




Irmina Bloch

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0002-0882-2549>

***Punctum* braku**

Przyczynek do analizy literackiego doświadczenia fotograficznego w poezji Wojciecha Wilczyka oraz Małgorzaty Lebdy

***Punctum* of Absence**

An Attempt to Analyse Literary Photographic Experience in the Poetry of Wojciech Wilczyk and Małgorzata Lebda

Abstract: Within the analysis of the correspondence between visual media and literature, the author proposes to look at – firstly – how writers who are also photographers combine both of these functions in their work, and secondly – to consider whether it is possible to see this photographic awareness in the poetry written by them. The article presents a particular, photo-literary subjectivity on the example of Małgorzata Lebda's *Sny uckermärkerów* and Wojciech Wilczyk's *Realizm* in a phenomenological perspective, taking into account research on photo-texts and Marta Koszowy's inquiries on the mediating role of photography in contemporary Polish prose. The point of departure for the comparative analysis is the eponymous punctum of absence, i.e. the photographically conditioned deficiency that dominates both poetic volumes.

Keywords: Lebda, Wilczyk, photo-text, absence, contemporary Polish poetry, poetics of photographic experience, visuality

Abstrakt: Autorka dokonuje analizy korespondencji mediów wizualnych i literatury. Na tej podstawie proponuje przyjrzenie się, po pierwsze, temu, w jaki sposób literaci, będący równocześnie fotografami, łączą literaturę i fotografię w swojej twórczości, a po drugie – zastanowienie się, czy można dostrzec ową świadomość fotograficzną w ich poezji. Przedstawia szczególną, foto-literacką podmiotowość na przykładzie tomów *Sny uckermärkerów* Małgorzaty Lebdy oraz *Realizm* Wojciecha Wilczyka w perspektywie fenomenologicznej, z uwzględnieniem badań na temat foto-tekstów oraz rozważań Marty Koszowy nad mediacyjną rolą fotografii we współczesnej prozie polskiej. Punktem wyjścia analizy komparatystycznej jest tytułowe *punctum* braku, a zatem warunkowana fotograficznie nieobecność dominująca w obu książkach poetyckich.

Słowa kluczowe: Lebda, Wilczyk, foto-tekst, brak, polska poezja najnowsza, poetyka doświadczenia fotograficznego, wizualność

Doświadczenie fotograficzne, takie, jakim jest ono przedstawiane w niniejszym tekście, to ciągłe powtarzanie pytania, czy istnieje wiarygodny i rzetelny sposób literackiego badania rzeczywistości. Niezależnie od tego, czy autor używa zdjęcia jako figury nar-

racyjnej, czy wykonuje zdjęcie (albo tylko spekuluje na jego temat) w ramach przedtekstowego procesu poznawania – znajduje się w owej czynności fenomenologiczna wątpliwość. Sam podmiot fotografujący można zdefiniować jako człowieka doświadczającego świata poprzez akt uwieczniania rzeczywistości. Literat-fotograf wciela się w tę rolę przede wszystkim wtedy, kiedy ma z sobą aparat, a więc ma możliwość wykonania zdjęcia (mimo że nie musi zamiaru doprowadzić do skutku); kiedy jednak jest pozbawiony owej możliwości, nadal jego oko niejako pozostaje uzbrojone. Podmiot wykazuje się specyficzną percepcją, jest odizolowany od doświadczenia, które przekazuje następnie w swojej narracji.

Czynność fotografowania umieszcza podmiot w świecie, utwierdza jego miejsce, często bywa również mimowolnym, nieświadomym krokiem w stronę samoodkrycia i dalszego uwiarygodnienia „ja” w tekście, co między innymi łączy robienie zdjęć z literaturą (zob. Koszowy, 2013, s. 22). Spojrzenie fotografa ograniczone kadrowaniem, a zatem fragmentaryzacją doświadczenia, zostaje także urzeczowione na zdjęciu (zob. Belting, 2007, s. 261). Narracja w fotografii więc zawsze ostatecznie jest trzecioosobowa, jak twierdzi Marianna Michałowska (2012, s. 49). Prawdopodobnie z tego powodu łączenie takich narracji ze słowem wydaje się tak kuszące – uzupełnianie zdjęć o swoją osobę upodmiotawia przedmiotowe spojrzenie. Jak fotografia urzeczywistnia narrację, zbliża ją do świata, tak słowo uzupełnia obraz o ukonkretnionego narratora.

Ponadto sytuację nadawczą definiuje zestrojenie obiektywności (wyrażanej w próbie odzwierciedlenia rzeczywistości) oraz subiektywności (nieuniknionej w medium przekazującym doświadczenie spojrzenia, będącym zapisem „wyobrażeń i wrażliwości kierującego się postawą subiektywizmu artystycznego twórcy” – Sztandara, 2004, s. 28). Nie jest to jednak pełna synteza opozycyjnych stanowisk, a raczej ich symbioza, pozwalająca zachować indywidualne wartości obu spojrzeń. Dzięki tej właściwości świadectwa fotograficznego tekst z nim połączony również zostaje zawieszony pomiędzy obiektywnością a subiektywnością, rzeczywistością a zmyśleniem, mimetycznością a kreacyjnością (zob. Koszowy, 2013, s. 36).

Pojęcie „doświadczenia”, warto to podkreślić, jest w tym artykule rozumiane przede wszystkim jako „udowadnianie” (a zatem w klasyfikacji Ryszarda Nycza w trzecim sensie tego słowa – zob. Nycz, 2012, s. 233), które wiąże się z potencjałem dowodzenia rzeczywistości. To niejako dowód realizujący się w osobie Operatora. Byłaby to legitymizacja, jak pisze Nycz, przez „tożsamość podmiotu i jego indeksalną łączność ze światem, partycypującego i w stanie rzeczy, i w poświadczaniu jego prawdziwości; podmiotu, który nie tylko »dobrze wie« o czymś, ale – w pewnej przynajmniej mierze – sam jest tym czymś” (Nycz, 2012, s. 235).

Fotografowanie wprowadza podwójną indeksalną łączność. Jednakże zdjęcia nie tylko dają ułudę kontaktu ze światem, partycypacji w nim, nie tylko ukazują jego prawdziwość, ale wynikają z przeświadczenia o istnieniu świata. Dlatego doświadczenie jako „udowadnianie” jest prawdopodobnie tym sensem, który najlepiej realizuje się w projekcie foto-literackim¹.

W polskiej literaturze współczesnej kategoria wizualnej hegemonii często realizuje się w warstwie treściowej tekstów, w ich bimedialności, w przenikaniu się przyjmowania przez autorów zarówno ról literatów, jak i fotografów oraz w nowych gatunkach. Magdalena Lachman wymienia wielu pisarzy, poetów oraz literaturoznawców, którzy w swoich biogramach deklarują związki z fotografią. Wśród tych osób znaleźli się literaci publikujący zarówno teksty, jak i zdjęcia, ale osobno – te media nie przenikają się ani w warstwie edytorskiej dzieł, ani w warstwie stematyzowanej; to na przykład Mikołaj Łoziński, Mirosław Sośnicki, Anna Nasiłowska, Marta Obuch, Igor Brejdygant, Ignacy Karpowicz, Filip Zawada, Piotr Czernski, Michał Kobylński oraz Ryszard Kapuściński. W drugiej grupie są literaci, w których dorobku można by wskazać konkretne foto-literackie dzieła: Mikołaj Grynberg, Wojciech Nowicki, Joanna Helander, Ilona Wiśniewska, Tomasz Sobieraj, Sławomir Shuty, Marta Eloy Cichocka, Filip Springer, Agnieszka Pajęczkowska, Darek Foks i inni. Gdybyśmy chcieli powiększyć to grono o pisarzy, którzy w swoich tekstach powołują się na medium fotografii, należałoby dopisać Jacka Podsiadłę, Magdalenę Tulli, Justynę Bargielską, Marka Bieńczyka, Jerzego Pilcha, Piotra Szewca, Andrzeja Stasiuka, Izabelę Filipak, Stefana Chwina, Aleksandra Jurewicza, Witolda Zalewskiego, Jacka Dehnela, Leszka Szarugę czy Wojciecha Bruszewskiego (Lachman, 2019, s. 481).

Lachman słusznie zauważa, że wielu traktuje fotografię nie tylko jako źródło weny, często twórcom towarzyszy pewne przekonanie: „jakby samo pisanie o niej [fotografii – I.B.] od razu gwarantowało czy generowało walory artystyczne przekazu; a ona sama prowokowała i była predestynowana do eseistycznego i literackiego trybu namysłu” (Lachman, 2019, s. 426). Samo używanie fotograficznych „narzędzi” w twórczości (jak kadrowanie, zoom, swoiste „malowanie światłem”, migawkowość spostrzeżeń, wzrokocentryczność itp.) wzbogaca listę twórców foto-literackich zjawisk o takie postaci jak Julia Hartwig czy Krystyna Miłobędzka. W odniesieniu do drugiej poetki należałoby zaznaczyć jej wyjątkową zdolność do równoczesnego stosowania wymienionych środków i niealienowania podmiotu, co Miłobędzka czyni

¹ Projekt foto-literacki to taki projekt, w którym przekaz werbalny zostaje wzbogacony zdjęciami (w dowolnej funkcji).

poprzez wyraźne osadzenie wzroku w somatycznie doświadczającym rzeczywistości ciała.

Wojciech Wilczyk oraz Małgorzata Lebda to poeci, którzy są fotografami tworzącymi w materii zarówno słowa, jak i sztuk wizualnych. Oboje sięgali też w przeszłości do form hybrydowych samodzielnie lub w ramach współpracy (zob. np. *Kapitał w słowach i obrazach* – Jaworski, Wilczyk, 2002; *Czytanie wody*²). Jednakże omawiane w artykule tomy *Realizm* (Wilczyk, 2017) oraz *Sny uckermärkerów* (Lebda, 2018b) były wydane w podobnym czasie, nie zawierają ilustracji zdjęciowych, nie traktują o arkanaach techniki sztuki wizualnej. Co więcej, nie są to nawet zbiory skupione wyłącznie na percepcji wzrokowej. Powstały wszelako pod wpływem fotograficznej wyobraźni oraz świadomości ich autorów i dlatego też stały się przedmiotem niniejszej analizy.

Realizm Wojciecha Wilczyka

Wilczyk, stawiany w drugim szeregu poetów „Brulionu” (Polewczuk, 2017, s. 26), jest niezwykle aktywnym artystą wizualnym. Jego projekty fotograficzne – indywidualne oraz te współtworzone (na przykład z Krzysztofem Jaworskim) – zazwyczaj są podawane w biogramach jako pierwsze i ważniejsze niż efekty działalności literackiej, a tomy wierszy wydają się dodatkiem do twórczości fotograficznej czy jej uzupełnieniem. Albumy *Niewinne oko nie istnieje* (Wilczyk, 2009) oraz *Słownik polsko-polski* (Wilczyk, 2019) to jedne z najlepszych wizualnych przedstawień wspólnych przestrzeni – w pierwszym przypadku nakładających się na siebie kolejnych warstw życia codziennego, zakrywających artefakty z przeszłości i świadectwa kultury żydowskiej, w drugim – skażonych agresją jednostkowych interpretacji historii.

Fotograficzne prace Wilczyka często są opisywane jako projekty, a nie cykle, serie, reportaże czy opowieści fotograficzne (kategoria „projekt” używana jest chociażby w konkursie World Press Photo – zob. World Press Photo, 2022), co może sugerować swoiste niedokończenie, sprawiać wrażenie, że plan nie został w pełni zrealizowany. Wydaje się to zaskakująco spójne z niewypowiedzianym tematem przewodnim większości dzieł Wilczyka, czyli z toposem braku, nieobecności i pustki, który w *Realizmie*, książce poetyckiej z 2017 roku, przejawia się najwyraźniej. Pub-

² W ramach projektu *Czytanie wody*, realizowanego w 2021 roku, Małgorzata Lebda przebiegła 113 km wzdłuż Wisły (od źródła rzeki do jej ujścia) w geście protestu przeciwko planowanej regulacji brzegów rzeki. Całość relacjonowała na łamach miesięcznika „Pismo. Magazyn Opinii” w formie swobodnego pamiętnika, zawierającego jej teksty, cytaty z inspirujących ją w danym momencie książek i wierszy, fotografie archiwalne oraz zdjęcia wykonywane przez towarzyszącego poetce Rafała Siderskiego. O projekcie zob. Lebda, Siderski, 2021a.

likacja składa się wyłącznie z wierszy, pozbawiona jest jakichkolwiek przedstawień wizualnych ilustrujących narrację słowną lub dopowiadających do niej własną narrację, a jednocześnie jest niezwykle fotograficzna w wyrazie poprzez przywoływanie aktu robienia zdjęcia, ale też język podmiotu lirycznego, którego doświadczenie skupia się na wrażeniach wzrokowych.

Patologia fotograficzności. Fotografia jako produkt oraz czynność zostaje przywołana w pięciu utworach umieszczonych w samym centrum zbioru (Wilczyk, 2017, s. 16, 18–21). Zdjęcie pojawia się w wierszu *Hotelowe ćwiczenia stylistyczne*:

Właścicielka wzdycha gdy ma wydać resztę,
otwiera gruby portfel, gdzie trzyma drugiego
Jezusa na obrazku (*Jezu ufam Tobie*) obok
zdjęcia papieża i faceta w szortach

(Wilczyk, 2017, s. 18)

– oraz w *Będzie wojna, będzie wojna, będzie krwawa rzeź*:

– Odkąd Japończycy zaczęli jeść mięso,
urośli o głowę – mówi Emilia i pyta
czy może mi przysłać fotografie
ze swojej sesji w spa

(Wilczyk, 2017, s. 19)

W obu utworach zdjęcia nie są dziełem podmiotu ani do niego nie należą. Jedną fotografię podmiot dostrzega przypadkiem, drugiej nie widzi, ale wydaje mu się, że rozmówczyni będzie oczekiwała od niego opinii na temat sesji. Niemniej zdjęcia występują tu jako figura narracyjna, która może zarówno utwierdzać relację między wydarzeniami przywoływanymi w wierszu a rzeczywistością, czyli swoisty realizm, jak i być po prostu ważnym – w rozumieniu opowiadającego – medium.

Kolejny akt fotografowania znajdziemy w wierszu *Nagle odczuwam nostalgiczną potrzebę zjedzenia płuczek na kwaśno*:

Poranna trasa przez moją dzielnicę –
na murach przekreślone gwiazdy Dawida,
napisy: ANTY JUDE, JŹS, ŚŹK, a także jeden
wypłowiąły JUDE RAUS w klubowych barwach
Wisły Kraków (przy trzynastym
przystanku liczyć i robić zdjęcia
komórką).

(Wilczyk, 2017, s. 16)

Podmiot, jak się wydaje, ma zainteresowania podobne do zainteresowań samego Wilczyka – niewykluczone, że moglibyśmy znaleźć zdjęcia owych napisów na blogu *Hiperrealizm*³ (Wilczyk, 2023) lub w *Niewinne oko nie istnieje*. Ostatnie trzy wersy wyraźnie wskazują na swoisty przymus fotografowania dzielnicy oznaczonej antysemitycznymi hasłami. Trudno powiedzieć, czy celem rejestrowania kolejnych napisów jest stworzenie archiwum, ale podmiot wyraźnie owo archiwum tworzy. Liczy napisy, ale nie zaplanował owej sesji fotograficznej (mimo że musiał być świadom istnienia graffiti, gdyż idzie swoją „poranną trasą”) – zdjęcia wykonuje telefonem komórkowym, a nie aparatem fotograficznym. Można to odczytać jako działanie powodowane narastającą od dawna frustracją, ale również jako typowy dla podmiotu sposób percepcji, jakby fotografowanie, zbieranie obrazów do kolekcji w formie wizualnego przedstawienia było odpowiedzią organizmu na bolesne doświadczenie rzeczywistości. Nie intelektualne przetworzenie na poziomie poetyckim lub terapeutycznym, a pozornie obiektywny zapis widoku.

Drugim tekstem, w którym podmiot relacjonuje robienie zdjęć, jest *Wiadukt*, 1995:

Idąc wolno Untere Viaduktgasse
w stronę Dunaju i wracając
równoległą Obere Viaduktgasse,

fotografowałem wprasowane w asfalt
puszki po Coca-Coli

(Wilczyk, 2017, s. 21)

Robienie zdjęć w tym przypadku wydaje się podyktowane imperatywem uwieczniania i pochłaniania doświadczeń za pomocą analogonu oka, ale również normalnym działaniem, nieróżniącym się od wszelkich innych codziennie wykonywanych czynności.

Ostatni wiersz, w którym pojawia się fotografia, to *Kodak* (Wilczyk, 2017, s. 20). Podmiot tego utworu wyraźnie i dobitnie posługuje się fotografią jako figurą narracyjną, gdyż odnosi się zarówno do marki związanej z branżą, jak i do samej światłości, medium oraz historii techniki. Ponadto można sądzić, że wypowiedź nie w pierwszej osobie wzmaga wrażenie pozornej obiektywności.

Wilczyk nie przyjmuje żadnej maski ani nie odgrywa żadnej roli w tomie *Realizm*. „Ja” liryczne twórcy wydaje się niezwykle

³ Wilczyk publikuje na blogu zdjęcia (swojego i nie swojego autorstwa), wiersze oraz krótkie teksty prozatorskie lub informacyjne. Można odnieść wrażenie, że traktuje blog jako platformę do dzielenia się bieżącymi przemyśleniami, fascynacjami czy aktualnie realizowanymi projektami.

spójne, osadzone w rzeczywistości i codzienności bliskiej autorowi. Utwory same w sobie często są statycznymi kadrami lub krótko, migawkowo przedstawionymi zdarzeniami, po których wzrok podmiotu przesuwają się, aby wyróżnić kolejne *punctum*. Zazwyczaj nie mamy do czynienia z oczywistymi lub utartymi figurami – bardzo często rzecz, na której zostaje skupiona wypowiedź, oczekuje indywidualnego, afektywnego wypełnienia ze strony widza, jak chociażby: mosiężne świeczniki z *Dwa*, maska tlenowa oraz makijaż w *Rytuałach przejścia*, 1985, napis „JUDE RAUS” z „pospolitym błędem gramatycznym” (Wilczyk, 2017, s. 11) w *Krematoryjnym esperanto*. Często na owo *punctum* kieruje już sam tytuł – czasem wprowadzający rezonans ironiczny (na przykład w utworze *Bełzec*). Język *Realizmu* jest spójny z wrażeniami podmiotu – rzeczywistość niejako przedstawia się zgodnie z prawdą, na przykład w *Coniophora puteana*, pierwszym wierszu tomu:

Ulica Bzowa w maju
faktycznie pachnie bzami

(Wilczyk, 2017, s. 5)

- ale i we wszystkich utworach skupionych wokół napisów (*Bełzec*, *Rytuały przejścia*, 1985 czy *Nagle odczuwam...*).

Fotograficzność wierszy nie realizuje się na poziomie studium, gdyż podmiot relacjonuje wrażenia nie tylko wzrokowe. Ogólny plan zazwyczaj jest konkretny (padają nazwy ulic, rok wydarzeń, nazwy szpitala i miejscowości itp.), nie wymaga uzupełnienia z wykorzystaniem świadomości kulturowej i historycznej – inaczej niż w ujęciu Barthes'owskim, w którym:

Studium wynika z naszej wiedzy, z naszego życiowego doświadczenia, to dzięki niemu jesteśmy w stanie zainteresować się fotografiami, ponieważ odwołują się do naszych doświadczeń, do wydarzeń historycznych, o których wiemy. [...] *Punctum* natomiast nie wynika z rozumowania, jest wynikiem czucia, nagłego, często niespodziewanego odkrycia „czegoś” w fotografii. To coś, co przeszywa, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym (Lebda, 2014, s. 9).

W twórczości Wilczyka to *punctum* wymaga doświadczenia odbiorcy, dopowiedzenia treści do wrażeń wzrokowych wyróżnionych kadrem. Fotograficzność konkretnego objawia się właśnie w owej obiektywnej wizualności i pozorowanej precyzji, których uzupełnienie wymaga pracy interpretacyjnej widza. Na przykład *Realizm* jest pełen pozostałych w polskim otoczeniu niemieckich śladów. Czy są to napisy na ścianach, nagłówki w prasie, tablicz-

ki czy nieumyślnie ironiczna reklama dotycząca importowanych środków czystości – podmiot je zauważa, jednakże ich nie komentuje ani nie kategoryzuje. Co ciekawe, owe migawki z historii są zazwyczaj powiązane z materialnymi zapisami języka; ze słowami, które znakują przestrzeń.

Podmiot wycofuje się z większości opisywanych sytuacji, jest nieaktywny, nie angażuje się, nie wchodzi w relację z innymi postaciami (stoi obok, jedzie samochodem, jest świadkiem, ale jako przemykający po ścianach cień, nie zaś agens), ponieważ zatrzymuje się na widok czegoś lub skupia się na odpowiednim przedstawieniu danego widoku, na przykład w *Rytuałach przejścia*, 1985:

Zaraz po wizycie polecisz pewnie
do tych swoich dziwek – mama wita się
z ojcem, odchylając na chwilę rurę
maski tlenowej, a ja niezdarnie
próbuję oponować i widzę nagle,
że ma zrobioną hennę
i pomalowane oczy.

(Wilczyk, 2017, s. 8)

Może i próbuje się odezwać, wziąć udział w rozmowie, jednakże jego działanie sprowadza się do aktu nieinterwencji – do zrzekania się prawa do działania „tu i teraz” na rzecz fotograficznego „tak było”. Ten gest ujawnia, jak patologiczna jest fotograficzność.

Podmiotowi w *Realizmie* nikt się nie przygląda. Kiedy chora ściska jego rękę w utworze *A imię twe*, ów dotyk wydaje się nieświadomy i uprzedmiotawiający, ponieważ cierpiąca mówi dalej w przestrzeń, nie zdaje sobie sprawy z tożsamości słuchającego. Jedynym wierszem, w którym ktoś na podmiot spogląda, jest *Wyprzedzanie*:

Gdy wyprzedzałem ciężarówkę z tabliczką
TRANSPORTO ANIMALI VIVI, przez kratę
patrzyły na mnie ślepia wieprzka (w bocznym
oknie dostrzegłem też jego ucho i kawałek
ryjka), które natychmiast przepadły
w ciemności.

(Wilczyk, 2017, s. 34)

Dopiero i tylko tutaj następuje jednoznaczne spotkanie twarzą w twarz. Ktoś dostrzega podmiot i, co ciekawe, nie jest to inny człowiek, a Inny w ogóle, czyli zwierzę (prawdopodobnie wiezione na rzeź). Takie „obce” spojrzenie tym bardziej alienuje na poziomie doświadczenia zmysłowego i określa odrębność patrzącego.

Forma nicości. Brak aktywności podmiotu wynika również z wyzierającej z każdego kąta pustki, którą Wilczyk wydaje się łączyć z fotografią, a konkretnie z aktem robienia zdjęć. Najwyraźniej jest to obecne w utworze *Kodak*, w którego ostatniej strofie pojawia się rozwinięte hasło marki:

ty naciśniesz przycisk
a my zrobimy resztę – powiedziała nicość
i zatarła ręce

(Wilczyk, 2017, s. 20)

Zdaje się, że w rozumieniu podmiotu wykonanie zdjęcia wiąże się ze swoistym spojrzeniem w otchłan nieobecności, a raczej działaniem samej otchłani. Jeśli weźmiemy pod uwagę ostatnią strofę *Wiaduktu*, 1995 (który w tomie został umieszczony zaraz po *Kodaku*), dostrzeżemy sieć zależności pomiędzy fotografią, fotografującym oraz brakiem:

fotografowałem wprasowane w asfalt
puszki po Coca-Coli, święcie przekonany,
że prawdziwe życie jest gdzie indziej⁴

(Wilczyk, 2017, s. 21)

Pytanie brzmi: czy brak to stan, który zostaje ujawniony w akcie wykonywania zdjęcia, czy stanowi efekt utrwalenia owego aktu? Odpowiedź na to pytanie nie pojawia się, gdyż w ostatnim utworze całego tomu, traktującym o nicości, podmiot cytuje *Sutrę serca wielkiej doskonałej mądrości*: „(pustka/ nie jest różna od formy a forma od pustki)” (Wilczyk, 2017, s. 21), fragment oryginału ucięty jest jednak przedwcześnie, gdyż zaraz po nim powinniśmy znaleźć zdanie uzupełniające: „I tak samo jest też z uczuciami, postrzeżeniami, dyspozycjami i świadomością”⁵ (Zalewska, 2020, s. 272). Pojawiający się tutaj element filozofii buddyjskiej i powiązany z nim trop rozważań religijnych nie definiuje podmiotu, tylko poszukiwanie, które podmiot podejmuje, a jest to poszukiwanie kontemplacyjne, medytacyjne, wycofujące i wskazujące na bierność owego podmiotu. Soteryczna moc Pustki – jak twierdzi Tomasz Sikora – wskazuje na niemożliwość autonomicznego istnienia bytu, jako że w tej perspektywie jest on uwikłany w sieć relacji, bez których pozostaje „pusty, wyzbyty inherentnej eg-

4 Niewykluczone, że ostatni wers nawiązuje również do powieści Milana Kundery *Życie jest gdzie indziej*.

5 Trudno powiedzieć, z którego tłumaczenia korzystał Wilczyk, ponieważ – jak pisze Jan Nattier – *Sutra serca* to jeden z najczęściej powtarzanych i najbardziej popularnych buddyjskich tekstów (zob. Nattier, 1992, s. 154), w związku z czym w dyskursie popularnym oraz naukowym pojawia się wiele różnorodnych przekładów.

zystencji” (Sikora, 2001, s. 19). Wydaje się to nie bez znaczenia w przypadku tak alienującego się podmiotu, z jakim mamy do czynienia w *Realizmie*.

Fotograficzność już na samym poziomie doświadczenia wprowadza do aktu poznania nicość. „Prawdziwe życie jest gdzieś indziej”, ponieważ tam, gdzie zostaje uwieczniony wizerunek rzeczywistości, widok przestaje być prawdziwy, staje się utrwaloną formą, przedstawieniem bez istoty, reprezentacją nieistniejącej już przeszłości. Nicość zostaje niejako wpuszczona, ale nie za pośrednictwem analogonu oka – on ją tylko utwierdza, przypisuje jej atrybut rzeczywistości, ujawnia nicość. Definitywnie pustka i nicość wiążą się z brakiem, opuszczeniem, niezapełnieniem, niezaludnieniem, niemożnością, niemocą, apatią, nieistnieniem, marnością i bezwartościowością. Jakże wymowne są te słowa wobec niemieckich i antysemickich migawek umieszczonych w prawie wszystkich utworach *Realizmu*. Wilczyk zdaje się ujawniać pustkę wyzierającą spomiędzy szczelin palimpsestów rzeczywistości, a fotografia mu to umożliwia.

Nie jest to jednak jednostkowe wrażenie Wilczyka. Marta Koszowy wiąże z robieniem zdjęć już samo ponowoczesne doświadczenie braku: „Zdjęcie wskazuje i odsyła poza siebie – zawsze ma charakter indeksalny, ale nie zawsze jest używane jako indeks *sensu stricto*. Jako indeks *sensu largo* staje się emblematem ponowoczesnego doświadczenia braku, podmiotowych śladów, fragmentarycznego i niepewnego doświadczenia rzeczywistości (odsyła gdzieś, w stronę, ku)” (Koszowy, 2013, s. 41–42). W wierszach Wilczyka zostaje jeszcze podkreślona owa nieprawdziwość źródła indeksu – zdjęcie nie odsyła od konkretnego do Świata Idei, ani nawet od konkretności do Inności, a raczej od konkretności do nicości utrwalającej przekonanie, że „prawdziwe życie” musi być gdzieś indziej. Podmiot wierzy w to, że istnieje istota, pytanie tylko, czy jako podmiot fotografujący będzie w stanie kiedykolwiek jej doświadczyć. Wydaje się, że odpowiedź jest przecząca, gdyż wiersze w *Realizmie* ostatecznie wyrażają nie pragnienie istnienia, ale pragnienie samo w sobie.

W zrozumieniu doświadczenia fotograficznego obrazowanego w tomie Wilczyka może być, jak sądzę, produktywnie użycie reinterpretacji pojęć wprowadzonych przez Jacques’a Lacana, którą Koszowy w swojej monografii *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* stosuje za Seanem Homerem (zob. Homer, 2005, s. 93–94). Mianowicie: „Fotografia wypiera *realne* z naszego życia, ma funkcję zasłony, równocześnie jest miejscem, w którym spotkać możemy przepaść *realnego*. [...] Kiedy zza fotografii wyłania się trauma niebycia, gdy uderza nas Barthes’owskie *punctum*, zdjęcie ujawnia swoje istnienie jako *objet petit a*, dezawuuje harmonię referencji i reprezentacji, obdarzając je traumatycznym jądrem *realnego*”

(Koszowy, 2013, s. 61). Taka perspektywa pozwala odczytać fotografujący podmiot Wilczyka jako ten, który w swojej obecności, percepcji i wypowiedzi wycofuje się. Tym samym umieszcza siebie w roli tego, który obserwuje i reprezentuje rzeczywistość, ale w niej nie uczestniczy. Poszukuje (w wierszach zostają wymienione różne lokalizacje, jest mowa o przemieszczaniu się i różnych środkach transportu), ale doświadcza wszędzie tego samego uczucia braku, które najintensywniej dotyka podmiotów w chwilach wykonywania zdjęć, w momencie wyznaczania *punctum*. „Prawdziwe życie” podmiotu, które – jak się wydaje – pozostaje „gdzieś indziej”, to nieosiągalna całość, tym bardziej widoczna w sfragmentaryzowanym przedstawieniu rzeczywistości. Pozbawiając otoczenie jego pozornej pełności (poprzez kadrowanie) i realności (poprzez przetwarzanie doświadczenia w farmakon pamięci), podmiot wydaje się odkrywać swój lęk (choćby przed utratą rodzica, niekompletnością życia, agresją czy powtórzeniem się historii), wiążący go z doświadczeniem nicości.

Realne w analogonie oka. W tytułowym wierszu tomu realizm zostaje przywołany za sprawą nawiązania do ruchu artystycznego, reakcyjnego względem faszyzmu:

- A więc i pan do nas w końcu przyszedł – w taki sposób
lekarka, prowadząca wcześniej moją matkę, przywitała
ojca
w Krakowskim Centrum Onkologii. Ojciec zbladł.
Odprowadzałem
go potem długim, mrocznym korytarzem, w którym lśniła
sinoniebieska lamperia. Wszystko to przypomina
PIEPRZONY włoski neorealizm – pomyślałem wtedy
(całkiem niesłusznie zresztą).

(Wilczyk, 2017, s. 7)

Widoczny tutaj ślad niemieckości w spostrzeżeniach podmiotu to też sygnał skupienia się na „zwykłości” życia – chwilę później zaprzeczonej. Wskazuje to na rozszczepienie rozumienia realizmu jako kategorii zarówno uniwersalnej i codziennej, jak i tej, w której nie mieści się jednostkowe doświadczenie, która nie przystaje do mocy przeżycia afektywnego braku.

Należałoby więc zapytać – w odniesieniu do tego wiersza, ale i całego tomu – jaka jest relacja nicości i realizmu? *Objet a* (w interpretacji Koszowy) pozwala połączyć poszukiwanie *punctum* nicości za pomocą analogonu oka z rozumieniem kategorii realizmu przez podmiot, który zdaje sobie sprawę, że rzeczywistość obywa się bez niego, nie jest on jej potrzebny, a naciskanie przez niego spustu migawki nie utwierdza żadnego istnienia, a raczej obnaża pustkę.

W wierszach Wilczyka podmiot jest bierny. Natomiast fotograficzność, ujawniająca się na poziomie wycofania, kadrowania i spostrzegawczości, to *objęt a*, sposób przykrywania braku, który zostaje wyeksponowany w momencie wykonania zdjęcia, a zatem – nadania formy. „Nicość zajmie się resztą” w chwili, gdy zostanie uwolniona naciśnięciem spustu migawki. Co ważne, mowa tutaj właśnie o fotograficzności w sposobie wyrażania, nie o samym akcie robienia zdjęcia, które jest tworzeniem przedstawienia, a zatem nie może uciec przed reprezentacją. Podmiot sam zaprasza do swojego doświadczenia bliżej nieokreśloną ontologicznie nicość i jej niepełność. Nie jest to jednak fragmentaryzacja wyłącznie zewnętrzna – uwalniana w chwili robienia zdjęcia, a również wewnętrzna, maskowana wycofaniem. Taką postawę można by postrzegać w kategoriach nihilizmu pozytywnie biernego, który Grzegorz Sowiński charakteryzuje tak: „nie przykładła ręki do niczego, ani nie walczy z czymś, ani nie walczy o coś – jego postawą jest zaniechanie; jego podstawą słabość; jego nastrojem pesymizm” (Sowiński, 2001, s. 268). W *Realizmie* takie nastawienie objawia się przede wszystkim w relacjach czy interakcjach w ogóle. I tak: zaniechanie wyraźnie widać na przykład w utworach *Nagle odczuwam...* i *Rytuały przejścia*, 1985; słabość objawia się w nieudolności do oponowania (ponownie: *Rytuały przejścia*, 1985), wyjaśnienia (*Mersey Beat*) czy nawet w nawiązaniu rozmowy (*I concerti dell'addio*); pesymizm natomiast wydaje się ciążyć nad całym tomem, jednakże najwyraźniej ujawnia się w wierszu *Obóz Zjednoczenia Narodowego*, którego ostatnie wersy wyrażają wątpliwość w szczerość i ostateczność przeprosin za stosowanie nazwy „polskie obozy Zagłady”, czy w *Wiadukcie*, 1995, w którym przywołane jest wspomniane wcześniej przekonanie, że „prawdziwe życie jest gdzieś indziej”.

Sny uckermärkerów Małgorzaty Lebdy

Małgorzata Lebda w wielu wywiadach, ale też w pracy naukowej podkreśla nierozłączną relację fotografii i literatury w swojej twórczości. Czasem nazywa tę relację „sojuszem” (Lebda, 2012), innym razem postrzega owe media jako zdolne do uzupełniania się nawzajem, jako te, między którymi może balansować jako artystka („kiedy pisałam [...], nie czułam potrzeby, by fotografować, a kiedy nie piszę, to chwytam za obiektyw” – Lebda, 2016). Praca doktorska Lebdy dotyczyła roli poetyki w interpretacji fotografii (Lebda, 2014), natomiast – jak mówiła w wywiadzie dla pisma „gazeta-fotograficzna.org” (Lebda, Siderski, 2021b) – ostatni projekt, *Czytanie wody*, nie mógł się obyć bez „dopowiedzenia wizualnego” w postaci zdjęć. Co jednak ciekawsze, Lebda postrzega brak aparatu fotograficznego w swoim domu rodzinnym jako to, co było powodem jej zajęcia się poezją i literaturą:

Jestem pozbawiona archiwum mojego dzieciństwa [...] i w momencie, kiedy zdarzyła się w moim życiu utrata, a była ona bardzo dotkliwa i [...] niespodziewana, okazało się, że potrzebuję jakiegoś materiału, na którym mogę to zapisać. Nie mogę już odtworzyć tego, co minęło, za pomocą fotografii [...] i język wydał mi się bardzo plastycznym materiałem, więc wszystkie książki wcześniejsze, właściwie do *Snów uckermärkerów*, są taką próbą odzyskiwania tamtego czasu i też konkretnego miejsca, Żelaźnikowej Wielkiej w Beskidzie Sądeckim. Więc miałam poczucie, że jestem tu i teraz, jeśli chodzi o pisanie, przez to, że czegoś mi zabrakło, że był jakiś brak, który muszę wypełnić (Lebda, Siderski, 2021b).

Elementy tego ciekawego tercetu: utraty, fotografii i słowa, wzajemnie się motywują, ale nie funkcjonują wymiennie. Lebda pisze, ponieważ nie ma wizualnego archiwum, jest to jednak praca innego rodzaju – umysłowa, niematerialna manipulacja przeszłością. Jak poetka sama podkreśla, ostateczne produkty działania fotograficznego i działania werbalnego są bardzo różne (Lebda, Siderski, 2021b) – nie tylko na poziomie nadawczym, lecz także afektywnym. Słowa, zdaniem Lebdy, są o wiele bardziej plastyczne (Lebda, Siderski, 2021b) niż zdjęcia, ale nie mają mocy archiwum, dlatego też na przestrzeni lat autorka obdarzała oba te media różnym stopniem zaufania.

Sny uckermärkerów są, jak podkreśla Lebda, zbudowane fotograficznie (Lebda, Siderski, 2021b), a ich punkt wyjścia to „klatki pamięci”, czyli „wspomnienia, które nie miały realizacji fizycznej (fotograficznej)” (Lebda, 2022). Tytuły wszystkich wierszy rozpoczynają się od słowa-hasła „zbliżenie” (opatrzonego dwukropkiem), co wyraźnie wskazuje na kadrowanie i spojrzenia podmiotu oraz czytelnika jako widzów. Wyjątkowy tom, który miał się stać słowną protezą pamięci, zdecydowanie wyróżnia się na tle innych dzieł poetki, jako że źródłem tekstu staje się w nim świadomość i utrata przedtekstowego doświadczenia fotograficznego.

Po czterech latach od wydania *Snów uckermärkerów* oraz ośmiu latach od obrony pracy doktorskiej Lebda przyznaje, że jest „w momencie zwątpienia w medium wizualne, jakim jest fotografia” (Lebda, 2022). A dalej pisze: „Mówiąc jeszcze inaczej: widzę większą moc słów, wybieram pracę w słowie jako materii bardziej plastycznej niż obraz” (Lebda, 2022). I rzeczywiście, w ostatnim tomie wierszy, *Mer de Glace* (Lebda, 2021), wydanym w 2021 roku, poetka w o wiele mniejszym stopniu niż w poprzednich tomach posługuje się środkami wizualnymi. Wiersze nie są już stop-klatkowe, nie eksponują wrażeń wzrokowych; co więcej, wydają się pokładać zaufanie w opowieści i w ciele – nie w oku. Jedynymi utworami, które można by uznać za przykłady migaw-

kowego sposobu wyrażania, są fragmenty w formie prozy poetyckiej o powtarzającym się tytule *Pory miejsc*, swoisty „refren” zbioru, w których po średniku zostają wymienione kolejne spostrzeżenia czy kadry z doświadczania codzienności. Na przykład w wierszu *Pory miejsc II* czytamy:

Światło, oczywiście, że światło; rtęć Bałtyku; wiosna; podwijanie rękawów; poddawanie się w rozkosz; biały grejpfrut; biała herbata [...]; popadanie w pewność; pewność; podpatrywanie nocy: białe zęby na tle (Lebda, 2021).

Kadry konceptualne. W *Realizmie* Wilczyka działania podmiotu wydawały się podyktowane samym przymusem robienia zdjęć, natomiast w *Snach uckermärkerów* – niczym w fotografii – chodzi w szczególności o chwytanie uwagi widza. Zbliżenia to niewyłącznie kadry, zawężony horyzont – to już wyekstrahowane *punctum*, skupienie na konkretności, hiperbolizacja szczegółu zapisanego w pamięci. Poetka nie stosuje tej figury retorycznej w rozumieniu przesady środków wyrazu, ale mikroobiekty ukazują w skali makro.

Patrzenie jako działanie następuje tutaj na poziomie zarówno nadawczym, jak i odbiorczym, dlatego też nie mamy do czynienia wyłącznie z czytelnikiem, a raczej z widzem interpretatorem. Lebda badaczka dostarcza interesującego kontekstu wierszom Lebdy poetki, gdyż postrzega aktywnego odbiorcę fotografii jako tego, który konstruuje na bieżąco drugiego narratora, zdolnego do „odsłaniania »zawartości ekspresyjnej« tkwiącej w obrazie” (Lebda, 2014, s. 106) i do uczestnictwa „w grze, w odczytywaniu symboli i ostatecznie w święcie, jakie wywołuje dzieło” (Lebda, 2014, s. 17). I tak na przykład w tekście *zbliżenie: rój* podmiot konkretnym, rzeczowym językiem relacjonuje:

z sowiny obserwujemy przeloty ptaków
ich płynne ruchy przypominają ciało rzeki

odgłosy kormoranów przywołują zimowy las:
chłód pracujący w łyku łamaną gałąź modrzewia
chrzęst mięsa w pysku lisa

(Lebda, 2018b, s. 26)

Dopiero w afekcie widza interpretatora wyzwała się potencjał przemocy i brutalności sytuacji. To dopiero czytelnik, drugi narrator, dopowiada opowieść ukrytą za „chrzęstem mięsa w pysku lisa”, uczucie chłodu towarzyszące obserwacji przelotów ptaków w zimowym lesie, tak dojmujące, że aż docierające do łyka łamiących się gałęzi.

U źródła tekstu znajduje się kadr, stop-klatka z pamięci (Lebda, 2018a). Co prawda, pozostaje nam wyłącznie ufać poetce, że rzeczywiście utwory animują wspomnienia traktowane tutaj obrazowo, ale tak samo jest w przypadku medium fotografii – prawda staje się kwestią zaufania i zgody na pozór, grę. Kadry te jednak bardzo często charakteryzują się multiekspozycją, wielokrotnym naświetlaniem rozciągniętym w czasie, jak chociażby w wierszu *zbliżenie: woda*:

zimna woda zmywa muł i żabi skrzek
przez uchylone drzwi łazienki podglądam
siostrę która jeszcze dławi się potokiem

długie ciemne włosy skleją jej usta
nocą w gorączce zawoła: ze mnie
jest ten chłód

(Lebda, 2018b, s. 9)

Jak widzimy, są tutaj dwa obrazy, niczym dwukrotne naświetlenie tej samej kliszy: pierwszy obraz to podglądana siostra w łazience, drugi – siostra wołająca w nocy „ze mnie/ jest ten chłód”. Ciągłość trwania przyszłości w przeszłości przedstawianej w formie multiekspozycji zobaczymy jeszcze wyraźniej w *zbliżeniu: ligol*:

z dachu stodoły dzielą pomiędzy siebie drzewa
noc podchodzi od łęgu jeszcze przez chwilę
widać zarysy jabłoni

wrócą tu jutro aby na nowo rozdać pomiędzy
siebie smaki drzew ktoś dostanie słodkie
jonagoldy ktoś inny kwaśny ligol
szarą renetę i lobo

już na ziemi napełniają brzuchy cierpkim
agrestem patrząc jak bracia w otwartych
ranach przynoszą prawdziwe życie

(Lebda, 2018b, s. 36)

Podmiot wie, co wydarzy się jutro; co więcej, przyszłość już się dzieje, jej stop-klatka już się naświetla na dniu wczorajszym. Wszystko wydarza się równocześnie, obrazy nakładają się na siebie nawzajem, ale nie w formie palimpsestu, a właśnie czułego zapisu pamięci. Dlatego też możemy tu mówić o realizacji fotograficznego noematu „to było” – każde zbliżenie jest zbliżeniem utkwionym w przeszłości, ale w formie zamrożonego „teraz”. Mimo że podmiot używa czasu teraźniejszego i przyszłego, nie prezentuje zdarzeń w ciągu linearnym, chronologicznym. Sięga

do niedostępnej rzeczywistości, ale – ze względu na upływ czasu i świadomość przyszłych wydarzeń – nie może uchwycić pojedynczego momentu, jak miałyby to miejsce w medium wizualnym. Co prawda, zdjęcie również nie pozwala dotknąć przeszłości, jednakże przybliża to, czego poetce brakuje, a zatem niezależną od jej pamięci epifanię przeszłości oraz zapośredniczony kontakt. „Iluminacyjna natura” fotografii „odkrywa to, co w niej (mediacja referencjalna) i poza nią (mediacje fragmentaryczna i apofatyczna)” (Koszowy, 2013, s. 51-52), czego nie może zrobić wiersz, zwłaszcza tworzony po latach na podstawie zapamiętanych wrażeń.

Sny uckermärkerów traktowane jako specyficzny rodzinny album, „świat fotografii prywatnych” (Sikora, 2004, s. 11) można także rozumieć – jak by chciał Sikora – jako „świat imion własnych [...]”. Byłby to świat, w którym fotografia zachowała magiczną moc, zachowała silną więź ze swoim odniesieniem, zachowała silne ontologiczne znamię” (Sikora, 2004, s. 11). Co ciekawe jednak, mimo że na zbliżeniach są przestrzenie prywatne, wręcz intymne, w tomie wielokrotnie brakuje nazw własnych. Wszystko, w tym tytuły wierszy, pisane jest minuskułą. Imiona wydają się tym, co jest narzucane i sztuczne, nienaturalne i niepotrzebne. Jak czytamy w wierszu zbliżenie: szorstkość:

szorstkość ich języków a także wykrzykiwane
po lasach należące do zwierząt imiona
imiona brane z ludzi

(Lebda, 2018b, s. 27)

Brak imion powoduje, że tym trudniej znaleźć ową magiczną moc w kadrach, w przedstawianym *punctum* – ono wymaga od widza interpretatora samodzielnego dopowiedzenia historii więzi i relacji. Możliwe, że unikanie imion i ujawniania intymności wynika z lęku przed utratą przeszłości czy śmiertelnością.

Sny uckermärkerów wpisują się w nurt fotografii konceptualnej, którą Koszowy charakteryzuje jako zdjęcia powstałe w głowie podmiotu i pozostające wyłącznie na poziomie wyobraźniowym, intelektualnym – „ujawniają [one – I.B.] po raz kolejny niemoc człowieka wobec rzeczywistości. Jednocześnie jednak świadome ich tworzenie zdaje się [...] gestem heroicznym. W tej perspektywie – fotografia bez fotografii – to czyste *cogito* [...]. Świat na kliszach pamięci w zaskakujący sposób materialnie nie istniejąc, istnieje jak kartezjańskie *cogito*, został wykradziony i zawładnięty przez człowieka” (Koszowy, 2013, s. 154). Zgadza się to z deklaracją Lebdy, że *Sny uckermärkerów* powstały jako reakcja na uczucie nieodwracalnej utraty, jako próba opanowania braku wobec tragedii. Podmiot zatem byłby tutaj rzeczywiście owym *cogito*, które próbuje zatrzymać chaos i uporządkować teraźniejszość. Jak zaznacza Koszowy w innym tekście: „Fragmentaryza-

cja i zawłaszczanie rzeczywistości w fotograficznym kadrze, porządkowanie świata za pomocą zdjęć, ma konstytuować mocny, panujący nad rzeczywistością podmiot” (Koszowy, 2010, s. 204). Ciągłe zbliżanie, dzielenie przeszłości na stop-klatki to zarówno ucieczka przed wzięciem odpowiedzialności za całość narracji (gdyż ona prawdopodobnie została bezpowrotnie utracona), jak i swoista terapia obrazami – upewnianie się, że coś z przeszłości pozostało, a *cogito* jest w stanie owe pozostałości mediatyzować.

Rzecz jasna, należałoby w tym miejscu zaznaczyć, że zapis fotograficzny to wyłącznie farmakon i nie mógłby dać dostępu do rzeczywistości, ponadto – jako proteza pamięci – niósłby ryzyko „przesłonięcia świata” (Koszowy, 2010, s. 204). Podobne ryzyko, niestety, niesie ów ersatz albumu rodzinnego, gdyż pozostaje przedmiotem tworzącym iluzję animowania przeszłości (zarówno podczas pisania, jak i późniejszego odczytywania), a przecież jest „szkodliwy, bo sztuczny, martwy” (Koszowy, 2013, s. 161).

Zbliżenie: twarz. Lebda badaczka ponownie wskazuje na ciekawy trop, który w jej pracy doktorskiej jest kluczowy, w tym artykule natomiast na potrzeby interpretacji można go uznać za pożyteczny kontekst. Mowa tutaj o twarzy, zwłaszcza o spotkaniu w niej z Innym. W niemal połowie utworów pojawia się odniesienie do głowy, ust czy samego oblicza – co ważne, nie tylko ludzkiego: „Wilgotne pyski bydła” (Lebda, 2018b, s. 8), „długie ciemne włosy skleją jej usta” (Lebda, 2018b, s. 9), „mają słodkie usta kiedy całują ułożony/ na posadzce kościoła krzyż mają wilgotne/ oczy kiedy patrzą w złote tabernakulum” (Lebda, 2018b, s. 10), „już w domu otwiera usta i pokazuje ciemne/ amalgamatowe plomby” (Lebda, 2018b, s. 14), „krzywią twarze od alkoholu” (Lebda, 2018b, s. 16), „ich usta długo jeszcze będą/ gotowe rozpocząć pieśń” (Lebda, 2018b, s. 25), „z uwagą przyglądają się bratu szczególnie/ w chwilach kiedy w zimnym potoku opłukuje/ dla nich objedzony przez wyżły łeb klaczy/ na którą wolały baśka” (Lebda, 2018b, s. 28), „nocami wkłada palce do ust siostry/ i prawidłowo układa jej język” (Lebda, 2018b, s. 30), „ich twarze przypatrują się ziemi” (Lebda, 2018b, s. 33), „wieczorem brat nasącza je benzyną/ i podkłada ogień by siostry mogły opalać/ w nim twarze” (Lebda, 2018b, s. 39), „nad ranem siostra dopytuje: a co jeśli/ śnią nas przywleczone przez psy łby/ uckermärkerów?// w odpowiedzi całują jej fioletowe usta” (Lebda, 2018b, s. 40). Poetka wprowadza tym samym porządek przyrody oraz zaciera podział na *sacrum* i *profanum*, ponieważ „Twarz Innego [...] nie jest wrogiem ani przeszkodą, i chociaż ma fizyczny wymiar, w poznawaniu jej należy się go wyzbyć” (Lebda, 2014, s. 34). Zbliżenie na łeb czy pyski, tak jak zbliżenie na usta siostry to synekdocha – Lebda wskazuje na pierwotną przemoc, na brutalne koło natury. To również gest fotograficzny w rozumieniu agresywnego aktu fragmentaryzacji.

Kadrowanie głowy (ludzkiej i nie-ludzkiej) lub jej atrybutów staje się kluczowe dla nawiązania relacji z przeszłością, przestrzenią, rodziną i ich zapisem, gdyż to ono animuje epifanię twarzy. Lebda w pracy doktorskiej podkreśla, że takie spotkanie „ujawnia Innego w Drugim” (Lebda, 2014, s. 34) i „otwiera mnie na to, co poza moją wewnętrznością, pozwala przenieść uwagę na to, co zewnętrzne, nie moje – Inne. Pozwala dostrzec inne byty, przejrzeć się w nich, otworzyć się na nie, być im przychylną” (Lebda, 2014, s. 34).

Dlatego kiedy w ostatnim wierszu tomu siostra pyta:

a co jeśli
snią nas przywleczone przez psy łby
uckermärkerów?

(Lebda, 2018b, s. 40)

- nie traktujemy tych słów jako wprowadzenia porządku tradycji onirycznej, a raczej jako akceptację istnienia wewnątrz snu Innego, a co za tym idzie – rezygnację z podmiotowej hegemonii w relacji z Innym.

Brak jako utrata. Raz jeszcze: Lebda wprost nazywa tom *Sny uckermärkerów* książką o utracie (Lebda, Siderski, 2021b) – utracie jakiejś rzeczywistości, utracie spowodowanej brakiem rodzinnego archiwum. Jednakże zbiór zostaje podporządkowany eidosowi zdjęcia (Barthes, 2008, s. 31), a zatem śmierci. Dzieciństwo Lebdy wydaje się pozbawione żałoby po ofiarach wszechobecnego zabijania, którego ślad odciska się w percepcji mieszkańców Żelaznikowej Wielkiej. Wiersze – tworzone wiele lat później – reanimują wydarzenia, ale dzięki temu, że są pisane w formie konceptualnych zdjęć *cogito*, reanimują również fotograficzne mikrodoświadczenie śmierci (Barthes, 2008, s. 29). Potwierdza to Lebda w *Utajonej mowie obrazu*:

Fotografia zmarłego zostaje wyniesiona do rangi jego reprezentacji. Obraz staje się substytutem życia, pomimo tego – i tu widać wielki paradoks – że mówi o śmierci. Do jego zadań należy trwanie na straży pamięci, przywrócenie utraconego człowieka bliskim. Fotografia ma w końcu siłę występowania w imieniu ciała, ma być kompensatą i przedłużeniem bytu [...]. Fotografia staje się tym samym ersatzem życia (Lebda, 2014, s. 74).

I wydaje się, że cztery lata później, podczas pisania *Snów uckermärkerów*, przyświeca poetce podobna nadzieja o zdolności zdjęć do przedłużania bytu, jest to jednakże bycie w cieniu śmierci. Brak w poezji Lebdy będzie się wiązał ze stratą tego,

co istniało i żyło. Nie mamy do czynienia z nicością samoistną, a raczej z cyklem natury, w którym każda pustka ostatecznie zostaje zastąpiona materią, każdy zapis może być w jakimś stopniu protezą.

Nakłucie realnego

Różnica pomiędzy *Realizmem* a *Snami uckermärkerów* polega na ukazaniu doświadczenia. W wierszach Wilczyka mamy do czynienia z doświadczeniem pustki i braku, w poezji Lebdy natomiast z doświadczeniem obecności oraz jej utraty. Wilczyk twierdzi, że „prawdziwe życie jest gdzieś indziej”, a zatem nie pojawia się u niego ani życie, ani śmierć. Jego wiersze przenika duch swoistego „obiektywizmu” percepcji oraz alienacja, która odkrywa doświadczenie nicości. Lebda natomiast pustkę wypełnia życiem, a brak archiwum wymienia na konceptualną galerię pamięciowych stop-klatek – próbuje zapanować nad chaosem, tworzy aktywny podmiot mający wyraźny wpływ na animowane wydarzenia. Przypomina to koncepcję *realnego*, które Lacan opisuje jako „sferę rozciągającą się od traumy do fantazmatu” (Lacan, 1998, s. 60), natomiast Koszowy ponownie wiąże z *punctum*, pisząc: „realne ujawnia się jako nakłucie” (Koszowy, 2013, s. 234).

Rozziew pomiędzy omawianymi książkami poetyckimi najwyraźniej ujawnia się w figurze mówiącego. Bierny podmiot Wilczyka poddaje się nieokiełznanemu *realnemu*, naraża się na nieustanne dostrzeganie *punctum* braku. Dostrzega traumę w palimpseście rzeczywistości, skupia wzrok na tym, co przypomina o pustce. Natomiast podmiot Lebdy, jako aktywne *cogito*, stara się podzielić i uporządkować chaos, samodzielnie powraca do traumy, żeby ją przepracować, żeby mogła być tą, która kreuje *punctum* braku.

Tym, co łączy tomy, jest apofatyczny sposób, w jaki zdjęcie pośredniczy między światem a tekstem, czyli taki sposób, w którym „świat doświadczany jest w zdjęciu negatywnie, jest sferą pragnienia obecności” (Koszowy, 2013, s. 29). W *Realizmie* Wilczyka byłyby to fotograficzność uwalniająca nicość oraz pustkę, brak pełni. Natomiast w *Snach uckermärkerów* Lebdy byłoby to kreowanie konceptualnych zdjęć, które mają zastąpić brak archiwum, mimo że ostatecznie pokazują nieobecność.

Bibliografia

Barthes Roland, 2008: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

- Belting Hans, 2007: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przekł. Mariusz Bryl. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Homer Sean, 2005: *Jacques Lacan*. Routledge Taylor & Grancis Group, London–New York.
- Jaworski Krzysztof, Wilczyk Wojciech, 2002: *Kapitał w słowach i obrazach*. Zakład Wydawniczy SFS, Kielce.
- Koszowy Marta, 2010: *Fotografia jako medium doświadczania rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej*. W: *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 200–209.
- Koszowy Marta, 2013: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Lacan Jacques, 1998: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. into English Alan Sheridan. W.W. Norton & Company, London–New York.
- Lachman Magdalena, 2019: *Fotogeniczność – nowa jakość komunikacji literackiej?* W: *Eadem: Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 421–526.
- Lebda Małgorzata, 2012: *Sojusz literatury i fotografii*. „ArtPapier”, nr 200. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=151&artykul=3236> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2014: *Utajona mowa obrazu. Rola poetyki w interpretacji fotografii współczesnej. Wybrane przykłady*. Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Wydział Filologiczny. Praca doktorska. Komputeropis udostępniony przez autorkę.
- Lebda Małgorzata, 2016: *Balansuję pomiędzy poezją i fotografią*. Rozm. przepr. Łukasz Grzesiczak. *Co Jest Grane* 24, 16.06.2016. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,20251219,0,Balansuje-pomiedzy-poezja-i-fotografia.html> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2018a: *Małgorzata Lebda: Ćwiczenia z uważności*. Rozm. przepr. Agnieszka Budnik. Wielkopolska. *Kultura u Podstaw*, 9.05.2018. <https://kulturaupodstaw.pl/malgorzata-lebda-cwiczenia-z-uwaznosci/> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2018b: *Sny uckermärkerów*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Lebda Małgorzata 2021: *Mer de Glace*. Warstwy, Wrocław.
- Lebda Małgorzata, 2022: [List elektroniczny z 26.01.2022 do autorki artykułu]. Archiwum prywatne.
- Lebda Małgorzata, Siderski Rafał, 2021a: *Biegając od źródła do ujścia. Czytanie wody: Wisła*. Pismo. *Magazyn Opinii*, 1.09.2021. <https://magazynpismo.pl/soczewka/czytanie-wody-wisla/> [dostęp: 5.12.2023].

- Lebda Małgorzata, Siderski Rafał, 2021b: *Dyskusje o Fotografii* vol. 17: *Lebda/Siderski – Czytanie wody*. Rozm. przepr. Jakub Dziewit. Facebook, gazeta-fotograficzna.org. <https://www.facebook.com/gazetafotograficzna.org/videos/601300491202396> [dostęp: 26.04.2023].
- Michałowska Marianna, 2012: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nattier Jan, 1992: *The „Heart Sūtra”: A Chinese Apocryphal Text?* „The Journal of the International Association of Buddhist Studies”, vol. 15 (2), s. 153–223.
- Nycz Ryszard, 2012: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Polewczyk Aleksandra, 2017: *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Sikora Stanisław, 2004: *Między przezroczyścią a nieprzezroczyścią: aporia fotografii*. W: *Antropologia wobec fotografii i filmu*. Red. Grzegorz Pełczyński, Ryszard Vorbrich. Biblioteka Telgte, Poznań, s. 9–25.
- Sikora Tomasz, 2001: *Zamiast wstępu: Nihilologia rediviva*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. Grzegorz Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków, s. 7–21.
- Sowiński Grzegorz, 2001: *Zamiast postowia: Między „nihilizmem” a post-nihilizmem*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. Grzegorz Sowiński. Wydawnictwo A, Kraków, s. 263–275.
- Sztandara Magdalena, 2004: *Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje*. W: *Antropologia wobec fotografii i filmu*. Red. Grzegorz Pełczyński, Ryszard Vorbrich. Biblioteka Telgte, Poznań, s. 27–36.
- Wilczyk Wojciech, 2009: *Niewinne oko nie istnieje*. Galeria Atlas Sztuki i Korporacja Ha!art, Łódź–Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2017: *Realizm*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2019: *Słownik polsko-polski*. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2023: *Hiperrealizm* [blog]. <https://hiperrealizm.blogspot.com/> [dostęp: 26.04.2023].
- World Press Photo, 2022: *Contest Opens for Entries on 1 December 2022*. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/contest/2022> [dostęp: 26.04.2023].
- Zalewska Anna, 2020: *Trzy przekłady chińskie „Sutry serca doskonałości mądrości” (sansk. „Prajñā-pāramitāhṛdaya-sūtra”; jap. „Hannya haramitta shingyō”)*. W: *W kręgu literatury i myśli buddyjskiej*. Red. Marek Mejor. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, s. 269–275.