

Barbara Englender*

„Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia”. Dwa oblicza fotografii w poezji Julii Fiedorczuk

Streszczenie

Głównym założeniem tekstu jest ukazanie, w jaki sposób „podwójne oblicze” fotografii – medium pozwalającego zarówno na intymną rejestrację chwili, jak i na wytwarzanie obrazów funkcjonujących w środkach masowego przekazu – ukazane jest w poezji Julii Fiedorczuk. Artykuł opiera się na analizie i interpretacji wierszy Fiedorczuk, pochodzących z różnych okresów twórczości (od *Planety rzeczy zagubionych* z 2006 roku do tomiku *Tuż-tuż* z roku 2012). Jednym z celów interpretacyjnych jest też wskazanie, z jakich fotograficznych metafor (oraz myśli teoretyków dotyczących tego medium) czerpie ta autorka.

Słowa kluczowe: Fiedorczuk Julia, fotografia, poezja.

* Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, 40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1, e-mail: b.englender@o2.pl.

Fotografia jest medium szczególnym – balansującym między rejestracją osobistego doświadczenia a wytwarzaniem obrazów wpisanych w strumień środków masowego przekazu. Ten podwójny wymiar fotografii ma swoje odbicie również w sposobie, w jakim funkcjonuje ona w literaturze. Dwoistość wizualnego medium – tak akcentowana przez teoretyków – uobecnia się między innymi w poezji Julii Fiedorczuk.

Autorki tej zdają się nie interesować poszczególne obrazy fotograficzne, rozumiane jako zjawiska natury artystycznej. Trudno szukać w jej twórczości typowej ekfrazy czy hypotypozy. Bardziej inspirującym wydaje się dla niej potencjał narracyjny zdjęcia czy sposób funkcjonowania fotografii w przestrzeni przyległych sztuk i mediów (w tym literatury). Autorka *Tlenu*, badając związki między literaturą a fotografią, sięga do znanych metafor i sentencji opisujących to medium, przywołuje echa myśli zarówno najważniejszych teoretyków fotografii, jak i badaczy teorii komunikacji.

W wierszu *Coś* Julii Fiedorczuk odnaleźć można następującą refleksję:

a więc opowiadamy ciągle te same historie
coś się kończy, zaczyna, coś płonie
coś nas ku sobie popycha każe śpiewać
kreślić znaki na skórze

coś, co na mnie patrzy z niejednego płótna
dłonie tej kobiety czemu taka czułość
kimkolwiek była umarła
a po niej malarz J. C. Dahl (1788–1857)
sto pięćdziesiąt jeden lat temu¹

Choć w tym przypadku punktem odniesienia jest obraz olejny, bardzo podobny sposób myślenia patronuje również odczytaniom fotografii proponowanym przez tę autorkę. Fiedorczuk wyraźnie pokazuje, że przywoływane przez nią zdjęcia – bez względu na to, czy pochodzą z rodzinnych archiwów, czy też pierwszych stron gazet – stają się elementami wciąż opowiadanych przez ludzi „tych samych historii”. Teksty

¹ J. Fiedorczuk, *Coś*, [w:] *Coś*, Wrocław 2009, s. 24.

Fiedorczuk – choć nie są utworami narracyjnymi – zdają się pokazywać uniwersalność, ale zarazem powtarzalność opowieści, których, jak miała powiedzieć Susan Sontag, „domaga się” fotografia².

Wprowadzenie w przestrzeń literatury nawiązań do sztuk wizualnych w oczywisty sposób pociąga za sobą tak często artykułowaną w najnowszej poezji kwestię możliwości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie językowego tworzywa. W wierszu *Fotoshop Acropolis* Julia Fiedorczuk pyta:

ilu trzeba słów, żeby powiedzieć: cztery
maki zakwitły w szczelinach wesołego
boga? Co trzeba przemilczeć ze względu
na kadr? [...]
jestem niewidzialna. Mam przy sobie mały
popękany raj³

Obraz fotograficzny prowokuje pytanie o sposób wyboru treści, które zostają utrwalone na kliszy, o relacje między tym, co w kadrze a tym, co poza nim. Wiersze nawiązujące do fotografii zdają się przenosić tę refleksję na płaszczyznę literatury. Utwory te każą patrzeć na tekst jako grę między tym, co zostało w nim powiedziane wprost a tym, co przemilczone (niejako pozostające „poza kadrem”).

Alina Świeściak w opracowaniu dotyczącym melancholijnej percepcji rzeczywistości dokonuje następującego rozpoznania:

Wiersze Julii Fiedorczuk lokują się – by posłużyć się diagnozą tej autorki, dotyczącą Johna Ashbery’ego – „w przestrzeni pomiędzy nadzieją na jednoznaczny sens słów a świadomością całkowitej ironiczności języka”. Jak sugeruje poetka w wywiadzie udzielonym Maciejowi Malickiemu, interesuje ją balansowanie pomiędzy świadomością niemożności wydoścania się poza język a akceptacją „twardej”, zobiektywizowanej, przedstawiającej język rzeczywistości⁴.

² Cyt. za: M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 5.

³ J. Fiedorczuk, *Fotoshop Acropolis*, [w:] *taż, Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 16.

⁴ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 337.

Świat reprezentowany przez fotograficzne medium staje się zatem nie-
jako kontrą wobec rzeczywistości językowej. Pozwala tym samym wydobyć ową „ironiczność” języka, podkreślić relacje, w jakie wchodzi on ze światem „realnym”.

„Dajcie śmierć na pierwszą stronę” – fotografia w strumieniu medialnych przekazów

Sposób funkcjonowania fotografii we współczesnej, zmediatyzowanej rzeczywistości najlepiej chyba oddaje wiersz o tytule *Jamb, trochej, jamb* z tomiku *Tlen*:

Jeśli chodzi o wojnę, to widziałam tylko zdjęcia.
Trafiony dziennikarz, 7 maj 2004, oooops,
potem się okazało, że to nie wypada
lecz w pierwszej chwili gazeta sprzedała się dobrze.

Egzekucję Husajna można za darmo obejrzeć w internecie
Spróbujcie też wpisać World Trade Center na Youtube
(pojawia się wybór „attacks, jumpers, collapse”
jest oczywiście problem wyboru ścieżki dźwiękowej)

są też zwłoki drugoplanowe w wiadomościach
ich nie żałujemy, bo są jak statyści albo kaskaderzy
których się wymienia pod koniec kiedy nikt nie patrzy,
a żołnierze na szczęście nie są kobietami i dziećmi.

(attacks, jumperss, collapse:
to ask jam pere to lapse
a lax jankers to pass
alarmed jumpers amass)⁵

5 J. Fiedorcuk, *Jamb, trochej, jamb*, [w:] *taż*, *Tlen*, s. 26.

Oglądanie obrazów staje się tu jedynym sposobem partycypacji we współczesnym świecie, dającym złudne wrażenie „uczestnictwa” w najważniejszych wydarzeniach, a zarazem możliwość obserwowania ich z wygodnego dystansu.

Fiedorczyk wprost odnosi się tutaj do fotografii prasowej, przywołując rzeczywiste zdarzenia – historię Włodzimierza Milewicza, słynnego polskiego korespondenta wojennego, zastrzelonego w 2004 roku podczas wojny w Iraku, w drodze między Bagdadem a Karbalą, którego pośmiertne zdjęcie zostało opublikowane na okładce „Super Expressu” z komentarzem „To miała być jego ostatnia wojna”.

Autorka *Tlenu* nie koncentruje się jednak na opisie samej fotografii. Jej tekst dotyczy raczej etyki mediów oraz dyskusji, która przetoczyła się przez Polskę wokół publikacji fotografii⁶. Poetka, nieco ironizując, zwraca uwagę na to, że przypadek reportera był sytuacją szczególną – zazwyczaj zdjęcia zwłok (przywołuje tu przykład Saddama Husajna, postaci skaczących z wież World Trade Center i anonimowych fotografii) nie wywołują takich emocji. Co ciekawe, jest to w dużej mierze uwaga zbieżna z linią obrony stosowaną przez „Super Express”:

Mam wrażenie, że mamy do czynienia z grupą dziennikarzy, która po raz pierwszy zetknęła się sytuacją, że ofiarą jest ktoś znajomy. – odpowiadał na wszystkie zarzuty Mariusz Ziomecki w Tok FM⁷.

6 Po emisji zdjęć pojawił się list protestacyjny sygnowany przez największe redakcje w kraju („Wiadomości” TVP 1, „Panorama” TVP 2, „Kurier” TVP 3, „Fakty” TVN, TVN 24, „Informacje” Polsatu, „Dziennik” TV 4, radiowa Trójka i Radio Zet). Słowa nagany padły ze strony Rady Etyki Mediów, a część sprzedawców wystawiała w kioskach „Super Express” z zasłoniętą okładką. W felietonie *Dajcie śmierć na pierwszą stronę* można znaleźć następujący opis wydarzeń: „Nie rozumiem ataków na nas. Opublikowane przez nas zdjęcia red. Milewicza nie należały do drastycznych. Były wyjątkowo spokojne – mówił Mariusz Ziomecki, redaktor naczelny „Super Expressu”. Zamieszczenie na tytułowej stronie gazety tych «wyjątkowo spokojnych» zdjęć wywołało burzę, nie tylko w środowisku dziennikarskim. Kioskarze, którzy zazwyczaj wystawiają „Super Express” w widocznych miejscach, tym razem z reguły pokazywali jego ostatnią stronę. Mówili, że byli zbulwersowani, a klienci reagowali podobnie. Ale nie brakuje też opinii, że odwracanie gazety służyło zwiększeniu zainteresowania klienta, skłonieniu go do tego, żeby kupić gazetę, jeśli chce się napatrzyć na szokujące szczegóły. Bo odczucia to jedno, a wyniki sprzedaży drugie”. A. Dryszel, I. Mirecka, M. Ogdowski, *Dajcie śmierć na pierwszą stronę*, <https://www.tygodnik-przegląd.pl/dajcie-smierc-na-pierwsza-strone/> (dostęp: 4.05.2016).

7 Tamże.

Fiedorczuk podkreśla hipokryzję świata mediów („oooops, / potem się okazało, że to nie wypada / lecz w pierwszej chwili gazeta sprzedawała się dobrze.”). Zdjęcie Milewicz to dla niej przede wszystkim *egzemplum* praw rządzących sferą publiczną, gdzie – jak pisze Andre Rouille – fotograf przeobraził się w podglądacza⁸.

W wierszu *Jamb, trochej, jamb* obrazy powstałe w Iraku nakładają się na zdjęcia ludzi skaczących z płonących wież World Trade Center. Poetka pokazuje sposób, w jaki przekazy medialne, pochodzące z różnych kanałów (prasa, Internet, telewizja), nakładają się na siebie. Łączy je jedno – banalizacja tematu śmierci, nadmierna „estetyzacja” ludzkiej tragedii. Pokazywanie tego typu zdjęć – zdaje się mówić Fiedorczuk – nie spełnia funkcji informacyjnej, ma jedynie za zadanie zaspokojenie głodu taniej sensacji i podniesienie wskaźników sprzedaży czasopism. Jak podkreśla autorka tomiku *Tlen* w innym tekście, „samotność jest znośniejsza przed telewizorem. Tłumnie moszczą się w cudzych opowieściach, konsumenci wzruszeń”⁹. Diagnoza, jaką stawia współczesnej rzeczywistości Fiedorczuk, jest wyraźnie zbieżna z tezami Zygmunta Baumana, który opisywał życie w XXI wieku w kategoriach „szeregu konsumenckich wyborów”¹⁰.

W tekście *Jamb, trochej, jamb*, konsumpcyjność sięga również sposobu odbierania przekazów medialnych – w tym filmików wideo, rejestrujących ludzką śmierć (czy to poniesioną w wyniku zamachu terrorystycznego, czy to znowu będącą wynikiem sądowego wyroku¹¹). Fiedorczuk wyraźnie ironizuje: „pojawia się wybór, »attacks, jumpers, collapse« / jest oczywiście problem wyboru ścieżki dźwiękowej”. Możliwość określenia preferencji dotyczących kadru oraz podkładu dźwiękowego zdaje się tu w pewien sposób tożsama z wyborem narracji stworzonej wokół fotograficznego obrazu. Jej wagę podkreśla między innymi Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia*:

8 A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 170.

9 J. Fiedorczuk, *31 wierszy miłosnych*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 36.

10 Z. Bauman, *Społeczeństwo w stanie obłąkania*, Warszawa 2007, s. 57.

11 Przywołanie w jednym tekście dwóch ściśle powiązanych ze sobą wydarzeń – zamachów z 11 września i egzekucji Saddama Husajna – włącza w refleksję nad współczesnością również pytanie o etyczny wymiar kary śmierci.

Dla Żyda z Izraela zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy w pizzerii Sbarro w centrum Jerozolimy jest przede wszystkim zdjęciem żydowskiego dziecka zabitego przez Palestyńczyka w samobójczym ataku. Dla Palestyńczyka z Gazy zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy pociskiem wystrzelonym z czołgu jest przede wszystkim zdjęciem palestyńskiego dziecka zabitego pod izraelskim ostrzałem. Dla bojownika tożsamość jest wszystkim. I wszystkie zdjęcia czekają, aż podpis je wyjaśni lub zafałszuje. [...] Wystarczy zmienić podpis i śmierć dziecka można wykorzystać wielokrotnie¹².

Relacja między kodem narracyjnym a materiałem wizualnym byłaby w tym ujęciu relacją głęboko ambiwalentną – rozpiętą między koniecznością dopowiedzenia treści widocznych na zdjęciu (jak pisze Sontag, sięgając do samego ontologicznego sedna fotografii, „wyjaśnienia” obrazu) a możliwością manipulacji.

W cytowanym eseju Sontag można znaleźć również następującą myśl:

Trzeba nie lada stoicyzmu, by codziennie rano przedrzeć się przez ogromną liczącą się gazetę, zważywszy na prawdopodobieństwo ujrzania zdjęć, które mogą doprowadzić człowieka do płaczu. A litość i obrzydzenie wywoływane fotografiami takimi jak te zrobione przez Hicksa nie powinny nas odwieść od pytania o to, jakich zdjęć, czyich okrucieństw i czyich śmierci się nie pokazuje¹³.

W tym kontekście przywoływane tu pytanie zawarte w wierszu *Fotshop Acropolis* – „Co trzeba przemilczeć ze względu / na kadr?” – zdaje się dotyczyć nie tyle już estetyki obrazu, ile etyki jego powstawania, a także późniejszej obróbki¹⁴ i publikacji. Sontag (za Virginią Woolf i jej esejem *Trzy gwiney*) przypisuje zdjęciom moc „mówienia”, pokazywania obrazów wojny, która „rozrywa, rozdziera, [...] drze, patroszy, [...] wypala, [...] rozczłonkowuje”¹⁵. Fiedorczuk stawia pod wyraźnym znakiem zapytania możliwość przenoszenia przez wojenne fotografie emocji, o których pisze Sontag. Zdaniem warszawskiej poetki współczesny czytelnik (a tym bar-

12 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2016, s. 17.

13 Tamże, s. 21.

14 Którą w problematykę tekstu włącza sam tytuł utworu.

15 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 15.

dziej widz programów informacyjnych) jest już z takim przekazem zbyt-
nio oswojony, a widok „drugoplanowych” zwłok nie wywiera na nim wra-
żenia¹⁶. W mediach XXI wieku wojna – zdaje się mówić Fiedorczuk – jest
już nie tylko chlebem powszednim, lecz także rodzajem gry, zamieniającej
rzeczywiste ofiary w postaci przypominające statystów w filmach akcji.

W podobny sposób należałoby czytać również tytuł utworu *Jamb, tro-
chej, jamb*, który oparty został na wyliczeniu stóp metrycznych. Ich przy-
wołanie (oraz zastosowanie w ostatniej, anglojęzycznej strofie) sugeruje
szokującą w kontekście tematu fotografii estetyzację obrazu, która – jak
zauważa również Sontag – w powszechnym odczuciu odbiera fotografii
walor dokumentu¹⁷. Wprowadzenie stóp metrycznych włącza w obszar
refleksji prowadzonej przez Fiedorczuk również rytmiczność opisywa-
nych wydarzeń. Zabieg ten wzmacnia wymowę tekstu, sprawia, że wiersz
staje się, jak pisze Grzegorz Czemieli, pytaniem „o to, co może poezja wo-
bec przemocy”¹⁸. Pytaniem – dodajmy – obnażającym jej bezradność.

Podobną myśl można odnaleźć również w wierszu o ironicznym ty-
tule *Survival*:

wszystko już się stało
ogień we włosach kiedy runął dom
z żywym dzieckiem na rękach stałam w oknie
byłam migawką w telewizyjnym szale

ciepły kłębuszek strachu
(...)
który krzyczy połyka deszcz

fotogenicznie przyłapany na gorącej śmierci
w doskonałym dniu lata

16 Oczywiście, Susan Sontag w swym eseju jest również świadoma faktu, że współczesny czło-
wiek jest na niespotykaną dotychczas skalę bombardowany fotografiami tytułowego „cudzego
cierpienia”. Niemniej jednak Fiedorczuk zdecydowanie ostrzej rysuje swoje wątpliwości dotyczą-
ce możliwości ich empatycznego odbioru.

17 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 36.

18 G. Czemieli, *Przysłałam tu, żeby oddychać. O „Tlenie” Julii Fiedorczuk i innych cząstkach*,
<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przyslam-tu-zeby-oddychac-o-tlenie-julii-fiedorczuk-i-innych-czastkach/> (dostęp: 3.05.2016).

łagodna postać światła między akcjami
kiedy liczymy na więcej i więcej
życia kiedy bliskich
nosimy w portfelu¹⁹

Tu również Fiedorczuk pokazuje specyfikę medialnego przekazu skoncentrowanego na pokazywaniu na żywo „gorącej śmierci”. W tekście tym poeta przyjmuje jednak zupełnie inną optykę – pokazuje, jak tragedia wygląda oczami ofiary, włączonej w proces nieustannej „reprodukcji” newsów. Choć w pierwszych słowach wiersza mowa o telewizji, sposób ukazania problemu ma wyraźnie fotograficzny rodowód – fotografia prasowa w tym kontekście staje się „stopklatką” filmowych relacji, zatrzymanym obrazem, elementem nadrzędnego dyskursu. Sposób funkcjonowania tego medium okazuje się więc wysoce zbliżony do aktywności ludzkiej pamięci, która, jak pisze Sontag, „zawsze działa na zasadzie stopklatki; jej podstawową jednostką jest pojedynczy obraz”²⁰.

W wierszu Fiedorczuk fotografia reporterska – niejako „pasożytująca” na prawdziwym życiu i ludzkich tragediach – skonstruowana jest z tworzeniem zdjęć rozumianych jako rodzinne pamiątki. Portrety noszone w portfelu miałyby stanowić rodzaj amuletu, pozwalającego na zaklinalnie rzeczywistości. Zestawienie to najpełniej chyba pokazuje dwoistość fotografii, balansującej między medium funkcjonującym w brutalnym świecie środków masowego przekazu a techniką umożliwiającą, *nomen omen*, wywoływanie z pamięci zachowanych obrazów.

Twarz „znana ze zdjęć” – intymne konotacje fotografii

W ten drugi sposób myślenia o fotografii wpisuje się tekst Julii Fiedorczuk *Autoportret z makiem*:

Przejszć przez szczęście i nic o tym nie wiedzieć
człowiek nagle zbudzony

¹⁹ J. Fiedorczuk, *Survival*, [w:] *taż*, *Planeta...*, s. 27.

²⁰ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 30.

pośród ładnych zgłiszcz
znam tę twarz
ze zdjęć
to tata
patrzy ze mnie
w lustro
Sylvia Plath
nie żyje
od dwóch lat²¹

Fiedorczuk koncentruje się tutaj na Barthesowskim w swym rodowodzie doświadczeniu spojrzenia, w którym wzrok osoby patrzącej napotyka postać sportretowaną na zdjęciu. Jest to również wyraźne odniesienie do słynnej frazy pochodzącej z książki *Matka odchodzi* Różewicza: „oczy matki spoczywają na mnie”²². Fiedorczuk rozszerza tę konkluzję, mówiąc „oczy ojca są moimi oczami”. W *Autoportrecie z makiem* ojcowski wzrok spogląda zarówno ze starych zdjęć, jak i z lustra, zwielokrotniejąc otrzymany obraz. Powieleniu ulega również podmiotowość osoby patrzącej, odkrywającej w swoich rysach podobieństwo zasadzające się nie tylko na pokrewieństwie genetycznym, lecz także pokrewieństwie wyznawanych idei.

To zwielokrotnione spojrzenie staje się jednak również sposobem doświadczenia pewnego wewnętrznego rozłamu. Alina Świeściak w cytowanej już książce zauważa:

Lustra w poezji Fiedorczuk, podobnie jak sen i woda, nie potwierdzają tożsamości, nie są symbolem scalenia, jak chciałaby psychoanaliza Lacanowska, ale rozproszenia. [...] To metonimia niestabilnej, niezadomowionej w świecie świadomości. Co więcej – świadomości odbierającej rzeczywistość jako iluzoryczną i traumatyzującą równocześnie²³.

W podobny sposób problem świadomości Fiedorczuk rozgrywa się w *Autoportrecie z makiem*, w którym percepcja fotografii (tożsamej z lustrem) staje się podstawą doświadczenia tożsamości balansującej między

21 J. Fiedorczuk, *Autoportret z makiem*, [w:] *taż*, *Tlen*, s. 30.

22 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 117.

23 A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej...*, s. 346.

pragnieniem scalenia (również z innymi podmiotami) a naturalną tendencją do rozłamu.

Utożsamienie oglądanego zdjęcia z figurą lustra ma swój wyraźny rodowód w Benjaminowskiej metaforze fotografii rozumianej jako zwierciadło obdarzone pamięcią. Do tej koncepcji Fiedorczuk sięga również w wierszu o wymownym tytule *Sybilla*:

[...] Bawicie
się, oprócz zabawy nic już więcej nie ma
w tym gąszczu luster (jedno z nich przechowało
tajemniczy odcień zieleni, szmaragd leśnych chaszczy
w jej oczach)²⁴.

Fotografia w tym ujęciu umożliwia zatrzymanie chwili, przechowywanie nagromadzonego czasu²⁵. Zwierciadlana powierzchnia stanowi również – niczym w *Alicji po drugiej stronie lustra* – wrota do innej rzeczywistości, którą w tym wypadku należałoby utożsamić z tak istotnym dla poetyki utworów Julii Fiedorczuk światem natury.

W podobny sposób fotograficzne tematy Fiedorczuk eksploruje w wierszu *Spis strat (i zysków)* (tu jedynie fragment):

W oczach dziewczynki przyczajona śmierć,
Na zdjęciach ma sześć lat i patrzy w przyszłość
która teraz na nią patrzy i ma w oczach łzy²⁶

oraz w bliźniaczym wobec tego fragmentu zakończeniu tekstu *Zaduszki*:

(w oczach dziewczynki śmierć)
warkocz upięty wokół małej głowy
jak aureola dumnej gotowości

24 J. Fiedorczuk, *Sybilla*, [w:] też, *Planeta...*, s. 8.

25 Warto zauważyć, że również w utworze *Sybilla* Fiedorczuk, kreśląc portret kobiety, koncentruje się na oczach, będących – *nomen omen* – zwierciadłem duszy. W tekście *Fort-Da* opisującym relacje z córką można znaleźć następujące słowa „kurz w moich oczach, a w jej / śniących oczach puszyste anioły”. J. Fiedorczuk, *Fort-Da*, [w:] też, *Tuż-tuż*, s. 27.

26 J. Fiedorczuk, *Spis strat (i zysków)*, [w:] też, *Planeta...*, s. 37.

zaraz światło wyleje na kliszę
zaraz w oczach zakwitnie tęcza
twarz zboczy papier,
aparat przechwyci duszę
i odtąd będzie jak truteń
w pudełku od zapalek²⁷

Fotografia staje się medium, w którym (za pośrednictwem spojrzenia) przecinają się trzy czasy gramatyczne: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Jest sposobem na spojrzenie w oczy nie tylko zmarłym, lecz także „dawnemu sobie”. Medium to – jak zwraca uwagę między innymi Siegfried Kracauer²⁸ – stanowi niemożliwą w swym zamierzeniu próbę powstrzymania śmierci, która jednak ją mimowolnie utrwała²⁹.

W cytowanym wierszu Fiedorczuk zwraca również uwagę na sam proces powstawania portretu. Wykonywanie fotografii przynosi ze sobą Barthesowskie „mikrodoświadczenie śmierci”³⁰ osoby uwiecznianej na zdjęciu, która – jak czytamy w *Świetle obrazu* – staje się „zjawą”, człowiekiem „ujętym w nawias”³¹. Jest to w pewien sposób zgodne z przywoływaną przez Fiedorczuk intuicją ludów pierwotnych, według których fotografia kradnie duszę³².

Być może właśnie ta cecha fotografii – przesuwająca akcent z przypisywanej temu medium możliwości obiektywnej rejestracji wydarzeń

27 J. Fiedorczuk, *Zaduszki*, [w:] *taż*, *Planeta...*, s. 15.

28 S. Kracauer, *Die Fotografie*, [w:] *Theorie der Fotografie II. 1912.–1945*, red. W. Kemp, München 1979, s. 109, cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album fotograficznych metafor*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 124.

29 Jak pisze Roland Barthes, „Ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei, wychodząc poza ogólniki (ale nie całkiem bez transcendencji)”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 172–173.

30 Tamże, s. 29.

31 Tamże.

32 Jak zauważa Marianna Michałowska: „W albumach pokazujemy się zawsze w masce przybranej roli, którą przypada nam grać w życiu. Ładnie uczesani, lub romantycznie rozczochrani, trzymając w rękach odpowiednie rekwizyty: wakacyjne plażowe wiaderka, ukazujemy siebie innym. Doprawdy, droga od siedemnastowiecznego portretu reprezentacyjnego przez mieszczańskie portrety zakładowe do współczesnej fotografii nie jest wcale tak długa, jak by się mogło wydawać”. Sam akt pozowania, pozbawia więc w pewien sposób modela tożsamości na rzecz narzuconej przez fotografa pozy. M. Michałowska, *Obraz utajony*, Kraków 2007, s. 57.

w kierunku ich „śmiertelnego” w swej wymowie unieruchomienia podporządkowanego pewnym ogólnym konwencjom – byłaby cechą wspólną zarówno fotografii pamiątkowej, jak i tej funkcjonującej w „oficjalnym” prasowym obiegu.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Fiedorczuk J., *31 wierszy miłosnych*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 36.
- Fiedorczuk J., *Autoportret z makiem*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 30.
- Fiedorczuk J., *Coś*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 24.
- Fiedorczuk J., *Fort-Da*, [w:] też, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 27.
- Fiedorczuk J., *Fotoshop Acropolis*, [w:] też, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 16.
- Fiedorczuk J., *Jamb, trochej, jamb*, [w:] też, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 24.
- Fiedorczuk J., *Spis strat (i zysków)*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 37.
- Fiedorczuk J., *Survival*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 27.
- Fiedorczuk J., *Sybilla*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 7–8.
- Fiedorczuk J., *Zaduszki*, [w:] też, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 15.

Literatura przedmiotu i pomocnicza

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bauman Z., *Społeczeństwo w stanie obłąkania*, Warszawa 2007.
- Czemiel G., *Przyszłam tu, żeby oddychać. O „Tlenie” Julii Fiedorczuk i innych cząstkach*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przyszlam-tu-zeby-oddychac-o-tlenie-julii-fiedorczuk-i-innych-czastkach/> (dostęp: 3.05.2016).
- Dryszel A., Mirecka I., Ogdowski M., *Dajcie śmierć na pierwszą stronę*, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/dajcie-smierc-na-pierwsza-strone/> (dostęp: 4.05.2016).
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Michałowska M., *Obraz utajony*, Kraków 2007.
- Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007.

- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2016.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album fotograficznych metafor*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.

The „double-face” of photography in the poetry written by Julia Fiedorczuk

Summary

This text aims to show the way, which the „double-face” of photography – medium, which allows to „capture” the intimate memories as well as allows to produce pictures used in mass media – is shown in poetry written by Julia Fiedorczuk. The main part of article is analysis and interpretation of particular poems from different periods of her artistic activity (starting from *Planeta rzeczy zagubionych* published in 2006, ending on *Tuż-tuż* published in 2012). This text aims also to show, which photographic metaphors (and theorist’s reflections) are used in her poetry.

Keywords: Fiedorczuk Julia, photography, poetry.