

**„Ale na razie tu cisza” – fotografie sprzed katastrofy
w wybranych zapisach literackich
(Stefan Chwin, Ryszard Kapuściński, Wisława Szymborska)**

“So Calm Around Thus Far” – About the Photographs from Before
the Catastrophe Described in the Selected Literary Works
(Stefan Chwin, Ryszard Kapuściński, Wisława Szymborska)

Magdalena Strak

Uniwersytet Warszawski, Polska
e-mail: me.strak@student.uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9934-1865

Abstract

The work aims to show a peculiar perspective of looking at photographs taken on the eve of the broadly understood disaster, which is specified in a slightly different way in each of the literary texts (Stefan Chwin’s autobiographical novel *Krótką historią pewnego żartu* [The brief history of a certain joke], a poem by Ryszard Kapuściński *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r.”* [At an exhibition “The Polish peasants in photographs to 1944”] and Wisława Szymborska’s *Fotografia z 11 września* [Photograph from September 11]) – as death in a concentration camp, a general concept of the First World War or a terrorist attack. Upcoming tragic events – of which the photographed people are not yet aware – become for the subsequent recipient an inseparable element of reality contained in the frame. For the later observers, privileged with time perspective, the characters captured in the photograph are already victims of the catastrophe, which in reality was not yet recorded by the camera. It is a work about coexistence of the past and future in the field of photography.

Keywords

photography, time perspective, Chwin, Kapuściński, Szymborska, Barthes, Sontag, war, memories

Fotograficzna prezentacja cierpienia, która stanie się przedmiotem moich rozważań, jest dość osobliwa. Nie skupię się na zdjęciach pełnych gwałtu, krwi i przemocy – takich, które kazałyby oglądającemu w przerażeniu odwrócić wzrok – wręcz przeciwnie: praca poświęcona będzie fotografiom wykonanym w przededniu katastrofy, w każdym z omawianych zapisów literackich posiadającej inny stopień zawężenia, przybierającej postać wojny, zagłady, ataku terrorystycznego. Cierpienie na tego rodzaju fotografiach nie jest przedstawione dosłownie, a dopowiedziane i wykreowane przez późniejszych widzów tych zdjęć, uprzywilejowanych perspektywą czasową, głęboko wpływającą na odbiór uchwyconych w kadrze wydarzeń, teraz rozpatrywanych jako preludium do nadchodzącej katastrofy. Oglądający fotografie przyjmują inny, osobliwy punkt widzenia, każący myśleć o dokonanych wydarzeniach w czasie przyszłym. Refleksja na temat tej sprzeczności jest jedną z kluczowych dla książki Rolanda Barthesa *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*:

Odczytuję jednocześnie: *to będzie i to już było*. Zauważam że zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. [...] Wobec zdjęcia mojej matki jako dziecka mówię sobie: ona umrze i *drzę jak psychozyk opisywany przez Winnicotta, przed nieszczęściem, które już zaistniało*¹.

To tak, jakby w jeszcze monumentalnej fasadzie budynku widzieć gruzy, które po niej pozostaną, to „sytuacja podobna do oglądania gwiazdy, o której wiadomo dzięki ustaleniom nauki, że wygaśnię”², jak napisze Edouard Pontremoli. Fenomen takiego oglądu fotografii przedstawię na przykładzie trzech tekstów literackich – powieści Stefana Chwina *Krótką historią pewnego żartu* oraz dwóch wierszy: *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r.”* Ryszarda Kapuścińskiego oraz *Fotografii z 11 września* Wisławy Szymborskiej.

I. Spectatorzy. Ekspozycja

Już na pierwszych stronach swojej rozprawy *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag stawia fundamentalne pytanie o spójność postaw ludzkich rodzących się w zetknięciu z krzywdą i bólem innych. Czy tytułowy widok cudzego cierpienia automatycznie wytwarza jednolitą, absolutnie słuszną reakcję i rodzaj zachowania, które reprezentowałyby nas wszystkich? John Berger twierdzi, że fotografie przedstawiające cierpienie wywołują w człowieku rozpacz lub oburzenie. Pierwszą z tych postaw, którą definiuje jako „przyjęcie na siebie części cierpienia innych”³, uważa za bezcelową, podczas gdy druga według badacza pobudza nas do działania. Ten dysonans podkreśla również Sontag, pisząc: „Zdjęcia okrucieństw mogą sprowokować skrajnie różne reakcje. Wołanie o pokój. Wezwanie do zemsty. Lub po

¹ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008, s. 171.

² Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. Marian Leon Kalinowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2006, s. 81.

³ John Berger, *Fotografie cierpienia*, w: idem, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia 1999, s. 57.

prostu obudzenie się niejasnego poczucia, nieustannie karmionego fotograficznymi informacjami, że dzieją się rzeczy potworne”⁴. Właśnie różnorodność tych postaw w obliczu cierpienia każe zwrócić uwagę w pierwszej kolejności na spectatorów (jak Barthes nazywa ludzi patrzących na fotografię⁵) każdego ze zdjęć w wybranych przeze mnie utworach. Spełniają oni podwójną funkcję kreacyjną względem obecnej w tekście fotografii, zarówno odczytując jej naddany, metaforyczny sens, jak i odwzorowując ją czytelnikowi w sposób bardziej podstawowy: nakreślając kompozycję zdjęcia, osadzając w nim poszczególne elementy, wyznaczając jego ramy. Jesteśmy zatem zmuszeni do przyjęcia optyki *spectatora* obecnego w tekście literackim, do podążania za jego wzrokiem. Mierzymy się z fotografią przez pryzmat cudzej wrażliwości, która wymusza zauważenie konkretnych, z jakiegoś powodu istotnych dla bohatera elementów kadru oraz przymusowego pominięcia tych, które on ignoruje. Obecność tej dodatkowej soczewki, jaką jest figura spectatora, zdaje się zatem kluczowa dla refleksji na temat fotografii opisywanych w dziełach literackich, zwłaszcza że obraz przedzierający się przez ową soczewkę może być daleki od obiektywnego. Potwierdzają to dobitnie słowa Sontag: „Gdy chodzi o oglądanie cudzego cierpienia, żadnego *my* nie wolno uznawać za oczywiste”⁶.

Spectatorem, który spośród wszystkich trzech omawianych przeze mnie utworów literackich najbardziej daje się poznać czytelnikowi, jest główny bohater i jednocześnie narrator autobiograficznej powieści Stefana Chwina *Krótką historią pewnego żartu*. To mały chłopiec, dorastający na jeszcze nieuprzętniętych ruinach drugiej wojny światowej: „pogrobowy wychowanek Hitlera i Stalina” – napisze o nim Jan Błoński⁷. Urodzony w powojennym Gdańsku bohater, otoczony jeszcze nieokręplymi śladami wojennej tragedii, ma do nich specyficzny stosunek: zło jest przez niego w osobliwy sposób oswojone, co nie dziwi, biorąc pod uwagę, że wychowuje się pośród jego pozostałości. Inicjacja chłopca w okrutny świat terroru wojny dokonuje się stopniowo, jakby niezauważalnie, każdego dnia, od urodzenia. Widmo niedawnej wojny przenika codzienność chłopca, ukierunkowuje poznawanie siebie i świata, wymusza dużo szybsze postawienie sobie fundamentalnych pytań o teodycę i istotę zła, które w rozumieniu dziecka nie zawsze jest jednoznacznie złe, często fascynuje, często jest piękne. Jak te wartości mogą koegzystować, skoro powinny się wykluczać? Bohater zadaje sobie te pytania za każdym razem, kiedy patrzy na monumentalne niemieckie kamienice swojego miasta. Wychowując się w tak skonstruowanym świecie, dojrzuje i buduje własną tożsamość na okrutnych obrazach i wycinkach rzeczywistości noszących stygmat śmierci, wojny. Całość tych doświadczeń zbiega się w kluczowym dla moich rozważań fragmencie książki: zetknięciu chłopca z fotografiami nagich kobiet zamkniętych w jednym z niemieckich obozów koncentracyjnych. Bohater w towarzystwie matki przypadkowo odwiedza Strzelnicę św. Jerzego, gdzie wystawiono zdjęcia:

⁴ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter 2016, s. 20.

⁵ Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 21.

⁶ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 13.

⁷ Jan Błoński, *Przedmowa*, w: Stefan Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Gdańsk: Tytuł 2016, s. 6.

Mama przez moment się zawahała, czy zawrócić, ale potem weszliśmy do środka. Gdy podszedłem do pierwszej fotografii, poczułem w sobie dziwną mieszaninę strachu, wstydu oraz pragnienia, żeby patrzeć. Chodząc w milczeniu od jednego zdjęcia do drugiego o nic nie pytałem. Mama była wstrząśnięta. Żeby przerwać nasze straszne milczenie, pochylała się ku mnie i szeptem odczytywała objaśnienia wypisane na wąskich paseczkach papieru przypiętych szpikami pod każdym zdjęciem. [...] Najbardziej przerażało to, że one zupełnie nie zdawały sobie sprawy z tego, co z nimi robiono. [...] Wiedziałem, co się działo w obozach z takimi, którzy zgłaszali się do lekarza. I co wtedy robili doktorzy. Sławek P. odgrywał wszystko szczegółowo, bo dopiero to, co zostało odegrane, nabierało mocy wiarygodnego świadectwa⁸.

Choć prowadzony przez matkę, bohater zdaje się doświadczać i przeżywać to, co ukazuje się na fotografiach zupełnie sam. Żyjąc w świecie przesiąkniętym ciągle jeszcze ożywioną ikonografią wojenną, bezbłędnie odczytuje kontekst zdjęcia, momentalnie przewidując, jaki los czekał na kobiety tuż po wyjściu z kadru. Ma świadomość, że przedstawienia te są kondensacją wszelkiego zła: tego Zła oczywistego i bezdyskusyjnego – bo niemieckiego. Mimo to reakcja chłopca na oglądaną scenę nie jest tak jednoznaczna, jak reakcja jego matki. Kotłują się w nim różne emocje, sprzeczności, jakaś nieposkromiona i niewytłumaczalna fascynacja, której jest świadomy. Widzi na fotografiach echa własnych zabaw dziecięcych, wygłupów starszych kolegów – autorytetów małego chłopca, którzy poprzez harce i figle opowiadali mu wojnę i wartościowali rzeczywistość historyczną.

W pozornie podobnej sytuacji daje się poznać podmiot liryczny wiersza Ryszarda Kapuścińskiego *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r.”*, pochodzącego z tomu *Notes*. Osoba mówiąca w wierszu to człowiek przyglądający się jednemu z wyeksponowanych na tytułowej wystawie zdjęć. Tak samo więc jak bohater powieści Chwina, obcuje z fotografią w sztucznie do tego celu wy-preparowanej przestrzeni. Oglądane zdjęcie jest częścią czyjejś koncepcji, zamierzenia artystycznego lub dydaktycznego. W przeciwieństwie jednak do małego chłopca z *Krótkiej historii...* – obecnego w tekście jako narrator i główny bohater, podmiot liryczny w wierszu Kapuścińskiego nie mówi o sobie nic. Całość wiedzy o nim możemy czerpać jedynie na podstawie kontaktu, jaki nawiązuje z uwiecznioną na jednej z fotografii starą kobietą. Staruszka siedząca pod skromną wiejską chatą jest nieświadoma nieuchronności zbliżającej się wojny, która już za rok unicestwi cały znany jej świat. Prawie cały utwór jest apostrofą skierowaną do owej kobiety, monologiem przybysza z przyszłości, który z troską i obawą spogląda na elementy rzeczywistości wkrótce mającej przestać istnieć.

Wpatruję się w ciebie
 Babciu
 Kiedy tak siedzisz
 W sztywnych koronkach
 W długiej spódnicy
 Przed chatą w Rakocicach
 Data pod fotografią
 1913

Pierwszy wers utworu to jeden z trzech zaledwie momentów, gdy podmiot liryczny objawia się w wierszu – dość krótkim i zdawkowym – bezpośrednio: czyni

⁸ Ibidem, s. 67.

to jeszcze w formach czasownikowych *wiem* i *słyszę*. Wszystkie one razem są jednak bardzo symptomatyczne dla prób poznania osoby mówiącej w wierszu: wskazywać mogą na jej spostrzegawczość, wnikliwość, zaangażowanie w przeżywaną chwilę. Spectator zdaje się osobą doświadczoną, patrzącą na wydarzenie pierwszej wojny z dużego dystansu czasowego, o czym świadczyć może wers, w którym podmiot liryczny zwraca się do kobiety:

jeszcze nie wiesz
o czym wiem od dawna
za rok wszystko trzaśnie
ruszą armie

To mężczyzna bez wątpienia współczesny, z czasów, kiedy zwyczajne fotografie sprzed wojny nabrały nowego znaczenia, które nobilituje je do prezentacji w galeriach: są już relikdami, okrzepłymi w czasie i odbiorze na tyle, by być źródłami historycznymi. O wartości tego zdjęcia nie przesądza już teraz to, że pozwoliło uwiecznić konkretną, znaną nam osobę, którą możemy wspominać. Jest wartościowe jako pozostałość ze świata innej epoki, tak odległej od rzeczywistości przestrzeni wystawienniczej, w której znajduje się podmiot liryczny.

Jeszcze mniej o podmiocie lirycznym dowiadujemy się z wiersza Wisławy Szymborskiej *Fotografia z 11 września*, wydanego w tomiku *Chwila*: obecność osoby mówiącej objawia się tam dopiero w trzech ostatnich wersach utworu.

Wiersz Szymborskiej jest opisem fotografii ludzi skaczących z płonącego budynku World Trade Center, fotografii, która zdążyła uchwycić ich w ostatnim „locie” z przerażającą wyrazistością. Małgorzata Czermińska pisze: „Stylistycznie rzecz biorąc, nie jest to opis przedmiotu, ale dynamiczne opowiadanie o rozgrywającym się właśnie zdarzeniu”⁹, choć w moim odczuciu zarówno treść, jak i wydźwięk wiersza wykluczają wszelki dynamizm. Utwór naśladuje fotografię właśnie w jej zdolności do uwiecznienia konkretnego momentu, do jego zamrożenia i sztucznego wypreparowania z szybkiego rozwoju szeregu następujących po sobie wydarzeń. Podmiot liryczny opisuje rzeczywistość zawieszoną w próżni: ludzi lecących z pięter wieżowca, którzy nigdy nie mają dotknąć bruku. Choć obecność podmiotu lirycznego zarysowuje się w całości utworu bardzo późno, nie można uznać, że jego osoba jest nieistotna – wręcz przeciwnie, zaakcentowanie figury spectatora jest puentą wiersza i osadza poetycki opis tragicznej katastrofy w innym, bardziej empatycznym i ludzkim kontekście.

Tylko dwie rzeczy mogą dla nich zrobić
– opisać ten lot
i nie dodawać ostatniego zdania.

To opozycja do świata przedstawionego w utworze i uchwyconego na fotografii – zawieszonego między życiem a śmiercią, a przez to nienależącego do żadnej z tych sfer. Przebija się z całości treści wiersza jako świadectwo żywej, konkretnej osoby.

⁹ Małgorzata Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 241.

II. *Punctum* dla nadchodzącej katastrofy

W przywoływanym już *Świetle obrazu* Barthes wyróżnia dwa odmienne obszary odbioru fotografii: *studium* i *punctum*. Definiuje je jako pojęcia komplementarne, dopełniające się: *studium* w leksykonie badacza oznacza tyle, co „spotkać się z intencjami fotografa, wejść z nimi w porządek harmonii, przyjąć je lub odrzucić”¹⁰, podczas gdy *punctum*:

przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on [ten element] wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego użądlenia, tego znaku uczynionego przez zastrzony przedmiot. To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła także do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami¹¹.

Punctum, w przeciwieństwie do *studium*, nie jest kodowane. Jest indywidualne. Jego lekturę Barthes przyrównuje do drapieżnego zwierzęcia – jest tak szybka i aktywna. Tymczasem *studium* to „pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś, krzątania, oczywiście, ale bez szczególnego zapamiętania”¹².

Choć czytelnik może jedynie domniemywać, czym byłoby *punctum* oglądanych zdjęć dla każdej z przywoływanych postaci, termin Barthesa wydaje się ciekawym sposobem interpretacji spotkania z fotografią bohatera literackiego lub podmiotu lirycznego.

Trudno obiektywnie zweryfikować spojrzenie spectatora, nie mając dostępu do widzianej przez niego fotografii. W dziele literackim otrzymujemy ją zmodyfikowaną, poddaną dwukrotnemu przekształceniu: fotograficzny kadr przełożony jest z warstwy obrazowej na tekstową, z autonomicznego przedstawienia przechodzi do większej, artystycznej konwencji – staje się elementem innej, tym razem literackiej całości. Zdjęcie otwiera swoje ramy, dotąd sztywne i niewzruszone, by móc swobodnie spleść się ze strofami wiesza lub linią fabularną powieści.

Wiersz Kapuścińskiego, choć w całości poświęcony jednej fotografii, nie oddaje przecież jej wyglądu. Nie wiemy, w jakim kontekście osadzić elementy wymienione w poszczególnych wersach. Obecne w nich zdawkowe informacje pozwalają zappełnić kadr zdjęcia jedynie chatą i sylwetką starszej kobiety. Czy to już wszystko? Nie wiemy, jak bardzo wybiórcze jest spojrzenie podmiotu lirycznego. Czy babcia, do której zwraca się w wierszu, była jedyną postacią zarejestrowaną przez aparat, czy też może spectator wybrał ją spośród innych, również obecnych na fotografii? Nie możemy wiedzieć, jak dużym zbliżeniem on operuje, na które plany zdjęcia kieruje swoją uwagę. Może wskazówką ku temu powinien być początek wiersza – podmiot liryczny „wpatruje się”, niewykluczone więc, że wysila wzrok, by skupić go na jakimś odległym, mało wyraźnym punkcie. Równie możliwe jest jednak, że czasownik ten jedynie podkreśla intensywność odbioru fotografii, uważną i szczegółową lekturę zarejestrowanego obrazu.

¹⁰ Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 53.

¹¹ Ibidem, s. 51–52.

¹² Ibidem, s. 51.

Choć ustalenie wyglądu i kompozycji zdjęcia opisywanego przez podmiot liryczny nie jest kluczowe dla zrozumienia treści utworu, to jednak pozwalałoby stwierdzić, przez jak grube sito przepuszczony został obraz, by wydobyło się z niego swoiste *punctum*: sylwetka i ubiór starej kobiety oraz znajdująca się za nią chata. Czy są to elementy subtelne, na fotografii mało zauważalne, które nobilituje dopiero duża wrażliwość podmiotu lirycznego, czy przeciwnie – stanowią istotę zdjęcia, dominując w uchwyconym kadrze? *Punctum* może przecież być tożsame z całym zdjęciem, co podkreśla Barthes: „Jest również inny rozwój *punctum* (mniej proustowski): gdy – pozostając paradoksalnie „szczegółem” – zajmuje całą fotografię”¹³. Nie znając odpowiedzi na to pytanie, warto jednak zastanowić się, dlaczego akurat te detale przykuwają tak silnie uwagę patrzącego na zdjęcie, dlaczego to przez ich pryzmat interpretuje w wierszu całą fotografię. Babcia, chata, sztywne koronki, długa spódnica. To relikty dawnej epoki, oznaka przepaści pokoleniowej między bohaterką fotografii a *spectatorem*. To symbole starego świata, który ma przepaść bezpowrotnie, wraz ze swoimi konwenansami i systemem wartości. Świadomość rychłej zagłady tego porządku uderza w podmiot liryczny, wypełniając cały wiersz zadumą i melancholią.

Na fotografii opisanej w wierszu Szymborskiej już nie miesiące, a milisekundy dzielą bohaterów zdjęcia od nieuchronnej tragedii.

Każdy to jeszcze całość
z osobistą twarzą
i krwią dobrze ukrytą.
Jest dosyć czasu,
żeby rozwiały się włosy,
a z kieszeni wypadły
klucze, drobne pieniądze.
Są ciągle jeszcze w zasięgu powietrza,
w obrębie miejsc,
które się właśnie otwarły.

Występuje tu jednak pewna sprzeczność, widoczna w wyrazach „jeszcze”, „dosyć czasu”, „ciągle” – paradoksalnie bohaterowie fotografii mają czas. To wartość, którą nabyli przez zamrożenie na fotografii. Ludzie oddaleni milimetr od śmierci – w pełni życia. To na ich zatrzymanych sylwetkach koncentruje się spectator. Z punktu widzenia konstrukcji wiersza *punctum* dla podmiotu lirycznego mogą więc stanowić sfotografowani ludzie, wszystkie uwiecznione na zdjęciu oznaki życia i człowieczeństwa, które jeszcze w sobie mają. Spectator kurczowo chwyta się każdego śladu ich przynależności do sfery żywych. Pragnie dopatrzeć się jak najwięcej, ponieważ wie, że jest to ostatni moment, zanim zderzą się śmiertelnie z brukiem. Spojrzenie podmiotu lirycznego chce przeniknąć fotografię co do piksela, spenetrować sylwetki spadających. Chce zobaczyć więcej, niż aparat fotograficzny był w stanie zarejestrować.

Raz widziane zdjęcie może powracać do bohatera we wspomnieniach. Po latach może on stwierdzić, że w zapamiętanym kadrze światłości rozkłada się zupełnie inaczej, naświetlając inne aspekty zdjęcia. Tak też dzieje się w powieści

¹³ Ibidem, s. 88–89.

Chwina, której bohater reinterpretuje fotografie kobiet z obozu koncentracyjnego po kilku latach od ich zobaczenia:

a mnie znowu stawały przed oczami zdjęcia ze Strzelnicy św. Jerzego. Przedtem straszły cudzym bólem zamaskowanym pod szwami, teraz był w nich jakiś bezwstyd upokarzanej nagości, bo wtedy, tamtego dnia w Strzelnicy, [...] chciałem odwrócić głowę, policzki paliły, nigdy dotąd nie widziałem z tak bliska kobiecych ud i łydek, a tu wszystko było widać dokładnie, w ogromnych zbliżeniach. Miałem parę lat i tak poznawałem owoc zakazany – ale kobieca skóra, którą widziałem na fotografiach, była poszarpana, blizny czarne, koślawe numery wyklute w mięśniach wyglądały jak sinofioletowe pieczętki na kawałkach [mięsa], które pan P. rozłożył na marmurowej ladzie¹⁴.

W kobiecych ciałach, których widok peszył go jako małego chłopca, nie widzi już „jedynie” reminiscencji bólu fizycznego zadawanego przez okupantów. Dostrzega nagle, że wstyd nie towarzyszył tylko jemu – dziecku przyglądającemu się po raz pierwszy nagości – lecz przede wszystkim uchwyconym na zdjęciach kobietom. Ich nagie ciała, brutalnie uosabiające terror psychiczny, któremu były poddane, mogą być interpretowane jako *punctum* fotografii dla dorastającego bohatera, który po latach w bezwzględnej ekspozycji upokorzenia kobiet dostrzega główny temat oglądanych zdjęć.

na tych fotografiach rozebrane dziewczyny czekały na uduszenie gazem przed ceglany domem, podobnym do starej piwnicy. One tłoczyły się przy żelaznych drzwiach, miały zostać za chwilę uduszone, ale najważniejsze dla nich było to, żeby zasłonić ręką włochaty trójkąt w dole brzucha [...], zupełnie tak samo jak dziewczyny z kolonii z Katowic w chwili, gdy zauważyły, że podpatruje je przez uchylone okno w sali z prysznicami¹⁵.

Cały dramat wojny, odarcie ludzi z podmiotowości i godności przejawia się w tym mimowolnym odruchu kobiet idących na śmierć – geście chronienia siebie i swojego ciała, ostatniej próby zachowania swojego człowieczeństwa. Zmiana perspektywy odbioru fotografii wyrasta ze zmiany w psychice dorastającego chłopca. Jest dowodem jego dojrzewania, kształtowania stosunku do historii, rzeczywistości, innych ludzi.

Czy można znaleźć wspólną definicję dla owego Barthesowskiego „użądlenia”, „rany” fotografii, w których przywoływani spectatorzy dostrzegają piętno nadciągającej katastrofy? Częścią kompozycji zdjęcia, która może być interpretowana jako *punctum*, zdaje się zawsze człowiek. To w starszej kobiecie z początku wieku, spadających z wieżowca ludziach, kobietach czekających na zagazowanie spectator dostrzega bliskość tragedii. W sfotografowanym człowieku okazuje się być zamknięte widmo katastrofy, która stanie się jego udziałem. To ludzie są wyznacznikiem mijającego czasu, który za ich pośrednictwem może stać się *punctum* fotografii. Do takiego jego rozumienia dochodzi zresztą sam Barthes, pisząc: „Wiem teraz, że istnieje inne *punctum* [...] niż «szczegół». Tym nowym *punctum*, nie należącym do formy, lecz do intensywności – jest Czas, rozdzierająca przesada noematu «to-było»”¹⁶.

¹⁴ Stefan Chwin, *Krótką historia...*, s. 76.

¹⁵ Ibidem, s. 77.

¹⁶ Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 168.

III. Katastrofa w soczewce momentu historycznego spectatora

Każdego z trzech spectatorów dzieli od katastrofy inna rozpiętość czasu, gdy pamięć o terrorze minionych wydarzeń była w zróżnicowanej fazie krzepnięcia.

W wierszu Kapuścińskiego wspomnienie pierwszej wojny światowej wyrażnie kontrastuje z galerią sztuki, jej ciszą i spokojem, przestrzeń wystawiennicza – z biedną chatą kobiety. Choć nie wiemy dokładnie, jaki dystans czasowy oddziela bohaterkę uwiecznioną w 1913 roku na fotografii od podmiotu lirycznego, to zdaje się, że jest znaczny: dzięki niemu stare, dość zwykłe i anonimowe zdjęcia zyskały przecież wartość wystawienniczą. Warto zwrócić uwagę, że zawarta w tytule wiersza nazwa wystawy – *Fotografia chłopów polskich do 1944 r.* – każe włączyć opisywane przez podmiot liryczny zdjęcie w szerszy kontekst: taki, przez który zostało umieszczone w galerii. Jest ono więc częścią retrospektywnego, historycznego przeglądu sfotografowanych mieszkańców polskich wsi początku dwudziestego wieku. Wypreparowanie przedstawień najbiedniejszej grupy społecznej sprzed kilkudziesięciu (kilkunastu?) lat w obcej przestrzeni wystawienniczej z pewnością pogłębiało dystans między bohaterami zdjęcia a zwiedzającymi. Mimo to spojrzenie podmiotu lirycznego jest pełne wrażliwości i empatii wobec bohaterki fotografii, której już za rok przyjdzie żyć w rzeczywistości wojennej.

Co ciekawe, na opisywanej fotografii nie ma żadnych oczywistych i jednoznacznych znamion naddającej tragedii. To odróżnia wiersz Kapuścińskiego od dwóch pozostałych utworów, w których powiązanie zdjęcia z mającym się rozegrać dramatem przychodzi naturalnie. Tutaj – nic go nie zwiastuje, wręcz przeciwnie: zarejestrowany przez aparat obraz uderza prostotą i zwyczajnością. Wizja katastrofy jest w całości narzucona przez perspektywę spectatora. Jedyne data wykonania fotografii budzić może niepokój. Podmiot liryczny patrzy na zdjęcie właśnie przez pryzmat tej naddanej informacji, która jednak dla Barthesa jest integralnym elementem fotografii. „Data jest częścią zdjęcia [...] dlatego, że każe unieść oczy i myśleć o życiu, śmierci, nieodwołalnym wygasaniu pokoleń”¹⁷ – pisze badacz. Naddająca wojna to dla spectatora załamanie starego porządku świata, wszystkiego, co zdaje się reprezentować oglądana fotografia. Spectator styka się z wątlymi pozostałościami świata, który nie przetrwał.

W wierszu da się wydzielić występowanie dwóch perspektyw czasowych: przyszłej, odwołującej się do nadchodzącej wojny, i teraźniejszej, „ciszy przed burzą”. Co ciekawe, podmiot liryczny łączy zawieszoną teraźniejszość fotografii z momentem oglądania przez siebie zdjęcia:

za rok wszystko trzaśnie
ruszą armie
ale na razie cisza
mało ludzi
tylko słyszę
dziewczyzna do dziewczyny:
– ten w austriackim mundurze
wykapany Bogdan

¹⁷ Ibidem, s. 48.

Mały chłopiec z *Krótkiej historii pewnego żartu* oddalony jest od kobiet na oglądanym zdjęciu o kilkanaście lat, a jednak przedstawienie obozu koncentracyjnego zdaje się pochodzić z zupełnie innej epoki, znanej dziecku jedynie z opowieści. Okres dzieciństwa bohatera to czas nachodzenia na siebie dwóch perspektyw czasowych – współczesnej i historycznej. Okrucieństwa i szlachetne czyny nie zdążyły jeszcze przybrać rangi mitów, ludzie, którzy wojnę przeżyli, byli zbyt jeszcze namacalni i prawdziwi, by wznosić im pomniki i czcić jak bohaterów. Trudno więc zaklasyfikować, na ile wojna jest wydarzeniem historycznym, a na ile niedawnym. Perspektywa dziecka jest jeszcze nieukształtowana, opiera się na niesprecyzowanych, rodzących się pragnieniach młodego chłopca, naturalnym pociągu ku rzeczom innym i zakazanym. Choć przecież wie o okrucieństwach wojny, nie zawsze w pełni rozumie, co one oznaczały. Próbuje rozszyfrować meandry wielkiej polityki i historii, przez które burzono piękne miasta i zabijano ludzi. Nie chce, by okazało się, że życie ludzkie i zawiłości historii sprowadzają się do dziecięcych, podwórkowych porachunków. Wojna w rozumieniu dziecka to jednocześnie synonim świata dorosłych, dlatego chciałby ją widzieć jako ważną i doniosłą. Chłopiec mityzuje wydarzenia wojenne sprzed kilkunastu lat, bo ich doniosłość jest dla niego pewnym punktem odniesienia, wyznacznikiem powagi świata – gdyby one nie były poważne, cóż by było?

W jeszcze bardziej zawężonej perspektywie czasowej obraca się podmiot liryczny wiersza Szymborskiej. Poetka opisuje współczesne sobie wydarzenie, do bólu aktualne. Bohaterowie zdjęcia żyją w tym samym momencie dziejowym co spectator. Brak więc perspektywy historycznej w oglądzie fotografii; zamiast niej jest dynamiczna perspektywa „tu i teraz” i wyrastające z niej silne poczucie wspólnotowości i solidarności z osobami uwiecznionymi przez aparat. Warto zauważyć, że fotografia opisywana przez poetkę jest najbardziej dosłowną – spośród wszystkich omawianych – zapowiedzią katastrofy. Spectator ma świadomość, że oglądane zdjęcie jest ostatnim uwiecznieniem przedstawionych na nim postaci. To ostatnie uchwycenie ich wizerunku. Bliskość katastrofy jest wręcz namacalna, da się ją odmierzyć w piętach budynku dzielących spadające postaci od bruku.

IV. Relacja spectatorów ze sfotografowanymi

Spotkanie bohaterów-spectatorów z fotografią okazuje się przede wszystkim spotkaniem z zatrzymanym w kadrze człowiekiem. „Dzięki fotografii przekonaliśmy się po raz pierwszy bezpośrednio, iż przed nami żyli ludzie do nas podobni”¹⁸, stwierdza Pontremoli. Uwiecznione na zdjęciu osoby stają się dowodami historycznymi, relikami przeszłości, jednak literalnie eksponującymi swoje podobieństwo do terażniejszości; są elementem zaprzęsłej rzeczywistości, poświadczającym jej istnienie. („Fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło”¹⁹ – napisze Sontag.) Naturalna nić pokrewieństwa między „nimi”

¹⁸ Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego...*, s. 13.

¹⁹ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter 2009, s. 13.

– uchwyconymi na zdjęciu – a „nami” zmienia perspektywę patrzenia na historię, teraz bardziej wiarygodną i prywatną, niesprowadzającą się jedynie do sztywnych dat i podręcznikowych tabel. Rodzące się poczucie wspólnotowości, podobieństwa jest cechą charakterystyczną właśnie dla fotografii. Nie obejmuje ono każdej sztuki mimetycznie odwzorowującej człowieka i jego otoczenia – więzi tego rodzaju nie buduje przecież oglądanie dawnych płócien przedstawiających postaci ludzkie, nawet tych, które namalowane były bezbłędnie i do złudzenia realistycznie. Utożsamienie się z osobami portretowanymi na obrazach nie przychodzi tak naturalnie jak w przypadku fotografii, bardzo dosłownej, odbijającej rzeczywistość w skali jeden do jednego.

Dzieło malarza, nawet najrzeczniejszego, było zawsze naznaczone nieuniknionym subiektywizmem. Obraz z reguły mógł nasuwać wątpliwości, z powodu istnienia człowieka, który go namalował. [...] Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. [...] Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utworach plastycznych. Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii, to znaczy obecnego rzeczywiście w czasie i przestrzeni²⁰.

Każda osoba i każdy przedmiot znajdujące się na fotografii poświadczają tym samym, że istniały naprawdę, były częścią tej samej rzeczywistości, w której obraca się spectator. To poczucie wspólnotowości oglądającego i oglądanego jest przyczyną wytwarzania między nimi więzi. Spectator wchodzi w relację z osobami przedstawionymi na zdjęciu. Przywraca je do życia, doszukując się w ich spojrzeniu i postawie nici kontaktu, której mógłby się chwycić.

Świat spectatora – żywy, dynamiczny, przeobrażający się – zdaje się pozostawać w całkowitej opozycji do martwego świata fotografii. Mimo to zdjęcie również naznaczone jest życiem: Pontremoli uważa, że zachowuje obecność przedstawionego na nim człowieka²¹. „Sfotografowany obiekt porusza się nadal w swojej strefie czasowej”²², pozostaje więc w niej żywy. Dlatego relacja spectatora z bohaterami obserwowanej fotografii tylko pozornie może wydawać się jednostronna. O wzajemnym przenikaniu tych dwóch rzeczywistości pisze Barthes:

Na tej ponurej pustyni nagle pojawia się przede mną zdjęcie: ożywia mnie, a ja też użyczam mu życia. Bo tak muszę nazwać siłę przyciągania, która sprawia, że zdjęcie istnieje: ożywianie. Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywione [...], ale mnie ożywia²³.

Wytworzenie osobistej relacji między spectatorem a sfotografowaną osobą pogłębia się również przez haptyczność zdjęć: można je przecież dotknąć, przybliżyć do ust, schować przy sobie, podrzeć, przytulić. Można je przybliżyć i zanurzać się w uwiecznionej na nich rzeczywistości. Można spojrzeć w oczy sfotografowanej osobie i doszukać się blasku nie pochodzącego od farb i werniksów.

²⁰ André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, tłum. Bolesław Miśkałek, Kraków: Znak 2012, s. 423–425.

²¹ Vide: Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego...*, s. 31.

²² Ibidem, s. 108.

²³ Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 40.

Podmiot liryczny wiersza Kapuścińskiego poprzez wpatrywanie się w fotografię nawiązuje bardzo intymny kontakt z przedstawioną kobietą. Świadczy o tym przede wszystkim sposób, w jaki się do niej zwraca. Pomija wszystkie grzecznościowe formuły i mówi do niej: „babciu”. W tym określeniu zamyka się wiele czułości, empatii i troski. Jakby podmiot liryczny zdawał sobie sprawę z kruchości i nieporadności kobiety, jej bezradności wobec rozmiarów katastrofy, która nadciąga. Jakby czuł się z nią spokrewniony, jakby był jej potomkiem. Jednak można by się w tym określeniu dopatrzeć również rysu protekcyjności: podmiot liryczny, uprzywilejowany perspektywą czasu, ma wiedzę o wydarzeniach, których ta kobieta nie może sobie nawet wyobrazić. Żyje spokojnie i zwyczajnie, nieświadoma biegu historii, który dotrze nawet do chaty w Rakocicach.

Warto zwrócić uwagę, że fotografia raczej nie została zrobiona przypadkowo i niespodziewanie. Na początku XX wieku aparaty fotograficzne na polskich wsiach były przecież dość egzotyczne, robienie zdjęć było wydarzeniem społecznym, rzadkim, a przez to niezwykle podniosłym i ważnym. Kobieta miała więc świadomość, że jest fotografowana, że błysk aparatu konserwuje jej postać dla przyszłych pokoleń i zapewnia kontakt z nimi. Być może swoją pozą, gestem, wyrazem twarzy chciała im przekazać jakąś prawdę o sobie? Jednakże perspektywa mających rozebrać się za rok wydarzeń całkowicie zawłaszczyła całość uchwyconego na fotografii obrazu i sprawiła, że postać babci zaczęła być odczytywana głównie przez pryzmat nadchodzącej wojny.

Co ciekawe jednak, dalszy los kobiety – zupełnie przecież anonimowej – nie jest znany podmiotowi lirycznemu. Nie jest ona tak ściśle powiązana z nadchodzącą tragedią, jak bohaterowie innych omawianych zdjęć. Samo rozumienie katastrofy jest zresztą w wierszu Kapuścińskiego najbardziej szerokie i pojemne – sprowadza się do ogólnego pojęcia wojny. Babcia uwieczniona na fotografii jest świadkiem historii, przedstawicielem konkretnego momentu dziejowego, niekoniecznie zaś – konkretną ofiarą. Nie wiadomo, czy ucierpiała w wyniku katastrofy. Być może chata w Rakocicach zniosła burzę początku wieku i zachowała się jeszcze wiele lat. Być może kobieta w ogóle nie dożyła wojny.

Człowiek oglądający babcię na fotografii nie jest jednak jedynym spectatorem w wierszu Kapuścińskiego. Ostatnie wersy szkicowo nakreślają postaci dwóch innych uczestniczek wystawy.

tylko słyszę
dziewczyna do dziewczyny:
– ten w austriackim mundurze
wykapany Bogdan

Dziewczęta budują relację z nieznanym austriackim żołnierzem poprzez nałożenie na niego cudzej tożsamości. Stworzenie więzi opiera się na przeniesieniu anonimowej rzeczywistości fotografii w bardzo osobistą rzeczywistość spectatora. Znalezienie cech wspólnych przeszłości i teraźniejszości pozwala oswoić historię i spojrzeć na nią bardziej personalnie, jednocześnie jednak odziera bohatera zdjęcia z jakiegokolwiek indywidualności. Żołnierz w austriackim mundurze jest dla oglądających go dziewcząt interesujący, ponieważ kogoś przypomina. Jego wartością jest podobieństwo do zupełnie innej osoby.

W podobny sposób ze zdjęciem obchodzi się bohater *Krótkiej historii pewnego żartu*, kiedy wstydlivy gest więźniarek zasłaniających swoje nagie ciała przyrów-

nuje do reakcji koleżanek podglądanych przez chłopców na kolonii. Uchwycone przez aparat kobiety – tak jak kolonijne koleżanki – nie chcą być obserwowane, w fotografii i późniejszym spectatorze zrobionej fotografii widzą wroga i oprawcę. Dostrzegając tę analogię, chłopak uświadamia sobie nieodpowiedniość przyglądania się tego rodzaju zdjęciom. Jego spojrzenie również narusza prywatność uwięzionych kobiet, okazuje się nie być oglądaniem, a podglądaniem.

Kontakt z tymi zdjęciami onieśmiela i zawstydza bohatera – to pierwsze zetknięcie się małego przecież jeszcze chłopca z kobiecą nagością. („Widziałem przed sobą pierwszy raz w życiu kobiety w całości, zupełnie gołe, które szły do kąpieli”²⁴). Jego matka reaguje w sposób bardziej oczywisty – pełen przerażenia, empatii. Główny bohater, choć onieśmielony widokiem nagich kobiet, w rozmowach z równoletkami traktuje je dość protekcjonalnie:

Czuliśmy się mądrzejsi od tych kobiet, które każdego doktora traktowały jak doktora? W każdym razie wiedzieliśmy jedno: w obozie nawet w najcięższej chorobie nigdy by nam do głowy nie przyszło, zgłosić się do lekarza²⁵.

Mały chłopiec uważa się za dojrzałego i bardziej racjonalnego niż naiwne jego zdaniem więźniarki, które nie przeczuwały nadchodzącego zagrożenia. Dziwi się, jak mogły nie przewidzieć – dla niego tak oczywistego – biegu wydarzeń.

W bohaterze gotują się różne, właściwie wykluczające się postawy. Nawarstwia się perspektywa historyczna, dziecięca, ale także i męska, którą po latach określi jako analogiczną do perspektywy oprawców podglądających rozebrane kobiety:

Patrzyłem na moment, w którym były okradane z chwili panicznego kobiecego wstydu, i wiedziałem, że patrzę na nie tak jak on patrzył. Patrzyłem na te kobiety przez wizjer kamery filmowej jakiegoś esesmana, a one „szły się kąpać”, jak te nagie kobiety z obrazu Ingresa *Łaźnia turecka*, ale tamte nagie kobiety u Ingresa były dziwnie martwe, sztuczne, nienaturalne, te zaś, które widziałem na fotografiach były naprawdę żywe i podniecające, bo za moment miały się udać na ostatnie „badanie u doktora”, po którym mężczyźni w pasiakach mieli je wynieść na drewnianych noszach pod płot, ułożyć w stos, oblać benzyną i podpalić²⁶.

Chłopak ma pełną świadomość, że seksualizuje przedstawione kobiety, nawet mimo tego, że zna doskonale kontekst całej fotografii. Nazywa podniecającymi ciała, których przeraźliwy los opisuje szczegółowo już w następnym zdaniu. Świadomość okrucieństw obozu nie przeszkadza mu jednak w więźniarkach widzieć przede wszystkim nagich kobiet, uderzająco prawdziwych – w przeciwieństwie do tych namalowanych, zamkniętych na płótnach Ingresa.

Bohater powieści Chwina mimowolnie utożsamia się z fotografem – czyli esesmanem. W swoim spojrzeniu na sfotografowane więźniarki dostrzega przedłużenie obiektywu oprawcy. Czuję, że oglądając fotografię, poniekąd przyjmuje punkt widzenia hitlerowca i uznana przez niego narrację historii, z jej podziałem na katów i ofiary, na ludzi lepszych i gorszych.

Ten gest niedopowiedzenia charakteryzuje również postawę osoby mówiącej w wierszu Szymborskiej, która „nie dodając ostatniego słowa” pragnie na zawsze utrzymać nad ziemią sylwetki spadających ludzi. Uchwycone przez aparat osoby są

²⁴ Stefan Chwin, *Krótką historia...*, s. 77.

²⁵ Ibidem, s. 68.

²⁶ Ibidem, s. 78.

dla niej zupełnie anonimowe nie tylko dlatego, że autorka nie zna ich osobiście, lecz także z tego powodu, że fotografia nie rejestruje jakichkolwiek śladów ich indywidualności, a jedynie zarysy spadających ciał. Spojrzenie poetki oddaje ludziom godność – w przeciwieństwie do bohatera powieści Chwina, który swoim wzrokiem po raz kolejny odbiera ją więźniarkom obozu. Pisanie wiersza jest próbą przywrócenia ofiarom podmiotowości. Szymborska robi to jakby wbrew fotografii, która tę podmiotowość gubi. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na różnice między robieniem zdjęcia a pisaniem wiersza: choć fotograf i poetka zrobili właściwie to samo – zatrzymali w wiecznym locie mających za chwilę umrzeć ludzi – to jednak ich postawa etyczna odbierana jest skrajnie różnie. „Fotografowanie to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji”²⁷ – pisze Sontag, podczas gdy tworzenie utworu poetyckiego wydaje się w jakimś sensie czynną postawą wobec tragedii. O tym dysonansie pisze Iwona Gralewicz-Wolny:

Porządki poezji i fotografii, do których Szymborska odwołuje się w wierszu w sposób niejako równoległy, prowokują odmienne reakcje odbiorców. O ile bowiem literatura potrafiła za sprawą metafory sprostać powadze sytuacji [...], o tyle fotografia z racji swej dosłowności i realizmu spotkała się z ostrą krytyką. Mam tu na myśli głośne zdjęcie Richarda Drew „The Falling Man” opublikowane na łamach „The New York Times” nazajutrz po zamachu. Przedstawia ono mężczyznę, który w akcie desperacji zdecydował się na samobójczy skok z płonącej wieży. Swobodna, pozornie zrelaksowana poza, w jakiej został uchwycony na zdjęciu, dramatycznie kontrastuje z nieuchronnością jego okrutnego losu. Tego typu kontrowersji oczywiście w wierszu Szymborskiej nie znajdziemy. Zatrzymani w locie mocą poetyckiego słowa bohaterowie „żyją” w wierszu celowo pozbawionym puenty²⁸.

Pomimo tego, że żaden gest i czyn fotografa nie mógł zapobiec śmierci skaczących osób, to rejestracja ich ostatnich sekund życia wydaje się zupełnie bezduszna. Napisanie wiersza na temat ofiar jawi się za to jako postawa szlachetna i empatyczna, przez kontakt z fotografią każdy spectator wchodzi w relację z jej bohaterami. Nie musi ona być zakorzeniona w rzeczywistości, wynikać z rozpoznania sfotografowanej osoby, czego najdobitniejszym przykładem może być wiersz Szymborskiej: do wytworzenia więzi potrzebna jest po prostu obecność drugiego człowieka na zdjęciu, nawet ziarnista, pełna pikseli i półtonów.

* * *

Fotografie opisywane w omawianych dziełach literackich są bardzo zróżnicowane: odmienny jest kontekst poszczególnych zdjęć, inny jest również sposób ich wykonania: czasem cały kadr jest starannie zaplanowany, a znajdujące się w nim postaci mają pełną świadomość tego, że są fotografowane, jak zdaje się być w przypadku starej kobiety opisanej w wierszu *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r.”*. Inaczej jest w powieści Chwina: więźniarki z obozu koncentracyjnego są fotografowane wbrew własnej woli. Robienie im zdjęć to kolejny akt terroru i upodlenia skierowany w ich stronę. Z kolei ofiary nowojorskiego zamachu skaczące z płonącego wieżowca nie są świadome setek obiektywów rejestrujących z oddali ich śmierć. Różne są także czas i miejsce, w których

²⁷ Susan Sontag, *O fotografii*, s. 19.

²⁸ Iwona Gralewicz-Wolny, *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2014, s. 65–66.

przyszło żyć bohaterom fotografii. Staruszka z Rakocic oddalona jest przecież od tragicznych wydarzeń jedenastego września o niemal sto lat.

Na tle wszystkich tych różnic jedyną cechą, która te postaci ściśle jednoczy, wydaje się nieuchronna tragedia czyhająca poza ramami fotografii. Choć w każdym przypadku katastrofa konkretyzuje się w inny sposób, to jednak doświadczenie zła i cierpienia jawi się jako uniwersalne i ponadczasowe; nie czyni rozróżnienia na mieszkańców niepozornych Rakocic i kosmopolitycznego Nowego Jorku. Refleksja o równości wszystkich ludzi wobec śmierci, dość przecież truistyczna, bo wyrażana przecież już w średniowiecznych *danse macabre*, powraca ze zdwojoną siłą podczas oglądania rzeczywistych wizerunków osób żyjących w bliższej lub dalszej przeszłości. W sposób niezamierzony i nieświadomy wpisują one swoje wizerunki w bogatą ikonografię cierpienia i śmierci. Jest ona jednoznacznie czytelna dopiero dla spectatorów, uprzywilejowanych perspektywą czasu, która pozwala im ustawić się w pozycji nadrzędnej względem sfotografowanych. Jednocześnie jednak wzmaga poczucie empatii i jedności, wytwarza więź z niezującymi już osobami. Więż, która – tak jak fotografia – utrzymuje przy życiu ludzi z przeszłości.

References

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008.
- Bazin André, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, tłum. Bolesław Michałek, Kraków: Znak 2012, s. 423–425.
- Berger John, *Fotografie cierpienia*, w: idem, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia 1999.
- Chwin Stefan, *Krótką historia pewnego żartu*, Gdańsk: Tytuł 2007.
- Czermińska Małgorzata, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230–242.
- Gralewicz-Wolny Iwona, *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2014.
- Kapuściński Ryszard, *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r.”*, w: idem, *Notes*, Warszawa: Czytelnik 2005.
- Kaumkötter Jürgen, *Śmierć nie ma ostatniego słowa: sztuka w tragicznych latach 1933–1945*, tłum. Bogdan Baran, Kraków: MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej 2015.
- Kisiel Joanna, *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice: Studio Noa 2009.
- Ligęza Wojciech, *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.
- Lebkowska Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas 2008.
- Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego: fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. Marian Leon Kalinowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2006.
- Rouillé André, *Część VI. Fotografia: pomiędzy*, w: idem, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. Oskar Hedemman, Kraków: Universitas 2007.
- Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter 2009.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter 2010.

Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. Joanna Czudec, Kraków: Universitas 2009.

Szyborska Wisława, *Fotografia z 11 września*, w: eadem, *Chwila*, Kraków: Znak 2002.

Zalewski Cezary, *Wojna z fotografii. Funkcja zdjęć w literaturze o czasie zagłady; Terror (z) fotografii. Nowoczesna przemoc w ujęciu Rafała Wojaczka i Wisławy Szyborskiej*, w: idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków: Universitas 2010.