

ANTY-MITOLOGIA WITOLDA WIRPSZY. KOMENTARZ DO KOMENTARZY DO FOTOGRAFII

WIT PIETRZAK*

Dla krajów Zachodu druga połowa lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku niosła obietnicę odnowy, tak bardzo potrzebnej po koszmarze sprzed dekady. Lata sześćdziesiąte miały stać się epoką młodości, wyzwolonej i spragnionej wrażeń. Choć zimna wojna trwała w najlepsze, ruchy pacyfistyczne nie przestawały śnić o pokoju i braterstwie. Wystawa fotografii Edwarda Steichena pt. *The Family of Man* (po raz pierwszy pokazanej w 1955 r. w nowojorskim Muzeum Sztuki Współczesnej), biorąc swoją nazwę od wersu słynnego poematu *The People, Yes* amerykańskiego poety Carla Sandburga, podkreślała potrzebę międzynarodowej wspólnoty, która jako jedyna może uchronić ludzkość przed katastrofą (na nowojorskiej wystawie jedyne kolorowe zdjęcie przedstawiało wybuch bomby wodorowej). Bez uwagi na kolor skóry, religię czy kraj pochodzenia – sugerował Steichen, któremu we wstępie do albumu wydanego po wystawie wtórował Sandburg – wszyscy jesteśmy członkami jednej rodziny. Gdy wystawa dotarła do Paryża, tytuł został nieznacznie zmieniony: *Rodzina człowiecza* stała się *Wielką rodziną człowieczą*. Wbrew tytułowi, recepcja we Francji naznaczona była głosami sprzeciwu silniej niż w Stanach Zjednoczonych; jednym z najlepiej pamiętanych jej krytyków jest bez wątpienia Roland Barthes, który poświęcił wystawie krótki esej w „Les Lettres Nouvelles”, później przedrukowany w słynnych *Mitologiach* (1957). Jednocześnie ta sama wystawa stała się przedmiotem wydanego pięć lat po *Mitologiach* tomiku *Komentarze do fotografii* (1962) Witolda Wirpszy. Nieczęsta to sytuacja, by dwóch wybitnych literatów, których dzieli nie tylko język, ale co ważniejsze, doświadczenie kulturowo-historyczne, bezwiednie stworzyło dzieła tak głęboko ze sobą powiązane. Toteż chciałbym przyrzeć się tu Wirpszowemu *Komentarzom do fotografii* z nieustającym odniesieniem do Barthesa ze wspomnianych *Mitologii* oraz znacznie późniejszej książki *Światła obrazu* (1980), obaj bowiem tropią niebezpieczny proces ideologizacji rzeczywistości.

W otwierającej *Komentarze...* „Dedykacji” napiętnowana zostaje chęć „polepszania” losu drugiego człowieka. Autor dedykacji przyznaje się, że isticie szekspirowskim podstępem „podczas serdecznego picia alkoholu” wprowadził swemu

* Wit Pietrzak – dr, Uniwersytet Śląski.

przyjacielowi „glistę białą, nitkowatą” w „owłosiony otwór ucha”; ten w rezultacie dostał „nieznośnych bóli głowy”, „co działało niezwykle pobudzająco na wyobraźnię”¹. Wizje przyjaciela, „Na przykład: / Płonące ryby [...] / Powietrze twarde” [KF, 5], antycypują nadchodzące na kolejnych stronach tomiku wiersze, które stanowią komentarz do przedrukowanych na lewej stronie zdjęć z wystawy *The Family of Man*. „Dedykacja” sugeruje jednak, że fotografie na stronach parzystych mogą też odnosić się do wizji będących udziałem zainfekowanego przyjaciela, zaś liryki na stronach nieparzystych opisują, co nieszczęśnik ów widział. Już zatem w „Dedykacji” Wirpsza podważa zasadność idei wielkiej rodziny człowieczej, subtelnie sugerując, że zdjęcia te przedstawiają tylko majaki cierpiącego człowieka. Temu stanowisku przeciwstawione są krótkie opisy, które towarzyszą każdej fotografii. Dopiero one rozwiewają wątpliwości czytelnika, który samej wystawy nie widział, że ma do czynienia z autentycznymi zdjęciami, a nie tylko uchwyconymi jakimś nieznanym sposobem przywidzeniami oszalałego z bólu nieszczęśnika. Każdy z trzynastu podpisów zaczyna się od słów „Fotografia przedstawia”, i tak np. pierwszy wyjaśnia, iż „Fotografia przedstawia ptaki nad wodą i cienie ptaków na wodzie oraz słońce zamglone za chmurami” [KF, 6]. Wystarczy zaledwie rzut oka, aby stwierdzić, co jest przedmiotem poszczególnych zdjęć, lecz podpisy – w ekonomiczny i niemal tautologicznie precyzyjny sposób (zwróćmy uwagę na powtórzenie rzeczownika „ptaki” w cytowanym fragmencie) – upewniają nas za każdym razem, na jakie to dziwy przyszło nam patrzeć. Oko czytelnicze przebiega od obrazu do podpisu, nim więc przejdzie się do wiersza-komentarza, temat fotografii, choć pobieżnie, został już jasno określony.

Identyfikację ogólnego tematu fotografii, w sposób podobny do wspomnianych krótkich podpisów, Barthes nazywa łacińskim słowem *studium*. Pojęcie to określa „jakąś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś”, które jest jednak tylko „półpożądaniem, półchceniem” i nie pociąga za sobą potrzeby głębokiego i krytycznego przemyślenia². W *studium* oglądający zdjęcie *spectator* odczytuje zamysł fotografa, którego celem jest „informować, przedstawiać znaczenie, budzić pożądanie” [ŚO, 54], a wszystko to w zgodzie z określonymi normami społeczno-estetycznymi. Toteż Barthes stwierdza, że fotografia jest sztuką szczególnie niebezpieczną, bo poprzez produkcję obrazów, które narzucają stereotypowe idee i korzystając z ograniczonego wachlarza technik, konstruują przestrzeń społeczną, określając „ogólne wyobrażenia” [ŚO, 209]:

Tym, co charakteryzuje społeczeństwa, o których mówi się, że są w czołówce rozwoju – pisze Barthes – jest właśnie „konsumpcja” obrazów, a nie – jak niegdyś – wierzeń. Społeczeństwa te są więc bardziej liberalne, mniej fanatyczne, ale także bardziej „zafałszowane” (mniej „autentyczne”).

¹ W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Kraków 1962. Dalej w tekście jako KF z podaniem numeru strony.

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 50–51, 53. Dalej w tekście jako ŚO z podaniem numeru strony.

Wyraża się to w codziennej świadomości jako odczucie mdlącej nudy, tak jakby obraz, rozprzeszreniając się, wytwarzał świat pozbawiony zróżnicowania (obojętny), skąd tylko tu i tam może dobiec krzyk anachronizmów, zdarzeń peryferyjnych i indywidualnych [...] [ŚO, 210].

Zdjęcie jest więc źródłem podtrzymania wygodnych struktur społecznych i intelektualnych – owego „szumu” skrywającego potencjalnie głębsze znaczenie zdjęcia [ŚO, 67] – które *spectator* powierzchwniowo i bezrefleksyjnie konsumuje. *Studium* jako forma odbioru fotografii „jednolitej i banalnej” [ŚO, 77] to zatem nieświadome poddanie się temu, co wiele lat wcześniej Barthes nazwał „słowem mitycznym”. W teoretycznym zakończeniu *Mitologii* Barthes definiuje „słowo mityczne” jako wtórny system semiologiczny: „to, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim”, gdzie nabiera nowego – mitycznego – znaczenia³. Proces mityzacji polega więc na swego rodzaju zniekształceniu znaku językowego. Jeśli przyjmujemy, że przedstawiony nam *signifiant* mitu jest „nierozzerwalną całością sensu i formy”, wtedy poddajemy się działaniu mityzacji: rozpoznajemy znak językowy jako wyraz rzekomo naturalnego stanu rzeczy. Mit bowiem „przekształca [...] historię w naturę [...]. Przyczyna, która spowodowała wypowiedzenie słowa mitycznego, jest w pełni uchwytna, ale jest ona natychmiast przesunięta na poziom natury – nie zostaje w niej odczytany motyw, tylko uzasadnienie” [M, 262]. Oczywiście mit jest ukłonem w stronę uproszczenia lub, jak ujmuje to Barthes, „oszczędnością na inteligencji” [M, 290], ponieważ oferuje on łatwe do zaakceptowania zrozumienie znaku semiologicznego, którego prostota i pozorna naturalność wynika z faktu, że odnosi się do lub bezpośrednio powiela istniejące już idee. Barthesiańska analiza *studium* jako samonarzucającego się odbioru ogólnego przekazu fotografii to zatem pierwszy stopień akceptacji podsuwanego nam przez fotografa mitu.

Zdjęcie ptaków w *Komentarzach...* to doskonały przykład *studium* służącego podtrzymaniu zasadności mitu emancypacji, który Barthes nazywa lewicowym [M, 281] oraz mitu ogólnie pojętego postępu ludzkości. Wirpsza poddaje miazdzącej krytyce obydwie te swego rodzaju Lyotardowskie „wielkie narracje”. W *Ptakach i cieniach* bezlitośnie rozprawia się on z nostalgiczną kliszą, wskazując na jej sztuczność:

Jeśli ciało ptaka nosi w sobie rytm, to nic o tym nie wie; tak przynajmniej
Mówimy. Gromada latających ptaków także nic nie wie
O rytmie swego układu: że grupami, trzy, cztery, znowu trzy, a potem
Dwa (połowa czterech). Zresztą, jeśli spojrzeć na tę gromadę
Z innej strony, nic z tego nie wyjdzie, podobnie jak
Z cieniami na wodzie, układającymi się w rytmiczny
Kontrapunkt. Nadto: należy stwierdzić wywołanie tanch
Nastrojowych skojarzeń: człowiek – ptak [KF, 7].

³ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 245. Dalej w tekście jako M z podaniem numeru strony.

Rytm to pojęcie zaczerpnięte z muzykologii, które w odniesieniu do ptaków ma znaczenie metaforyczne. Mówiąc o rytmie ptasiego ruchu, nie uchwytujemy „naturalnego” im sposobu poruszania się w locie gromadą, ale nakładamy w pewnym stopniu arbitralnie przyporządkowane słowo na obraz przed naszymi oczyma. Poeta z łatwością odczytuje strukturę układu, kreśląc jego *studium* po to tylko, aby zwrócić uwagę na przygodność tej struktury; tym samym zaprzecza sensowności konstruowania monolitycznych wzorów, mających opisać rzeczywistość w pełni obiektywnie. Widząc w zdjęciu wyraz ludzkiego pędu ku wolności i postępowi, poddajemy się mowie mitycznej i wybieramy prostsze rozwiązanie, akceptując mit jako prawdę naturalną, odporną na działanie historii oraz ideologii. Nic bardziej błędnego, gdyż fotograf – wyjaśnia w dalszej części wiersza poeta – „dokonał fałszerstwa”, manewrując „swymi szkielekami (pod słońce)” dopóki „nie pokazał rytmu, / Którego natura (ptaki) nie stworzyła”. Istotnie, wielki to „spryciarz”, że zdołał sfałszować „Prawdę przyrodniczą (posługując się prawami optyki, czyli przyrody) / I wmawia nam, że ta natura jest piękna przez rytm” [KF, 7]. Pozornie zdjęcie przedstawia rzeczywistość samą w sobie, w tym sensie jest – jak stwierdza Barthes – więźniem „języka *deixis*, czystego wskazania”, co sugeruje, że jego przekaz nie może być nieprawdą. Jednak zależnie od kunsztu fotografa, Wirpszowego „falsyfikatora szkiełkowego”, zdjęcie może wysunąć na pierwszy plan dowolny aspekt rzeczywistości, czyniąc go elementem istotnym, definiującym całość, jak ma to miejsce z „rytmem” lotu ptaków. Rzecz zupełnie przygodna urasta na fotografii do rozmiarów fundamentu świata natury: rytm – zdaje się sugerować zdjęcie – jest esencją królestwa powietrznej fauny. Mit ten Wirpsza wywraca na nice, demaskując jego na wskroś historyczną naturę. W ten sposób – pisze w pionierskim szkicu poświęconym *Komentarzom...* Dariusz Pawelec – „poeta obala dokumentarne, niefikcyjne usurpacje obrazu fotograficznego w miejscu manifestowania się ideałów obiektywizmu spojrzenia reportażowego. Komentowanie fotografii staje się ostatecznie demaskacją braku odniesienia: fotograf pokazuje wszakże »rytm, którego nie stworzyła«⁴”.

Przeciwwagą dla mitycznego uproszczenia *studium* jest według Barthesa *punctum*: „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi” [ŚO, 52], który narusza, wydawać by się mogło, przejrzysty moment *studium*. *Punctum* przejawia się np. w niby nieistotnym detalu, który skupia na sobie uwagę *spectatora* i odkrywa przed nim jakieś ulotne znaczenie tak zdjęcia, jak i wzajemnego stosunku między oglądającym a obiektem oglądanym, *punctum* bowiem to także w pewnym sensie „odsłonić się” [ŚO, 80]. Barthes podkreśla, że *punctum* jest zawsze niespodziewaną, niezamierzoną i nagłą chwilą zwiększonej aktywności interpretacyjnej, która nie kończy się stworzeniem własnego

⁴ D. Pawelec, *Antropologia fotografii. Witolda Wirpsy. „Komentarze do fotografii”* [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 176.

„odczytania” jakiejś zakodowanej treści zdjęcia; ostatecznie, „niemożność znalezienia określenia, nazwy, jest niewątpliwą oznaką poruszenia” [ŚO, 96]. Fakt, że *punctum* nie wiedzie do odkrycia nazwy sugeruje też, że interpretacja fotografii jest z gruntu nieskończona i nigdy nie popada w banał. W tym ujęciu, *punctum* doskonale ilustruje Wirpszowe „naruszanie” pozornie jednolitego znaczenia fotografii. Skupiając się często na detalach, poeta rozmontowuje dosłowność kolejnych zdjęć; traktuje je jako kod semiologiczny, a nie mit, i podkreśla konieczność permanentnej interpretacji, która w gruncie rzeczy „dorzuca do zdjęcia to, co już się tam znajduje” [ŚO, 103].

W każdym wierszu-komentarzu następuje zwrot, owo nagłe ułknięcie, w wyniku którego rytm lotu ptaków okazuje się dziełem gry szkiełek, powaga prawnika jedynie kiepsko skrywaną komedią ludzką [„Prawo”, KF, 13], rodzinne muzykowania przykrywką dla tyranii patriarchy [„Muzyka”, KF, 21], obraz żałoby zaś zwyczajną pozą [„Żałość”, KF, 29]. Raz po raz poeta wyłuskuje detale kolejnych fotografii, żeby je przeświecić, sprawdzić, jak daleko pozwolą one wyobraźni odbiec od zadekretowanego w podpisie pod zdjęciem tematu. Koniec końców zmuszeni jesteśmy przystać, że „Wszystko / Zależy od pokurczonego aluminiowego bożka interpretacji” [KF, 13]. Fotografia przestaje zatem być bezpośrednim odwzorowaniem rzeczywistości, a staje się kodem semiologicznym – konstruującym oblicze świata poprzez historycznie umotywowaną aranżację znaków. W eseju *Gra znaczeń* (1965) Wirpsza nazywa takie odejście od obrazu „wynaaturzaniem”, czyli przejściem od wiary w „twardą rzeczywistość” pozajęzykową do akceptacji, że wszelkie ludzkie postrzeganie świata odbywa się zawsze za pośrednictwem języka. To wewnątrz gry znaków, jej siatki napięć, tworzymy nasz ogląd rzeczywistości, który ulega zmianom wraz ze stworzeniem nowych sposobów mówienia o świecie⁵. Z kolei ponieważ znak językowy wytwarza naddatek znaczenia, który wymyka się ostatecznej wykładni, „powiadomienie, sformułowane w języku potocznym – pisze Wirpsza w *Przerobie* (1973) – rodzi język, i to wszelaki: potoczny, naukowy i artystyczny, ponieważ powstaje niepewność co do dokładności przekazu” [GZ, 227]. Ta niepewność znaczeniowa pociąga za sobą konieczność ciągłego mówienia dalej, które jednak niczego nie wyjaśni ostatecznie. *Punctum* zrywa z mityczną prostotą *studium* i otwiera przestrzeń interpretacji, Wirpszowego mówienia dalej.

Komentarze... stale zwracają uwagę na fakt, że wszelki ludzki ogląd rzeczywistości jest niezmiennie zapośredniczony w języku. To natomiast oznacza, że nie można mówić o prawdzie pozajęzykowej, przedustawnej i niezależnej od wykładni, każde bowiem twierdzenie o świecie przyjmuje formę interpretacji pewnego zastanego kodu semiologicznego. Taką permanentną gotowość, by „interpretować dalej”, w eseju *Sztuka czytania w XX stuleciu* Wirpsza nazywa

⁵ W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 193–194. Dalej w tekście jako GZ z podaniem numeru strony.

„czytaniem czynnym”, dodając, że jest ono „podobnie interpretacją, co wykonywanie utworu muzycznego, wystawienie dzieła scenicznego lub, szerzej nieco rzecz ujmując, przekład” [GZ, 241]. Czytanie czynne, którego przykładem są *Komentarze...*, jest więc przeciwieństwem Barthesiańskiej mowy mitycznej jako powielania zastanych klisz kulturowo-językowych pod pozorem uchwycenia naturalnego stanu rzeczy. Wirpsza dezawuuje ideę „rodziny człowieczej” (koniecznie w cudzysłowie) na dwóch poziomach. Po pierwsze, w nagłym *punctum* ujawniając mityzujące zapędy fotografii składających się na wystawę, poeta zadaje kłam sugestii jakoby zdjęcia te prezentowały naturalny porządek rzeczy. Po drugie, nawet jeśli przyjąć, że stan naturalny bądź prawda pozajęzykowa istnieją – czego Wirpsza nie wyklucza, pisząc o prymarnym względem doznania estetycznego akcie poznawczym [GZ, 170–171] – to gra znaków cechująca nasz idiom uniemożliwia pełne ich wyrażenie, każda bowiem próba uchwycenia sensu rzeczywistości (czy to artystyczna, czy naukowa) wytwarza niezamierzoną „nadwyżkę informacyjną” [GZ, 223].

Wirpsza analizuje ów proces wytwarzania się znaczenia w poezji w *Przerobie*. Zauważa tam, że proces twórczy zaczyna się od impulsu, który bierze się z pragnienia, by dać wyraz jakiejś idei. Wirpsza problematyzuje jednak to proste ujęcie, pisząc, że wiersz nie tyle jest ekspresją konkretnej informacji, co przepętnionym ambiwalencją wyrazem energii wewnątrz tej informacji drzemiącej. To też w poezji wszechobecny szum informacyjny „przekształca się w nadwyżkę”. Oto właśnie istota przerobu, w wyniku którego „nieczuła ciemność” informacji staje się nową strukturą – np. wierszem [GZ, 222]. W radykalnie ponowoczesny sposób, Wirpsza rozumie strukturę dzieła jako prywatny oraz przygodny wytwór autora na potrzebę konkretnego dzieła [GZ, 223]. Przerób od impulsu do struktury odbywa się za pośrednictwem języka, nad którym nie sprawujemy pełni kontroli. „Jesteśmy – pisze Wirpsza – narzędziami języka i zarazem język jest naszym narzędziem; panuje tu osobliwa dialektyczna ambiwalencja w zakresie i jakości władania” [GZ, 220–221]. Nawiązując do postulatu Heideggera z późnego eseju *Budować mieszkać myśleć* (1952), Wirpsza sugeruje, że proces przerabiania impulsu na dzieło zawsze jużznaczony jest niezależną od nas wolą języka, który wprowadza w wypowiedź poetycką ów naddatek informacyjny niepokrywający się z intencjami poety. Heidegger stwierdza, że „człowiek zachowuje się tak, jakby to *on* był twórcą i władcą języka, podczas gdy to *język* jest panem człowieka”⁶, ponieważ to w idiomie drzemie potencjał wszelkiej twórczości: budowania, poezjowania i myślenia. Rozpoznanie to pozwala zrozumieć Wirpszową koncepcję prywatnej i przygodnej struktury wiersza, która z jednej strony jest tworem podmiotu, pragnącego wyrazić energię impulsu, a z drugiej samego języka, „pozwalającego – jak pisze Heidegger – na przejawianie się” wciąż na nowo nieznanym nam dotąd – choć zawsze już obecnych w języku – sposobów bycia w świecie.

⁶ M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 140.

Toteż nie ma w poezji miejsca na ostateczne rozstrzygnięcia interpretacyjne, bo nasycona jest wywrotowym potencjałem ciągłej gry znaczeń, która funduje bezprecedensowe opisy rzeczywistości.

Co zatem dzieje się z początkowym impulsem? Wirpsza podsuwa odpowiedź w początkowych rozważaniach *Gry znaczeń*. Wykpiwa on tam krytykę czułościową, której celem jest zbadanie, „jaka była temperatura uczuciowa twórcy w momencie tworzenia; czego dotyczyła; i czy została odpowiednimi (dosłuchałem się: adekwatnymi) obrazami przekazana. Rzecz sprowadza się więc do tego, czy krytyk wzruszył się przy czytaniu poematu: jeżeli się wzruszył, wzruszy się i odbiorca; co należy odbiorcy zalecić” [GZ, 165]. Krytyk czułościowy, teleologicznie przygotowany na odczytanie pierwotnej informacji, zakłada, że odkrycie impulsu jest jego podstawowym zadaniem. Wirpsza sprzeciwia się takiemu stanowisku, zwracając uwagę na pośrednictwo języka w przerobie; gra znaków powoduje, że dzieło staje się osobną przestrzenią znaczeń, wprawdzie powiązanych z pierwotnym impulsem, ale też zupełnie do niego niesprowadzalnych. Proces przerobu działa zatem podobnie do Derridańskiego „powiadania mitycznego”, analizowanego przez filozofa w eseju poświęconym *Timajosowi*; mit tym różni się od filozofii, że „z relacji na relację [jego] autor wciąż się oddala. Mityczne powiedzenie przypomina zatem dyskurs bez prawowitego ojca. Jako sierota lub bękart odróżnia się od logosu filozoficznego, który [...] powinien mieć odpowiedzialnego ojca, który odpowiadałby za siebie i za niego”⁷. Tak jak kolejne warstwy narracyjne zacieraają ojcowskie źródło wypowiedzi mitycznej, tak impuls jako pierwszy odruch kreatywny ulega zatarciu w wyniku przerobu.

Komentarze... tematyzują ów proces zacierania się początkowego impulsu, a wraz z nim znaczenia. Fotografia, pisze Barthes, jest zapisem tego, co było absolutnie, „a jednak zaraz zostało oddzielone”, odmienione i odsunięte w czasie [ŚO, 138]. Absolutna obecność, którą przedstawia zdjęcie jest zatem pierwotnym impulsem lub – jak nazywa to Derrida – źródłem narracji mitycznej. Jednak przejście od rzeczywistości do zdjęcia naznaczone jest przerobem, w wyniku którego źródło zostaje bezpowrotnie zatarte. Zdjęcie, za pośrednictwem charakterystycznej dla siebie gry znaków, mediatyzuje pierwotny impuls, w ten sposób stając się nową, prywatną i przygodną strukturą. Na tym jednak nie koniec, fotografie są bowiem skomentowane w zdawkowych podpisach, które stanowią kolejny przerób, tym razem od kodu fotograficznego do kodu językowego, cechującego się swoimi własnymi regułami gry znaków. Tytuły wierszy-komentarzy, jasno określające tematykę zdjęć i zapowiadające treść następujących po nich utworów, są kolejnym przejściem – od podpisu do zapowiedzi dzieła poetyckiego, które z kolei staje się jeszcze jednym poziomem przerobu. Jako czytelnicy postawieni wobec niejednoznacznych wierszy zmuszeni jesteśmy w każdej chwili lektury dokonywać interpretacji i reinterpretacji wymowy wiersza. Tym samym tworzymy

⁷ J. Derrida, *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 87.

jeszcze jedną warstwę przerobu, którą Wirpsza sugeruje w swoim eseju, a mianowicie od tekstu wiersza do jego wstępnej wykładni. Nawarstwiający się kody semiologiczne, które różnią się typem i jakością, zacierają źródło pierwotne, czyli Barthesiańskie „To-było”, tworząc konstrukcję palimpsestyczną, w której rzeczywistość – źródło impulsu – ulega zatarciu pod kolejnymi poziomami nawarstwiających się kodów semiologicznych. W ten sposób idea, którą miała promować wystawa *The Family of Man* zostaje podważona. Proces konstruowania idei rodziny ludzkiej, która miałaby istnieć pomimo różnic płci, rasy lub statusu społecznego, okazuje się w *Komentarzach...* zabiegiem sztucznym. Nie obrazuje on bowiem naturalnego stanu rzeczy, ale historycznie umotywowaną interpretację kondycji ludzkiej. Na poziomie Barthesiańskiego *studium* fotografie są mitem ludzkości należącej do tej samej wspólnoty, dążącej do realizacji idei wolności, równości i braterstwa; jednak uwypuklane każdorazowo w wierszach-komentarzach *punctum* zdjąć wskazuje na niemożliwość podtrzymania tej wielkiej narracji wspólnotowej, bo wszelka wizja człowieczeństwa mediatyzowana jest przez język, a co za tym idzie przybiera postać ustalenia permanentnie wstępnego. Toteż z pozoru „bezpośrednio przedstawiona przez [fotografie] rzeczywistość – pisze Joanna Grądziel-Wójcik – zostaje zdemaskowana jako iluzja mimetycznej reprezentacji, okazuje się »niereczywista«”⁸, gdyż nie sposób sprowadzić ją do pozajęzykowych faktów.

W *Mitologiach* Barthes wskazuje na poezję modernistyczną jako dyskurs mogący zaburzyć proces mityzacji poprzez nadbudowanie trzeciego poziomu semiologicznego. Traktując znak mityczny „jako pierwszy termin drugiego mitu” [M, 269] ów „skradziony mit” miałby zrywać narrację naturalizacji rzeczywistości poprzez ukazanie historycznej przygodności wszelkiego dyskursu mitycznego. Takie zwielokrotnienie systemów semiologicznych zastosowane zostaje w *Komentarzach...* Wirpsza tworzy przestrzeń poetycką, w której mit wspólnoty ludzkiej oraz jej rzekomej tożsamości ulega rozwarstwieniu i w rezultacie zatarciu. Impuls, który kazał Steichenowi stworzyć kolekcję fotografii noszącą tytuł *Rodzina ludzka* znika pod zaplotami gry znaków i wszelka próba odczytania pierwotnej intencji jest skazana na badanie podobne czułościowemu czytaniu literatury. Nie sposób bowiem odnaleźć drogi z powrotem do punktu zero, gdyż język, jak stwierdza Wirpsza w *Przerobie*, nieustannie myli tropy.

Nawarstwiający się kody semiologiczne nie są jedyną metodą zaburzania procesu mityzacji, którą stosuje Wirpsza. Trzy „studia kontrapunktowe”, które pojawiają się po szóstym, ósmym i trzynastym, ostatnim wierszu-komentarzu, dodatkowo problematyzują próby nałożenia na fotografie narracji mitycznej. Każdy kontrapunkt zestawia ze sobą dwie prezentowane wcześniej fotografie oraz przemieszane fragmenty przyporządkowanych im wierszy. Zabieg ten pod-

⁸ J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 57.

kreśla wspomnianą „dialektyczną ambiwalencję” w naszym stosunku do języka. Z jednej strony bowiem wiersze-komentarze zdają się podkreślać osobisty stosunek poety do fotografii. Podobnie jak Barthes w *Świetle obrazu*, Wirpsza wychodzi od własnego postrzegania konkretnych zdjęć. W *Wysychaniu* poeta wylicza różne rodzaje prania gęsto porozwieszanego na sznurkach rozciągniętych między dwoma budynkami: „Koszule, chusteczki do nosa, dziecinne fartuszki, ścierki, spodenki / Gimnastyczne, sukienki, gacie, powłoczki, ręczniki, spódnice, / Biustonosze, swetry, prawdopodobnie wszystko / Wylczyłem” [KF, 17]. Katalog ów aspiruje do miana obiektywnego opisu zdjęcia, w którym słowa bezpośrednio łączą się z widocznymi elementami krajobrazu miejskiego. Można też ulec wrażeniu, że fragment jest grą kodów semiologicznych fotografii i poezji, w której zapis jednego znaku wymusza pojawienie się kolejnych. Dopiero przy końcu wyliczanki okazuje się, że mamy do czynienia nie z samoistnie generującym się językiem, ale z wołą podmiotu, który natychmiast neguje obiektywność opisu, stwierdzając, iż są na zdjęciu „jeszcze jakieś rzeczy, których nie mogę z kształtu / Rozpoznać”. Także w wierszach-komentarzach, w których „ja” nie pojawia się bezpośrednio, można sądzić, że kolejne wersy wypływają od jakiegoś indywidualnego podmiotu, dając wyraz jego stosunkowi do fotografii. Nawet wtedy, gdy poeta przemawia skryty pod maską czy to niedorozwiniętych dzieci [KF, 33], czy też *quasi*-naukowego żargonu, odnosi się wrażenie, że wiersz jest wyrazem jednostkowej odpowiedzi na obraz. Z drugiej strony jednak studia kontrapunktowe usuwają wszelki ślad woli podmiotowej. Kolejne wersy generowane są według nieznanego klucza, być może poprzez przypadkowe posklejanie fraz z poprzedzających studia kontrapunktowe wierszy. O ile więc same komentarze wydają się głosem człowieka używającego języka, by przekazać swoje wrażenia związane z fotografiami, o tyle studia kontrapunktowe sugerują, że język, którym posługiwał się poeta, uwolnił się spod jego władzy; mamy tu do czynienia z czystą grą znaków, „popisowym spektaklem zerwania przyległości”⁹ między przedmiotem a językiem, w którym zanika także „ja” wiersza.

Ponieważ napięcie między głosem poety a projekcją zautonomizowanego języka ukazuje niemożliwość skonstruowania pełnego i ostatecznego opisu natury ludzkiej, proces mityzacji, który karmi się naiwnym odbiorem wystawy *The Family of Man*, zostaje przez Wirpszę nie tylko zdemaskowany jako „technika perswazji”¹⁰, ale też zdezawuowany. Nie sposób bowiem mówić o pełni i naturalnej wspólnoty ludzkiej, jeśli każda wypowiedź nasycona jest ową nadwyżką sensu, która komplikuje pozornie oczywiste kwestie. Prawo to domena powagi, ale też pastiszu i groteski; rodzinne muzykowanie to symbol zrozumienia bez słów, ale też niewypowiedzianej tyranii – bo przecież „Córek / Nie ma w tej rodzinie.

⁹ D. Pawelec, dz. cyt., s. 182.

¹⁰ E. Balcerzan, *Rzeczywistość zaatakowana* [w:] tegoż, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 96.

Umeblowanie nieco staroświeckie” [KF, 21]. Wiersze-komentarze Wirpszy rozsadzają mit rodziny człowieczej poprzez, po pierwsze, zwielokrotnienie kodów semiotycznych, które wzajemnie się przenikając, tworzą przestrzeń gry znaczeń niedającej się sprowadzić do żadnych ustaleń mitycznych; po drugie, kwestionując autonomię głosu poetyckiego, Wirpsza problematyzuje możliwość uchwylenia pełni podmiotowości ludzkiej, w wyniku czego zanegowana zostaje kategoria *ego cogito* jako źródła poznawczego.

Ostatni wiersz *Komentarzy...* korzysta z obydwu technik podważających proces mityzacji. Mamy tu więc do czynienia z rozwarstwieniem kodów semiotycznych, które dzielą się na monolog adresowany do wychowawców, ale też do poety, oraz krótki komentarz do monologu, swą zwięzłością przypominający podpisy pod fotografiami. Z kolei podział na „ja” liryczne, które zwraca się do poety oraz przemawiającego w komentarzu poetę stawia pod znakiem zapytania kategorię autonomii podmiotowej. Już więc względy formalne wiersza *Na ostatniej karcie, na której nie ma już fotografii* negują możliwość skonstruowania pełnego opisu rzeczywistości, każąc odczytywać kolejne wersy ironicznie. Monolog ukazuje perspektywę zreifikowanego świata jednomyślności, w którym dominuje idea „świadomości spreparowanej”:

Poeto, przystosują mnie do życia i ja kiedyś
 (Może już niedługo, za sto lat) kiedyś
 Będę dokładnie, czyli bez reszty, bez tarć, bez
 Nieporozumień, więc dokładnie włączony w doskonałe
 Społeczeństwo [...]

[KF, 38]

Podmiot wiersza antycypuje przyszłość – bez reszty i bez tarć, czyli pozbawionej przestrzeni dla gry znaczeń – w której zatriumfuje mit „prawdziwego porządku rzeczy”. Przywołani w wierszu wychowawcy¹¹ to krzewiciele doktryny społeczno-politycznej, która nosi cechy Barthesiańskiego mitu lewicowego, bo niezmiennie posługuje się narracją emancypacji, ciągle tym samym dyskursem „uciśnionych, proletaryzowanych lub kolonizowanych” po to, by tworzyć świat [M, 283]. Wychowawcy w wierszu Wirpszy pozbawieni są metajęzyka, gdyż wróciłby on na nice konstruowaną przez nich narrację. Ponieważ nie potrafią poruszać się po tropach ironii monolog pozostaje dla nich tylko pochwałą porządku mitycznego, nie zaś krytyką zarówno jego, jak i umacniającej go perswazyjnej, zideologizowanej literatury¹².

¹¹ W recenzji *Komentarzy...* Jan Józef Lipski sprowadzał projekt Wirpszy właśnie do „wybrzydzenia na pedagogów”, zupełnie pomijając kontekst krytyki ideologizacji. *Pamiętnik z okresu dojrzwania*, „Twórczość” 1963, nr 6, s. 68.

¹² Tak określa krytyczny wymiar *Komentarzy...* Anna Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 181.

Jacek Gutorow wpisuje twórczość Wirpszy w horyzont postulatu „obywatelskiego nieposłuszeństwa” Henry’ego Davida Thoreau, stwierdzając, że w przypadku autora *Faetona* „jest to nieposłuszeństwo wobec systemowych uproszczeń zawartych w samym pojęciu historii literatury i wynikającej z niej polityki kulturalnej; nieposłuszeństwo wobec literatury postrzeganej jako nawarstwiająca się tradycja, jako sieć przyjętych kodów i konwencji kulturowych [...]”¹³. Gutorow wskazuje na eksperymentalny charakter pisarstwa Wirpszy w sensie stricte poetyckim, ale w odniesieniu do Thoreau pobrzmiewa też szerszy kontekst buntu wobec zastanej sytuacji ideologicznej, którą poezja może wywrócić na nice. *Komentarze...* są wyrazem takiej właśnie niezgody na podtrzymywanie *status quo*, „to wiersze – pisze nieco dalej Gutorow – skierowane przeciwko pewnej ideologii widzenia i przeciwko jej ideologom”¹⁴. Grądziel-Wójcik podsumowując wywrotowy charakter tomiku Wirpszy, pisze, że *Komentarze...* są „zaciekłą krytyką zakłamaną rzeczywistości, [...] celowo nieobiektywnym, gwałtownym sprzeciwem, nie tyle wobec głodu, biedy, społecznej niesprawiedliwości itp., co obłudy dobrego samopoczucia ludzi udających, że żyją na »najlepszym ze światów«; polemiki te godzą również w pośredniczącą rolę dzieła sztuki, stanowiąc atak na powierzchowną, akceptującą interpretację, demaskują proceder manipulowania wartościami, jaki uprawia sztuka”¹⁵. Demaskacja ta odbywa się w ciągle ponawianym geście *punctum*, w którym zrywana jest ciągłość wielkich narracji, a „obłudny mit” ulega zaburzeniu. W pełnej pułapek i nagłych wolt przestrzeni gry znaków nie ma miejsca na trwałe porządki rzeczy ani zgody na proste ustalenia. Rodzina człowiecza nie istnieje, choć z pewnością w trudzie, strachu i ciągłej niepewności nadal żyje.

Wit Pietrzak

WITOLD WIRPSZA’S ANTI-MYTHOLOGY.
A COMMENTARY TO HIS *COMMENTARY TO THE PHOTOGRAPHS*

Summary

This is an analysis of Witold Wirpsza’s volume of poems entitled *Commentaries to the Photographs* (1962) in the context of the writings of Roland Barthes, in particular his early *Mythologies* (1957) and *La chambre claire : note sur la photographie* (1980). Both Wirpsza and Barthes in one of his essays in the *Mythologies* reflect on Edwarda Steichen’s famous exhibition *The Family of Man*. What is surprising is that Wirpsza’s criticism of the idea of universality of human experience coincides with the Barthes’ line of argument. Moreover, a careful reading Barthes’ subsequent study of the photograph not only chimes in with Wirpsza’s approach but also helps us to appreciate the scope and depth of the latter’s critical tone.

¹³ J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Kasprowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 13.

¹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁵ J. Grądziel-Wójcik, „Gry gatunkowe” na przykładzie poezji Witolda Wirpszy [w:] *Genealogia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 81.