

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: [cezary.zalewski@uj.edu.pl](mailto:cezary.zalewski@uj.edu.pl)

ORCID: 0000-0001-6341-8592

## Dysfunkcje ciała, dysfunkcje umysłu. Niepełnosprawność w *Komentarzach do fotografii* Witolda Wirpszy

Na wystawie *The Family of Man* pokazano 503 fotografie z 68 krajów. Zarówno sama zawartość, jak i struktura ekspozycji realizowały, jak wiadomo, schemat przedstawiania ról pełnionych w obrębie rodziny (oraz instytucji pokrewnych) w rozmaitych okresach ludzkiego życia. Nie zaskakuje zatem fakt, iż pominięto wszystko, co drastyczne i okrutne; i nawet jeśli niektóre obrazy mogłyby niepokoić, to i tak „nienaruszone ciało, brak krwi lub widocznych ran tworzy efekt, który jest elegijny, melancholijny, ale nie przerażający ani traumatyczny”<sup>1</sup>. Wystawa mogła zatem wywoływać zadumę, ale nie rozpacz, dlatego nawet nieliczne fotografie przedstawiające wojnę (lub inne akty przemocy) nie epatowały widzów okrucieństwem. Trzeba jednak dopowiedzieć, iż jeszcze większej cenzurze – o charakterze tym razem absolutnym – poddane zostały obrazy dotyczące jakiegokolwiek aspektów ludzkiej niepełnosprawności.

Decyzja kuratorów tylko pozornie była oczywista. Kiedy Susan Sontag porównywała *The Family of Man* z retrospektywną wystawą Diany Arbus,

---

<sup>1</sup> A. Solomon-Godeau, *The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age*, w: *Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, ed. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff Marburg 2004, s. 43; zob. też M. Orvell, *Et in Arcadia Ego. The Family of Man as Cold War Pastoral*, w: *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*, eds. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, London 2017.

natychmiast wskazała na wspólną tendencję unieważniania polityki i historycznych uwarunkowań<sup>2</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że z dzisiejszej perspektywy nieobecność takich fotografii była kolejnym efektem wykluczenia, jakiemu podlegały osoby z niepełnosprawnością. Zespół tego typu praktyk (oraz idei lub zinstytucjonalnych zasad) określany jest obecnie mianem albeizmu<sup>3</sup>, dla którego normą jest sprawne ciało, natomiast wszelkie odstępstwa od niej z założenia podlegają marginalizacji.

*The Family of Man* wciąż podlega kolejnym reinterpretacjom, które nie tylko odsłaniają jej rozmaite aspekty, ale również dokładniej katalogują to, czego w niej zabrakło. Połączenie tych dwóch perspektyw niemal automatycznie sugeruje genezę alebeizmu. Jeśli bowiem jednym z głównych zadań wystawy była prezentacja macierzyńskiej roli kobiety<sup>4</sup>, to radykalne dysfunkcje, które nie pozwalały na jej pełnienie, musiały zostać usunięte. I jeśli uniwersalne przesłanie ekspozycji powstało dzięki odtworzeniu poszczególnych etapów cyklu życia, gdzie kluczową figurą jest dziecko<sup>5</sup>, to nie można było pokazać fotografii, które kwestionowałyby takie przesłanie. Można było jedynie zbliżyć się do pewnej granicy, uzyskując następujący rezultat:

Po długiej sekwencji dzieciństwa następują quasi-neurotyczne sekwencje ilustrujące tę pierwotną separację: dzieci samotne, porzucone, przestraszone, żyjące w nędzy i przemocy. Jeden z obrazów tej sekwencji różni się od pozostałych. W dużym amerykańskim mieście małe, pięknie ubrane dziecko idzie u boku matki ze spuszczoną głową. Nie trzyma jej za rękę. Brak uczucia ukryty w tym braku gestu wyjaśnia całą resztę. Dalej, nowa sekwencja poświęcona macierzyństwu poprzedza długą sekwencję nieszczęść, które nękają ludzkość: samotność, nędza, głód, cierpienie. Pierwszą ofiarą są zawsze kobiety lub dzieci. Jeśli matka jest głodna lub samotna, nie jest już w stanie wypełniać swojej roli ziemskiej matki. Cała struktura społeczna jest wtedy zagrożona upadkiem<sup>6</sup>.

W zwięzłym podsumowaniu najbardziej kontrowersyjnej części wystawy odnaleźć można, jak się wydaje, powody, które skłoniły Witoda Wirpszę do wyboru zdjęć właśnie spośród tego zakresu. W *Komentarzach do fotografii*<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 35.

<sup>3</sup> Zob. S. Linton, *Reassigning Meaning*, w: *The Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, New York 2006, s. 161.

<sup>4</sup> Zob. M.-E. Mélon, *The Patriarchal Family. Domestic Ideology in The Family of Man*, w: *Family of Man 1955–2001*, s. 61–65.

<sup>5</sup> Zob. M. Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 1997, s. 53; C. Lury, *Prosthetic culture: photography, memory and identity*, London 1998, s. 66–68.

<sup>6</sup> M.-E. Mélon, *The Patriarchal Family*, s. 65.

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty podaje za: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Kraków 1962, s. 27 i 33.

z 1962 r. znajdują się dwa utwory – *Głód* i *Niedorozwinięte* – które są poetycką wariacją snutą na kanwie tychże obrazów. Jeśli bowiem wizualizują one status ofiary, to tym samym znacząco różnią się od pozostałych, które niezmiennie dowodziły, że „istoty ludzkie, mimo wad, godne są podziwu”<sup>8</sup>. Tutaj sportretowane osoby znajdują się w poważnym kryzysie; i dlatego ich doświadczenia nie skłaniają widza do identyfikacji, a ich wygląd – nikomu nie dostarcza estetycznych wrażeń.

Mógłby jednak wywoływać rozmaite akty empatii i współczucia. Żeby temu zapobiec, poeta znakomicie wykorzystuje wyobrazeniowy potencjał zdjęć. Sprzyja temu również ich ofiarniczy charakter: jeśli ci, których przedstawiają, są bezbronni, to ich wizerunek można w dowolny sposób przekształcić, a nawet deformować. Intrygujący jest jednak fakt, że Wirpsza w obu przypadkach wybiera podobny tryb, który generuje reprezentacje niepełnosprawnego ciała i umysłu. Tak jakby zakładał, że fotograf wybierając temat obrazu, już uczynił pierwszy krok w kierunku odrzucenia i marginalizacji, a poeta tylko doprowadza tę tendencję do ostateczności, wybierając scenariusz, który gwarantuje skrajnie negatywne reakcje.

Nie ulega wątpliwości, że Wirpsza nie tylko dostrzegł wspomniany brak *The Family of Man*. Dostrzegł tu także szansę na wykreowanie portretów takich osób, o których standardowo się nie mówi, ponieważ nie istnieje uprawniony język, którym dałoby się posługiwać. Celem niniejszych dociekań jest więc analiza fantazmatu niepełnosprawności, który – z powodu swej nieuchwytności, by tak rzec, natury – wymyka się restrykcyjnemu alebeismowi i stara się artykułować to, co radykalnie inne i obce.

## 1. *Głód*

Pierwszym zdjęciem, któremu przygląda się poeta chcąc dostrzec zdeformowane ciało, jest *Portret głodującej kobiety w zimie głodowej* (*Portrait of starving woman in the hunger winter*), którego autorem był duński fotografik Cas Oorthuys. Zdjęcie (zob. ilustr. 1) jest dokumentem zrobionym podczas zimy 1944/1945, kiedy Amsterdam został objęty przez wojska niemieckie blokadą żywności, która wywołała klęskę głodu.

<sup>8</sup> S. Sontag, *O fotografii*, s. 34. Warto dodać, że w opublikowanym niedawno maszynopisie przedmowy do *Komentarzy do fotografii* poeta sformułował podstawowy zarzut przeciwko wystawie, która zakłada, iż: „Człowiek jest pełen wewnętrznego szlachectwa, jest wewnętrznie jednolity, i jako gatunek, i jako osobnik, nie masz w nim rozdarcia” [W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Mikołów 2017; faksymile przedmowy poza paginacją].

Ilustracja 1.



Wiersz *Głód* składa się z dwóch części. Pierwsza jest prezentacją tej fotografii, a druga swoistą wariacją, która dopisuje „dalszy ciąg” tego, co uprzednio zostało zobaczone. Sama „rejestracja” obrazu została przeprowadzona w następujący sposób:

Gdyby ta obrączka była złota, dawno by ją sprzedała.  
Paznokcie jeszcze parę miesięcy temu były dobrze utrzymane,  
Teraz mają czarne obwódki. Oczy są zapadnięte,  
Ale jeszcze dostatecznie szeroko otwarte, aby wyrazić smutek.  
Człowiek głodny ma prawo do smutku. Korzysta sobie z tego prawa.

Zaskakujący jest tu skrajnie selektywny tryb odbioru zdjęcia. Jego ciasny kadr ogranicza zakres prezentacji, jednakże poeta doprowadził tę tendencję do ekstremum, wybierając tylko trzy rodzaje detali. Za każdym razem wybór pada na obiekty okrągłe lub elipsowate: obrączka, dwa paznokcie, dwoje oczu. Wydaje się, że i kształt, i pojawiający się za każdym razem czarno-biały kontrast (delikatny cień obrączki, czarne obwódki paznokci, jasna skóra wokół oczodołów) są wyraziste, ponieważ zawierają powtarzanie

i przetwarzanie tego samego motywu. Spojrzenie „wyławia” zatem z obrazu elementy, które są podobne, ale nie stwarzają efektu całości. Ten bowiem mógłby okazać się kłopotliwy – problematyczna jest m.in. analiza stroju, fryzury oraz spojrzenia – a podmiot liryczny dysponuje już bardzo określonym rozumieniem tego, co zobaczył. Smutek – ale już nie rozpacz – kobiety na zdjęciu jest umiarkowany, gdyż wynika z czegoś, co można nazwać demaskującą funkcją głodu. Ów bowiem stan najwyraźniej wynika z braku zasobów, a wszystko (tj. fałszywa obrączka i brudne, choć zadbane paznokcie) wskazuje tu na to, że osoba ta prezentowała się zupełnie inaczej. Nie tak dawno zatem jej położenie sprawiało wrażenie ustabilizowanego, ale teraz – na zdjęciu – widać już wyraźnie, że nie została odpowiednio zabezpieczona.

Na wystawie *The Family of Man* fotografie były podpisane<sup>9</sup>; nie ulega zatem wątpliwości, że poeta celowo pominął okupacyjny kontekst dzieła. A nawet gdyby tych informacji nie było, to sam obraz nasuwa jeszcze pytania np. o to, na kogo się tu patrzy, kto dał tak niewielki kawałek chleba itp. Na sens założonej tu redukcji, która generuje bardzo wybiórczy ogląd obrazu, naprowadzają rozważania filozofa dotyczące tytułowego terminu:

Głód przychodzi „sam przez się”, z wnętrza cielesności. Czasem jednak jego przyczyną jest inny. Wtedy nosi podwójne piętno: jest we mnie jako ze mnie pochodzący i w jakimś sensie przeze mnie zawiniony i jako ze mnie pochodzący, ale zawiniony przez innego. Strach przed głodem staje się wtedy zarazem strachem przed innymi. [...] Kim jest inny? Jest moim doznaniem głodu. Inny dawkuje mi pokarm. Inny zbiera mi chleb. Inny zjada to, co ja mógłbym zjeść. Twardy imperatyw głodu kieruje się przeciwko innym. [...] Śmierć nie boli, a głód boli. I nie chodzi tu tylko o skurcze żołądka, chodzi również o poniżenie. Bo głód przede wszystkim poniża<sup>10</sup>.

Początek *Głodu* Wirpszy radykalnie rozgranicza te dwie genezy, a następnie tę drugą zupełnie usuwa. Głód ma tu więc charakter wyłącznie podmiotowy, somatyczny, a jego prezentacja nie wymaga innych uwarunkowań. Takim gestem poeta znakomicie wpisuje się w zasadniczą tendencję ekspozycji, którą, jak wiadomo, Roland Barthes<sup>11</sup> określił mianem klasycznego humanizmu. Jego założeniem jest negacja historii w imię uniwersalnych praw natury; podczas gdy humanizm postępowy – nieobecny na wystawie – odwraca tę zależność.

<sup>9</sup> Zob. K. Leśniak, *The Family of Man po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, z. 4, s. 232, przypis nr 82.

<sup>10</sup> J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 89–90.

<sup>11</sup> Zob. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 218–219.

Parafrazując autora *Mitologii* można by stwierdzić, że poeta przedstawia tu „wieczną lirykę głodu”. Czyni tak jednak tylko dlatego, aby następnie przeprowadzić jej ironiczną dekonstrukcję, która jednak nie będzie korzystala z założeń humanizmu postępowego. Żeby zamiar ten przeprowadzić, potrzebne jest wprowadzenie własnego rozumienia głodu, które już jest pewną korektą tego, co podmiot wcześniej dostrzegł na fotografii:

Ta kobieta będzie szła i jadła. Zje ogryzek chleba i będzie  
Jadła dalej, coraz więcej i zachłanniej, robiąc to za pomocą  
Poruszania szczękami tudzież grdyką podczas przełykania;  
W ten sposób te rzeczy (należy przypomnieć zachłanność) będą  
się dostawały z jamy ustnej  
Do żołądka (łapczywość). Będzie szła i jadła.

Zestawiając to, co tu zostało „dopisane” do fotografii z jej pierwotnym oglądem jest oczywiste, że kluczowa kwestia dotyczy stopnia zaspokajania głodu. Zdjęcie Oorthuysa sugeruje rezygnację: smutek wynika tu z niewielkiej ilości jedzenia, której w żaden sposób nie można powiększyć; a jeśli tak, to trzeba się z tym pogodzić. Głód można zatem do pewnego stopnia kontrolować – i to założenie zostaje tu poddane krytyce. Fizjologiczna (o proveniencji naturalistycznej) prezentacja przyswajania pokarmu sugeruje, po pierwsze, że monolog liryczny wnika „głębiej” niż fotograficzny obraz w istotę problemu oraz – po drugie – że mechanizm zaspokajania głodu jest odśrodkowy, samoistny, niezależny od wysiłków np. woli. Oznacza to, że stan nasycenia zawsze będzie osiągnięty, ponieważ do tego zmusza człowieka jego fizjologia. Wprowadzenie podwójnej, wewnętrznej (praca układu pokarmowego) i zewnętrznej (praca układu motorycznego) dynamiki służy podkreśleniu jednej, naczelnej zasady, zgodnie z którą im bardziej dostęp do pożywienia był ograniczany, tym bezwzględniej i silniej (nawet w większym zakresie niż potrzeba) będzie musiał zostać – przywrócony. Klasyczna reguła „złotego środka” zostaje tu całkowicie zignorowana. I taka właśnie postawa podmiotu okaże się niezmienna, dlatego w dalszym monologu umieszczone zostaną „rozdrobnione” fragmenty powyższego cytatu, sugerując, że reszta wypowiedzi jest rodzajem wariacji na temat podstawowego przesłania.

Kiedy w 1958 r. Max Horkheimer otwierał wystawę *The Family of Man* we Frankfurcie, wygłosił przemówienie, w którym m.in. przeciwstawił fotografię filmowi. Ta pierwsza „ma cenną i nierzadko również niebezpieczną moc, której sama myśl nie może wywierać”, natomiast w filmie jedynie „chodzi o ekscytację i iluzję, która daje nam godzinę zapomnienia”<sup>12</sup>. Wirpsza

<sup>12</sup> M. Horkheimer, „*The Family of Man*” – *All of Us* (1958) and „*Photography*” (1960), trans. A. Oakeshott, w: *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*, s. 51.

zdaje się podejmować to wyzwanie, gdyż jego zadaniem jest taka dynamizacja fotografii, która uczyni z niej pierwszą klatkę – krótkiego, ale jednak – filmu. Tak więc sfotografowana wstanie i rozpocznie specyficzną wędrówkę, w trakcie której:

Po zjedzeniu chleba  
Do żołądka dostanie się brud spod paznokci. Będzie szła  
I jadła. Dalej pójdą palce; następnie dłonie; potem,  
Kolejno, przedramiona (w ten sposób nabędzie wprawę  
W gryzieniu kości) (zachłanność); po przedramionach ramiona, Będzie szła i  
Jadła. Przyjdzie kolej na lewą nogę, wygnie ją aż do  
Ust, na drugiej będzie posuwać się. I będzie jadła  
Prawą nogę, tedy już przesuwać się będzie (łapczywość) w powietrzu, nie  
Dotykając; będzie; ciałem; szła; ziemi; i jadła. Następnie  
Tułów; będzie szła i jadła; tułów aż do wysokości żołądka.  
A jeszcze potem będzie jadła już tylko powietrze, będzie szła  
Na czele korowodu (zachłanność) pokurczyńców. Pokurczy zaprowadzi  
Do nieba. I przewędruje; będzie; całe niebo; szła;  
Jedząc; i; (łapczywość); jadła: robiąc to za  
Pomocą poruszania szczękami.

Nie ulega wątpliwości, że poeta dokonał reorientacji monologu, nadając mu wybitnie groteskowy charakter. Można tu nawet dostrzec tę specyficzną technikę deformacji, która polega na zniekształcaniu pierwowzoru, tak aby stworzone zostało absurdałne nieprawdopodobieństwo<sup>13</sup>, którego końcowym efektem jest – w tym przypadku – skrajnie okaleczone ciało<sup>14</sup>. Natomiast niezbędny w grotesce (a także, jak wiadomo<sup>15</sup>, w całym cyklu Wirpszy) aspekt braku powagi i dystansu, który wynika ze specyficznego komizmu, został zrealizowany dzięki przekształceniu tradycyjnego toposu ludzkiego życia jako wędrówki. Oto bowiem okazuje się, że stałe podróżowanie wymaga

<sup>13</sup> Zob. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 16–17.

<sup>14</sup> Propozycja Wirpszy należałaby zatem do bodaj najczęstszej w XX w. kategorii groteski, która przedstawia „ludzi w stanie tak dziwnym, makabrycznym czy obrzydliwym, że znika ludzka godność a nawet zagrożona jest tożsamość człowieka (zwlóki w stanie rozkładu, kościotrupy, pewne zachowania ludzi obłąkanych)”. I jeszcze jedna uwaga: „Świat przeżywany przez groteskę to świat, w którym człowiek może zupełnie lub częściowo utracić tożsamość wskutek przemiany w coś nieludzkiego lub w którym staje się ofiarą agresji dokonującej się sposobami magicznymi, niedopuszczającymi możliwości obrony” [B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 141 i 147–148].

<sup>15</sup> Poeta przyznał w jednym z wywiadów, że *Komentarze do fotografii* są realizacją „elementu ludycznego” w jego twórczości [zob. W. Szymański, *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981, s. 164–165].

pożywienia, a tym jest właśnie ciało podróżującej osoby; i – co ważniejsze – że cały ten proceder odbywa się rutynowo, gdyż nie wywołuje ani bólu, ani innych negatywnych stanów.

Prezentacja stopniowej (auto)antropofagii ma tu ewidentnie charakter hiperboliczny: służy ukazaniu niemożliwego do zaspokojenia stanu głodu, który przybiera monstrialne rozmiary. Nie można jednak nie dostrzec, że sam proces hiperbolizacji generuje tu kolejną metaforę. Trudno bowiem rozumieć dosłownie stan, w którym złamane zostaje jedno z podstawowych tabu, nie wywołuje żadnych dylematów<sup>16</sup>; trudno też przyjąć, że taka potrzeba jak głód – nawet duży – charakteryzuje się stałym nienasyceniem, a każda próba jego zmniejszenia prowadzi jednocześnie do autodestrukcji. Sugestia jest więc taka (a wzmacnia ją groteskowa konwencja<sup>17</sup>), że peregrinacja przedstawia jakiś rodzaj uwolnionego i uzewnętrznionego szaleństwa, które jest kontestacją norm kulturowych inspirowaną realizacją własnych – bardzo niebezpiecznych – pragnień.

Ta dysfunkcja wewnętrzna zostaje na koniec uzupełniona o aspekt zewnętrzny. Proces rozpadu zostaje bowiem zatrzymany, w wyniku czego powstaje ciało zdeformowane, kalekie i oszpecone. I w nim nadal tkwi ów szaleńczy pęd, który nabiera nawet wymiaru nieskończonego, wiecznego. Zmiana polega tu jedynie na jednoczesnej redukcji i multiplikacji. Okaleczone ciało jest w zasadzie poza dokładną prezentacją: staje się umownym znakiem, którego treścią jest niepełnosprawność jako taka (oraz – ewentualnie – stosunek do niej<sup>18</sup>). Mechanizm ten jest jeszcze wzmocniony wprowadzeniem „korowodu pokurczeńców”, który zwielokrotnia ilość podobnych jednostek. Nie indywidualizuje ich jednak, ale grupuje, jako marginalne, według jednego – stygmatyzującego – schematu.

---

<sup>16</sup> Wiedział o tym np. Marian Brandys, który w opublikowanych dekadę później *Wariacjach pocztowych* przedstawił rozmaite konsekwencje (auto)antropofagii dokonanej przez napoleońskiego żołnierza.

<sup>17</sup> Jak bowiem stwierdza znawca zagadnienia: „źródło groteski przemieściło się i tkwi w lękach, poczuciu winy, fantazjach i zaburzeniach psychicznego życia jednostki” [B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, s. 155].

<sup>18</sup> Badania prowadzone nad niepełnosprawnością w literaturze niejednokrotnie dochodziły do konkluzji, zgodnie z którą: „Reprezentacja często rezygnuje z tego, co złożone, na rzecz retorycznego lub symbolicznego potencjału, oferowanego przez typową niepełnosprawną figurę, która ogniskuje w sobie poczucie litości, strachu, niewygody, winy lub normalności odczuwane przez czytelnika lub bardziej znaczącego bohatera” [R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Warszawa 2020, s. 52].

W *Głodzie* pojawiają się trzy różne określenia bohaterki: „człowiek”, „kobieta” i „pokurcz”. Jest to bez wątpienia skala degradująca; niemniej właściwy sens tego procederu pozwala, jak się wydaje, uchwycić założenie, zgodnie z którym:

Postać niepełnosprawnej kobiety [...] jest wytworem pojęciowej triangulacji. Jest ona kulturowym trzecim elementem, zdefiniowanym przez wyjściową parę postaci męskiej i postaci kobiecej. Wyobrażona jako przeciwieństwo tej pierwszej, ale także jako zaprzeczenie normalnej kobiety, postać kobiety niepełnosprawnej zawiera się w kategorii kobiety, ale też wykracza poza nią<sup>19</sup>.

Męskie, kulturowe „ja” jest tu podmiotem mówiącym, a wcześniej – tym, który ogląda fotografię. Początkowo szuka on podobieństwa czy określonej wspólnoty; i dlatego najpierw posługuje się terminem „człowiek”. Nie jest jednak w stanie dostrzec tu normalnej kobiety (kobiecej kobiety, jak powiedziałby Garland-Thomson), dlatego niemal natychmiast fabrykuje – w formie „filmu” – jej opozycję w postaci kogoś szalonego i niepełnosprawnego („pokurcza”). Jest to akt, który zarówno radykalnie marginalizuje, jak i ustanawia bezpieczny dystans. *Głód* pokazuje zatem, że kobieta, która nie wypełnia określonych zadań – np. skoro jest głodna, nie może być żywicielką – łatwo może zostać wypchnięta poza nawias jako niepełnosprawna, dysfunkcyjna, inna.

## 2. *Niedorozwinięte*

W *Komentarzach do fotografii* poeta nie tylko przedrukował odpowiednie obrazy (z katalogu wystawy), ale jeszcze każdemu z nich nadał własny tytuł. Zdjęcia będące inspiracją dla utworu *Niedorozwinięte* (zob. ilustr. 2) zostały podpisane jako: „6 fotografii przedstawiających dzieci upośledzone umysłowo”<sup>20</sup>. Takie sformułowanie znacząco różni się od dwunastu pozostałych: nie jest opisowe, ale interpretacyjno-polemiczne. Jest bowiem oczywiste, że Wirpsza przeciwstawia się tu cytatowi – *Family of Man* (i katalog) często posługiwała się rozmaitymi mottami – który przez kuratorów wystawy umieszczony został jako komentarz do owych sześciu zdjęć. Przywołano tu zdanie amerykańskiej pisarki Lillian Smith, które brzmiało: „Głęboko w środku, w tym cichym miejscu, gdzie przykucają dziecięce lęki...”. Zatem

<sup>19</sup> Tamże, s. 75.

<sup>20</sup> W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, s. 32.

Ilustracja 2.



dla organizatorów (i być może samych fotografów<sup>21</sup>) obrazy te przedstawiały dzieci normalne – tzw. normatów – które uchwycone zostały w stanie kryzysu (np. bezdomności, osierocenia, osamotnienia, zmęczenia czy głodu) wyzwalającego w nich poczucie bezradności i silne stany lękowe. To zatem,

<sup>21</sup> Poza jednym anonimowym zdjęciem, ich autorami byli wybitni artyści: Roman Vishniac (jego zdjęcie, co ciekawe, zostało wykonane w przedwojennej Polsce), Wayne Miller, Dave Myers, Dorothea Lange i Leon Levinstein.

co mieściło się jeszcze w granicach normy, zostało przez poetę zobaczone i podpisane jako poza-normatywne; jako stan trwałego upośledzenia umysłowego, które zostało uchwycone w dziecięcych postaciach.

Taką sugestię podsuwa tytuł wiersza, ale sam monolog liryczny nieco ją modyfikuje. Nie bez powodu poeta zastosował tu podmiot zbiorowy. Chodziło nie tylko o pewien rodzaj mimetyzmu formalnego względem zaprezentowanego na wystawie zestawu zdjęć; ważniejsza była możliwość pokazania zmiany od wstępnego zróżnicowania grupy do jej finalnego ujednolicenia. Oto jak wygląda ten proces:

My wam ukażemy, do nas należy  
 Wszechświat, my mamy rozmiażdżoną  
 Wyobraźnię, w naszym mózgu panuje majestatyczny  
 Dosyt, (tego wszystkiego nie umiemy  
 Powiedzieć, ten dosyt; sycić się; jeść; to  
 Kielbasa mózgu), mamy kielbasę mózgu,  
 Damy wam skosztować, rozpaćkane kielbaski, serdelki, parówki,  
 Te nasze rozmiękle grymasy, to majestat  
 Zwycięzców; rozmiętoszone wnętrza kielbasy; my  
 Jesteśmy triumfatorzy, przeprowadziliśmy  
 Syntezę; serdelek syntezy; syntezę lampy z rybą,  
 To znaczy pływa i rozświećla parówkę, paruje  
 Z nas; bla, bla, bla; (to jest właściwy sposób  
 Wyrażania się); szczęśliwość wieczna, ład rozduszonej  
 Kielbasy, my, niedorozwinięte, tryumfatorzy,  
 My; z nas paruje; poprowadzimy; wszechświat;  
 W błogość parówki, kielbasy, amen, wielka rozmadżana  
 Rzecz, błogosławieństwo, bogowie, amen,  
 Rozrasta się w nas, potężnieje, triumfująca,  
 Eksplodująca, wszechograniająca, rozdławiona kielbasa (parówka,  
 Serdelek), amen.

Zbiorowy monolog ma zatem (również zbiorowego) adresata, którym byli zapewne zwiedzający wystawę. Ich bezpiecznej i znormalizowanej postawie rzucone tu zostało wyzwanie, którego zadaniem jest wprowadzenie w stan niepokoju, może nawet zagrożenia. Jednakże najbardziej intrygująca jest zależność, zgodnie z którą im większa i bardziej natarczywa staje się owa presja, tym wyraźniej zmienia się status wypowiedzi nawiasowych. Sprawiają one wrażenie zewnętrznych, nadrzędnych (przypominają metateksty<sup>22</sup>),

<sup>22</sup> O metatekstowej roli parentez w liryce pisał niegdyś Erazm Kuźma [zob. E. Kuźma, *Funkcja konstrukcji nawiasowych w poezji ekspresjonistycznej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Szczecinie. Prace Wydziału Humanistycznego” 1976, nr 15, zwł. s. 117–118].

których zadaniem jest komentowanie tego, co znajduje się poza nimi. Jednakże między tekstem głównym a parentezami dochodzi do „przepływu” materiału leksykalnego, tak iż ostatnia z nich jest już identyczna z pozostałym monologiem. Głos, który początkowo objaśniał to, co niezrozumiałe, sam staje się częścią wystąpienia grupowego, którego sens jest wysoce nieoczywisty.

Wyeksponowanie tego proceduru nasuwa jednak przypuszczenie, że proces stylistycznej imitacji na nim się nie wyczerpuje. Cały monolog stara się naśladować specyfikę wypowiedzi tych dzieci, które zostały dotknięte jakimś stopniem dysfunkcji mentalnej. I nie ulega wątpliwości, że stylizacja ta ma wydźwięk parodystyczny, który okazuje się niezbędny, aby groteskowe ujęcie niepełnosprawności także w tym tekście mogło zostać zrealizowane.

Można by nawet zaryzykować przypuszczenie, zgodnie z którym naśladowany jest tu nie tylko określony socjolekt, ale także zbudowany z jego udziałem – czysto potencjalny, nieistniejący – liryk. Wiersz Wiprsky wykazuje bowiem intrygujące zbieżności z poetyką utworów pisanych przez osoby o różnym spektrum autyzmu. Do najważniejszych podobieństw należą<sup>23</sup>: pisanie wierszem wolnym i białym, niewielkie wykorzystanie środków brzmieniowych (poza aliteracją); oszczędne posługiwanie się wyobrażnią, które skutkuje mało kreatywną metaforą i eliminacją porównań; koncentracja na autoanalizie podmiotu i czerpanie tylko z jego własnych, bezpośrednich doświadczeń. W efekcie monolog liryczny służy autoekspresji, natomiast komunikacja z odbiorcą jest drugorzędna. Z badań empirycznych wynika ponadto, że liryka jest w takiej sytuacji rodzajem uprzywilejowanym, gdyż:

Udane pisanie prozą może wymagać zdolności poznawczych, które są upośledzone u osób z autyzmem: na przykład utrzymanie kontroli nad strukturą zdań oraz nad ciągłością i jednością narracji może wymagać sprawnej funkcji wykonawczej i/lub tendencji do przetwarzania poznawczego w kierunku całości niż części. [...] W przeciwieństwie do tego, pewna fragmentacja języka i obrazów jest nie tylko dopuszczalna w poezji, ale może zwiększyć jej atrakcyjność, jej przeskakiwanie od jednej idei do drugiej, kusząc i intrygując czytelnika<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Mimo że „disability studies były krytykowane za brak zaangażowania w kwestie niepełnosprawności poznawczej, intelektualnej lub neurologicznej” [A. Hall, *Literature and Disability*, London 2016, s. 106], można jednak w tym nurcie znaleźć opracowania dotyczące tego typu zagadnień. Korzystam tu z pionierskich rozpoznań dokonanych przez Ilonę Roth [zob. I. Roth, *Imagination and the Awareness of Self in Autistic Spectrum Poets*, w: *Autism and representation*, ed. by M. Osteen, London 2007].

<sup>24</sup> I. Roth, *Imagination and the Awareness of Self in Autistic Spectrum Poets*, s. 162.

Tego rodzaju zmienność, nieustanne przeskoki są badaj najbardziej charakterystyczną właściwością tekstu Wirpszy. Początek monologu sugeruje, że pewne stwierdzenia lekarskiej diagnozy zostały zinternalizowane i są teraz powtarzane czy wręcz wykorzystywane przeciwko ich autorom. Jednak już w tym aspekcie pojawia się specyficzny mechanizm rozumienia, zgodnie z którym niepodzielne panowanie nad własną wyobraźnią zapewnia jednocześnie panowanie nad światem. Jest tak dlatego, ponieważ obie te sfery nie różnią się od siebie: wyobraźnia jako taka, tworząca coś odrębnego od zewnętrznego świata, nie istnieje (jest „rozmiądzona”); tak więc to, co wyobrażone i to, co brane za rzeczywistość, są tym samym.

Jakakolwiek potrzeba nowych wrażeń czy bodźców jest natychmiast zaspokajana tym, co wytworzy własny umysł. Ten stan permanentnego (samo)nasycenia znakomicie oddaje wymowna metafora konsumowania „kielbasy mózgu”, która cały proces ujmuje w kategoriach fizjologicznych. Sugerują one prostotę, a nawet przyjemność płynącą z tej procedury, choć zaznaczają też jej monotonię. Wszelako najbardziej intrygującym aspektem jest tu implikacja dotycząca samozwrotności układu, który czerpie z siebie i zarazem wchłania w siebie, czyli sam „żywi się” sobą. Oznacza to niepodatność na zewnętrzną ingerencję; zatem inni mogą być tu zaledwie uległymi obserwatorami.

Jeśli weźmie się pod uwagę metrykę, okaże się, że ten monolog zakłada iście karnawałowy „świat na opak”, w którym dzieci zajmują uprzywilejowaną pozycję względem (nieobecnych) dorosłych. Zatem dysponowanie samowystarczalną wyobraźnią nadaje tymże dzieciom potrójny status: hojnych „żywicieli”, kapryśnych „władców” i odważnych „eksperymentatorów”. Taka autocharakterystyka oparta jest na groteskowej dysproporcji ról, ale jednocześnie – na poziomie metaforycznym – stara się przybliżyć stan wewnętrzny. Można więc przypuszczać, że prostota fantazmatów nie wyklucza ich obfitości i pewnego (w obrębie typu) zróżnicowania („parówka”, „serdelek”); i że – przede wszystkim – ci, którzy z nimi obcuje, czują się autentycznymi demiurgami, powołującymi je i kształtującymi wedle zupełnie arbitralnych reguł. I z tych zapewne powodów są one również zewnętrznie niekomunikowalne („bla, bla, bla”).

Ostatni fragment tekstu pokazuje, że ów samowystarczalny system ma też swoje ograniczenia. Brak interakcji dialogicznej powoduje bowiem powtarzalność i schematyczność procesów mentalnych, które ponadto stają się coraz bardziej dowolne i coraz mniej – precyzyjne. Ich zapis przypomina więc „prywatny język”, który służy wyłącznie komunikowaniu się z samym sobą. Ci, którzy funkcjonują w ten sposób, są kompletnie wyizolowani i niedostępni; i z tego zapewne powodu wyobraźnia podsuwa im jakiś rodzaj

(auto)deifikacji: stają się bogami, którzy o sobie (czyli o wszystkim) decydują, oddzieleni barierą transcendencji od tego, co zewnętrzne.

Groteskowe przerysowania obecne w monologu sugerują zarówno ironiczny dystans, jak i brak empatii. Mimo to nie dochodzi tu negacji czy odrzucenia; postawy dzieci zaskakują, są dziwaczne – i jako takie mogą nawet śmieszyć – ale ważniejsze jest ich obiektywizujące poznanie. Tylko ono usprawiedliwia tę nieco brutalną analizę, która stara się dotrzeć tam, gdzie nie dociera ani uprzedzone nastawienie, ani – i to jest ważniejsze – naiwny sentymentalizm sugerowany przez fotografię.

### 3. Wnioski

Głód aktywizuje groteskowe konwencje reprezentacji, a *Niedorozwinięte* wzbogacają tę strategię na poziomie stylistycznym. Nie ulega wątpliwości, że wybór ten podyktowany był – dobrze już rozpoznany<sup>25</sup> – krytycznym nastawieniem poety do samej ekspozycji. Trzeba by jednak, jak się wydaje, uzupełnić tę diagnozę o aspekt polityczny. Jeśli bowiem estetyka groteski jest nie do uzgodnienia z realizmem socjalistycznym<sup>26</sup>, to gest poety ma tu wymiar podwójnego zerwania: zarówno biograficznego, związanego z własnym uwikłaniem w tenże nurt, jak i państwowego, dotyczącego polityki kulturalnej, która nawet taką ekspozycję, jak *The Family of Man*, potrafiła włączyć w obręb własnej maszyny propagandowej.

Wszelako zastosowanie groteskowych deformacji (w zestawieniu z tematem niepełnosprawności) zdecydowanie wykracza poza tak doraźnie rozumianą interwencję. Żeby ująć istotę tej propozycji, trzeba najpierw jeszcze raz podkreślić jej wstępny warunek. Wiprsza dokonuje tu bowiem radykalnej dekontekstualizacji fotografii. Na słynne pytanie Waltera Benjamina – postawione trzydzieści lat wcześniej – „Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”<sup>27</sup>, poeta odpowiada jednoznacznie:

<sup>25</sup> Zob. np. J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001; D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013, s. 137–149; W. Pietrzak, *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5; G. Jankowicz, *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, w: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Mikołów 2017, s. 43–58; K. Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja Wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*, Warszawa 2021, s. 212–231.

<sup>26</sup> Zob. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 13. O prawdziwości tego stwierdzenia przekonuje chociażby *Słownik realizmu socjalistycznego*, w którym nie ma hasła poświęconego grotesce, a pokrewne mu – np. humor czy satyra – znakomicie pokazują kłopotliwy status takich kategorii [zob. *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 72–74 i 307–311].

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 44.

nie. A nawet więcej: jeśli groteskowa wizja ma powstać na podstawie fotografii, to jej genezę – np. tytuł, okoliczności powstania, osobę i intencje twórcy, pozycję w segmentach ekspozycji – należy wziąć w radykalny nawias. Tylko wtedy będzie można przekształcić ją tak, żeby tam, gdzie znajdują się reprezentacje normatywne, pojawiły się ciała i umysły uszkodzone, dysfunkcyjne.

W rodzimych realiach przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Wirpsza faktycznie mógł wierzyć, że przeprowadzenie skrajnej separacji jest wykonalne. Utwierdzał go zapewne w tym chociażby brak polskojęzycznego katalogu i ograniczona dostępność wersji amerykańskiej<sup>28</sup>. Z historycznej perspektywy jest jednak oczywiste, że zamiar ten był utopijny. Wirpsza korzystał przecież z wystawy, która nie tylko zrobiła międzynarodową karierę, ale i zapisała się w historii światowej fotografii, będąc do dziś obiektem analiz i reinterpretacji. Zasób pokazanych wówczas zdjęć stał się już trwałą częścią dziedzictwa kulturowego. Implikuje to, jak sądzę, że lektura *Głodu i Niedorozwiniętych* nie może abstrahować od fotograficznych pierwowzorów (i ich historii), nawet jeśli autor chciałby, aby było inaczej.

Co zatem wynika z faktu, iż poeta tworzy fantazmatyczne wizje na podstawie zdjęcia okupacyjnego albo grupy jeszcze starszych, przedwojennych, którym nieobce były realia wielkiego kryzysu? Ten dystans jest, jak się wydaje, niezbędny, aby można było wprowadzić ów pierwiastek ludyczny, który był dla Wirpszy tak ważny. Jego liryki zamiast tragizmu – znacznie bardziej tu stosownego – posługują się groteską, która wymaga specyficznego komizmu czy przynajmniej żartobliwej perspektywy<sup>29</sup>. Uzyskanie tego efektu jest możliwe, jeśli sama groza (podstawowe tworzywo groteski), jest już odległa; jeśli jest doświadczeniem minionym, które pozostawiło ślady jedynie w kulturowych reprezentacjach (np. fotografiach). Jeśli więc ważnym dla groteski źródłem jest cywilizacyjny czy humanitarny kryzys (np. wojna, głód, osierocenie itp.), to jego artystyczne „opracowanie” wymaga uprzedniego wygaszenia; czyli – odzyskania stabilizacji.

Zasada ta nie jest zapewne powszechna, ale sam poeta zawęży tu pole refleksji, kreując postacie obarczone niepełnosprawnością. Wybór ten nie jest przypadkowy<sup>30</sup>, chociaż jego sens staje się czytelny dopiero gdy przyjmie się założenie, zgodnie z którym:

<sup>28</sup> Zob. K. Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja Wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*, s. 110.

<sup>29</sup> Por. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, s. 142–147.

<sup>30</sup> Można by nawet zaryzykować przypuszczenie, że był w nim element prowokacji, gdyż np. w polskiej literaturze młodzieżowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych niepełnosprawność była albo marginalizowana, albo miała być niwelowana przy pomocy rehabilitacji oraz instytucjonalizacji. „Literatura nie przedstawia żadnej innej alternatywy: wszyscy niepełno-

rys magiczny, animistyczny przeważa w sztuce groteski najrozmaitszych okresów i kultur. [...] To samo zainteresowanie magią, zwłaszcza agresywnym działaniem sił magicznych, dominuje w dziełach współczesnych pisarzy uprawiających groteskę. Z chwilą gdy świat znanych pozorów zostaje przekształcony w świat groteskowych możliwości, nieustannie dochodzi do zdarzeń, których nie można nazwać inaczej niż tylko magicznymi, i niemal nieodmiennie mamy w nich do czynienia z prześladowaniem ofiary<sup>31</sup>.

Fascynująca jest dalsza część wywodu, w której autor – wbrew nowoczesnym, poststrukturalistycznym założeniom – twierdzi, że aspekt pierwotny ma tak silne podłoże antropologiczne, że nawet reprezentacja artystyczna nie jest konieczna, aby doświadczenie groteski było możliwe. Z powodzeniem zastępuje ją bowiem m.in. dysfunkcyjne ludzkie ciało:

Podobny, niedający się racjonalnie wyjaśnić niepokój i [...] poczucie niesamowitości wywołują poważne deformacje istot ludzkich. Narodziny „potworków” powszechnie przypisywano ingerencji sił magicznych lub boskich i takie wyjaśnienia nadal pojawiają się w postawach wielu współczesnych. Tego typu zdarzenia są czymś więcej niż po prostu nieszczęściem; wydaje się, że wskrzeszają pierwotne lęki dotyczące ludzkiej tożsamości, niewytłumaczalnego obcego wpływu i możliwości, że w samych procesach natury działa jakaś wroga zasada. [...] Nawet wtedy, kiedy deformacja jest rezultatem raczej urazu czy choroby niż wadą wrodzoną, może powstać wrażenie groteskowości, gdy stopień okaleczenia jest taki, że człowiek nie wydaje się już człowiekiem lub rodzi się myśl o pogwałceniu zasady, zgodnie z którą ciało stanowi pewną fizyczną integralną całość<sup>32</sup>.

Oba liryki Wirpszy nie są niczym innym, jak kulturowymi narodzinami „potworków”: ich pierwowzory nie zawierają bowiem żadnych znaków niepełnosprawności. I są nie tylko narodzinami, ale przede wszystkim działaniem; przedstawiają – by tak rzec – funkcję dysfunkcji, która musi mieć, jak intuicyjnie przypuszcza McElroy, jakiś związek z prześladowaniem ofiary.

---

sprawni bohaterowie starają się przezwyciężyć ograniczenia i nigdy nie rozważają braku rehabilitacji. Presja na rehabilitację – niepozostawiająca wyboru – stanowi formę przemocy. Socjalistyczny imperatyw rehabilitacji jest z natury albeistyczny. Niepełnosprawni bohaterowie są zmuszani do życia, najlepiej jako przekształcone, sprawne podmioty, a państwo nie pozwala im umrzeć” [N. Pamuła, *Violent Inclusion: Disability and the Nation in Polish 1950s and 1960s Young Adult Literature*, „East European Politics and Societies and Cultures” 2020, nr 4, s. 867; zob. też A. Fidowicz, *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2020, s. 176–184].

<sup>31</sup> B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, s. 132 [podkr. – C.Z.].

<sup>32</sup> Tamże, s. 138.

Gdyby do wyjaśnienia tej kwestii przywołać teorię kozła ofiarnego René Girarda<sup>33</sup>, wówczas okazałoby się, że bohaterowie mitologiczni i groteskowi mają przynajmniej jedną cechę wspólną, którą jest właśnie niepełnosprawność. W przypadku tych pierwszych nie jest zresztą konieczna, ale jeśli występuje, to automatycznie staje się tzw. znakiem selekcji ofiarniczej. Oznacza to, że „pomagają” one wyłonić tego, kto ma być prześladowany. Jak bowiem stwierdza Girard:

Znaki wyróżniające są pewnymi racjami przemawiającymi za wyborem tej osoby, racjami niewystarczającymi, oburzającymi, ale jednak niepozwalającymi nam mówić o czystej przypadkowości. Ułomności lub odrażające rysy są błędnie brane za oznaki winy. To dlatego na średniowiecznych ilustracjach czarownice są przedstawiane podobnie jak Żydzi na antysemitkich karykaturach: ich wygląd jest zniekształcony, są powyginane, kulawe. A jeśli przypomnimy sobie bogów greckich, to zobaczymy, że wielu z nich bynajmniej nie jest podobnych do Apolla: często są upośledzeni, kalecy, niezgrabni, często są karłami [...]<sup>34</sup>.

Teksty Wirpszy nie zawierają prześladowania „potworków”, niemniej prezentacji ich dysfunkcji nie towarzyszy nawet cień empatii<sup>35</sup>. Trzeba też zwrócić uwagę na pewien mechanizm: im bardziej postacie te demonstrowają (czy wręcz: wytwarzają) ułomność, tym bardziej ich zachowanie – względem bliżej nieokreślonych „innych” – staje się wyzywające, zaczepne. Można by, jak się wydaje, przypuszczać, że epatowanie dysfunkcjami jest tu rodzajem prowokacji, która obliczona została na wywołanie negatywnych reakcji, a nawet agresji. Wirpsza jest więc świadomy, że kulturowy stereotyp niepełnosprawności „domaga się” prześladowania, ale nie chce go przedstawić, więc dokonuje interioryzacji. Analogiczna (auto)cenzura, jak podkreśla Girard, funkcjonuje we wszystkich tradycjach mitologicznych (np. w starożytnej Grecji), które osiągnąwszy pewną dojrzałość, „wstydzą się” zbiorowych aktów przemocy. Natomiast stałym elementem mitu jest sakralizacja złożonej ofiary; i w tym kontekście dość ekscentryczna leksyka poety – np. „niebo”, „bogowie” – jest w pełni uzasadniona.

Dwa liryki Wirpszy wraz z ich wizualnymi kontekstami zawierają czytelne ślady czterech faz mechanizmu prześladowczego, który zdefiniował Girard. Pierwsza jest najbardziej niedostępna: tylko ktoś, kto orientuje się

<sup>33</sup> Szerzej na ten temat zob. C. Zalewski, *Źródło. René Girard i literatura*, Kraków 2015, s. 153–190.

<sup>34</sup> R. Girard, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków 2006, s. 81.

<sup>35</sup> Literatura polska będzie musiała na to poczekać jeszcze osiem lat. W 1970 roku Jan Twardowski opublikuje znany wiersz *Do moich uczniów*, gdzie postawa taka wreszcie dojdzie od głosu.

w wybranych do wystawy zdjęciach, będzie wiedział, że ich bezpośrednim tematem jest kryzys międzyludzkich relacji. Druga – dla kontrastu – zostaje skrajnie wyeksponowana i polega na przekształceniu ciała i umysłu normalnego w dysfunkcyjne. Trzecia jest niedopowiedziana, gdyż kolektywna przemoc jest tu zaledwie suponowana; natomiast aluzje do czwartej – tj. ubóstwienia – są już wyraźne. Trzeba więc ponownie zwrócić uwagę na rozziew między pierwszym etapem a drugim, tj. na dekontekstualizację fotografii. W ten sposób zatarty zostaje sens znaku ofiarniczego; nie jest więc pewne, że za stan kryzysu „odpowiadają” ci, których pokazuje się jako ułomnych. Ich „wina” została ukryta i zastąpiona prezentacją ich dysfunkcji; niemniej jednak istnieje, tak jak pozostałe trzy elementy układu. Dyptyk Wirpszy pokazuje zatem skrajnie nieoczywistą i niezauważalną pracę mechanizmu kulturowego, który Girard nazwałby efektem kozła ofiarnego. W tym procesie niepełnosprawni są zarazem niepożądani, jak i niezbędni: najpierw są „odpowiedzialni” za destabilizację i kryzys, a następnie – gdy się ich już usunie – pozwalają odzyskać ład, w którym znajdzie się miejsce na jakieś formy wdzięczności (a może i czci). I ta ambiwalencja jest konieczna, chociaż okazuje się też bardzo zwodnicza.

Można, a nawet trzeba, podziwiać wysiłki podejmowane w ramach *disability studies*, których celem jest, jak się wydaje, obnażenie mechanizmów wiktyimizacyjnych funkcjonujących jeszcze do niedawna w stosunku do osób z różnymi niepełnosprawnościami. Pod tym względem ów wysiłek jest częścią działań, jakie podejmuje nowoczesna cywilizacja nieustannie dążąca do eliminacji i samych prześladowań, i struktur instytucjonalnych, które je sankcjonują. Trudno jest jednak niekiedy oprzeć się wrażeniu, że rozpoznanie represyjnych i wykluczających (czy tylko marginalizujących) praktyk jest ograniczone badanymi reprezentacjami kulturowymi. Ich analiza prowadzi np. do wniosku, zgodnie z którym „koncept niepełnosprawności jest kluczowy dla tego, jak pojmujemy nasze ciała i jak w nich żyjemy. W sztuce, fotografii, filmie i innych mediach reprezentujących ciało, ciało «normalne» zawsze istnieje w dialektycznym napięciu z ciałem niepełnosprawnym”<sup>36</sup>.

Czym jest jednak to „dialektyczne napięcie”? Werbalnym wybiegiem, który nie przenika do tego, co kryje się pod nieustanną, wzajemną interakcją? A może, jak słusznie – choć zbyt ostrożnie – sugeruje autor, pojawia się tu „zjawisko, które długo tłumiono – przemoc”<sup>37</sup>? I dlatego trzeba by czę-

<sup>36</sup> L.J. Davis, *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, przeł. M. Zdrodowska, Warszawa 2022, s. 176.

<sup>37</sup> Tamże, s. 158.

ściej niż tylko raz – i z odpowiednią precyzją – definiować niepełnosprawne postacie obecne w tylu tekstach literackich w kategoriach kozła ofiarnego<sup>38</sup>. Wtedy zapewne okazałoby się, że ich obecność (i nieobecność, czyli – usunięcie) służy czemuś bardziej podstawowemu niż „wzmacnianie hegemonii normalności”<sup>39</sup>. A nawet jeśli tylko temu, to trudno tu też nie dostrzec owej ambiwalencji, która niszczy i buduje strukturę jednocześnie.

## Bibliografia

- Barthes Roland (2000), *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Kraków: Wydawnictwo KR.
- Benjamin Walter (1975), *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wstęp J. Kmita, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 26–45.
- Davis Lennard J. (2022), *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, przeł. M. Zdrodowska, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Dworniczak Kamila (2021), *Rodzina człowieka. Recepcja Wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fidowicz Alicja (2020), *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Garland-Thomson Rosemarie (2020), *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Girard René (2006), *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków: SIW „Znak”.
- Głowiński Michał (2003), *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, s. 5–15.
- Grądział-Wójcik Joanna (2001), *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Gryglewicz Tomasz (1984), *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hall Alice (2016), *Literature and Disability*, London: Routledge.
- Hirsch Marianne (1997), *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Horkheimer Max (2017), *“The Family of Man” – All of Us (1958) and “Photography” (1960)*, trans. by A. Oakeshott, w: *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*, eds. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, London: I.B. Tauris, s. 47–56.
- Jankowicz Grzegorz (2010), *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, w: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*, Mikołów: Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka, s. 43–58.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 69.

<sup>39</sup> Tamże.

- Kuźma Erazm (1976), *Funkcja konstrukcji nawiasowych w poezji ekspresjonistycznej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Szczecinie. Prace Wydziału Humanistycznego”, nr 15, s. 107–125.
- Linton Simi (2006), *Reassigning Meaning*, w: *The Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, New York: Routledge, s. 161–172.
- Leśniak Katarzyna (2003), *The Family of Man po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy*, „Roczniki Humanistyczne”, z. 4, s. 205–240.
- Lury Celia (1998), *Prosthetic culture: photography, memory and identity*, London: Routledge.
- Łapiński Zdzisław, Tomasiak Wojciech [red.] (2004), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Universitas, Warszawa: IBL PAN.
- Mélon Marc-Emanuel (2004), *The Patriarchal Family. Domestic Ideology in The Family of Man*, w: *Family of Man 1955–2001. Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, eds. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff, Marburg: Jonas Verlag, s. 56–79.
- McElroy Bernard (2003), *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, s. 125–167.
- Orvell Miles (2017), *Et in Arcadia Ego. The Family of Man as Cold War Pastoral*, w: *The Family of Man Revisited Photography in a Global Age*, eds. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, London: I.B. Tauris, s. 191–209.
- Pamuła Natalia (2020), *Violent Inclusion: Disability and the Nation in Polish 1950s and 1960s Young Adult Literature*, „East European Politics and Societies and Cultures”, nr 4, s. 858–878.
- Pawelec Dariusz (2013), *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów: Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka.
- Pietrzak Wit (2014), *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki”, z. 4–5, s. 505–515.
- Roth Ilona (2007), *Imagination and the Awareness of Self in Autistic Spectrum Poets*, w: *Autism and representation*, ed. M. Osteen, London: Routledge, s. 145–165.
- Solomon-Godeau Abigail (2004), *The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age*, w: *Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, eds. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff, Marburg: Jonas Verlag, s. 28–55.
- Sontag Susan (1986), *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Szymański Wiesław (1981), *Rozmowy z pisarzami*, Kraków: Znak.
- Tischner Józef (1998), *Spór o istnienie człowieka*, Kraków: Znak.
- Wirpsza Witold (1962), *Komentarze do fotografii The Family of Man*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wirpsza Witold (2010), *Komentarze do fotografii The Family of Man*, Mikołów: Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka.
- Zalewski Cezary (2015), *Źródło. René Girard i literatura*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

## Body Dysfunctions, Mind Dysfunctions: Disability in Witold Wirpsza's *Komentarze do fotografii*

### Abstract

This article offers an interpretation of two poems by Witold Wirpsza from the collection *Comments on Photographs* (1962). The study examines the grotesque deformations generated by poetry through its engagement with photographs depicting individuals in crisis situations—such as hunger, homelessness, and orphanhood—featured in the exhibition *The Family of Man*. These distortions construct a form of physicality and mentality described as dysfunctional. The analysis also addresses the poet's ambiguous stance: while opposing ableist practices that exclude people with disabilities, he simultaneously stigmatizes deviations from normative standards.

**Keywords:** Witold Wirpsza, poetry, photography, disability studies