

Fotografia jako rekwizyt (wiersza). Pieńo Dantego w (dwóch) *Komentarzach do fotografii* Witolda Wirpszy

ABSTRACT. Cezary Zalewski, *Fotografia jako rekwizyt (wiersza). Pieńo Dantego w (dwóch) „Komentarzach do fotografii” Witolda Wirpszy* [Photography as a prop (of a poem) Dante’s Inferno in (two) *Commentaries on photographs* by Witold Wirpsza]. „Przestrzenie Teorii” 40. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 111–128. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.40.6>.

The article is an analysis of two poetic texts by Witold Wirpsza from the volume *Comments on fotografia*. The object of inquiry is the status of photography as a prop in Wirpsza’s multimodal construction. The similarities between the works were brought out and explained on the assumption that in both cases the poet uses references to Dante’s *Divine Comedy*.

KEYWORDS: photography, literature, Witold Wirpsza, The Family of Man

Kariera rekwizytu w dziewiętnastowiecznej fotografii była zarówno efektowna, jak i krótkotrwała. Na wczesnym etapie rozwoju tego medium studia, które specjalizowały się w wykonywaniu portretów, wykazywały się nieprzeciętną inwencją, projektując rozmaite aranżacje. Ich cel zawsze był dwojaki¹. Rekwizyty miały stworzyć imitację rzeczywistości, a więc iluzję naturalnej scenerii. Z drugiej strony ich rola była wybitnie estetyczna – miały bowiem odpowiednio upiększać otoczenie, a przede wszystkim fotografowaną osobę. I nietrudno się domyślić, że trwanie tego projektu było ściśle uzależnione od utrzymywania dystansu między obiema – potencjalnie sprzecznymi – funkcjonalizacjami. Pierwszym, jak się wydaje, historykiem, który dostrzegł ich konflikt, był Walter Benjamin². I chociaż nie stwierdza on tego wprost, to jednak sugeruje, że to właśnie absurdalne nagromadzenie rekwizytów – np. kolumn stawianych na dywanie – jest odpowiedzialne (poza rozwojem techniki) za ich porzucenie lub marginalizację w kolejnych fazach ewolucji fotograficznego medium.

¹ Vide W.C. Darrach, *Cartes de visite in nineteenth century photography*. Gettysburg 1981, s. 33; A. Thomas, *The Expanding Eye. Photography and the Nineteenth-Century Mind*, New York 2019, s. 64–68.

² Vide W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 34.

Przypomnienie tego epizodu jest ważne, ponieważ punktem wyjścia niniejszych analiz jest przejście od rekwizytu w fotografii do fotografii jako rekwizytu. Oba zjawiska różnią się od siebie, niemniej wspólną płaszczyznę wyznacza tu pojęcie rekwizytu, a raczej napięcia, które ono generuje. Tak więc w obu sytuacjach niezwykle istotna okazuje się gra, która toczy się między funkcją referencyjną, budującą odniesienie do tego, co zewnętrzne, a funkcją określoną przez Benjamina jako artystyczną, wynikającą z wizualnej realizacji jakości estetycznych.

Oczywista różnica polega natomiast na zmianie proporcji układu. Rekwizyt nie stanowi już fragmentu, ale sam w sobie jest całością, która z kolei staje się elementem szerszego kompleksu reprezentacji. Fotografia może brać udział w takich hybrydach na różne sposoby (np. jako kolaż, ilustracja, element wirtualny itp.), niemniej interesuje mnie tu przypadek, w której jej status jest ewidentnie podrzędny, instrumentalny, czyli bezpośrednio związany z rekwizytem jako takim. Ważnym, o ile nie najważniejszym³ źródłem takich właśnie artefaktów jest literatura, a szczególnie te spośród jej tekstów, którym inspiracji dostarczyła istniejąca uprzednio fotografia. Wtedy bowiem, jak przekonująco dowodzi F. Soulages:

Artysta powinien zinterpretować pracę, w oparciu o którą będzie tworzył. Musi stworzyć rzeczywistą kreację, posiadającą nie tylko własną moc, lecz przede wszystkim stanowiącą jeden z warunków zaistnienia nowego dzieła, które będzie, co więcej, posiadać wyjątkowy charakter: ani czysto fotograficzny, ani czysto literacki. W istocie drugi artysta często tworzy pracę zainspirowaną tematyką, formą czy nawet całością pierwszego dzieła, ale nie urzeczywistnia nowego, jednoczącego i mieszającego z sobą fotografię i pismo⁴.

Zadanie jest zatem trudne, niemniej wykonalne. Koniecznym warunkiem powodzenia projektu jest jednak przekształcenie fotografii w rekwizyt: pisarz musi ją wprowadzić, a następnie stopniowo zmniejszać jej udział, by ostatecznie pozbyć się jej zupełnie. Celem niniejszego artykułu jest analiza takiej strategii na przykładzie wybranych wierszy Witolda Wirpszy zawartych w tomie *Komentarze do fotografii*.

Utwory te, ujmowane *en masse*, były interpretowane w kategoriach krytyki, ataku czy wręcz demistyfikacji, jaką poeta przeprowadzał wobec fotografii⁵. Trzeba jednak pamiętać, że w przypadku kilku tekstów ów aspekt

³ Vide M. Bryant, *Introduction*, [w:] *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, red. M. Bryant, Newark 1996, s. 12–13.

⁴ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 312.

⁵ Vide J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001; D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013; W. Pietrzak,

negatywny jest zaledwie inicjalnym momentem, który zostaje przewyciężony propozycją własną, nadbudowaną na tejże ocenie⁶. Teoretyczna możliwość tej, by tak rzec, dialektyki została zarysowana w esejach z *Gry znaczeń*⁷. Tu bowiem Wirpsza wprowadził podział na trzy kategorie: (a) **obraz magiczny**, (b) **ideogram** oraz (c) **obraz naśladowczy**. Pierwszy jest wizerunkiem ściśle związanym ze sferą *sacrum* i dlatego jego właściwością jest bezpośrednie uobecnianie tego, co święte. Drugi także ma związek z religią; nie uobecnia już *sacrum*, ale do niego odsyła w sposób pośredni, za pomocą schematycznej symboliki, z której później czerpią także dzieła sztuki. I wreszcie trzeci typ: dokładna reprezentacja, której celem jest mechaniczne (i anonimowe) stworzenie iluzji tego, co rzeczywiste (przykładami są tu i fotografia, i film). Dokładniej zaś rzecz ujmując, najważniejsze zadanie tych obrazów polega na sztucznej indukcji powtarzalnych wzruszeń u odbiorców (tzw. sugestywności), dzięki czemu jest osiągany zamiar dydaktyczny. Kluczowa propozycja Wirpszy polega jednak na ujęciu diachronicznym. Tak więc proces ewolucji kulturowej zostaje ujęty za pomocą dwóch wektorów: (a) **degeneracji** i (b) **wynaturzenia**. Pierwszy polega na przejściu od obrazu magicznego do naśladowczego, podczas gdy drugi zatrzymuje się w pół drogi, prowadząc od obrazu magicznego do ideogramu.

Nie ulega wątpliwości, że w *Komentarzach do fotografii* poeta występuje z ostrą krytyką procesu degeneracji⁸. Nie wyklucza to jednak pytania o możliwość odwrócenia tego wektora. W *Przerobie* Wirpsza, uzasadniając swą fascynację liryką hiszpańskiego baroku, pisał, że jej wielkość:

zasadza się także na obrazie, ściślej: na sposobie jego użycia; nie jest on celem samym w sobie, odwołując się do doświadczenia zmysłów jako doświadczenia powszechnego, pozwala na zbliżenie umysłu czytelnika do sensu pozazmysłowego – zbliżenia względnego oczywiście, ponieważ doświadczenia pozazmysłowego (stanu mistycznego) nie da się w pełni przekazać⁹.

Zasadniczo zatem obraz poetycki dysponuje możliwością swoistego **regresu**, czyli powrotu do ideogramu. I dopiero w tym kontekście niezwyklej

Anty-mitologia Witolda Wirpszy. *Komentarz do „Komentarzy do fotografii”*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5.

⁶ Sądzę, iż ten właśnie mechanizm dostrzegła A. Kałuża, pisząc o technikach subwersywnych w *Komentarzach do fotografii*. Żałować zatem trzeba, że teza ta nie została tu poparta konkretnymi analizami (vide A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 157).

⁷ Vide W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 178–180.

⁸ Vide D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, s. 143.

⁹ W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, ed. cit., s. 287.

wagi nabiera opublikowany niedawno maszynopis przedmowy, którą poeta zamierzał poprzedzić *Komentarze do fotografii*. Opisał tu własne wrażenia z ekspozycji fotograficznej, stwierdzając, iż:

Wystawa ma wielkie ambicje, podejrzewam, że w zamyśle swoich autorów miała być *sui generis* współczesną komedią ludzką w obrazach. Ale w komedii ludzkiej, podobnie jak w komedii boskiej, obowiązuje ta sama naczelna zasada trójczłonowości: piekło, czyściec, niebo. Gdy sobie to uświadomiłem, wiedziałem już, co fotograficzna doskonałość tej panoramy ukrywa: ukrywa piekło. „Rodzina człowieka” ukazuje nam tylko niebo w człowieku i górne warstwy czyścica, piekło zostało wyretuszowane: nie ma ani pychy, ani kłamstwa¹⁰.

Wyznanie zdradza zatem genezę *Komentarzy*...: Wirpsza zamierza poprawić i wprowadzić korektę do tego, co zobaczył na wystawie *The Family of Man*. Żeby tego dokonać, należy wykorzystać (arcy)poemat Dantego, który nie tylko okazuje się dziełem wciąż aktualnym¹¹, lecz także jest wzorem takiego sposobu obrazowania, które – podobnie jak w hiszpańskim baroku – zarówno zawiera mimetyczną empirię, jak i ją przekracza, dążąc do uzyskania ideogramu. Tu bowiem przechowuje się dawny, religijny sens takich pojęć, jak piekło, niebo i czyściec; sens, który ciągle domaga się przypominania i komentowania.

Rekonstrukcja tego projektu wyjaśnia także konieczność wykorzystania fotografii w roli rekwizytu, który w tomie został dołączony do każdego wiersza. Ma to uzasadnienie nie tylko genetyczne, lecz także – przede wszystkim – funkcjonalne. Obraz fotograficzny, podobnie jak XIX-wieczny rekwizyt, gwarantuje przekonujące odniesienie, łudzące iluzją rzeczywistości, a zarazem jest podany – plastyczny, by tak rzec – na artystyczne zniekształcenia czy dalsze manipulacje. Ich naturę w przypadku obcowania z fotografią najlepiej, jak się wydaje, przedstawił i uzasadnił Roland Barthes w pracy *Światło obrazu (La chambre claire)*. Według niego występuje tu typ reakcji zwrotnej, a zatem dwufazowej. Najpierw obraz intensywnie oddziałuje na odbiorcę, wywołując doznanie, które zostało określone mianem *punctum*. Jest to gwałtowne poruszenie emocji – nieoczekiwane, nieplano- wane i trudne do wyjaśnienia (i precyzyjnego nazwania)¹². Jego silnego dzia-

¹⁰ Faksymile przedmowy (poza paginacją), [w:] W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Mikołów 2017.

¹¹ Znakomicie ujął tę kwestię P. Mościcki: „Mądrość Boskiej komedii, która przemawia do wrażliwości wielu artystów XX wieku, polega na tym, że najbardziej skomplikowane jest doświadczenie najbliższej teraźniejszości, naszego własnego «tu i teraz»” (P. Mościcki, *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego*, Kraków 2022, s. 25).

¹² Vide R. Barthes, *Światło obrazu*. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 45–47, 73–83.

łania nie można jednak nie zauważyć, zwłaszcza że wykazuje ono tendencję do ekstrapolacji. Kiedy ogarnięty nim podmiot wróci do fotografii, wówczas „zobaczy” w niej tzw. zakryte pole. Uruchomiona wyobraźnia zacznie wytwarzać fantazmaty, które można by określić „dalszym ciągiem” – zarówno w sensie czasowym, jak i przestrzennym – tego, co zawiera zdjęcie¹³. I ten właśnie efekt eksploruje Wirpsza, budując na kanwie wystawy fotograficznej swoje dantejskie ideogramy¹⁴.

Pieć nad morzem

Jeśli katalog jest wiarygodny, to na wystawie *The Family of Man* pokazano przynajmniej pięć zdjęć przedstawiających ludzi na nadmorskim brzegu¹⁵. Utwór *Dotek w piasku* (23)¹⁶ wykorzystuje jedną z nich: *Plażowy romans* autorstwa Ralfa Crane’a (vide ilustracja a). Wybór nie był przypadkowy: oto bowiem pozostałe cztery zdjęcia przedstawiają ekspresje emocji tyleż jednoznacznych, co skrajnych, a zatem niekwestionowalnych (np. ekstazy radości lub zauroczenia, dotkliwej samotności). Już sam tytuł fotografii Crane’a sugeruje zdecydowane obniżenie poziomu wyrazistości przedstawionych zachowań. Jeśli zatem nie są one aż tak intensywne, to nie wymuszają oczywistej koncentracji na sobie. I dlatego prezentacja tej fotografii może kwestię uczuciową ująć z dużym dystansem:

Wydaje się tak jedynie; naokoło wianuszek rozbawionych
Ludzi; że są oboje (on uśmiechnięty, ona; używa się tego słowa; zadumana), że są
Zajęci sobą. Widać ich przecież tylko do pół torsu: jego ramie
Na jej barkach, jej skroń na jego czole (będzie rym),
Cała ta tkliwość w piaskowym dole (jest rym).

Monolog liryczny nie przeprowadza dokładnej wizualizacji; bez załączonego zdjęcia – bez rekwizytu – trudno byłoby zrekonstruować postawę podmiotu. Jej źródłem jest, jak sądzę, sprzeciw wobec postawy fotografa,

¹³ *Ibidem*, s. 98–102.

¹⁴ W przypadku tych wierszy (nawiązujących do Dantego) proponowałbym zawieszenie zbyt zresztą radykalnej opinii, wedle której: „Rozważania dotyczące tego, co znajduje się poza granicami fotografii, i dopisywanie do nich fantastycznych dalszych ciągów, to już procedury bliźniaczo podobne do zabiegów z *Gry znaczeń*, których charakter znakomicie oddaje cytat [...]»: «dobudowujemy do dostojnika coś takiego, że staje się kangurem» (M. Byliniak, *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość” 2009, nr 8, s. 78).

¹⁵ Vide *The family of man; the photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, New York 1955, s. 120, 147, 167 (dwa obrazy) i 193.

¹⁶ W ten sposób odsyłam do: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Kraków 1962; cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

który uznał, że uchwycenie intymnych zachowań w takim miejscu jak plaża – a więc wśród wielu wypoczywających ludzi, punktów gastronomicznych itp. – jest niebanalne, odkrywcze, operujące intrygującym, asymetrycznym kontrastem. Wirpsza nie tylko nie podziela tego przekonania, ale wręcz zdaje się podejrzewać, że fotografia jest wynikiem zaplanowanej aranżacji. Jakakolwiek szczerza intymność (także ta niezobowiązująca) nie toleruje bowiem miejsc publicznych, a sam pomysł, że wystarczy jej odpowiednie ukształtowanie terenu, okazuje się naiwny.

Mimo to fotografia przyciąga spojrzenie. Dzieje się tak dlatego, że ma w sobie jakąś nieoczekiwaną powagę: oto dwa ludzkie ciała umieszczone zostają w dole, w płaszczyźnie pionowej; i nie ma to nic wspólnego z ludycznym nastrojem, któremu zazwyczaj towarzyszy – także obecne na zdjęciu – zasypywanie kogoś w piasku w pozycji leżącej. Wgłębienie przypomina właz, ale jeśli znajduje się na plaży, to jego przeznaczenie musi być nietypowe i nieznanne zarazem. I tyle wystarczy, aby uruchomić poetycką, spekulatywną wyobraźnię:

Ten dół jest bezdenne, mimo iż go sobie wykopali wedle swego
Wzrostu; sięga do środka ziemi, w podziemia ziemi,
Gdzie rzuty wszystkich (idylla miłosna) południków i
Równoleżników sprowadzają się do jednego punktu. Odpowiednio również
Wydłużyły im się nogi; koniuszki tych nóg (już nie stopy, za cienkie)
Zbiegają się również w tym punkcie, stają się więc tym samym
Punktem (kropka). A tam: temperatura kilku tysięcy stopni C,
Prócz tego; psychologia kończyn sprowadzonych do: „punkt nie ma centrum
I jest ograniczony przez nicość” jest oto konieczna: prócz tego więc
Piekło, w sensie teologicznym (idylla miłosna): wyrastają z piekła,
Ze samotności, cierpienia i pychy. Te pseudostopy są więc częścią
Magmy i grzechu pierwotnego.

Nietrudno zauważyć, iż spontaniczny charakter fantazmatu podlega tu samokontroli, która ujawnia się w – obecnej zresztą od początku – płaszczyźnie metapoetyckiej¹⁷, sygnalizowanej przez parentezy. Dwukrotnie zostaje w nich zastosowane sformułowanie odsyłające do określonej tradycji literackiej (genologicznej i tematycznej zarazem). Wirpsza wprowadza tu zatem coś, co zostało zdefiniowane jako indeks genologiczny¹⁸, odgrywającą ważną rolę w procesie rozumienia utworu. Problem jednak w tym, że wprowadzając go dwukrotnie, poeta sam dokonuje jego reinterpretacji: na początku ów odsyłacz stanowi rodzaj wiarygodnego – chociaż niestandar-

¹⁷ O autorefleksyjnym wymiarze tej poezji – *vide* J. Grądział-Wójcik, *op. cit.*, zvl. s. 60–87.

¹⁸ *Vide* S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

dowego – komentarza do prezentowanej wizji, która później doprowadza do dewaluacji przytoczonego indeksu.

Pierwsza reakcja podmiotu polega na postawieniu ukrytego pytania: czy wyidealizowana miłość jest możliwa do wizualizacji? Pozytywna odpowiedź oznacza tu jednak zerwanie z inspirującym rekwizytem i przejście w kierunku obrazu o charakterze niejednorodnym – fizykalno-fantastycznym. Zobaczony na fotografii dół staje się zatem pretekstem pozwalającym schematycznie odtworzyć topografię całej Ziemi (południki, równoleżniki, jądro). Z tym ujęciem harmonizuje irrealna, deformująca konstrukcja, która wydłuża kończyny sfotografowanych tak, aby to one znalazły się w centrum kuli – jądrze Ziemi. Wydaje się, że zbieżność obu tych aspektów pozwala na wydobycie ich podobieństwa, które jest oparte na asymetrii między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Sfera pierwsza jest dostępna wzrokowo i zakłada różnicę, druga natomiast okazuje się ukryta; jest pozawizualna i transformuje zewnętrzną odrębność w wewnętrzną (psychologiczną) tożsamość, nierozróżnialność. Poeta stara się przybliżyć ją dwojako: poprzez obraz ognia i całkowite – chociaż zaledwie miejscowe – połączenie zdeformowanych ciał. Zatem mimo ekstrawaganckiego sposobu obrazowania przekaz dotyczący idylli miłosnej jest dość tradycyjny; zgodnie z nim doskonale zespolenie wymaga niesłabnącej siły uczucia, siły miłości, której najbardziej adekwatną metaforą jest ogień¹⁹.

Wydobyta z fotografii wizja miłosnej idylli niemal natychmiast zostaje jednak naznaczona skrajną ambiwalencją: jest pozytywna i negatywna zarazem. Uzyskanie tego efektu stało się możliwe dzięki odniesieniom do wyobrażeń religijnych: piekła jako miejsca odbywania kary oraz grzechu – i to zarówno konkretnego (tzn. pychy), jak i pierwotnego, archetypicznego. Tyle – i tylko tyle – można stwierdzić na podstawie tekstu (i jego indeksów genologicznych). Pełne ujęcie znaczenia tej ambiwalencji wymaga jednak, jak sądzę, uruchomienia mechanizmów intertekstualnych. Wizja kochanków, którzy znajdują się w piekle, odsyła do *Boskiej komedii*, tzn. do piątej pieśni *Piekła*. Wirpsza nie powtarza samej historii Paola i Franczeski, ponieważ bardziej interesuje go tryb jej rozumienia. Kariera tego wątku w sztuce nowoczesnej (począwszy od romantyzmu²⁰) opiera się, jak sugeruje poeta,

¹⁹ Vide np. O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 7–8.

²⁰ W monografii omawiającej obecność m.in. tego wątku w polskim romantyzmie można np. przeczytać: „W *Boskiej komedii* Franczeska przedstawiona jest jako osoba, która [...] «koloryzuje», przekłamuje, romantycy wierzą jej na słowo. Dzieło średniowieczne ją potępia, umieszcza w drugim kręgu piekła, romantyzm ją uaniela, uskrzydla, stawia blisko Beatrycze” (A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 124).

na pojęciu miłosnej idylli, która powstaje w wyniku lektury naiwnej, sentymentalnej. Jej ironicznym zaprzeczeniem byłaby lektura resentymentalna, która kładzie nacisk na nieautentyczny, tzn. powtórzony, charakter uczucia kochanków. Dante zresztą eksponuje ten aspekt, wyraźnie podkreślając, że źródłem ich miłości była książka. Ona stanowiła ich inspirację i kusiciela zarazem²¹. Jeśli zatem poeta demaskuje idyllę, to przywraca jej pierwotny, piekielny wymiar: naznacza ją podatnością na zewnętrzną sugestię (grzech pierworodny), a także pokazuje, że owa podatność zakłada wiarę w prześcignięcie i zdeprecjonowanie innego (grzech pychy).

Deziluzja oparta na ironicznym ambiwalencji nie wystarcza jednak Wirp-szy, dlatego sięga on po sarkazm:

Czy są o tym powiadomieni? Wyczuwają
Te stopnie C? Trzeba im to (idylla miłosna) powiedzieć.
Albo wyciągnąć ich, odwrócić, włożyć głowami w stopnie nie mające
(Geometrycznego) centrum; głowami; niech stopy ich drgają
U napowietrznego (idylla) ujścia (miłosna) tego dolka w piasku;
Niech koniuszki palców czują się do siebie, mózgi zaś (idylla);
Zanurzyć (miłosna) w pychę, cierpienie, samotność.
W środku zaś tunelu
Odbywać się może (w środku: w 1/3 ich wydłużenia)
Akt, dający (idylla) początek (miłosna) następnym
Pokoleniom family of man

Szyderstwo podlega tu wizualizacji; tworzy kolejny fantazmat, który jest odwróceniem poprzedniego. Tylko w ten sposób poeta może ostatecznie i nieodwołalnie zakwestionować sens miłosnej idylli. Przekształcenie obrazu nie jest zatem operacją wyłącznie fantazmatyczną, a przypomina inicjację, rodzaj uświadomienia i – symultanicznie – dalszą krytykę przedstawionej na zdjęciu niedojrzałości. I na tym polega największy paradoks: z jednej strony wizualizacja jest groteskowa (przypomina karnawałowy „świat na opak”), a z drugiej – jak najbardziej właściwa, wręcz dydaktyczna, tzn. przywracająca wzorcowe pojęcie ludzkiej natury. Jej adekwatne ujęcie wymaga bowiem uwzględnienia aspektów „piekielnych”: pychy, cierpienia i samotności; aspektów, które – jak się wydaje – napawają niejakim sceptycyzmem względem wartości ludzkiego życia (i konieczności jego przedłużania)²².

²¹ Vide R. Girard, *Od Boskiej komedii do socjologii powieści*, przeł. M. Ochab, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel, tom II, Warszawa 1977.

²² Ten sceptycyzm można zresztą rozumieć znacznie szerzej: jako dyskretną dyskwalifikację sensu całej wystawy (stad jej angielski tytuł w ostatnim wersie), która – na co często się

Piekło w morzu

Trudno już dziś, niestety, stwierdzić, czy oglądane na wystawie w Polsce fotografie były podpisane. Prawdopodobnie były²³, ale Wirpsza zdecydowanie większą wagę przywiązywał do katalogu. I dlatego wybierając oraz opisując kolejny obraz, posługuje się lakoniczną informacją, którą w nim znalazł: „Fotografia przedstawia łódź rybacką ze Złotego Wybrzeża z murzyńskimi wioślarzami” (34). Istotnie, dzieło Alfreda Eisenstaedta (*vide* ilustracja b) zostało wykonane w tym miejscu (dokładniej: w Ghanie), niemniej jego oryginalny tytuł brzmi: *Rowing tribes unloading cocoa (Plemiona wioślarzkie rozładowujące kakao)*. Oznacza to po pierwsze, że nie przedstawia ono łodzi rybackiej (co przy bliższym oglądzie jest dość oczywiste), oraz po drugie, iż podróż zmierza tu ku końcowi, o czym zresztą przekonuje widoczny w prawym górnym rogu zdjęcia fragment brzegu.

Wirpsza zatem zupełnie odwraca intencje fotografa. Lakoniczna prezentacja fotografii zakłada, że przedstawieni na niej rybacy właśnie wypływają z portu:

To pluszczą trójzębne wiosła; mięśnie bardzo
Dobre na plecach; pod skórą; to pluszczą lśniące. Dokąd
Lśniące; to liny, to sieci; ach w dal; na ryby;
To pluszczą; ach lśniące. (35)

Nie ulega wątpliwości, że dynamizm fotografii wywarł duże wrażenie. Jego istota tkwi, jak się wydaje, w eksponowanym zestawieniu naprężonych ciał (zwłaszcza pleców) i wiosł. Ich ruch – nawet zatrzymany na zdjęciu – jest dowodem przepływu siły czy energii z ciała do przedmiotu. Jeśli zatem ośmiu wioślarzy²⁴ dokonuje tego samego wysiłku, to przy wstępnym oglądzie można tu zobaczyć fascynującą (gdyż ludzką) maszynę, wręcz silnik, którego praca przekłada się na energiczne – i zrytmizowane, jak podpowiada delimitacja tekstu – uderzenia wiosł.

dziś wskazuje – dokonała ekstrapolacji i uniwersalizacji kategorii rodzinnych (*vide* np. M. Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 1997, s. 48–53).

²³ *Vide* K. Leśniak, „The Family of Man” po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy, „Roczniki Humanistyczne” 2013, z. 4, s. 232, przypis nr 82.

²⁴ Wirpsza wybrał większy fragment fotografii, którą katalog podzielił na dwie nierówne części (*vide* *The family of man; the photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, s. 76–77); łącznie jednak zdjęcie to przedstawia dziesięciu wioślarzy. *Notabene* nie jest wykluczone, że ta redukcja była zabiegiem celowym, gdyż wiosło jednego z pominiętych zdaje się już dotykać morskiego dna.

Zauroczony możliwościami ciała poeta nie tylko ignoruje zamysł fotografa, lecz także ustanawia dla tego obrazu zakryte pole, które zawiera projekt dalszej trasy:

W pewnym miejscu morza
Jest dziura, otwór o przekroju mniej więcej dwóch
Metrów, wir, ale nie lejowaty, przeciwnie: w kształcie
Walca (o przekroju 2 m), z tym, że zielonkawe wodniste
Ściany wirują (ach pluszczą; ach lśniące). Do tej tedy
Dziury zawiedzie; ach lśniące; wiosłarzy wiosłowanie (czyli:
Pożyteczna praca; ach pluszczą). Ześlizgują się kilka-
Naście, dziesiąt, set kilometrów (tą dziurą) w dół, w pod-
Ziemie, ściślej: - wodzie. Piekło (nie pluszczą, nie
Lśniące). (35)

Krystalizacja fantazmatu znacznie modyfikuje pierwotny ogląd. Dopiero teraz bowiem rytmiczny wysiłek zostaje *explicite* powiązany z pracą, wykonywaniem obowiązkowych czynności. Czytelnikowi nie zostanie jednak przedstawiony połów ryb (takie zdjęcie można było zobaczyć na wystawie²⁵), ale fantastyczna – choć przekazana dość realistycznie – wizja „wstąpienia do piekiel”. Wirpsza pozbawia ją jednak pierwiastków tradycyjnych, ponieważ tym razem zależy mu na zobrazowaniu czegoś, co zostało określone mianem piekła współczesnego²⁶, którego jedynym nawiązaniem do koncepcji Dantego jest właśnie ów element schodzenia w głąb, w podziemie (tu: w świat podwodny).

Radykalna zmiana trajektorii i równie zasadnicza zmiana sposobu podróżowania są tu, jak się wydaje, najważniejsze. Pocię zależy bowiem na stworzeniu dysonansu między tymi perturbacjami a stale towarzyszącym im ruchem (i rytmem). Ów rozdźwięk oznacza ciągły, wręcz zmechanizowany przymus powtarzania wysiłku, niezależnie od okoliczności. I na tym, jak się wydaje, polega tu nowoczesne piekło pracy: jest koniecznością reprodukcji identycznych zachowań, których ostateczny sens jest co najmniej trudno uchwytne.

Dalszy ciąg wizji precyzuje wszakże ów cel działań:

Teraz setki kilometrów (kwadratowych). A w jednym
Miejsu (ach piekło, ach lśniące) stoi słup (kiermasz
Wiejski) z rozpalonej miedzi, i ryba, którą mieli złowić,
Przykaże: wspinać się do góry; do góry więc

²⁵ *Ibidem*, s. 76.

²⁶ *Vide* G. Minois, *Historia piekła*, przeł. A. Dębska, Warszawa 1996, s. 374.

Będą się (skóra syczy) wspinać po rozpalonej
Miedzi do góry (mięśnie bardzo dobre na
Plecach); (ach syczy; to lśniące); po rozpalonej (skórę przycisnąć do słupa)
Gęsiego; pierś do; na plecach; rozpalonej; mięśnie bardzo
Dobre; gęsiego. Wiekuistość syczenia; to pluszcze; to lśniące;
Gęsiego; to syczy. Słup potem zygzakiem przez wszechświat,
Słup pętłami, to pożyteczna; nieskończoność; praca; to
Pluszczą; to mięśnie; to pierś; piekło; syczy; gęsiego. (35)

Zgodnie z Dantejską tradycją wędrówka po piekle musi zakończyć się wyjściem: opuszczeniem miejsca. Wirpsza podejmuje ten topos, ale tylko po to, by przedstawić niemożliwość jego realizacji. Jeśli bowiem ruch ku górze jest ruchem w zasadzie nieskończonym, oznacza to, że wszechświat zostaje utożsamiony z przestrzenią infernalną. Współczesne piekło nie zna zatem enklaw wyłączonych, w których byłoby nieobecne czy ograniczone.

Sfabularyzowany w ten sposób przekaz ma niewątpliwie charakter hiperboliczny. Wyolbrzymienie należy jednak ująć jako poetycki sposób precyzowania i modyfikowania sensu wyjściowego. W koncepcji *homo ludens* Wirpsza mógł znaleźć zachętę do odszukiwania pozostałości zabawy w nowoczesnych formach kulturowych²⁷. Jeśli zatem ucieczka z podwodnego piekła zostaje tu ściśle powiązana z jarmarczną rozrywką (wspinanie się na szczyt słupa), to sugestia poety każe doszukiwać się w poważnej działalności elementu niezobowiązującej gry. Wszelako propozycja musiała poecie wydać się dość naiwna, dlatego natychmiast wprowadza do niej korektę: piekło pracy polega na tym, że pozornie przypomina ona zabawę, a tak naprawdę jest niekończącą się torturą. I, jak się wydaje, jest ona podwójnej natury – przyprawia zarówno o męki fizyczne (rozgrzany słup pali skórę), jak i psychiczne, odbierające nadzieję na ostateczne wyzwolenie (a nawet na krótkie odroczenie). Trudno zatem oprzeć się wrażeniu paradoksalnej kontynuacji względem wizji Dantego: tak jakby Wirpsza sięgnął po najbardziej restrykcyjną odmianę męki piekielnej, a zarazem dokonał jej odmetafizycznienia, by tak rzec. Zamiast potępienia nielicznych, które jest konsekwencją grzechu, wszyscy po kolei („gęsiego”) – jeszcze z za życia – ponoszą ekstremalnie dotkliwe (nie-ludzkie) konsekwencje bycia człowiekiem.

²⁷ Vide J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, pierwodruk: 1965 (rozdz. *Element ludyczny w kulturze współczesnej*). Sam Wirpsza w *Grze znaczeń* kładł nacisk na analogię między sztuką (a nie pracą) i zabawą (vide W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, ed. cit., s. 74–77).

Wnioski

Analizując *Prometeusza w okowach*, Wirpsza wskazał na intensywną kontaminację trzech sensów: egzystencjalnego, mitologicznego i poznawczego. Opis tego mechanizmu jest następujący:

W porządku polaryzacji płciowej ruch i bezruch dotyczą losów postaci scenicznych, a więc tworzą najwulgarniejszą w swej egzystencjalnej wtórności warstwę surowca artystycznego; w następnym porządku, w porządku mitologiczno-religijnym, surowiec już szlachetniejszy: nie dotyka losu, a więc przemian sytuacyjnych, lecz dotyczy bytu, czyli wartości ontologicznych. Dalszy porządek, ostatni w tym szeregu, dotyczyć będzie wartości jeszcze wyższego rzędu: spekulowania poznawczością²⁸.

W *Komentarzach do fotografii* – a przynajmniej w przywołanych wyżej utworach – można dostrzec analogiczną trójstopniową zasadę konstrukcji, która jednak funkcjonuje diachronicznie, płynnie (i dynamicznie) generując kolejne etapy.

Pierwszy z nich to lapidarny przekaz z tego, co znajduje się na fotografii. Jej warstwa wizualna jest tu zaledwie rekwizytem, zatem podlega daleko idącej manipulacji, którą można określić jako **rekadrowanie**. Poeta (w wierszu) poprawia dzieło fotografa: wybiera tylko pierwszy plan, odrzuca pozostałe (*Dolek w pisaku*) – albo koncentruje się na jednej części zdjęcia, której rozumienie podpowiada katalog wystawy (*Praca*). Trzeba tu zaznaczyć, że sam proces rekadrowania nie podlega żadnej tematykacji: nie jest sygnalizowany ani uzasadniany. Ta swoboda wynika z jednej strony z możliwości, jakie daje sam rekwizyt: jeśli bowiem obraz nie zawiera własnego sensu²⁹, wówczas manipulowanie tym, co widzialne, może odbywać się w sposób niezauważony. Z drugiej strony proces ten pośrednio wskazuje na skalę podmiotowej reakcji (tzw. *punctum*), która potrafi przyswoić i obdarzyć określoną treścią fragment obrazu, usuwając wszystko inne. Nie można przy tym nie zauważyć, że w obu przypadkach poetę intryguje konkretne, a zarazem półnagie ludzkie ciało, które – pośrednio lub bezpośrednio – styka się z żywiołami Ziemi. Jest w tym jakaś tęsknota do stanu natury³⁰, pozbawionego rozwiniętej cywilizacji, a zwłaszcza techniki; i jest

²⁸ *Ibidem*, s. 151.

²⁹ Jak lapidarnie ujął Berger: „Fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała jednak znaczenia. Oferuje obrazy – z całą ich wiarygodnością i uwagą, którą zazwyczaj im użyczamy – lecz obrazy odarte ze znaczenia” (J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 75).

³⁰ Ta tendencja, podkreślająca jedność życia jako takiego (bez podziału na to, co ludzkie i pozaludzkie), nie uszła też uwadze krytykom wystawy *The Family of Man* (vide np. C. Lury, *Prosthetic culture: photography, memory and identity*, London 1998, s. 59).

również, jak się wydaje, fascynacja sugerowanym odwróceniem tradycyjnej perspektywy, w której odpowiednio wyposażony człowiek zarządza naturą. Wydobyć owego „surowca artystycznego” zakłada tu zatem zabieg dokonany zarówno na samym obrazie (rekadrowanie), jak i na jego sensie, którego konstytucja zmierza w kierunku uzyskania prostoty, a nawet pierwotności.

Drugi etap można określić mianem **uzupełnienia**, polega on bowiem na odtworzeniu tego, co w poprzednim etapie zostało utracone. Te elementy rekwizytu, które uzyskały już tekstową reprezentację, ponownie stają się częścią (dużo) większej całości, jaką stanowi poetycki fantazmat. Jego właściwością jest aktywny udział wyobraźni w kształtowaniu tych aspektów „zakrytego pola”, które dotyczą świata przyrodniczego. To, co dzieje się z ludźmi, jest tu jakby wtórne, ponieważ sanowi dopasowanie do odpowiednio już przekształconych okoliczności zewnętrznych. Taką strategię, jak się wydaje, wymusza ów wchłonięty obraz, którego realistyczną konwencję fantazmat przełamuje stopniowo, rozpoczynając od mniejszego, a następnie osiągając maksymalne nieprawdopodobieństwo. I to właśnie dzięki tym połączonym deformacjom Wirpsza może usankcjonować ten typ przestrzeni, który w dyskursie religijnym nosi nazwę piekła. Głównym bowiem zadaniem tej fazy – mityczno-religijnej, jak powiedziałby poeta – jest ustanowienie i potwierdzenie, że w porządku bytu także piekło ma niezbywalne (i nieredukowalne) miejsce, nawet jeśli jest ono ukryte (podziemne, podwodne) i wysoce nieoczywiste. Dopiero z tej perspektywy ujawnia się motywacja poetyckiego rekadrowania: większość fotograficznej reprezentacji należy usunąć, ponieważ pozostając całością, jest zbyt mimetyczna, a więc niepodatna na fantazmatyczną deformację, która stanowi jej zaprzeczenie.

Na poziomie konstrukcji tekstu przejście między drugim a trzecim etapem nie zawsze da się uchwycić. Ten ostatni jest bowiem **rozwinieciem** wcześniejszego: fantastyczna wizja zostaje tu powiększona o kolejne elementy, prowadząc do efektu hiperbolicznego. W jego osiąganiu ważną rolę odgrywa dynamizacja, która – na większą (*Praca*) lub mniejszą (*Dołek w piasku*) skalę sięga po fabularyzację. Jej sens za każdym razem polega na ustanowieniu ruchu w płaszczyźnie wertykalnej; ruchu, który jednakże ma charakter pozorny (zamiana dołu na górę) lub niewykonalny (zamiana słupa na spiralę). Celem tych fantasmagorycznych (i ekstrawaganckich) konstrukcji jest – podobnie jak w *Boskiej komedii* – spekulacja poznawcza, która dostarczy informacji na temat właściwości piekła.

Próbując sformułować bardziej generalną konstatację, należałoby chyba stwierdzić, iż dla Wirpszy piekło polega na zerwaniu ze stanem natury, a zarazem na niedoskonałości ludzkiej natury jako takiej. Tak więc zamiast spontanicznej, idyllicznej miłości ludzie są skazani – o czym wiedział już Dante – na kulturowe mediacje pragnień, które są zaprzeczeniem owej

idylli, i fakt ten nie wyklucza prokreacji (wręcz przeciwnie: stymuluje ją). A zamiast racjonalnie zaprojektowanej i funkcjonującej pracy, człowiek uczestniczy w nieustannym procesie, który bardziej przypomina tortury niż wysiłek zaspokajania potrzeb. Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że Wirpsza sugeruje tu pewien ostrożny pesymizm. Bodaj najważniejsze z ludzkich osiągnięć – reprezentacje kulturowe czy system wymian ekonomicznych – mają „piekielny” potencjał, który może obrócić się przeciwko człowiekowi.

Gdyby zapytać poetę, czy jego dokonanie nie jest również uwikłane w tę diagnozę, to zapewne zaprzeczyłby i stwierdził, że proponuje zaledwie pewien rodzaj niezobowiązującej gry³¹. I nie ulega wątpliwości, że tak właśnie jest. Biorąc pod uwagę perspektywę multimodalną, w tych utworach z *Komentarzy...* można wyróżnić cztery płaszczyzny: kadr (tj. zdjęcie reprodukowane z katalogu), rekadr, uzupełnienie i rozwinięcie. Jeśli za Huizingą³² uznaje się, że do istotnych właściwości zabawy należy konstruowanie antytetycznych relacji, to nie zaskakuje fakt, iż owe płaszczyzny ustawiają się w dwie oparte na przeciwieństwie pary: kadr – uzupełnienie i rekadr – rozwinięcie. Jeśli zaś uwzględni się jeszcze linearny charakter percepcji (lektury), to okaże się, że opozycje te generują efekt „miękkiej” substytucji, mającej na celu dwukrotne – najpierw słabsze, potem silniejsze – zastąpienie reprezentacji mimetycznej reprezentacjami fantazmatycznymi, których antimimetyczny charakter jest dodatkowo uwypuklany specyficzną muzycznością wiersza.

Ten ludyczny proces roztapiania, by tak rzec, *mimesis*, połączony z uruchomieniem infernalnej wyobraźni, jest odpowiedzialny za powstanie poetyckich ideogramów – i nie tylko powstanie, lecz także funkcjonowanie. Dzięki temu bowiem Wirpsza – zgodnie z założeniami Huizingi³³ – tworzy nowoczesną syntezę *ludens* i *sacrum*, która sytuuje się poza kategoriami powagi i *profanum* (oraz ich rozlicznymi ułomnościami), a nawet poddaje je krytyce. Sądzę jednak, iż tak obficie czerpiąc profity z ludycznego natchnienia, poeta zapomniał o cenie, jaką trzeba za ten proceder zapłacić. A przecież w ostatnim akapicie *Homo ludens* przeczytał zapewne, że uczestnictwo w zabawie oznacza eliminację wrażliwości etycznej (np. litości, współczucia, sprawiedliwości)³⁴. I trudno jest oprzeć się wrażeniu, że fotografia – tzn. wybór takich a nie innych zdjęć z wystawy – stanowi tu znakomite alibi dla pozaetycznej postawy. Jeśli bowiem „piekło” jest zaledwie radykalną negacją „nieba”, które w sposób mniej lub bardziej oczywisty zostało przedstawione, to przeprowadzenie tej operacji musi z konieczności angażować władze po-

³¹ Vide W. Szymański, *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981, s. 164–165.

³² Vide J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., s. 81–82.

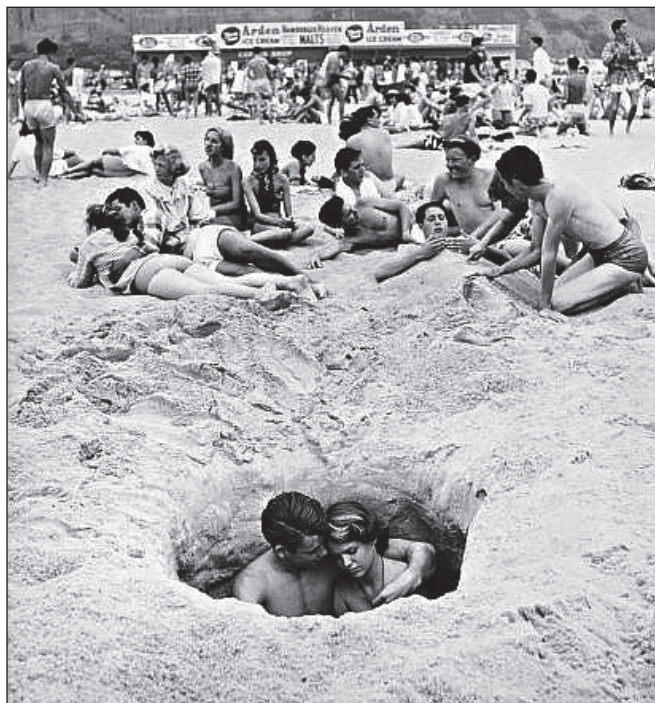
³³ *Ibidem*, s. 261–263.

³⁴ *Ibidem*, s. 328–329.

znawcze, krytyczne i strategie uświadamiające. W ten sposób samo piekło staje się obiektem dociekań dość nieokreślonej – a przede wszystkim zdystansowanej, niekiedy ironicznie – metafizyki, posługującej się abstrakcyjnymi pojęciami miłości i pracy. Z tego też powodu operacja rekadrowania jest tu tak istotna: pozwala bowiem usunąć nawet te drobne ślady, które osadzają obraz w realiach historycznych. W monologach lirycznych nie pojawiają się zatem przypuszczenia sugerujące zbieżność *Plażowego romansu* Crane’a z amerykańską kulturą konsumpcji czy implikujące kolonialny wymiar *Rowing tribes unloading cocoa* Eisenstaedta. Nawet w tak bezpiecznych, wydawałoby się, kwestiach Wirpsza wybrał postawę neutralną, niezangażowaną. I ta decyzja wyjaśnia, dlaczego poeta opiewający piekło pomija najbardziej (i autentycznie³⁵) piekielną fotografię wystawy *The Family of Man*³⁶: *Warsaw Ghetto (German Photographer Unknown)*.

³⁵ Jeden z niemieckich krytyków po obejrzeniu tego zdjęcia na wystawie stwierdził, że jest ono „ucieleśnieniem najniższego szczebla piekła” ([za:] W. Sollors, *Looking at the Photographs Now and Remembering a Visit in the 1950’s*, [w:] *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*, red. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, London 2017, s. 109). Pominiecie tej fotografii jest wręcz symptomatyczne, skoro – jak pokazują nowsze badania – sami mieszkańcy warszawskiego getta (i piszący później o Holocauście autorzy) używali obrazów z *Piekła* Dantego (vide J. Leociak, *Tekst wobec zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 238–239; cf. L. Marinelli, *Polski Dantyzm między epiką a etyką*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, z. 1, s. 142–143; P. Mościcki, *op. cit.*, s. 27–132).

³⁶ Vide *The family of man*, s. 166–167.



Ilustracja (a)



Ilustracja (b)

BIBLIOGRAFIA

- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Barthes R., Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975.
- Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Bryant M., *Introduction*, [w:] *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, M. Bryant (red.), Newark 1996.
- Byliniak M., *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość” 2009, nr 8.
- Darrach W.C., *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg 1981.
- Girard R., *Od Boskiej komedii do socjologii powieści*, przeł. M. Ochab, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel, tom II, Warszawa 1977.
- Grądziel-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Hirsch M., *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 1997.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Kałuza A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Kuciak A., *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.
- Leociak J., *Tekst wobec zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.
- Leśniak K., „The Family of Man” po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy, „Roczniki Humanistyczne” 2013, z. 4.
- Lury C., *Prosthetic culture: photography, memory and identity*, London 1998.
- Marinelli L., *Polski Dantyzm między epiką a etyką*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, z. 1.
- Minois G., *Historia piekła*, przeł. A. Dębska, Warszawa 1996.
- Mościcki P., *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego*, Kraków 2022, s. 25.
- Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Paz O., *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Pietrzak W., *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do „Komentarzy do fotografii”*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5.
- Sollors W., *Looking at the Photographs Now and Remembering a Visit in the 1950's*, [w:] *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*, G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir (red.), London 2017.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Szymański W., *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981.
- The family of man; the photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, New York 1955.

Thomas A., *The Expanding Eye. Photography and the Nineteenth-Century Mind*, New York 2019.

Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 178–180.

Wirpsza W., *Komentarze do fotografii*, Kraków 1962.

Cezary Zalewski – dr hab., teoretyk i antropolog literatury, historyk literatury 2. połowy XIX wieku, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor wielu publikacji, w tym książek: *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej* (2005); *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej* (2010); *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza* (2014); *Źródło. René Girard i literatura* (2015); *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej* (2017). ORCID: 0000-0001-6341-8592. Adres e-mail: <cezary.zalewski@uj.edu.pl>.

Cezary Zalewski – PhD, literary theorist and anthropologist, historian of literature of the second half of the 19th century; associate professor at the Department of Theory of Literature, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University. Author of numerous publications, including books: *The Returning Wave. Mythical Contexts of Selected Novels by Bolesław Prus and Eliza Orzeszkowa* (2005); *Desire, Cognition, Passing. Photographic representations in Polish literature* (2010); *Bolesław Prus as an aesthete. Fine arts in the writer's discourse and prose practice* (2014); *The Source. René Girard and Literature* (2015); *Degraded Existence. The problem of masochism in Polish modern literature* (2017). ORCID: 0000-0001-6341-8592. E-mail address: <cezary.zalewski@uj.edu.pl>.