

*Mirosława Szott*

## Fotografia jako medium poetyckiego doświadczenia miasta w wierszach Joanny Ziemińskiej-Kurek

Roland Barthes stwierdził ponad trzydzieści lat temu, że żyjemy w świecie „konsumpcji obrazów”<sup>1</sup>, jesteśmy przez to – jak zauważa – coraz mniej fanatyczni, ale też coraz bardziej zafałszowani<sup>2</sup>, bo skoro obraz nie jest głodem, a tylko go przedstawia, nie jest też wojną, a tylko jej wizerunkiem, to nic podobnego się wokół nas nie dzieje. Fotografia wydaje się dziś dla większości osób czymś zwyczajnym, z pewnością nie towarzyszy jej tajemniczość i ezoteryczność z czasów zastosowania pierwszej *camera obscura*. Każde kilkuletnie dziecko wie, jak zrobić zdjęcie. Tymczasem okazuje się, że fotografia od zawsze sprawiała trudności w interpretacji i klasyfikacji. „Czy można zaliczyć ją do dziedziny sztuki?”, „Czy zdjęcie imituje rzeczywistość, czy raczej ją kreuje?” – to niektóre z pytań, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

Joanna Ziemińska-Kurek to poetka, która bardzo często w swoich wierszach i prozie poetyckiej podejmuje refleksję nad fotografiami, pyta o przekazywaną przez nie rzeczywistość. Inspirują ją przede wszystkim zdjęcia miejsc: historyczne obrazy Sulęcina i współczesne jego wizerunki. W jednym z utworów pisze:

I już wiem –  
istnieje tylko oswojona przestrzeń  
czyli miejsce  
i czas  
przez który przechodzi człowiek  
pozostawiając po sobie pokłady popiołów  
i fotografie<sup>3</sup>

<sup>1</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 200.

<sup>2</sup> Tamże, s. 200.

<sup>3</sup> J. Ziemińska-Kurek, *Według Joanny*, [w:] *Alchemia przestrzeni. Jeden dzień patrzenia na Sulęcina*, red. tejsze, Sulęcina 2004, s. 114.

– ten fragment wiersza Ziemińskiej-Kurek jest istotny z punktu widzenia poruszanej przez nią tematyki miasta. Ukazuje podstawową zależność, jaką poetka dostrzega pomiędzy byciem, fotografią i miejscem. Fotografia stanowi tu podwójne medium: po pierwsze jest mostem łączącym dawny i obecny wizerunek miejsca, po drugie zacieśnia związek człowieka z miastem.

Lubuska poetka w swoich miejskich fascynacjach koncentruje się na eksploracji niewielkiego miasta Sulęcina. Położone jest ono na pograniczu polsko-niemieckim, a jego historia scala ze sobą przeszłość polską i niemiecką, Zielenzig bowiem dopiero po wojnie – w wyniku postanowień jałtańskich – „powrócił” (do XII wieku był własnością książąt Śląska) do Polski jako Sulęcín. Podwójny rodowód tych ziem stanowi dla Ziemińskiej-Kurek punkt wyjścia do rozważań nad kategorią miejsca. W 2004 roku wydała razem ze Stefanem Wiernowolskim album *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie* oraz książkę, której była redaktorką, *Alchemia miasta. Jeden dzień patrzenia na Sulęcín*. Trzy lata później powstał tomik *Miejskie wiersze o przedmiotach* (wszystkie wiersze zapisane są w dwóch językach: polskim i niemieckim), zrodzony z inspiracji jedną niemiecką fotografią. Na tych trzech książkach chciałabym się skupić w swoim artykule.

Najpierw wróć jednak do samej fotografii i przyjrzyć się wybranym jej ujęciom filozoficznym. Autorem terminu „fotografia” był brytyjski chemik i astronom, John Frederick William Herschel (1792–1871). Dosłownie termin ten oznacza „pisać światłem” i ma to swoje uzasadnienie, ponieważ światło i ciemność to dwa podstawowe warunki powstawania zdjęć. Barthes stwierdził, że esencją fotografii jest przeszłość i realność. Pierwszą z tych dwu płaszczyzn nazywa „Tym-co-było” lub „Nienaruszalnością”<sup>4</sup>. W języku łacińskim najlepiej – według filozofa – wyraziłoby to słowo *interfuit*. To, co było absolutnie obecne, teraz jest odmienione; wrażenie takie jest zapewne pomniejszane poprzez wspomniany już współczesny zalew zdjęć<sup>5</sup>. Ponadto odniesienie zdjęcia jest zawsze realne (nie musi tak być w malarstwie czy poezji), koniecznie realne. Tę specyficzną referencjalność Barthes nazywa „odwzorowaniem fotograficznym”<sup>6</sup>. Istotne też wydaje się rozróżnienie na *studium* i *punctum*<sup>7</sup>. Pierwszego z wymienionych łacińskich określeń filozof używa na oznaczenie dociekliwości, krzątania, zainteresowania, rozumianego kulturowo, natomiast drugiego, który przetłumaczyć można jako plamkę, uządlenie, dziurkę – dla zobrazowania szczególnego stanu „przeszycia”, szoku. Jest to wartość naddana, coś nieuchwytnego, ale przeczuwanego. Lekturę *punctum* porównał Barthes do sposobu powstawania haiku, bowiem jest to zapis momentu (nie pozwala „marzyć” – jak stwierdził filozof). *Punctum* można odnieść do kategorii, o której pisał Walter Benjamin; chodzi o aurę, poczucie nieusuwalnego dystansu, jaki dzieli osobę od

<sup>4</sup> R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 130.

<sup>5</sup> Tamże, s. 200.

<sup>6</sup> Tamże, s. 130.

<sup>7</sup> Tamże, s. 46.

fotografii<sup>8</sup>. Stąd Łukasz Michalski nazywa akt fotografii „aktem niepokoju”<sup>9</sup>. Źródłem tego niepokoju można dopatrywać zarówno w nadmiarze, jak i w braku.

Edgar Morin, zastanawiając się nad funkcją magiczną fotografii (pisze o foto-obecności, foto-pamiętce czy foto-jasnowidzeniu), zauważył, że zdjęcie, swego rodzaju fetysz, „może sprawiać wrażenie jakby obdarzonego życiem intensywniejszym i głębszym niż sama rzeczywistość, a nawet, gdy zbliża się do granicy halucynacji, życiem nadprzyrodzonym”<sup>10</sup>. To chroniczne zbliżanie się do granicy czasu, miejsca i prawdy o nich stanowi istotną wartość fotografii. Ziemińska-Kurek zdaje się używać zdjęć nie tylko do opisu Sulęcina, porównania jego dawnego i obecnego wyglądu, ale też do poznania ludzi i przedmiotów, które zostały na zawsze zatrzymane w kadrze.

W pierwszej części artykułu (*Fotografia dawna – refleksja nad niemieckim dziedzictwem*) zostanie ukazane spojrzenie za pomocą czarno-białego zdjęcia na Zielenzig sprzed 1945 roku. Druga część (*Fotografia współczesna – odkrywanie miasta*) przedstawia eksplorowanie współczesnego Sulęcina i szukanie w nim swojego miejsca przez lubuską poetkę. Umowną cezurę stanowi rok 1945 – zakończenie drugiej wojny światowej i będące jej wynikiem przesunięcie granicy Polski na zachód.

## Fotografia dawna – refleksja nad niemieckim dziedzictwem

Czytanie fotografii przez Ziemińską-Kurek to czytanie *punctum*. Najlepszym, choć nie jedynym przykładem, jest cały tomik *Miejskie wiersze o przedmiotach*<sup>11</sup> inspirowany ponemieckim zdjęciem z archiwum Marianne i Gerhard Verworner. Podtytuł tego tomiku brzmi: *Eine Photographie*. Rozpoczne od przyjrzenia się ostatniemu utworowi. Zawiera on wskazówkę, która zmienia patrzenie na okładkowe zdjęcie, staje się katalizatorem olśnienia, swoistej fotofanii:

To ciekawość była powodem  
dlatego coraz bardziej powiększałam  
zdjęcie w komputerze

w końcu wyrzała zza  
słupa stojącego tuż przy  
narożniku domu

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. I. Sikorski, Poznań 1975, s. 29, 30.

<sup>9</sup> Ł. Michalski, *Akty miasta, czyli moralność fotograficzna*, [w:] *Miasto i czas*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2008, s. 221.

<sup>10</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 32.

<sup>11</sup> J. Ziemińska-Kurek, *Miejskie wiersze o przedmiotach*, Sulęcín 2007.

miała białą kokardę  
i gołe kolanka<sup>12</sup>

Kiedy tylko pomyślałam, że wiersz ten odnosić się może do zdjęcia z okładki (które wydaje się wprost banalne, mało ciekawe, bo przedstawiające szare budynki, słup telegraficzny, wóz z końmi w oddali), zaczęłam przyglądać mu się uważniej. I rzeczywiście zauważyłam białą kokardę, doznając „użądlenia”. Słabe pod względem kompozycyjnym zdjęcie przeistoczyło się nagle w przedmiot kontemplacji. *Punctum* tego zdjęcia stanowi zarówno szczegół (biała kokardka dziewczynki), jak i intensywność doświadczenia (zdjęcie wykonano przed drugą wojną światową, nie wiadomo, jakie były dalsze losy tego dziecka). Być może czarno-biała forma wyodrębniła jeszcze mocniej postać skrytej za słupem dziewczynki. Władysław Tatarkiewicz zauważył, że jednobarwność „uwydatnia kształt rzeczy, który trudniej wychodzi na jaw, gdy jest zespolony z barwą [...], eliminacja jednego elementu świata (barwy) uwydatnia inny (kształt)”<sup>13</sup>.

Sulęcińska poetka dokonuje opisu wspomnianej fotografii po to, aby podkreślić jej walor uniwersalny. Figlarna dziewczynka ocalała, jest – określając to słowami Zbigniewa Herberta – „bezpieczna jak owad w bursztynie”<sup>14</sup>. Uwiecznione w ten sposób mogło być każde dziecko na świecie:

mała niemiecka dziewczyna  
taka sama  
jak wszystkie dziewczynki świata  
z fotografii które ktoś kiedyś  
ogląda ocierając mokre od łez oczy<sup>15</sup>.

Anonimowa postać przywołana w poinczie wiersza jest dokładniej opisana w wierszu otwierającym zbiór. Wiadomo, że jest Niemcem w podeszłym wieku, więc możliwe, że dobrze pamięta miasto sprzed kilkadziesiątu lat oraz związane z nim swoje dzieciństwo lub wczesną młodość. Poetka wyjaśnia też przy okazji, w jaki sposób odnalazła zdjęcie:

dopiero po dłuższej chwili  
kojarzę moje miasto  
z czarno-białą fotografią  
przywiezioną przez starego Niemca

<sup>12</sup> Tejże, *Post Scriptum*, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 31.

<sup>13</sup> W. Tatarkiewicz, *Fotografie i obrazy*, [w:] tegoż, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 107, 108.

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Fotografia*, [w:] tegoż, *89 wierszy*, Kraków 2008, s. 13.

<sup>15</sup> J. Ziemińska-Kurek, *Post Scriptum...*

(długo chodził po ulicy  
i ocierał załzawione oczy)

zostawił ją obok szklanki z niedopitą herbatą<sup>16</sup>.

Wystąpił tu przeciwstawny proces: Niemiec, aby utożsamić swoją przeszłość z obecnym Sulęcinem, musiał dopasować współczesny wygląd miejsca do utrwalonego na papierze, bardziej realny zapewne był dla niego miejski pejzaż z pierwszej połowy XX wieku. Poetka odnalazła swoje miasto na czarno-białej fotografii bez większego trudu. W starym tubylcu prawdopodobnie spowodowało to silne wzruszenie wywołane stratą, u Ziemińskiej – ciekawość wynikającą z chęci poznania. Efektem były odmienne reakcje: Niemiec pozostawia fotografię, nie może pogodzić się ze stanem obecnym, więc odchodzi. Poetka z kolei zaczyna eksplorować wszystkie dostępne zakamarki ulic i kamienic. Nie wiadomo, czy czyni to tylko w wyobraźni i utrwała w postaci tekstów poetyckich, czy przenosi swoje dociekania na grunt rzeczywistości.

Autorka postanawia zgłębić rzeczywistość ze zdjęcia. Przedmioty w tej poezji są – jak stwierdził Przemysław Czapliński w kontekście prozy po 1989 roku – bardziej „gadatliwe”<sup>17</sup>, usemiotycznione. Ziemińska-Kurek udziela im równoprawnego głosu w dyskursie pogranicza. Wiele uwagi poświęca klamkom, drzwiom, schodom. Porównuje dawną ulicę z tym, co zachowało się do dzisiaj. Zadaje sobie trudne, ale ważne pytania o los przedmiotów, ich przechodniość. Podejmuje próbę przyjęcia perspektywy nieantropocentrycznej i odkrywa w ten sposób współistnienie równorzędnych światów. Joanna Szydłowska zaproponowała osiem kategorii, według których można rozważać znaczenie rzeczy w pojałtańskim Okcydencie: środki transportu (1); rzeczy na trakcie (2); rzeczy jako towar (3); rzeczy pamiętające (4); rzeczy przechodnie (5); rzeczy a prestiż (6); odzież (7); rzeczy a etnos (8)<sup>18</sup>. Dla niniejszego artykułu najważniejsza okaże się piąta kategoria związana z cyrkulacją przedmiotów i zmianą ich właścicieli. W utworze *VII* czytamy:

mówię o przedmiotach  
jakby to one najważniejsze  
czekały na ten lament  
tren ku pamięci  
[...]  
jednak to one  
zatrzymały pamięć

<sup>16</sup> Tejże, *I*, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 7.

<sup>17</sup> P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 209.

<sup>18</sup> J. Szydłowska, *Retoryka rzeczy a proces zadomowienia w przestrzeniach pojałtańskiego Okcydentu*, „Anthropos?” 2011, nr 16–17.

o ręce która codziennie  
odchylała firankę  
i podlewała  
czerwoną pelargonię<sup>19</sup>.

Przedmioty w tekstach sulęcińskiej poetki stały się nosicielami wspomnień, ale nie tylko. Potrafią tęsknić, odczuwać zmiany, brak i też kochać. Ziemińska przyjmuje wymienny model zależności człowiek – rzecz. Raz pisze, że ludzie są właścicielami rzeczy („czy łatwa jest zgoda / na przejście w cudze ręce”<sup>20</sup>), innym razem stwierdza, że to „przedmioty adoptują człowieka”<sup>21</sup>. Według poetki rzeczy dokonują wyboru: albo są w stanie pokochać, albo rozpadają się w proch, który jest wyrazem ich niezgody. Ziemińska dostrzega wyjście z trudnego, granicznego położenia. Według niej od zła może wyzwolić czułość:

Można próbować  
udawać tamte ręce  
budzić do śniadania piec w kuchni  
[...]  
dopiero czułość  
uwalnia od zła  
po jednej i po drugiej stronie<sup>22</sup>.

Poetka podejmuje też refleksję nad niszczeniem ponemieckiego dziedzictwa. Usiłuje wsłuchać się w płonący zegar, szafkę z napisem „Zielenzig 1912”, inne cenne rzeczy. Odnajduje w tym podobieństwo do niszczycielskiego działania rosyjskich wojsk z września 1939 roku na terenie Ukrainy:

tak samo jak zegar mojego dziadka  
Stołpce powiat nowogródzki  
wrzesień 1939<sup>23</sup>.

Ziemińska dokonuje w ten sposób oceny zachowania jakichkolwiek przybyszów (konkwistadorów) z perspektywy ponadnarodowej. Niszczenie cudzej własności jest wandalizmem – taki jednoznaczny wniosek można odczytać z tekstów lubuskiej autorki. Celnie obrazuje to w pewnym miniaturowym wierszu:

<sup>19</sup> Tejże, VII, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 19.

<sup>20</sup> Tejże, V, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 15.

<sup>21</sup> Tejże, XI, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 27.

<sup>22</sup> Tejże, X, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 25.

<sup>23</sup> Tejże, VIII, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 21.

Jeśli istnieje piekło przedmiotów  
to jest nim odejście człowieka

albo jego przyjsie<sup>24</sup>.

Cykliczność historii zauważa też w związku z usytuowaniem swojego domu w miejscu innego domu. Pustka w historii, podobnie jak w przyrodzie, musi zostać szybko zagospodarowana, by nie zaburzyć systemu.

Mój dom stoi  
na miejscu innego domu  
inne domy odeszły  
nasze domy przyszły

służyły do tego małe wózki

[...]  
i wszystko zaczęło się  
od początku<sup>25</sup>

Ten początek nie jest szczęśliwy, bo jest to budowanie swoistego „domu na kościach”. Znajomość palimpsestowej, czyli warstwowej struktury miejsca okazuje się dla Ziemińskiej warunkiem poznania siebie. Nie patrzy ona na Sulęcina z perspektywy kolonizatora, ale z punktu widzenia autochtona – tak samo jak Niemiec, który utracił to miasto w wyniku zawirowań historii. Jej miasto nie ma początku w punkcie zero. Sulęcina po wojnie nie był jak *tabula rasa*, którą dopiero trzeba zapisać. Jego przeszłość jest częścią niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Poetka podkreśla w powyższym wierszu, jakimi narzędziami dokonywano tych wielkich przekształceń: odbywało się to za pomocą małych wózków, niepozornych, zapisanych w formie podwójnego *deminutivum*. Podkreślenie to pokazuje, że wielką historię tworzą niepozorne działania.

### Fotografia współczesna – odkrywanie miasta, odkrywanie siebie

Ziemińska-Kurek zanim zaangażowała się w zgłębianie przeszłości miejsca, w którym przyszło jej na co dzień egzystować, próbowała przyjrzeć się współczesnemu Sulęciniowi (choć data wydania książek może być myląca). W 2004 roku ukazały się dwie książki, których była współautorką: *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie* oraz *Alchemia przestrzeni*. Publikacje te są albumami zdjęć Stefana Wiernowolskiego,

<sup>24</sup> Tejże, IX, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 23.

<sup>25</sup> Tejże, XII, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 29.

opatrzonych poetyckimi komentarzami (w formie wierszy lub prozy poetyckiej) Ziemińskiej.

W pierwszej z wymienionych książek zamieszczone są zdjęcia z jednej, bardzo konkretnej perspektywy: z lotu ptaka. Zatem nie jest to Sulęcín, z jakim każdego dnia spotyka się przeciętny jego mieszkaniec. Opisom tych zdjęć towarzyszy także porządek *punctum*, fotografie „użądlają”, prowadzą do olśnień, choć dominująca wydaje się lektura studium. Za ich pomocą odbywa się odkrycie pełni, całości, a nawet tajemnicy wszechświata utrwalonej w małym miasteczku:

Gdzieś tam – za horyzontem – takich miasteczek jest tysiące. Ale to nic nie znaczy.  
Miasteczko jest modelem wszystkich miasteczek na świecie.

Na świecie jest tylko jedno miejsce. To, w którym się jest. [...] <sup>26</sup>

W tekście *Chaos i punkt* Ziemińska, opisując zależność miejsc, posługuje się metaforą składanej ruskiej baby. Jest tyle centrów świata (ruskich bab), ilu ludzi. W każdym jej środku znajduje się indywidualny człowiek:

Miejsce na ziemi, na które składa się mnóstwo mniejszych miejsc, a te zawierają w sobie jeszcze mniejsze miejsca. Jak ruska baba w babie. Aż do punktu, w którym siedzę <sup>27</sup>.

Miasto oglądane z wysokości nabiera cech antropomorficznych. Nie jest statycznym ułożeniem ulic czy kamienic. Kształt gotyckiego budynku sakralnego, z XIII, XIV wieku, z wnętrzem zapewne budzącym podziw i sprawiającym wrażenie monumentalności, przypomina żywą drobną istotę, która za moment może poderwać się do ucieczki:

Nieopodal stary budynek kościoła ze swoją odmienną formą przypomina żywą istotę.  
Widziany z tej perspektyw przypomina zwierzątko, które przysiadło sobie na chwilę <sup>28</sup>.

Michalski zauważa, że zmiana treści obiektu fotografii możliwa jest poprzez odkontekstowanie, które polega nie na odrzuceniu wszelkich kontekstów, ale na przejściu w inne <sup>29</sup>. Dokonuje się wtedy zmiana ilościowa (na zdjęciu z lotu ptaka można dostrzec mniej szczegółów) oraz jakościowa. Michalski podsumowuje:

<sup>26</sup> J. Ziemińska-Kurek, *Horyzont*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie*, Sulęcín 2004, s. 7.

<sup>27</sup> Tejże, *Chaos i punkt*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 15.

<sup>28</sup> Tejże, *Kompozycje*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 21.

<sup>29</sup> Ł. Michalski, *Akty miasta...*, s. 223.



„ilościowo – mniej, jakościowo – inaczej”<sup>30</sup> i dodaje, że w przypadku zdjęcia „mniej” oznacza „silniej”.

Na fotografiach nie widać ludzi. Ziemińska znajduje kilka powodów tej nieobecności (przedwieczorna pora, bierzmowanie przez biskupa), ale nie poprzestaje na tych wyjaśnieniach. Pyta o znaczenie człowieka w historii miasta i otwarcie stwierdza w poinczie utworu zatytułowanego *Ludzie*:

I okazuje się, że lotnicza perspektywa mówi niezwykłą prawdę – nie liczą się pojedyncze losy, nieważni są ludzie, którzy tu mieszkają i przemijają. Nieważne są sprawy, którymi żyją na co dzień.

Liczy się tylko ich wkład w zagospodarowanie przestrzeni.

Liczy się, co pozostawią po sobie<sup>31</sup>.

Miasto jest fragmentaryczne – to kolejna prawda, która zostaje odkryta po krótkotrwałym złudzeniu pełni w wierszach sulęcińskiej poetki. Nie można objąć kadrem całego miasteczka, można zmieniać perspektywę, łączyć obrazy, ale nie jest dostępna percepcja całości („Zawsze jest jakiś wybór i jakaś gradacja”<sup>32</sup>). Im dalej odejdziemy, tym więcej uchwycimy, tracąc jednak szczegóły. Ta niekompletność miejsca jest dla Jacques’a Derridy warunkiem jego życia, kategorią moralną. Francuski filozof wypowiada się w imieniu miasta:

konstruuje mnie, a więc de-re-konstruuje, jesteście na progu, powiększajcie mnie, przekształcajcie, mnożcie, nie pozostawiajcie mnie nietkniętym, podejmujcie ryzyko dekonstrukcji. Jeśli pozostawicie mnie jako nienaruszoną jedność, utracicie mnie<sup>33</sup>.

Z kolei książka *Alchemia przestrzeni*, będąca pokłosiem eksperymentu czterech osób (Wiernowolskiego, Ziemińskiej-Kurek oraz Macieja Bardena i Andrzeja Michałowskiego), pokazuje jeden dzień z hermeneutyki miasta. Pod względem gatunku można uznać, że reprezentuje esej fotograficzny (w skrócie: fotoesej). Jednym z założeń autorów, jak się wydaje, było traktowanie przestrzeni nie jako czegoś abstrakcyjnego, jako pustki, w której są umieszczone obiekty, domy, lasy. Przestrzeń to obszar życia, działania, doświadczania, a jej głównym komponentem jest treść

---

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Tejże, *Ludzie*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 23.

<sup>32</sup> Tejże, *Wybór kadru*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 9.

<sup>33</sup> J. Derrida, *Pokolenie jednego miasta*, „Lettre Internationale: po polsku” 1993/1994, nr 1, s. 14, cyt za: Ł. Michalski, *Akty miasta, czyli moralność fotograficzna*, [w:] *Miasto i czas*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2008, s. 224.

duchowa (świat i egzystencja wzajemnie się konstytuują). Bliskie jest to koncepcji Martina Heideggera i jego formule bycia-w-świecie. Ziemińska-Kurek rozpoczyna swoje filozoficzne rozważania od stwierdzenia:

Jeśli chce się zobaczyć jakieś miejsce, trzeba z niego najpierw wyjechać. [...] Uzyskany w ten sposób dystans jest kluczem. Do czego? Tego nie wie się na początku. I ta Tajemnica staje się bodźcem do odbycia podróży [...] Związani ze sobą złudną nadzieją, jaka odwiecznie towarzyszy podróżnikom, że u kresu podróży odnajdziemy tę zaledwie przeczuwaną, upragnioną prawdę<sup>34</sup>.

Poetka wychodzi od próby zdefiniowania pojęć najprostszych: czasu, przestrzeni, rzeczy. Stara się pokazać uniwersalny wymiar tych czterech dróg (każdego z członków grupy) rozumienia Sulęcina. Jako jedyna powraca do przeszłości miejsca; dokonuje w swojej części przekładu intersemiotycznego, opisując niemiecką fotografię miasta.

Ziemińska porównuje percepcję miasta do oglądania obrazu, twierdzi, że trzeba się oddalić od obiektu, aby móc poznać jego prawdę: „Jeśli chce się zobaczyć jakieś miejsce, trzeba z niego najpierw wyjechać. [...] Uzyskany w ten sposób dystans jest kluczem. Do czego? Tego nie wie się na początku”<sup>35</sup>. Znanie od wielu lat miasto nazwane jest labiryntem, drogi – płataniną, której nie sposób rozwikłać w jeden dzień. Każda ulica, każdy dom i spotkany na chodniku kot to tylko jedno z możliwości doświadczeń, nie można powtórzyć ich za rok, na drugi dzień ani nawet za minutę. Okazuje się, że celem tej wędrówki było poznanie siebie, własnych możliwości i ograniczeń: „Przejście przez labirynt pozwala ogarnąć i scalić własną jaźń, zjednoczyć, co świadome i nieświadome”<sup>36</sup>.

Piszący o naturze fotografii Barthes za jedną z najistotniejszych jej cech uznał realność, przejawiającą się w wyrażeniu „To-co-było”. Na oznaczenie tej cechy Krzysztof Olechnicki przywołuje pojęcie fotogenii użyte przez Morina jako wyrażenie podobieństwa między obrazem, a jego odniesieniem<sup>37</sup>. Pytania o weryzm fotografii stawia sobie też Ziemińska. Poetka powątpiewa w prawdziwość ukazywanej na zdjęciu rzeczywistości:

Błogosławione niechaj będzie oszustwo obiektywu fotograficznego.  
 Niechaj będzie pochwalone kłamstwo kadru.  
 Tu tylko piękno kamieniczek.  
 Okaleczony kościół. Okaleczony rynek, z którego ani kamień na kamieniu po ratuszu

<sup>34</sup> J. Ziemińska-Kurek, *Według Joanny...*, s. 100.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże, s. 116.

<sup>37</sup> K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 121.

[...]

Okaleczone budynki. Brakujące części. I tylko oko nieświadomie rejestruje dysonanse<sup>38</sup>.

Ziemińska podziela pogląd, że zdjęcie nie imituje rzeczywistości, ale jest ekspresją przeżywania świata przez tego, który fotografuje. „Spostrzeganie fotograficzne”<sup>39</sup> – bo tak nazywa ten rodzaj percepcji Susan Sontag – to raczej parafraza niż cytata z rzeczywistości. Kolejny raz pojawia się w zacytowanym powyżej fragmencie refleksja nad fragmentarycznością miejsca, nieuchwytnością pełni. Sposobem – według sulęcińskiej poetki – jest porównanie tego, co indywidualne z tym, co wspólne dla wszystkich. Obrazem tego jest – jak pisze w finale albumu – symbol mandali. Na jednej z ostatnich stron tego fotoeseju pojawia się czarno-białe zdjęcie niemieckiego wówczas Zielenzigu przedstawiające ciąg nieistniejących już kamieniczek, przy których siedzi na ławce dziecko. Autorka opisuje spacer w tym miejscu kilkadziesiąt lat później i rozmowę na temat jego przeszłości:

– Czy wiesz Andrzeju, że idziesz dokładnie tam, gdzie kiedyś stał mur niemieckiej kamienicy?

– Wiem – odparł. I dalej szedł tak samo.

Myślałam, że odruchowo zaczniesz iść bliżej jezdni, ale potem przyszło mi do głowy, że nie szkodzi, że dalej deptasz nieistniejące mury dawno wyburzonych domów.

W końcu chyba tak właśnie ma być. Zawsze stąpa się po ludziach, których już nie ma.

To naturalny porządek świata. Z nami będzie tak samo<sup>40</sup>.

Zdjęcie to okazało się swoistym wstępem do wydanego trzy lata później tomiku poetyckiego, o którym była mowa na początku artykułu. Ziemińska zatoczyła koło, przeszła wyznaczoną przez siebie drogę, zgłębiając przeszłość i teraźniejszość miasta. Poetka zdaje się wiedzieć, że to tylko jedna z epistemologicznych możliwości, bo koło jest figurą nieskończoności.

\* \* \*

Twórczość Ziemińskiej-Kurek oscyluje wokół tematu miejsca. Fotografie, zarówno te ponemieckie jak i współczesne, są dla niej inspiracją do wypowiedzania się o skomplikowanej przeszłości Sulęcina. Poetka podejmuje refleksję nad losem człowieka i jego znaczeniem w kontekście przeobrażeń przestrzeni. Zatrzymuje się nad ujętymi w kadrze przypadkowymi osobami, dziećmi. Pokazuje siłę przywiązania i niemoc pogodzenia się ze stratą dziecięcego pejzażu. Fotografia stanowi dla niej

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 104.

<sup>39</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 85, 86.

<sup>40</sup> J. Ziemińska, *Według Joanny...*, s. 115.

polsko-niemiecki most, który –jak stwierdziłby Michel de Certeau, jest figurą dwuznaczną<sup>41</sup>, bo na przemian scala i przeciwstawia odrębne przestrzenie.

## **Photography as the medium of poetically experiencing the city in the poems of Joanna Ziemińska-Kurek**

### **Abstract**

Writings of Joanna Ziemińska-Kurek revolve around the theme of space. The Lubusz poet tries to recognize and understand the past of the place, thus discovering her own self. The photography is a medium in two ways: firstly, it is a bridge between the old and the current image of the place, secondly it strengthens the man's relationship with the city. The poet reflects on the fate of the man and its significance in the context of the transformation of space.

The first part of the article shows the literary image of Zielonogóra before 1945. Its description in Ziemińska-Kurek's texts is inspired by black-and-white photographs. The second part explores the contemporary Sulęcinek. A conventional dividing line is year 1945 – the end of World War II and the resulting shift of the Polish border to the West. What means of poetical expression does Ziemińska use to familiarize old German places? How does she translate photographs into literature? – the article answers these and other questions.

**Key words:** city, photography, Lubusz literature, space, history

### **Miroślawa Szott**

doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na zagadnieniach dotyczących przestrzeni, geopoetyki oraz zwrotu topograficznego w badaniach humanistycznych. Publikowała w czasopismach: „Jednak Książki”, „Pro Libris”, „Fraza”, „Odra”, „Topos”, „Refleksje”.

---

<sup>41</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 127.