

Na styku mediów, na styku technik. „Foto-grafia” klasyczna i cyfrowa w polskiej poezji najnowszej¹

ABSTRACT. Engleder Barbara, *Na styku mediów, na styku technik. „Foto-grafia” klasyczna i cyfrowa w polskiej poezji najnowszej* [The Interface of Media, at the Interface of Technology. The Image of Digital and Traditional Photography in the Most Recent Polish Poetry]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31–44. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.2.

The aim of this text is to present the literary image of the breakthrough that occurred with the invention of digital photography. The article focuses on the most contemporary Polish poetry – mainly authors born in the 70s, such as Jacek Dehnel, Marcin Świątlicki or Bronka Nowicka. On the basis of their texts, the literary image of both traditional analog photography and photos created with the use of the latest techniques is reconstructed. In her interpretations, the author uses the tools she has developed herself, which include concepts such as “photo-graphematicity”, which is a combination of features linking text with photography, and “photo-grapheme”, which is its individual realisation.

KEYWORDS: literature, poetry, photography, contemporary literature, new medias, photo-graphematicity

Ponad 150 lat dzieli moment, w którym Nicéphore Niépce otrzymał pierwszy negatywowy obraz fotograficzny, od dnia, gdy narodziła się fotografia cyfrowa. Wraz z przejściem z klasycznego obrazu do cyfrowego zapisu, spotęgowały się pragnienia, którymi medium to karmiło się od samego swojego zarania: możliwie najszybszego utrwalenia zastanego widoku i jego jak najszerzej reprodukcji. Ani żadna inna dziedzina sztuki, ani też żadne inne medium nie przechodziło tak gwałtownych przemian, związanych z rozwojem techniki, jak fotografia – zarówno w momencie samego cyfrowego przełomu, jak i wcześniej (np. podczas przejścia od aparatów wielkoformatowych do tzw. „małego obrazka”). Przekształcenia te sięgają samych fundamentów fotografii: materialności papierowej odbitki (czy w przypadku eksperymentów Niépce: szklanej tafli), sposobu jej powstawania, czy rodzących się wokół niej relacji nadawczo-odbiorczych. Co za tym idzie, to właśnie fotograficzny sposób zapisu najpełniej pozwala przyjrzeć się przemianom,

¹ Publikacja powstała w ramach projektu badawczego nr 2018/31/N/H52/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. W ramach tego projektu opublikowana została również książka *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, w której znajdują się rozszerzone wyniki przywoływanych tu badań. B. Engleder, *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, Berlin 2022.

jakie przynosi cyfrowy przełom. Być może dlatego tak często pojawia się on w tekstach polskich poetów, publikujących po 1989 roku.

Celem niniejszego szkicu będzie właśnie zbadanie tego literackiego wizerunku. W interpretacjach korzystam z takich pojęć jak foto-grafemiczność tekstu i foto-grafem. Pierwsze z nich akcentuje spłot tkanki literackiej z obrazem fotograficznym lub też zespołem cech, kojarzonych z tym medium. Foto-grafem byłby natomiast ich tekstową realizacją, jednostkowym „punktem styku” pomiędzy dwoma mediami. Obydwie te kategorie traktują związki między literaturą i fotografią dość szeroko: od oczywistych nawiązań do konkretnych zdjęć, przez odwołania do sposobu kreacji fotograficznego obrazu i jego literackiego „wyglądu”, po relacje formalne między tymi dziedzinami sztuki. O narzędziach tych – jak wierzę, dość uniwersalnych – i ich zastosowaniu w interpretacji tekstu poetyckiego pisałam szerzej w artykule „Czy dotyka Cię czas?”. *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego Las tropikalny*².

Ich wykorzystanie – przynajmniej mam taką nadzieję – pozwala spojrzeć na związki między literaturą a innymi mediami nieco szerzej, niż czynił to np. Andrzej Hejmej w kanonicznym już tekście *Intermedialność i literatura intermedialna*, opublikowanym w 2010 roku. Wyróżnienie kilku sposobów funkcjonowania przylegających do siebie sztuk (ich „namacalnego” współistnienia, odniesień między poszczególnymi dziełami czy transpozycji medialnych³), choć upraszczające typologicznie, wydaje się już – w świecie, w którym media tak silnie przenikają się ze sobą – nie do utrzymania⁴. Bliższa moim badaniom wydaje się koncepcja „interferencji” między nimi⁵, najbliższe natomiast – stanowisko François Soulagesa, który w słynnym tekście *Estetyka fotografii. Strata i zysk* pisał następująco:

Związki fotografii i literatury nie mogą polegać jedynie na świadczeniu sobie wzajemnie dobrych i lojalnych usług. Jeżeli w obrębie obu dziedzin sztuki pracuje się nad nimi poważnie i otwarcie, to są one poświęcone przekształceniu ich obu, to znaczy uznaniu pewnych typów działania za przestarzałe i umożliwienia zaistnienia nowych⁶.

² „Czy dotyka cię czas?”. *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego Las tropikalny*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17, w ramach w realizacji projektu badawczego nr 2018/31/N/HS2/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

³ A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, passim.

⁴ Poza taką kwalifikację wychodził zresztą również Andrzej Hejmej w opublikowanym sześć lat później tekście *Komparatystyka intermedialna*. A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, passim.

⁵ Por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011, s. 8.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 309.

To właśnie ślady wzajemnych oddziaływań między mediami wydają się najistotniejsze dla zbadania literackiego obrazu przemian kultury wizualnej, nadchodzących wraz z cyfrowym przełomem.

Chlorki *versus* piksele

Bardzo szczególny opis tworzenia fotografii znaleźć można w wierszu *Pudełko jak dla lali tylko trochę większe* Dariusza Suski, ukazującym, tak szeroko opisywany przez Rolanda Barthesa, związek tego medium z doświadczeniem ludzkiej śmiertelności:

[...]
w pudełeczku białe satyny, koronki,
zdjęcie podniszczone (rok siedemdziesiąty),
musiał być fotograf, musieli zapłacić,
żeby był by pstrykał, stoi wujek Kazik

i ciocia z Wrocławia, kilka osób w kółko,
ja miałem dwa latka, więc nic nie pamiętam
(to absurd, że bycie zależy od zdjęcia,
powinno być na odwrót), całują go w czółko,

potem taśma z pogrzebku idzie do roztworu,
a utrwalacz utrwała szczegóły ubiory
(szaliczek pod szyjką), kolor nie istnieje,
bieli się domyślasz, w niej leży Andrzejek.

[...] ⁷

Dariusz Suska w tym krótkim fragmencie wykorzystuje wiele foto-grafemów. Wprost, niemal z reporterską dosłownością, przywołuje wszystkie etapy powstawania obrazu: od „pstryknięcia”, po procesy chemiczne, doprowadzające do powstania fotografii. Warto tu zwrócić szczególną uwagę na zdanie otwierające trzecią strofę tego fragmentu. Wyrażenie przyimkowe, zawarte w foto-grafemie „taśma z pogrzebku” można odczytywać zarówno jako sformułowanie pozwalające określić czas i miejsce rejestracji obrazu (a tym samym ich temat), jak i element procesu jego pozyskiwania. W takiej interpretacji, foto-grafem ten odnosiłby się do gestu „zanurzenia” materiału światłoczułego w fotografowanych wydarzeniach – analogicznym wobec jego późniejszego wprowadzenia do roztworów z wywoływaczem i utrwalaczem.

⁷ D. Suska, *Pudełko jak dla lali, tylko trochę większe*, [w:] tegoż, *Czysta ziemia 1998–2008*, Wrocław 2008, s. 107.

Dla klasycznego rozumienia fotografii istotne są również foto-grafemy dotyczące powstałego już zdjęcia, a wiążące się z jego ukształtowaniem tonalnym. Obraz fotograficzny stanowi tu układ jasnych i ciemnych plam, w których biel – z całą powiązaną z nią symboliką, dotyczącą m.in. niewinności – głęboko wpisana zostaje w przestrzeń pogrzebu i żałoby po śmierci dziecka. Sposób, w jaki zwłoki spoczywają „w bieli” zdaje się wykraczać poza proste określenie ubioru, lecz raczej sytuować postać martwego chłopca w pewnej niedookreślonej, ale wyraźnie odwzorowanej na płaszczyźnie zdjęcia, przestrzeni. Takie rozumienie obrazu, zasadzające się na komplementarności światła i ciemności, wydaje się mieć wyraźnie foto-grafemiczny rodowód. Wrażenie to podkreśla sformułowanie „kolor nie istnieje”, które odnosi się zarówno do technicznych uwarunkowań dawnej fotografii, jak i emocji związanych z jej oglądem.

Foto-grafem dotyczący samej istoty pozyskanego w klasyczny sposób obrazu wykorzystuje również w tytule swojego wiersza Jacek Dehnel:

Ostrość

Miało być co innego: twoja głowa w jakimś konkretnym, ładnym świetle, skrawek swetra z zamkiem i tło nieokreślonych kształtów i kolorów: szare romby, maziaje, przypadkowość kliszy – stamtąd te same chlorki, tlenki, antymony kwasy, żrące kąpiele wydobyły prawdę, która leży szeroko, szeroko i barwnie, piętnaście na dwadzieścia, jak wilgotna ziemia gdy wody już opadły, a arka zaryła dziobem⁸.

Powstawanie analogowej odbitki dla Dehnela staje się wydobywaniem obrazu z „przypadkowości kliszy”. Jest ono wyraźnie procesualne, a uzyskanie końcowego wizerunku ma w sobie walor zarówno jego ocalenia, jak i odkrywania nowego świata – jak w metaforze Arki Noego, kończącej ten utwór. Jak zauważyła Marianna Michałowska:

Wracając do technik wypartych przez technologie cyfrowe musimy powtórnie uczyć się cierpliwości. Utajony obraz pozostaje niewywołany długo. Trzeba czekać, a czekanie we współczesnym świecie wydaje się niemożliwe. Chcemy zobaczyć natychmiast, mieć pewność, że zrobione przez nas zdjęcie jest dobre. Fotografia analogowa takiej pewności nam nie gwarantowała — zwłaszcza w podróży, gdy w pobliżu nie było możliwości obróbki. Tym większe jednak zaskoczenie pojawiała się, gdy film

⁸ J. Dehnel, *Ostrość*, [w:] tegoż, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 12.

wywołaliśmy – nagle powracał obraz wydarzenia nieco już zatartego w pamięci. Wspaniale przekształcony fotografią⁹.

Wykorzystanie przez Dehnela metafor związanych z wodą wydaje się naturalne w kontekście procesów ciemniowych. Odwoływała się do nich również Bronka Nowicka w prozach poetyckich z tomiku *Nakarmić kamień*:

[...] Dziecko schodzi nad rzekę rzeczy, która przyjmuje wszystko, nie odda niczego. Płyną przedmioty. Fotografie: jak martwe ryby do góry brzuchami, tak one twarzami do góry. Ludzie na portretach nabrali wody w usta, nauczyli się oddychać skrzelami, które wyrosły im z tyłu głów, na otokach kapeluszy na zarzuconych na plecach warkoczach.[...]

Każdy przedmiot w tej rzece szuka swojej dłoni, każdy człowiek nad brzegiem szuka swojej rzeczy. Nie da się wejść do wody, można tylko patrzeć. Dziecko zaczeka tu aż się obudzi. Może zobaczy to, co kiedyś znało z dotyku, teraz tylko z imienia¹⁰.

Sposób tworzenia fotografii zdaje się właśnie „wylawianiem” pojedynczego obrazu z całego ich uniwersum. Równocześnie Nowicka wprost wykorzystuje foto-grafemy związane z procesami ciemniowymi, jak choćby porównanie fotografii, leżących w wywoływaczu, z rybami, dryfującymi brzuchami do góry.

O ile jednak w wierszu Nowickiej woda jest środowiskiem umożliwiającym swobodną egzystencję (pod warunkiem dokonania daleko idących przekształceń w wizerunkach sfotografowanych postaci), o tyle u Dehnela mamy do czynienia z foto-grafemami, akcentującymi działanie żrących substancji, wytrawiających obraz. W tej perspektywie jego powstawanie to nie powolne dryfowanie, lecz reakcja głęboko ingerująca w powierzchnię, na której on powstaje – niszcząca, gwałtowna i nieprzewidywalna. A równocześnie pozwalająca wydobyć prawdę. W ten sposób uzyskiwany jest obraz, na którym „Miało być co innego: twoja głowa w jakimś / konkretnym, ładnym świetle, skrawek swetra z zamkiem / i tło nieokreślonych kształtów i kolorów”. Realne przenika się jednak z surrealem, a rzeczywiste kształty ustępują „maziajom”, będącym świadectwem procesów chemicznych, toczących się poza możliwościami ludzkiej ingerencji i tworzących świat niedostępny poznaniu.

W zupełnie odmienny sposób funkcjonuje foto-grafem, za jaki należałoby uznać przerzutnię wieńczącą pierwszy wers utworu Dehnela. Sposób, w jaki dzieli ona na pół wyrażenie „twoja głowa w jakimś / konkretnym, ładnym świetle” analogiczny jest do fotograficznego kadrowania – oddzielającego głowę od tułowia uwiecznianej postaci. Ta – by posłużyć się sformułowa-

⁹ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 128–129.

¹⁰ B. Nowicka, *Kasztan*, [w:] *też*, *Nakarmić kamień*, Wrocław 2015, s. 49.

niem Jacka Dehnela – „brzytwa okamgnienia” w swej ostrości i celowości stanowi wyraźny kontrapunkt wobec foto-grafemów odnoszących się do sposobu ukształtowania obrazu.

Marcin Świetlicki w wierszu *Ostatni numer* pisał następująco:

Tego się nie da z niczym porównać ten moment, kiedy zabieram
swoje zabawki, a oni na scenie grają końcówkę Gotham albo
Listopada, idę do łazienki, chcę wymiotować, nie wymiotuję. Albo
kładę się na podłodze garderoby i nie wiem, nie myślę. Zanim świat
przyjdzie i zrobi sobie ze mną selfika¹¹.

Walog foto-grafemu, odnoszącego się do sposobu wykonywania zdjęcia zyskuje wykorzystywana przez Świetlickiego epifora. Mnogość możliwych obrazów zdaje się analogiczna do konieczności (ale i wielości) wyborów, dokonywanych podczas wykonywania zdjęcia – gdy w ramę kadru ujęty zostaje jedynie wycinek rzeczywistości.

Niemal natychmiastowy obraz, powstający w aparatach cyfrowych – rugujący zarówno sam proces wywoływania, jak i stadium obrazu utajonego czy negatywu (który wydaje się jedną z najciekawszych i najbardziej inspirowanych fotograficznych metafor), jest jakże daleki od wielowarstwowego wizerunku opisywanego przez Dehnela czy od sytuacji wykonywania zdjęcia, o której pisał Dariusz Suska (gdy „musiał być fotograf, musieli zapłacić / żeby był, by pstrykał”).

W poszukiwaniu materialności obrazu

Jacek Dehnel w wierszu *Aleksanderplatz* następująco opisywał sytuację wykonywania zdjęcia:

[...]
Sfotografować – i koniec,
szarganie po okładkach, rozkładówkach, instagramach
zapisać – to samo

Tylko w tej jednej chwili, z uniesionymi włosami
kiedy ona jeszcze myśli, że nikt jej nie widzi,
a ja jeszcze nie myślę, żeby ją zapisać,
widzimy oboje to piękno, niezmacone¹²

¹¹ M. Świetlicki, *Ostatni numer*, [w:] tegoż, *Drobna zmiana*, Kraków 2016, s. 60.

¹² J. Dehnel, *Aleksanderplatz*, [w:] tegoż, *Najdziwniejsze*, Wrocław 2019, s. 39.

W tekście tym autor *Fotoplastikonu* zdaje się stawiać znak równości między „udostępnianiem” zdjęcia w cyfrowym strumieniu treści a upublicznieniem wizerunku w „drukowanych” mediach – obydwie te sposoby zapisu zdają się, zdaniem Dehnela, odzierać ów „przedfotograficzny”, Bressonowski moment z aury tajemniczości. Tymczasem jedną z podstawowych różnic między obrazem analogowym i cyfrowym jest materialność „klasycznej”, papierowej odbitki. Ślady przejścia pomiędzy nią a wirtualnym repozytorium obrazów – zapisywanych w „chmurze” lub jedynie przewijających się w strumieniu medialnego przekazu – można odnaleźć w *Wierszu na „m”*. Justyny Bargielskiej:

Wyobraź sobie, że nastąpiła awaria pola magnetycznego
ziemi. Stare zdjęcia podryfowały w kosmos, jak zgniłe
liście, które znudzone cudem życia po prostu wróciły
na drzewa, zajęły je i okupują. Ptaki wisząc w powietrzu,
patrzają na ich powrót i myślą: może nie byliśmy wolne?
Wyobraź sobie, że możemy wybierać od nowa, tak,
by za każdy ruch spotkała nas nagroda. Co wybierzesz,
zimowy zoolog i zwierzęta obojętnie podnoszące ciężkie
głowy, dziecko grzebiące w ziemi, wspólny tren robaków
i enzymów czy chorego psa, żeby cię dobrze kochał (daj
mu moje imię, żeby cię dobrze kochał) i mój włos na
twojej poduszce codziennie? Za te zwyczajne widoki
drogo się płaci, a i tak czasem dzwonisz i nikt się nie zgłasza,
a po piątym sygnale słychać trochę jak ocean a trochę
jakby chaconne w którejś z tych starych skał: zwierzęta
obojętnie podnoszą ciężkie głowy. Możliwe, że to ja
wprowadziłam się do tego pustego mieszkania nad nami¹³.

Lęk przed utratą (tak charakterystyczny dla poetyki tej autorki) splata się z doświadczeniem Derridiańskiego *farmakonu*. U Bargielskiej pamięć zostaje nie tylko zastąpiona przez obraz, ale również podlega tym samym prawom, co materialne fotograficzne archiwum. Poszczególne obrazy-wspomnienia składają się w album, z którego mogą być wylawiane: „Wyobraź sobie, że możemy wybierać od nowa, tak by za każdy ruch spotkała nas nagroda”, tym samym kształtując *de facto* osobowość osoby wspominającej. Decyzja ta staje się analogiczna do wyboru dróg życiowych – dokonywanego jednak *post factum*, ze świadomością tego, która z opcji jest w danym momencie najdogodniejsza.

Potencjał wyboru uwypukla zawarty w doświadczeniu przeglądania albumu fotograficznego (prywatnego archiwum) walor materialności odbitki. „Fotografie są kartkami, które mogą przechodzić z rąk do rąk”¹⁴ – pisał

¹³ J. Bargielska, *Wiersz na „m”*, [w:] tejże, *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, s. 62.

¹⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 97.

Vilém Flusser. Foto-grafemy, z których korzysta Bargielska, pokazują, że zdjęcia to jedynie kawałki papieru – mogące „odlecieć w kosmos”, zabierając ze sobą na zawsze zapisane w nich obrazy. „Stare zdjęcia” porównywane są do „zgniłych liści” – foto-grafem ten pokazuje, jak bardzo procesy następujące na ich powierzchni, powodując stopniową utratę obrazu, podobne są do tych, zachodzących w naturze.

Do takiego sposobu percepcji zdjęcia – obrazu „zapisanego” na kartce papieru – odnosi się Marcin Wiącek w wierszu *Robię Ci zoom i zachwygam się*:

Dotykam twojego zdjęcia. Przykładam je do czoła jak jasnovidz
tropiący ciała zaginionych. Widziałem

taki program w TV. Jakiś facet umiał wyczuć
przez 115 kartek papieru ludzki włos.

Robię coś podobnego. Próbuję cię wyczuć
przez papier fotograficzny.

Ziarno papieru jest szorstkie jak język kota.
Pod palcami ziarno zaczyna rosnać.

Zamienia się w labirynt. Zostawiłaś mi ślad, nić,
nitkę śliny. Nic.

Owalne ślady szminki na lustrze. One są tak samo
nieprawdopodobne jak kręgi w zbożu.

Na szczęście dziś wieczór jestem Davidem Duchownym z X files.
A ty jesteś moją agentką Scully z XXX files.

Przeglądam nasze archiwa. Wygląda na to,
że bawiąc się czarodziejskim

guziczkiem nieopatrznie wcisnąłem REC. Powiem jedno:
są sprawy, które nie ulegają przedawnieniu

a tylko wstrzymaniu, dlatego podświetlonym
w złączeniu Twoich ud, czeka trójkącik PLAY¹⁵.

W wierszu Wiącka obcowanie z obrazem zyskuje *stricte* sensualny, jeśli nie mediumistyczny wymiar – niemożliwy do uzyskania poza fizyczną namacalnością przedmiotu. Małgorzata Lebda, w swej interpretacji tego tekstu,

¹⁵ M. Wiącek, *Robię Ci zoom i zachwygam się*, [w:] tegoż, *Equilibrium*, Sopot 2009, s. 46.

słusznie akcentowała erotyczne skojarzenia związane z tym doświadczeniem¹⁶. Zbudowane zostały one dzięki wykorzystaniu foto-grafemu, jakim jest przywołanie „ziarna” stanowiącego strukturę obrazu. Jego powiększanie zyskuje niemal Lacanowski wymiar, stanowiąc wyraźną eskalację pragnienia doświadczenia – aż do zatarcia się jego przedmiotu (jak zaznaczała Anna Łebkowska, „każde zbliżenie oglądającego do zdjęcia pozwala dostrzec najwyżej jego płaskość i ziarnistość”¹⁷).

W wierszu *Prima* Jacek Dehnel snuł następującą refleksję:

[...]

Czy wolno pytać matkę swojego chłopaka

o sprawy tak intymne, własne, bliskie ciała
jak śmierć? Czy mogę sobie tak na to pozwalać

tylko dlatego, że go widzę, jak po tobie
płacze, kadrując tamto zdjęcie w Photoshopie?¹⁸

Podobnie jak wiersz Wiącka, tak i tekst Dehnela odwołuje się do kadrowania i powiększania obrazu. Jednak w przypadku tego pierwszego był to obraz analogowy, u autora *Fotoplastikonu* natomiast – cyfrowy. Różnice między nimi następująco określał W.J.T. Mitchell:

W tym miejscu fotografia i obrazowanie cyfrowe uderzająco się od siebie różnią, ponieważ zmagazynowana tablica liczb nie ma w sobie niczego z delikatnego oporu, jaki stawia pokryta emulsją powierzchnia zdjęcia. Co więcej, w tym przypadku można całkowicie odwrócić twierdzenie Westona: podstawową cechą informacji cyfrowej jest to, że można nią w łatwy sposób manipulować za pomocą komputera. Jest to po prostu kwestia zastąpienia starych cyfr nowymi¹⁹.

Ów „delikatny opór” wydaje się szczególnie widoczny w wierszu Mariusza Wiącka. W przypadku tekstu Dehnela, osadzonego w cyfrowej rzeczywistości, kadrowanie (mające tu prawdopodobnie również walor przybliżania obrazu) nie ma już tak sensualnego wymiaru – choć w oczywisty sposób również uruchamia wspomnienia, eskalując emocje.

¹⁶ M. Lebda, *Poezja wobec fotografii*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwańgrzyk, P. Tański, Seria Krytyczna, Biblioteka „Inter-”, Toruń 2015, s. 181.

¹⁷ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 121.

¹⁸ J. Dehnel, *Prima*, [w:] tegoż, *Rubryki zysków i strat*, Wrocław 2005, s. 95–96.

¹⁹ W.J.T. Mitchell, *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017, s. 101.

Tekst ten wyraźnie splata się z utworem Bargielskiej w Derridiańskim pojęciu archiwum. W przypadku utworu *Robię Ci zoom i zachwycam się* ma ono w oczywisty sposób wymiar jeśli nie cyfrowy, to intermedialny: wspomnienia w nim nagromadzone podlegają percepcji znanej z odtwarzaczy wideo. Poruszające się obrazy można zatrzymać lub przyspieszyć, a te wstrzymane – uruchomić ponownie. W tym kontekście za foto-grafem można uznać również sposób ukształtowania tekstu, w którym niemal każda z dwuwersowych strof przynosi nieco inny obraz, nasuwając skojarzenia ze zbiorem fotografii. Archiwum, do jakiego odnosi się Bargielska, wydaje się mieć wymiar *stricte* analogowy. Jednocześnie jednak możliwość „wyboru wspomnień”, do którego odwołuje się autorka *Dwóch fiatów*, nasuwa skojarzenia z mnogością obrazów, z jakimi stykamy się w sieci – zdjęć równocześnie bardzo intymnych, jak i (dla większości odbiorców), kompletnie anonimowych. Wpisane w wiersz doświadczenie niemal samorzutnego ich „dryfowania” znajduje swe odzwierciedlenie w mieszaniu się ludzkich losów, do którego w nieco surrealistycznej formule odwołuje się Bargielska w zakończeniu utworu.

Fred Ritchin, odwołując się do sformułowań Alberto Giacomettiego, następująco komentował różnicę między obrazem cyfrowym i analogowym:

Niezliczone rzesze fotografów intensywnie zapatrzonych nie w otaczający świat, nie w zakochanych biorących ślub lub absolwentów odbierających dyplomy, lecz w tył aparatów fotograficznych lub na telefony komórkowe w poszukiwaniu obrazu na niewielkich ekranach lub przywołując na tychże ekranach przeszłość jako archiwalny obraz — oto symptomy prymatu obrazu nad istnieniem, które ma on przedstawiać. Wydaje się, że odrzuciliśmy faktyczne doświadczenie i splaszczyliśmy je do rozmiarów małego prostokąta, wybierając jego wariant w postaci pokazu slajdów. Fakt, że wolimy obraz, nie wypływa z tego, że czyni on doświadczenia bardziej bezpośrednio „realnymi”, lecz dlatego, że czyni je bardziej nierealnymi — jest to nierealność, w której mamy nadzieję odnaleźć transcendentną nieśmiertelność, wyższą, mniej skończoną rzeczywistość²⁰.

W bardzo podobny sposób (choć być może nie wartościując tego zjawiska) do przemian technologicznych odnosi się Ewa Lipska, w wierszu *Sztuczna inteligencja* z tomiku *Pamięć operacyjna*:

Nie ma litości.
Jest maszyna.
Ona ci wytłumaczy
co chcę ci powiedzieć.
Przechwyci twoje dane
do mojego serca.

²⁰ F. Ritchin, *W rzeczywistości cyfrowej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej...*, s. 337.

Na ekranie wiadomości
z tamtego świata.
Spleśniałe liście listów
w skrzynce mailowej:
Poeta Robert Lowell
umarł w taksówce.
To jego przedostatni kurs
na cmentarz w Dunbarton.

I chociaż
wszystko co ludzkie
odkładane jest na przeszłość
nasze selfie zapisuje lżę
która miesza się z oberwaną chmurą²¹.

Owa maszyna (chciałoby się rzec: bezduszna) staje się nie tylko pośrednikiem, ale i tłumaczem. Jak jednak pisał w wierszu 23. Marcin Sendeccki, „Porysowany wyświetlacz / porysowane wyświetla”, a – zgodnie z tezami W.J.T. Mitchella – medium staje się częścią przekazywanej treści.

W jej strumieniu można odnaleźć *selfie*, nowy gatunek fotograficzny, który – choć zrodził się z autoportretu – wydaje się symbolem przemian, jakie zaszły w fotograficznym medium wraz z cyfrowym przełomem. Jak jednak podkreślała Kandice Rawlings, *selfie*, choć tak silnie zanurzone w historii fotografii, równocześnie w pewien sposób „występuje przeciw niej”, poprzez konieczność nieustannej reprodukcji i udostępniania obrazów²². Ich ciągle wytwarzanie i udostępnianie ma często głównie walor autokreacyjny, a zdjęcie niejednokrotnie zdaje się funkcjonować jako komunikat o dominującej funkcji fatycznej.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wiersz Ewy Lipskiej – autorki niemal o pokolenie starszej niż większość poetów tu przywoływanych, jednak niezmiernie chętnie wykorzystującej w swoich utworach foto-grafemy związane z cyfrowym funkcjonowaniem obrazów:

Czytnik linii papilarnych

Kładziemy palec
na czytniku linii papilarnych
i zaczynamy się kochać

²¹ E. Lipska, *Sztuczna inteligencja*, [w:] tejsze, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017, s. 43–44.

²² K. Rawlings, *Selfies and the History of Self-Portrait photography*, <<https://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>> [dostęp: 21.05.2021].

Nasze wirtualne pliki ciał
w albumach
blogach
w notesach znajomych.
Nowe zdarzenia
Nowe polubienia.

Lubi nas Coca-cola
Ronaldo i Papież.

Jesteśmy już
w kontaktach
i w powiadomieniach.

Nasze łóżko
na osi czasu.
Dotknij mnie
i przytrzymaj.

Całujemy się
z miliardami ust²³.

Nieustanna replikacja i udostępnianie „naszych wirtualnych plików ciał” sprawia, że granica pomiędzy bytem i jego przedłużeniem w cyfrowym świecie wydaje się zacierać. Staje się to – zdaje się mówić Ewa Lipska – właśnie za sprawą fotografii cyfrowej, która przenosi nas w przestrzeń interfejsu tak głęboko, że stajemy się jego nieodłącznymi elementami. Niczym w przypadku Baudrillardowskich symulaków, dotykamy „milionów” ust. Wszystkie te wyrażenia („jesteśmy już w kontaktach”, „dotknij mnie / i przytrzymaj”, „całujemy się / z miliardami ust”, „lubi nas coca-cola” i wiele innych) to wyraźne foto-grafemy, odnoszące się do sposobu funkcjonowania obrazów w cyfrowym świecie. Nieustanna multiplikacja zdjęć, prowadząca do tworzenia coraz mniej wyraźnych „kopii kopii”, w których poszczególne sensory ulegają zacieraniu się, zmienia nie tylko sposób ich percepcji, ale również – ujmując rzecz bardzo szeroko – naszego egzystowania w świecie. Warto przy tym zauważyć, że za foto-grafem można uznać sposób budowy tekstu, którego forma graficzna, ukształtowana wieloma przerzutniami, przywołuje skojarzenia ze scrollowaniem obrazów cyfrowych, zawartych w strumieniu internetowego przekazu. Nasze ikony – tak jak w pierwotnym rozumieniu tego słowa – pozwalają na uobecnienie zawartej na nich postaci. Przewi-

²³ E. Lipska, *Czytnik linii papilarnych*, [w:] *też*, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015, s. 10.

jąc przed oczami tekst i zawarte w nim obrazy, „scrollujemy” również rzeczywistość.

„To absurd, że bycie zależy od zdjęcia” – pisał w *Pudełku jak dla lali...* Dariusz Suska. Ów, nieco Barthes’owski w wymowie, splot życia i fotografii wyraźnie uwypukla się w sposobie funkcjonowania fotografii w cyfrowym świecie, gdzie poszczególne obrazy ulegają nieustannej, Baudrillardowskiej multiplikacji, a ich wymowa ma walor wyraźnie autokreacyjny.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Bargielska J., *Wiersz na „m”*, [w:] teże, *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, s. 62.
Dehnel J., *Aleksanderplatz*, [w:] teże, *Najdziwniejsze*, Wrocław 2019, s. 39.
Dehnel J., *Ostrość*, [w:] teże, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 12.
Dehnel J., *Prima*, [w:] teże, *Rubryki zysków i strat*, Wrocław 2005, s. 95–96.
Lipska E., *Czytnik linii papilarnych*, [w:] teże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015, s. 10.
Lipska E., *Sztuczna inteligencja*, [w:] teże, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017, s. 43–44.
Nowicka B., *Kasztan*, [w:] teże, *Nakarmić kamień*, Wrocław 2015, s. 49.
Suska D., *Pudełko jak dla lali, tylko trochę większe*, [w:] teże, *Czysta ziemia 1998–2008*, Wrocław 2008, s. 107.
Świetlicki M., *Ostatni numer*, [w:] teże, *Drobna zmiana*, Kraków 2016, s. 60.
Wiącek M., *Robię Ci zoom i zachwyam się*, [w:] teże, *Equilibrium*, Sopot 2009, s. 46.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Dziadek A., *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011.
Englander B., „Czy dotyka cię czas?” *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego* Las tropikalny, „Forum Poetyki” 2019, nr 17.
Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2015.
Hejmej A., *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, passim.
Hejmej A., *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7.
Lebda M., *Poezja wobec fotografii*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Seria Krytyczna, Biblioteka „Inter–”, Toruń 2015.
Łebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
Mitchell W.J.T., *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017.
Rawlings K., *Selfies and the History of Self-Portrait photography*, <<https://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>> [dostęp: 21.05.2021].

Ritchin F., *W rzeczywistości cyfrowej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017.

Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.

Barbara Englender – dr, Uniwersytet Śląski w Katowicach, literaturoznawca, zajmuje się najnowszą poezją polską, a szczególnie jej związkami z fotografią. Jest autorką książki *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, wydanej w ramach projektu badawczego nr 2018/31/N/HS2/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. ORCID: 0000-0002-4107-0801. E-mail: <b.englender@o2.pl>.

Barbara Englender – PhD, University of Silesia in Katowice, literary scholar, deals with recent Polish poetry, especially its relationship with photography. She is the author of *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, published as part of research project no. 2018/31/N/HS2/02651, funded by the National Science Centre. ORCID: 0000-0002-4107-0801. E-mail: <b.englender@o2.pl>.