

**Kinga Ponomarenko**Akademia Pomorska  
Słupsk**FOTOGRAFICZNE INSPIRACJE W POEZJI I PROZIE JACKA DEHNELA NA PRZYKŁADZIE *FOTOPLASTIKONU* I WYBRANYCH WIERSZY****PHOTOGRAPHY INSPIRATIONS IN THE POETRY AND PHROSE OF JACEK DEHNEL ON THE EXAMPLE OF *FOTOPLASTIKON* AND SELECTED POEMS****Słowa kluczowe:** Jacek Dehnel, fotografia, ekfrazja, interdyscyplinarność, poezja  
**Key words:** Jacek Dehnel, photography, ekphrasis, interdisciplinarity, poetry

*Fotoplastikon* Jacka Dehnela to projekt bardzo ciekawy, gdyż można go czytać na różne sposoby: po pierwsze, jako album fotograficzny, koncentrując się jedynie na walorach estetycznych bądź historycznych umieszczonych w nim fotografii; po drugie, jako zbiór esejów poświęconych istocie i naturze fotografii jako sztuki; i wreszcie, po trzecie, traktując obraz i tekst jako jedną nierozdzielalną całość. *Fotoplastikon* daje również odbiorcy swobodę poruszania się po jego kartach. Nie jest to książka, którą trzeba czytać od początku do końca, lecz można analizować ją w dowolnym porządku, przez co obcowanie z nią przypomina trochę proces zwiedzania, w którym to podróżnik decyduje, co chce zobaczyć w pierwszej kolejności, a co jedynie, jeśli wystarczy mu czasu. Tych, którzy po nią sięgną, zabiera ona w podróż w przeszłość, do świata, który już przeminął i podróż w głąb istoty medium fotograficznego. Interesujący jest także fakt, że utwór Jacka Dehnela posiada nie tylko charakter interdyscyplinarny, ale zawiera w sobie również swoisty rodzaj intertekstu. Umieszczone w nim fotografie odgrywają w nim rolę cytatów, zapożyczeń od innych autorów.

Przygodę z kolekcjonowaniem starych fotografii Dehnel rozpoczął, będąc uczniem liceum. Jak ujawnia on w wywiadzie dla radiowej Dwójki, fotografie zbiera „z poczucia utraty”<sup>1</sup>, wywołanego tym, że nie znał on wyglądu członków rodziny, o których opowiadała mu ciągle jego ciotka, gdyż nie zachowały się ich zdjęcia.

<sup>1</sup> Jacek Dehnel: *zbieram fotografie z poczucia utraty*, <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/1751214,Jacek-Dehnel-zbieram-fotografie-z-poczucia-utruty> [08.02.2018].

Próba odbudowania związku z przeszłością przerodziła się w pasję. Ciągłe powiększająca się kolekcja jest stopniowo udostępniana w Internecie na stworzonej przez Dehnela stronie AWERS/REWERS, a sto wybranych przez niego zdjęć wraz z komentarzami zostało opublikowanych w 2009 roku w książce *Fotoplastikon*.

Znawcy fotografii mogliby zarzucić Dehnelowi, że opublikowane w *Fotoplastikonie* zdjęcia nie posiadają dużej wartości historycznej czy artystycznej, jednak dla pisarza nie ocena specjalistów na temat zdjęcia jest najważniejsza. Tak tłumaczy on swoje podejście w jednym z wywiadów:

Zbieram obrazy, które mnie w ten czy inny sposób zafascynowały [...]. Zatem kolekcjonerzy z prawdziwego zdarzenia uznaliby pewnie moją skromną kolekcijkę za bezwartościową zbieraninę – ale ja mam do niej sentyment, bo pełna jest obrazów, które mnie poruszają, do których mam osobisty stosunek, bo zawierają w sobie jakąś opowieść, problem czy też, po prostu, są uderzająco piękne<sup>2</sup>.

Po czym dodaje:

Nie jestem badaczem w sensie naukowym, bo do tego nie mam odpowiednich predyspozycji: aparatu pojęciowego, iluś tam przeczytanych książek i tak dalej. Natomiast jestem badaczem-amatorem, czyli uważnym – mam nadzieję – obserwatorem zdjęć<sup>3</sup>.

Jak dostrzegamy w powyższej wypowiedzi, Dehnela interesuje nie tyle kolekcjonowanie dzieł sztuki, co zbieranie obrazów skrywających w sobie ciekawe historie i radujących oczy. Nie powinno to dziwić, biorąc pod uwagę fakt, że jest on pisarzem, tłumaczem i eseistą, dlatego też doszukuje się w otaczającym go świecie oraz przedmiotach opowieści godnych opisanie i przekazania innym. Takie, nietypowe z kolekcjonerskiego punktu widzenia, podejście do fotografii pozwoliło na przeniesienie jej w zupełnie inny wymiar, gdzie – na pograniczu dyscyplin – słowo pisane styka się z obrazem.

Jak zauważa Dobrawa Lisak-Gębala „milczenie zdjęć zachęca do obdarzenia ich mową lub opowieścią”<sup>4</sup>. Amerykański pisarz i pedagog Carlin Romano posunął się o krok dalej, głosząc, że dzieło sztuki nie może istnieć bez interpretacji, gdyż bez poznania sensu dzieła widz nie jest w stanie go w pełni docenić<sup>5</sup>. Dehnel odczuwa tę potrzebę komentarza, odkrycia rąbka tajemnicy skrywanej przez znajdujące się w jego kolekcji zdjęcia. Rozumie on jednak, że nie każde zdjęcie jest wystarczająco wokatywne, by mogło zainteresować twórcę i pobudzić jego wyobraźnię. Jak zauważa, „w *Fotoplastikonie* pojawiły się zdjęcia, które miały w sobie jakiś potencjał literacki, historię, którą dało się odczytać, jakąś zagwozdkę, problem, nieciągłość”<sup>6</sup>. Dostrzega on również zdjęcia, które są zbyt oczywiste, by o nich pisać. Jak zauważa:

<sup>2</sup> Jacek Dehnel/rozmowa, <http://miejscefotografii.blogspot.com/2011/07/nowy-wiek-w-kopenhadz-koscio.html> [16.02.2018].

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1 (104), s. 108.

<sup>5</sup> Por. C. Romano, *Looking Beyond the Visible. The case of Arthur Dantwo*. W: *Danto and his Critics*, ed. M. Rollins, Oxford UK – Cambridge USA 2012, s. 277.

<sup>6</sup> Jacek Dehnel/rozmowa...

Zdjęcie, którego koncept jest widoczny jak na dłoni, nie wymaga eksplikacji. Owszem, zdarza się czasem, że jakiś koncept jest ewidentny, a równocześnie przez szparę przedostają się jakieś inne sensory – najciekawiej jest wtedy, kiedy przeczą głównemu tematowi. Ale są też fotografie całkowicie nieliterackie, z których niczego nie da się wysnuć – nie znaczy to wcale, że słabe. Po prostu zupełnie samowystarczalne w warstwie obrazowej: albo zupełnie banalne, albo po brzegi wymowne<sup>7</sup>.

Przy tworzeniu *Fotoplastikonu* Dehnel wybrał ze swoich zbiorów sto literackich fotografii i każdą opisał komentarzem oddającym to, co w danym obrazie uznał za najistotniejsze. Stworzył w ten sposób nowatorski zbiór fotograficznych ekfraz, które sam nazywa *prozami poetyckimi* lub *miniesejami*.

Moglibyśmy zastanawiać się, czy taka forma połączenia dwóch odmiennych dyscyplin wnosi coś nowego do sztuki i czy jest w ogóle potrzebna. Odpowiedź brzmi – tak, gdyż, jak zauważa Dobrawa Lisak-Gębala,

[...] bez opisu nie zobaczylibyśmy tego wszystkiego, co widzimy dzięki poecie czy eseście, nie rozpoznalibyśmy wielu szczegółów, gdyż nieznana fotografia „staje się znakiem, który utracił swoje odniesienie i teraz unosi się na powierzchni, czekając na kolejne zakorzenienie w znaczeniu”<sup>8</sup>.

Pisarz staje się pośrednikiem pomiędzy widzem a obrazem, objaśnia on to, co ukryte, nieznane dla odbiorcy. Bierze na siebie rolę przewodnika po świecie minionym i częściowo zapomnianym. Na kartach *Fotoplastikonu* przedstawione są „historie indywidualne konkretnych, realnie istniejących ludzi. Nie ma jednak bliskiej relacji między czytelnikiem – widzem a postaciami. Ta relacja jest budowana dopiero przez narrację autora”<sup>9</sup>. Przeglądanie fotografii nieznanych osób zazwyczaj nie wzbudza w widzu szczególnych emocji. Są one dla niego jedynie zbiorem bezimiennych twarzy, częścią homogenicznego tłumu, który otacza człowieka każdego dnia i na który nie zwraca on szczególnej uwagi. Czasem jakaś postać wyróżnia się z tej jednorodnej masy nieprzeciętną fizjonomią czy zachowaniem, są to jednak przypadki sporadyczne. Podobnie jest ze zdjęciami, dlatego też musi wkroczyć poeta lub eseista, by wydobyć na powierzchnię to, co ukryte pod płaszczem powszechności.

Choć Dehnel stara się przeniknąć historie osób przedstawionych na fotografiach, zdaje on sobie sprawę, że nie zawsze jest to do końca możliwe. Nie chce on jednak porzucać zdjęć, których historia jest niejasna lub zapomniana, tylko wzywa do próby rozwikłania ich zagadki. Jak zachęca w wywiadzie:

Skoro rzeczywiście możemy się tylko ześlizgiwać, odbijać od kliszy i nie dotrzemy do istoty fotografii, to zacznijmy zmyślać – tak, jakbyśmy dotarli. Całkiem sporo tekstów w *Fotoplastikonie* dotyczy właśnie tego: naszych strategii oglądania zdjęć i badania ich zagadek. Tego, jak kłamiemy samym sobie, jak dajemy się wodzić za nos skojarzeniom, jak zdjęcia kpią sobie z naszych nieudolnych prób. Często bohaterem

<sup>7</sup> M. Topolski, *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, <http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski/> [15.02.2018].

<sup>8</sup> D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii...*, s. 102.

<sup>9</sup> M. Mikiewicz, *Fotograficzna podróż w czasie: „Fotoplastikon” Jacka Dehnela*, „Literaturoznawstwo” 2014-2015, nr 8-9, s. 114.

staje się tu bardziej patrzący na zdjęcie i jego myśli niż to, co w istocie na zdjęciu widnieje<sup>10</sup>.

Człowiek postrzega otaczający go świat przez pryzmat samego siebie, dlatego więc nie miałby postrzegać w ten sam sposób fotografii? W literaturze znana jest koncepcja czytelnika jako współautora prozatorskiego czy poetyckiego tekstu. Jak się jednak okazuje, idea ta jest prawdziwa nie tylko dla piśmiennictwa, ale również dla sztuk wizualnych. Dla wrażliwego człowieka fotografia może stać się lustrem, w którym dostrzeże on swoje wspomnienia, marzenia, fantazje. Witold Dederko opisał taką sytuację w książce *Sztuka fotografowania*. W jego przykładzie pozbawione głębszego znaczenia zdjęcie przedstawiające liście wywołuje u widza skojarzenie z liśćmi, które widział on w swojej przeszłości i sytuacją, z której je pamięta. Swój wywód Dederko zakończył sentencją: „Każdy obraz coś mówi, podszeptuje, zmusza do myślenia...”<sup>11</sup>. Obok obrazu nie można przejść obojętnie. Jeśli nie znamy kryjącej się w nim historii, zaczynamy doszukiwać się jej w sobie, dopowiadać nowe sensory, zmyślać. Nadajemy mu przez to nowe znaczenie, które nie jest wprawdzie zgodne z pierwotnym, nie jest ono jednak znaczeniem fałszywym, gdyż jako współautorzy dzieła mamy prawo do jego własnej interpretacji.

Jak zauważa Marsha Bryant we wstępie do książki *Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*, „literatura i fotografia zaczęły przecinać swe figuratywne granice, gdy Edgar Allan Poe opublikował w 1840 roku esej opiewający wynalazek dagerotypu”<sup>12</sup>. Analizując historię i naturę fotografii, możemy zaryzykować stwierdzenie, że wręcz domaga się ona opisu. Według rosyjskiej badaczki E.O. Kirejewej „dwoisty charakter fotografii jako dziedziny sztuki przejawia się w werbalizacji wrażeń widza, gdzie obraz fotograficzny jest przekształcany w *słowo* o fotografii”<sup>13</sup>. Człowiek wyraża siebie i otaczający świat słowami, dlatego patrząc na fotografię, stara się przekuć ją w słowa, by objaśnić ją innym i samemu lepiej ją pojąć. Zrozumienie obrazu jednak nie zawsze jest sprawą prostą. Często aby przeniknąć do głębi fotografii, trzeba spojrzeć na nią z innej perspektywy. Według Rolanda Barthesa aby zrozumieć fotografię, należy odwrócić od niej wzrok lub zamknąć oczy<sup>14</sup>. Należy usunąć sprzed oczu to, co oczywiste, i przepuścić zapamiętany obraz przez swoją świadomość, tylko wtedy można dotrzeć do jego istoty. Adwokatem takiego właśnie podejścia do fotografii jest Jacek Dehnel.

*Fotoplastikon* Jacka Dehnela może być traktowany nie tylko jako zbiór fotograficznych ekfraz, ale również jako swojego rodzaju rozprawa dotycząca medium fotografii. W analizie poszczególnych zdjęć autor wplata spostrzeżenia dotyczące natury fotografii. Już przy pierwszej reprodukcji zwraca on uwagę na fakt, że „fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno”<sup>15</sup>. Choć fotografia została

<sup>10</sup> M. Topolski, *Wywiad z Jackiem Dehnelem...*

<sup>11</sup> W. Dederko, *Sztuka fotografowania*, Warszawa 1986, s. 79.

<sup>12</sup> *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, ed. M. Bryant, Delaware 1996, s. 11. Tłumaczenie – K.P.

<sup>13</sup> E.O. Kиреева, *Поэтика фотографического: фотография в современной англоязычной поэзии*. W: *Глаза как зеркало: зрение и видение в культуре. Сборник статей*, Москва 2016, s. 53. Tłumaczenie – K.P.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Camera lucida*, London 2000, s. 53.

<sup>15</sup> J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009, s. 9.

stworzona, by oddawać otaczający świat takim, jakim on jest w rzeczywistości, bez żadnych zniekształceń i przekłamań, szybko zaczęła odchodzić od tego ideału. Jest to związane z naturą człowieka, który pragnie zachować w pamięci i zaprezentować innym nie tyle rzeczywisty, co wyidealizowany obraz siebie i swojego otoczenia. Proces dokumentowania życia za pomocą aparatu fotograficznego przybiera formę swobodnego teatru, gdzie każdy chce pokazać się piękniejszym, bogatszym i szczęśliwszym, niż jest w rzeczywistości. Dowodem na to jest chociażby mnogość teł i rekwizytów, które znajdują się w każdym szanującym się atelier fotograficznym.

W *Fotoplastikonie* widać to dokładnie na zdjęciu 19 L, przedstawiającym babkę i wnuczkę pozujące w studiu fotograficznym. Obie elegancko ubrane, starannie uczesane, wyglądają jak gdyby jedynie na chwilę oderwały się od oglądania albumu z reprodukcjami sztuki, by spojrzeć w obiektyw aparatu, po czym kontynuować przerwana czynność. W rzeczywistości jest to jedynie gra pozorów, którą demaskuje tło z nierealistycznie namalowaną szafą z książkami. Dobrym przykładem jest również zdjęcie 22 P, na którym uchwycono dwóch chłopców przebranych w stroje mieszkańców Dzikiego Zachodu. Dehnel komentuje je w następujący sposób:

Wszystko jest zmyśleniem: malowane tło, płaszczki od Poireta i słodki dym opium. Kalifornia, kaktusy, Indianie i kowboje, sto lat życia, kilometry celulozoidu, żywe obrazy – strumień światła przesiany przez czarne plamy<sup>16</sup>.

Grać można nie tylko w studiu, o czym mówi Dehnel na przykładzie zdjęcia 04 L. Fotografia przedstawia trzech mężczyzn, chłopca i dwoje zwierząt – psa i jelenia. Na pierwszy rzut oka zdjęcie sprawia wrażenie sielankowego – wiejski krajobraz, żyjący w symbiozie ludzie i zwierzęta. Jeśli jednak przyjrzeć się dokładniej, dostrzeżę się, że koziołek jest w rzeczywistości martwy. Dla Dehnela ta „maskarada” nie ma najmniejszego sensu. Zadaje on sobie i czytelnikowi pytanie:

[...] po co to ustawianie do pionu, pozorowanie przyjaźni i serdeczności, dnia dobroci dla zwierząt, po co wreszcie to układanie na ziemi gałązek, żeby wszystko wyglądało bardziej „leśnie”, skoro doskonale widać ramiona jakiegoś dryblasza, który trzyma zastrzelone zwierzę, żeby nie upadło?<sup>17</sup>

Dehnel eksponuje w tym miejscu przewrotność ludzkiej natury, zawierającą się w tym, że pragnienie uwiecznienia się z dzikim mieszkańcem lasu przeplata się z niechęcią bycia obwinionym o jego śmierć. Człowiek nie chce pamiętać tego, co smutne czy przykre, dlatego też stara się, by momenty uchwycone na zdjęciach przywoływały pozytywne emocje. Jak zauważa Dehnel, „do zdjęcia wypada się uśmiechnąć”<sup>18</sup>. Gdy człowiek widzi skierowany w swoją stronę obiektyw aparatu, zazwyczaj przywołuje na twarzy uśmiech – czasem naturalny, czasem wymuszony, wyćwiczony godzinami przed lustrem – jest to odruch bezwarunkowy, wymóg kultury. Wszak wszyscy tak robią, więc nie ma się nad czym zastanawiać.

Człowiek nie tylko stara się ubarwić swoje życie, gdy jest ono rejestrowane za pomocą aparatu fotograficznego, ale również patrząc na nieznanne zdjęcia, doszukuje

<sup>16</sup> Tamże, s. 105.

<sup>17</sup> Tamże, s. 23.

<sup>18</sup> Tamże, s. 47.

się w nich niezwykłych historii. Zjawisko to ilustruje Dehnel na przykładzie kilku reprodukcji zamieszczonych w *Fotoplastikonie*. Pierwsza z nich, o numerze 06 L, przedstawia dziewiętnastowieczną kobietę z przepaską na oku. Choć, jak wynika z notatek towarzyszących zdjęciu, była ona najzwyczajszą kobietą, to widok przepaski wywołuje u widza skojarzenie z oglądanymi w dzieciństwie filmami o piratach, przez co uznaje on ją automatycznie za „bezlitosną korsarkę”. Jak wyjaśnia Dehnel, pomyłka ta jest wynikiem tego, że została ona wydana

[...] na pastwę widzów, a widzowie nie biorą jeńców; musi tańczyć tak, jak jej zagrają. A uczepli się byle szczegółu i, puszczając mimo uszu jej protesty, pobiegną żwawo traktem utartych skojarzeń i wymyślą całe jej życie, w najdrobniejszych szczegółach<sup>19</sup>.

Powyższy fragment zwraca uwagę odbiorcy na fakt, że codzienność nie jest interesująca. Codzienność mamy na co dzień, więc nam już spowszedniała, zanudziła swoją monotonią i brakiem emocji. Dlatego też staramy się ją sobie urozmaicić na wszelkie możliwe sposoby, a nietypowe fotografie dają nam do tego doskonałą okazję. Kolejnym przykładem jest zdjęcie 17 L, ukazujące żołnierza grającego na skrzypcach. Dehnel zwraca uwagę, że „dysonans” między mundurem a instrumentem muzycznym jest tak duży, że zmusza on widza do odczytania fotografii na dwa z możliwych sposobów: albo dostrzeże on na niej wrażliwego studenta, który wbrew woli został rzucony w wir wojny, albo zwyrodnialca, który zabija czas ćwiczeniem partii Bacha. Jak zauważa Dehnel:

Możemy oczywiście przeczytać to zupełnie inaczej: oto nikt, ubrany w mundur, gra na skrzypcach; nikt siedzi na tyłach w intendenturze i dla przyjemności popołudniami rzępoli *Graj*, *Cyganie*, to jednak wyobraźni nie interesuje, wyobraźnia chce, żeby bolało, żeby jakoś zabolowało<sup>20</sup>.

Nie tylko wyobraźnia podsuwa oglądającym zdjęcia błędne interpretacje. Nadininterpretacja obrazu może być również wynikiem spuścizny kulturowej, która przez wychowane w niej jednostki warunkuje sposób postrzegania świata. Dehnel ukazuje to na przykładzie zdjęcia 17 P, na którym uwieczniono człowieka trzymającego tabliczkę z numerem. Jak zauważa pisarz, taka fotografia może się kojarzyć przeciętnemu Europejczykowi jedynie z niemieckimi obozami koncentracyjnymi, a przecież numerowanie ludzi było praktykowane nie tylko w obozach zagłady. Taką metodę stosuje również, chociażby, policja w kartotekach przestępców. Zdjęcia pozbawione swojej historii często już na zawsze pozostają tajemnicą. Oglądający może się jedynie domyślać, co przedstawiają uchwycone na nich sceny, kim są zarejestrowane na nich postacie, nigdy jednak nie będzie miał stuprocentowej pewności, że jego domysły są słuszne.

Obcowanie z fotografią nastęrcza tyłu problemów, ponieważ świat do którego ona należy, jest światem zupełnie innym od tego, w którym znajduje się jej odbiorca. Rzeczywistość zdjęcia jest urywkiem przeszłości zatrzymanym na wieki w stałej, zakrzepłej formie; uwięzionym na światłoczułej powierzchni jak owad zamknięty w bursztynie. Dehnel postrzega obiektyw aparatu jako lustro weneckie:

<sup>19</sup> Tamże, s. 31.

<sup>20</sup> Tamże, s. 79.

[...] za nim, po drugiej stronie czasu i miejsca, stoją inni ludzie: [...] ktoś kto zobaczy twoje zdjęcie, jej zdjęcie, jego zdjęcie. I będzie próbował coś zobaczyć. Niejasno, jakby w zwierciadle<sup>21</sup>.

Skraj fotografii jest miejscem, gdzie stykają się dwie rzeczywistości, wchodzą ze sobą w kontakt, ale się nie przenikają. Magdalena Mikiewicz zauważa, że:

Dehnel przedstawia swoje fotografie z jednej strony jako dokumenty czasu przeszłego, z drugiej wchodzi z nimi w grę literacką, do której zaprasza także czytelnika. Moment wkroczenia w rzeczywistość zdjęcia staje się magicznym obrzędem przejścia. Fotografia jest granicą między dwoma światami: przeszłym i obecnym, ale jednocześnie łączy je<sup>22</sup>.

Świadectwo dni minionych ożywa ponownie w świadomości widza, stając się w ten sposób częścią teraźniejszości, podczas gdy oglądający za pośrednictwem obrazu przenosi się w minioną rzeczywistość. Patrzący na zdjęcie ma wrażenie, że osoba na nim przedstawiona jest tuż obok, gdy w rzeczywistości jest ona daleko, a być może nie ma jej już na tym świecie. Na zjawisko to zwraca uwagę Susan Sontag tłumacząc, że fotografia jest zarówno *pseudoobecnością* (pseudo-presence), jak i świadectwem nieobecności (absence)<sup>23</sup>. Dzieje się tak, gdyż fotografia znajduje się na pograniczu tego, co obecne i co minione.

Zainteresowanie Jacka Dehnela fotografią przejawia się również w jego poezji. Sztandarowym przykładem takiej fotograficznej ekfrazy jest wiersz *Brzytwa okamgnienia*. Dehnel pochyla się w nim nad istotą fotografii jako sztuki i metody rejestrowania rzeczywistości. Zdjęcie ma za zadanie uwiecznić ważne wydarzenie, jednak jego możliwości przedstawienia danej sytuacji są ograniczone. Prezentuje ono tylko jedną perspektywę, nie dając widzowi możliwości rozejrzenia się wokół. Jak pisze Dehnel: „To, co płaskie, zostało na płaszczyźnie, na lśniącej powierzchni cięcia: trafiają do nas te, nie inne, kreski”<sup>24</sup>. Do widza dociera to, co chciał mu pokazać fotograf; to, co uznał on za najistotniejsze. W procesie fotografowania „brzytwa okamgnienia odcina to, co zbędne: całą resztę świata”<sup>25</sup>. Nie bez powodu Dehnel przyrównuje migawkę aparatu do brzytwy. Jest to związane z faktem, że fotografia stanowi wycinek rzeczywistości – wycinek przestrzeni i wycinek czasu – który istnieje w oderwaniu od reszty wszechświata. Poszczególne fotografie stanowią jakby światy same w sobie, są one wszak nie tylko dokumentami, ale również dziełami sztuki, które skrywają swoje własne tajemnice, dając przez to widzowi możliwość nieskończonej ilości interpretacji.

Oglądający fotografię, będąc „gościem z przyszłości”, może dokonać analizy obrazu w kontekście przyszłych wydarzeń. Taki zabieg stosuje Dehnel w wierszu o ciekawym tytule: *FOTO-FILM, A. Cechnowski, ŁÓDŹ, Przejazd 24, tel. 457-23*. Jego pierwsza strofa stanowi typowy opis sytuacji – szkolne jasełka, dzieci przebrane za postacie biblijne, atmosfera radości i podniecenia. Druga zawiera refleksję bazującą na

<sup>21</sup> Tamże, s. 61.

<sup>22</sup> M. Mikiewicz, *Fotograficzna podróż w czasie...*, s. 110.

<sup>23</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 20.

<sup>24</sup> J. Dehnel, *Seria w ciemność*. Wrocław 2016, s. 24.

<sup>25</sup> Tamże, s. 24.

znajomości historii. Podmiot liryczny dostrzega wśród gwarnej gawiedzi dziewczynkę odgrywającą rolę Maryi, która nie poddaje się wesołemu nastrojowi tylko „patrzy dalej i głębiej i mocniej i straszniej nad pudłem aparatu”<sup>26</sup>, jak gdyby przeczuwała to, co miało się wydarzyć w niedalekiej przyszłości. Fotografia wykonana w roku trzydziestym siódmym dla współczesnych jest pamiątką radosnego wydarzenia, natomiast „obserwatora z przyszłości” napawa smutkiem i żalem, gdyż zdaje on sobie sprawę, że wkrótce niewiele będzie u tych dzieci okazji do beztronski i śmiechu. Osoba mówiąca w wierszu dostrzega paralelę pomiędzy Matką Chrystusa a grającą ją dziewczynką. Obie one, w swojej powadze i skupieniu, zdają się rozumieć, że chociaż w danym momencie uczestniczą w radosnym wydarzeniu, to wkrótce będą musiały stanąć twarzą w twarz ze śmiercią i cierpieniem, które już kroczą im na spotkanie. Mamy tutaj do czynienia z ciekawym przykładem intertekstu, gdzie motyw zapożyczony z literatury przekuwany jest w obraz, po czym przeradza się z powrotem w tekst, tym razem już jednak w formę liryczną.

Jedną z najciekawszych fotograficznych ekfraz w poezji Jacka Dehnela jest wiersz *Saint-Malo*. Jego pierwsza strofa stanowi opis postaci, jest to jednak opis nietypowy, gdyż mówi on bardziej o tym, czego podmiot liryczny o bohaterce nie wie, niż co o niej wie. Narrator wiersza zastanawia się nad losami nieznanym kobiecie spacerującej po plaży znajdującej się w pobliżu twierdzy Saint-Malo. Jest ona dla niego zagadką, zamkniętą księgą, której widzi jedynie okładkę. Nic o niej nie wie, więc zadaje pytanie, pyta jednak nie „kim jesteś”, tylko „kim byłaś”, dając w ten sposób do zrozumienia, że osoba ta należy do czasów minionych, istnieje jedynie w przeszłości, nie będzie więc w stanie udzielić odpowiedzi. Sytuacja wyjaśnia się na początku drugiej strofy. Okazuje się, że tajemnicza plażowiczka jest postacią, którą podmiot liryczny zobaczył na starej fotografii. Podmiot liryczny ubolewa nad faktem, że nie ma on dostępu do oglądanej sceny, a jedynie do jej wizualnego przedstawienia. „Mam cię pośród innych plam sepia na papierze, ale morza – nie mam, ani tego, co szumi za plecami kliszy, ani tego, co w tobie – morza słów i rzeczy”<sup>27</sup>, żali się podobnie nieznanemu. Ja liryczne nie próbuje odgadnąć historii przedstawionej na fotografii kobiety, gdyż wie, że wszelkie jego domysły będą najprawdopodobniej bardzo dalekie od prawdy.

Postać zarejestrowana na zdjęciu jest jak cień, widzimy jedynie jej formę, ale nie mamy dostępu do jej istoty. Jest ona dla nas pozbawiona historii i głosu. Fotografia to medium pozwalające uchwycić wspomnienia, jednak dla osoby nieposiadającej dostępu do tych wspomnień zdjęcie staje się szyfrem niemożliwym do złamania. Odbiorca jest ograniczony perspektywą zaoferowaną mu przez fotografa. Musi się zadowolić wycinkiem rzeczywistości zarejestrowanym przez aparat fotograficzny. Nie jest w stanie zobaczyć tego, co znajduje się poza obszarem zdjęcia, ani podjąć dialogu z przedstawionymi na nim ludźmi. Fotografia pozwala ludziom zachować na wieki otaczającą ich rzeczywistość w niezmienionej formie, nie pozwala jednak późniejszym odbiorcom jej przeniknąć i w pełni zrozumieć.

Na stronie AWERS/REWERS, na której Dehnel udostępnia swoje fotograficzne zbiory, odnajdujemy fotografię, która była inspiracją do napisania wiersza *Saint-Malo*. Wszystko się zgadza: nazwa miejscowości, kamienne mury, plaża sfotogra-

<sup>26</sup> Tamże, s. 25.

<sup>27</sup> Tamże, s. 26.



fowana tak, że nie widać morza, jest i kobieta, nie stanowi ona jednak głównego tematu zdjęcia, a jest jedynie ciemną plamką mającą w rogu kadru. Interesujące jest to, że choć wiersz *Saint-Malo* powstał z inspiracji fotografią, to wizja poety była zupełnie różna od wizji fotografa. Jak zauważa Dobrawa Lisak-Gębala, fotograficzne ekfrazy często znacząco odbiegają

[...] od wizualnego pierwowzoru, kreślą historię, jakiej nie dałoby się uchwycić ani w pojedynczym kadrze, ani nawet w kilku seryjnie, tuż po sobie wykonanych zdjęciach [...]. Rozwijając mikroopowieść inspirowaną konkretną fotografią autorzy jak gdyby dodają poprzednie i kolejne klatki, inscenizując pokaz filmu – tworzonego w oparciu o wiedzę czy wspomnienie lub zrodzonego ze swobodnej fantazji<sup>28</sup>.

Pojawia się pytanie, dlaczego Dehnel uczynił właśnie tę postać bohaterką swojego wiersza. Może dlatego, że stoi ona „na skraju zdjęcia”, jak gdyby na granicy między światem obrazu a światem rzeczywistym, przez to wydaje się, że można do niej dotrzeć, nawiązać z nią kontakt. Jest to jednak mylne wrażenie, gdyż różnica w czasie i przestrzeni tworzy pomiędzy osobą fotografowaną a oglądającym zdjęcie nieprzebytą barierę uniemożliwiającą komunikację. Dehnelowi nie chodzi jednak o pokazanie historii konkretnej kobiety.

Tajemnicza plażowiczka staje się symbolem wszystkich ludzi, którzy kiedykolwiek zostali bądź zostaną zarejestrowani przez aparat fotograficzny. Dla tych, którzy kiedyś będą oglądać ich portrety staną się oni milczącym obrazem skrywającym w sobie morze „słów i rzeczy”, którego nikt nigdy nie zdoła odkryć.

## Bibliografia

- Barthes R., *Camera lucida*, London 2000.  
*Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, ed. M. Bryant, Delaware 1996.  
 Dederko W., *Sztuka fotografowania*, Warszawa 1986.  
 Dehnel J., *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.  
 Dehnel J., *Seria w ciemność*. Wrocław 2016.  
 Lisak-Gębala D., *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1 (104).  
 Mikiewicz M., *Fotograficzna podróż w czasie: „Fotoplastikon” Jacka Dehnela*, „Literaturoznawstwo” 2014-2015, nr 8-9.  
 Romano C., *Looking Beyond the Visible. The case of Arthur Dantwo*. W: *Danto and his Critics*, ed. M. Rollins, Oxford UK – Cambridge USA 2012.  
 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.  
 Киреева Е.О., *Поэтика фотографического: фотография в современной англоязычной поэзии*. W: *Глаза как зеркало: зрение и видение в культуре. Сборник статей*, Москва 2016.
- Jacek Dehnel/rozmowa, <http://miejscefotografii.blogspot.com/2011/07/nowy-wiek-w-kopenhadze-koscio.html> [16.02.2018].

<sup>28</sup> D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii...*, s. 92.

*Jacek Dehnel: zbieram fotografie z poczucia utraty*, <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/1751214,Jacek-Dehnel-zbieram-fotografie-z-poczucia-utraty> [08.02.2018].  
Topolski, M., *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, <http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski/> [15.02.2018].

### Summary

Ekphrasis have been known and used in art from the earliest centuries due to the fact that different disciplines of art were always in close relations and took inspiration from one another. A great example of contemporary ekphrasis can be found in works of Polish writer and poet Jacek Dehnel. His book *Fotoplastikon* consists of one hundred old photographs chosen from his private collection and mini-essays he wrote to each of them. Old pictures were also inspiration for many of Dehnel's poems, such as *Brzytwa okamgnienia*, *FOTO-FILM, A. Cechnowski, ŁÓDŹ, Przejazd 24, tel. 457-23*, and *Saint-Malo*. All of those works, not only try to reveal the stories hidden behind the still expositions, but also tell the story of photography itself and describe its characteristics.

### Biogram

**Kinga Ponomarenko** – doktorantka II roku literaturoznawstwa na Akademii Pomorskiej w Słupsku.

kinga89-15@o2.pl