyd. 2. Mikołów 2010 (pierwotruk: Kraków 1962). Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

<sup>13</sup> D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*. Mikołów 2013, s. 137.

<sup>14</sup> Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 51–59. – A. Jaworska, *O „Komentarzach do fotografii „The Family of Man”*

intelektualny potencjał interpretatorów, krytyk komentujący obecnie *Komentarze* skazany jest w znacznej mierze na poetykę głos, przyczynków i uzupełnień. Mimo świadomości tej mało komfortowej pozycji spróbuję na początek dokonać rekapitulacji tego, co wiadomo, a następnie nieco inaczej, już po swojemu, rozłożyć akcenty krytyczne.

Od czego zacząć? Może od przypomnienia, że tom będący „jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku”<sup>15</sup> nigdy by zapewne nie powstał, gdyby nie „najbardziej udane przedsięwzięcie w historii fotografii”<sup>16</sup>. Tym przedsięwzięciem okazała się oczywiście słynna ekspozycja *The Family of Man*. Jej pomysłodawcą i kuratorem był Edward Steichen, dyrektor Departamentu Fotografii słynnego Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku. Niezwykłość wydarzenia – które wówczas pobiło „wszystkie [...] rekordy frekwencji na wystawach fotograficznych”<sup>17</sup>, a przez swego twórcę zostało określone mianem „najbardziej ambitnego i wymagającego przedsięwzięcia, jakiego kiedykolwiek podjęła się fotografia”<sup>18</sup> – najłatwiej pokazać za pomocą matematycznej buchalterii. Oto przygotowania do ekspozycji trwały trzy lata, w trakcie których Steichen odwiedził 29 europejskich miast.

Dzięki anonansom prasowym nadesłano 2 miliony prac, a spośród nich początkowo wyselekcjonowano 10 tysięcy fotografii. Finalnie liczbę tę zredukowano do 503 zdjęć i 273 fotografów pochodzących z 68 krajów. Wśród autorów zdjęć znalazły się prawdziwe sławy, byli i amatorzy, korzystano jednak głównie z zasobów archiwum magazynu „Life” oraz z prac udostępnionych przez takie agencje, jak Magnum czy Black Star. Do odpowiedniego zaaranżowania wystawy, zaprojektowanej przez Paula Rudolpha (*de facto* istniało aż 11 jej wersji), konieczne było zaangażowanie 10 osób, które musiały pracować przez pełne 10 dni, wykorzystując do tego „dwa kilo gwoździ dwucalowych i dwa kilo gwoździ jednocalowych oraz cztery młotki...”, a kompletna ekspozycja „ważyła 6500 kg i mieściła się w 28 szafach”<sup>19</sup>. Po raz pierwszy pokazana została w styczniu 1955 w Nowym Jorku, następnie zaś rozpoczęła 7-letnią podróż po całym świecie – w sumie zawędrowała do 38 krajów i 91 miast, „wywołując zachwyt i wzruszenie zarówno wśród intelek-

---

Witolda Wirpszy. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23/24. – G. Jankowicz, *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, W 43–58. – C. Zalewski: *op. cit.*, s. 249–255; *Fotografia jako rekwizyt (uwersza). Piekło Dantego w (dwóch) „Komentarzach do fotografii” Witolda Wirpszy. „Przestrzenie Teorii”* t. 40 (2023). – Pawelec, *op. cit.*, s. 137–149. – W. Pietrzak, *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do „Komentarzy do fotografii”*. „Ruch Literacki” 2014, nr 4/5. – K. Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja wystawy „The Family of Man” w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*. Warszawa 2021, s. 212–240.

<sup>15</sup> Pawelec, *op. cit.*, s. 137.

<sup>16</sup> B. Jay, *The Family of Man. A Reappraisal of „The Greatest Exhibition of All Time”*. Na stronie: <https://wphoto.pbworks.com/f/Family-of-Man-BillJay.pdf> (data dostępu: 24 VIII 2025).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> E. Steichen, *Introduction*. W: *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time – 503 Pictures From 68 Countries*. New York 1955, s. 6.

<sup>19</sup> Jeśli wierzyć anonimowemu redaktorowi (*Rodzina człowieka. „Przekrój”* 1959, nr 758, s. 13), który cytował słowa A. Kaczkowskiego, komisarza wystawy z ramienia Związku Polskich Artystów Fotografików.

tualistów w Paryżu, jak i prymitywnych szczepów Afryki”<sup>20</sup>. W ciągu kilku lat zobaczyło ją ponad 9 milionów ludzi.

Wielką sławą cieszył się także katalog ekspozycji – tylko na przestrzeni pierwszych sześciu lat miał on 10 wydań i sprzedał się w ponad milionie egzemplarzy, co sprawia, iż „uchodzi [...] za najpopularniejszą książkę fotograficzną w historii”<sup>21</sup>. Uwzględniając poetycki kontekst tej opowieści, warto zwrócić uwagę, że twórcy wystawy, jak i katalogu wykazali się sporym wyczuciem literackim. W obu przypadkach otwarcie stanowią prolog napisany przez amerykańskiego poetę Carla Sandburga, którego poemat najprawdopodobniej dał tytuł całości przedsięwzięcia<sup>22</sup>. Z kolei poszczególne działy były ilustrowane fragmentami zaczerpniętymi z kanonu literatury (od *Biblii* przez Williama Blake’a do Jamesa Joyce’a) i pełniły funkcję instruktywnego komentarza do wybranych fotografii. Wszystko, dzięki przyjętej optyce narracyjnej, układało się w spójną opowieść, stając się w ten sposób czymś między „unowocześniejoną wersją *Biblii pauperum*”<sup>23</sup> a „monumentalnym esejem fotograficznym”<sup>24</sup>.

Do Polski wystawa trafiła w 1959 roku, a pokazywano ją chociażby w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wałbrzychu i Dąbrowie Górniczej. W każdym z tych miejsc cieszyła się sporym zainteresowaniem odwiedzających i wywoływała entuzjastyczne reakcje prasy. Działo się tak prawdopodobnie z wielu powodów. Niezależnie bowiem od sceptycyzmu środowiska fotograficznego i wątpliwości mnożonych przez krytyków, które modelowo ilustruje tytuł jednego z późniejszych artykułów *Exhibition that Everybody Loves to Hate* (Wystawa, którą wszyscy kochają nienawidzić)<sup>25</sup>, jej odbiór społeczny był bardzo dobry. Do zapanowania lokalnej mody na wystawę, zjawiska wspomnianego w cytowanej przedmowie Wirpszy, przyczyniły się na pewno takie elementy, jak rozmach całego przedsięwzięcia, niemożliwe do zignorowania kwestie polityczne i narracyjny koncept, który od odwiedzających nie wymagał większych kompetencji estetycznych. Ideologiczny wymiar ekspozycji wpisywał się w końcu w zmieniający się klimat postalinowskiej „odwilży” i fascy-

<sup>20</sup> [Autor anonimowy], *Edward Steichen. „Fotografia” 1960*, nr 1, s. 19. Nieco zgryźliwie można by przypomnieć, że nie wszyscy „intelektualiści z Paryża” byli równie zachwyceni, czego dowodem wydaje się tekst R. Barthes’a *La grande famille des hommes* opublikowany pierwotnie w marcu 1956 w „Les Lettres Nouvelles”, a następnie przedrukowany w *Mitologiach* (Przeł. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000) pt. *Wielka ludzka rodzina*. Analogicznie nie każdy przedstawiciel „prymitywnych szczepów Afryki” reagował zachwytem, chociażby Theophilus Okonkwo. Ten nigeryjski student medycyny został aresztowany, gdy zaczął zrywać ze ścian i niszczyć fotografie, które, jego zdaniem, pokazywały czarnoskórą społeczność głównie przez pryzmat biedy i prymitywizmu, co z kolei tworzyło kontrast względem świata reprezentowanego przez resztę ludności. Nawiasem mówiąc, zdjęcia te zrobił fotograf polskiego pochodzenia – Nat Farbman.

<sup>21</sup> Dworniczak, *op. cit.*, s. 47.

<sup>22</sup> Zob. C. Sandburg, *The People, Yes*. New York 1936, s. 3: „the people of the earth, the family of men”.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>24</sup> A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010, s. 92.

<sup>25</sup> A. Tifentale, „The Family of Man”. *The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate*. Na stronie: [https://www.academia.edu/37180622/The\\_Family\\_of\\_Man\\_The\\_Photography\\_Exhibition\\_that\\_Everybody\\_Loves\\_to\\_Hate](https://www.academia.edu/37180622/The_Family_of_Man_The_Photography_Exhibition_that_Everybody_Loves_to_Hate) (data dostępu: 30 VIII 2025).

nację wszystkim, co przychodziło z „tamtej strony” żelaznej kurtyny<sup>26</sup>. Jednocześnie trudno przeoczyć terapeutyczny i katarsyczny przekaz przedsięwzięcia, który nie pozostawał bez wpływu na jego rodzimą recepcję. „Metafora życia wyłaniającego się z ruin była dla narracji wystawy kluczowa”, podkreśla Dworniczak<sup>27</sup>, a Tomasz Szerszeń dodaje:

Humanizm *Rodziny człowieczej* był rodzajem antywojennej ideologii, w której fascynacja „każdym człowiekiem” i światem jego spraw była w rzeczywistości uniwersalną deklaracją „odwrócenia wzroku” od pozostałych po wojnie ruin (rozumianych dosłownie, ale również metaforycznie)<sup>28</sup>.

Biorąc pod uwagę czas i miejsce, ale też same doświadczenia polskiego społeczeństwa, należy stwierdzić, że ruin – szeroko rozumianych – przetrwało u nas sporo.

### Wiersze w afekcie

Mieke Bal pisze:

W pewnych przypadkach obrazy nas niepokoją. Chcemy na nie oddziaływać, zrobić coś ze stanem świata, którego jesteśmy świadkami. Między percepcją, która nas kłopotczy, a działaniem, nad którym się wahamy, wyłania się afekt<sup>29</sup>.

Jej słowa zdają się zaś modelowo patronować projektowi Wirpsy. Ten łączy bowiem takie wzorce, jak *poeta doctus* i *homo ludens* (posłużmy się dystynkcją autorstwa Joanny Grądział-Wójcik<sup>30</sup>), ale też *poeta affectus*. Skąd wzięła się taka teza? Na pierwszy rzut oka głosy „przeciw” przeważają nad głosami „za”. W recepcji krytycznej Wirpsza przynależy wszak do tradycji poezji „szkiełka i oka”, tym samym więc stroni od liryki spod znaku „czucia i wiary”. Jest to pisarz-intelektualista, autor książek cechujących się analitycznym dystansem względem rzeczywistości, precyzją językową oraz niezwykłą erudycją, a także wymagających intelektualnego namysłu od czytelnika. Pawelec, przyglądający się recepcji dorobku Wirpsy, wynotowuje powtarzające się epitety i określenia, którymi opatrywali ów dorobek krytycy. Otóż, zdaniem większości recenzentów, sięgający po dzieła tego twórcy czytelnik konfrontuje się z „poezją mózgową”, „poezją myśli”, „poezją filozofującą”, a Wirpszę postrzega jako „poetę-intelektu”, „poetę uczonego”, „poetę doctus”<sup>31</sup>. Jednocześnie autorka pierwszej monografii poświęconej tym wierszom zauważa:

nie do końca prawdziwe jest stwierdzenie o antywzruszeniowości poezji Wirpsy, o pozbawieniu jej ładunku emocjonalnego – w gruncie rzeczy jest to twórczość targana gwałtownymi, często skrajnymi, uczuciami, tyle tylko, że ujętymi w pozornie opanowany, myślący swą abstrakcyjnością język<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Wystawa, co prawda, nie trafiła do Polski ze Związku Radzieckiego, lecz z Włoch, acz warto pamiętać, że w ramach jej moskiewskiej inauguracji doszło do tzw. kuchennej debaty między N. Chruszczowem a R. Nixonem. Polska była drugim krajem po ZSRR, w którym zaprezentowano dzieło Steichena.

<sup>27</sup> Dworniczak, *op. cit.*, s. 95.

<sup>28</sup> T. Szerszeń, *Czy istniała fotografia neorealistyczna?* Na stronie: <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41%20> (data dostępu: 24 VIII 2025).

<sup>29</sup> M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*. W zb.: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. Wichrowska [in.]. Warszawa 2015, s. 48 (przeł. A. Turczyn).

<sup>30</sup> J. Grądział-Wójcik, *Poetyka komentarsza w poezji Witolda Wirpsy*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 133.

<sup>31</sup> Pawelec, *op. cit.*, s. 19.

<sup>32</sup> Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji*, s. 18.

Czytelnik „poezji mózgowej” może zatem przeżyć zaskoczenie wywołane odkryciem, jak istotną wagę ma w tej poezji warstwa emocjonalna. Oto bowiem autor *Polemik i pieśni* okazuje się poetą niezwykle chętnie angażującym się w ideologiczne spory, aranżującym liczne konflikty, twórcą, dla którego agon stanowi zarówno inspirację, jak i fundamentalną zasadę organizującą dzieło literackie. Ów komponent emocjonalny sprawia, że nietrudno postrzegać Wirpszę jako pisarza poddającego się ruminacjom poetyckim, polegającym na obsesyjnym krążeniu wokół tych samych zagadnień. Następnie szuka on środków, które pozwolą na translację somatycznych impulsów na język poezji, i usiłuje w tkance języka wyrazić cały wachlarz emocji oraz afektów<sup>33</sup>. Zbiór *Komentarze do fotografii* jest tego znakomitym przykładem.

Do zilustrowania genezy opisanego zjawiska świetnie pasują słowa Anny Łebkowskiej, która w afekcie widzi „splot impulsów, wytracających ze zwykłego biegu życia i działających niczym siłą napędową wymuszająca akt pisania i w efekcie także zapisanie tego aktu”<sup>34</sup>. Rzecz bowiem w żadnym razie nie sprowadza się do autorskiej przedmowy, choć poeta wprost wyznawał, że „napisał te wiersze [...] w stanie afektu” (W 5). Można zaryzykować tezę, iż ślady owej reakcji afektywnej są również widoczne w kreacji podmiotu. Z jednej strony, wchodzi on w rolę rzeczownika „hermeneutyki podejrzeń”, natomiast z drugiej, wcielając się w alternatywne go kuratora, zabiera widza/czytelnika na „prywatne oprowadzenie” po swej – zredukowanej do 13 zdjęć – wersji wystawy.

Efektem przyjmowania różnych ról i funkcji okazują się ciągłe modyfikacje dykcji oraz tonacji emocjonalnej – od patosu do groteski, od powagi do śmiechu, od nieskrywanej agresji po jawną kpinę. Anna Kałuża podsumowuje:

Autor nieustannie zmienia rejestr retoryczny, porusza się pomiędzy artykulacją Ja w języku fantazji a inwencją krytyczną, zaczepną i prowokacyjną, dzięki której Ja wypowiada swoją frustrację<sup>35</sup>.

Właśnie impuls afektywny tkwi u genezy *Komentarzy* i można go zobaczyć również w świecie przedstawionym, w impresywnej funkcji języka, w strukturze wierszy dialogujących, angażujących czytelnika. Rzecz w tym, że o ile inicjalne wersy każdego utworu wyglądają na poddane dyscyplinującej poetyce komentarza oraz na podporządkowane regule reprezentacji, o tyle w dalszych partiach do gło-

<sup>33</sup> Tu wypada wytłumaczyć pewną zasadniczą kwestię. Zdaje sobie bowiem sprawę z terminologicznych różnic między tymi pojęciami oraz z rozmaitych ich konceptualizacji. Wiem również – dzięki instruktywnemu szkicowi B. Massumiego (*Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116) – iż „terminu »afekt« używa się najczęściej w sposób niechlujny jako synonimu »emocji«”. Tego rodzaju „niechlujności” dopuszczam się tylko dlatego, że bliskie jest mi stanowisko jednego z rzeczników zwrotu afektywnego. M. Zaleski (*Intensywność i rzeczy pokrewne*. Warszawa 2021, s. 159) zauważa: „Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji, ale jeśli nawet w tekście literackim umyka reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. [...] Afekt jest opakowany w doznanie, które jest naszym udziałem, w emocję, której doświadczamy, nastrój, który nam się udziela”.

<sup>34</sup> A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*. W zb.: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza. Warszawa 2015, s. 347.

<sup>35</sup> A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 154.

su dochodzi cała sfera emocji wyrażonych przez zabiegi językowe, które początkową czytelność skutecznie dekonstruują. Znakomicie uchwyciła to autorka *Poezji jako teorii poezji*, podkreślając, że z czasem, po proponowanym pierwotnie zobiektywizowanym opisie:

nad beznamiętną relacją przewagę zyskuje złośliwa ironia, pojawiają się wyzwiska, ujemnie wartościujące słownictwo, dominować zaczynają zniekształcające rzeczywistość wizje wyobraźni<sup>36</sup>.

Tego rodzaju dwoistość nie pozostaje bez wpływu na kształt językowy wiersza – pierwotna klarowność ulega zakłóceniu przez intensyfikację różnego typu zabiegów językowych. W ruch idą zatem liczne powtórzenia oraz pytania retoryczne, którymi poeta skutecznie demistyfikuje pewność co do tego, co w istocie przedstawia dana fotografia i co dostrzega obserwator/czytelnik/bohater:

Grymas oczu; co widzą te oczy  
 Ukosem w górę (wody nie widzą)? ścianę za kurkiem? a jeśli ściany nie  
 Ma (fotografia niczego nie sugeruje), to co?  
 (Pragnienie, W 13)

Syntaktyczna płynność ustępuje destrukcji, a pojedyncze słowa podlegają dezintegracji, jakby nagle – w wyniku napięcia czy irytacji – bohater wiersza *Żałość* (W 31) musiał mierzyć się z dysfemią: „aktor, ktor, or, r; r, ro, rot, rotk, rotka”. Multiplikacji poddane są również nawiasy, które atomizują strukturę składniową wersów i jednocześnie destabilizują spójność wyводу. Nietrudno w owych zabiegach zobaczyć próbę językowej ekwiwalentyzacji stanu, w jakim znajduje się podmiot, poprzez translację na język emocji i cechujących go afektów.

W tym miejscu pojawia się kluczowa kwestia: pytanie o naturę sporu prowadzonego na kartach książki, o istotę owej „usprawiedliwionej niesprawiedliwości”, o przedmiot „samosądu” poetyckiego. Skoro *Komentarze do fotografii* zostały wprost nazwane „polem bitwy”<sup>37</sup>, to warto wreszcie wyjaśnić, o co toczyła się walka.

### Obraza za obrazy

Nie wiem, czy Wirpsza w trakcie prac nad swym tomem dotarł do *Krótkiej historii fotografii* Waltera Benjamina. Wiem natomiast, iż biorąc pod uwagę jego znakomitą znajomość języka niemieckiego, nie można tego wykluczyć. Nie można również dlatego, że jeden z fragmentów książki stanowi nieomal wzorcową i ironiczną zarazem ilustrację wątpliwości, które pojawiają się w zakończeniu eseju. Oto Benjamin – odwołując się do przekonania, iż w przyszłości na miano analfabety będzie zasługiwał nie ktoś, kto nie opanował liter, lecz ten, który nie posiadał zdolności czytania obrazów – pyta: „Czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf, nieumiejący odczytać własnych zdjęć? Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”<sup>38</sup>. Można by zaryzykować twierdzenie, że modelowym adresatem

<sup>36</sup> Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji*, s. 52.

<sup>37</sup> Zob. Kałuża, *op. cit.*, s. 156: „Książka ta jest swoistym polem bitwy poety ze wszystkim, co składa się na życie społeczne”.

<sup>38</sup> W. Benjamin, *Aniël historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1996, s. 124.

tych słów wydaje się nie kto inny, jak Steichen – fotograf, ale też zasłużony promotor fotograficznego medium, osoba, która z racji wielokrotnego organizowania wystaw odpowiedzialna była za dyskursywną ramę prezentowanych zdjęć w formie instruktywnych „podpisów”.

Zdjęcia wykorzystane w *Komentarzach* opatrzone adnotacjami rozpoczynającymi się od słów „Fotografia przedstawia”. W efekcie kluczowe stało się napięcie semantyczne generowane przez trzy różnorodne elementy: zdjęcie, podpis precyzujący jego wymowę oraz komentarz destabilizujący jego sens poetycki. Sugerująca jednoznaczność sygnatura jest wyrazem gestu czysto performatywnego i iluzorycznego zarazem, co każdorazowo ilustruje wiersz, sugestywnie ujawniając polisemiczność obrazu oraz wielość sensów, który ten potencjalnie w sobie zawiera. W taki sposób Wirpsza nadał wymiar poetycki temu, na co później w słynnych słowach wskazywała Susan Sontag: „Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: »Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje [...]«”<sup>39</sup>. Poeta ujął ową ideę za pomocą figury efektownego paradoksu, czerpiącego z synergii antytezy i homonimii. Tak więc w wierszu *Pragnienie* napisał po prostu: „fotografia jest nie ma” (W 13).

W tym miejscu docieramy do jednego z niewralgicznych punktów projektu Wirpszy, ściśle związanego z afektywnym impulsem odpowiedzialnym za jego powstanie. Chodzi o próbę poetyckiego zdekonstruowania niemal najstarszego z fotograficznych mitów – mitu opierającego się na przekonaniu, że mamy do czynienia z medium, którego najważniejszymi walorami są bezwzględna wierność wobec obiektu odniesienia, dokumentacyjna wiarygodność i powszechna komunikatywność. Kluczowe składniki jego skuteczności retorycznej to funkcjonujące w codziennym użyciu figury i metafory „aparatu jako piszącego lustra”<sup>40</sup>, zdjęcia jako „lustra obdarzonego pamięcią”<sup>41</sup>, wreszcie – co najistotniejsze – fotografii jako „pierwszego uniwersalnego języka, który zwraca się do wszystkich widzących, literami zrozumiałymi zarówno na królewskich dworach cywilizacji, jak i w chatach dzikich”<sup>42</sup>.

Ujmowana w ten sposób ontologia obrazu fotograficznego wydaje się z dzisiejszej perspektywy nie tylko mało wiarygodna, ale wręcz naiwna. Nie oznacza to natomiast, iż nie ma ona już swego miejsca w fotograficznym imaginarium postaw oraz wyobrażeń. Fakt, że akurat do niej sięgnął kurator *The Family of Man*, stanowi najlepszy tego dowód. Jeśli bowiem ekspozycja, zgodnie z deklaracją autora, została pomyślana właśnie jako „zwierciadło fundamentalnej jedności ludzkości na świecie”<sup>43</sup>, to m.in. dlatego, że był on rzecznikiem tezy mówiącej, iż „dzięki wynalazkowi fotografii komunikacja wizualna otrzymała swój najprostszy, naj-

<sup>39</sup> S. Sontag, *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Warszawa 1986, s. 26.

<sup>40</sup> A. Müller-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.

<sup>41</sup> O. W. Holmes, *Soundings from the Atlantic*. Boston, Mass., 1864, s. 116. Cyt. jw.

<sup>42</sup> R. Rudisill, *Mirror Image. The Influence of Daguerreotype on American Society*. Albuquerque, N. M., 1971, s. 201. Cyt. jw., s. 98.

<sup>43</sup> Steichen, *op. cit.*, s. 6.

bardziej bezpośredni i najbardziej uniwersalny język”<sup>44</sup>. Czy oznacza to, że ów najprostszy i „najbardziej uniwersalny język” okaże się wolny od deficytów oraz wad cechujących inne? Zdaniem Steichena – najprawdopodobniej tak. Zdaniem Wirpszy – w żadnym razie.

Cały agoniczny impet *Komentarzy do fotografii* został nakierowany na zdekonstruowanie tego rodzaju uzurpacji i równoczesne obnażenie istnienia różnych technik manipulacji fotograficznych. Przykładowo tam, gdzie Steichen idealizuje fotografa, widząc w nim jedynie uważnego obserwatora rzeczywistości, swoistego „czulego narratora”, który dzięki własnemu kunsztowi rejestruje to, co ulotne i wizualnie atrakcyjne, Wirpsza dostrzega „Spryciarza, cwaniaka, alfonsa, falsyfikatora szkiełkowego” (*Ptaki i cienie*, W 9). Poetycka aura fotografii okazuje się bowiem niczym innym jak przejawem „podstępu”, „szalbierstwa” i „fałszowania prawd przyrodniczych” za pomocą optyki, próbą wmówienia oglądającym, że:

[...] natura jest piękna przez rytm. To jest  
Szalbierstwo, nic więcej, takie szalbierstwo, które  
Zaspokaja nasze potrzeby estetyczne, najwyższe wynaturzenie,  
Zakłamanie liryczne [...].  
(*Ptaki i cienie*, W 9)

Fotograf widzi wierny obraz świata, w przeciwieństwie do poety, dostrzegającego w fotografii atrakcyjny, ale i groźny, bo nakładający typowy dla niej filtr poznawczy, imperatyw estetyzacji. Ta sprawia, że dramatyczne wręcz obrazy (np. zdjęcia towarzyszące wierszom *Głód* (W 29) czy *Niedorozwinięte* (W 35)), zamiast powodować dyskomfort, uwodzą oglądających swą wysublimowaną aurą. W efekcie – przywołajmy gorzkie spostrzeżenie autora *Pasaży* – „nawet obraz nędzy, dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu, udaje się uczynić przedmiotem konsumpcji”<sup>45</sup>.

Steichen deklaruje, że mamy styczność z narzędziem gwarantującym obiektywizm, z medium służącym wyrażaniu prawdy o tożsamości ludzkiej, z lustrem wiernie odbijającym obraz świata, lecz Wirpsza nazywa je co najwyżej krzywym zwierciadłem i ważnym elementem teatralizacji życia, w którym nie uświadczymy nic prawdziwego. Nie przez przypadek leksemem wielokrotnie pojawiającym się na kartach *Komentarzy* jest nie słowo „świadek” – idealnie pasujące do modelu fotografii reporterskiej – lecz „aktor”.

[...] Adwokat? Prokurator?  
Sędzia? Toga: prawnik. Zatroškany (zmęczony?) aktor. Aktorstwo,  
Staroświeckim językiem: komedianctwo (nikogo nie  
Urażając) zapisane jest drobnymi czarnymi punkcikami  
(*Prawo*, W 15)

W innym wierszu poeta uzupełni tamto sarkastyczne spostrzeżenie ironicznym obrazkiem, podsumowując bez złudzeń:

Dzieciom przykazano szczęście, więc udają jak mogą (dzieci  
Są znakomitymi komediantami), zwłaszcza świetnie to robia

<sup>44</sup> E. Steichen, *On Photography*. W zb.: *Photographers on Photography. A Critical Anthology*. Ed. N. Lyons. Englewood Cliffs, N. J., 1966, s. 107.

<sup>45</sup> Benjamin, *op. cit.*, s. 173.

Kilkunastoletnie (10–14, na oko) dziewczęta [...] Dorośli  
 Uśmiechają się sztywno, upozowani koło pieca pod tapetą [...]  
 Jest to niski stopień udawania  
 Szczęśliwości [...].  
 (Kóło pieca, W 11)

Reasumując, kiedy Steichen widział „najbardziej bezpośredni i najbardziej uniwersalny język”, poeta – wzorem Rolanda Barthes’a – dostrzegał co najwyżej „przekaz bez kodu”<sup>46</sup>, którego zrozumienie wydaje się równie skomplikowane, jak w przypadku języków mniej bezpośrednich i nieaspirujących do miana powszechnych. „Całkowita bezradność” – zanotuje Wirpsza w wierszu będącym komentarzem do zdjęcia Russela Lee Langego, udowadniając jednocześnie, że fotografia pozbawiona macierzystego kontekstu generuje więcej pytań niż odpowiedzi:

[...] „A cóż to pani, pytam, robiła? Jaki  
 Wysilek? Może trupy o północy, pytam (balladowo), na cmentarzu,  
 Tylko, że wspólnik, co? zabrał wszystko, 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, także tylko  
 Starość i bieda, nic, pytam” – Więc także bezradność.  
 (Ręce, bezradność, W 17)

### „Dziatki, kłękajcie przed tym obrazkiem świętym”<sup>47</sup>

Temperatura emocjonalna *Komentarzy do fotografii* nie podniosłaby się zapewne tak mocno, gdyby nie ideologiczno-dydaktyczna rama koncepcyjna ekspozycji, która wszystkie wspomniane kwestie znacząco uwypukliła. Albowiem to, co dla jednych stanowiło dowód dobrodusznej szlachetności, dla innych okazało się przykładem skrajnego cynizmu. Paradoksalnie największymi beneficjentami, jak i ofiarami przedsięwzięcia były w końcu te same osoby. Chodzi o fotografów, których prace przedstawiono na wystawie. Ich twórczość oglądały co prawda miliony, ale równocześnie Steichen, negując historyczność i lokalny charakter prezentowanych tam zdjęć, traktował je niczym „pojedyncze litery w zdaniu”<sup>48</sup> – zdaniu mającym przekonywać, że niezależnie od czasu, miejsca, koloru skóry, wykształcenia, statusu społecznego czy indywidualnych doświadczeń „wszyscy jesteśmy wielką rodziną tulącą się do kuli Ziemi”<sup>49</sup>.

Perswazyjno-parenetyczny aspekt wystawy nie tylko nie umknął autorowi *Polemik i pieśni*, ale wręcz stał się kluczowym punktem zapalnym. Okazało się, że „poeta moralnego porządku i moralnej obsesji”<sup>50</sup> – co w pierwszej chwili może brzmieć paradoksalne – w reakcji na wszelkie próby wizualnego moralizatorstwa wyróżnia się wyjątkowym sceptycyzmem. Widać to doskonale w konfrontacyjnym stanowisku poety wobec „osobliwych teologów”, którzy, zgodnie z nadrzędną ideą

<sup>46</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*. Przeł. Z. Kruszyński. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 296.

<sup>47</sup> W. Wirpsza, *Ręce, bezradność*, W 17.

<sup>48</sup> Jay, *op. cit.*

<sup>49</sup> Steichen, *Introduction*, s. 6.

<sup>50</sup> A. Słucki, *Poeta moralnego porządku*. „Twórczość” 1957, nr 2, s. 40.

patronującą wystawie, skonstruowali swą opowieść w taki sposób, by „piekło zostało wyretuszowane” (W 5). W sporze z nimi – mówi o tym inicjalna *Dedykacja* (W 6–7) – Wirpsza posunie się nawet do zaaranżowania aktu fizycznej przemocy. Nie będzie to jednak „zbrodnia w afekcie”, lecz modelowa „zbrodnia z premedytacją”.

Wracając do pytania o przyczyny walki toczącej się na kartach *Komentarzy*, warto zaznaczyć, iż polemiczny impuls można sprowadzić do dwóch zasadniczych kwestii. Przede wszystkim dla Wirpszy, jako poety deklarującego, że „trzeba badać język; język powie wszystko”<sup>51</sup>, sama idea wystawy, już na poziomie banalności leksykalnej, musiała wzbudzać zrozumiałe opór. Wątpliwości wzniewały zarówno uprzywilejowanie pierwszej osoby liczby mnogiej, kolektywne „my”, którym w niezwykle patetycznym wstępie posługiwał się Sandburg, jak i pojawiające się tam hasła odwołujące się do „ludu”, „wspólnoty” czy „serc pionierów”<sup>52</sup>. Można przypuszczać, iż tego rodzaju sformułowania w uszach Wirpszy wywoływały pogłos dobrze znanej, choć zupełnie odmiennej retoryki ideologicznej oraz budziły skojarzenia niekoniecznie tożsame z intencjami autorów przedsięwzięcia. Łatwo też zauważyć, że wyłaniający się z dorobku poety obraz „ludzkiej rodziny” nie współgra z wizerunkiem budowanym przez twórców *The Family of Man*. Warto zaryzykować tezę, iż akurat w tym aspekcie znacznie łatwiej byłoby się Wirpszy porozumieć z autorami ponowoczesnych sag i powieści rodzinnych. W swoich dziełach sugestywnie negują oni co prawda obraz rodziny jako „altruistycznego przedsiębiorstwa i jako środowiska przyjaznego społecznienia, w którym następuje pierwszy etap kształcenia demokratycznego”<sup>53</sup>, ale równocześnie uwypuklają przynależne jej rdzennie i kulturowo przemoc, mechanizmy opresyjne i różnego typu patologie.

Druga kwestia wiąże się z przyjętą przez Steichena optyką, zakładającą – posłużmy się tu formułą dobrze znaną pisarzom tego czasu i miejsca – prymat masy nad jednostką. Prezentowane zdjęcia były wszak, w ujęciu kuratora wystawy, odpowiednikami kolejnych puzzli, ważnych tyleż ze względu na swą indywidualną wartość, co możliwość wkomponowania ich w nadrzędną linię narracyjną. Trafnie wyraził to Bill Jay, zauważając, że w przypadku wystawy *The Family of Man*:

nie próbowano podkreślać wyjątkowości obrazu jako twórczego dzieła konkretnej osoby. Nie była to fotografia traktowana jako sztuka, lecz jako środek komunikacji, służąca realizacji tematu, który nie tylko miał pierwszeństwo, ale także całkowicie podporządkowywał sobie indywidualność zarówno obrazu, jak i autora<sup>54</sup>.

Wyraźnie uwidacznia się w tym miejscu istnienie zaskakującej zbieżności w podejściu do sztuki „wychowawców serdecznych”, wywodzących się z przeciwnych stron żelaznej kurtyny (*Monolog*, W 40). Innymi słowy, choć daleki byłbym od tego, by czytać tom Wirpszy jako książkę „zorientowaną na rozrachunki ze stalinowsko-socrealistyczną przeszłością”, albowiem łatwo w taki sposób zgubić „bardziej uniwersalne przesłanie tomu”, to jednak – co „najistotniejsze dla całego

<sup>51</sup> W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*. „Kultura” (Paryż) 1981, nr 7/8, s. 172.

<sup>52</sup> C. Sandburg, *Prologue*. W: *The Family of Man*, s. 5.

<sup>53</sup> P. Czaplinski, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*. W zb.: *Kultura afektu – afekty w kulturze*, s. 385.

<sup>54</sup> Jay, *op. cit.*

zamyśłu twórczego”<sup>55</sup> – uwzględniając historyczny oraz biograficzny kontekst, pewne kwestie wydają się znacznie klarowniejsze.

Biorąc pod uwagę socrealistyczny epizod poety, trudno się w końcu dziwić jego wyczuleniu na rozmaite manipulacje i alergicznej reakcji na wszelkie próby ideologicznego zawłaszczenia – także takiego, którego istotą jest traktowanie sztuki jako kolejnego narzędzia podporządkowanego wyznawanej ideologii, a tym samym zanegowanie suwerenności działań artystycznych. Niezależnie bowiem od oczywistych różnic – kulturowych, politycznych i estetycznych<sup>56</sup> – niewykluczone, że Wirpsza, oglądając wystawę *The Family of Man*, przeżył swoiste *déjà vu*.

### Samosąd(y)

„W stanie afektu dopuściłem się czegoś w rodzaju samosądu [...]” – wyznaje poeta w autorskiej przedmowie. Samosąd tym różni się od instytucji sądu, iż napędza go logika nie prawa, lecz emocji. Trudno zatem oczekiwać, że ktoś, kto posuwa się do takiego czynu, będzie sprawiedliwie odmierzał racje, ważył na szali różne argumenty, uwzględniał odmienne optyki, próbował formułować obiektywne opinie. Tekst zrodzony w afekcie – nawet w większości inscenizowanym<sup>57</sup> – charakteryzuje się arbitralnością, subiektywną perspektywą, jednoznacznym nacechowaniem wartościującym. Ponieważ kluczowym aspektem tego rodzaju wypowiedzi jest chęć emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę, to do jej atrybutów estetycznych należą leksyka emotywna, sformułowania uwypuklające kontrasty, wykrzyknienia i partykuły emocjonalne, hiperbole oraz antytezy. Wszystkie wymienione elementy bez trudu można odnaleźć w analizowanej książce. Książce zrodzonej ze sprzeciwu wobec szeregu manipulacji estetycznych i etycznych, jakich – zdaniem poety – dopuścili się twórcy fotograficznego przedsięwzięcia.

Jednym z głównych, a pominiętych dotąd, punktów tego poetyckiego aktu oskarżenia okazuje się odkrycie, iż fundamentalną kwestię stanowi nie to, co widać, lecz to, czego zobaczyć nie sposób:

Wystawa ma wielkie ambicje, podejrzewam, że w zamyśle swoich autorów miała być *sui generis* współczesną komedią ludzką w obrazach. Ale w komedii ludzkiej, podobnie jak w komedii boskiej,

<sup>55</sup> Paweł c, *op. cit.*, s. 140.

<sup>56</sup> Co ciekawe, można by postawić tezę, iż to „najbardziej ambitne i wymagające przedsięwzięcie, jakiego kiedykolwiek podjęła się fotografia” (przywołajmy cytowane już słowa Steichena) nie wydaje się znowu aż tak inne od tego, z czym obcował rodzimy odbiorca fotografii. Pomijając oczywiście kwestię skali i tabuizacji pewnych zagadnień jako politycznie niepoprawnych (np. religii), tematyka wystawy była w końcu niezwykle bliska temu, co dominowało w ówczesnym świecie muzeów i galerii. Potwierdzają to słowa historyka fotografii, A. Soboty, który w artykule *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u* (w zb.: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*. Red. M. Jurkiewicz. Warszawa 2006, s. 78–79) stwierdza: „Koncepcja Rodziny człowieczej obejmowała [...] wiele z tego, czym żywił się realizm socjalistyczny [...]. Starła się ukazywać różne aspekty ludzkiego życia i nadawać im wymiar uniwersalny, przekraczający bariery klasowe, rasowe czy geograficzne”.

<sup>57</sup> Warto tu bowiem pamiętać o obserwacji E. Balcerzana (*Poezja polska w latach 1939–1968*. Warszawa 1998, s. 167). Krytyk zauważa: „Ponad polemiką serio panuje w tekstach Wirpszy – jako najważniejsza – gra, zabawa w polemikę, w gniew, w obrażanie n a n i b y” (*ibidem*).

obowiązuje ta sama naczelna zasada trójczłonowości: piekło, czyściec, niebo. Gdy sobie to uświadomiłem, wiedziałem już, co fotograficzna doskonałość tej panoramy ukrywa: ukrywa piekło. *Rodzina człowieka* ukazuje nam tylko niebo w człowieku i górne warstwy czyścica, piekło zostało wyretuszowane [...]. [W 5]

Czy poeta, formułując taki zarzut, miał rację? W świetle tezy pojawiającej od pewnego czasu i mówiącej, że „sednem narracji ekspozycji nie było, wbrew pozorom, podobieństwo ludzi na całym świecie, ale powszechnie angażujące doświadczenie nie-człowieczeństwa”, tego rodzaju oskarżenie należałoby potraktować z rezerwą, nie znajduje ono bowiem potwierdzenia w materiale dowodowym (fotograficznym). Rzecz w tym, iż zdaniem części krytyków: „narracja wystawy, mimo otwarcie pacyfistycznego przesłania projektu, zbudowana została wokół tematu wojny”<sup>58</sup>. Zarzut „ukrywania piekła” w kontekście zdjęć pochodzących z likwidacji warszawskiego getta, ofiar głodu na Ukrainie czy okaleczonego dziecka z Nagasaki, a więc fotografii zgromadzonych w takich sekcjach, jak *Faces of War*, *Death* czy *Inhumanities*, byłby zatem trudny do utrzymania. Mierząc się z podobną argumentacją i trzymając się infernalnej metaforyki, poeta mógłby jednak odrzec, że „diabeł tkwi w szczegółach”. Tego rodzaju zdjęć zamieszczono wszak relatywnie niewiele, a pominięcie identyfikującej je metryki (widz tak naprawdę nie wiedział, co konkretnie ogląda<sup>59</sup>) przekładało się na zanik ich wartości dokumentacyjnej. To z kolei służyło uwypukleniu znaczenia alegorycznego, które podporządkowane zostało wspólnotowej i afirmatywnej wymowie całości ekspozycji.

Dla organizatorów wystawy owa kwestia była absolutnie kluczowa, o czym najlepiej świadczy zdarzenie, do jakiego doszło wkrótce po nowojorskiej inauguracji *The Family of Man*. Oto Steichen zdecydował się na usunięcie z ekspozycji jednego zdjęcia, gdyż „mogło ono zakłócić temat wystawy”<sup>60</sup>. Chodziło o fotografię przedstawiającą samosąd dokonany w 1937 roku w Duck Hill (Missisipi). Jego ofiarą padł 26-letni Afroamerykanin Robert „Bootjack” McDaniels, którego oskarżono – wraz z dwójką towarzyszy – o morderstwo lokalnego kupca. Po oficjalnym aresztowaniu, w drodze do sądu, mężczyzna został porwany przez tłum białych mężczyzn i wywieziony do lasu. Tam poddano go torturom z użyciem palników benzynowych, a później zastrzelono<sup>61</sup>. Zdjęcie rejestrujące zdarzenie było o tyle ważne, że – dzięki upublicznieniu w tak znaczących periodykach jak „Life” i „Time” – miało spory wpływ na kształtowanie się opinii publicznej i okazało się istotnym

<sup>58</sup> Dworniczak, *op. cit.*, s. 17, 61.

<sup>59</sup> W tym kontekście znamienne okazują się słowa Barthes’a (*Wielka ludzka rodzina*, s. 218–219), który w swej niezwykle krytycznej ocenie wystawy dowodził: „Narodziny, śmierć? Tak, są to fakty natury, fakty uniwersalne. Ale jeśli zedrze się z nich Historię, to 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 wciąż o śmierci lub narodzinach, nie uczymy się do słownie niczego”.

<sup>60</sup> Jest to wypowiedź W. Millera, głównego asystenta Steichena (cyt. za: A. L. Wood, „Somebody do Something!” *Lynching Photographs, Historical Memory, and the Possibility of Sympathetic Spectatorship*. „European Journal of American Studies” 2019, nr 4. Na stronie: <https://journals.openedition.org/ejas/15512> [data dostępu: 19 X 2025]).

<sup>61</sup> Roosevelt Townes, drugi z porwanych, został spalony żywcem, z kolei Everett Dorrah był wychłostany batem i puszczony wolno.

głosem w sprawie wprowadzenia tzw. ustawy Gavagana, która traktowała lincz jako przestępstwo federalne.

Czy Wirpsza miał świadomość tego wszystkiego? Nie wiadomo, nie ma żadnych śladów pozwalających to potwierdzić<sup>62</sup>. Nawet jeśli uznać to za jedynie przypadkową koincydencję, w kontekście wspomnianego zdarzenia fraza „piekło zostało wyretuszowane” nabiera nieco innego ciężaru.

---

#### Abstract

GRZEGORZ OLSZAŃSKI University of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0003-2604-7299

**“FOTOGRAFIA JEST NIE MA [THE PHOTOGRAPH IS—BUT IT IS MUTE]” ON WITOLD WIRPSZA’S “KOMENTARZE DO FOTOGRAFII »THE FAMILY OF MAN«” (“COMMENTS TO THE PHOTOGRAPH »THE FAMILY OF MAN«”)**

The article is an attempt at a multilayer description of Witold Wirpsza’s collection *Komentarze do fotografii »The Family of Man«* (*Comments to the Photograph »The Family of Man«*), which is interpreted in the context of literary-cultural interface. Grzegorz Olszański discusses the evolution of research in the connections between the two domains, and points at the iconic turn and the material turn, both of which added to the development of this research perspective. The centre of attention is occupied by the poet’s emotional reaction to the famous Edward Steichen’s exhibition and by the question about a possible of translation of what is affective into a literary text. The paper contains an analysis of the “affective poetics” and a presentation of Wirpsza’s method to deconstruct the myth of photography as a commonly understandable and universal language.

---

<sup>62</sup> Prawdopodobnie wiedział o nim natomiast Barthes, w przywoływanej recenzji *The Family of Man* porusza wszak wątek samosądu, mającego miejsce parę miesięcy po otwarciu wystawy. Jego ofiarą padł 14-letni chłopiec, którego główną przewiną było to, że zagwizdał na przechodzącą kobietę. „Dlaczego nie zapytać rodziców Emmeta Tilla – młodego Murzyna zabitego przez Białych – co myślą o wielkiej, ludzkiej rodzinie?”, zauważył sarkastycznie Barthes (*ibidem*, s. 218).