

Obrazy pracy kobiet w *Komentarzach* do fotografii Witolda Wirpszy*

Images of Women's Work in Witold Wirpsza's *Komentarze do fotografii*

CEZARY ZALEWSKI

Uniwersytet Jagielloński, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6341-8592>

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

Abstract. The article is an analysis of two lyrical works by Witold Wirpsza included in the volume *Comments on Photography*. Using John Berger's category of non-expressive photography, the techniques of manipulation carried out by the poet on two photographs from the exhibition "The Family of Man" are shown. Each time, he established a kind of "hidden field" that modifies the image, giving it a completely different meaning. This new meaning was finally interpreted thanks to the category of trepidation (*Angst*), whose author is Martin Heidegger.

Keywords: Witold Wirpsza, "The Family of Man", lyric

Abstrakt. Artykuł jest analizą dwóch utworów lirycznych Witolda Wirpszy zamieszczonych w tomie *Komentarze do fotografii*. Wykorzystując kategorię fotografii nie-ekspresyjnej Johna Bergera, pokazane zostały techniki manipulacji, którą na dwóch zdjęciach z wystawy *The Family of Man* przeprowadził poeta. Za każdym razem ustanowił on rodzaj „ukrytego pola”, które modyfikuje obraz, nadając mu zupełnie inne znaczenie. Ten nowy sens został ostatecznie zinterpretowany dzięki kategorii trwogi (*Angst*), której autorem jest Martin Heidegger.

Słowa kluczowe: Witold Wirpsza, *The Family of Man*, liryka

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Gołębia 16, 30-007 Kraków, Polska; tel.: (+48) 12 663 13 00.

Na wystawie *The Family of Man* ważną rolę odgrywały fotografie przedstawiające ludzką pracę. Było ich niemało, zatem ich ekspozycja dawała rozmaite możliwości i konfiguracje, które – jak się dziś zauważa (Sandeén, 1995, s. 74) – nie mogły zostać wiernie odtworzone w niezwykle popularnym katalogu. W nim bowiem tematyka ta została umieszczona w jednej sekcji, z wyraźnym podziałem na działalność będącą udziałem mężczyzn albo kobiet.

W tomie poetyckim *Komentarze do fotografii* (Wirpsza, 1962) Witold Wirpsza dokonał selekcji i ponownej reorganizacji układu zdjęć w sposób – jeśli uwzględnimy zawartość katalogu¹ – przypadkowy. To, co zostało przez poetę wybrane, pochodzi z różnych działów publikacji i zupełnie nie uwzględnia jej struktury. Ale od tej reguły jest jeden wyjątek: dwie fotografie mające związek z pracą wykonywaną przez kobiety. Obrazy zostały tu ustawione jeden po drugim (Wirpsza, 1962, s. 13, 16), a w katalogu oddziela je zaledwie jedna strona (Steichen, 1955, s. 79, 81), ponieważ należą do tej samej całości tematycznej.

Nawet jeśli unikalna synchronizacja tomu poetyckiego i katalogu wystawy była niezaplanowana, to prowokuje do postawienia pytania o fotograficzną predylekcję Wirpszy. Z dziesięciu zdjęć należących do sekcji „kobiecej pracy” wybrał on tylko dwa; i *prima facie* trudno jest stwierdzić, dlaczego właśnie te.

Hipotetycznej intuicji dostarcza błyskotliwy esej Johna Bergera pt. *Wyglądy* (Berger, 2023), który dotyczy konstytucji znaczeń fotograficznego obrazu. Składa się on zawsze z cytatów (tj. dokładnych odwzorowań); tym, co cytowane, jest zmysłowy wygląd świata. Cytat zawsze jest „momentalny”, jest wyrwany zarówno z tego, co „przed”, jak i „po” – i dlatego jest niejednoznaczny. Ale – i to jest najważniejsze – ów cytat może być albo zwięzły, albo obszerny, długi i szczegółowy. Berger ewidentnie faworyzuje drugi przypadek. Pisz o nim następująco:

Fotografia tnie czas i przedstawia przekrój wydarzenia lub wydarzeń, które nastąpiły w danym momencie. Widzieliśmy już, że chwilowość skłania do percepcji znaczenia jako ambiwalentnego. Ale przekrój, jeśli jest wystarczająco szeroki i można mu się przyjrzeć w wolnej chwili, pozwala dostrzec wzajemne powiązania i współistnienie wydarzeń. Podobieństwa, które ostatecznie wynikają z pewnej jedności wyglądown, rekompensują brak sekwencji (Berger, 2023, s. 176–177).

Im bardziej wyglądy na obrazie są urozmaicone, wzajemnie splecione, tym – od strony semantycznej – lepiej. Fotografia zawiera wtedy swoiste powiększenie, które:

¹ Warto zaznaczyć, że chociaż zdjęcia zamieszczone w *Komentarzach do fotografii* pochodzą, jak informuje wydawca (zob. Wirpsza, 1962, s. 40), z katalogu wystawy, to poeta zapewne osobiście oglądał wystawę w 1959 roku w Warszawie.

dokonyuje się dzięki koherencji wyglądy [...] rozciągających wydarzenie poza nie samo. Wygląd sfotografowanego wydarzenia implikuje inne wydarzenia. Energia tych jednoczesnych połączeń i odniesień rozszerza okrag poza wymiar natychmiastowej informacji. [...] Konkretne sfotografowane wydarzenie implikuje inne wydarzenia poprzez idee zrodzoną z pojawienia się pierwszego wydarzenia. [...]

Jak to możliwe, że wyglądy „dają życie” ideom? Swoją specyficzną spójnością w danym momencie artykułują zbiór powiązań, które skłaniają widza do rozpoznania jakiegoś doświadczenia z przeszłości. Rozpoznanie to może pozostać na poziomie milczącego paktu z pamięcią lub stać się świadome. Gdy tak się dzieje, zostaje uformowane jako idea (Berger, 2023, s. 178–179).

Tak, w znacznym uproszczeniu, przedstawia się koncepcja tzw. fotografii ekspresyjnej. Niestety, autor nie pokusił się o bardziej wnikliwą charakterystykę modelu opozycyjnego, niedoskonałego i niesatysfakcjonującego. Fotografia nie-ekspresyjna – tak można by ją określić – zawiera minimum informacji, ponieważ cytuję zbyt lakonicznie. Ubogie wyglądy nie zawierają wewnętrznej koherencji, dlatego nie są w stanie aktywizować w pamięci widza żadnych doświadczeń, a raczej – przywołują ich za dużo, nie wiążąc się trwale ze sfotografowanym konkretem. Wtedy, jak pisze Berger:

myślimy tylko o [...] przekazie, który w tym przypadku jest tak niejednoznaczny, że wydarzenie wymyka nam się z rąk. To, co pokazuje fotografia, pasuje do każdej historii, jaką wymyślimy. [...] Można pobawić się w wymyślanie znaczeń (Berger, 2023, s. 133, 130).

Kończąc esej (zob. Berger, 2023, s. 192), autor wskazuje na przyjemność, jaką daje ogląd fotografii ekspresyjnej: stwarza ona bliską więź z odbiorcą, która ewokuje poczucie zadomowienia wśród wyglądy. Nie jest zatem wykluczone, że fotografia nie-ekspresyjna wzbudza natomiast dystans, a nawet efekt obcości.

Nawet pobieżny ogląd katalogu nie pozostawia wątpliwości, iż Wirpsza zdecydowanie opowiedział się po stronie fotografii nie-ekspresyjnej i dlatego wybrał owe dwa – jakże enigmatyczne oraz proste – obrazy. Przy takim założeniu trudno uniknąć pytania o możliwości, jakie przed poetą otwierało to rozstrzygnięcie. Pierwsza jest oczywiście ludyczna²: komentowanie fotografii będzie popisem wyobraźni, której zdolności nie zostaną – wbrew oczekiwaniom czytelnika – w żaden sposób ograniczone ani mechanizmami pamięci, ani realistycznym charakterem

² Poeta przyznał w jednym z wywiadów, że *Komentarze do fotografii* są realizacją „elementu ludycznego” w jego twórczości (Szymański, 1981, s. 164–165). Postawa ta nie jest zaskakująca u kogoś, kto przetłumaczył *Homo ludens* Huizingi i powoływał się na jego koncepcję sztuki jako zabawy we własnych esejach (zob. Wirpsza, 2008, s. 74–77).

reprezentacji. Druga możliwość – dobrze już zresztą rozpoznana³ – dotyczy krytycznej postawy względem samej wystawy (lub przynajmniej jej katalogu). Wirpsza niemal dokładnie w połowie tomu umieszcza dwa zdjęcia, których właściwości sugerowałyby raczej pozycję peryferyjną, marginalną. I dzięki temu wydobywa kontrast, na który później zwrócić uwagę inni komentatorzy *The Family od Man*⁴. Jeśli wybrane fotografie nie dają się wyjaśnić wedle zasady ekspresyjnej, to nie dają też warunków do osobistego i zarazem racjonalizującego doświadczenia, w więc – ostatecznie – okazują się absurdalne, a przynajmniej nedorzeczne. A ponieważ mają one związek z pracą wykonywaną przez kobiety, to ten właśnie temat zostaje tu zdeprecjonowany; zwłaszcza że analogiczna kwestia po stronie męskiej nie została potraktowana identycznie. Gest Wirpszy stara się zatem wydobyć patriarchalny aspekt ekspozycji (zob. np. Sekula, 2010, s. 91–93); aspekt, który ona starała się maskować, obficie prezentując np. idylliczne obrazy macierzyństwa czy kobiecości.

Obie możliwości są tu ważne, ale kluczową rolę odgrywa, jak sądzę, trzecia. Jeśli o tych fotografiach można powiedzieć „wszystko”, stwarza to znakomite warunki do artystycznego eksperymentu. Poeta zaprezentuje więc najpierw najbardziej oczywisty komentarz, a potem go zaneguje, tworząc kompletnie odmienną wersję (tego samego). W ten sposób monolog liryczny będzie zapisem standardowego oraz niestandardowego ujęcia; i oba te aspekty pozostają ze sobą w wyraźnym napięciu. Ich konfrontacja nie jest, rzecz jasna, zjawiskiem nowym. Można ją odnaleźć w szeroko rozumianych praktykach (i programach) awangardowych, wedle których:

Sztuka rozbija zakrzepłą homogeniczną skorupę zastanego świata i przenosi nas w dziedzinę wielorakości i heterogeniczności, w ryzyko pomysłowości i odkrycia. W tej perspektywie poznawcza moc sztuki jest więc w odwrotnym stosunku do rozpoznawczych strategii codziennego życia; lub – jak nauczycieli nas tego formalisci – sztuka jest najbardziej efektywna poznawczo, gdy *defamiliaryzuje* obiekty i daje nam nowy, percepcyjny dostęp do świata (Pendegrast, 1986, s. 76)⁵.

Zgodnie z tym założeniem poeta najpierw familiaryzuje, a następnie defamiliaryzuje prezentowaną fotografię. Celem niniejszych analiz jest wydobywanie i zinterpretowanie owego kontrastu, który pozwala Wirpszy nie tylko na realizację artystycznego eksperymentu, ale także chroni ów proceder przed – ściśle

³ Zob. np. Grądział-Wójcik, 2001; Pawelec, 2013; Pietrzak, 2014.

⁴ Zob. np. dociekania, które przeprowadził Marc-Emanuel Melon (Melon, 2004, s. 75–78). Wynika z nich, że na wystawie fotografie męskiej pracy pełne są energii i kreatywności, a praca kobiet jest pokazana jako działalność wyniszczająca i odtwórcza. *Nota bene* wniosek ten został wyprowadzony na podstawie tych samych fotografii, które wykorzystał Wirpsza.

⁵ Na temat związków poezji Wirpszy z awangardą (szczególnie z koncepcjami T. Peipera) zob. np. Byliniak (2009) i Bogalecki (2024).

awangardowym (zob. Pendegrast, 1986, s. 76–77) – niebezpieczeństwem ahistoryzmu i społecznego wyobcowania.

1. RĘCE. BEZRADNOŚĆ

Autorem pierwszej fotografii jest Russell Werner Lee, który został zatrudniony w projekcie organizowanym przez Farm Security Administration. Zadaniem przedsięwzięcia było m.in. dokumentowanie ubóstwa obszarów wiejskich USA podczas Wielkiego Kryzysu oraz II wojny światowej (zob. Sontag, 1986, s. 10–11). Z archiwów tej agencji Steichen pokazał na wystawie kilka zdjęć, ale spośród nich Wirpsza wybrał tylko to, które pierwotnie nosiło tytuł: *Ręce pani Andrew Ostermeyer, żony gospodarza, Miller Township, hrabstwo Woodbury, Iowa* (*Hands of Mrs. Andrew Ostermeyer, wife of a homesteader, Miller Township, Woodbury County, Iowa*) i zostało wykonane w grudniu 1936 roku (zob. Steichen, 1955, s. 79; ilustracja a)⁶.

Geneza tej fotografii zapewne była pocie nieznana, a mimo to jej ślad przedostał się do wiersza. Wykonanie zdjęcia zakładało bowiem aktywną rolę trzech różnych podmiotów: agencji rządowej (tj. zlecniodawcy), fotografika (tj. wykonawcy) oraz modelu (tj. sfotografowanej kobiety). *Ręce. Bezradność* zawiera sytuację liryczną także składającą się z trójczołowego układu, który dodatkowo uzyskał podwójną realizację: dłuższą (pierwszy strofoid) i krótszą (drugi, trzeci i czwarty strofoid). Za każdym razem schemat komunikacyjny składa się z podmiotu lirycznego („ja”, ew. „my”), postaci (modelu) oraz anonimowej zbiorowości.

Kluczowa różnica między tymi wariantami polega na tym, że pierwszy z nich przyjmuje identyczny status wszystkich uczestników, natomiast drugi wyraźnie zaznacza, że postać jest dana wyłącznie dzięki swej reprezentacji. Pierwsza część monologu zawiera bowiem rodzajową scenkę, a dopiero druga wprowadza do niej utrwalony obraz. W *Komentarzach do fotografii* Wirpsza zazwyczaj postępuje odwrotnie (tj. dopisuje „dalsze ciągi”), dlatego taka inwersja nie jest oczywista. Nie ma ona charakteru genetycznego, tj. nie przedstawia tego, co poprzedziło wykonanie zdjęcia⁷, ponieważ oba układy ustawione są względem siebie synchronicznie. Jeśli więc za każdym razem ów element jest funkcjonalny, oznacza to, jak sędzę, że poeta zaciera tu różnicę między samą postacią a jej fotograficznym wizerunkiem.

⁶ Pierwotną wersję zdjęcia można zobaczyć w zasobach internetowych: <https://dc.library.txstate.edu/node/7414>; https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Homesteading#/media/File:Hands_of_Mrs._Andrew_Ostermeyer,_wife_of_a_homesteader,_Woodbury_County,_Iowa,_8a21551.jpg (dostęp: 3.04.2025).

⁷ Przykład takiej właśnie inwersji znaleźć można w późnym wierszu Czesława Miłosza pt. *Piękna nieznajoma* (zob. Miłosz, 2002, s. 25–26).

I nie jest wykluczone, że zgodziłby się z diagnozą Sontag (zob. Sontag, 1986, s. 140–165), wedle której nowoczesność polega na deplatonizacji, czyli na tym, że rozumienie nie musi już powoływać się na dystynkcję między oryginałem (rzeczą) a kopią (obrazem). Fotografia odegrała w tym procesie nadrzędną rolę, gdyż pozwoliła zawłaszczać i kontrolować to, co realne. Dokonany przez nią „podbój świata”:

polega na tym, że dzięki wykonywaniu obrazów [...] możemy uzyskać coś w charakterze informacji, a nie przeżycia. Znaczenie fotografii jako środka, dzięki któremu coraz więcej wydarzeń wchodzi w skład naszego doświadczenia, jest koniec końców tylko ubocznym produktem jej skuteczności w dostarczaniu wiedzy oddzielonej od doświadczenia i od tegoż niezależnej (Sontag, 1986, s. 143).

Tę znakomitą intuicję tematyzuje i rozwija utwór *Ręce. Bezsilność*. W nim bowiem można dostrzec przejście od procesu nadrzędnego (tj. informacji odseparowanej od doświadczenia) do jego efektu ubocznego (tj. poszerzania samego doświadczenia). Pierwsza, dłuższa realizacja tego przemieszczenia wygląda następująco:

Całkowita bezradność. Nawykowo, po oglądzie,
Wzbudzają (ręce) szacunek: że praca, że tyle lat (70?, 80?),
Że artretyczne zgrubienia (małe dochody, wilgotne
Mieszkanie), żyły, popatrzcie, nabrzmiałe, skóra, popatrzcie,
(Tego, przepraszam, nie widać, przepraszam, domyśleć
Się należy), mimo wszystko: popatrzcie, spękana; że, dalej,
Przed śmiercią. Tedy, nawykowo: ttaakk (właśnie). Jednak w rzeczywistości
Całkowita bezradność, tzn. bezradność okrucieństwa, ponieważ:
1) „Popatrzcie, powiada, na babskie zmęczenie moje; ach, pracowałam,
Powiada, i popatrzcie, powiada, taki los mój, biedy się, powiada,
Dopracowałam, lata stare”. Oczywiście, ta babska bezradność
Jest powodem bezradności okrucieństwa.
2) Natomiast: „A cóż to pani, pytam, robiła? Jaki
Wysiłek? Może trupy o północy, pytam (balladowo), na cmentarzu,
Tylko że współnik, co? zabrał wszystko, i bieda? A może
Dzień po dniu, pytam, troskliwość, kiedy mąż rzezimieszek,
Syn rzezimieszek? Może i tak, pytam tylko: ferma, dojenie krów,
Dzieci, wnuki, pytam, uczciwość, obowiązkowość, także tylko
Starość i bieda, nic, pytam?” – Więc także bezradność (Wirpsza, 1962, s. 15).

Początkowo i podmiot, i jego anonimowe, nieme audytorium dokonują wyłączenie oglądu, który przeprowadzany jest z dystansu. A w takich okolicznościach

zawsze dochodzi do – jak powiedzieliby formalisci – automatyzmu percepcji. Przed nim i przed jego konsekwencjami podmiot stara się więc wszystkich (i słuchaczy, i czytelników) przestrzec. W tym celu zaprezentowany tu zostaje podwójny mechanizm wykorzystujący synkdochę i metonimię. Pierwszy, bardziej ukryty, polega na traktowaniu rąk tak, jakby zastępowały one całą osobę; i dlatego to, co można dostrzec w tej części ciała, adekwatnie stosuje się do człowieka. Drugi, ważniejszy i bardziej wyeksponowany, dotyczy interpretacji samych danych wizualnych. Precyzyjnie przedstawiony stan wyniszczenia dłoni (tj. stawów, żył, powierzchni skóry) nie pozostawia bowiem wątpliwości, że istnieje ścisły związek między nim a jego przyczyną (tj. ciężką pracą, warunkami życia) oraz następstwem (tj. zbliżającą się śmiercią).

Te dwa współgrające procedery są arbitralne i – jako takie – nieuzasadnione. Mają wszakże zadanie polegające na wytworzeniu aury autorytetu. I zamiar ten jest ewidentnie podejrzany. W tym nastawieniu pobrzmiewa echo maksymy Pascala: „Te węzły tedy, które wiążą szacunek do czegoś szczególnego, to są węzły urojone” (Pascal, 1983, s. 114). Żeby zademonstrować słuszność tego rodzaju twierdzenia, podmiot dokonuje zabiegu, który zarazem znosi pierwotny dystans oraz wyzwala postawę empatyczną. Oddaje więc głos samej bohaterce, następnie stawia jej pytania; a wszystko po to, aby zbliżyć się do autentycznego poznania, które gubi automatyzm pobieżnego, bezrefleksyjnego oglądu.

Sposobem na powiększenie zakresu doświadczenia jest retrospekcja odsłaniająca przeszłość bohaterki. Ona sama przyznaje, że jej praca – a ta kwestia jest tu zasadnicza – okazała się pozbawiona jakiejkolwiek wartości. Ten brak wynika z niewystarczających środków, które były i nadal są efektami pracy. Jednakże w tym monologu pobrzmiewa pewna nuta zaskoczenia, gdyż nie zawsze było oczywiste, że tak będzie wyglądał finał biografii. Ów brak przezorności, związany najprawdopodobniej z wiarą w niewyczerpany zasób sił fizycznych, doprowadził „teraz” do stanu bezradności, czyli: niezdolności do pracy przy ciągle istniejącej potrzebie jej wykonywania.

W tej perspektywie należy, jak się wydaje, rozumieć kluczową diagnozę: „bezzadność okrucieństwa”. Bohaterka sama sobie zadaje cierpienie; sama siebie traktuje w sposób nieludzki, ponieważ dobrowolnie dała się oszukać, tzn. pozbawić witalnej energii, nie otrzymując w zamian żadnych trwałych profitów. I to rozpoznanie jest tu tak fundamentalne, iż należy je odseparować od wszystkiego, co mogłoby je zamazywać. Dlatego pozostaje ważne w skrajnie różnych kontekstach: pracy rozumianej jako okradanie zmarłych, jako okazywanie troski przestępcom; czy jako sumienne wykonywanie domowych obowiązków na farmie. Moralna kwalifikacja jest więc obojętna: zarówno działania „złe”, jak i „dobre”, a nawet „niejednoznaczne” – wszystkie okazują się tak samo zawodne wobec zasadniczego

postulatu zapewnienia środków do przetrwania starości. Jeśli zatem bohaterka zbyt okrutnie potraktowała samą siebie, to nie może przysługiwać jej prawo do szacunku. „Urojenie”, o jakim pisał Pascal, było fantazmatem, który miał realną, chociaż niewidoczną i zadawnioną podstawę. Wirpsza ujmuje tę kwestię znacznie radykalniej: iluzoryczny szacunek wynika jedynie z automatyzmu percepcji, któremu towarzyszy niewiedza i zbyt wąskie doświadczenie.

Drugi, krótszy wariant *explicite* wprowadza już samą fotografię:

Twarz poza obrazkiem. Jaka twarz? Zmęczenie
Rzetelne? Zmęczenie chytre? Złość złośliwa? Ach, bez-
Radności sentymalna ty moja! wobec rąk na 1/5
Lichego ubrania: przerażenie? czułość?

Takowi ludzie, jak kobiety jednostronni (politycy, księża,
Debile itp.), w celach, mówi się: pragmatycznych, powiedzą: dziatki,
Dziatki, klękajcie przed tym obrazkiem świętym (sami na
Ambonie),
Będziemy uciekać. Bezradność. Ręce
Wielkiego Dusiciela (Wirpsza, 1962, s. 15).

O ile poprzedni fragment monologu można by określić krytyką rutynowego oglądu, o tyle teraz osąd dosięga fotografa i jego koncepcję. Zdjęcie, jakie wykonał Lee, jest bowiem za małe („obrazek”), czyli – cytuje zbyt zwięźle, jak powiedziałby Berger. Nie zawiera twarzy bohaterki, dlatego uprzednio dokonane rozpoznanie dotyczące trzech możliwych scenariuszy biograficznych nie zostanie rozstrzygnięte. Zatem nawet jeśli przy ich pomocy można było zdekonstruować pewien typ recepcji, to i tak nie wiadomo, czym go zastąpić. Gdyby można było dokonać rekonstrukcji w zakresie wykonywanej pracy, podmiot miałby podstawy, aby dać się zawładnąć przejmującemu lękowi lub – równie silnemu współczuciu. I tak oto bezradność, która pierwotnie została zdiagnozowana u bohaterki, teraz staje się udziałem oglądającego. Po obu stronach fotografii pojawia się więc stan negatywnego zawieszenia: istnieje pewien imperatyw, któremu się nie sprostą, dlatego trzeba tkwić w niezdecydowaniu i niezaangażowaniu.

Do takiej postawy udało się podmiotowi przekonać milczące audytorium (stąd owo „my”). Ale są jeszcze inni – „ludzie jednostronni”, eksperci, którzy sięgną po tę fotografię także dlatego, że jest niejednoznaczna. Ich zamiar będzie jednak dokładnie przeciwny: obraz wzmocni perswazyjny aspekt ich dyskursu po to, aby wstrząsnąć odbiorcami i odbudować (a nawet pogłębić) ów pierwotny, odruchowy szacunek. Wykorzystają oni ten sam mankament (tj. zbyt zwięzły cytat), który

zostanie odpowiednio przekształcony. Każda reprezentacja pracy może bowiem uzyskać zwolenników (okradanie zmarłych, opieka nad przestępcami czy obowiązki farmerskie). Jeśli tylko znajdą się tacy, którzy własnym autorytetem dopowiedzą brakującą tu historię, wówczas fotografia stanie się apoteozą takiego lub innego wysiłku. Jednakże wtedy – a na tym polega istota tej manipulacji – wszyscy zaakceptują wyniszczający wysiłek jako najwyższą wartość. I to właśnie takiemu zawłaszczeniu należy stawić opór. W przeciwnym wypadku fotografia stanie się bardzo niebezpieczna: spracowane ręce starej kobiety staną się silnymi, męskimi rękami oprawcy.

2. WYSYCHANIE

Druga fotografia została wykonana w Nowym Jorku przez Elliota Erwitta w 1953 roku i nosi tytuł *Holiday (Wakacje)* (zob. Steichen, 1955, s. 81; ilustracja b). Wedle opisu poety: „Fotografia przedstawia sznury ze schnącą bielizną, na ulicy lub podwórku, w takim zagęszczeniu, że tła nie widać” (Wirpsza, 1962, s. 17). Nie ulega zatem wątpliwości, że teraz – podobnie jak poprzednio – autor zdystansuje się od intencji fotografa (i organizatorów wystawy). Fotograficzny dowcip, którego mistrzem był Ervitt, wynika tu bowiem z prostej konstatacji, że pora letnia jednym (np. dzieciom) przynosi odpoczynek, a innym (np. matkom) – jeszcze więcej pracy.

Zastępując tytuł Erwitta własnym, Wirpsza rozpoczyna szereg ingerencji. Pierwsza polega na wzięciu w nawias aspektu czasowego. Wykonywanie prania zostaje pozbawione przydzielonego okresu, zatem, jak należy domniemywać, jest wykonywane zawsze, niezależnie od np. pory roku. Druga – to wzięcie w nawias określonych elementów konstrukcji przestrzennej zdjęcia. Ervitt przedstawił widok z ulicy na podwórko, które wypełnione jest sznurami z praniem. Ponieważ podwórko nie widać, więc perspektywa jest tu ściśniona; nie zmienia to faktu, że ulica jest na pierwszym planie, a pranie – na drugim. Dla Wirpszy najważniejsze są „sznury ze schnącą bielizną”, więc o ich topograficznym umiejscowieniu prawie nie wspomina. W lirycznym monologu nie pojawia się ani ulica (i numer budynku), ani drewniane ogrodzenie, ani – umieszczona na zdjęciu centralnie – duża latarnia. Pojawi się natomiast obecny przy drodze dystrybutor paliwa (tzw. benzyny ołowowej), który zresztą jako taki nie zostanie zidentyfikowany.

Poeta niewątpliwie komponuje tu „własną” fotografię, wykorzystując tę z wystawy. Celem tej operacji jest wykreowanie takiego obrazu, który dostarczy wizualnej analogii dla sytuacji lirycznej. Zdjęcie Erwitta i tak cytuje zbyt obszernie, dlatego należy ów cytat jeszcze bardziej skrócić. W oryginalnej postaci przynosi bowiem jakiś załączek idei, jak powiedziałby Berger, dotyczącej np. relacji między tymi, którym

odpoczynek jeszcze się należy, a tym, którym już nie; albo między rozmaitymi przestrzeniami miasta (podwórko *versus* ulica). Wirpsza potrzebuje wyłącznie niezwykle zagęszczonej ilości prania oraz – traktowanych niczym „niewidoczne tło” – kobiet, które tę właśnie pracę wykonały. Jedynym sposobem zasygnalizowania ich sprawczej obecności jest odpowiednia aranżacja czasoprzestrzeni. Dlatego monolog liryczny milcząco zakłada, że pranie wykonuje się zawsze (a nie jedynie latem) i nieważne dla kogo; oraz że rozwiesza się je tylko w obszarze przydomowym, czyli – z dala od ulicy i właściwych jej obiektów (np. lamp, dystrybutorów paliwa).

Zapis *Wysychania* dzieli monolog na dwa strofoidy. Zadaniem pierwszego jest zinterpretowanie kadru, który poeta stworzył, przekształcając fotografię Erwitta. Cel drugiej części polega na wyprowadzeniu z poprzednich ustaleń jak najbardziej radykalnych konkluzji. Ustanowienie wyjściowego sensu dokonuje się następująco:

Dzień chyba; na pierwszym planie skrzynka (automat?)
 Z napisem TYDOL ETHYL; chyba słoneczny, wzdęte to wszystko
 (Koszule, chusteczki do nosa, dziecinne fartuszki, ścierki, spodenki
 Gimnastyczne, sukienki, gacie, powłoczki, ręczniki, spódnice,
 Biustonosze, swetry, prawdopodobnie wszystko
 Wyliczyłem, jeszcze jakieś rzeczy, których nie mogę z kształtu
 Rozpoznać), więc wzdęte (TYDOL ETHYL metalowy, nie
 Wzdęty): wiaterek. Sznury czasem ukośnie, czasem poziomo
 (Częściej) na wysokości 2–3 pięter. Wilgoć pomału z tego
 Paruje (razem z zapachem proszku do prania), bielizna schnie.
 Są to rzeczy bliskie ciału (co to znaczy TYDOL ETHYL?), tedy
 Muszą schnąć, tak się wychowuje (umoralnia) bieliznę;
 Żadnej wilgotności; słońce i wiaterek; rozkosznie (poza rzeczami
 Bliskimi ciału); umoralnia do rozkoszności, suchości, do
 Braku pozostałości proszku do prania. Schnie. TYDOL
 ETHYL (blacha? plastik?) zawsze jest suchy: ideał, tzn.:
 Automat. Ach schnie, sch, sch, sch, sch (odgłos schnięcia), bliskie
 Ciału; chyba słoneczny; sch; dzień (Wirpsza, 1962, s. 17).

Ten monolog wyraźnie zakłada dwie postawy podmiotu: pierwszą neutralną, opisową i drugą – już zdystansowaną, ironiczną. Zmiana nastawienia jest uchwytana m.in. w technikach konstrukcyjnych, które – prezentując to, co najważniejsze – najpierw posługują się figurą enumeracji, a później zastępują tę całość jedną wybraną kategorią (bielizny). Jest też oczywiste, że kwestia czystości ubrania nie jest oddzielona od szerszego kontekstu praktyk higienicznych. Te zaś w Stanach Zjednoczonych stały wówczas na dość wysokim poziomie:

W 1940 roku – stwierdza historyk zagadnienia – pięćdziesiąt pięć procent wszystkich amerykańskich rodzin dysponowało własną w pełni wyposażoną łazienką. Na Starym Kontynencie trudniej było dbać o czystość. [...] Ameryka pozostała pionierem higieny i za każdym razem, kiedy jej obywatele robili krok dalej [...], mieszkańcy Starego Kontynentu reagowali niedowierzaniem lub pogardą albo na oba te sposoby równocześnie (Ashenburg, 2009, s. 218–219).

Wirpsza znakomicie wpisuje się w ten europejski punkt widzenia; dla niego rozwieszone pranie również najpierw jest czymś nie do końca wiarygodnym, później – podejrzanym, a ostatecznie obie postawy ulegną wymieszaniu.

Początkowo wizja, jaką roztacza poeta, rozwija się harmonijnie, a nawet – zbyt harmonijnie. Znakomitym warunkom pogodowym towarzyszy bowiem równie znakomity sposób rozwieszenia (nieskończenie wręcz) dużej ilości prania, tak iż proces suszenia przebiega tu doskonale. I ta właśnie perfekcja zostaje jeszcze podkreślona danymi, które pochodzą spoza obrazu. Nie ma na nim ani widoku parującej wilgoci, ani – tym bardziej – roznoszącego się zapachu. Jeśli więc zostały one wprowadzone do monologu, to ich zadaniem jest wytwarzanie aury, którą można by określić mianem idyllicznej.

Ironicznym kontrapunktem dla niej są dalsze dociekania, które koncentrują się wyłącznie na bieliźnie. Zestaw ubrań wierzchnich zostaje więc usunięty, a pojawia się tylko to, co zarazem ukryte i mające bezpośredni związek z powierzchnią skóry. Jest oczywiste, że w ten sposób poeta wprowadza kwestię intymności, która jednakże nie ma wyłącznie związku z pielęgnacją ciała. Suszeniu prania z poprzedniego ujęcia odpowiada tu bowiem „umoralnianie bielizny” – ta znakomita metonimia dotyczy etycznej oceny, jakiej dokonuje się w obrębie sfery osobistej. I nie bez powodu odsyła się tu do tego, co wyprane. Dyskurs normatywny od połowy XIX wieku łączył praktykowanie higieny z właściwymi zasadami postępowania. Dokonało się to zwłaszcza w ośrodkach wielkomiejskich, w których radykalnie zmieniła się:

„pedagogika” adresowana do ubogich i miejsce, jakie zajmują zabiegi o czystość. Pojawia się [...] uporczywe skojarzenie, dotychczas nieznanne: czystość nędzarza ma być świadectwem jego moralności, a także gwarancją „ładu”. [...] Napomnienia [...] potwierdzają taką metodę, rozszerzając ją zarazem: czystość zapewnia nie tylko „odporność”, ale i „ład”. Dodaje cnotliwości (Vigarello, 2012, s. 237, 284).

Susząca się na sznurach bielizna byłaby zatem metaforą postępu etycznego jej użytkowników; byłaby – gdyby taka sugestia nie napawała poety silną niechęcią. Z jej powodu prezentacja tego widoku ulega teraz dekompozycji: poprzednie zdania zostają rozczłonkowane, a ich fragmenty zostały ponownie ustawione w dowolnej

kolejności. Całość wygląda tak, jakby wygenerowano ją automatycznie, bez udziału ludzkiego zamysłu; i tak też, jak się wydaje, traktowane są wysiłki osiągnięcia doskonałości przy pomocy zabiegów higienicznych. Są nie tylko sztuczne, ale i pozabawione namysłu nad skomplikowanym procesem moralnego rozwoju jednostek.

Konkluzją utworu jest więc ekspresja irytacji:

Żeby jeszcze ciało

(Wylczenie: żołądek, płuca, nerki, nerwy, tętnice, trzustka,

Nadnercza, gruczoły chłonne, genitalia, mózg itp. itd.) porozwieszać

Na sznurach; sch; wyparować z niego; sch; wilgoć, wówczas:

Wychowanie; TYDOL; umoralnienie; ETHYL; słoneczny; TYDOL;

Dzień; ETHYL; rozkoszność. TYDOL ETHYL (dzięki Bogu, nie

Wiem, co to jest) ETHYL TYDOL (co to znaczy?) sch sch sch (Wirpsza, 1962, s. 17).

Makabryczny (i nieprawdopodobny zarazem) fantazmat dociera do trzeciej – i ostatniej – obsesji, którą skrywają higieniczne praktyki. Pierwsza dotyczy tylko czystości ubrania; druga skupia się wokół nabywania właściwych zachowań w sferze intymnej, a trzecia jest marzeniem o doskonałym ciecie, które – w taki czy inny sposób – zostanie wyczyszczone, wyprane z wszelkich braków. I nie chodzi tu o sam wygląd (i jego „zabrudzenia”): enumeracja narządów wewnętrznych wyraźnie wskazuje na jakość funkcjonowania organizmu, jego sprawność, żywotność.

Fotografia, na której widać „tylko” rozwieszone pranie, jest więc dla Wirpszy wizualizacją *american dream*. Przedstawia bowiem świat, w którym samoczynnie każdy jest zadowolony ze statusu cywilizacyjnego, społecznego („czyste ubranie”); każdy jest odpowiednio wychowany („czysta bielizna”) i każdy korzysta z pełni sił („czyste narządy”). Skoro te postawy wytwarzane są niemal automatycznie, to zapewne są narzucane odpowiednimi socjotechnikami. Ale nie to – czy też nie tylko to – wywołuje zasadniczy opór. Zgoda na *american dream* wymaga albo usunięcia czegoś z kadru (tj. pola widzenia), albo – i to jest tu kluczowe – jakiegoś rodzaju złej wiary, która udaje, że nie wie, że są (i czym są) „elementy” niepasujące do tej wizji. One – niczym nieusuwalny dystrybutor ołowiowej benzyny – zawsze mniej lub bardziej ją podważają. Sugerują bowiem to wszystko, co określa się mianem „brudu”: każdą możliwą nieczystość, nieporządek, rozkład. Sugerują zatem, że to, co „czyste”, i to, co „nieczyste”, zawsze ze sobą współistnieje w nieustannym napięciu, o którym (a zwłaszcza o jego konsekwencjach) nie można zapominać.

3. WNIOSKI

Jeśli prawdą jest, iż „brud istnieje tylko «w oku patrzącego»” (Douglas, 2007, s. 46), to nie ulega wątpliwości, że Wirpsza chciałby reedukować spojrzenie w takim właśnie kierunku. Chciałby zatem, aby jego czytelnik (lub oglądający wystawę *The Family of Man*) nauczył się dostrzegać rozmaite formy brudu w reprezentacjach, które – tylko pozornie – są go pozbawione. W ten sposób można, jak się wydaje, wyjaśnić wybór tych fotografii. Są one wieloznaczne i nie-ekspresyjne, a zarazem tak wykonane, że przy bezrefleksyjnym, nawykowym oglądzie zawsze będą implikować pozytywną ocenę. Tutaj poeta wysoko podnosi sobie poprzeczkę, gdyż zdjęcia, które wizualizują heroizm pracy lub idyllę cywilizacyjnego postępu, niełatwo (przynajmniej w kulturze Zachodu) poddają się przewartościowaniu.

Żeby sprostać temu wyzwaniu, poeta – stosując nowoczesną metodę – „potraktował fotografię jak teoretyk kultury wizualnej. Kontemplował to, co widzialne, wyobrażał sobie to, co niewidzialne, i przystąpił do szukania powiązań między fotografią a innymi informacjami, czy to wizualnymi, czy tekstowymi” (Azoulay, 2015, s. 90). Ten wspólny mianownik zawiera jednak w poezji Wirpszy dwa modusy, które realizują oba omawiane utwory. Pierwszy (*Ręce. Bezradność*) można nazwać **rozszerzającym**: polega on bowiem na trójstopniowym „dopisywaniu” do obrazu informacji o charakterze werbalnym, takich jak: monologi (modela i podmiotu) oraz scenariusz ewentualnej perswazji. Drugi (*Wysychanie*) ma znamiona postępowania **redukcyjnego**: najpierw samo zdjęcie ulega „retuszowi”, który następnie jeszcze raz zostaje zmniejszony, a ostatecznie to, co z niego zostało, ulega zamianie, której charakter wyznaczają poprzednie etapy.

Obie techniki mają za zadanie aktywować to, co w obrazie nieoczywiste i – poniekąd – nieznane. Nie ulega wątpliwości, że już sam fakt zastosowania takiej procedury jest aktem krytyki, chociaż, jak się wydaje, jest to krytyka raczej umiarkowana. Fotografia jest tu postrzegana jako medium dość neutralne (nie-ekspresyjne według Bergera), które pozwala na każdy rodzaj spojrzenia. Trzeba jednak zaznaczyć, że nawet takie stanowisko odróżnia Wirpszę zarówno od nieprzejeźdźnych krytyków wystawy, takich jak np. Roland Barthes (Barthes, 2000; zob. też Hurm, 2018), jak i od jej apologetów. Do tych ostatnich należał np. Max Horkheimer, który otwierając ekspozycję *The Family of Man* we Frankfurcie (w 1958 roku), wygłosił ciekawe przemówienie. Dowodził w nim m.in. tego, że już same fotografie mają dezautomatyzujący i – tym samym – poznawczy charakter:

Poszczególne fotografie są nie tyle obiektami estetycznymi, co odkryciami. Pokazują to, co każdy widzi, nie zdając sobie z tego sprawy. Kierując wzrok na to, co znane nieznane (*the familiar unfamiliar*), pomagają tym, którzy na nie patrzą, uzyskać nową, subtelniejszą relację z rzeczami. Dla

każdego, kto raz nauczył się widzieć przedmioty w ten sposób, zmysły nie są już po prostu funkcjonalne; są dziwnie zmienione i wyostrzone. W przyszłości będzie widział bardziej wyraziście i na więcej sposobów niż wcześniej. Rzeczywiście, to jest to, co ta wystawa ma wspólnego z prawdziwymi artystami: dostarcza nam nowego sposobu patrzenia na rzeczy, którego nigdy nie zapomnimy, niezależnie od tego, jak mało praktyczny może on być (Horkheimer, 2018, s. 52).

Takie stanowisko byłoby bliskie poecie, chociaż zapewne dopowiedziałby, że niekiedy fotografiom trzeba „pomóc”, aby takie właśnie się stały. Jednakże ważniejsze są tu konsekwencje tych tez. Horkheimer nie ogranicza się do reedukacji spojrzenia; twierdzi też, że dzięki temu widz może dokonać utożsamienia, czyli może odnaleźć jakąś część siebie w osobach i obiektach przedstawionych na zdjęciach. Ale od tej zasady istnieje jeden wyjątek:

Jednak tym, co wydaje się w ogóle wymykać jakiegokolwiek identyfikacji, jest to, co całkowicie i zupełnie złe [...]. Ten rodzaj zła budzi oburzenie. W tym przypadku nasze zdolności mimetyczne zdają się nas opuszczać, gdy musimy identyfikować się z tym, co jest radykalnie złe, choć nie ma wątpliwości, że istnieje. Widz [...] po prostu nie może utożsamić się z osobą, której celem jest wywołanie strachu i przerażenia (Horkheimer, 2018, s. 52).

Niewątpliwą zasługą filozofa było zwrócenie uwagi na – obecną na wystawie w minimalnym wymiarze – fotografię wojenną. Z drugiej jednak strony jej przywołanie umożliwiło mu radykalną polaryzację dyskursu: widz spotyka się z obrazami albo skrajnie pozytywnymi (i z nimi się identyfikuje), albo ze skrajnie negatywnymi (i te go wyłącznie oburzają).

Oba liryczne monologi są – jak sędzę – próbą znalezienia jakiejś strefy pośredniej między tak zdefiniowanymi skrajnościami. Poeta wykorzystuje – niczym przynętę – spontaniczne nastawienie odbiorcy, który w oglądanym obrazie bez oporów odnajduje coś z siebie samego. Następnie (na dwa sposoby) przeprowadza zabiegi defamiliaryzacyjne, dzięki którym można „zobaczyć” to, czego na samym zdjęciu „nie widać”. I właśnie to „coś” ma sprawić czytelnikowi problem: nie jest to coś radykalnie złe, jak powiedziałby Horkheimer; to raczej bliski kontakt z czymś, co kwestionuje uprzednią, standardową reakcję.

Otwierając wystawę, filozof deklarował, iż stanowi ona potwierdzenie przekonania, zgodnie z którym „myśl potrzebuje obrazu” (Horkheimer, 2018, s. 51). Gdyby zatem w słowniku filozoficznym szukać pojęcia, które byłoby odpowiednie dla zmodyfikowanych lirycznie obrazów, to można by – zapewne z niejaką dozą arbitralności – wskazać na koncepcję trwogi opisywaną przez Martina Heideggera.

W tych dociekaniach⁸ pojawia się założenie, zgodnie z którym trwoga uwalnia od codziennej troski i przyjmowania obiegowych opinii. Jest nieokreślona: nie wiadomo „co” konkretnie ją wywołuje, gdyż to świat jako taki (i bycie-w-świecie) jest jej źródłem. Sam zaś stan zatrwożenia filozof przybliży następująco:

W trwodze jest nam „*nieswojo*”. [...] Nieswojość jednak oznacza przy tym także bycie-nie-w-swoim-domu. [...] Trwoga natomiast wyprowadza jestestwo na powrót z jego upadkowego zanurzenia w „świecie”. Powszednia zażyłość załamuje się. Jestestwo jest zindywidualizowane, ale właśnie *jako* bycie-w-świecie. Bycie-w przybiera egzystencjalny *modus* „*nie-w-swoim-domu*”. [...] Upadająca ucieczka w „swojskość” opinii publicznej jest ucieczką przed „nieswojskością”, tzn. przed nieswojością, która tkwi w jestestwie jako rzuconym, w swym byciu zdanym na siebie samo byciu-w-świecie. Ta nieswojość ściga stale jestestwo i zagraża – choć niejawnie – jego powszedniej stracie w Się. Owo zagrożenie może faktycznie iść w parze z całkowitym poczuciem bezpieczeństwa i samowystarczalności powszedniego zatroskania. **Trwoga może się rodzić w sytuacjach najbardziej niewinnych** (Heidegger, 1994, s. 267, 268 – podkreślenie C.Z.).

Wirpsza pisze o zdjęciach, które przedstawiają kobiece dłonie lub efekty pracy, jaką wykonały zapewne kobiety. Trudno o lepszą wizualizację zadomowienia (co zresztą sugerował sam tytuł wystawy) i zanurzenia w świecie, jak powiedziała by Heidegger. I właśnie takie obrazy poeta wykorzystuje, aby wprowadzić w stan trwogi. Monologi liryczne nie precyzują zagrożenia, ale konfrontują z radykalną obcością: nie wiadomo, co (czy kto?) przynosi niebezpieczeństwo ujawnione dzięki zniszczonym dłoniom lub metalowemu dystrybutorowi. Czytelnik musi jedynie doświadczyć, że ani kult pracy, ani postępu go przed tym nie obroni. I na tym też polega – paradoksalnie – szansa, jaką daje lektura. Trwoga bowiem nie tylko indywidualizuje, pomaga odzyskać „ja” zagubione w „Się”; trwoga również zwraca własną możliwość bycia, czyli „*bycie-wolnym ku* wolności wybierania i uchwytywania-siebie-samego” (Heidegger, 1994, s. 266). Trudno jest nie zauważyć, że dzięki takiemu doświadczeniu można znowu – choćby tylko w trakcie lektury – dotrzeć do punktu, w którym każdy osobisty wybór nie był jeszcze przesądzony.

⁸ Były one już zresztą przywoływane w interpretacji *Komentarzy do fotografii* (zob. np. Kwiatkowski, 1963, s. 9).

ILUSTRACJE



(a) *Hands of Mrs. Andrew Ostermeyer, wife of a homesteader, Miller Township, Woodbury County, Iowa*



(b) *Holiday*

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Ashenburg, Katherine. (2009). *Historia brudu*. Warszawa: Bellona.
- Azoulay, Ariella. (2015). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London–New York: Verso.
- Barthes, Roland. (2000). *Mitologie*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Berger, John. (2023). *Zrozumieć fotografię*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bogalecki, Piotr. (2014). Wytwarzanie energii poetyckiej. *Casus Ut pictura poesis* Witolda Wirpszy. *Przestrzenie Teorii*, 41, s. 43–60.
- Byliniak, Maciej. (2009). Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy. *Twórczość*, 8, s. 54–82.
- Douglas, Marry. (2007). *Czystość i zmaza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gra znaczeń. Przerób*. (2008). Mikołów: Instytut Mikołowski.
- Grądział-Wójcik, Joanna. (2001). *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Heidegger, Martin. (1994). *Bycie i czas*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Horkheimer, Max. (2018). „*The Family of Man*” – *All of Us* (1958) and “*Photography*” (1960). In: Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamooun Zamir (ed.), *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*. London: Routledge.
- Hurm, Gerd. (2018). *Reassessing Roland Barthes's Myth of The Family of Man*. In: Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamooun Zamir (ed.), *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*. London: Routledge.
- Kwiatkowski, Jerzy. (1963). Poezja infernalna. *Życie Literackie*, 16, s. 9.
- Melon, Marc-Emanuel. (2004). *The Patriarchal Family. Domestic Ideology in The Family of Man. W: Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Jonas Verlag.
- Miłosz, Czesław. (2002). *Druga przestrzeń*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Pascal, Blaise. (1983). *Myśli*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Pawelec, Dariusz. (2013). *Wirpsza wielokrotnie*. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- Pendergast, Christopher. (1986). *The Theories of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pietrzak, Wit. (2014). Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do *Komentarzy do fotografii. Ruch Literacki*, 4–5, s. 505–515.
- Sandeén, Eric J. (1995). *Picturing an exhibition: the family of man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Sekula, Alan. (2010). *Handel fotografiami*. W: Alan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sontag, Susan. (1986). *O fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Steichen, Edward. (1955). *The family of man; the photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.
- Szymański, Wiesław P. (1981). *Rozmowy z pisarzami*. Kraków: Znak.
- Vigarelli, Georges. (2012). *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Wirpsza, Witold. (1962). *Komentarze do fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

