

## „Śmierć jest na zdjęciach z wakacji”. Fotograficzne motywy w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało

Literatura XXI wieku – tak zanurzona w intertekstualnej i multimedialnej przestrzeni – często sięga po odwołania do innych mediów, m.in. fotografii<sup>1</sup>. Bliskie relacje między tą dziedziną sztuki a najnowszą polską poezją zaobserwować można np. w przypadku twórczości Agnieszki Wolny-Hamkało. Wykonywanie zdjęć jest – zdaje się mówić poetka – czynnością najbardziej naturalną w świecie („Ludzie to wielkie, niewrogie nam koty, / które śpiewają w piwnicach / popołudniową piosenkę / i robią sobie zdjęcia wśród draczen” – czytamy w tekście *Mandala* z najnowszego tomiku *Występy gościnne*<sup>2</sup>). Zainteresowanie fotografią wdaje się w tym przypadku silnie skorelowane

---

1 Motyw ten odnaleźć można w tekstach wielu polskich twórców poetyckich, również starszego pokolenia (by wspomnieć choćby wiersze Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta czy Ewy Lipskiej). O popularności tego tematu w utworach poetyckich świadczyć może chociażby wydanie antologii poezji inspirowanej fotografią, a także miejsce, jakie w rozważaniach literaturoznawców zajmują relacje między tymi dwoma dziedzinami sztuki.

Por. *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.

2 A. Wolny-Hamkało, *Mandala*, [w:] *też*, *Występy gościnne*, Wrocław 2014, s. 14.

ze specyficzną, lekko oniryczną poetyką tekstów tej autorki, zanurzoną w doświadczeniu codzienności<sup>3</sup>.

W twórczości Agnieszki Wolny-Hamkało odnaleźć można wiele fotograficznych tropów. Najbardziej ewidentnym z nich jest tytuł tomiku z 2010 roku. Martyna Markowska w następujący sposób rozszyfrowuje jego znaczenie: „«Nikon i Leica» czyli: albo on i ona, albo nowe i stare odkurzone, albo młody i ta stara zapomniana”<sup>4</sup>. Znane fotograficzne marki, przeniesione do poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, stają się postaciami uwikłanymi w niemal ludzkie, intymne relacje. „Wszystko żyje po to, żeby być na zdjęciach” – czytamy w wierszu *ona*, rozpoczynającym książkę<sup>5</sup>. W sąsiednim utworze, zatytułowanym *I on*, znajdujemy natomiast „stłuczony obiektyw”<sup>6</sup> – nie tylko, jak pisze poetka, „corpus delicti [...] improwizacji”, ale i świadectwo zaburzonej, zdegenerowanej optyki, poprzez którą przyglądać się mamy rzeczywistości. „Jak w takim świecie mogą skończyć Lenon i Yoko, Nikon i Leica? No jak?” – pyta retorycznie Marcin Hamkało w tekście towarzyszącym wydawnictwu.

Przywołanie w tytule tomiku tak skonstruowanej pary fotograficznych marek nie jest przypadkowe. Zestawienie tradycji i nowoczesności wprowadza nas w przestrzeń dualizmu, tak charakterystycznego dla fotografii – medium opartego na przeciwieństwie negatywu i pozytywu. Pojęcia te, zwłaszcza „ciemne” konotacje związane z negatywem, ściśle łączą się z tematyką ludzkiej śmiertelności, która jest – już od czasu klasycznego *Światła obrazu* Rolanda Barthesa – najsilniejszą konotacją, związaną z pojęciem fotografii. Śmiertelność owa może być zarówno rozumiana jako mikrodoświadczenie przemijania osoby fotografowanej, jak i wrażenie stricte wpisane w akt

3 Co, jak pisze Bogusława Bodzioch-Bryła, jest jednym z wyróżników poezji po 1989 roku, która „po banał ten sięga, ku niemu się zwraca, banał stawia w centrum zainteresowania, wyróżniając go tym samym i odbanalizowując”.

B. Bodzioch-Bryła, *Poetyka w świetle medialności i multimedialności*, [w:] tejże, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku*, Kraków 2011, s. 195.

4 M. Markowska, *Landszafty*, „Artpapier” 2011, nr 169 [online] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=121&artykul=2723> [dostęp: 15.12.2015].

5 A. Wolny-Hamkało, *Ona*, [w:] tejże, *Nikon i Leica*, Poznań 2010, s. 5.

6 A. Wolny-Hamkało, *I on*, [w:] tejże, *Nikon...*, dz. cyt., s. 6.

oglądania dawnych zdjęć<sup>7</sup>. Agnieszka Wolny-Hamkało, pisząc o fotografii, również do tego, najprostszego przecież, skojarzenia się odnosi. Śmiertelność zapisaną w samej istocie fotograficznego medium zestawia z sielanką dzieciństwa, niewinność kołyski – z trumną.

Zbieżności między fotograficznym spojrzeniem a poezją tej autorki nie ograniczają się jednak tylko do fragmentów, w których problem ten stematyzowano wprost. Fotograficzność jest pojęciem, które przenieść można również na płaszczyznę stylistyki czy kompozycji tekstu<sup>8</sup>. Jak pisze w przywoływanej już tutaj recenzji *Nikona i Leiki* Martyna Markowska:

Na pewno nie brak Wolny-Hamkało fotograficznej precyzji w postrzeganiu świata. Dokumentalny zapis przestrzeni w stylu Alfreda Stieglitza, ale z drugiej strony – subtelne portretowanie postaci w stylu Margaret Cameron – tak określiłabym dwa tropy tradycji, którą udałoby się wyśledzić u Wolny-Hamkało. [...] Obrazy w tomiku Wolny-Hamkało przesuwają się wolno, czasami złośliwie drażniąc czytelnicze oko kawałkiem niewygodnego szkła z bajki. Czasami drażnią zmysł powonienia odorem, który jest obcy bajkom co prawda, ale uciążliwie obecnym w rzeczywistości. Ręce pachnące rzeżuchą, miasto pachnące smogiem, a w nim ona i on. Przenoszą w swoich głowach bagaże pełne wspomnień, z których każde jest obramowane, wykadrowane, czasami wyzoomowane, czasami panoramiczne. Jak fotografie: charakteryzują się różną wielkością, ostrością i formatem, ale zawsze są ograniczone ramą przestrzenną.<sup>9</sup>

Ta sama badaczka zwraca również uwagę na podobieństwo między onirycznym sposobem obrazowania – tak charakterystycznym dla autorki tomiku *Ani mi się śni* – a fotograficznością, rozumianą jako spojrzenie unieruchamiające zastaną scenę<sup>10</sup>. I choć taką paralelę można również przeprowadzić między fotografią a poezją najnowszą „w ogóle”, to jednak nie sposób

7 R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996 s. 29, 128–130.

8 Fotografia w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało bywa także sposobem wprowadzenia kategorii natury estetycznej, jak w wierszu *spontan pop*:

„[...] I zabierz stąd  
te grafomańskie zdjęcia cipek z Norwich.  
Kiepskie książki miały jednak dopiero  
nadejść (I'm afraid).”

A. Wolny-Hamkało, *spontan pop*, [w:] tejże, *Występy...*, dz. cyt., s. 10.

9 M. Markowska, dz. cyt.

10 Tamże.

zaprzeczyć, że wiersze Agnieszki Wolny-Hamkało – autorki tak często sięgającej po metafory pochodzące z innych mediów i popkulturowe stylizacje – wydają się na tego typu skojarzenia szczególnie podatne.

### Znieruchomiałe miasta

Opozycje życie-śmierć, dzieciństwo-starość najpełniej chyba zawierają się w przeciwstawieniu dynamiki i bezruchu, w które w sposób konstytutywny wpisuje się również fotografia. Umberto Eco w *Czytaniu świata* porównuje wszakże to medium do „zwierciadeł zamrażających”<sup>11</sup>. Przeciwstawienie ruchu i stagnacji najpełniej ukazane zostało w wierszu zatytułowanym *pon.*, pochodzącym z tomiku *Spamy miłosne*:

Miasto wzruszony polaroid. Tranzyt  
wibruje w ponownym transie. Obwodnice  
śpią przy lasach jak płazy. Krawędzią cienia  
jedzie widmowy cyklista. Na pętłach  
dziewczyny w srebrnych kurtkach  
parują jak ciepły chleb. Nocą dworzec  
płonie jak denaturat, pociąg z rzędem dusz.<sup>12</sup>

Fotografia okazuje się tu najbardziej wiernym sposobem rejestracji zastanej rzeczywistości, oddającym obraz w skali 1:1. Różnica pomiędzy miastem prawdziwym a miastem sfotografowanym jest właściwie tylko jedna – stanowi ją ruch. Miasto ukazane zostało jako „wzruszony polaroid”, swego rodzaju „powidok”. Epitet ten zawieszony jest pomiędzy konotacjami związanymi z poruszaniem się (krótkotrwałym i wymuszonym<sup>13</sup>) a pełnym spektrum emocji, doświadczanych przez jego mieszkańców<sup>14</sup>.

11 U. Eco, *Czytanie świata*, tłum. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 96.

12 A. Wolny-Hamkało, *pon.*, [w:] tejsze, *Spamy miłosne*, Kraków 2007, s. 5.

13 Być może kwestię owego „wymuszenia” należałoby interpretować poprzez pryzmat tytułu wiersza. Poniedziałek, którego skrótem może być tytułowy *pon.* – skrótem, dodajmy, używanym we wszelkiego rodzaju planach i kalendarzach – jest dniem, w którym miasto po weekendowym zastoju wraca do normalnego trybu pracy.

14 Warto zwrócić uwagę na to, że Agnieszka Wolny-Hamkało nie odwołuje się ani do foto-

Roland Barthes w następujący sposób charakteryzował różnice między filmem a fotografią:

Ale fotografia [...] jest *bez przyszłości* (stąd jej patetyzm, melancholia). Nie ma w niej żadnego «ku», podczas gdy kino jest w ruchu i dlatego w nim nie ma melancholii [...]. Będąc nieruchoma, fotografia kieruje się od przedstawienia do zatrzymania go.<sup>15</sup>

Opozycja ruchome miasto-statyczne zdjęcie w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało rozegrana zostaje jednak w dość nietypowy sposób. W przestrzeni opisywanej przez poetkę również nie sposób znaleźć celowego, linearnego ruchu – taki tok myślenia zarezerwowany jest dla tranzytu, który przecież w danej miejscowości się nie zatrzymuje, stając się tylko powtórzeniem, wpisanym w miejską tkankę. Ruch w tekście *pon.* to raczej rytm, pulsowanie miasta – sformułowania go opisujące koncentrują się albo wokół wibracji, albo też zapętlonego, powolnego przemieszczania się po okręgu (wspominane w tekście opuszczone obwodnice, pętle tramwajowe). Po stronie miasta sytuujemy zatem jedynie ruch pozorny, znajdujący się na granicy statyki. To jednak wystarczy, by odróżnić tę przestrzeń od zdjęcia – niewzruszonego, znieruchomiałego do szczytu. Jeśli nieruchomość fotografii jest u Agnieszki Wolny-Hamkało – jak chciałby Barthes – wyrazem melancholii, to również miasto napiętnowane byłoby (choć w mniejszym stopniu) takim melancholijnym spojrzeniem.

Jedyny wyraźny ruch (któremu można przypisać jakąś celowość), wpisany w wiersz, odbywa się na „krawędzi cienia” – między tym, co widzial-

---

grafii „klasycznie analogowej”, ani też do fotografii cyfrowej, lecz sięga po pojęcie polaroidu – techniki, która teoretycznie nie powinna mieć racji bytu od czasu cyfrowego przełomu. Polaroid jest zdjęciem natychmiastowym, podlegającym obróbce dyfuzyjnej (łączącej proces wywoływania i utrwalania) we wnętrzu aparatu, a także nieposiadającym negatywu. Jego szybkość w czasach fotografii analogowej wymuszała niedostatki natury technicznej. Stąd też polaroidy charakteryzowały się dosyć specyficzną poetyką. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że ta estetyka – nieco oniryczna, zamglona, mniej dbająca o szczegół, a bardziej o atmosferę – w pewien sposób paralelna jest wobec estetyki charakterystycznej dla poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, a także dla jej sposobu widzenia miasta.

15 R. Barthes, dz. cyt., s. 160.

ne, a tym, co pozostaje poza obszarem percepcji. Być może dzieje się tak dlatego, że dla fotograficznego spojrzenia najbardziej istotna jest opozycja światło–ciemność, leżąca u podstawy malowania słońcem. Ruch sytuowałby się właśnie na tej – konstytutywnej dla samej fotografii – granicy.

Opozycja ruch–bezruch w przypadku wiersza zatytułowanego *pon.* wpisana jest w przestrzeń publiczną. Fotograficzne znieruchomienie może jednak również patronować sferze prywatnej, intymnej, przybierając postać „wstrzymanego oddechu”. Tak jest w tekście \*\*\* z tomiku *Gospel*: „Tanoć jak solówka Davisa, powiększone zdjęcie / na którym jesteś minutę przed wyznaniem czegoś ważnego (śmiertelnie)”<sup>16</sup>. O ile w *pon.* bezruch stanowił rodzaj języka, sposobu opowiadania o mieście, o tyle w powyższym tekście jest raczej pauzą, stopklatką, podkreślającą czasowość zatrzymania.

### Fotografia jako wycięty kadr

Edgar Morin w połowie XX wieku miał w następujący sposób scharakteryzować fotografię: „Prawdę powiedziawszy, patrząc na zdjęcie, mamy wrażenie, że patrzymy na *analogon, eidolon*, któremu brakuje tylko ruchu”<sup>17</sup>. Powinowactwo fotografii i sztuki filmowej, o którym mówi również Barthes, najczęściej zamyka się w opisywanej tu opozycji ruchu i statyki, dźwięku i milczenia, czasowości i trwania. Relację tę w następujący sposób podsumowuje Marianna Michałowska:

Potoczne rozumienie zestawia film i fotografię automatycznie: najpierw powstała technologia umożliwiająca rejestrowanie obrazów nieruchomych, a następnie ruchomych. To jakby wyobrazić sobie sytuację, w której fotografię „popchnięto” i stała się ruchoma.<sup>18</sup>

16 A. Wolny-Hamkało, \*\*\*, [w:] *tejsze, Gospel*, Wrocław 2004, s. 22.

17 Cyt. za: B. Stiegler, *Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 68.

18 M. Michałowska, *Obraz utajony*, Kraków 2007, s. 133.

Być może dlatego właśnie w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało fotografia bardzo często ukazana zostaje jako medium pokrewne wobec filmu – metafory dotyczące obydwu tych sfer przecinają się i uzupełniają<sup>19</sup>.

Taki sposób widzenia fotografii można znaleźć m.in. w tekście *salvatore sirakuzano*:

To był spisek zwrotnic:  
 umarł punktualnie. Ponoć  
 stoją za tym państwa trzecie.  
 Naszpikowywany elektroniką sex shop rejestrował.  
 Nie zmarnować mi tego obrazu  
 (to inaczej brzmi kurwa  
 w ustach prokuratora).  
 Chodzą, robią pomiar światła.  
 Jakby śnieg, tylko pada od dołu.  
 Chyba mam przesilenie.<sup>20</sup>

Ciągła rejestracja obrazu (dokonywana przez kamery zamontowane na ścianie sex shopu, co dobitnie pokazuje, że współczesny świat, podlegający nieustannemu śledzeniu okiem kamer ulicznych, ma w sobie coś z pornografią), przeciwstawiona zostaje stopklatce z powstałego filmu, pojedynczemu obrazowi, istotnemu dla prowadzonego dochodzenia<sup>21</sup>.

Odwrócona kolejność wytwarzania obrazu (zarówno wymuszona poprzez potraktowanie fotografii jako wycinka taśmy filmowej, jak i obejmująca czynności związane z wykonywaniem zdjęć<sup>22</sup>) staje się symptomatyczna

19 Warto przywołać tu poglądy Victora Burgina, w następujący sposób streszczane przez Mariannę Michałowską:

„Gdyby zgodzić się z tezą stawianą przez Burgina, okazałoby się, że odbiór fotografii jako jednego kadru, po prostu «wyjętego z rzeczywistości» byłby niemożliwy. Fotografie opowiadamy, zmieniając je w film w naszej pamięci.”

Tamże, s. 154.

20 A. Wolny-Hamkało, *salvatore sirakuzano*, [w:] tejże, *Spamy...*, s. 56.

21 W powszechnym rozumieniu fotografia jako „starsza siostra” filmu wydaje się mieć silniejsze konotacje z dokumentem, obiektywną rejestracją, niż artystyczną kreacją.

22 Mam tu na myśli głównie kwestię pomiaru światła, który powinien nastąpić przed wykonaniem zdjęcia.

dla obserwowanej tu sceny tajemniczego morderstwa (mającego prawdopodobnie wymiar porachunków mafijnych). Odwrócenie porządku na płaszczyźnie fotograficznej znajduje swoje odbicie w odwróceniu porządku moralnego.

Warto przy tym pamiętać, że fotografia – zwłaszcza u swych początków – często była opisywana w kategoriach kryminalnych. Ślad takiego spojrzenia można zaobserwować chociażby w określeniu „strzelać zdjęcia”, które pozwala utożsamić dźwięk wyzwalanej migawki z wystrzałem. Akt fotografowania często łączony jest z polowaniem na bezbronną postać, wykonanie zdjęcia – z jej „ustrzeleniem”. Jak pisał Starl, „Fotograf czyni swoją ofiarę «niezdolną do ruchu». Jest myśliwym, policjantem”<sup>23</sup>.

W przypadku postępowania policyjnego, kluczową rolę odgrywa walor dokumentalny zdjęcia. Fotografia przez lata uważana była za medium najbardziej obiektywne, pełniące funkcję niezbywalnego dowodu. Liczne przykłady manipulacji obrazem (nie tylko tym powstałym w epoce nieustannej ingerencji programów komputerowych, ale i wcześniejszym, analogowym) nie wyrugowały jeszcze tego oczywistego skojarzenia.

Statyczną<sup>24</sup> scenę prowadzonego śledztwa (nasuwającą kolejne skojarzenie ze zdjęciem) przerywa tylko jeden, jakże wymowny głos: „nie zmarnować mi tego obrazu”. Zdanie to jest rozpatrywane przez poetkę w dwóch kontekstach: „prokuratorskim”, a także na płaszczyźnie normalnego, „cywilnego” odbioru fotografii („to inaczej brzmi kurwa / w ustach prokuratora”). Agnieszka Wolny-Hamkało wyraźnie gra jego wieloznacznością – w zależności od kontekstu przywoływany przez nią tekst to wiąże się z chęcią zachowania dowodu w sprawie, to odnosi się do dbałości o kwestie natury estetycznej, to znowu staje się wołaniem o pamięć i ocalenie prywatnego doświadczenia.

<sup>23</sup> Cyt. za: B. Stiegler, dz. cyt., s. 141.

<sup>24</sup> Analogicznie do omawianego już tutaj tekstu *pon.*, mamy tu do czynienia z ruchem nieliniowym, chaotycznym i w pewnym stopniu entropicznym.



## W więzieniu fotografii

W bardzo podobny sposób – jako statyczny element obrazu filmowego – fotografia funkcjonuje w wierszu Agnieszki Wolny-Hamkało zatytułowanym *Złote czasy radia*:

Ściemnia się nad miastem błękitna broszurka  
z alfabetem brajla, ale czad jeszcze grzmi  
w podwórkach i ciężkie metalowe wrotki  
tłuką o bruk. W tym samym momencie  
chłopiec znajduje w kubie celulooid (to złote  
czasy radia, jeszcze można było znaleźć  
w kubie celulooid) i patrzy pod światło lampy,  
mrużąc oczami. W maleńkich klatkach  
ma dziewczynę podnosi się z łąki, otrzepuje  
sukienkę – to wszystko. Zmienia się.  
Chłopiec jedzie na ostatnie piętro. Pośrodku  
dachu oddycha wydma. Nikt jeszcze nie przeczuwa  
tych drugich narodzin. Ale on już z dłoni  
robi kadr i świat staje się loteryjką.<sup>25</sup>

Tu również fotografia jest częścią większej całości – celuloidowej błony, która oglądana przy źródle światła daje poszatkowany obraz na kształt filmu poklatkowego.

Gest spoglądania pod światło – zwłaszcza w kontekście dramatycznego zakończenia wiersza, podszytego grozą śmierci – jest tu szczególnie wymowny. Rażący (a więc stwarzający zagrożenie dla wzroku) blask<sup>26</sup> niejako „wyłapywany” jest przez taśmę celuloidową, ożywiając w ten sposób zamrożone w poszczególnych kadrach sceny. Proces ten zostaje powielony, zreprodukowany w samobójczym geście kadrowania zastanego świata, tożsamym z poddaniem się jego losowości.

W kontekście tym ważną rolę odgrywa dwuznaczność fotograficznych określeń. Jak pisze Marianna Michałowska:

<sup>25</sup> A. Wolny-Hamkało, *Złote czasy radia*, [w:] *tejże, Ani mi się śni*, Wrocław 2005, s. 25.

<sup>26</sup> Co istotne w kontekście poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, jest to światło lampy – „udomowione”, rozprasające mrok nocy.

Polski wyraz „klatka” [...] odnosi się nie do zatrzymania czasu, ale do przestrzeni. Jest jej ograniczeniem. Umieszczamy w niej zwierzęta, by nie uciekły. Jest zatem synonimem utraty wolności. Klatki filmowe chwytają w swoją przestrzeń określone momenty.<sup>27</sup>

Klatka stworzona z celuloidowej błony staje się również rodzajem więzienia (wrażenie to potęguje zawarte w tekście sformułowanie „W maleńkich klatkach / m a dziewczynę” (podkreślenie B.E.). Węzienia, którego mury wydają się absolutnie nieprzekraczalne – zarówno dla zamkniętych w celuloidzie, jak i dla tych na wolności. Marianna Michałowska w następujący sposób rozwija wspomnianą już tutaj metaforę „zamrażającego zwierciadła” Umberto Eco:

By dowiedzieć się co jest poza kadrem lustra, nie należy ulegać pokusie jak Alicja i wchodzić w głąb odbicia, lecz wycofać się, by zwiększyć kąt odbicia przestrzeni. [...] W fotografii oddalenie od kadru nic nie da, nie zobaczymy niczego więcej ponadto, co zostało sfotografowane.<sup>28</sup>

Być może zatem opisywany w tekście gest samobójczy należałoby czytać jako próbę przekroczenia granicy wyznaczonej przez celuloidową błonę. Owa transgresja ściśle związana byłaby ze śmiercią, czy też – jak być może chciałaby Agnieszka Wolny-Hamkało – drugimi narodzinami. Co ciekawe, dokonywałaby się ona w momencie zakreślenia fotograficznego kadru – geście uruchomienia „loteryjki” życia i śmierci, w którym beztroska dzieciństwa przecina się z grozą samobójczego lotu.

### Dzieciństwo w świecie negatywu

Ta świadomość losowości wpisanej w dualizm życia i śmierci realizuje się również w codziennym doświadczeniu ludzkiej pamięci, w którym fotografia – jak w postępowaniu sądowym – zyskuje walor dowodu. Taką myśl można znaleźć również w tekście Rolanda Barthesa: „Ważne jest, że zdjęcie ma siłę potwierdzenia i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przed-

<sup>27</sup> M. Michałowska, dz. cyt., s. 133.

<sup>28</sup> Tamże, s. 83.

miotu, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania<sup>29</sup>. Zdjęcie staje się tutaj zatem dokumentem poświadczającym istnienie nie tyle dziewczyny na łące, ile czasu minionego. To nie tylko dowód, ale i medium pozwalające na doświadczenie przeszłości.

Nieco inaczej problem ten prezentuje się w sytuacji gdy oglądane zdjęcia to rodzinne pamiątki. W takim kontekście najsilniej objawia się zawarte w samym ontologicznym sednie fotografii balansowanie między figurą kołyski a trumny, między światem idylli a rzeczywistością napiętnowaną katastrofą. Jak pisze Alicja Mazan-Mazurkiewicz, stare zdjęcia „mogą być także świadectwem obcości, zerwania więzi, rozziewu pomiędzy dawną formą a obecną<sup>30</sup>. Oczywiście opisywane tu poczucie nieprzystawalności jest tym większe, im więcej czasu minęło pomiędzy momentem wykonania zdjęcia a doświadczeniem jego oglądania. Niemniej jednak – by znów powołać się na Rolanda Barthesa – „zawsze będzie w nim tajemniczy punkt nieaktualności, dziwny zastój, zasadnicza istota zatrzymania<sup>31</sup>”.

Zdjęcia z dzieciństwa są dowodem naszej historii (fotografia stawałaby się tu medium umożliwiającym niemal dotknięcie emocji), ale i pewnego rodzaju Barthesowskim przeciwwspomnieniem<sup>32</sup>, kradnącym nam możliwość prawdziwego wspomnienia. Ślad takiego spojrzenia można znaleźć w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało, o wymownym tytule *CV na śmieci*:

Od dzieciństwa miał kłopoty z czasem –  
stąd mnóstwo zdjęć z czasów  
gdy nie był sobą.<sup>33</sup>

Wpisane w tekst „kłopoty z czasem” można interpretować jako wyraz niezgody na przemijanie, ludzką śmiertelność. Zdjęcia z dzieciństwa stają się

29 R. Barthes, dz. cyt. s. 158.

30 A. Mazan-Mazurkiewicz, „Co z dziwnym urokiem?”. *O motywie starych fotografii w poezji współczesnej*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, t. 13, Łódź 2010, s. 391.

31 R. Barthes, dz. cyt., s. 162.

32 Tamże.

33 A. Wolny-Hamkało, *Cv na śmieci*, [w:] *tejże, Gospel...* s. 17.

dokumentacją okresu, kiedy bohater „nie był sobą”<sup>34</sup> – czasu, podlegającego innym kategoriom. Ich oglądanie można rozumieć jako doświadczenie umożliwiające spojrzenie w oczy ukrytemu w nas innemu<sup>35</sup>.

Warto przy tym pamiętać, że zdjęcie, funkcjonujące w przestrzeni pamięci, nie musi być nośnikiem możliwych do stematyzowania treści – może być nośnikiem emocji. Tak jest w zakończeniu tekstu zatytułowanego *kasztany w Teatrze Wybrzeże*:

Bo wszystko, do czego wracam  
jest przeźroczyste, jak powielane  
w nieskończoność zdjęcie, na którym  
trzeba to mówić? – jesteśmy  
szczęśliwi.<sup>36</sup>

Szczęście, o którym mowa w tekście, wydaje się uczuciem „oczywistym” („trzeba to mówić?” – pyta poetka). Jednocześnie jednak deklaracja ta podsztyta zostaje nutą strachu. Poczucie szczęścia sytuuje się na granicy wymawialności – tak, jakby jego kruchość mogła nie wytrzymać zderzenia ze jednoznacznością języka<sup>37</sup>. Repozytorium ludzkiej pamięci porównane jest do przeźroczystej fotografii. Jej blaknięcie nie jest związane tylko z upływem czasu, ale przede wszystkim z poddaniem odbitki nieustannej reprodukcji, która – niczym w przypadku Baudrillardowskich symulaków – pozbawia fotografię treści, odrywając znaczenie od znaczącego<sup>38</sup>.

Podobny sposób widzenia fotografii wydaje się punktem wyjścia dla wiersza *Negatyw* Agnieszki Wolny-Hamkało:

34 Świadomość takiego „pęknięcia”, nieciągłości, można znaleźć chociażby w pismach Waltera Benjamina.

35 Por. również:

A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

36 A. Wolny-Hamkało, *kasztany w Teatrze Wybrzeże*, [w:] *teżę, Nikon i Leica...*, s. 38.

37 Jest to szczególnie wymowne w przypadku wiersza, w którym tak wiele mówi się o koncepcji nowości, przemiany.

38 Por. np. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

W mieście zostali chłopcy  
 z procami w kieszonkach bluz.  
 To zwiadowcy band – wykręcają ręce  
 najładniejszym dziewczynom.  
 Nocą uprawiają plucie  
 flegmą jaskrawą jak lajkra.  
 Miasto wtedy tli się jak kolorowanka.  
 [...]
   
 Twardzielom z kurtek wypadają tik-taki,  
 kiedy tak idą przez sierpień  
 z głowami pełnymi pomysłów.  
 Podciągają spodnie i cały świat  
 zawraca<sup>39</sup>

Tekst ten wydaje się tu szczególnie interesujący – na interpretację, osadzającą go w „fotograficznej” przestrzeni nakierowuje bowiem w tym przypadku przede wszystkim tytuł utworu (bez tego kontekstu próżno byłoby szukać tu fotograficznych śladów). Jest on jednak bardzo wymowny, bo odwołujący się wprost do pojęcia negatywu – wpisanego w fundamentalną dla fotografii dialektykę, a zarazem w jedną z najbardziej inspirujących metafor związanych z tym medium.

Interpretację umieszczenia tego pojęcia w tytule tekstu można zamknąć w odczytaniu go jako gest sprzeciwu wobec traumatycznych doświadczeń dziewczęcego dorastania w świecie męskiej (chłopięcej) dominacji<sup>40</sup>. Można jednak również – i ku tej interpretacji bym się skłaniała – przeczytać wiersz jako tekst ekfrastyczny, odnoszący się do istniejących bądź jedynie potencjalnych negatywów będących zapisem dzieciństwa. Funkcjonowanie dwóch obrazów, bliźniaczo podobnych, lecz sytuujących się po przeciwnych stronach opozycji światło-ciemność, staje się analogiczne do istnienia dwóch symetrycznych światów (np. męskiego i żeńskiego bądź osadzonego w przeszłości i związanego z teraźniejszością). Pytanie o możliwość istnienia odbitek pozytywnych byłoby świadectwem doświadczenia braku, niemożności dopełnienia historii drugą stroną tego samego medalu.

<sup>39</sup> A. Wolny-Hamkało, *Negatyw*, [w:] tejże, *Ani mi się śni...*, s. 26.

<sup>40</sup> W podobny sposób można odczytywać dwuznaczność słowa „klatka”, użytego w wierszu *Złote czasy radia*, który to tekst ma przecież równie silną wymowę inicjacyjną.

Warto pamiętać, że oglądanie starych zdjęć to także czynność, jakiej w obliczu nadchodzącego zaćmienia Słońca w niemal historyczny sposób oddają się bohaterowie pierwszej napisanej przez Agnieszkę Wolny-Hamkało powieści:

W radiu podawali prognozę pogody dla podróżujących nocą. Już za dwa tygodnie miało dojść do całkowitego zaćmienia słońca. I spiker pomysłowo radził oglądać je przez zdjęcia rentgenowskie. Ludzie wyciągali z pawlaczy i pudeł stare filmy fotograficzne, których nie używa się już w czasach cyfrowych. Nocami, kiedy dzieci zasypiały w łóżkach, kobiety brały negatywy do kuchni i wylewały łzy nad straconą młodością.<sup>41</sup>

Tu również – siłą rzeczy – nie mamy do czynienia z odbitkami pozytywnymi, lecz właśnie negatywami, obrazami odwróconymi, trudnymi w percepcji, ale jednocześnie umożliwiającymi przeniesienie się do czasów sielankowej młodości (nawet jeśli za sprawą użytego medium młodość tę można percypować tylko w kontekście przemijania i nadchodzącej śmierci).

### Śmiercionośne spojrzenie

Współistnienie tych dwóch dyskursów – zbudowanych wokół dzieciństwa i śmierci – uobecniających się w pojęciu fotografii, najpełniej uwidocznione zostaje w teście *Wahadełko* pochodzącym z najnowszego tomiku Agnieszki Wolny-Hamkało:

Śmierć jest na zdjęciach z wakacji,  
w szczepionkach przeciw wścieklicznie  
żółta jak Chińczyk w butach z porcelany  
wróży ci z ręki, pluje pestkami.  
Śmierć jest w gazetach, pod szybką  
zegarka. Jest w brudnej wodzie,  
kapie się po tobie.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> A. Wolny-Hamkało, *Zaćmienie*, Wołowiec 2013, s. 28.

<sup>42</sup> A. Wolny-Hamkało, *Wahadełko*, [w:] tejże, *Występy gościnne...*, s. 28.

Wszechobecność śmierci zamknięta zostaje w tytułowym pojęciu wahadełka – prostego urządzenia pochodzącego ze sfery paranormalnej, służącego do wykrywania pewnego rodzaju nieciągłości przestrzeni (być może w tym wypadku właśnie śmierci). Sposób jego działania, silnie związany z pojęciem wahania się, podobnie jak tekst *Złote czasy radia*, wpisuje w dyskurs mortalny świadomość pewnego rodzaju losowości. Powaga ludzkiej śmiertelności skontrastowana zostaje ze zdrobieniem stosowanym w nazwie urządzenia, a także umniejszona poprzez skojarzenia z pojęciem gry oraz ze sferą paranormalną (która przecież do zaświatów często się odwołuje).

Wpisanie śmierci w mikrokosmos zorganizowany wokół fotografii z wakacji również podkreśla loteryjność, przygodność wykonywanych zdjęć<sup>43</sup>. Śmierć wprzęgnięta zostaje w przestrzeń beztroski, wakacyjnego doświadczenia przebywania poza czasem<sup>44</sup>. To jednak czas, rządzący zarówno nagłówkami gazet, jak i panujący „pod szybką zegarka”, jest tutaj głównym bohaterem. Pozorne wyrwanie się spod jego władzy jest tylko pułapką. Blaknące zdjęcia z wakacyjnych wojaży stają się tylko strzępami wspomnień. Skontrastowanie beztroski z brutalną rzeczywistością ludzkiej śmiertelności okazuje się w dwójnasób bolesne.

Związek między fotografią a śmiercią wyraźnie zarysowany zostaje także w zakończeniu tekstu *recenzja wewnętrzna*:

Przesłał mi zdjęcie psa  
i napisał: MY  
uśpiliśmy sukę.

43 Pojęciu „zdjęć z wakacji” warto przyrzeć się przez pryzmat fragmentu przytaczanego już tutaj *Zaćmienia*:

„Przecież każdemu jego życie wydaje się wyjątkowe. To syndrom prezentowania zdjęć z wakacji. Przerabiałam to dziesiątki razy. Jeszcze jeden portret na tle morza, a teraz z palmą, przy jedzeniu owoców morza. ...] Nagle masz dość, a gospodarze są cali rumiani z emocji i najwyraźniej dopiero się rozkręcają”.

Oglądanie cudzych zdjęć z wakacji staje się torturą ze względu na przekonanie ich autorów o wyjątkowości zarejestrowanego przez nich doświadczenia. W bardzo podobny sposób kwesta poczucia wyjątkowości ludzkiego losu wpisana jest w pojęcie śmiertelności.

A. Wolny-Hamkało, *Zaćmienie...*, s. 80–81.

44 Podobną charakterystykę możemy przypisać również czasowi dzieciństwa.

Tak to się zaczyna  
i tak to się kończy.<sup>45</sup>

Zdjęcie uśpionego psa staje się pretekstem do konstatacji o wszechobecności śmierci<sup>46</sup>. Warto zwrócić uwagę na lakoniczność komentarza, którym opatrzone zostało zdjęcie jeszcze wówczas żywego psa. Skrótowność tę można tłumaczyć fragmentem rozważań Rolanda Barthesa:

Ohyda to właśnie: nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby, którą najbardziej kocham, o jej zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc nigdy go zgłębić i przekształcić. Jedyna „myśl”, jaką mogę mieć, to tylko tyle, że u końca tej pierwszej śmierci wpisana jest moja śmierć. Pomiędzy nimi nie ma nic, tylko oczekiwanie.<sup>47</sup>

Zawarta w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało świadomość, że „tak to się zaczyna/i tak to się kończy” wydaje się w tym kontekście analogiczna wobec Barthesowskiego sformułowania, w którym najpełniej chyba uobecnia się rytm narodzin i śmierci, powtarzalności przemijania.

O fotografii mówi się na dwa sposoby – pisze Marianna Michałowska – w pierwszym ujęciu jest ona racjonalna, jak techniczny obraz pokazujący to, co jest; jednak w drugim – pod racjonalną powłoką kryje się obraz „nieoswojony”. [...] Fotografia ma zatem swoją stronę jasną słoneczną, można by powiedzieć, i mroczną, nocną, rozświetloną przez płynne światło księżycy<sup>48</sup>.

W poezji Agnieszki Wolny-Hamkało obydwa te sposoby widzenia fotografii – jak dwie strony tego samego medalu, negatyw i pozytyw – nieustannie przenikają się, migocąc i opalizując.

W posłowniu do wspomianej tu już antologii poezji inspirowanej fotografią, wydanej pod wymownym tytułem *Światłem pisane*, redaktorzy tomu dokonują następującego rozpoznania: „Kojarzenie ze sobą dwóch dziedzin sztuki jest ryzykowne i wymaga wyczucia, ale też pozwala dostrzec zjawiska

45 A. Wolny-Hamkało, *recenzja wewnętrzna*, [w:] tejże, *Nikon i Leica...*, s. 48.

46 Która wydaje się szczególnie wymowna w kontekście gry słów, łączącej pojęcie śmierci z przestrzenią oniryzmu.

47 R. Barthes, dz. cyt., s. 165.

48 M. Michałowska, dz. cyt., s. 106–107.



kulturowe w nowej perspektywie”<sup>49</sup>. Nie inaczej jest w przypadku poezji Agnieszki Wolny-Hamkało. Obecność motywów fotograficznych w cytowanych utworach pozwala pod innym kątem przyjrzeć się tak istotnym dla najnowszej poezji problemom, jak doświadczenie czasu czy ludzkiej śmiertelności.

## BIBLIOGRAFIA

### I Literatura podmiotu:

Wolny-Hamkało A., *Ani mi się śni*, Wrocław 2005.

Wolny-Hamkało A., *Gospel*, Wrocław 2004.

Wolny-Hamkało A., *Nikon i Leica*, Poznań 2010.

Wolny-Hamkało A., *Spamy miłosne*, Kraków 2007.

Wolny-Hamkało A., *Występy gościnne*, Wrocław 2014.

Wolny-Hamkało A., *Zaćmienie*, Wołowiec 2013.

### II Literatura przedmiotu:

Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

Bodzioch-Bryła B., *Poetyka w świetle medialności i multimedialności* [w:]  
też, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku*, Kraków 2011.

Eco U., *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.

Łebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, *Posłowie*, [w:] *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.

---

49 B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, *Posłowie*, [w:] *Pisane światłem...*, dz. cyt., Olszanica 2007, s. 182.

Michałowska M., *Obraz utajony*, Kraków 2007.

Markowska M., *Landszafty*, „Artpapier” 2011, nr 169, [online] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=121&artykul=2723> [dostęp: 15.12.2015].

Mazan-Mazurkiewicz A., „Co z dziwnym urokiem?”. *O motywie starych fotografii w poezji współczesnej*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, t. 13, Łódź 2010.

Stiegler B., *Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.

## ABSTRAKT

Tekst proponuje interdyscyplinarne spojrzenie na poezję Agnieszki Wolny-Hamkało. Jego celem jest ukazanie relacji, w jakie wchodzi ona z fotografią. Artykuł sięga do „klasycznych” pojęć związanych z tym medium, takich jak dualizm negatywu i pozytywu, opozycja ruchu i stagnacji, życia i śmierci, tego co, w kadrze i poza nim, oraz prezentuje sposoby ich transpozycji na płaszczyznę utworu poetyckiego. Wśród fotograficznych metafor wskazywanych w tekście, istotne miejsce zajmuje również odczytywanie zdjęcia jako dowodu, śladu pozostawionego na „miejscu zbrodni”, „klatki” więżącej bohaterów. W artykule analizie i interpretacji poddano wiersze Agnieszki Wolny-Hamkało pochodzące z tomików publikowanych w latach 2004–2014.

**Słowa kluczowe:** literatura, literatura najnowsza, poezja polska, fotografia, literatura a sztuki wizualne

## BIOGRAM

Barbara Englender – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa. W swych badaniach zajmuje się przede wszystkim relacjami między poezją najnowszą a nowymi mediami oraz przestrzenią sztuk wizualnych. Kontakt do autora: [b.englender@o2.pl](mailto:b.englender@o2.pl)