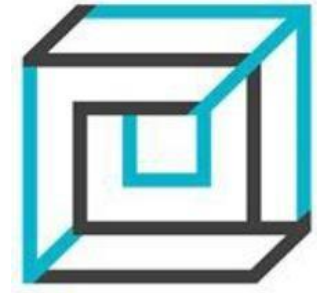


Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia

Spec. Fotografia

Studia stacjonarne jednolite magisterskie

Grzegorz Piotrowski

Nr albumu: 9273

Miłość jako obraz, miłość jako słowo.
Między widzialnym a niewidzialnym w polskim filmie,
poezji, malarstwie i fotografii.

Praca magisterska napisana pod kierunkiem:

prof. dr hab. Marek Szyryk

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Spis treści

1. Wstęp.....	4
2. Miłość w kontekście psychologii, medycyny, filozofii i socjologii.....	6
3. Miłość w polskim kinie - Pawlikowski, Konwicki, Wajda.....	11
4. Miłość w poezji polskiej - Różewicz, Świrszczyńska, Pawlikowska-Jasnorzewska.....	26
5. Miłość w malarstwie polskim - Szymanowski, Korolkiewicz, Dulębianka.....	39
6. Miłość w fotografii polskiej - Sarełło, Zgierska, Zawada, Kniaginina-Ciszewska.....	53
6. Zakończenie.....	80
Bibliografia.....	82
Spis ilustracji	84

1. WSTĘP

Nie szukałem tego tematu. To on wciąż na nowo do mnie przychodził – czasem w rozmowach, czasem w obrazach, w słowach, ale najczęściej tam, gdzie coś pękało i pulsowało - wewnątrz mnie. Miłość była obecna, nawet wtedy gdy wydawało się, że jej nie ma. Może właśnie wtedy najbardziej. Nie jako pojęcie, czy slogan, bardziej jako napięcie. Cień obecności, wibrująca cisza między słowami. Uczucie, które domaga się wyrazu, a jednocześnie wymyka się językowi. Nie potrafiłem przejść obok niej obojętnie – ani w sztuce, ani tym bardziej w życiu codziennym. W pewnym momencie stało się jasne, że to właśnie ona stanie się tematem tej pracy. Nie dlatego, że wszystko już o niej powiedziano, ale właśnie dlatego, że wszystko jeszcze można powiedzieć inaczej, ubrać w inne słowa, opowiedzieć innym odcieniem.

Miłość – nie jako uczucie zamknięte w definicji, ale jako sposób istnienia między dwojgiem ludzi, obecna w dotyku, spojrzeniach, czułych gestach – staje się w tej pracy głównym motywem. Nie interesuje mnie jedynie treść, ale przede wszystkim forma, poprzez którą to niepowtarzalne uczucie zostaje przekazane - jak o miłości kadr, światło, rytm zdania, przerwa między wersami, kompozycja obrazu.

W centrum mojej uwagi znajdują się sposoby reprezentowania miłości – nie jej psychologiczna analiza, ale to, w jaki sposób jest pokazywana, konstruowana, wyrażana przez słowo i obraz. Interesuje mnie to napięcie między widzialnym a niewidzialnym, cielesnym a symbolicznym, duchowym a materialnym. Miłość utrwalona, zapisana - spustem migawki, zdaniem, pędzlem - ale nadal nieoswojona.

Zdecydowałem się na wybór kilku obszarów, w których miłość zostaje przedstawiona w szczególnie wyrazisty sposób – nie jako temat, ale jako struktura, która wpływa na język dzieła. Sięgam po cztery media: kino, poezję, malarstwo i fotografię. Nie kierowałem się chęcią reprezentatywności, lecz intensywnością – wybierałem te prace, które poruszają, które zostają pod skórą, pod powiekami, które pozwalają poczuć coś wyjątkowego, zanim jeszcze zaczniemy to rozumieć. Ten dobór nie jest przypadkowy: każde z tych mediów pozwala w inny sposób mówić o braku i obecności, o tęsknocie i dotyku, o tym, co pozostaje, gdy miłość się kończy – lub gdy dopiero za sprawą niezauważalnego spojrzenia zaczyna się kształtować i formować. Nie jest to przekrojowa historia miłości w sztuce, lecz osobisty atlas – złożony z

kilku punktów, które bardzo mocno zapisały się w mojej głowie i wrażliwości. Bo kochać to, jak pisała Mona Chollet w *"Wymyślić miłość na nowo"*, *"znaczy poczuć się tak, jakbyśmy przeniknęli przez stronę książki czy ekran i ujrzeni, jak nasze życie uruchamia fascynujące mechanizmy i procesy, będące zwykle dziełem genialnego umysłu dobrego pisarza czy dobrego scenarzysty..."*¹.

Ta praca nie ma ambicji ujęcia miłości w całości, gdyż nie jest to możliwe. Nie chcę budować teorii, nie chcę dochodzić do wielkich prawd. Bardziej interesuje mnie bliskość niż wiedza, ślad niż wykładnia. Chodzi o próbę uchwycenia czegoś ulotnego – tego, co dzieje się między człowiekiem a dziełem, kiedy to dzieło mówi o miłości, a czasem milczy o niej w jeszcze bardziej wymowny, poruszający sposób.

Intencją tej pracy jest szukanie śladów. Obserwacja, jak miłość przepływa przez obraz, język i ciało. Jak nieoczywiste, nieraz skromne środki – jak spojrzenie postaci, linia światła, jak pusta przestrzeń na zdjęciu – mogą opowiedzieć więcej niż dosłowne deklaracje. Chodzi o śledzenie subtelności i niuansów, a także o zgodę na to, że nie wszystko zostanie powiedziane.

Struktura pracy podąża za tym, jak miłość wyraża się w różnych formach sztuki. Rozdział otwierający stanowi próba uchwycenia tego zjawiska w szerszym kontekście – psychologicznym, społecznym, biologicznym i filozoficznym. To punkt wyjścia, który pozwala później przyglądać się konkretnym dziełom z większą świadomością. Następnie analizuję reprezentacje miłości w czterech wybranych obszarach: kinie, poezji, malarstwie i fotografii. Każdy z tych rozdziałów zawiera zestaw przykładów, które – choć różnorodne i wielowymiarowe – łączy jeden wspólny mianownik: próba opowiedzenia czegoś prawdziwego o relacji między ludźmi - nie zawsze wprost, nie zawsze z nadzieją, ale zawsze z napięciem między pragnieniem a jego niemożliwością.

Pisząc tę pracę, nie szukam definicji miłości. Nie chcę jej ujarzmić, zamknąć w rozdziałach, obudować teorią. Chcę raczej pokazać, jak się ją odczuwa, odbiera, kiedy patrzy się na zdjęcie, na kadr filmowy, kiedy czyta się wers, który zostaje głęboko w nas, ponieważ mówi coś o nas, zanim jeszcze zdołamy to w sobie dostrzec, zrozumieć. Ta praca nie jest dowodem naukowym, ale śladem obecności, próbą uchwycenia delikatnych napięć, które

¹ Mona Chollet, *Wymyślić miłość na nowo*, tłum. Jacek Giszczak, (Kraków: Karakter, 2022), s. 8.

pojawiają się między sztuką a emocją, między przedstawieniem a brakiem. Miłość nie jest tu tematem – jest językiem, w którym sztuka mówi o nas.

2. MIŁOŚĆ W KONTEKŚCIE PSYCHOLOGII, MEDYCYNY, FILOZOFII I SOCJOLOGII

Nie da się jej dokładnie zdefiniować - wymknęła się słownikom, rozmyła w metaforach, prześlizguje się przez język nauki i sztuki jak coś zbyt osobistego, by mówić o tym obiektywnie. A mimo to – miłość wciąż jest jednym z najczęściej opisywanych zjawisk, obsesyjnie powracającym motywem w literaturze, sztuce, nauce, filozofii. Jakby właśnie ta niemożność uchwycenia była dla nas najbardziej fascynująca.

Ten rozdział nie ma być encyklopedią pojęć. Nie interesuje mnie pełna systematyka, nie chcę rozdzielać włosa na czworo. Chcę raczej pokazać, jak różne dziedziny – psychologia, socjologia, neurobiologia, filozofia – próbują dotknąć tego samego tematu i jak każda z nich odkrywa inny fragment tej samej układanki.

Miłość może być reakcją chemiczną, schematem kulturowym, odpowiedzią na traumę, sposobem na przetrwanie. Może być językiem, może być ciałem, może być czymś, co pojawia się tylko wtedy, gdy go brakuje. Ponownie powołując się ponownie na Mone Chollet: *"Splatając ze sobą dwie egzystencje, miłość kumuluje nagromadzoną mądrość, odrębne historie, zasoby, dziedzictwa, różne sposoby korzystania z życia.²".* Wciąż nie wiemy, czym dokładnie jest – ale to nie znaczy, że nie warto o niej mówić. Zanim więc przejdę do konkretnych przykładów z filmu, poezji, malarstwa i fotografii – zatrzymam się tutaj: na granicy słów i nauki, na pograniczu myślenia i przeżywania. Bo żeby mówić o miłości w sztuce, trzeba najpierw zadać sobie pytanie: co to w ogóle znaczy – *kochać*?

Psychologia od lat próbuje uporządkować to, co dla większości ludzi jest raczej chaosem: zakochanie, namiętność, bliskość, strach przed utratą. To, co dla jednych jest poezją, dla psychologów staje się schematem – i nie ma w tym nic złego, bo miłość, choć trudno uchwytne, ma swoje wewnętrzne mechanizmy. Można je zbadać, przynajmniej częściowo.

² Mona Chollet, *Wymyślić miłość na nowo*, tłum. Jacek Giszczak, (Kraków: Karakter, 2022), s. 7.

Jedną z najbardziej znanych prób klasyfikacji jest teoria trójczynnikowa Roberta Sternberga. Według niej miłość składa się z trzech elementów: namiętności, intymności i zaangażowania. W różnych momentach życia proporcje te zmieniają się – czasem ogień przyciągania dominuje, czasem wygrywa spokój i bezpieczeństwo, a innym razem zostaje tylko decyzja, by mimo wszystko być razem. Ta zmienność nie oznacza porażki – jest raczej naturalnym rytmem relacji³. Psychologia mówi też jasno: miłość to nie tylko uczucie, ale też więź. I to właśnie styl tej więzi – często ukształtowany w dzieciństwie – wpływa na to, jak kochamy. Osoby z bezpiecznym stylem przywiązania potrafią tworzyć bliskie, stabilne relacje, nie tracąc siebie. Jednak są też ci z lękowo-ambiwalentnym stylem – przyciągają, a potem się boją. I ci z unikowym – ci, którzy z miłości robią dystans.

Miłość może też działać jak narkotyk. Badania pokazują, że w fazie zakochania w mózgu uaktywniają się te same obszary, które są związane z nagrodą, euforią i uzależnieniem. Dlatego czasem „kochać” znaczy też „nie móc przestać”. To tłumaczy obsesyjne myśli, euforię na zmianę z rozpaczą, tęsknotę, która boli fizycznie. A jednak, mimo tych wszystkich danych i klasyfikacji, psychologia nie daje gotowej definicji miłości. Może dlatego, że miłość to nie tylko reakcja emocjonalna, ale też coś, co *robimy*: wybór, codzienna decyzja, gest. Nie zawsze spektakularny - czasem to po prostu zaparzenie komuś herbaty, zanim zdąży o nią poprosić. Miłość, z psychologicznego punktu widzenia, nie jest więc ani czysta, ani romantyczna. Jest zlepkiem pragnień, traum, nadziei, wzorców i może właśnie dlatego jest tak ludzka.

Miłość nie dzieje się w próżni. Jest zawsze osadzona w czasie, kulturze, języku. W tym, co społeczeństwo uznaje za „normalne”, „właściwe”, „akceptowalne”. To, jak dziś kochamy, kogo możemy kochać i jak o tej miłości mówimy – to wszystko nie bierze się z wnętrza duszy, ale też z reklam, prawa, religii, norm społecznych, filmów i rozmów przy stole.

Słynny socjolog Anthony Giddens pisał o tzw. czystej relacji – współczesnym modelu miłości, opartym na równości, komunikacji, emocjonalnym spełnieniu. Brzmi dobrze, ale problem w tym, że to ideał - rzeczywistość jest mniej porządna i bardziej uwarunkowana.

³ "Trójczynnikowa koncepcja miłości Sternberga", Siecprzyjaciół, [online], dostęp: <https://www.siecprzyjaciol.org/2020/11/28/trojczynnikowa-koncepcja-milosci-sternberga/>, dostęp: 26.06.2025

Kobiety przez wieki uczono, że mają *być kochane*, nie *kochać*. Mężczyzn – że mają być silni, nie wrażliwi, a osoby queerowe – że ich miłość to coś do ukrycia. Wszyscy nosimy w sobie te resztki – nawet jeśli próbujemy je odrzucić.

Miłość romantyczna, jaką znamy dziś, to wynalazek XIX wieku. Wcześniej ludzie kochali inaczej – bardziej w cieniu obowiązku, rodziny, przetrwania. Ślub nie był dowodem uczucia, tylko kontraktem. Seks był obowiązkiem, nie spełnieniem. Namiętność – zagrożeniem, nie sensem życia. To dopiero nowoczesność wyniosła uczucie na piedestał. Miłość miała być celem, drogą do samorealizacji. I miała „wszystko zmienić”. A przecież często po prostu... nie zmienia nic.

Współczesna socjologia mówi też o miłości jako towarze. W erze Tindera, randek online i marketingu emocji, uczucie staje się produktem. „Sprzedajemy się” lepszym zdjęciem, ciekawszym opisem, bardziej „interesującą osobowością”. To już nie relacja, a selekcja. Porównywanie, swipe’owanie w prawo albo w lewo. Miłość staje się funkcją algorytmu.

A jednak – mimo tej całej cynicznej otoczki – ludzie nadal kochają, nadal szukają drugiej osoby, nadal wierzą, że z kimś będzie „inaczej”. I to właśnie jest socjologicznie ciekawe: że nawet w świecie, który podważył wszystkie mity, miłość wciąż się trzyma. Może dlatego, że to nie tylko uczucie – ale potrzeba. Nie tylko romantyczna wizja – ale społeczna konstrukcja, która wciąż pełni jakąś funkcję. Może już nie „na zawsze”, ale przynajmniej „na teraz”.

Miłość zaczyna się w głowie. Dosłownie. Kiedy się zakochujemy, nasz mózg dostaje zastrzyk substancji chemicznych, który przypomina mieszankę kokainy i amfetaminy. Oksytocyna, dopamina, serotonina – cała ta neurochemiczna orkiestra sprawia, że świat nagle robi się intensywniejszy: serce bije szybciej, żołądek się ściska, czas się zapętla. To nie metafora – to biologia. Helen Fisher, badaczka mózgu zakochanych, pokazała, że uczucie to aktywuje te same ośrodki, które odpowiadają za system nagrody⁴. Mózg działa wtedy trochę jak uzależniony: pragnie, łaknie, szuka. Dlatego zakochanie potrafi być tak uzależniające – i tak bolesne, gdy coś pójdzie nie tak. Utrata miłości może aktywować w mózgu te same mechanizmy, które odpowiadają za ból fizyczny. Dosłownie: złamane serce boli naprawdę. Z

⁴ "Helen Fisher bada mózg w stanie zakochania", TED Talks, [online], dostęp: https://www.ted.com/talks/helen_fisher_the_brain_in_love?language=pl, dostęp 26.06.2025.

czasem jednak namiętność się stabilizuje. Organizm nie wytrzymałby w fazie euforycznego zakochania latami. Neurobiologia sugeruje, że po około dwóch-trzech latach relacja wchodzi w inny etap – oparty na przywiązaniu, stabilności, rytmie. Dominującą rolę przejmują wtedy oksytocyna i wazopresyna – hormony bliskości. Już nie jesteśmy „na haju”, ale w cieple. To już nie burza hormonów, tylko "ciepła herbata".

Medycyna pokazuje też, jak bardzo miłość wpływa na zdrowie. Bliskość, czułość, regularny dotyk – obniżają poziom kortyzolu, zmniejszają stany zapalne, poprawiają jakość snu. Z kolei brak więzi, izolacja, lęk przed odrzuceniem – mogą nas dosłownie wyniszczać. Samotność to dziś jeden z ważniejszych czynników ryzyka w chorobach serca i depresji.

Z neurobiologicznego punktu widzenia, miłość nie jest więc metafizyką, tylko chemią. Ale to nie znaczy, że staje się mniej ważna. Wręcz przeciwnie – fakt, że nasze ciało aż tak reaguje na bliskość, świadczy o tym, jak głęboko jest nam ona potrzebna. Potrzeba drugiego człowieka to nie tylko sentyment, to potrzeba biologiczna. Miłość może więc działać jak lek – ale może też jak trucizna. To, co jednego dnia koi, drugiego potrafi nas rozłożyć na czynniki pierwsze. Może właśnie dlatego nie potrafimy z niej zrezygnować. Gdzieś głęboko wewnątrz nas wiemy, że bez niej nasze ciało i psychika są jak organizm w niedotlenieniu. Funkcjonują, ale nie oddychają naprawdę.

Filozofia kochała miłość zanim miłość stała się tematem popkultury. Już Platon próbował ją zrozumieć, rozbijając na kilka rodzajów: *eros* – namiętność, pragnienie; *filia* – przyjaźń, bliskość; *agape* – miłość bezinteresowna, duchowa. Dla niego miłość była nie tyle uczuciem, co ruchem duszy ku pięknu – najpierw cielesnemu, potem duchowemu, aż w końcu absolutnemu. Miłość była drogą – nie do człowieka, ale do idei. Kierkegaard traktował ją bardziej dramatycznie. Pisał o niej jako o wyborze, decyzji, której nie da się do końca uzasadnić. Miłość była dla niego paradoksem – bo choć zakłada bliskość, wymaga też ryzyka i samotności. To nie stan, tylko akt – coś, co trzeba codziennie ponawiać.

W XX wieku filozofowie przestali mówić o miłości jak o abstrakcie. Simone de Beauvoir i Sartre widzieli w niej starcie dwóch wolności – kochać to uznać czyjąś odrębność, nawet jeśli boli. Dla de Beauvoir miłość była pułapką dla kobiet – wychowywanych do tego, by się zatracić w drugim. Ale nie odrzucała miłości, tylko jej toksyczne formy. Roland Barthes pisał *Fragmenty dyskursu miłosnego* – tekst utkany z westchnień, cytatów, rozpacz. Nie próbował zdefiniować miłości, ale raczej pokazać, jak się ją mówi, bo przecież „kocham

cię” to jedno z najdziwniejszych zdań – zawsze powtarzane, a nigdy takie samo. Miłość u Barthesa była bardziej językiem niż stanem. Mówiąc o niej, jednocześnie ją tworzymy. Byung-Chul Han, filozof naszych czasów, zauważa coś jeszcze: w epoce kapitalizmu emocji miłość traci ostrość - wszystko staje się przejrzyste, dostępne, wygodne, a miłość wymaga tajemnicy, niejasności, trudu⁵. Dlatego dzisiaj, paradoksalnie, trudniej jest kochać. Wszędzie mamy dostęp do wszystkiego – poza dostępem do prawdziwej bliskości.

Filozofia nie daje jednej odpowiedzi, czym jest miłość, ale może właśnie dlatego jest nam potrzebna. Nie po to, żeby rozwiązać zagadkę, ale żeby zadawać pytania. Czym jest miłość bez wolności? Czy można kochać bez lęku? Czy miłość to zawsze relacja z kimś – czy czasem z samym sobą? Miłość w filozofii to nie uczucie. To wyzwanie. To pytanie, które wraca za każdym razem, kiedy kogoś naprawdę widzimy – i pozwalamy, by nas zobaczył.

Miłość nie da się zamknąć w jednej definicji, bo nie istnieje w jednym wymiarze. To zjawisko, które przecieka przez wszystkie warstwy naszej egzystencji – psychikę, ciało, język, społeczeństwo, historię, przekonania. Gdy próbujemy mówić o miłości, musimy z góry pogodzić się z tym, że nie powiemy wszystkiego. Jednak możemy powiedzieć wystarczająco dużo, by zobaczyć, jak głęboko nas dotyczy.

Psychologia pokazuje, że miłość nie jest tylko kwestią uczuć, ale też struktur – wewnętrznych wzorców, które nosimy w sobie od dzieciństwa. Sposób, w jaki byliśmy kochani, staje się często mapą, według której potem szukamy lub unikamy bliskości. I nie chodzi tu o determinizm – raczej o świadomość, że każda relacja to nie tylko *teraz*, ale też echo tego, co było wcześniej.

Z kolei socjologia uczy nas, że miłość nie jest neutralna. Jest formowana przez czas i miejsce, w którym żyjemy. Inaczej kochali nasi dziadkowie, inaczej my. Inaczej mówi się o miłości w patriarchalnym systemie, a inaczej w świecie queerowym. Inaczej wygląda ona w baśni, a inaczej w świecie, gdzie wszystko ma mieć „funkcję” i „efekt”. Miłość staje się też towarem – a mimo to nie traci na sile. Być może właśnie dlatego, że jako jedyna wymyka się mechanizmom kontroli.

Biologia – pozornie najchłodniejsza – ujawnia, jak głęboko wpisana w ciało jest potrzeba bliskości. To nie tylko metafora, że „serce boli” – to neurologiczna rzeczywistość.

⁵ "Byung-Chul Han: Ostatni człowiek", Krytyka Polityczna, [online], dostęp: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/filozof-byung-chul-han-ostatni-czlowiek/>, dostęp: 26.06.2025

Miłość to konkretna reakcja organizmu, to stan, który zmienia nasze ciało i mózg. A brak miłości? Też. Samotność to nie tylko smutek – jest to biologiczny alarm.

A filozofia? Filozofia pozwala nam myśleć o miłości bez celu, bez tezy, bez zamknięcia. Platon pokazuje, że miłość może być drogą. Beauvoir – że może być próbą równości. Barthes – że może być językiem. Han – że może być czymś, co zanika, kiedy wszystko staje się zbyt wygodne. Filozofia nie daje nam odpowiedzi – daje język, w którym możemy pytać, a czasem, w przypadku miłości, samo pytanie wystarczy.

Ten rozdział nie miał być próbą ujednolicenia miłości. Przeciwnie – miał pokazać, że miłość zawsze jest „więcej niż”. Że jest jednocześnie hormonem, wspomnieniem, konstrukcją, ryzykiem, rytuałem, metaforą, buntem, głodem, decyzją. I że żadna z tych wersji nie wyklucza pozostałych. Dlatego, gdy teraz przejdziemy do opowieści o miłości w sztuce – w kinie, w poezji, w obrazach, w fotografiach – warto pamiętać, że każde „kocham” jest nie tylko zdaniem wypowiedzianym przez postać czy autora. To też odbicie czegoś głębszego: mechanizmu, który uruchamia się w człowieku, ilekroć ma do czynienia z drugim człowiekiem, a czasami z jego brakiem.

Miłość nie jest przecież tylko między ludźmi. Czasem jest w spojrzeniu, czasem w pamięci. A czasem – w pustym miejscu, które ktoś zostawił po sobie. To właśnie te puste miejsca, te światła i cienie miłości, będą teraz głównymi bohaterami mojej pracy.

3. MIŁOŚĆ W POLSKIM KINIE - PAWLIKOWSKI, KONWICKI, WAJDA

Miłość to jedno z najbardziej użytych słów. Kino powtarza je w nieskończoność – w pocałunkach, krzykach, wzruszeniach, w szczęśliwych zakończeniach. Jednak to nie o tej miłości będzie ten rozdział. Nie interesuje mnie uczucie jako akcja, nie interesuje mnie wyznanie. Szukam miłości, która nie ma języka, która nie mówi – tylko istnieje. Albo: była. Albo nie zdążyła być. I właśnie dlatego może być prawdziwsza.

Słowo „kocham” nie pada tu często. A jeśli pada, brzmi jak coś, co nie zdążyło zostać usłyszane. Te filmy nie opowiadają o miłości – one ją fotografują. Patrzą na nią z dystansu. Patrzą na jej brak, albo na ślady po niej – na przestrzenie, które kiedyś były wspólne, a teraz są puste. Na ciało, które tęskni, na twarz, która nie umie się już zwrócić ku drugiemu człowiekowi.

W tym rozdziale analizuję trzy filmy: *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego, *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego oraz *Tatarak* Andrzeja Wajdy. Łączy je nie tylko temat, ale sposób patrzenia. We wszystkich trzech obraz jest nośnikiem emocji, nie ilustracją. Kadr działa jak emocjonalna rama – zawęża, zatrzymuje, nadaje znaczenie temu, co pozasłowne. Światło nie doświetla fabuły – światło jest fabułą. Przestrzeń nie służy za dekorację – ale za wewnętrzny pejzaż postaci.

Każdy z tych filmów opowiada o innym stanie miłości: o zderzeniu i rozdarcu, o nieuchwytności, o żałobie, ale wspólny pozostaje sposób opowiadania: nie przez słowo, lecz przez spojrzenie. Dlatego ten rozdział nie jest dosłowną analizą treści. To próba przyjrzenia się, jak kino może czuć za pomocą obrazu. Jak mówić o miłości wtedy, kiedy milczenie jest jedyną uczciwą formą.



1.

Fenomenem polskiej kinematografii XXI wieku jest, bez wątpienia, dzieło Pawła Pawlikowskiego "Zimna Wojna" - obsypana najważniejszymi międzynarodowymi nagrodami

opowieść o miłości totalnej, choć niemożliwej. Miłości, która - jak na wojennym froncie - gwałtownie atakuje, by po chwili przejść do milczącej, chłodnej defensywy. Zula i Wiktor, wybitnie zagrani przez Joannę Kulig i Tomasza Kota, już od pierwszych spojrzeń, gestów, wiedzą, że uczucie tak silne, jak to, nie powtórzy się, będzie czymś, co naznaczy ich cztery oczy i dwa serduszka ranami niemożliwymi do wygojenia - oboje dobrze wiedzą, że na drodze do spokoju ich miłości stoją historia, polityka, a przede wszystkim ich skrajnie różne charaktery i potrzeby. Dlatego odpychają się i przyciągają nieustannie, by finalnie - w ciszy wieczoru uspokajającej ich coraz wolniej bijące serca, w powiewach wiatru osuszającym ich łzy - "przejść na drugą stronę, bo tam będzie lepszy widok". To ostatnie zdanie tego wyjątkowego wizualnego poematu pada z ust Zuli, pozostawiając w głębokiej ciszy widzów na sali kinowej.

O wyjątkowości filmu Pawlikowskiego świadczą, między innymi, fenomenalne zdjęcia operatora - Łukasza Żalą, znanego z perfekcjonistycznego podejścia do światła, kompozycji. Żal, z pomocą kamery, buduje świat, w którym każda decyzja wizualna jest aktem znaczącym, nierzadko znacznie mocniejszym w wyrazie od samego słowa – od miejsca źródła światła, aż po proporcję samego obrazu.

Zimna wojna została nakręcona w formacie 4:3, który był powszechny w kinie i telewizji przed wprowadzeniem szerokoekranowych formatów. Użycie właśnie tego formatu w przypadku tego filmu było świadomą decyzją reżysera i operatora, ponieważ chcieli oni jak najmocniej oddać ducha czasów, w których żyją, kochają bohaterowie. Jednak specyficzny wybór formatu nie był powodowany wyłącznie chęcią odtworzenia wizualnych realiów danych czasów. Format 4:3 nadaje również wrażenia "zwężenia" obrazu, zamknięcia go. Staje się to również swego rodzaju zacieśnieniem emocjonalnym: widz ma szansę na znacznie bardziej intymną relację z bohaterami, zbliża go do nich, daje szansę silniejszego skupienia uwagi na detalach spojrzeń, twarzy, nieuchwytnych gestów. Jest to również symboliczne uchwycenie uczucia między głównymi bohaterami, które rozwija się w czasach wyjątkowo trudnych, kiedy w ich prywatne życie wchodzi w ciężkich butach polityka, kontrola, nieustanne ograniczenia i zakazy.

W *Zimnej wojnie* rezygnacja z koloru jest nie tylko gestem estetycznym – to gest emocjonalny, egzystencjalny, a nawet ideowy. Czerń i biel stają się tu językiem osobnym, autonomicznym, który nie tylko wspiera narrację, ale ją kształtuje. Miłość głównych bohaterów - Zuli i Wiktora - zostaje odarta z barw, jakby kolor był zbyt łatwy, za bardzo

sugestywny, zbyt pełen fałszywych tropów. W zamian za to dostajemy świat poddany rygorowi światła i cienia, binarnej gry, w której nie ma miejsca na półśrodki. Tak jak ich uczucie – gwałtowne, totalne, raniące – tak i obraz staje się zredukowany do esencji.

Wybór czerni i bieli w fotografii i filmie często wiąże się z próbą nadania obrazowi charakteru „ponadczasowego”. Jednak w przypadku *Zimnej wojny* ten efekt nie służy jedynie stylizacji. Chłód i kontrast czarno-białych kadrów nie przenoszą nas tylko w przeszłość – one zatrzymują nas w stanie zawieszenia. Miłość pokazana w tym filmie nie należy do konkretnej epoki – ona dzieje się „pomiędzy”: pomiędzy Polską a Paryżem, Wschodem a Zachodem, pamięcią a pragnieniem. Czerń i biel potęgują to zawieszenie. Sprawiają, że rzeczywistość filmowa traci temperaturę, ale zyskuje gęstość. Jakbyśmy oglądali stare zdjęcia, które ktoś próbował zachować przed zniknięciem.

Z punktu widzenia fotograficznego, brak koloru zmusza widza do intensywniejszej lektury faktury, światła i kompozycji. To właśnie te elementy – nie kolorystyka – przejmują na siebie funkcję narracyjną. Miłość wyrażana jest światłem: jego twardością lub miękkością, kątem padania, tym, co rozświetla, i tym, co zaciera. W niektórych scenach światło modeluje twarze bohaterów z delikatnością przypominającą portret Rembrandta; w innych oświetlenie staje się brutalne, niemal teatralne, rzucające sylwetki na ścianę jak cienie w platońskiej jaskini.

Jednym z bardziej poruszających przykładów jest scena przesłuchania Wiktora. Oświetlenie celowo wybiela jego twarz, wydobywając z niej nie tylko zmęczenie, ale i wewnętrzną rezygnację. Białe światło działa jak chłodna lampa chirurgiczna – nie daje ciepła, lecz obnaża. To kontrastuje ze scenami, w których Zula występuje w klubie – światło jest tam miękkie, ambientowe, rozproszone. Jej twarz tonie w szarościach – jest jak duch, jak wspomnienie kobiety, której nie można zatrzymać. W ten sposób zmiana temperatury światła w obrębie jednej gamy tonalnej tworzy emocjonalny pejzaż, w którym miłość jawi się jako coś równie ulotnego, co intensywnego.

Czerń i biel w filmie Pawlikowskiego nie są jednolite. W przeciwieństwie do wielu współczesnych filmów stylizowanych na „retro” – tu każda szarość ma swoją głębię. Operator Łukasz Żal posługuje się subtelnym zróżnicowaniem czerni – od miękkiej jak węgiel grafitowy po twardą, niemal metaliczną czerń betonu. Biel też nie jest tu niewinna – czasem oślepia, czasem jest mleczna, matowa, a czasem znika w prześwietleniu. Ta złożoność tonalna sprawia, że uczucia nie są tylko binarne – ich intensywność może być wyrażona różnicą

jednego stopnia szarości. Tak właśnie fotografia staje się językiem emocji, nie symboli. Dodatkowo, czern i biel otwierają film na interpretacje metaforyczne – nie w sensie alegorii, lecz doświadczenia emocjonalnego. Kolor byłby zbyt jednoznaczny, zbyt mocno kojarzyłby się z miejscem, czasem, narodowością, polityką. A przecież w tej historii wszystko jest pomieszane, wypłukane z jednoznaczności. W czerni i bieli łatwiej jest pokazać to, co nieprzetłumaczalne: samą intensywność przeżycia, nie jego ilustrację.

Wreszcie – ten film nie mówi o zakochaniu, lecz o miłości. A miłość – ta prawdziwa, nieidealna, bolesna – rzadko bywa kolorowa. Jest często czarno-biała. Albo tak ją pamiętamy. *Zimna wojna* ma strukturę wspomnienia – obraz przypomina fotografie, które mogłyby leżeć w zakurzonej szufladzie – pełne napięcia między utrwaleniem a zanikiem. Tak jak miłość Zuli i Wiktora – przetrwała tylko w obrazie, i tylko w czerni i bieli.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech zdjęć w *Zimnej wojnie* jest sposób, w jaki postaci są ustawiane względem przestrzeni i kadru. W filmie Pawlikowskiego nie ma przypadkowych kompozycji – każda rama jest starannie przemyślana, jakby kadr był nie tyle oknem na świat przedstawiony, co klatką emocjonalną, w której uwięzione są uczucia, ciała i wybory bohaterów. Kamera Łukasza Żala nie podąża za postaciami – ona je zatrzymuje, często obnażając ich samotność, izolację, niezdolność do spotkania.

Kadrowanie pełni tu funkcję narracyjną – jest nośnikiem opowieści o relacji, która mimo fizycznej bliskości często pozostaje emocjonalnie rozdarta. Wiele ujęć charakteryzuje się znaczącą pustką w kadrze – zarówno nad głowami postaci, jak i wokół nich. W klasycznym filmowym języku kadrowym byłoby to uznane za „zły kadr” – głowy za nisko, zbyt dużo przestrzeni, brak równowagi. Tymczasem w *Zimnej wojnie* te decyzje są świadome i celowe. Przestrzeń nad głowami Zuli i Wiktora staje się metaforyczna – jakby nad nimi wisiało coś większego, nienazwanego: historia, polityka, fatum, niemożliwość.

Ważnym zabiegiem formalnym jest permanentna nieosiowość emocjonalna: nawet gdy bohaterowie stoją obok siebie, rzadko patrzą w tę samą stronę, rzadko znajdują się w centrum kadru jednocześnie. Jedno z nich jest rozmyte, w tle, poza ostrością, poza ramą. Kamera często dzieli ich fizycznie – poprzez kolumnę, szybę, ścianę, drzwi. Te elementy przestrzenne pełnią funkcję nie tylko scenograficzną, ale symboliczną: oddzielają ciała tak, jak emocje oddzielają dusze. Nawet gdy są razem, coś ich dzieli – materialnie i kompozycyjnie.

W wielu scenach bohaterowie pokazani są samotnie, nawet jeśli druga postać jest obecna. Żal często operuje długimi ujęciami, w których jedno z nich mówi lub patrzy, a drugie zostaje poza kadrem – jakby kadr sam decydował, komu wolno być „wewnątrz”, a komu nie. W ten sposób obraz staje się narzędziem hierarchizacji uczuć. Wiktor często jest pokazywany z większym dystansem – w szerokich planach, samotny, zamrożony. Zula natomiast częściej trafia w centrum – jej emocje są intensywniejsze, bardziej czytelne, jej obecność wpisana w kadr z większą siłą, o czym mówi operator: *"W ogóle przy Zimnej wojnie od początku był pomysł, żeby Zuza wprowadzała w ruch świat przedstawiony. Tak jak już mówiłem, Zula uruchamia kamerę. Zula to energia, życie – z nią kamera jest bardziej dzika, częściej jest też „z ręki”...”*⁶. Ich relacja zostaje więc wyrażona nie tylko w treści, ale w samej architekturze obrazu.

Bardzo istotna jest też relacja kadru do architektury – dosłownej, fizycznej. Przestrzenie w *Zimnej wojnie* są często monumentalne, surowe, geometryczne. Sala prób Mazowsza, bar w Jugosławii, paryski klub – każde z tych miejsc zostaje sfotografowane tak, by podkreślić swoją strukturę. Symetria, linie perspektywiczne, podziały geometryczne – wszystko to nie tylko „ładnie wygląda”. To są emocjonalne architektury, które mówią o tym, w jakim świecie znajdują się bohaterowie. W Polsce przestrzeń jest zimna, sztywna, opresyjna – dominuje beton, biel, brak prywatności. W Paryżu – bardziej rozedrgana, zamazana światłem, ale zarazem mniej stabilna, nie daje poczucia bezpieczeństwa. W obu przypadkach – świat nie jest gotów pomieścić ich miłości.

To, co uderza najbardziej, to fakt, że mimo zmieniających się przestrzeni, kadrowanie postaci pozostaje niemal niezmiennie. Jakby Zula i Wiktor byli wyjęci z rzeczywistości i nieustannie przenoszeni do nowej scenografii, ale z tym samym układem emocjonalnym. Obraz się zmienia, ale oni w nim są niezmienni. To wzmacnia wrażenie tragizmu: bez względu na to, gdzie się znajdują, relacja zawsze kończy się podobnie – przemieszczeniem, rozstaniem, milczeniem. Kadrowanie jako architektura relacji staje się powtarzalnym gestem, który nie pozwala na przemianę, na uzdrowienie, na pełnię. W tym sensie praca Żala przypomina działanie fotografa, który obsesyjnie powtarza ten sam portret w różnych kontekstach, próbując uchwycić coś, co stale mu się wymyka. Zula i Wiktor to para utrwalana w nieskończonych kadrach, ale żadna z tych fotografii nie oddaje prawdy. Albo oddaje tylko

⁶ "Czy można być przezroczystym w świecie kina?", Pleograf, [online], dostęp: <https://pleograf.pl/index.php/czy-mozna-byc-przezroczystym-w-swiecie-kina-z-lukaszem-zalem-rozmawia-diana-dabrowska/>, dostęp: 27.06.2025

fragment, urywek, chwilowe zbliżenie, które za moment znika w ciemności. Miłość ich nie mieści się w przestrzeni – ani fizycznej, ani kadrowej.

Zimna wojna Pawła Pawlikowskiego to film o miłości, która nie potrafi żyć w świecie. Ale to również film o tym, jak miłość można sfotografować, zamknąć w obrazie, oprawić w ramę, jak się opowiada zbyt mocne wspomnienia. To opowieść o uczuciu, które nie przetrwało jako relacja między dwojgiem ludzi – lecz przetrwało jako forma, rytm spojrzeń, układ ciała, linia światła, milczący gest. Jako kompozycja.

To, co uderza w pracy operatora Łukasza Żala, to konsekwencja. Miłość w tym filmie nie zmienia barw, nie łagodnieje, nie dojrzewa. Jest ciągle taka sama – ostra, uwięziona, rozdarta, niezależnie od przestrzeni, czasu i kostiumu. Żal kadruje ją z aptekarską precyzją, jakby próbował uchwycić coś, co stale mu się wymyka, bo właśnie taka jest miłość Wiktora i Zuli – wiecznie o krok od spełnienia, wiecznie opóźniona, odroczone, przecięta granicą.

Obraz w *Zimnej wojnie* nie służy ilustracji, lecz kreacji stanu emocjonalnego. Czerń i biel nie są estetyczną stylizacją, lecz językiem czucia. Kadrowanie nie jest formalnym ćwiczeniem, ale architekturą relacji. Przestrzeń nie stanowi tła – ona współuczestniczy w dramatycznym napięciu, jakie towarzyszy tej historii od pierwszej do ostatniej sceny. Każdy kadr, każda kompozycja to decyzja: czy oddzielić ich, czy zbliżyć? Czy zostawić miejsce nad głową, czy pokazać tylko plecy? Czy wpuścić światło, czy pozwolić im zniknąć w cieniu?

Nie sposób też nie wspomnieć o rytmie filmu – narracyjnym i wizualnym. Pawlikowski tnie historię ostro, pomijając wyjaśnienia, przejścia, przyczyny. To, co zwykle stanowi mięśnie opowieści, tu zostaje wyrzucone. Zostaje tylko kościel – obrazy. Jakby życie bohaterów było jedynie zbiorem ujęć, zdjęć zrobionych w najintensywniejszych momentach. Miłość, która nie miała szans się rozwinąć, rozkwita w migawkach – jakby kadr był jedyną bezpieczną formą dla tego, co niebezpieczne.

W ten sposób *Zimna wojna* przypomina nie tylko film, ale album fotograficzny. Przewracamy kolejne rozdziały, widzimy zmieniające się tła, ubrania, fryzury – ale emocje w oczach bohaterów są zawsze takie same. To, co się liczy, nie wydarzyło się w czasie – wydarzyło się w spojrzeniu, dotyku, milczeniu, w świetle, w kompozycji. W tym, co fotografia robi najlepiej: zamyka to, co ulotne, zanim zniknie.

Być może właśnie dlatego film kończy się nie krzykiem, nie dramatem, lecz obrazem. Para siedzi na ławce, patrzy w przestrzeń, milczy. Potem znikają z kadru. Ale my zostajemy – z tą ciszą, z tą przestrzenią, z tą pustką, która mówi więcej niż tysiąc słów. To jest ostatnia fotografia tej miłości. Może pierwsza, która była prawdziwa.



2.

Po *Zimnej wojnie*, która pokazywała miłość jako serię zderzeń i ucieczek w zamkniętych, geometrycznych kadrach, *Ostatni dzień lata* staje się jej przeciwieństwem – i uzupełnieniem. To film, w którym prawie nic się nie dzieje. Nie ma gwałtownych zwrotów, nie ma historii, którą można streścić. Jest tylko mężczyzna i kobieta – przypadkowi, zrezygnowani, milczący – siedzący na plaży, w przestrzeni, która nie należy do nikogo. I czas, który się kończy. Ta historia nie ma początku ani końca – jest zawieszona – tak jak spojrzenia bohaterów, tak jak kamera, która nie szuka dramatu, tylko śledzi rytm światła, ruch powietrza, oddech. Konwicki mówi o relacji, która się nie spełnia – może nawet nie zaczyna – ale zostaje zapisana w obrazie. W tym sensie *Ostatni dzień lata*, mimo formalnej skromności, jest opowieścią o miłości. Ale o miłości rozrzedzonej, niepewnej, szeptanej.

Na przykładzie tego filmu przyglądam się, jak poprzez obraz, światło i przestrzeń ten film mówi o bliskości, która nie potrafi się wydarzyć. Jak kamera nie tyle opowiada, co zapisuje stan emocjonalny. Bo tu – podobnie jak u Pawlikowskiego – to nie słowo niesie znaczenie. To obraz mówi wszystko, ale również wszystko przemilcza.

Obraz w *Ostatnim dniu lata* nie buduje narracji – on ją zastępuje. Kamera nie prowadzi, nie interpretuje, nie podpowiada, co myśleć – po prostu patrzy. I właśnie w tym

patrzeniu, w tej pozornej neutralności, kryje się napięcie. Relacja między bohaterami jest nieuchwytna, jak kontury ciał rozmywające się w słońcu. A kamera, jakby z szacunkiem, nie podchodzi zbyt blisko, nie przekracza progu. Zostawia dystans – i w nim umieszcza widza.

Jan Laskowski, autor zdjęć, nie próbuje manipulować. Kompozycje kadrów są niemal ascetyczne – ale precyzyjne. Postacie często znajdują się na granicy obrazu, ucięte, samotne wobec otwartej przestrzeni. Brakuje tu symetrii, klasycznych zasad estetyki – ale nie ma w tym chaosu. Jest za to świadome niedopowiedzenie, które pasuje do tej relacji: fragmentarycznej, napiętej, niepewnej. Obraz zachowuje się jak fotografia, która została zrobiona o ułamek sekundy za późno albo za wcześnie. Nigdy nie rejestruje punktu kulminacyjnego. Uczucia w tym filmie są poza kadrem – sugerowane, domyślne, migotliwe. Patrzymy na bohaterów, ale ich nie czytamy. Widzimy ich ciała, ale emocje są ukryte gdzie indziej – może w powietrzu, może w tym, że nie potrafią spojrzeć sobie w oczy. Kamera zostawia przestrzeń na domysł i tym samym staje się aktywnym uczestnikiem emocjonalnej gry.

Film zrealizowano niemal wyłącznie na plaży, w ciągu trzech miesięcy, na plaży pomiędzy Białogórą i Łebą, ale to nie jest pejzaż romantyczny⁷. Morze nie przynosi oczyszczenia, tylko odbija stan psychiczny postaci – ciągły szum, stagnacja, brak kierunku. Kadr często zatrzymuje bohaterów nieruchomo, niemal jak w tableau. To nie spojrzenia między nimi są ważne, ale ich brak. To, gdzie stają względem siebie - czy są blisko, czy daleko. I czy w ogóle mieszczą się razem w kadrze.

W jednej ze scen kobieta siedzi, patrząc w morze. Mężczyzna zbliża się, staje za nią, ale kamera nie reaguje dramatycznie. Nie robi zbliżenia, nie zmienia kąta, obserwuje z boku – jakby bała się naruszyć intymność. Ten sposób filmowania zbliża się do dokumentu, do powściągliwej fotografii humanistycznej – takiej, która nie ingeruje, nie dramatyzuje, ale próbuje uchwycić napięcie między obecnością a nieobecnością. To, co dzieje się między nimi, jest nie do opowiedzenia – i obraz tego nie robi. Właśnie dlatego, że nic nie mówi wprost, mówi więcej. Tak jak w fotografii – nie chodzi o to, co widać, tylko o to, co jest tuż poza ramą. Obraz w *Ostatnim dniu lata* to rama tej niedopowiedzianej miłości. Nie spektakl, nie opowieść – tylko spojrzenie.

⁷ Andrzej Bukowiecki, "Ostatni dzień lata", Akademia Polskiego Filmu, [online], Źródło: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ostatni-dzien-lata/42>, dostęp: 27.06.2025

Światło w *Ostatnim dniu lata* nie jest efektem – jest materią. Nie zostało wykreowane, a zarejestrowane. To światło rzeczywistego dnia, w pełnym jego spektrum: od chłodnego poranka, przez ostre południe, aż po złoty zmierzch i zapadający wieczór. I właśnie ta naturalna zmienność światła staje się w filmie czymś więcej niż tłem – jest kalendarzem emocji. Upływ czasu nie jest tu liczony scenami, tylko barwą słońca na skórze, kierunkiem cienia, chwilowym rozbłyskiem w oku. Kiedy bohaterowie milczą, to właśnie światło „mówi” za nich. Czasem staje się sojusznikiem – ociepla, zbliża, daje miękkość. Czasem wręcz przeciwnie – oślepia, wyostrza kontury samotności. W jednej scenie kobieta odwraca się od mężczyzny, a słońce pada jej na twarz tak mocno, że niemal ją rozmazuje. To nie przypadek. W *Ostatnim dniu lata* światło nie opisuje rzeczywistości, tylko stany wewnętrzne. Jest też światło zmierzchu – rozciągnięte, miękkie, czułe. Ono nie rozwiązuje niczego, nie przynosi ulgi, ale otula. W tym sensie światło staje się emocjonalną odpowiedzią na brak słów. Tam, gdzie nie ma wyznania, nie ma decyzji, pojawia się zachód słońca, wyrażając to, co niewyraźne.

Plaża w *Ostatnim dniu lata* nie jest wyłącznie pejzażem, a stanem psychologicznym. To miejsce, które nie daje schronienia, ale też nie zmusza do konfrontacji - przestrzeń otwarta, pusta, bez żadnych punktów zaczepienia. Żadnych domów, miast, ludzi, jakby świat poza tym wybrzeżem już nie istniał. Zostaje tylko piasek, morze, niebo – i dwoje ludzi w zawieszeniu. Ta przestrzeń jest z jednej strony neutralna, niemal obojętna, ale właśnie przez to odsłania wszystko, co między nimi. Nie można się tu schować, nie ma gdzie uciec. Nawet milczenie słychać wyraźniej. Odległości między bohaterami – często duże, podkreślone szerokim kadrem – stają się miernikiem ich emocjonalnego dystansu. Kiedy zbliżają się fizycznie, napięcie rośnie, nie maleje. Bliskość jest tu niepokojąca, nienaturalna.

Brak architektury, brak oswojonych kątów, brak ścian – to wszystko sprawia, że uczucia stają się nagie, niechronione. Plaża działa jak biała kartka – wszystko, co się na niej pojawi, zostaje od razu zauważone. Przestrzeń nie służy jako tło dla emocji - ona je wzmacnia. Albo – jeśli uczucia nie są wystarczająco silne – rozprasza je, jak wiatr rozmywa ślady stóp w piasku.

W *Ostatnim dniu lata* nic nie zostaje dopowiedziane. Nie ma kulminacji, nie ma rozwiązania, nie ma deklaracji. Jest napięcie, obecność. I jest obraz, który to wszystko unosi – jakby kamera była bardziej czuła niż sami bohaterowie. Światło i przestrzeń nie są w tym filmie tylko warunkami – są uczestnikami relacji. Zmienność dnia staje się emocjonalnym rytmem; pusta plaża – terenem niepewności, ciała bez słów. W tym wszystkim gra aktorska

nie dominuje, lecz poddaje się obrazowi. Nie ma tu aktorstwa w klasycznym sensie – jest obecność. Bohaterowie są jak dwie figury w świetle: zbliżają się, oddalają, patrzą, milczą. Ich emocje nie są wyrażane – one przesączają się przez ruch, postawę, milczenie. Aktorzy grają tak, jakby nie grali – ich twarze są ekranem dla światła, ich gesty niemal zbyt subtelne, by je rejestrować. Ale właśnie dlatego obraz staje się nośnikiem wszystkiego, co między nimi się wydarza – albo nie wydarza. Kamera nie potrzebuje słów, bo ich milczenie mówi więcej niż dialogi w całych scenariuszach.

W efekcie powstaje film-fotografia. Nie reportaż, nie opowieść, lecz zapis stanu – emocjonalnego, cielesnego, światłoczułego. Jakby ktoś próbował zatrzymać ostatni moment napięcia, zanim coś się zacznie albo zanim się skończy. *Ostatni dzień lata* nie daje odpowiedzi, nie opisuje miłości – pozwala zobaczyć, jak wygląda cisza między dwojgiem ludzi, którzy nie wiedzą, czy jeszcze są sami.



3.

Po analizie *Zimnej wojny*, gdzie obraz tworzył miłość przez rytm spojrzeń i kadrów, oraz *Ostatniego dnia lata*, w którym kamera tylko rejestrowała jej brak – *Tatarak* stanowi ostatni punkt tej opowieści. Film, który nie pokazuje miłości, lecz żałobę po niej. Nie rejestruje relacji, tylko jej pęknięcie, cień, który został po czymś, co nie może już wrócić.

Wajda – z pomocą Krystyny Jandy i tekstu Iwaszkiewicza – konstruuje film z warstw. Jest opowiedziana historia Marty i chłopaka, jest monolog aktorki oplakującej śmierć męża, są sceny zawieszone poza fikcją i czasem. Obraz nie scala tych elementów – on je rozdziela,

jakby nie chciał udawać, że da się je połączyć w całość. To właśnie w tych szczelinach między narracjami powstaje to, co najważniejsze: uczucie, które nie zostało wypowiedziane ani przeżyte do końca. W tym filmie kamera nie szuka emocji – ona rejestruje ślady po nich. Światło nie rozświetla – raczej przygasa. Przestrzeń nie łączy postaci, tylko pokazuje, jak daleko od siebie są. *Tatarak* nie jest filmem o miłości. Jest filmem o miłości, która się już nie wydarzy. O pamięci, która nie przynosi ulgi i o ciele, które mówi więcej niż jakiegokolwiek słowo.

Obraz w *Tataraku* jest piękny. Jakby kamera już na początku wiedziała, że nie da się tej historii opowiedzieć jednym językiem. Mamy trzy warstwy: opowieść o Marcie i młodym chłopaku; intymny, dokumentalny monolog Jandy; sceny zawieszone poza czasem, niemal teatralne, bez konkretnego kontekstu. I właśnie ta konstrukcja – świadomie rozszczelniona – sprawia, że obraz nie buduje ciągłości, lecz rejestruje emocjonalne rozdarcie. Nie prowadzi widza, tylko zostawia go pomiędzy.

W fikcyjnej opowieści kamera często pozostaje statyczna, obserwacyjna, z dystansem. Bohaterowie wpisani są w przestrzeń jak w martwą naturę – niewiele ruchu, dużo ciszy. Ciała są obecne, ale niechętne. Bliskość jest powierzchowna, a obraz nie próbuje tej powierzchni przekroczyć. Miłość – jeśli tu w ogóle się pojawia – jest symulacją, powidokiem czegoś, co może było kiedyś możliwe, ale dziś już nie jest. Światło tych scen jest delikatne, rozproszone, letnie. Ale za tą łagodnością kryje się melancholia – światło, które oświetla rzeczy, zanim znikną.

W warstwie monologu wszystko się zmienia. Obraz traci fikcję, ale nie staje się dokumentem. Jest jak nagranie kogoś, kto już nie chce grać. Twarz Jandy – naga, zmęczona, pozbawiona charakterystyki – staje się głównym kadrem emocji. Światło jest płaskie, przygaszone, czasem wręcz martwe. Jakby ktoś zrezygnował z estetyki na rzecz prawdy – prawdy bolesnej, niepokazowej. Tu nie chodzi o piękno – ważne jest to, by nic nie udawać. Kamera jest nieruchoma i przez to bezlitosna, obraz nie łągodzi, a odślania.

W tych dwóch światach – fikcyjnym i osobistym – światło pełni różne funkcje. W opowieści o Marcie jest wspomnieniem: złotym, letnim, trochę filmowym. W monologu – świadkiem rozkładu. Nie ma tu ostrości, nie ma cieniowania. Jest tylko twarz, ciało i to, co z nich nie schodzi – ból po kimś, kogo już nie ma. A potem pojawiają się jeszcze inne przestrzenie: biały pokój szpitalny, scena, przestrzeń teatru śmierci. Światło w tych scenach

jest sztuczne, zimne, niemal nieludzkie. Kamera już nie rejestruje emocji – rejestruje pustkę po nich. *"Kiedy myślę o Tataraku"*, mówi Krystyna Janda, *"nie mogę oddzielić go od niego. Od Edwarda. Śmierć krąży nad tym tekstem, z powodu jego śmierci. Nie umiem myśleć osobno od tego..."*⁸.

W całym filmie obraz nie służy narracji, on ją przerywa. Kamera nie staje się oczami bohaterów – staje się narzędziem ich rozbioru. Obraz nie próbuje „pokazać” miłości, bo w tym świecie miłość już się wydarzyła. Teraz zostaje tylko jej rama. I właśnie dlatego światło i kadr w *Tataraku* nie są ani piękne, ani wygodne. Są prawdziwe w sposób, który boli, jak stara fotografia – trochę wyblakła, trochę źle wykadrowana – ale jedyna, jaką mamy.

Przestrzenie w *Tataraku* są porozcinane, niespójne, jakby celowo odklejone od siebie – dom Marty, rzeka, szpital, pokój Jandy – to nie kolejne etapy jednej historii, ale osobne światy, z których każdy opowiada o innej formie samotności. Nie łączą się. Miłość – jeśli tu istniała – nie miała gdzie się wydarzyć. Nie było dla niej miejsca. Brzeg rzeki, gdzie Marta spotyka Bogusia, to przestrzeń nierealna – jak wyjęta z pamięci albo z marzenia. Zarośla, woda, ciepło – wszystko miękkie, miękkie aż do bólu. Zamiast prowadzić do spotkania, ta przestrzeń uwodzi i niszczy. To właśnie tam chłopak tonie. I to właśnie tam Marta patrzy w wodę, jakby patrzyła na kogoś, kto nigdy nie był całkiem jej. Woda – symbol życia, oczyszczenia – tu staje się przejściem w nicość. Pokój, w którym Janda wypowiada swój monolog, jest zamknięty, pusty, neutralny. Żadnych znaków życia, żadnych dekoracji – jakby to był poczekalnia pomiędzy filmem a prawdą. Widz czuje, że to miejsce nie ma lokalizacji – że mogłoby nie istnieć. Jednak to właśnie ono zostaje na końcu w pamięci – bo tu padają słowa najcięższe.

W *Tataraku* przestrzeń nie osadza emocji – ona je unieważnia. Nie ma punktu odniesienia. Wszystko jest tymczasowe, miękkie, śliskie – jakby każda próba zbliżenia miała się rozpaść w powietrzu. Miłość tu nie zakwita, nie ma do czego się przywiązać.

W *Tataraku* najważniejsze wyznanie miłości nie pada w żadnym dialogu. Pada z wnętrza ciała – przez głos. Monolog Krystyny Jandy, choć w tekście nie dotyczy Marty ani Bogusia, staje się emocjonalnym centrum całego filmu. Nie dlatego, że mówi o śmierci, ale dlatego, że mówi bezpośrednio, bez roli, bez ochrony. To nie jest już aktorka grająca – to

⁸ Krystyna Janda, Katarzyna Montgomery, *Pani zyskuje przy bliższym poznaniu*, (Warszawa: Prószyński Media, 2016), s. 292.

kobieta mówiąca prawdę. Kamera tego nie komentuje, po prostu słucha. Ten głos jest zmęczony, nierytmiczny, drżący. Gubi zdania, robi pauzy, milknie. Nie buduje dramaturgii – buduje obecność. Przez samą swoją kruchość staje się dokumentem emocji. Głos zastępuje język. Nie mówi *kochałam* – ale wszystko w jego brzmieniu to wyraża, jakby każda sylaba była niewypowiedzianym dotykiem. Ciało Jandy – bez makijażu, bez ustawienia, w neutralnym świetle – nie gra żałoby. Ono ją nosi. Ramiona lekko przygarbione, spojrzenie puste, twarz bez mimiki – to nie ekspresja. To egzystencja po stracie. Kamera nie szuka piękna – szuka prawdy. I znajduje ją właśnie w cielesności, która nie chce już niczego udowodnić.

W tym sensie *Tatarak* staje się filmem, w którym miłość została zredukowana do głosu i ciała – już bez historii, bez fabuły. Została tylko obecność po kimś. i obecność kogoś, kto musi z tym żyć.

Tatarak nie opowiada o miłości, on ją wspomina. A może tylko wspomina wspomnienie. To film zbudowany nie z relacji, lecz z jej śladów – obrazów, które już niczego nie budują, tylko trwają po wszystkim. Kamera nie szuka bliskości, nie sugeruje nadziei. Rejestruje ciało, które przetrwało uczucie i teraz musi je unieść – bez narracji, bez odpowiedzi.

Miłość w *Tataraku* nie dzieje się w czasie akcji, nie ma swojego „teraz”. Dzieje się w głosie, który się łamie, w świetle, które nie rozgrzewa, w twarzy, która nie patrzy na nikogo. Obraz, światło, przestrzeń i ciało nie opisują tu uczucia – one są tym, co po nim zostało. I to właśnie w tej resztkę, w tej rozpadlinie między fikcją a rzeczywistością, powstaje coś najbardziej ludzkiego. Nie odpowiedź, nie morał – tylko prawda o braku, który zostaje, kiedy wszystko inne się kończy.

Miłość rzadko daje się opowiedzieć wprost. Kiedy jest – często nie potrafimy jej nazwać, kiedy znika – zostaje po niej tylko cień. W kinie, które analizowałem w tym rozdziale, słowo nie pełni roli głównej, nie ono niesie uczucie. To obraz staje się językiem miłości – obraz jako światło, jako przestrzeń, jako kadr, a czasem – jako pustka, która mówi więcej niż jakakolwiek fabuła.

Zimna wojna opowiadała o miłości gwałtownej, niemożliwej do utrzymania. Miłości, która nie pasuje do żadnego porządku: ani politycznego, ani społecznego, ani codziennego.

Kamera Łukasza Żala kadruje bohaterów jak w ikonach – nieruchomych, oddalonych, pięknych i niedostępnych. To uczucie istnieje, ale nie ma przestrzeni, by w nim zamieszkać. Światło dzieli ich zamiast łączyć. Obraz staje się tu architekturą tęsknoty – wszystkiego, co było możliwe, ale nigdy się nie spełniło. Związek Wiktora i Zuli można opowiedzieć tylko obrazem, bo każde słowo byłoby już spóźnione.

W *Ostatnim dniu lata* ta niemożliwość idzie dalej. Tam uczucie nawet się nie zaczyna. Jest tylko cisza pomiędzy dwojgiem ludzi, którzy mogliby być razem, ale już nie potrafią się do siebie zbliżyć. Kamera nie próbuje w to ingerować, nie szuka emocji – po prostu trwa, patrzy, śledzi ruchy, milczenie, odległość między ciałami. Cały film przypomina serię fotografii zrobionych na jednej, pustej plaży. Zmienia się światło, mija dzień, ale nic się nie wydarza. I właśnie dlatego to tak boli – bo miłość, która mogła się wydarzyć, została tylko w powietrzu.

A potem przychodzi *Tatarak*. I tu już nie ma żadnych złudzeń, tu nie ma przyszłości. Miłość była – i się skończyła. Nie ma w niej nic do ocalenia. Jest tylko pamięć o niej, i ciało, które tę pamięć nosi. Monolog Krystyny Jandy to jedno z najuczciwszych wyznań, jakie pojawiły się w polskim kinie – nie dlatego, że jest dobrze napisane, ale dlatego, że nie próbuje być napisane. Po prostu jest. Obraz w *Tataraku* nie rejestruje związku – rejestruje żalobę. Światło nie oświetla zakochania – tylko rozpad. Kamera nie prowadzi historii – tylko pokazuje to, co zostało po niej.

We wszystkich trzech filmach obraz nie pełni funkcji ilustracyjnej - on konstruuje emocję, albo ujawnia brak. Kadr działa jak rama – zamyka to, co już nie wróci. Światło nie dekoruje. Jest jak powietrze, którym oddycha uczucie – albo go brakuje. Przestrzeń nie wspiera relacji – raczej ją rozdziela, rozcieńcza, unieważnia. W tych filmach nie chodzi o to, czy miłość się udała. Chodzi o to, co po niej zostaje.

Ten rozdział nie był próbą szukania jednej definicji miłości. Raczej – próbą zobaczenia, jak obraz filmowy może mówić o niej wtedy, kiedy nie da się jej już wypowiedzieć. Jak opowiada brak, cień, wspomnienie, bo być może to właśnie w tych niedopowiedzeniach, tych ramkach światła, tych pustych przestrzeniach – mieści się najbardziej prawdziwa, najbardziej ludzka wersja uczucia.

4. MIŁOŚĆ W POLSKIEJ POEZJI - ROŻEWICZ, ŚWIRSZCZYŃSKA, PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

Miłość w literaturze była już wszystkim - fabułą, konfliktem, namiętnością, tragedią. Była tematem opasłych powieści i dramatów, przyczyną śmierci, źródłem nadziei. Ale im dłużej się temu przyglądałem, tym bardziej czułem, że to właśnie poezja – nie narracja, nie akcja – najuczciwiej zbliża się do tego, czym naprawdę jest uczucie. Do momentu, do dotyku, do tęsknoty, która nie potrzebuje tłumaczenia. I może właśnie do braku, który zostaje, gdy uczucie milknie.

W tym rozdziale nie szukam miłości w opowieściach - szukam jej w wersie, w obrazie, który zjawia się i znika. Poezja nie rozgrywa się w czasie – jak fabuła – tylko w napięciu między jednym słowem a drugim. Nie tłumaczy miłości, nie stawia jej w sytuacji. Raczej: pozwala jej być. Czasem boleśnie, czasem bez wyjścia, czasem tak prawdziwie, że nie sposób jej znieść. Dlatego zdecydowałem się analizować wyłącznie wiersze. Nie dlatego, że dramaty czy powieści są mniej wartościowe, ale dlatego, że w poezji miłość nie potrzebuje dramaturgii. Może być językiem, ciszą, przerwą w oddechu. Może być tylko jednym zdaniem, albo jego brakiem. Poezja operuje skrótem, kompresją. Często bardziej przypomina szept niż wypowiedź – a miłość przecież też nie zawsze mówi głośno.

W poezji ciało nie musi być opisywane przez narratora, może samo mówić o sobie. Może być punktem wyjścia – albo tylko wspomnieniem. Poezja nie musi niczego uzasadniać, nie musi prowadzić postaci przez rozwój. Może po prostu zatrzymać się na jednym obrazie – i pozwolić mu działać. I w tym zawiera się jej siła – zdolność uchwycenia jednej emocji, jednej myśli, jednego gestu, który zawiera wszystko.

Wiersze, które wybrałem, nie opowiadają o miłości w sposób oczywisty. Różewicz nie mówi o uczuciu, ale o braku ciała i niemożności dotyku. Świrszczyńska eksploduje fizycznością, która jest jednocześnie siłą i napięciem. Pawlikowska-Jasnorzewska mówi o tym, co zostaje po wszystkim – czyli o obrazie, który nie oddycha. Każdy z tych wierszy to inna rejestracja, inne światło, inny moment. Ale łączy je to, że nie próbują być literackie. Nie

próbują opisać miłości, tylko ją przeżyć językiem, choćby na sekundę. I właśnie w tej sekundzie, między słowem a jego brakiem, wydarza się coś prawdziwego, oś, co zostaje.

Tadeusz Różewicz, "Szkic do erotyku współczesnego"

A przecież biel
najlepiej opisać szarością
ptaka kamieniem
słoneczniki
w grudniu
dawne erotyki
bywały opisami ciała
opisywały to i owo
na przykład rzęsy
a przecież czerwień
powinno opisywać się
szarością słońce deszczem
maki w listopadzie
usta nocą
najplastyczniejszym
opisem chleba
jest opis głodu
jest w nim
wilgotny porowaty ośrodek
ciepłe wnętrze
słoneczniki w nocy
piersi brzuch uda Kybele
źródlanym
przezroczystym opisem
wody
jest opis pragnienia
popiołu
pustyni
wywołuje fatamorganę
obłoki i drzewa wchodzą
w lustro
Brak głód
nieobecność
ciała
jest opisem miłości
jest erotykiem współczesnym

Miłość i erotyzm zazwyczaj opisuje się przez obecność. Przez ciała, przez skórę, przez gesty, które coś znaczą, przez dotyk, przez słowa, które mają moc przyciągania albo wyznania. Tak wyglądają klasyczne erotyki – są mapami cielesności, opisują rzeczy

widzialne, dostępne, dotykane. Ale poezja współczesna coraz częściej ucieka od tego prostego przedstawiania. Zamiast ciała – zostaje cień. Zamiast pragnienia – głód. Zamiast miłości – coś, co kiedyś mogło nią być. Poezja staje się językiem braku. Nie mówi wprost, bo nie ufa już temu, co bezpośrednio. Posługuje się odwróceniem – opisuje biel przez szarość, wodę przez pragnienie, chleb przez głód. Nie dlatego, że nie potrafi mówić wprost, ale dlatego, że świadomie wybiera napięcie między tym, co jest, a tym, czego nie ma, bo właśnie tam, w tej przestrzeni pustki, może wydarzyć się coś prawdziwego.

Wiersz Tadeusza Różewicza *Szkic do erotyku współczesnego* wpisuje się w ten sposób pisanie. To nie klasyczny erotyk – to raczej jego cień, jego echo. Nie ma tu sceny, nie ma ciała w pełnym świetle – jest domyślenie, przesunięcie sensów, język, który zamiast przybliżać – odsłania tylko kontur. Miłość i pożądanie obecne są jako coś, co wymaga wywołania, nie przedstawienia. To wiersz, który nie nazywa, a mimo to mówi – i to intensywnie.

Ta analiza jest próbą przyjrzenia się temu, jak można pisać miłość nie przez obecność, ale przez brak, jak ciało może być obecne przez nieobecność. Jak poezja staje się erotykiem wtedy, gdy już nie mówi o miłości, ale kiedy ją odczuwa w pustce po niej. To nie analiza techniczna, nie ćwiczenie formalne. To próba zbliżenia się do wiersza, który sam mówi, że nie da się mówić – i właśnie dlatego warto go słuchać.

Ten wiersz nie mówi „kocham”, nie mówi nawet „pragnę”. Zamiast tego, mówi: „brak głód nieobecność ciała jest opisem miłości”. Używa języka nie do opisywania miłości, lecz do wywoływania przestrzeni po niej. Różewicz świadomie sięga po negację, po język pusty, niepełny, wypłukany z deklaracji. To nie dlatego, że nie umie mówić wprost – ale dlatego, że współczesność, jego zdaniem, na język wprost już nie zasługuje. Współczesna intymność – jak sugeruje – nie opiera się na pełnym obrazie, lecz na niedopowiedzeniu, zawahaniu, przerwaniu zdaniu.

W klasycznym erotyku miłość przedstawia się przez konkret – rzęsy, uda, usta. Różewicz je tu przywołuje – ale nie po to, by je adorować, ale raczej po to, by pokazać, że nie wystarczają, są tylko śladami. Albo – że to, co kiedyś było obrazem miłości, dziś wydaje się nieczytelne. Tak, jakby poeta mówił: *to już nie działa. Trzeba szukać gdzie indziej*. I szuka – w szarości, w popiele, w pustyni.

Opis bieli przez szarość, chleba przez głód, wody przez pragnienie – to nie zabieg stylistyczny, tylko logika całego wiersza. Nic nie jest tym, czym jest. Wszystko jest czymś innym. Miłość nie pojawia się jako doświadczenie, tylko jako jego brak. Ciało nie pojawia się jako obecność, tylko jako cień. To poetyka odwrócenia, ale też poetyka oddalenia. Jakby autor nie ufał już bezpośredniemu wyrażaniu czegokolwiek, jakby to, co najważniejsze, działa się tylko wtedy, gdy nie próbujemy tego nazwać. Różewicz sięga po formułę negatywną, ale nie po to, żeby ją podkreślić, ale żeby przez nią coś przemknęło. To wiersz, który działa na zasadzie „nie tego”. Nie ta pora roku (słoneczniki w grudniu, maki w listopadzie), nie ta przestrzeń (piersi, ale tylko w kontekście głodu), nie to światło (usta nocą). Wszystko jest przesunięte, opóźnione, jakby zawsze „tuż po”. A przez to emocja staje się bardziej intensywna. Bo to, co już nieobecne, potrafi poruszyć mocniej niż to, co trwa.

W efekcie powstaje wiersz, który nie przedstawia miłości – ale tworzy warunki, żeby ją poczuć, mimo że nie pada jej imię. Wiersz, który nie opowiada o pożądaniu – ale sprawia, że w czytelniku uruchamia się jakiś brak, coś, co chce się dopełnić, co nie jest opisane – ale jest obecne. Różewicz pokazuje, że język może nie tylko nazywać. Może też nienazywać – i przez to właśnie mówić dosadniej. W *Szkicu do erotyku współczesnego* ten gest jest najczulszy: zamiast pokazać miłość, poeta odsłania jej brak i zostawia czytelnika z pytaniem, które nie ma słów – tylko ciszę.

W klasycznym rozumieniu erotyku ciało jest punktem wyjścia, to ono dominuje – w dotyku, w spojrzeniu, w nazwaniu. Rzęsy, szyja, piersi – konkret, powierzchnia, zmysł. U Różewicza – pozornie podobnie: są rzęsy, są uda, jest brzuch. Ale nie jako coś, co jest – tylko jako coś, co już było... albo coś, czego brakuje. Ten wiersz nie uwodzi ciałem, on je przywołuje – i zaraz je rozpuszcza. Fragmenty, ślady, resztki. Nie ma żadnego zbliżenia, nie ma kontaktu, nie ma fizycznej bliskości. Ciało nie jest dotykane – tylko wspomniane. I to właśnie przez ten gest – przez brak pełnego ujęcia – staje się jeszcze bardziej cielesne. Bo obecność ciała buduje się tutaj przez napięcie między pamięcią a pragnieniem. Pojawiające się nagle: „piersi brzuch uda Kybele” – to jak nagły błysk, jak przypomnienie, które nie wiadomo skąd się wzięło. Ale to nie opis – to wyrzut, ślad czegoś większego. Różewicz zestawia to z obrazem chleba i głodu, jakby ciało miało być odpowiedzią na głód – ale nie fizyczny, tylko egzystencjalny. Nie chodzi już o podziwianie kobiecej anatomii – tylko o próbę zapełnienia pustki, która się nie da zapełnić. Kybele – bogini płodności, ziemi, cielesności – nie pojawia się tu jako konkretna postać. Nie ma kultu, nie ma mitu. Jest tylko

słowo - słowo, które w tej surowej, niemal medytacyjnej kompozycji wiersza nagle pulsuje – jako intensywna obecność archetypiczna. Ale i ona nie zostaje rozwinięta. To nie jest hymn, to nie jest modlitwa - to impuls, ciało totalne, ale dalekie, niewypowiedziane.

Wiersz nie daje żadnego momentu spełnienia, nie daje nawet momentu dotyku. Wszystko, co cielesne, jest na poziomie braku, pragnienia, wspomnienia, przesunięcia. I to właśnie dlatego działa tak mocno. Bo jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że ciało w literaturze bywa dosłowne. A tu zostaje rozmyte, rozczłonkowane, wpisane w strukturę głodu. Różewicz nie przedstawia ciała – ale sprawia, że odczuwamy jego brak. Nie erotyzuje – ale buduje napięcie, które czytelnik musi sam w sobie dopisać. To nie jest poezja fizyczna. To poezja fizycznie nieobecna – a jednak cielesna do bólu.

Różewicz nie używa metafor w sposób ozdobny, nie szuka efektu. W jego poezji obrazy nie mają zachwycać – mają przesuwac znaczenie, rozregulować oczekiwania. W *Szkicu do erotyku współczesnego* ten zabieg osiąga szczyt precyzji. Nic nie jest na swoim miejscu. Słoneczniki pojawiają się w grudniu, maki w listopadzie, usta nocą. Woda nie jest mokra – woda jest opisana przez pragnienie. Biel – przez szarość. Ciało – przez jego brak. To przesunięcie nie jest tylko formalnym zabiegiem. To sposób widzenia świata, w którym nic nie przychodzi wtedy, kiedy powinno. Miłość nie wydarza się w czasie miłości, pożądanie nie przychodzi, kiedy ktoś jest blisko. Wszystko się opóźnia, rozmywa, przecieka przez palce. Rzeczy nie są przedstawiane w swojej istocie, tylko w śladzie po niej. Tak, jakby jedyną możliwą miarą doświadczenia był moment, kiedy już się kończy, albo – kiedy się nie wydarzyło. To obrazowanie zbudowane na kontrastach, które nie próbują się godzić. Słońce – deszcz. Czerwień – szarość. Głód – chleb. Ten zabieg działa jak mechanizm opóźnienia: nie dostajesz tego, czego się spodziewasz, tylko coś, co przypomina o braku. Efekt: napięcie, niespełnienie. Czytelnik zostaje bez przyjemności spełnienia znaczenia.

Te obrazy mają charakter zmysłowy, ale są też dziwnie niedotykalne, jakby Różewicz celowo oddalał nas od rzeczy, które zazwyczaj są blisko. Mówi o chlebie – ale tylko przez głód. Mówi o wodzie – ale tylko przez pustynię i popiół. W ten sposób wszystko, co zmysłowe, zostaje „przefiltrowane” przez nieobecność, jak gdyby to nie doznanie, ale jego brak był prawdziwym źródłem odczucia. To przesunięcie dotyczy też czasu. Wiersz nie rozgrywa się „teraz”. Wszystko jest jakby o sekundę spóźnione, albo o życie za późno. Czas nie jest chronologią, ale przestrzenią poślizgu – miejscem, gdzie miłość już nie mieszka, ale zostawiła ślady na ścianach. Dzięki tym przesunięciom wiersz działa jak pusty pokój po kimś,

kto właśnie wyszedł. Jeszcze czuć zapach, jeszcze krzesło jest odchylone, ale nie ma nikogo. I to właśnie ten brak uruchamia wyobraźnię bardziej niż jakakolwiek pełna obecność.

W ostatnich wersach Różewicz dopowiada to, co przez cały wiersz tylko sugerował: „brak głód / nieobecność / ciała / jest opisem miłości / jest erotykiem współczesnym”. To nie puenta – to raczej rozpoznanie tego, co było w tle, co unosiło się między wersami. Nie ma miłości w klasycznym sensie - jest po niej miejsce, przestrzeń, luka. Ciało znika – ale w jego miejsce pojawia się język, który je oplakuje. Nie namiętnie, nie z goryczą, tylko z chłodnym spokojem kogoś, kto zna już stratę i wie, że nazywanie nie wróci niczego. Miłość, jaką pokazuje ten wiersz, nie wydarza się między ludźmi – wydarza się w braku między nimi. I właśnie ten brak, ta nieobecność, staje się dziś nową formą erotyku. Taką, która już nie pokazuje ciała, ale domaga się go przez ciszę. *Miłość już się nie daje opisać*. Albo nie daje się opisać tak, jak kiedyś. Nie przez przymiotniki, nie przez gesty, nie przez pełne obrazy. W poezji Różewicza – a szczególnie w *Szkicu do erotyku współczesnego* – to, co najważniejsze, dzieje się na marginesie języka, w tym, czego nie da się powiedzieć wprost. Miłość nie pojawia się jako akt, ale jako brak, potrzeba. Wiersz nie próbuje ukrywać tej pustki – on ją pokazuje, stawia na środku wersów. To nie jest sentymentalizm, czy liryczne uniesienie. To raczej chłodne, czułe rozpoznanie: że ciało można opisać lepiej przez głód niż przez dotyk, że usta nocą znaczą więcej niż całe ich wyraźne światło, że to, czego nie ma, wciąż może być najmocniejszą formą obecności. Erotyk współczesny nie krzyczy – raczej wstrzymuje oddech.

Różewicz zostawia nas bez pocieszenia, ale daje coś więcej: język, który nie chce już udawać, nie potrzebuje maski ani estetyki. Potrzebuje tylko czytelnika, który nie przestraszy się braku, bo ten brak jest właśnie przestrzenią dla miłości – tej, która nie mieści się w narracji, ani w ciele, ani w czasie, ale która ciągle wraca.

Anna Świrszczyńska, "Jak język dzikiego kota"

Nasza miłość jest ostra
jak język dzikiego kota.

Kochamy się
w hamaku ognia,
w słonecznych wnętrznościach
słońca.

Kochamy się
jak dwa drapieżne ptaki

w gnieździe chwili
elektrycznej.

Kochamy się
milcząc.

Po chłodnym, językowym geście Różewicza, po jego poezji braku i głodu, wiersz Anny Świrszczyńskiej *Jak język dzikiego kota* działa jak przeciwwaga, albo raczej: jak wybuch. Nie mamy tu ciszy, mamy język, który drapie. Nieobecność zastępuje skrajna obecność, ciało nie jest zgaszone, wycofane – ale w pełni rozgrzane, drapieżne, pewne siebie. To erotyk napisany z wnętrza ciała, a nie z jego braku.

Twórczość Świrszczyńskiej to osobny rozdział w polskiej poezji. Szczególnie ta późna, powojenna – radykalnie kobieca, biologiczna, odważna. To wiersze, które nie potrzebują filtra – nie boją się mówić o menstruacji, starzeniu się, pożądaniu, orgazmie, samotności, czy dosłownej "mięsności" ludzkiego ciała: *"Mięsność pełni w twórczości Świrszczyńskiej funkcję dziedziny kluczowych doznań egzystencjalnych. Jest miejscem narodzin i śmierci, ośrodkiem najważniejszych somatycznych doświadczeń, mikrokosmosem wszelkiego fizycznego ruchu czy działania."*⁹ Mówią o kobiecym doświadczeniu bezpośrednio, zmysłowo, czasem brutalnie – ale zawsze z czułością dla życia. W tym sensie Świrszczyńska przeciwstawia się nie tylko romantycznej wizji miłości, ale też każdej formie „upiększania” kobiecości.

Wiersz *Jak język dzikiego kota* wpisuje się w ten nurt, ale też go kondensuje. Jest krótki, napięty, intensywny, działa nie jak opowieść, tylko jak uderzenie. Każdy obraz jest jak impuls: ogień, wnętrzości, drapieżne ptaki. Miłość tutaj nie jest ani cierpieniem, ani lirycznym marzeniem – jest aktem siły, ciałem, które nie pyta, pragnieniem, które nie musi się tłumaczyć.

Ten rozdział jest próbą zrozumienia, jak Świrszczyńska mówi o miłości bez zawstydzienia, bez upiększania, bez miękkiego światła, jak buduje obraz związku, który nie jest ani słodki, ani romantyczny – tylko dziki, szybki, prawdziwy. I jak przy tym wszystkim nie rezygnuje z liryzmu – tylko przenosi go do samego środka ciała.

⁹ Anna Filipowicz, "Sztuka mięsa", Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2013, str. 51.

„Nasza miłość jest ostra // jak język dzikiego kota” – ten pierwszy wers nie pozostawia wątpliwości: nie będzie tu miejsca na tkliwość, nie będzie opisu z dystansu. Świrszczyńska od razu wrzuca czytelnika w środek doświadczenia, które jest cielesne, dzikie, bezbrzeżnie zmysłowe. Nie ma tu kokieterii, nie ma flirtu, - jest za to siła, pazur, instynkt. Ten język „dzikiego kota” jest jak wyciągnięty język ciała – nie słowa, tylko pulsujący mięsień. To nie jest język, który przemawia – to język, który liże, szarpie, znaczy przestrzeń. Jest w tym coś zwierzęcego, ale nie prymitywnego. Wręcz przeciwnie – ta dzikość jest wyrafinowana, intensywna, precyzyjna. Miłość w tym ujęciu nie jest delikatnością – ale bliskością graniczną, tak fizyczną, że aż zaczyna boleć.

Świrszczyńska odwraca tradycyjny sposób mówienia o kobiecej namiętności. To nie kobieta opisywana przez mężczyznę jako delikatna, łagodna, krucha. To kobieta, która sama mówi o swoim pragnieniu – głośno, wyraźnie, bez wstydu. Nie prosi o miejsce w narracji – ona tę narrację ustanawia.

Miłość tutaj to nie uczucie – to siła fizjologiczna, prawie biologiczna. To zwierzęcość, ale nie taka, którą trzeba oswoić, ale przeciwnie – taka, którą trzeba poczuć aż do końca. Świrszczyńska nie ucieka od ryzyka, że to będzie „za dużo”. Ona celowo przesuwa granicę, zdejmuje zasłony, zostawia mięsień i ogień. Język w tym wierszu nie jest więc medium emocji – on sam jest emocją. Nie opisuje miłości – jest jej przedłużeniem. To język nabrzmiały, rytmiczny, zbudowany z pojedynczych uderzeń obrazów. Każdy wers jest jak pazur – krótki, mocny, zostawiający ślad, a wszystko to bez cienia egzaltacji. Ta dzikość nie potrzebuje komentarza.

Wiersz Świrszczyńskiej nie przedstawia ciała w sposób dosłowny, nie padają słowa „skóra”, „usta”, „dłonie”. A mimo to cielesność zalewa całą strukturę tekstu, tak jak ogień rozlewa się po suchym drewnie. To ciało nie jako opis, ale jako żywioł, jako „hamak ognia”, „słoneczne wnętrzości słońca”. Te metafory nie są poetycką ozdobą. One są wejściem do wnętrza przeżycia, które nie oddziela erotyzmu od duchowości, ciała od światła, intymności od siły. Kochankowie Świrszczyńskiej nie leżą na łóżku – są zawieszeni w ogniu, w rozpalonym środku dnia. Miłość nie jest przytuleniem – jest przejściem przez coś intensywnego, rozgrzanego, niebezpiecznego.

„Wnętrzości słońca” – to jeden z najbardziej cielesnych i jednocześnie metafizycznych obrazów w całej poezji Świrszczyńskiej, bo słońce nie jest tu źródłem ciepła

– jest organizmem, który pulsuje, drży, kipi. Kochankowie w nim „się kochają”, nie jako figury romantyczne, ale jako ciała zanurzone w ostatecznym świetle. Obraz „drapieżnych ptaków” wprowadza inny ton – to już nie tylko gorąco i ogień, ale też pragnienie instynktowne, naturalna agresja, głód. Miłość to nie łagodność – to ruch, szarpnięcie, napięcie. Gniazdo, w którym się spotykają, jest „gniazdem chwili” – więc nic nie trwa, ale wszystko się pali intensywnością, tak, jakby każda sekunda była wszystkim. Ciało u Świrszczyńskiej nie jest cielesnością kobiecą opisywaną z zewnątrz – to ciało mówiące samo za siebie, budujące swoją obecność przez ogień i ptaki. Nie ma tu potrzeby subtelności – jest potrzeba prawdy, nawet bolesnej.

Miłość w tym wierszu nie ma przeszłości ani przyszłości, nie ma też stabilnego trwania. Jest „gniazdem chwili elektrycznej” – krótkim spięciem, punktem przecięcia intensywności i ulotności. Chwila to nie moment zakochania. Chwila to miejsce, w którym wszystko eksploduje naraz – pragnienie, ciało, świat. Gniazdo to dom, ale nie dom trwały – to miejsce zbudowane naprędce, z instynktu, z potrzeby, zlepione ze światła i napięcia. Świrszczyńska mówi więc o miłości nie jako relacji rozciągniętej w czasie, ale jako aktualności totalnej, czegoś, co dzieje się tu i teraz, bez możliwości zatrzymania. „Chwila elektryczna” sugeruje, że to napięcie nie jest tylko emocjonalne – ono jest fizyczne, neurologiczne, organiczne. Czas nie rozciąga się – tylko pulsuje, nie trwa – tylko uderza. Ten obraz przypomina, że miłość u Świrszczyńskiej nie potrzebuje narracji, nie interesuje jej opowieść. Interesuje ją moment prawdy – bez względu na to, ile potrwa.

Po języku dzikiego kota, po wnętrznościach słońca, po ptakach i napięciu elektrycznym – nagle cisza. „Kochamy się milcząc.” To nie jest niedopowiedzenie – to punkt graniczny. Milczenie w tym kontekście nie oznacza braku – oznacza, że ciało powiedziało już wszystko, że słowa byłyby niepotrzebne, a może wręcz zbyt słabe, żeby pomieścić to, co się wydarzyło. To milczenie nie jest pustką, ono jest ciężkie od treści. Jest dźwiękiem wybrzmiałego aktu, echem, które jeszcze drży w powietrzu. Świrszczyńska nie potrzebuje dialogu, nie potrzebuje deklaracji. Miłość jest tu aktem tak całkowitym, że po nim pozostaje tylko spokój. Po ekspresji – zatrzymanie. Po szale – ukojenie. Jakby to była nie tylko puenta wiersza, ale też punkt równowagi, który pozwala tej dzikiej energii się zamknąć.

Wiersz Anny Świrszczyńskiej to eksplozja. Nie narracja, nie wspomnienie, nie język snujący się miękko między obrazami – tylko uderzenie, spięcie, błysk. Miłość tutaj nie opiera się na opisie, nie potrzebuje historii. Jest napięciem fizycznym, które działa tu i teraz. Nie

czeka, nie pyta, dzieje się. Świrszczyńska wywraca klasyczną poetykę miłosną na drugą stronę. Zamiast słodyczy – ostrość. Zamiast delikatności – dzikość. Zamiast ciała opisywanego – ciało mówiące samo o sobie, z głębi pragnienia. Nie ma tu dekoracji, nie ma patosu, nie ma iluzji. Ale jest ogromna siła – kobieca, cielesna, świadoma. To erotyk, który nie potrzebuje opakowania, nie musi się usprawiedliwiać, nie musi być subtelny, żeby był liryczny. Wręcz przeciwnie – jego liryzm wynika z odwagi bycia sobą aż do końca. Z języka, który nie boi się ognia, ale go dotyka. I właśnie w tym tkwi siła tej poezji: jest żywa, jest bliska, jest prawdziwa.

Miłość u Świrszczyńskiej nie boi się być dzika, nie boi się być fizyczna, nie boi się zniknąć po chwili, bo w tej jednej chwili mieści się wszystko. W kontraście do chłodu Różewicza, do jego braku i głodu, Świrszczyńska oferuje obraz miłości jako pełni cielesnej, jako aktu obecności. A jednocześnie – w ostatnim wersie – oddaje tę miłość milczeniu. Ale to nie jest cisza pustki, tylko cisza spełnienia.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, "Fotografia"

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:

czyjeś ciało i ziemię całą,

a zostanie tylko fotografia,

to - to jest bardzo mało...

Czasem najwięcej mówi ten, kto mówi najciszej. Wiersz *Fotografia* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej liczy tylko cztery wersy – a jednak zawiera w sobie całą historię miłości i jej utraty. Jest jak westchnienie, które zostaje w pokoju po czymś wyjściu, jak światło, które jeszcze przez chwilę unosi się w miejscu, gdzie przed chwilą było czyjeś ciało, a potem zostaje tylko obraz. Tylko zdjęcie. „To – to jest bardzo mało”.

Pawlikowska-Jasnorzewska, kojarzona często z lekkością, dowcipem, liryzmem kobiecego spojrzenia, bywa w swojej poezji o wiele głębsza i ciemniejsza, niż się ją zazwyczaj pamięta. Jej życie – choć zanurzone w artystycznych salonach międzywojnia – było pełne rozczarowań, niestałych miłości, choroby, a ostatecznie wygnania i śmierci na emigracji. I być może właśnie dlatego potrafiła tak przejmująco mówić o pustce po uczuciu, o

ciele, które znika, o dotyku, którego nie można już powtórzyć. W tym krótkim tekście zapisany jest koniec wszystkiego – w sposób całkowicie nieefekciarski, bez sentymentalizmu. Tylko pustka, w której została fotografia – a fotografia nie kocha, nie oddycha, nie pachnie, nie mówi, nie patrzy. Jest tylko dowodem, że coś było – i że już nie wróci. Będzie to próba przyjrzenia się tej subtelnej katastrofie. Temu, jak miłość – cała ziemia i ciało – może się skurczyć do jednego przedmiotu. I jak Pawlikowska-Jasnorzewska mówi o tym z pozornym spokojem, który przecież boli jeszcze bardziej.

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zaczyna się od wspomnienia pełni, od opisu szczęścia totalnego – „czyjeś ciało i ziemię całą”. Nie jest to zwykła miłość, tylko doświadczenie całkowite, całościowe, cielesne i kosmiczne zarazem. A potem – jakby po cięciu nożem – zostaje tylko fotografia. I zdanie: „to — to jest bardzo mało...”

Fotografia w tym wierszu nie jest pamiątką – jest brakiem ubranym w formę. To, co zostało, nie ma już ciepła, oddechu, obecności, nie można tego przytulić, nie można tego zatrzymać. Można patrzeć – i wiedzieć, że wszystko, co najważniejsze, już odeszło. W kontekście historii fotografii – i tego, co o niej mówili Susan Sontag czy Roland Barthes – wiersz Pawlikowskiej zdaje się intuicyjnie wpisywać w refleksję nad fotografią jako „świadectwem śmierci”. Barthes w *Świetle obrazu* pisał, że każde zdjęcie mówi: „to było”, ale nie mówi: „to jest”¹⁰. Jasnorzewska idzie jeszcze dalej – mówi: to było moje, to było całym moim światem, a teraz jest niczym.

Fotografia w tym ujęciu jest jak ślad po pocałunku, jak cień po dotyku. Pozorna obecność, która tym bardziej boli, im bardziej udaje bliskość. To nie jest przedmiot neutralny – to dowód utraty, coś, co przypomina nie tylko to, co było, ale też to, czego już nigdy nie będzie. I właśnie w tym zawarta jest siła tego wiersza: pokazuje, że obraz – nawet najbliższy – nie zastąpi obecności, że fotografia, choć zatrzymuje twarz, nie zatrzymuje spojrzenia, nie zatrzymuje ciała, nie zatrzymuje miłości. Zostaje tylko ta cisza, która sączy się z kadru.

„Czyjeś ciało i ziemię całą” – tak autorka opisuje to, co było, a raczej: to, co się miało, w czasie przeszłym, zamkniętym, nieodwracalnym. W tych kilku słowach zawiera się coś, co trudno dziś wyrazić bez zbędnej egzaltacji: doświadczenie miłości jako absolutu. Nie jako elementu życia, dodatku do codzienności, ale jako całościowy stan istnienia, który ogarnia nie tylko zmysły, ale i świat. Ciało – konkretne, bliskie, namacalne. Ziemia – przestrzeń, życie,

¹⁰ Roland Barthes, „Światło obrazu”, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

czas. Pawlikowska nie rozdziela tych porządków. W jej wersji ciało i świat są jednym. Kochając, obejmuje się cały krajobraz, oddycha się czymś istnieniem tak samo jak powietrzem. To miłość nie tyle romantyczna, co egzystencjalna – przenikająca każdy aspekt bycia.

W kontekście twórczości Pawlikowskiej to nie jest zaskoczenie - jej liryka często przemyciała wielką miłość pod pozorem drobnego gestu – filiżanki, sukienki, pieszczoty, ale tu nie ma metafor. Jest bezpośrednio: ciało i ziemia, dwa porządki złane w jedno. Jakby kochając kogoś, można było kochać wszystko – i na odwrót. Wers ten można też czytać jako świadectwo utraty raju. Ktoś, kto miał ciało i ziemię, był w raju, a skoro zostało już tylko zdjęcie – to znaczy, że raj przepadł bezpowrotnie, bo „mieć ciało” to nie tylko mieć kochanka. To mieć dostęp do dotyku, do oddychania razem, do obecności, która żyje i odpowiada. Tego nie da się sfotografować. „Ziemia cała” sugeruje też coś więcej niż tylko osobiste szczęście - to świat, który zniknął razem z kimś, jakby ta miłość była jedynym powodem, by być w rzeczywistości, i gdy odeszła – wszystko inne też przestało mieć znaczenie. Miłość u Pawlikowskiej nie jest więc tylko emocją. Jest światem samym w sobie, światem, który można było mieć.

Jest coś rozdzierającego w tym, jak Pawlikowska-Jasnorzewska zamyka ten wiersz. Po wielkiej miłości, po opisie ciała i całej ziemi, po wszystkim, co było intensywne, prawdziwe i obecne – zostaje tylko niedopowiedziany gest: „to — to jest bardzo mało...”. Te trzy kropki nie są ozdobą - to przepaść, w którą wchodzi czytelnik, a ta przepaść mówi więcej niż jakiegokolwiek dopowiedzenie. To zdanie nie krzyczy, nie dramatyzuje, wręcz przeciwnie – jest oszczędne, zawstydzająco ciche. A jednak uderza jak cios, bo każdy, kto kochał i utracił, wie, że najgorsze nie są łzy ani rozpacz. Najgorsza jest pustka, stan, w którym zostaje coś, co powinno pocieszać – a tylko przypomina. „To” – czyli fotografia – zostaje zredukowane do „bardzo mało”. To najprostsze słowa z możliwych, a jednak w kontekście poprzednich wersów brzmią jak bluźnierstwo. Bo jak można porównać „czyjeś ciało i ziemię całą” do kartki papieru z czymś wizerunkiem? To nie jest strata, to upokorzenie pamięci. Ale właśnie dzięki tej prostocie wiersz zyskuje siłę. Nie potrzebuje górnolotnych deklaracji, patosu ani dramatycznej metaforyki. Potrzebuje tylko jednego zdania – z takim ładunkiem smutku i prawdy, że zostaje z czytelnikiem na długo po przeczytaniu. Można też czytać ten wers jako komentarz do samego aktu zapisywania. Może i poezja – podobnie jak fotografia – nie oddaje wszystkiego, może to, co zostało zapisane, to też „bardzo mało” wobec tego, co przeżyte, ale

ten wiersz przeczy temu. Pokazuje, że nawet w tej resztce – w tym jednym zdaniu – można zmieścić wszystko. To właśnie w „bardzo mało” zawiera się całe „bardzo dużo”.

„Fotografia” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to jeden z tych utworów, które nie muszą być długie, by powiedzieć wszystko. W czterech wersach poetka zawiera pełnię miłości i pustkę po niej, szczęście i jego zniknięcie, ciało i cień, który po nim zostaje. Wiersz ten nie potrzebuje rozbudowanej metaforyki – jego siła tkwi w oszczędności, w czulej prostocie, w jednym słowie: „mało”. Dla Pawlikowskiej fotografia to resztką po dotyku, ślad po czymś, co było żywe i ciepłe. To symbol braku – nieobecności, która udaje obecność. Gdy ktoś odchodzi, zostają obrazy, zdjęcia, fragmenty, ale nic z tego nie potrafi oddać pełni, jaką było czyjeś ciało, wspólne oddychanie, dzielenie świata. „Ciało i ziemia cała” – to przecież absolut, coś niepowtarzalnego. Obraz nie może tego unieść, może tylko przypominać, jak bardzo boli jego brak.

W tym sensie Pawlikowska mówi tu o miłości nie jako o uniesieniu, lecz jako o utracie, która definiuje wszystko, co wcześniej było pełnią. To subtelna elegia, nie tyle o śmierci miłości, co o jej nieobecności, która wciąż oddycha z kartki. Wiersz zostawia czytelnika z poczuciem ciszy – tej samej, która rozciąga się między człowiekiem a fotografią kogoś, kto był wszystkim. Ten krótki tekst staje się więc poetyckim odpowiednikiem zdjęcia – niewielki, ale nasycony znaczeniem. Trzyma w sobie światło przeszłości i cień teraźniejszego braku. Pokazuje, że czasem miłość nie kończy się dramatem – kończy się spojrzeniem na obraz i stwierdzeniem: „to jest bardzo mało...”. Ale w tym „mało” wciąż bije serce.

Miłość w poezji nie zawsze jest wyznaniem. Czasem jest głodem, czasem napięciem, czasem ciszą po wszystkim. Różewicz, Świrszczyńska i Pawlikowska-Jasnorzewska – troje poetów, trzy zupełnie różne głosy, a jednak każdy z nich mierzy się z tym samym: z niemożliwością uchwycenia miłości w słowie. Ale jednak próbują - i właśnie w tej próbie rodzi się poezja.

U Różewicza miłość jest nieobecna. To, co cielesne, staje się pustką, a to, co pożądane – nieosiągalne. Erotyzm rozpisany jest przez brak, przez język zaprzeczenia. To nie ciało mówi – to głód mówi za ciało. Ten wiersz to nie tyle opis relacji, co suchy zapis niemożności, bez zbędnej metaforyki, ale z gęstością, która zostaje długo po przeczytaniu.

Świrszczyńska idzie w przeciwnym kierunku – jej miłość to napięcie totalne, pełne żywiołów, ognia, ptaków, słońca. To nie opowieść o zakochaniu, ale stan fizyczny, zmysłowy, wręcz drapieżny. Ciała nie są tu do opisywania – są do przeżywania. Miłość to akt – silny, pełny, a na końcu zamilknięty. Świrszczyńska nie potrzebuje wyznań – ona jest miłością, która się dzieje.

Pawlikowska-Jasnorzewska natomiast pisze z miejsca po wszystkim. W jej wierszu zostało tylko zdjęcie – obraz bez ciała, ślad po czymś, co było kiedyś wszystkim. To poezja utraty, która nie krzyczy, ale boli w ciszy. „To jest bardzo mało” – mówi bohaterka wiersza, i w tej prostocie zawiera się wszystko. Zdjęcie nie oddycha, nie kocha, nie wraca.

Te trzy wiersze tworzą razem tryptyk emocjonalny. Różewicz mówi o braku. Świrszczyńska – o przeżyciu. Pawlikowska – o pamięci. Razem pokazują, że miłość w poezji nie jest jedynie tematem – jest materią słowa, które czasem musi stać się obrazem, gestem, albo pustym miejscem. W ich tekstach słowo działa jak zdjęcie: zatrzymuje coś, co było ulotne, albo próbuje zatrzymać – i właśnie w tej próbie wytwarza największe napięcie. Dla każdego z tych poetów język miłości jest inny – raz oschły, raz zmysłowy, raz delikatny jak cień, jednak łączy ich jedno: świadomość, że miłości nie da się powiedzieć do końca. Można jedynie próbować – i to właśnie robią. A my, czytelnicy, jesteśmy zaproszeni do tego, by nie tylko czytać, ale czuć – między wersami, między słowami, między obecnością a jej brakiem.

5. MIŁOŚĆ W POLSKIM MALARSTWIE - SZYMANOWSKI, KOROLKIEWICZ, DULĘBIANKA

Miłość w malarstwie nie potrzebuje wielkich gestów - potrafi działać przez spojrzenie, przez miękkość koloru, przez napięcie ukryte w ciele, które zaraz się poruszy – albo właśnie w tym, które zostaje nieruchome. To medium może pozwolić uczuciu zatrzymać się na chwilę, wyłonić z płótna, ale nie musi wszystkiego wyjaśniać. W tym rozdziale interesuje mnie właśnie ten moment, gdy obraz staje się emocją, gdy malarz lub malarka rejestruje coś więcej niż to, co widzialne - intymność, niepewność, pożądanie, tęsknotę, trwanie.

Zamiast mówić o malarstwie miłości w ogóle, sięgam po trzy konkretne obrazy, które pokazują trzy bardzo różne sytuacje: flirt i cielesną grę (*Umizgi huculskie*), napięcie między erotyką a przemocą w relacji miłosnej (*Miłość* Korolkiewicza) i wreszcie ciszę długiej obecności, niemal nierozpoznanej jako miłość, a jednak nią przesyconej (*Portret Marii Konopnickiej*). Nie próbuję tu tworzyć historii malarstwa uczuciowego ani klasyfikować tematów ikonograficznych. Interesuje mnie raczej, jak konkretne spojrzenie, konkretny dotyk światła, konkretne ułożenie ciał i przedmiotów mogą mówić o relacji, jak obraz opowiada miłość – bez słów, bez chronologii, bez rozdziałów. Bo przecież malarstwo nie potrzebuje fabuły - potrzebuje intensywności.

Wybór tych trzech prac nie jest przypadkowy. Są bardzo różne formalnie, osadzone w odmiennych kontekstach historycznych i społecznych, a jednak każda z nich dotyka czegoś istotnego. Pokazują, jak miłość może być przeżywana – jako pożądanie, jako gra, jako siła destrukcyjna, ale też jako obecność, która niczego nie musi udowadniać. Zestawienie tych obrazów nie daje odpowiedzi, czym jest miłość, ale pozwala spojrzeć – uważnie, z bliska – jak może wyglądać.



4.

Nie wszystkie obrazy miłości muszą przedstawiać spełnienie. Czasem o wiele więcej dzieje się przed: w zawieszeniu gestu, w napięciu, w półkroku. *Umizgi huculskie* Wacława Szymanowskiego to właśnie taki obraz – nie scena zakochania, nie scena namiętności, ale moment próby, niemal fotograficzne zatrzymanie pragnienia, które nie wie jeszcze, czy zostanie odwzajemnione.

Szymanowski – dziś bardziej znany jako rzeźbiarz niż malarz – przez moment związany był z Młodą Polską, ale jego malarstwo sytuuje się gdzieś między symbolizmem a realizmem zmysłowym. *Umizgi huculskie*, ukończone w 1895 roku, wpisują się w końcówkę epoki fascynacji Huculszczyzną – traktowaną przez artystów nie jako etnograficzna ciekawostka, ale jako przestrzeń pierwotnej emocji, nieskażonej jeszcze konwencją nowoczesnego życia. To jednak nie folklor czyni ten obraz wyjątkowym. Nie stroje ani pejzaż, ale gest. Mężczyzna pochyla się do kobiety, obejmuje ją, próbuje zbliżyć usta do jej policzka, a ona... trwa. Nie cofa się, ale też nie oddaje. Nie patrzy, nie dotyka. Ich bliskość jest napięciem, nie spełnieniem, dlatego właśnie to napięcie staje się tu głównym tematem – fizyczność bez rozładowania, miłość w zawieszeniu.

W tym rozdziale spróbuję przyjrzeć się temu obrazowi nie jako przedstawieniu „romantycznej sceny”, ale jako emocjonalnemu dokumentowi momentu przed dotykem. Temu, jak obraz rejestruje nie tyle wydarzenie, co czekanie – na zgodę, na odpowiedź, na miłość. I jak w tym oczekiwaniu powstaje coś może jeszcze bardziej prawdziwego niż sam akt.

Ciała na obrazie *Umizgi huculskie* są blisko siebie, ale nie połączone. To nie jest gest zakochanych, którzy już wiedzą, że są razem. To jest gest, który jeszcze nie wie, co się wydarzy. Mężczyzna trzyma kobietę za talię i dłoń, zbliża twarz do jej policzka, jakby próbował dotknąć ustami jej skóry, może musnąć ją oddechem, ale ona – choć nie cofa się – pozostaje zamknięta, nie patrzy, nie reaguje. Jej twarz skierowana jest lekko w bok, oczy zamknięte, ciało wciąż – jakby czekała, aż ten moment przeminie. I właśnie to napięcie między jego ruchem a jej nieruchomością tworzy całe napięcie obrazu. To nie jest scena miłości odwzajemnionej, to próba bliskości, która jeszcze nie została przyjęta.

Fizyczność w tym obrazie nie jest erotyczna w dosłownym sensie, ale jest obecna – w nachyleniu, w uchwycie dłoni, w ułożeniu nóg, w cieniach na koszuli. Gest mężczyzny nie jest brutalny, nie jest dominujący – jest pełen potrzeby, ale też prośby. Jakby chciał być

pewien, że może, a ona – nawet jeśli pragnie – jeszcze się nie zgadza. Ta scena przypomina bardziej teatr niż realistyczny zapis. Jest jak chwila zamarcia, jakby świat wokół zamilkł, a jedyne, co się liczy, to to, czy kobieta się odwróci, czy odwzajemni, czy zostanie. Obraz nie odpowiada, nie daje ciągu dalszego. Zatrzymuje ciało na granicy emocji, w punkcie, w którym zaczyna się dotyk, ale jeszcze go nie ma. W ten sposób fizyczność nie staje się narzędziem fabuły, ale głównym nośnikiem znaczenia. Nie trzeba słów, nie trzeba historii. Wystarczy jeden gest i ciało, które nie odpowiada. Obraz rejestruje niepewność, a więc coś absolutnie ludzkiego.

Tło *Umizgów huculskich* nie konkuruje z postaciami. Jest miękkie, rozświetlone, niemal nierzeczywiste. Łąka, która mogłaby być wszędzie i nigdzie. Niskie, mleczne niebo, zaledwie zarysowane drzewa, powietrze przeświecone wiosennym światłem. To nie miejsce geograficzne – to przestrzeń emocji, świat, który się nie narzuca, ale wchodzi w czuły rezonans z tym, co dzieje się między nimi. Trawy są miękkie, jeszcze niskie, jakby właśnie przebijały się przez ziemię. Kwiaty są blade, nie w pełnym rozkwicie. Wszystko tu jest w fazie tuż przed – jakby natura wstrzymywała oddech razem z tym gestem, który może, ale nie musi zostać odwzajemniony. Nawet światło – jasne, ale rozproszone – nie daje odpowiedzi, tylko stwarza napięcie. Najbardziej symboliczne jest drzewo – wychudzone, nagie, z pojedynczymi pąkami - rośnie osobno, po prawej stronie kadru, jakby czuwało nad nimi. Jego gałęzie są suche, skrzycone, ale pojawia się na nich znak życia: białe kwiaty. To drzewo – nie całkiem martwe, nie całkiem rozkwitłe – staje się symbolem tej relacji. To, co między nimi, nie uszło – ale jeszcze nie zakwitło, trwa w napięciu, jak gałąź, która jeszcze nie wie, czy będzie owocować. Pejzaż nie jest więc tłem dekoracyjnym - jest odzwierciedleniem stanu emocjonalnego. Świat nie jest obojętny – jest wrażliwy, jest jak skóra, która rejestruje każdy dotyk. Niebo, łąka, drzewo – nie opisują miejsca, opisują stan między ludźmi. To przestrzeń, w której nie można uciec od siebie – ale też nie można jeszcze do siebie dojść. I właśnie dlatego obraz tak bardzo przypomina wiersz: bo nie przedstawia rzeczywistości, tylko stan duszy.

Tytuł obrazu Szymanowskiego nie jest przypadkowy. Nie mówi: „miłość”, „pocałunek”, „kochankowie”. Mówi: „umizgi” – słowo, które dziś brzmi niemal archaicznie, ale właśnie dlatego coś w nas porusza. Umizgi to nie akt - to zaloty, próba, czule podszyta niepewnością forma zbliżenia, to flirt, ale nie ten współczesny – raczej ten, który odbywał się wzrokiem, przelotnym dotykiem ręki, oddechem na szyi. Właśnie dlatego słowo „umizgi”

doskonale pasuje do tej sceny, bo to, co dzieje się między mężczyzną a kobietą, to nie relacja dwojga osób, które są ze sobą, a delikatna gra – subtelna, zawieszona, wpisana w rytuał niepewności. On próbuje, ale się nie narzuca, ona nie mówi „tak”, ale też nie mówi „nie”. Ich bliskość to język ciała mówiony szeptem. To gesty wyuczone przez kulturę – szczególnie w kontekście końca XIX wieku, kiedy cielesność nie była jeszcze „rozmowna”, kiedy erotyka była półsłówkiem, nie zdaniem. W świecie tego obrazu kobieta jeszcze nie ma głosu, a mężczyzna uczy się słuchać ciszy. I ta cisza właśnie – między nimi – jest najbardziej intymna. W kulturze, która często utożsamia bliskość z dotykiem, a namietność z aktem, „umizgi” są formą innego rodzaju miłości – takiej, która jeszcze nie chce wszystkiego. Może nie potrzebuje, może nie umie. To czułość zbudowana na pytaniu, nie na odpowiedzi - to dotyk, który nie domaga się finału.

W tym sensie obraz Szymanowskiego wpisuje się nie tyle w nurt symbolizmu, co raczej w estetykę niedopowiedzenia – tak samo, jak robią to niektóre wiersze. Bo „umizgi” to miłość przed narracją, miłość, która jeszcze nie wie, czym będzie. I właśnie dlatego działa mocniej niż jakakolwiek scena spełnienia.

To, co najbardziej uderza w *Umizgach huculskich*, to nie sam gest. To brak spojrzenia. Kobieta nie patrzy na mężczyznę. Jej oczy są zamknięte, głowa odwrócona lekko w bok – jakby była gdzie indziej. On pochyla się ku niej z intensywnością, z nadzieją, z próbą, ale jego spojrzenie, choć niewidoczne, nie spotyka się z odpowiedzią. To „nie-spotkanie” tworzy największe napięcie obrazu. W sztuce miłość często przedstawia się jako wymianę – spojrzeń, gestów, słów. Tutaj mamy tylko jeden kierunek. Mężczyzna działa, kobieta trwa - jej postawa nie jest jednoznaczna: ani otwarta, ani zamknięta. W tym napięciu – w tym, co mogłoby się wydarzyć, ale się jeszcze nie wydarzyło – mieści się cała siła tego obrazu.

W psychologii spojrzenie to akt zaangażowania. Patrząc – widzimy. Patrząc – mówimy: jestem tutaj z tobą. Brak spojrzenia może znaczyć wszystko: zamyślenie, opór, napięcie, nieobecność, pragnienie schowane zbyt głęboko, by je wypowiedzieć. I właśnie dlatego to, że kobieta nie patrzy, staje się tu znakiem emocji, której nie da się opisać, tylko wyczuć. Między nimi nie padają żadne słowa – ale to milczenie nie jest puste. To jest to milczenie, które znamy z sytuacji najbardziej intymnych, gdy ktoś bliski milknie i my nie wiemy, co zrobić. Próbujemy dotknąć, ale nie jesteśmy pewni, czy wolno. Próba bliskości – zawieszona w ciszy – staje się tu o wiele bardziej emocjonalna niż jakakolwiek deklaracja. Szymanowski maluje miłość jako niepewność. Nie jako pewność uczucia, nie jako

oczywistość namiętności, ale jako napięcie, które wydobywa znaczenie właśnie przez to, że nie zostaje rozwiązane. I w tym sensie jego obraz mówi nie o tym, co się wydarzyło, ale o tym, co może się wydarzyć – i może nigdy nie wydarzy.

Umizgi huculskie to obraz, który nie opowiada o miłości spełnionej, nie pokazuje jej w pełni, nie celebrytuje jej gestów. Zamiast tego zatrzymuje się tuż przed – w chwili wahania, w półruchu, w napięciu, które nie znajduje rozładowania. Mężczyzna pochyla się nad kobietą, ale jej ciało nie reaguje. Świat wokół nich – łąka, niebo, samotne drzewo – zdaje się wstrzymywać oddech razem z nimi. To nie scena namiętności, lecz scena pragnienia, które jeszcze nie znalazło przyzwolenia. Tytuł obrazu – *umizgi* – mówi więcej niż setka słów. To stare określenie czułości podszytej nieśmiałością, flirtu pełnego pytania. I właśnie w takim pytaniu zawiera się cały sens tej pracy. Bo miłość, jaką pokazuje Szymanowski, nie potrzebuje spełnienia, by istnieć - wystarcza jej półsekunda zawieszenia, moment między oddechami, gest, który jeszcze nie dotknął skóry. To obraz intymności, która nie jest oczywista, czułości, która nie została przyjęta, bliskości, która pozostaje niepewna. Ale właśnie dlatego tak poruszającej – bo prawdziwej, bo najczęściej to właśnie takie momenty pamiętamy najdłużej: te, które nie miały finału, ale napięcie w nich było tak gęste, że nie dało się oddychać.^{5.59.5}



5.

Nie wszystkie obrazy miłości muszą krzyczeć. Czasami wystarcza cisza, gest, delikatność dłoni na ramieniu i plama światła rozlewająca się po stole. W *Miłości* (1977)

Łukasza Korolkiewicza pojawia się właśnie ten moment – miłość zamknięta w codziennym, domowym geście, dwóch mężczyzn siedzących przy stole, w intymnym zawieszeniu, bez teatralnych póz i bez słów.

Korolkiewicz to malarz, którego twórczość często opisywano jako „fotograficzną” – ale był to realizm głęboko emocjonalny, przeświecony napięciem, nie chłodna kopia rzeczywistości. Jego obrazy przypominają stopklatki z filmu albo zdjęcia wykonane w bardzo konkretnym, prywatnym momencie – tak, jakby rzeczywistość została uchwycona nie po to, by ją odtworzyć, ale żeby zatrzymać emocję, zanim zniknie. W centrum tego stylu nie stoi technika, lecz psychologiczna atmosfera, światło, gest, cisza między spojrzeniami.

Obraz „Miłość” powstał w latach 70., w czasie, gdy w Polsce tematy queerowe były całkowicie wyparte z przestrzeni publicznej, a jednak Korolkiewicz namalował ich obecność – nie dosłownie, nie oskarżycielsko, ale z czułością i spokojem, w geście, który nie wymaga wyjaśnienia. Miłość w tym obrazie nie potrzebuje kontekstu – wystarczy, że jest, że trwa przez chwilę, zatrzymana w malarskim kadrze, oparta o kieliszki, rośliny i światło.

W tym rozdziale przyjrzę się temu obrazowi jak emocjonalnemu dokumentowi – opowieści o bliskości codziennej, domowej, wyciszonej. Miłość nie jako deklaracja, lecz jako gest na granicy światła i ciszy, obraz, który nie przedstawia opowieści, ale tworzy napięcie – subtelne, intymne, osobiste. Takie, które trzeba raczej wyczuć niż zrozumieć. To nie jest gest namiętności. To nie jest pocałunek, objęcie, ani żaden ruch, który można opisać w słowniku gestów miłosnych. A jednak to właśnie w tym drobnym, spokojnym pochyleniu się jednego mężczyzny w stronę drugiego, w tej dłoni złożonej lekko na ramieniu, zawiera się wszystko, co najważniejsze. Miłość, która nie potrzebuje sceny, miłość, która nie potrzebuje wykrzyknika.

Postacie na obrazie siedzą blisko, ale nie teatralnie, nie ma tu pozowania – jest przyjęcie pozycji, która wydarza się między jednym oddechem a drugim. Jeden z nich – młodszy, z twarzą łagodną, niemal dziecięcą – wydaje się odpoczywać, być przyjęty, oswojony. Drugi – z brodą i okularami – pochyla się lekko, obejmując go ramieniem w sposób naturalny, nieformalny, ale pełen troski. To nie czułość na pokaz - to gest domowy, jakby wydarzał się codziennie, jakby nie trzeba było o nim mówić – bo po prostu jest. Jakby ta miłość trwała już długo, a jednocześnie wciąż była krucha. Ciała nie są wystylizowane – są obecne, trwają. Korolkiewicz nie maluje ich po to, byśmy podziwiali ich anatomię czy

napięcie mięśni - maluje ich obecność obok siebie, ich zgodę na bliskość, ich trwanie w tej konkretnej chwili. Jest coś niezwykle poruszającego w tym, jak ich ciała się nie dotykają całkowicie, ale są dokładnie tak blisko, jak trzeba. Granica między intymnością a przestrzenią osobistą zostaje subtelnie przekroczona – i zaakceptowana. W tym cieple nie ma napięcia erotycznego. Jest intymność, która wypływa z codzienności, z bycia razem, z troski. Gest nie szuka odpowiedzi, nie oczekuje wzajemności. Jest, bo ma być. To najczystszy rodzaj obecności – taki, w którym miłość przestaje być emocją, a staje się stanem fizycznym, obecnością, bezpieczeństwem. Jedno ciało przy drugim.

Nie sposób nie pomyśleć, że właśnie tak wyglądają czułe relacje, które nie mogą być publiczne. Ciała, które na co dzień muszą się ukrywać, tutaj mogą wreszcie być blisko – choćby tylko przez chwilę. Obraz jest jakby podsłuchany, podpatrzony – uchwycony tuż przed zniknięciem. W geście i postawie jest nie tylko uczucie, ale pamięć o uczuciu – i przecucie jego końca. Ciała są osadzone w przestrzeni zwyczajnej – siedzą przy stole. Dzięki temu gest nie staje się metaforą – jest gestem rzeczywistym, z codziennego świata. Właśnie dlatego zostaje w oczach na długo. No widzimy tu ciało, które ufa, i drugie ciało, które to zaufanie przyjmuje bez słów, bez warunków. To, co u Korolkiewicza porusza najbardziej, to właśnie ta prostota. Ciało mówi bez nadmiaru, ciało nie musi się tłumaczyć. Gest wypowiada miłość, która nie musi być okrzykiem – może być westchnieniem, może być trwaniem. Czułość jako minimum egzystencji, czułość jako sposób istnienia, czułość jako cicha siła.

To nie jest pusty stół, to nie jest przypadkowy wystrój. Każdy element tej przestrzeni – kieliszki, talerze, świece, papierosy, karafka – tworzy wspólną mapę codzienności, tak intymną, że aż wydaje się, jakbyśmy byli nieproszonymi gośćmi. Korolkiewicz urządza ten kadr z precyzją fotografa, ale nie chodzi mu o kompozycję formalną – chodzi o nastrój. O gęstość rzeczy, które zostały po chwili, albo przed nią. Stół jest tu jak centrum świata – wspólny rytuał, zastawa, kieliszek między jednym a drugim słowem. Wszystko jest przygotowane, ale nic nie wygląda jak scenografia. To nie aranżacja – to życie, które po prostu się dzieje. W tej zwyczajności jest coś głębiej czułego niż w jakimkolwiek teatralnym geście, bo to, co się tutaj odbywa, to miłość, która weszła w rytm dnia. Talerz, obok kieliszek, zgaszona świeca, cień i dwie osoby, które są razem nie dlatego, że „coś się wydarza”, tylko dlatego, że są.

Światło w tym obrazie nie jest dramatyczne, ale wszystko od niego zależy. Jest miękkie, lekko chłodne, jak późnozimowe popołudnie. Ślizga się po przedmiotach, zostawia

refleksy na kieliszkach, odbija się od obrusa. Ten stół mógłby być martwą naturą, ale przez obecność dwóch postaci staje się żywą przestrzenią uczucia, jakby wszystko – łyżeczka, filiżanka, liść w tle – wiedziało, że właśnie teraz dzieje się coś kruchego, co zaraz może się rozsypać, jeśli nie zostanie zapisane. A więc Korolkiewicz zapisuje - detalem, cieniem, kształtem dłoni przy kieliszku. Ale przede wszystkim tym, co niewidoczne: dźwiękiem, którego nie słyszymy, słowem, które zapadło w powietrzu, milczeniem, które od lat mieszka w tej przestrzeni. Zwykłość tej scenerii staje się siłą obrazu - to intymność, która nie potrzebuje dekoracji, bo jej siła tkwi właśnie w tym, co codzienne. W tej zupie, która była chwilę wcześniej, w tym popiele z papierosa. W tym, że nikt nie zdążył jeszcze posprzątać, bo miłość nie potrzebuje ładnej ramy – wystarczy jej fakt, że coś było wspólne, że ta przestrzeń coś pamięta, że zapisała tych dwoje. I może to właśnie stół jest tu głównym bohaterem - jako symbol tego, co się dzieli, co się wspólnie trawi, co się odkłada w czasie. Bo miłość przy stole to już nie flirt, nie erotyzm, nie zakochanie - to życie razem. Z całą banalnością i świętością tej decyzji.

Nie można patrzeć na ten obraz bez świadomości czasu, w którym powstał. Rok 1977 to Polska pogrążona w szarości PRL-u, gdzie życie prywatne było zarazem schronieniem i pułapką. W tym czasie miłość między mężczyznami nie miała prawa do reprezentacji – ani w kinie, ani w literaturze, ani tym bardziej w malarstwie. Jeśli istniała, to w domyśle, w półsłówkach, w spojrzeniu, w gestach, które nie były nazwane. Obraz Korolkiewicza jest jak pamięć tej nieobecności – ale nie w formie oskarżenia. Raczej jako świadectwo. Dwóch mężczyzn przy stole – to nie jest deklaracja, nie jest manifest, ale nie jest też przypadek. Między nimi jest coś więcej niż towarzystwo - jest czułość, bliskość, spojrzenie, które nie byłoby możliwe do namalowania, gdyby nie zawierało uczucia. To obraz, który nie krzyczy, ale nie milczy.

Warto zauważyć, że Korolkiewicz nie inscenizuje tej sceny jak „innego rodzaju” związku, nie tworzy z niej sensacji. Właśnie dlatego obraz działa tak mocno – bo pokazuje relację queerową jako zwyczajną, codzienną, zupełnie niebohaterską. I przez to – niezwykle ludzką, taką, jaka była w rzeczywistości: istniejącą mimo wszystko, często w ukryciu, często w milczeniu, ale jednak obecną, trwałą i głęboko potrzebną. W tym sensie „Miłość” staje się nie tylko zapisem emocji, ale także gestem oporu wobec niewidzialności. Nie chodzi o bunt, a o widzialność, o to, by ta scena – ta zwykła scena dwóch ludzi przy stole – mogła istnieć w obrazie i przez to: w świecie.

Obraz „Miłość” Łukasza Korolkiewicza nie potrzebuje wielkich symboli, by mówić o tym, co najdelikatniejsze. To, co u innych wymaga metafor i gestów teatralnych, tu zamyka się w cichym pochyleniu, dłoni na ramieniu, kieliszku między dwoma milczeniami. Ciała nie są nagie, ale obecne. Przedmioty nie są martwe – oddychają atmosferą wspólnego bycia. Światło nie dramatyzuje – osiada, jak kurz codzienności. W tym obrazie miłość nie domaga się wyjaśnień, nie potrzebuje nazw, nie szuka uwagi. Po prostu jest – trwająca, uważna, zawieszona gdzieś pomiędzy ostatnim łykiem a ruchem ręki. W cieniu społecznego milczenia i politycznego wyparcia Korolkiewicz daje jej głos – spokojny, cichy, ale nieusuwalny. To nie tylko zapis relacji, to również świadectwo czasu, w którym uczucia nienormatywne mogły zaistnieć wyłącznie w przestrzeni półcienia, a mimo to – zaistniały, przetrwały. „Miłość” to nie deklaracja, nie postulat, ale fakt - czułości, obecności, miłości.



6.

Niektóre obrazy są ciche do tego stopnia, że trzeba się im dać oswoić. Trzeba przy nich usiąść, dać się poprowadzić spojrzeniu, które niczego nie żąda, a jednak zatrzymuje. Portret Marii Konopnickiej pędzla Marii Dulębianki jest właśnie takim obrazem. Nie uderza nastrojem, nie uwodzi kolorem - jest ciemny, niemal surowy. Twarz poetki wyłania się z tła jak wspomnienie – wyraźne, ale nieostentacyjne. Oto kobieta, która patrzy. I oto druga kobieta, która ten obraz maluje – nie tylko jako artystka, ale jako ta, która patrzyła z bliska przez wiele lat.

Relacja Marii Dulębianki i Marii Konopnickiej od lat fascynuje badaczy, artystów, aktywistki. Ich wspólne życie – przez lata dzielona codzienność, podróże, listy, opieka – było subtelnym, lecz trwałym przykładem emocjonalnej bliskości między kobietami w epoce, która nie znała dla takich związków słów. Ten obraz nie jest portretem celebryckim, nie jest też narzędziem sławy. Jest raczej gestem intymnym, zapisem obecności, sposobem, w jaki jedna kobieta chciała, żeby druga została zapamiętana.

W tym rozdziale spróbuję przyjrzeć się temu portretowi nie tylko jako dziełu sztuki, ale także jako zapisie miłości rozumianej po cichu – miłości codziennej, skupionej, trwającej. To zupełnie inny rodzaj obrazowania uczuć niż wcześniejsze przykłady. Nie mamy tu ani erotycznego napięcia, ani gestów czułości, ani nawet symbolicznego tła. Jest tylko twarz i światło, które z niej wypływa. To portret intymności bez dotyku – i właśnie dlatego może mówić o miłości najgłębiej.

W tym portrecie nie ma żadnego gestu. Ręce są poza kadrem, nie ma objęcia, nie ma splecionych palców, nie ma miękkiego pochylenia ciała. Jest tylko twarz. A właściwie: spojrzenie. I w tym spojrzeniu zawarta jest cała obecność. Nie demonstracyjna, nie emocjonalna - raczej taka, która trwa długo i cicho. Spojrzenie Konopnickiej jest proste, skupione, czujne, nie szuka kontaktu. Raczej stwierdza fakt: jestem. Wbrew pozorom to nie jest chłodne spojrzenie, ono nie dystansuje, nie zamyka. Po prostu nie jest skierowane do nikogo konkretnego. Jest obecne dla wszystkich, ale powstało prawdopodobnie dla jednej osoby – dla tej, która siedziała naprzeciwko. Malując, Dulębianka musiała patrzeć w oczy kobiecie, z którą dzieliła życie. W tym obrazie nie ma teatralności. Jest coś zupełnie innego – zapis czyjejś trwałości. Chęć, by ta twarz przetrwała, taka jaka jest, bez poprawiania. Spojrzenie w tym obrazie działa inaczej niż w klasycznych portretach romantycznych - nie uwodzi, nie odwraca głowy, nie przenika. Ono patrzy. Jakby wiedziało, że za chwilę ktoś je odczyta – i właśnie dlatego nie musi niczego dopowiadać. To spojrzenie mówi o tym, jak

wygląda miłość, kiedy już nie trzeba jej udowadniać, kiedy nie jest ani pytaniem, ani prośbą. Jest stanem.

Ciało w tym obrazie nie mówi nic, ale właśnie przez to staje się jeszcze bardziej obecne. Ta ciemność, która otula twarz Konopnickiej, to nie tylko tło - to być może cień rzeczy, które były niewypowiedziane, tego, czego nie można było nazwać. Być może właśnie dlatego Dulębianka nie rozświetliła niczego poza owalem twarzy. Nie chciała powiedzieć za dużo. Chciała po prostu zostawić miejsce, ramę, świadectwo. Ten obraz nie mówi o czułości przez fizyczność - on mówi o czułości przez wytrwałość. Twarz, która patrzy, twarz, która została i to, co niewidoczne - czyli gest, którego nie ma - właśnie dlatego staje się tak silne.

Na pierwszy rzut oka obraz wydaje się niemal monochromatyczny. Ciemne tło stapia się z sylwetką postaci, nie ma tu kontrastów ani dekoracyjnych akcentów. Cała siła malarska opiera się na jednym źródle światła - tym, które wydobywa twarz z mroku. To światło nie jest dramatyczne, nie tworzy efektu teatralnej iluminacji - jest raczej jak oddech: równomierny, łagodny i obecny.

Twórczość Dulębianki była silnie osadzona w epoce, która przyzwyczaiła widzów do pewnych kodów reprezentacji: kobieta jako ideał, kobieta jako obiekt do kontemplacji, kobieta z kwiatem, z książką, w rokokowej pozie. Tutaj nie ma nic z tego, nie ma ozdobnych detali, nie ma sukni ani tła, które opowiadałyby historię. I właśnie dlatego to światło staje się tak istotne, bo ono nie jest po to, by coś uwydatnić. Ono jest po to, by nie ukrywać. To światło działa jak gest - cichy, ale wyrazisty. Wydobywa twarz, rysy, fakturę skóry, nie retuszuje niczego. Konopnicka nie jest tu przedstawiona jako „ładna”, „młoda” czy „kobieta z epoki”. Jest przedstawiona jako ona sama, bez masek. Światło nie pokazuje jej idealnie - pokazuje ją prawdziwie, a przez to: z miłością.

Kolory są stłumione, matowe, niemal zgaszone. Tło to właściwie czysta ciemność, bez przestrzeni. Jednak to nie jest ciemność opresyjna - to ciemność, która chroni. Jak wnętrze, w którym można się ukryć, jak intymność, której nie trzeba eksponować. Dulębianka nie potrzebowała umieszczać Konopnickiej w pejzażu ani w salonie - mieściła ją w przestrzeni ciszy - i ta cisza robi miejsce na coś więcej niż narrację. Robi miejsce na trwanie. W ten sposób światło, kolor i brak tła nie są brakiem ekspresji. Przeciwnie - są wyrazem szacunku. Nie potrzeba symboli ani rekwizytów, kiedy przed nami jest osoba, którą zna się na pamięć. Kiedy chce się namalować czyjąś obecność tak, żeby została, tak, żeby przetrwała ciemność.

Portret Marii Konopnickiej autorstwa Marii Dulębianki nie powstał z zamówienia ani dla muzeum. To nie jest obraz oficjalny, reprezentacyjny, mający opowiadać historię jakiegoś sukcesu czy idei. To obraz bliski, prywatny. Powstał z doświadczenia wspólnego życia – relacji, którą trudno dziś zamknąć w prostych definicjach, a tym bardziej przypisać jej jednoznaczną nazwę. Wiadomo jednak, że przez ponad dwadzieścia lat Dulębianka i Konopnicka mieszkały razem, podróżowały razem, dzieliły codzienność, wspierały się nawzajem. I że ta więź była głęboka, trwała, intymna. W czasach, gdy kobiety nie miały jeszcze praw obywatelskich, a związki osób tej samej płci były niewidzialne lub ukrywane, taka bliskość była nie tylko emocjonalną decyzją – była także formą odwagi. Nie na pokaz, nie w haśle, a w geście i w trwaniu. Ich relacja nie została nigdy oficjalnie określona, ale w korespondencji, wspomnieniach i biografiach coraz częściej mówi się o niej nie tylko jako o przyjaźni, ale o czymś więcej - o związku, który istniał mimo braku języka. Miłość, która musiała się wydarzać w przestrzeni półcienia.

Ten portret jest więc nie tylko malarskim przedstawieniem poetki. Jest także gestem czułości – może najtrwalszym, bo zarejestrowanym farbą i pędzlem. Dulębianka nie maluje Konopnickiej jako ikony, choć mogłaby. Maluje ją jako osobę, którą zna, którą widzi codziennie, która patrzy na nią. A to spojrzenie – jakby zatrzymane w czasie – mówi więcej o relacji tych dwóch kobiet niż niejeden list.

To, że obraz ten powstał, to również ważny sygnał społeczny. W czasie, gdy kobiety były zepchnięte do roli żon, córek i opiekunek, Dulębianka była niezależną artystką i aktywistką, a Konopnicka – uznaną pisarką i poetką. Ich wspólne życie staje się więc również opowieścią o miłości, która nie potrzebuje patriarchalnej konstrukcji, by zaistnieć i trwać. A obraz ten – cichy, skupiony, ciemny – opowiada właśnie o tym. O relacji, która nie musiała być nazwana, żeby była prawdziwa. Ten portret nie opowiada niczego wprost, nie znajdziemy tu żadnych symboli namiętności, żadnych oczywistych gestów, które mogłyby sugerować czułość, związek, zażyłość. Nie ma splecionych dłoni, nie ma półuśmiechu, nie ma wzroku utkwionego w osobie poza kadrem, a jednak to obraz, który aż drży od obecności czegoś więcej. Czegoś, czego nie sposób nazwać – ale czego nie da się zignorować. To napięcie rodzi się właśnie z niewypowiedzianego - z tego, co domyślne, ale nie wyrażone. Z ciszy, z oszczędności gestu, z decyzji, by zamiast inscenizować uczucia, po prostu dać im miejsce. Nie ma tu narracji, nie ma fabuły - jest spojrzenie i światło. I ciemność, która zostawia widzowi przestrzeń na własne domysły. Bo choć obraz ten nie zdradza emocji, to ich nie

ukrywa. Jest w nim coś głęboko przejmującego – właśnie przez to, że artystka nie próbowała ich nazwać. Być może dlatego, że nie mogła, że nie chciała naruszyć tej osobistej przestrzeni. A może po prostu dlatego, że pewne rzeczy naprawdę najlepiej wyrazić przez obecność.

Ten portret to także ćwiczenie z zaufania. Dulębianka nie mówi w nim widzowi: „Zobacz, jak ją kocham”. Mówi raczej: „Zobacz, jak na nią patrzę”. I ten sposób patrzenia zostaje z nami na długo, bo jest bezbronny, bo pozwala samemu sobie postawić pytanie, co to znaczy: widzieć kogoś tak, żeby naprawdę chciało się go zapamiętać.

W tym napięciu między powiedzianym a przemilczanym kryje się ogromna siła. To, co nie zostało przedstawione, działa silniej niż najbardziej ekspresyjne gesty. Ten obraz nie krzyczy. Ale też nie musi. Milczy dokładnie tak, jak milczą uczucia, których nie trzeba nazywać – bo są. Ten portret nie potrzebuje słów, żeby mówić o miłości. I być może właśnie dlatego jest tak poruszający. Nie ma w nim deklaracji, nie ma wyznań. Jest za to cisza, jest spojrzenie, światło, które z ciemności wydobywa twarz – i tylko twarz. A to wystarcza, by poczuć, że między artystką a modelką istniała więź, której nie trzeba było udowadniać.

W przeciwieństwie do poprzednich przykładów, które mówiły o miłości przez gest, erotyzm, cielesność czy symbol, tutaj mamy opowieść o trwaniu. O obecności, która sama w sobie staje się znakiem. O miłości, która nie potrzebuje ani scenografii, ani słownika – wystarczy, że trwa. W tej milczącej obecności, w tej oszczędności formy i kolorów, w tej czułości, która nie afiszuje się, ale zapuszcza korzenie, obraz Dulębianki dotyka czegoś bardzo istotnego. To miłość codzienna, trzeźwa, nienazwana, a jednak obecna – i to być może najmocniej ze wszystkich, bo przetrwała nie tylko czas, ale i milczenie epoki. Ten portret nie upomina się o uwagę, ale zostaje w naszej pamięci na długo.

Trzy obrazy, trzy spojrzenia na miłość – każde z innego czasu, z innej wrażliwości, z innego idiomu malarskiego, a jednak łączy je coś wspólnego: próba uchwycenia czegoś ulotnego, napięcia między osobami. Czułości, która nie zawsze jest jasna, nie zawsze bezpieczna, nie zawsze odwzajemniona, ale zawsze obecna – w spojrzeniu, w geście, w cieniu między światłem a mrokiem.

Umizgi huculskie Wacława Szymanowskiego pokazują moment flirtu jako społeczny rytuał, taniec gestów, sygnałów, półcieni. To obraz, w którym uczucie jest jeszcze grą, pełną stylizacji i kodów kulturowych, ale właśnie dlatego tak bardzo cielesną. *Miłość*

Korolkiewicz to już zupełnie inny świat – napięty, miejski, prywatny. Obraz, który nie osładza niczego. Pokazuje uczucie z bliska, z niedopowiedzeniem, z przemocą i milczeniem. Miłość nie jako afirmacja, ale jako pole walki, być może nawet bardziej o siebie niż o drugiego człowieka. Wreszcie *Portret Marii Konopnickiej* autorstwa Marii Dulębianki – obraz najbardziej oszczędny, najbardziej ciemny, a zarazem najgłębiej emocjonalny, bo mówi o tym, co w ogóle nie zostało wypowiedziane - o obecności, która jest miłością, choć nigdy jej tak nie nazwano, o byciu z kimś, z kim się patrzy na siebie codziennie – i z kim się zostaje.

Wszystkie trzy obrazy funkcjonują poza klasycznymi narracjami romantycznymi. Nie pokazują wielkich gestów, nie opowiadają historii z pointą, nie są ilustracjami opowieści o uczuciu. Raczej – jego śladem. Są czułością zapisaną w farbie, dotykiem światła na policzku, spojrzeniem uchwyconym w czasie, który już się nie powtórzy.

Malarstwo, może bardziej niż inne media, pozwala zatrzymać emocję w jednym momencie, ale tylko wtedy, gdy artysta potrafi naprawdę patrzeć. Nie tylko na formę, ale na to, co pomiędzy formami. Nie tylko na ciało, ale na przestrzeń między ciałami. Nie tylko na światło, ale na to, co światło pomija. Miłość na obrazie – kiedy jest prawdziwa – nie potrzebuje narracji. Potrzebuje intensywności i tę właśnie intensywność znajduję w tych trzech obrazach.

Nie szukałem tutaj reprezentatywnych przykładów malarstwa „o miłości”. Szukałem obrazów, które w jakimś geście, w jakiejś decyzji o braku koloru, o kompozycji, o spojrzeniu – coś mi powiedzą. O relacji, uczuciu, tęsknocie, o fizyczności i obecności. O tym, co zostaje, kiedy znikają słowa.

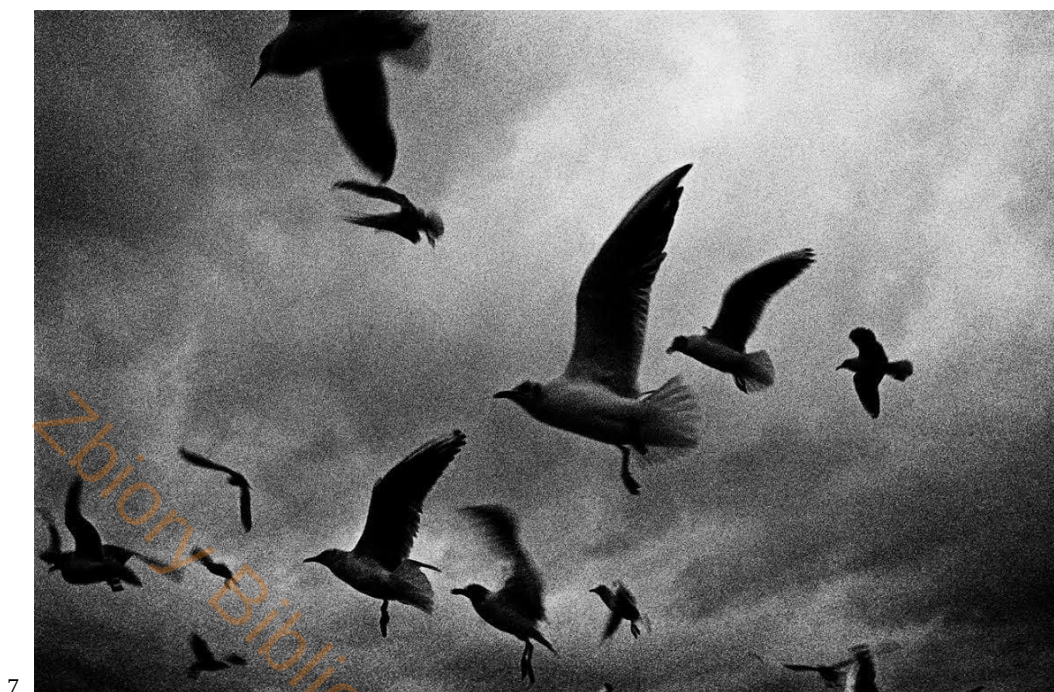
6. MIŁOŚĆ W FOTOGRAFII POLSKIEJ - SAREŁŁO, ZGIERSKA, ZAWADA, KNIAGININ-CISZEWSKA

Fotografia, w przeciwieństwie do filmu czy literatury, nie ma trwania - nie rozwija się w czasie. Jej czas jest zatrzymany, zamrożony. I może właśnie dlatego tak dobrze nadaje się do opowiadania o miłości – uczuciu, które również często nie zna linearności. Miłość

rozgrywa się przecież we wspomnieniach, ułamkach sekund, niedopowiedzianych spojrzeniach, w fragmentach. Jest jak zdjęcie – wyjęta z kontekstu, a jednak pełna, zamrożona, ale wciąż pulsująca.

Ten rozdział jest opowieścią o czterech projektach fotograficznych, które – każdy na swój sposób – próbują zbliżyć się do fenomenu miłości. Nie tej z reklam perfum czy albumów ślubnych, ale tej prawdziwej: skomplikowanej, pękniętej, cielesnej, nieoczywistej. Fotografowie, których prace analizuję – Mateusz Sarełło, Marta Zgierska, Filip Zawada i Maria Kniaginina-Ciszewska – nie boją się pokazywać miłości nieidealnej, miłości, która boli, rozczarowuje, zostawia ślad, ale też niesie bliskość, czułość i możliwość porozumienia bez słów. Wybrałem właśnie te cztery projekty nieprzypadkowo. *Swell* to intymna elegia po rozpadzie związku – opowieść o tęsknocie i próbie pogodzenia się z końcem. *Garden* – zrealizowany wspólnie przez Sarełłę i Zgierską – to próba uchwycenia miłości jako krajobrazu: przestrzeni, którą się współtworzy, ale w której łatwo się zagubić. *Drewniane gody* Zawady to z kolei subtelna, wizualna poetyka wspólnego trwania, codzienności i melancholii. Wreszcie *Bombonierka* – eksplozja koloru, ciała i emocji, queerowy kolaż miłości, która nie przeprasza za swoją inność.

Każdy z tych projektów mówi innym językiem wizualnym, operują różną estetyką, różnym stopniem ekspresji, różną formą narracji, a jednak łączy je jedno: chęć uchwycenia tego, co trudne do powiedzenia. Fotografowie i fotografki nie szukają wizerunków idealnych, nie podają gotowych definicji, raczej zbliżają się, kadrują fragment, zostawiają miejsce na ciszę, bo czasem jedno zdjęcie potrafi powiedzieć więcej o miłości niż tysiąc słów. W tym rozdziale przyjrę się więc nie tylko tematom poszczególnych projektów, ale także temu, jak działa w nich obraz: jak buduje napięcie, jak sugeruje obecność, jak zostawia miejsce na brak. Będę analizował światło, kadrowanie, ton emocjonalny, ale też kontekst biograficzny i kulturowy, bo fotografia – jak miłość – nigdy nie jest neutralna, zawsze coś niesie. Czasem ślad, czasem cień, czasem światło na twarzy bliskiej osoby.



Niektóre opowieści o miłości nie kończą się krzykiem ani gestem - kończą się morzem, pustą plażą, głuchym światłem lampy błyskowej. „Swell” Mateusza Sarełły to nie tylko zbiór zdjęć - to wizualny esej o rozstaniu, zapisany nie w słowach, ale w kadrach pełnych powietrza, wilgoci i milczenia. To historia o zysku i stracie - jak pisał Francois Soulages: *"Fotografia stanowi zatem połączenie straty i zysku."*¹¹. To książka fotograficzna, która zaczęła się jako dokument o polskim wybrzeżu, a stała się osobistym dziennikiem emocjonalnego rozpadu.

Projekt opowiada historię relacji, która się kończy, choć jeszcze chwilę trwa. Nie bezpośrednio – nie przez portret pary, nie przez dramatyczne sceny, ale przez rytm fal, przez mgłę na granicy nieba i wody, przez ziarniste zbliżenia rzeczy, które nie chcą już mówić. Dwie części książki – jedna w kolorze, druga w czerni i bieli – działają jak przed i po, jak pamięć i teraźniejszość, jak tęsknota i rezygnacja. Całość spięta jest formalnie tak, by nie było łatwo – rozcięty grzbiet, oddzielone zszywki, papier zmienny jak nastrój. Nic nie zostało domknięte.

¹¹ Francois Soulages, "Estetyka fotografii", przekład: Wacław Forajter, Beata Mytych-Forajter, Kraków: Universitas, 2005, str. 147

W tym rozdziale chcę przyjrzeć się „Swell” jako dziełu, które używa fotografii nie po to, by coś pokazać, ale by coś przeżyć. To projekt, w którym obraz nie pełni funkcji ilustracyjnej, lecz staje się nośnikiem emocji. Morze staje się stanem wewnętrznym, światło staje się wspomnieniem, fotografia staje się formą pożegnania. To opowieść o miłości, ale nie o tym, czym była, lecz o tym, co po niej zostało.

„Swell” nie jest tylko zbiorem fotografii. To książka skonstruowana jak emocja albo raczej jak proces emocjonalny – narastający, rozciągnięty między tym, co było, a tym, co już nie wróci. Z pozoru minimalistyczna, w rzeczywistości oparta na skomplikowanej strukturze – fizycznej i psychicznej. Dwie części, dwa bloki zdjęć – zszyte osobno, w osobnych sekwencjach. Jedna kolorowa, druga czarno-biała, jedna bardziej dokumentalna, druga bardziej rozmazana, ziarnista, nieostateczna. To nie przypadek, tylko konstrukcja jak połamany pamiętnik – zapis chwili przed i po, zestawiony tak, by nie dało się go łatwo przewinąć.

Pierwsza część – zdjęcia wykonane jeszcze „we dwoje” – z pozoru neutralna. Kolorowe ujęcia miejsc: pustych plaż, przedmiotów, detali, jakby niedoszły album z wakacji, ale już tu widać, że coś się kończy. Brakuje wspólnego ciała, spojrzenia, dotyku, jest chłód w kolorze. Druga część – wykonana po rozstaniu – to wejście w przestrzeń monochromatyczną. Obrazy stają się cięższe, bardziej surowe, jakby autor wycierał nadmiar emocji ziarnem. Nie widzimy już Bałtyku jako przestrzeni wypoczynku – to teraz pejzaż wewnętrzny. Smutny, pusty, rozmyty. Istotna jest również sama fizyczność książki. Grzbiet jest odsłonięty, zszywki widoczne. To nieprzyjemne w dotyku, trudniej to przeglądać. Jakby Sarek chciał, żebyśmy czuli niewygodę tak, jak on ją czuł. Książka nie otwiera się łatwo. Zmusza do zatrzymania, do patrzenia dłużej, głębiej, zmusza do uważności i do pamiętania. Forma „Swell” działa jak rysa na szkło – to nie estetyka dla wygody, a forma podporządkowana uczuciu. Rozpad relacji został tutaj przetłumaczony na język papieru, światła, struktury i właśnie dlatego – mimo swojej prostoty – uderza w najczulsze miejsce.

Morze w „Swell” to nie tylko niekończąca się przestrzeń wody, ale przede wszystkim pejzaż uczuć, który potrafi oddać zmienność nastrojów. Fale, które biją nieustannie o brzeg, przypominają o przemijaniu – o ruchu, który choć powtarzalny, nigdy nie jest identyczny. W tych obrazach woda staje się metaforą dla rozstania, dla ulotności relacji. Każde zdjęcie jest jak migawka z serii uderzeń, w których zarówno intensywność, jak i chłód morza zdają się wpłynąć na stan ducha. Obrazy morza ukazane w projekcie działają jednocześnie jak zachwyty

nad naturą i jak wyznacznik wewnętrznej pustki. Morze jawi się tutaj jako przestrzeń, w której spotyka się przeszłość z przyszłością – fala porywa razem wspomnienia i tęsknotę, a spokojna tafla wody zdaje się niesieć obietnicę, że kiedyś wszystko znowu się unowocześni. Jest to krajobraz, w którym światło naturalne i zmienne warunki atmosferyczne tworzą nieustanny dialog między ciepłem i chłodem, między intensywnością a ciszą. W fotografii Sarełły morze zyskuje wymiar intymny, niemal osobisty. Jego zmieniająca się tonacja odgrywa rolę swoistego termometru uczuć – głęboki błękit przełamany mgłą, szarość burzowych chmur i oślepiająca jasność słońca odbijają się na twarzach, na przedmiotach, na pustych przestrzeniach. Te zdjęcia nie są dokumentacją natury, ale raczej zapiskiem emocjonalnego krajobrazu, w którym widz może odnaleźć echo własnych doświadczeń. Morze staje się świadkiem tego, co zostało utracone, ale równocześnie daje nadzieję, że można odnaleźć ukojenie w dźwięku szumu fal.

W „Swell” morze odgrywa również rolę terapeutyczną. Zdjęcia ukazują momenty, w których czas zdaje się zatrzymywać – akcentując nierozwiązane napięcie między wspomnieniem a obecną samotnością. Każda fotografia z wodnym pejzażem zdaje się przypominać, że mimo upływu czasu, emocje pozostają żywe. Morze, będące symbolem nieprzewidywalności natury, staje się jednocześnie metaforą procesu przetwarzania bólu i nadziei na nowy początek, gdzie każdy dźwięk fal przypomina, że życie trwa dalej. Takie ujęcia nie tylko dokumentują scenę, ale stają się wyrazem wewnętrznego dialogu – między przeszłością pełną miłości, która już się skończyła, a przyszłością, która jeszcze nie nadeszła. W rezultacie obrazy morza w projekcie „Swell” potrafią przywołać w widzu zarówno nostalgia za utraconym, jak i cichą nadzieję na to, co jeszcze może się wydarzyć.

W „Swell” nie ma portretu „tej drugiej osoby”. Nie ma wspólnych zdjęć, nie ma wylewnych podpisów, nie padają imiona, nie ma żadnych dialogów, a jednak obecność tej relacji, która się właśnie kończy, jest wszędzie - w pustych wnętrzach, w niedopowiedzianych gestach, w sposobie patrzenia na rzeczy pozornie obojętne. Intymność nie jest tu efektem obnażenia, ale właśnie zasłonięcia – wycofania się z narracji, która mówi za dużo. Widzimy fragmenty ludzi, ciała przecięte kadrem, twarze rozmyte błyskiem. Każdy portret staje się raczej punktem styku z samotnością niż afirmacją wspólnoty. Szczególnie silne są te fotografie, w których pojawia się figura człowieka uchwyconego w ruchu lub zawieszeniu – często pod lampą błyskową, w nocy, na plaży. Wyglądają, jakby zostali wyciągnięci z innego wymiaru, jakby chwilowo zostali umieszczeni w przestrzeni Sarełły – po to tylko, by coś mu

przypomnieć. O sobie, o tamtej osobie, o tym, co już nie wróci. Te postaci są często obojętne, anonimowe – ale przez sam fakt bycia sfotografowanymi, stają się bohaterami jakiegoś emocjonalnego gestu.



8.

Inne zdjęcia – zupełnie pozbawione ludzi – skupiają się na przedmiotach, na rzeczach niepozornych, jak zmięta pościel, mokry ręcznik, rozmazana szyba. To nie są obiekty znaczące w sensie symbolicznym – ale przez sposób, w jaki są pokazane, zaczynają coś znaczyć. To fragmenty codzienności, które zatrzymały na sobie resztkę emocji. Są tak blisko, że stają się prawie ciałem albo wspomnieniem ciała.

W „Swell” portret to nie forma identyfikacji, ale forma pustki, sposób na powiedzenie: „kiedyś tu ktoś był”. Sposób na zadanie pytania: „gdzie jesteś teraz?”. I może najważniejsze: sposób na uniknięcie banału, bo właśnie przez to, że nie padają żadne słowa, że nie ma bezpośrednich ujęć partnerki, że wszystko jest ukryte za mgłą, za blaskiem flesza, za morzem – ten projekt staje się bardziej uniwersalny, intymność zyskuje wymiar emocjonalny, nie biograficzny. To właśnie czyni „Swell” pracą silniejszą niż niejeden wizualny pamiętnik: emocje nie są tu opowiedziane, one są obecne - czasem w cieniu, czasem w mgle, ale zawsze pod skórą obrazu.

Mateusz Sarełło nie planował stworzyć wizualnego zapisu rozstania. „Swell” miał być początkowo klasycznym dokumentem o polskim wybrzeżu – projektem fotograficznym realizowanym wspólnie z partnerką. Mieli jechać razem nad morze, robić zdjęcia, zanurzyć się w krajobraz, ale coś się zepsuło, relacja się skończyła. A projekt został - zmienił się tylko jego kierunek. Z zewnątrz do wewnątrz, z dokumentu w dziennik, z planu w zapis stanu psychicznego. To, co miało być reportażem z nadmorskiego świata, stało się opowieścią o tym, co się dzieje z człowiekiem, kiedy zostaje sam. To nie był projekt koncepcyjny, to była reakcja - intymna, cicha, rozpadająca się. Sarełło mówił w wywiadach, że nie planował mówić o sobie, ale obrazy zaczęły mówić same. I kiedy pojawił się pomysł stworzenia z nich książki, do projektu dołączyli dwaj istotni współtwórcy: Michał Łuczak – fotograf i kurator – który pomógł z edycją materiału, i Ania Nałęcka – projektantka książek, odpowiedzialna za jej ostateczny kształt. To właśnie dzięki tej współpracy „Swell” nabrał formy, która jednocześnie zamyka i otwiera: zamyka emocję w konkretnych sekwencjach, ale pozwala ją przeżyć na nowo przy każdym przeglądaniu.

Nie bez znaczenia jest również fakt, że książka zdobyła międzynarodowe uznanie. Została nagrodzona w konkursach IPA, wyróżniona przez LensCulture, pokazana na wystawach i targach książki fotograficznej. I choć z założenia była osobista, została odebrana jako uniwersalna – bo każdy, kto kiedykolwiek był w podobnej sytuacji, odnajduje w niej ślady własnych przeżyć. Ten kontekst biograficzny jest ważny – nie po to, by „czytać” zdjęcia jako anegdoty z życia autora, ale po to, by zrozumieć, jak emocja staje się materiałem fotograficznym. Jak osobiste doświadczenie może być nie tylko tematem, ale też strukturą, formą, decyzją edytorską, jak miłość i jej brak potrafią zmienić kształt obrazów.

„Swell” to nie tylko historia o tym, że coś się skończyło. To historia o tym, jak z pustki można stworzyć formę. O tym, jak rozpad relacji potrafi zostać przetworzony – nie w słowa, ale w obrazy. A czasami to właśnie one mówią najwięcej.

W „Swell” emocje nie są tylko tematem - one są ukryte w samej strukturze obrazu, przenikają sposób kadrowania, wybór światła, fakturę papieru, grubość ziarna. To nie są zdjęcia stworzone po to, by coś zobaczyć. One są po to, by coś poczuć – nawet jeśli to coś jest niewyraźne, trudne do nazwania, a czasem zupełnie bolesne. Sarełło nie opowiada historii o rozstaniu – on ją przeżywa w formie fotograficznej. Każdy kadr to akt przetwarzania, fragment wewnętrznego monologu, zapis napięcia, które nie znalazło innej drogi ujęcia.



9.

Zmiana medium w obrębie jednej książki – z koloru do czerni i bieli – jest nie tylko decyzją estetyczną. To zmiana stanu emocjonalnego. Sarełło tłumaczy to tak: *"Tu kończy się projekt, a zaczyna się osobista historia. Przestałem używać polaroidów, bo ich estetyka okazała się zupełnie nie pasować do stanu emocjonalnego, w jakim się znajdowałem."*¹². Kolor mówi jeszcze o resztkach nadziei, o wspólnym patrzeniu, ale czerń i biel to już samotność. Ostre światło lampy błyskowej – nagle, sztuczne, jak wybuch – wydobywa z mroku to, co już nie powinno być widoczne. Kadry zaczynają przypominać zdjęcia z miejsca zbrodni emocjonalnej, ale bez sprawcy, bez ofiary, bez słów. Ta estetyka jest surowa, ale nie obojętna. Ona nie chłodzi – ona osacza. Zmusza do konfrontacji z tym, co pozostało po uczuciu: z nieobecnością, z powtarzalnością pejzażu, z niedomkniętą przestrzenią. Te fotografie nie mają dawać pocieszenia, one są świadectwem procesu. I jak każdy proces psychiczny – są nierówne, pełne pauz, przeskoków, powrotów. W tym sensie „Swell” funkcjonuje jak terapia: nie oferuje rozwiązania, ale pozwala doświadczyć strat, zmęczenia, wyciszenia. To także zapis walki o zachowanie integralności – przez obraz, przez sekwencję, przez edycję. Decyzje formalne – te, które dotyczą układu książki, materiału, podziału na dwie części – są nie tylko techniczne. Są częścią języka emocji. I choć nic w tej książce nie jest wypowiedziane wprost, to właśnie przez niedopowiedzenie, przez napięcie, przez

¹² "Swell. Osobista historia Mateusza Sarełło opowiedziana zdjęciami", Fotoblogia, (online), źródło: <https://fotoblogia.pl/swell-osobista-historia-mateusza-sarello-opowiedziana-zdjeciami,6793532955268737a>, dostęp: 28.06.2025

migotanie między dystansem a intymnością, „Swell” mówi najwięcej. To nie jest fotografia wyjaśniająca - to fotografia jako ślad, jako skóra emocji, która przetrwała.

„Swell” to projekt, który nie próbuje opowiadać miłości – próbuje ją przetrwać. Nie za pomocą słów, lecz przez obrazy, które funkcjonują jak emocjonalne odłamki. Książka Mateusza Sarełły nie oferuje narracji – oferuje stan. To rozpad i jego następstwo, cisza po wybuchu, morze, które zostaje po wszystkim.

W tym rozdziale nie chodziło tylko o analizę formalnych rozwiązań – ale o pokazanie, jak fotografia może służyć jako język emocji, jak może nie tylko przedstawiać świat, ale go konstruować na nowo – zgodnie z wewnętrzną temperaturą autora. „Swell” jest przykładem pracy, w której obraz działa na poziomie podskórnym: przez tonację, rytm, brak, napięcie. To wizualna partytura pożegnania, w której każde zdjęcie jest jak wyciszony akord. Dzięki swojej strukturze, swojej prostocie i nieoczywistej szczerości, projekt Sarełły staje się czymś więcej niż dokumentem. To opowieść o miłości, której nie da się już wypowiedzieć. Książka fotograficzna jako pamiętnik – nie z wydarzeń, ale z emocji. To fotografia nie tyle zrobiona, co przeżyta i właśnie dlatego „Swell” zasługuje na miejsce w rozdziale o miłości: bo pokazuje, że uczucia nie zawsze trzeba wypowiadać – czasem wystarczy je sfotografować.

SAREŁŁO I ZGIERSKA "GARDEN"



10.

Niektóre relacje rozkwitają, inne usychają. Są też takie, które przypominają rośliny zbyt długo wystawione na światło bez wody – martwe, ale wciąż obecne. Projekt „Garden” to opowieść właśnie o takiej relacji: toksycznej, niedokończonej, bolesnej – i zarazem wciąż żywej w obrazie. Stworzony przez duet artystów: Martę Zgierską i Mateusza Sarełłę, to wizualny zapis emocjonalnej historii, która nie została wypowiedziana słowami, lecz zapisana w fotograficznych fragmentach ciała, wysuszonych bukietach i kolażach form.

„Garden” to nie jest opowieść o miłości w jej klasycznym sensie - to raczej analiza tego, co zostaje po niej, kiedy już opadnie fasada gestów, a w powietrzu zostaje tylko trudny do uchwycenia osad: napięcie, żal, gniew, współzależność. Ciała w tej pracy nie są już czułe – są podzielone, powielone, ironiczne. Rośliny – zwiędłe, suche – przypominają miłosne gesty, które nie dotarły do adresata. Książka fotograficzna staje się tu nie tylko nośnikiem obrazu, ale konstruktem emocjonalnym: elegancka, chłodna forma mieści w sobie ładunek gniewu, niespełnienia i potrzeby zrozumienia. W opisie książki "Garden" czytamy: *"Bazą dla pracy są fotografie Mateusza Sarełły ilustrujące chorobliwą relację z kobietą. Niszczące i usychające kwiaty to niewręczone bukiety, a także wszystko to, czego nie można nazwać i wypowiedzieć. To komunikat dla niej o tym „co u niego”, co można pokazać tylko obrazem. Wyszłe, skarłale bukiety są odbiciem stanu artysty, tego jak czuje się sam ze sobą*¹³".

To, co odróżnia „Garden” od klasycznych fotonarracji o związkach, to decyzja o wspólnym autorstwie. Zgierska i Sarełło nie opowiadają swojej historii osobno – tworzą ją razem, ponownie, tym razem jako konstrukcję wizualną. Nie chodzi o zamknięcie rozdziału, lecz o przepracowanie go przez formę. W tym rozdziale przyjrzyć się, w jaki sposób fotografia – jako język formy, napięcia, kompozycji – może stać się narzędziem do przekształcenia relacji. Jak martwa natura może mówić o tym, co wciąż żywe. Jak ciało – nieobecne, ale obecne – może przemówić w obrazie. Jak ogród, choć zwiędły, może być miejscem, w którym zaczyna się nowy język.

W „Garden” martwe rośliny nie są dekoracją - to główni bohaterowie. Ich wyschnięte łodygi, popękane płatki i zakurzone liście stają się symbolicznymi zwłokami gestów, które nie zostały spełnione. Uschnięty bukiet to tu nie sentymentalny przedmiot, lecz konkretna emocjonalna historia – coś, co miało zostać dane, ale nie zostało. Zgierska mówi o nich jako o „niewręczonych kwiatach” – przenośnia, która oddaje duszne napięcie pomiędzy intencją a

¹³ Marta Zgierska i Mateusz Sarełło, "Garden", Martazgierska.com, (online), źródło: https://martazgierska.com/?page_id=138&lang=pl, dostęp: 28.06.2025

milczeniem, pragnieniem a realnością. Fotografie martwych roślin – głównie czarno-białe, chłodne, niemal kliniczne – zyskują w tej książce charakter czegoś pomiędzy dokumentacją a relikwią. Widzimy je jako ślady, pamiątki po emocjach. Są one zdeformowane, przekwitłe, często ułożone tak, że przypominają ciała – powyginane, rozszarpane, wyschnięte. Ich obecność działa jak fizyczny dowód rozpadu, a zarazem jak ślad próby zatrzymania czegoś, co dawno uciekło. Nie są piękne, bo nie mają być. Ich siła tkwi w tym, że opowiadają o czymś, czego nie da się już odbudować.

Rośliny w „Garden” pełnią też funkcję architektoniczną – tworzą struktury, w które później wkracza ciało. To one są pierwszym planem, scenerią, scenografią – zanim pojawi się aktorka, zanim zacznie mówić ciało Zgierskiej. Są jak echo wcześniejszej warstwy relacji – tej, w której jeden z autorów milczał, a drugi czekał. Wyschnięte, odcięte od źródła, a mimo to obecne – jak dawne emocje, które nie chcą zniknąć. Sama konwencja przedstawienia roślin – ich izolacja, oświetlenie, niemal mikroskopowe zbliżenia – przywodzi na myśl estetykę herbariów, naukowych katalogów. Ale tu zamiast opisu gatunku dostajemy dokumentację straty. Ten zabieg czyni z „Garden” coś więcej niż eksperymentalną fotoksiążkę – to swoista archeologia emocji – obrazowa rekonstrukcja tego, co z pozoru martwe, ale wciąż obecne na poziomie emocjonalnym.



11.

Kiedy już przyzwyczajamy się do milczącej obecności martwych bukietów, w „Garden” pojawia się ciało - nie wprost, nie frontalnie - to ciało podzielone, pokawałkowane, wciśnięte pomiędzy uschnięte liście. Oczy, usta, tors – fragmenty nieprzypadkowe, bo właśnie przez nie najczęściej komunikujemy pożądanie, ból, bliskość. Marta Zgierska – fotografka i współautorka projektu – nie tylko pozwala na sfotografowanie swojego ciała, ona tym ciałem odpowiada, wkracza w krajobraz martwej relacji, który wcześniej należał do Sarełły, i przekształca go w pole nowej narracji. Ten gest jest nie tylko osobisty. Jest też performatywny. Zgierska nie dokumentuje siebie – ona działa, przerywa ciszę zdjęć martwej natury, zaburza ich układ, wymusza kontakt. Jej ciało staje się obiektem, który dominuje nad martwą roślinnością, ale jednocześnie z nią współgra. Nie ma tu triumfu ani poddania – jest napięcie. A to napięcie właśnie mówi o relacji, która wciąż nie została rozstrzygnięta. Zgierska tłumaczy: *"Moje działanie to próba wpisania się w jego pejzaż wewnętrzny, znalezienia w nim swojej podmiotowości. Dokonuję ingerencji w obrazy. Zastępują kwiaty własnym ciałem, na zeschłych łodygach rozkwitają usta, oczy, uszy. Martwym roślinom daję nowe życie – poprzez żywe, obecne ciało"*¹⁴.

Forma, w jakiej to ciało zostaje ukazane, jest kluczowa. Nie ma tu erotyzmu, nie ma konwencjonalnego piękna. Są multiplikacje, kolaże, nawarstwienia. Czasem twarz pojawia się dwa razy na jednej rozkładówce, czasem zestawienie ust i zeschłych płatków wydaje się niemal agresywne. Innym razem – bezradne. To nie ciało jako obiekt pożądania, ale jako medium oporu, medium bólu. W tym sensie „Garden” mieści się w tradycji fotografii feministycznej – takiej, która odrzuca estetyzację kobiecego ciała i używa go jako języka. To ciało nie mówi słowami – mówi obrazem. Przesuwa środek ciężkości książki z dokumentu w stronę dialogu, a może nawet – pojednania, bo jeśli uschnięte rośliny to ślad przeszłości, to ciało Zgierskiej staje się próbą odzyskania teraźniejszości. Nie naprawienia relacji, ale opowiedzenia jej po swojemu. I to właśnie sprawia, że „Garden” nie jest tylko pracą o bólu – ale też o walce o siebie, o przejęciu kontroli nad narracją, odzyskaniu głosu w sytuacji, w której przez długi czas mówiły tylko rzeczy martwe.

„Garden” nie funkcjonuje jedynie jako zbiór fotografii – to przede wszystkim książka. Obiekt, który można dotknąć, rozłożyć, przewracać powoli. Właśnie ta fizyczność – decyzje edytorskie, format, wybór papieru – stanowią istotną część narracji. Wydana przez Blow Up Press w dużym, nietypowym formacie 31×42 cm, publikacja staje się nie tyle nośnikiem

¹⁴ Marta Zgierska i Mateusz Sarełło, "Garden", Martazgierska.com, (online), źródło: https://martazgierska.com/?page_id=138&lang=pl, dostęp: 28.06.2025

zdjęć, co pełnoprawnym językiem. To książka, która mówi również wtedy, gdy milczy – przez wagę papieru, przez rytm rozkładówek, przez ciche zmiany tonacji. Oprócz czarno-białych zdjęć, „Garden” zawiera też fotografie srebrne – nie w sensie koloru, ale rzeczywistego użycia srebrnego Pantone, który daje obrazom chłodny, metaliczny połysk. Te obrazy są niemal fizycznie zimne – odbijają światło jak tafla, której nie da się przebić wzrokiem. To efekt formalny, ale niosący znaczenie: te obrazy nie dają się łatwo wchłonąć. Trzeba się do nich zbliżyć, czasem odsunąć. Są jak fragmenty wspomnień, które migają, kiedy próbujemy sobie przypomnieć coś ważnego – i trudnego zarazem.

Układ książki opiera się na rytmie: martwe rośliny, fragmenty ciała, puste strony, zbliżenia. Jest w tym pulsacja, ale też napięcie, które działa podobnie jak montaż w filmie. Czasem obraz się powtarza – to samo ujęcie w nowym kontekście, połączone z innym wycinkiem ciała, innym razem zdjęcie wyrywa się z dotychczasowego układu i wybija rytm. Ten montaż – kolażowy, niekiedy brutalny – jest narzędziem emocjonalnym. Nie buduje opowieści chronologicznej, ale wprowadza widza w stan – dezorientacji, napięcia, współczucia.

Równie istotna jest decyzja o minimalnej ilości tekstu. Brak podpisów, brak wyjaśnień – tylko obrazy i fragment eseju François Chevala, który pojawia się jak głos z zewnątrz. W tej książce wszystko zostało podporządkowane obrazowi i jego potencjałowi emocjonalnemu. Nie opowieści, lecz intensywności, nie fabule, lecz somatycznemu wrażeniu. Forma „Garden” nie jest więc przezroczysta – ona działa, przeszkadza, zatrzymuje. Jest jak kolejne warstwy skóry, które trzeba odsłonić, by dotknąć rdzenia. A może nie tyle dotknąć, co zaakceptować, że on już zawsze będzie niedostępny.



12.

„Garden” to projekt wyjątkowy już ze względu na sposób, w jaki powstał – stworzony przez dwie osoby, które były kiedyś w związku, a później wspólnie postanowiły go opowiedzieć. Marta Zgierska i Mateusz Sarełło – uznani artyści fotografii – nie ukrywają, że ta książka to próba emocjonalnego przetworzenia doświadczenia, które ich połączyło i podzieliło. Nie dokumentują swojej historii wprost, nie tworzą intymnego reportażu. Zamiast tego – projektują wizualny esej, w którym gesty, emocje, milczenie i złość rozpisane są w obrazie, w formie i w pustce pomiędzy zdjęciami. To, co szczególne w „Garden”, to sposób, w jaki osobiste doświadczenie staje się wspólnym językiem – nawet po rozstaniu. Wydawać by się mogło, że po takim końcu trudno o dialog – tymczasem powstaje dzieło, które jest nie tylko rozmową, ale wspólnym przetworzeniem bólu. Nie ma tu jednego autora i jednej narracji – każde zdjęcie to negocjacja, zderzenie, czasem prowokacja. Fragmenty roślin uchwycone przez Sarełłę spotykają się z ciałem Zgierskiej – która nie tylko pozowała, ale też ingerowała w układ, formę, rytm książki, jakby próbowała wejść do ogrodu, który został jej zamknięty – i posadzić w nim nowe znaki.

Projekt zdobył szerokie uznanie na międzynarodowej scenie fotografii. W 2022 roku otrzymał Prix Bob Calle du livre d'artiste, a w Polsce – tytuł Photographic Publication of the Year. Znalazł się również na liście finalistów konkursu Najpiękniejsze Książki Roku. Publikacja wydana przez warszawskie Blow Up Press została zaprezentowana m.in. podczas PhotoBookFest Paris, Fotofestiwalu w Łodzi oraz Athens Photo Festival. Krytycy podkreślali jej dojrzałość, precyzję formalną i emocjonalną intensywność, która nie popada w banał. Esaj zamieszczony w książce – autorstwa François Chevala – określa „Garden” jako tragicomedię o ciele, intymności i transformacji.

Trzeba też wspomnieć o relacjach artystycznych, które w tej książce działają jak soczewka. Zgierska – znana z minimalistycznego, ascetycznego stylu („Post”), często używająca swojego ciała jako medium napięcia – wnosi do „Garden” ten sam rodzaj chłodnego dramatyzmu. Sarełło – autor intymnej, melancholijnej książki „Swell” – wnosi swój język pustki, przerwania, niedopowiedzenia. Razem tworzą formę, która jest czymś więcej niż sumą ich stylów – to osobny język, utworzony z bólu, pamięci i potrzeby zrozumienia siebie nawzajem.

W „Garden” nic nie jest jednoznaczne. Martwe kwiaty przypominają porzucone organy, ciało miesza się z liśćmi, oczy wyrwane z kontekstu spoglądają w pustkę, a usta milczą mimo widocznej ekspozycji. Widz zostaje wrzucony w przestrzeń, która balansuje na

granicy piękna i odrazy, wzruszenia i niesmaku. Właśnie w tej niejednoznaczności tkwi siła groteski, która staje się tu kluczem do opowieści o bólu. Nie chodzi o estetykę deformacji, lecz o to, że miłość – kiedy się kończy – przestaje być harmonijna. I żeby o niej mówić uczciwie, trzeba również dopuścić brzydotę.

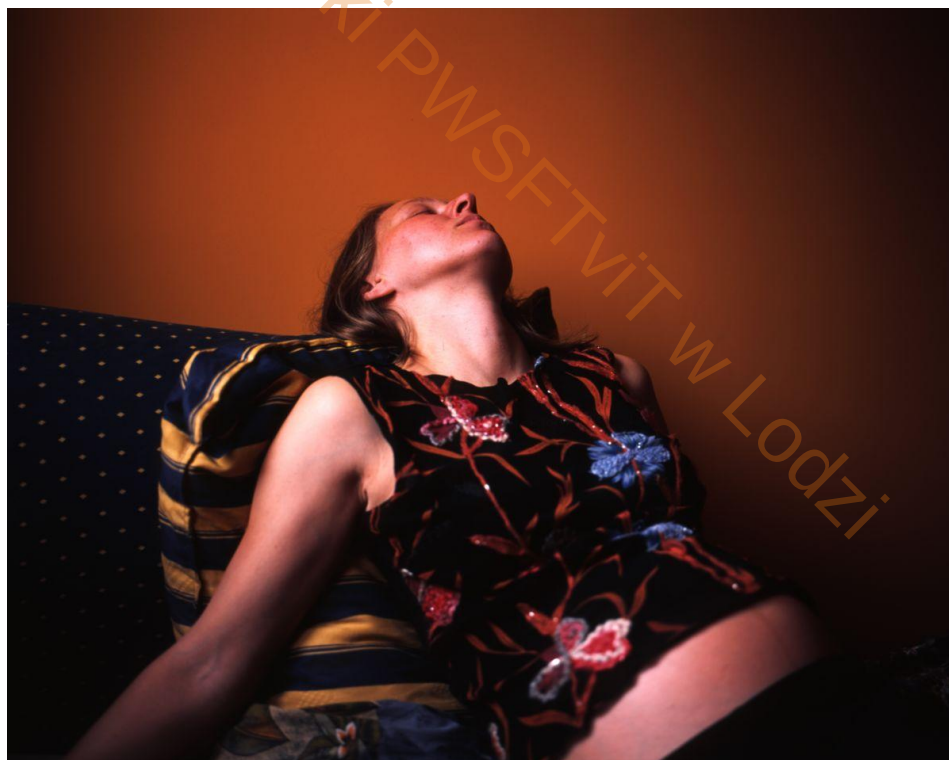
Groteska w „Garden” ma wymiar formalny i psychiczny. Formalnie: ciało jest zniekształcone, rozmnożone, pokawałkowane. Nie widzimy Marty jako całości, tylko jako zbiór funkcji – wzroku, słuchu, mowy. To jakby opowiadać historię emocjonalną za pomocą zredukowanych narzędzi. Psychiczenie: groteska pozwala opowiedzieć coś, co byłoby zbyt bolesne wprost. Zgierska nie krzyczy – ale ukazuje swoje ciało w sytuacjach, które zbliżają się do absurdu. Srebrny język na tle zwiędłych liści, powielone oczy, które patrzą w dwóch różnych kierunkach – wszystko to konstruuje poczucie zagubienia i potrzeby odczytania nowego sensu. To napięcie – między formą a emocją, między chłodną strukturą a gorącym wnętrzem – sprawia, że „Garden” działa bardziej jak psychoanaliza niż dokument. Nie jest liniową narracją o miłości i rozstaniu, a próbą wydobywania emocji ukrytej pod warstwami obrazu, jakby trauma nie mogła zostać wypowiedziana wprost, ale musiała znaleźć ujście w złożonych metaforach wizualnych. To język snu – ciało mówi, ale mówi w imieniu czegoś głębszego. W tej konwencji groteska staje się też gestem wyzwolenia. Ciało kobiece, które w fotografii często było przedmiotem pożądania lub idealizacji, tu staje się wehikułem bólu i protestu. Nie ma tu erotyzmu, nie ma estetyki podglądactwa. Jest natomiast walka o własną podmiotowość – wyrażoną w zderzeniu ze światem martwej natury, z obrazami, które miały być piękne, ale stają się niepokojące. Groteska uderza w oczekiwania – i właśnie dlatego uwalnia. W efekcie „Garden” nie opowiada o traumie w sposób sentymentalny. Robi coś znacznie trudniejszego – pokazuje, jak forma może oddać wewnętrzne rozdarcie, jak ciało może być nośnikiem pamięci. I jak miłość, która rani, może zostać przepracowana – nie przez opowieść, ale przez obraz. Obraz, który jest brzydki, piękny, śmieszny, bolesny – czyli ludzki.

„Garden” nie jest książką fotograficzną, którą się po prostu ogląda – to książka, która jest jak rozmowa - z artystką, z artystą, z kimś, kto zawiódł i z kimś, kto próbował zostać, z samym sobą. Nie da się jej opisać jednym zdaniem, bo nie opowiada jednej historii. To raczej otwarty ogród – zarośnięty, pełen uschniętych kwiatów, rozdartych gestów i fragmentów ciała, w którym ktoś szuka porządku po burzy. Projekt Zgierskiej i Sarełły nie daje ukojenia, ale daje język – do mówienia o tym, co zazwyczaj zostaje przemilczane. Siła tej książki nie

polega na spektakularności obrazu, ale na jego napięciu. Każde zdjęcie to konfrontacja, każda strona – wybór. Groteska nie ośmiesza, ale otwiera szczelinę, przez którą może wypłynąć coś prawdziwego. Martwa natura nie dekoruje, ale mówi. Ciało nie uwodzi, tylko krzyczy. A forma książki nie ukrywa, lecz układa. Tak jakby artyści chcieli zbudować coś z ruin – nie z cegieł, lecz z popiołu.

Ten rozdział nie zamyka tematu miłości, ale pokazuje jeden z jej najbardziej bolesnych wariantów: gdy przestaje być wspólna, a mimo to dalej trwa – w ciele, w pamięci, w obrazie. „Garden” jest zapisem tej trwającej obecności, tej miłości, która nie mieści się już w geście, ale w formie. Jest pytaniem: czy można jeszcze mówić wspólnym językiem, kiedy miłość się skończyła? I cichą odpowiedzią: można – jeśli wybierze się obraz zamiast słowa. Milczenie zamiast krzyku i ciało zamiast sentymentu.

FILIP ZAWADA "DREWNIANE GODY"



13.

Miłość rzadko wygląda tak, jak ją sobie wyobrażamy. Nie nosi peleryn, nie wygłasza monologów z filmów, nie zawsze ma gest. Częściej – wyrzuca śmieci, suszy pranie, kłóci się o kolejność zmywania naczyń. I właśnie taka – nieheroiczna, nieraz nudna, ale prawdziwa –

miłość staje się tematem fotograficznej książki Filipa Zawady *Drewniane gody*. To nie jest opowieść o burzliwym romansie ani dramatycznym rozstaniu, nie jest też również dokument społeczny ani portret małżeństwa w kryzysie. *Drewniane gody* to zapis piątego roku wspólnego życia – momentu, w którym opadł już entuzjazm nowości, ale jeszcze nie zaczęła się obojętność. To coś pomiędzy – przestrzeń pełna mikrogestów, zmęczenia i miłości, która jest jak zużyta koszulka: rozciągnięta, ale wciąż najbliższa ciału.

Zawada, fotograf, poeta i muzyk, nie ukrywa, że zdjęcia te powstawały z potrzeby „przełamania stereotypów” i „uchwycenia zwyczajności jako wartości”. I właśnie to czyni jego książkę tak szczególną – że nie próbuje być „ładna” ani „ważna”, po prostu patrzy i zapisuje. A my, oglądając ten cykl, wchodzimy w życie nieco obce, ale zaskakująco znajome. Bo każdy z nas ma swoje „drewniane gody”, tylko nie każdy umie je tak opowiedzieć.

Miłość w *Drewnianych godach* nie jest deklaracją, nie mówi „kocham cię” na głos. Jest raczej tym, co zostaje między słowami – jak brudny kubek od herbaty zostawiony w zlewie przez kogoś, kto nie zrobił tego ze złośliwości, tylko z roztargnienia. To właśnie te momenty – przesunięcia, zawahania, niedoskonałości – Zawada wyławia i zapisuje w swoim cyklu. Fotografuje rzeczy, których na ogół nie uznajemy za warte uwagi: suszarkę z praniem, krzywe spojrzenie, fragment łóżka, pustą kuchnię, a jednak w tych obrazach pulsuje życie, miłość. I coś jeszcze – intymność, której nie sposób opisać inaczej niż właśnie tak.

Wybór tematu jest decyzją artystyczną, ale też emocjonalną. Fotograf nie próbuje budować narracji z wielkich wydarzeń, bo wie, że związek nie składa się z rocznic. Składa się z powtarzalności, z codziennej obecności, z tego, że ktoś wraca do domu. Albo że nie wraca. I z tej jednej chwili, w której kamera nagle łapie spojrzenie drugiej osoby, nieco znużone, ale wciąż obecne. Nie ma tu spektaklu - jest codzienność, może nie heroiczna, ale wymagająca więcej odwagi niż romantyczne gesty.

Zawada występuje w podwójnej roli: jest zarówno uczestnikiem, jak i obserwatorem. Czasem go widać – w odbiciu lusterka, w cieniu, który kładzie się na łóżku. Innym razem znika za obiektywem, jakby oddawał opowieść samej relacji. Ta ambiwalencja – bycie i niebycie – nadaje zdjęciom wymiar niemal intymnego pamiętnika, który nie powstał po to, by go czytano, ale żeby nie zapomnieć, że było się razem, że ktoś nosił ten sam sweter przez trzy dni, że była jesień. I miłość, której nie trzeba było udowadniać niczym poza obecnością. W tym sensie *Drewniane gody* stają się przeciwieństwem kulturowego obrazu związku – tego z

Instagrama, z filmów, z reklam biżuterii. Tu nie ma filtrów, nie ma światełek. Jest za to coś dużo bardziej ryzykownego: prawda. Prawda o tym, że miłość to nie emocjonalny wybuch, tylko decyzja, żeby zostać – nawet kiedy jest nudno, trudno albo po prostu... normalnie.

Filip Zawada nie próbuje uwodzić widza pięknem. Wręcz przeciwnie – jego zdjęcia bywają zgaszone, pozornie „niedokończone”, jakby celowo porzucał techniczną doskonałość na rzecz czegoś bardziej ludzkiego. Fotografie w *Drewnianych godach* są świadomie surowe: lekko rozmazane, ziarniste, czasem krzywo skadrowane, często z niedoświetleniami lub przepaleniami. Nie jest to jednak efekt niechlujstwa – przeciwnie, to strategia, która ma coś wydobyć, pokazać, że relacja nie jest konstrukcją estetyczną, tylko żywym organizmem. A życie – wiadomo – rzadko mieści się w złotym podziale kadru.

Światło w tym projekcie jest miękkie, domowe, najczęściej naturalne, wydobywa niuanse ciała, ślad na poduszce, plamkę światła na kuchennym blacie. Nie dramatyzuje, nie buduje napięcia, ale raczej wchodzi w tkankę obrazu jak oddech, jak poranny półcień. To światło, które znamy – nie z kina, lecz z własnych okien. Działa nie jak reżyser, lecz jak współlokator - niewidzialny, lecz obecny. Kolorystyka cyklu utrzymana jest w tonacjach przygaszonych, ciepłych, trochę jesiennych. Brązy, beże, żółtawe światło żarówek, błękit popołudnia na pościeli. Nie ma tu ostrego kontrastu ani spektakularnych barw. W zamian: nasycenie melancholią i pogodą jednocześnie. Kolor nie narzuca się, tylko słucha, jakby chciał zostać tłem dla gestu - takiego jak ziewnięcie albo głaskanie dziecka po głowie, albo patrzenie w przestrzeń przez kuchenne okno.

Forma albumu także mówi: biała, matowa okładka, z minimalistycznym tytułem wytłoczonym jak po cichu, brak komentarzy, opisów, legend. Wszystko zostaje w obrazie – który sam siebie tłumaczy, albo i nie. Taka strategia nie wymusza interpretacji, nie prowadzi widza za rękę. Pozwala mu za to się zgubić – i może właśnie w tym zawiera się szacunek autora do odbiorcy i do swojej relacji.



14.

Estetyka *Drewnianych godów* to nie jest estetyka „brzydoty”, ale raczej afirmacja realności - takiej, która nie potrzebuje efektów specjalnych, która może być piękna – właśnie dlatego, że nie próbuje być idealna. Zawada nie opowiada o miłości na kolanach, nie udaje, że intymność to coś wzniosłego i czystego. Wręcz przeciwnie – zdejmuje jej aureolę i pokazuje ją w szlafroku, z ręcznikiem na głowie, w skarpetkach nie do pary, ale nie po to, by wyśmiać - po to, by przybliżyć. W *Drewnianych godach* humor i zawstydzenie funkcjonują jak mechanizmy obronne, ale też jak narzędzia prawdy. Śmiech nie służy tu ucieczce, ale akceptacji, zawstydzenie – nie maskowaniu, tylko odsłonięciu. W wielu fotografiach obecny jest delikatny absurd. Ale zamiast eksponowania groteski, autor operuje subtelnym podśmiewaniem się z życia, które bywa niezgrabne, powtarzalne, trywialne. To humor, który nie wyśmiewa, tylko przytula - pokazuje, że bliskość to także umiejętność znoszenia własnych małości w towarzystwie drugiego człowieka. Zawstydzenie – na przykład w obnażeniu ciała, bez stylizacji, w jego codzienności – nie działa tu jako szok, ale jako prawda. Ta niewygodna, trochę kłopotliwa, ale znana każdemu, kto dzielił z kimś więcej niż noc. I w tym wszystkim nie ma ani grama autoafirmacji. Jest raczej autoironia – spojrzenie na siebie i swoje życie z przymrużeniem oka.

W tym balansowaniu między śmiechem a czułością kryje się coś cennego – portret relacji, która nie potrzebuje wielkich słów, bo czasem lepiej powiedzieć „patrz, znowu

zapomniałem wyjąć pranie”, niż silić się na poezję. W tym właśnie jest miłość – w tym, co niepoetyckie, ale trwałe... jak drewniane gody.

Filip Zawada nie jest fotografem z klasycznego porządku. Jego droga twórcza zaczęła się od muzyki – grał na altówce w zespole Pustki, komponował, współtworzył projekty eksperymentalne. Potem przyszła literatura – poezja, eseje, powieści (m.in. nominowany do Nike *Rozdeptałem czarnego kota przez przypadek*). Dopiero później – fotografia. Ale być może właśnie dlatego jego spojrzenie na obraz jest tak inne, bardziej narracyjne niż estetyczne, bardziej intymne niż formalne. Zawada studiował kulturoznawstwo, prowadził warsztaty twórcze, przez lata związany był z Ośrodkiem Postaw Twórczych we Wrocławiu – miejscem, które stawiało na eksperyment i przekraczanie granic gatunków. *Drewniane gody* powstały właśnie jako jeden z projektów OPT, wydany w 2011 roku w limitowanym nakładzie. I już forma wydania mówi wiele: biała okładka, żadnych opisów, tylko zdjęcia. Intymny notatnik, który przypadkiem wpadł komuś w ręce.

Co ważne, Zawada nie fotografuje obcych. Fotografuje własne życie – swoją partnerkę, swoje dziecko, swoje mieszkanie, ale nie z pozycji władzy, nie jako obserwator z zewnątrz - on jest częścią tej codzienności. Jego obecność czuć w cieniu, w geście, w braku kadru. *Drewniane gody* to nie dokumentacja relacji – to sama relacja, to forma rozmowy. Ta osobista perspektywa nie jest jednak narcystyczna - Zawada nie pokazuje siebie po to, by się wyeksponować. Przeciwnie – ukrywa się, ustępuje miejsca codzienności. Pozwala, by to ona opowiadała. I właśnie dlatego jego projekt działa – bo nie stawia siebie ponad rzeczywistość, tylko pozwala jej działać przez obraz. W tym sensie *Drewniane gody* są nie tylko projektem fotograficznym, ale też pewnym gestem egzystencjalnym - cichym, nieefekownym, ale przejmującym.

Drewniane gody nie były spektakularnym debiutem medialnym, nie trafiły na billboardy, nie były bestsellerem, nie przyniosły Zawadzie poklasku środowiskowego, ale też nie miały tego robić, nie taki był cel. Zamiast promowania siebie, ten projekt chciał – i nadal chce – być cichy, organiczny, prawdziwy. Właśnie ta szczerość sprawiła, że stał się czymś kultowym w mikroskali. Wydany w 2011 roku przez Ośrodek Postaw Twórczych we Wrocławiu w nakładzie 1000 egzemplarzy, album szybko rozszedł się w środowisku ludzi wrażliwych na wizualną intymność. Fotograficzna książka bez tytułu na okładce, bez objaśnień i bez zbędnych słów – była jak list pozostawiony na kuchennym stole. Ci, którzy po niego sięgnęli, nie tylko oglądali - oni się w nim przeglądali. Pisano, że „to nie Disney, to

bardziej ty i ja”, że „album, w którym można rozpoznać siebie”. Nawet jeśli nie każdy z nas miał dziecko czy małżonka – każdy znał przecież to uczucie: zwykłości, która bywa o wiele trudniejsza do uniesienia niż dramat.

Projekt był pokazywany m.in. w Galerii Punctum w Łodzi, gdzie wywołał cichą, ale intensywną rozmowę o tym, czym może być fotografia domowa, bo przecież nie chodziło tu o „ładne kadry”, tylko o etykę patrzenia. Czy można robić zdjęcia bliskim, nie odbierając im prywatności? Czy można pokazywać ciało bez uprzedmiotowienia? Czy da się mówić o miłości bez słów? Zawada nie udziela odpowiedzi, ale jego zdjęcia są pytaniami zadanymi z pokorą. I to zjednało mu odbiorców – wrażliwych, może trochę nieśmiałych, którzy nie szukali mistrza kompozycji, tylko kogoś, kto mówi: ja też tak mam.

Z perspektywy czasu *Drewniane gody* można uznać za projekt prekursorski. Dziś, gdy fotografia osobista rozmywa się między intymnością a autopromocją, praca Zawady pokazuje trzecią drogę: taką, w której zdjęcie nie krzyczy, nie uwodzi, nie sprzedaje – tylko trwa. Miłość w *Drewnianych godach* nie błyszczy, nie celebruje się jej tu na kolanach ani w białych sukienkach. Ona siedzi przy stole z niedopitą herbatą, śpi na zmiętej pościeli, kłóci się w półsłówkach, a potem milknie – nie z chłodu, tylko z potrzeby oddychania. Filip Zawada stworzył opowieść o relacji, której siłą nie jest dramat, ale trwanie. Trwanie mimo zmęczenia, mimo powtórzeń, mimo zawstydzeń.

Jest coś bardzo uczciwego w tej książce. Zamiast podnosić codzienność do rangi mitu, Zawada pozwala jej po prostu być. To wystarczy. Bo jeśli prawdziwa bliskość polega na tym, że można być obok – niekoniecznie doskonałym, niekoniecznie pięknym – to *Drewniane gody* są jej najczystszy zapisem.

W szerszym kontekście pracy o miłości projekt ten staje się przeciwwagą dla opowieści o uczuciu dramatycznym, skrajnym, nieuchwytnym. Zawada pokazuje, że największym wyzwaniem nie jest zakochanie się - jest nim codzienność. I że ta codzienność może być – paradoksalnie – najbardziej wzruszająca. W tej fotografii nie ma miejsca na kicz ani pozę. Jest tylko relacja i człowiek, który ją widzi, a potem zapisuje, żeby nie zniknęła.

MARIA KNIAGININ-CISZEWSKA "BOMBONIERKA"



15.

Miłość można opowiedzieć na setki sposobów. Czasem szeptem, czasem krzykiem, czasem przez łzy, a czasem przez śmiech z własnej niezgrabności. W projekcie „Bombonierka” Marii Kniaginín-Ciszewskiej miłość nie przyjmuje jednej formy – przeciwnie, rozsada ramy jednej definicji. To seria fotograficzna, która przypomina pudełko czekoladek: kolorowe, błyszczące, nieco kiczowate – ale w środku kryjące smaki, których nie da się przewidzieć. Słodkie i gorzkie, miękkie i twarde, sentymentalne i wulgarne jednocześnie. To praca głęboko osobista – oparta na relacji autorki z jej partnerką, pełna odniesień do cielesności, codzienności, kultury queerowej i słowiańskich symboli. Ale to też wizualny manifest: deklaracja obecności, cielesna bajka, która balansuje między wyobraźnią a pamięcią. „Bombonierka” nie jest dokumentem, nie jest też do końca fikcją. To rodzaj kolażu emocjonalnego – wizualnego dziennika miłości, który nie chce się tłumaczyć.

W tym rozdziale spojrzę na „Bombonierkę” nie tylko jako na opowieść o intymności, ale także jako na eksperyment wizualny. Przeanalizuję, jak Kniaginín-Ciszewska używa estetyki – koloru, światła, stylizacji – by wyrazić nie tylko to, co widzialne, ale i to, co ukryte. Zajmę się również symboliką tytułu, queerowym kontekstem tej pracy oraz biograficzną intymnością, która przesącza się przez każde zdjęcie. Będzie to więc analiza zarówno formy, jak i treści – bo w tej pracy jedno bez drugiego po prostu nie istnieje.

Już sam tytuł – *Bombonierka* – wprowadza w świat dwuznaczności. Z pozoru to coś trywialnego, ozdobnego, może nawet taniego - pudełko, które udaje prezent, a w środku – zaskoczenie. Dla jednych radość, dla innych rozczarowanie. Kniaginina-Ciszewska używa tej metafory jako punktu wyjścia do opowiedzenia o miłości queerowej, o tożsamości, o relacji cielesnej i kulturowej, która – podobnie jak bombonierka – jest pięknie zapakowana, ale zawsze niesie ryzyko, bo nie wiadomo, co się trafi.

Tytułowy gest sięgania po czekoladkę można tu odczytać jako gest odkrywania – samej siebie, partnerki, wspólnej przestrzeni, ale też jako akt naruszania tabu, wyciągania tego, co ukryte, zawstydzone, pozornie nieprzystające do „estetyki relacji”. To pudełko, w którym każda fotografia – jak pralinka – ma swój smak, swoją temperaturę, swoje napięcie. Nie ma tu linearnie opowiedzianej historii. Jest struktura emocjonalna – kolaż momentów, wyznań, scen, które pozornie się nie składają, ale właśnie przez to tworzą prawdę relacji. Warto też zauważyć, że *Bombonierka* nie jest serią „ładnych zdjęć o miłości”. To raczej zbiór obrazów, które balansują na granicy prywatnego performansu i rytuału. Kiczowate rekwizyty, przerysowane pozy, fragmentaryczne kadry – wszystko to wpisuje się w estetykę przejaskrawienia, ale właśnie dzięki temu projekt nie zapada się w banał. Przeciwnie – pokazuje, że prawda często przychodzi w kostiumie, że czasem więcej widać, kiedy coś udajemy, niż kiedy próbujemy być „sobą”.

Narracja *Bombonierki* nie rozwija się – ona się rozszczepia. Każde zdjęcie jest osobną bombką emocji, pozbawioną oczywistego klucza. I w tym pozornym chaosie – spójność. Taka, jak w relacjach: nie chronologia nas trzyma, lecz wspólne napięcie, czasem słodkie, czasem duszne, ale zawsze intensywne.

W *Bombonierce* cielesność nie jest neutralna - jest queerowa – i to nie jako etykieta polityczna, ale jako wewnętrzne doświadczenie, sposób odczuwania, oddychania, bycia z drugim człowiekiem. Autorka, budując opowieść o relacji intymnej z własną partnerką, nie sili się na uniwersalność, wręcz przeciwnie – wszystko w tym projekcie jest głęboko subiektywne, przesycone indywidualnym kodem gestów, spojrzeń, rekwizytów. To właśnie ta lokalność, ta intymność nadaje mu siłę. Queerowość nie wyraża się tu wyłącznie przez temat relacji kobieta–kobieta, ona wychodzi z kadrów jako energia: jako afirmacja inności, jako cielesna odwaga, jako zerwanie z klasyczną, „ładną” reprezentacją miłości. Ciała w *Bombonierce* są czasem niewygodne, czasem wystawione na pokaz, czasem absurdalne – ale

nigdy nie są anonimowe. To ciała, które mówią, ciała, które się domagają: by je zobaczyć i nie oceniać.

Ciszewska nie poprzestaje jednak na samej queerowości. Sięga głęboko w to, co wydawałoby się kompletnie nieprzystające: słowiański folklor, ludowe przysłowia, domowe kiczowate rekwizyty i używa ich z premedytacją - haftowana poduszka, ludowa spódnica, plastikowy Jezus z odpustu – te elementy wchodzą w kolaż z ciałem, spojrzeniem, erotyzmem. I choć zderzenie to może wydawać się ironiczne, w rzeczywistości jest głęboko szczere, bo przecież to właśnie w tych sprzecznościach – między wychowaniem a pożądaniem, między tradycją a tożsamością – rodzi się najczęściej queerowa opowieść. Nie chodzi tu o pastisz. Chodzi o odzyskanie języka, zbudowanie nowego alfabetu, który pozwoli mówić o miłości na własnych zasadach – z elementów, które kiedyś ją wykluczały. W tym sensie *Bombonierka* staje się aktem przywłaszczenia: tego, co było folklorem „dla wszystkich”, i uczynienia go prywatnym mitologiem dwojga ciał.



16.

Obrazy tworzone przez Ciszewską są jak kadry z barwnego snu – nie zawsze przyjemnego, nie zawsze logicznego, ale pełnego emocjonalnej intensywności. W *Bombonierce* światło nie oświetla, lecz ujawnia. Kolor nie służy estetyzacji, lecz prowokacji. To wizualny język, który porusza się po granicy kiczu, performansu i prywatnej mitologii. Dominują mocne, nasycone kolory: czerwienie, róże, zielenie. Światło często ostre, bezkompromisowe – jakby bez czułości. To nie jest miękka intymność. To światło, które czasem przypomina teatralny reflektor, a czasem chłodne światło lodówki – to, które zagląda do środka, wtedy gdy nikt nie patrzy. Taka decyzja formalna nie służy szokowi, ale prawdzie, bo intymność – zwłaszcza queerowa, zwłaszcza kobieca – bardzo rzadko bywa pastelowa.

Kadr w *Bombonierce* często jest ciasny, blisko ciała, czasem niemal klaustrofobiczny, a czasem groteskowy. Czasem czuły, ale jakby mimochodem. Widać rękę artystki z wycuciem performansu i przestrzeni – bo każda scena jest zbudowana, zaplanowana, a jednocześnie zostawia miejsce na niedopowiedzenie. To napięcie między kontrolą a emocjonalnym wyciekiem staje się jednym z głównych rytmów tej serii. Ważna jest też materialność obrazu – faktura skóry, błysk plastiku, miękkość tkanin. To fotografia, która prawie że pachnie i brudzi palce. Zdjęcia Marii są gęste – nie tylko treścią, ale i atmosferą. Nie chodzi w nich o dystans – chodzi o dotyk, o to, by obraz był czymś więcej niż przedstawieniem - by był spotkaniem. W ten sposób *Bombonierka* staje się opowieścią, która nie tylko pokazuje miłość, ale i nią operuje. Obrazy przyciągają jak obietnica słodczy, a zostają – jak posmak soli.

W *Bombonierce* nie da się oddzielić życia od fotografii, bo to projekt, który wyrasta bezpośrednio z codzienności Marii Kniagin-Ciszewskiej. Autorka – urodzona w 1998 roku w Warszawie, absolwentka prestiżowej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Hadze (KABK) – nie pracuje z dystansu. Jej metoda to zaangażowanie totalne: emocjonalne, cielesne, tożsamościowe. Fotografuje siebie i swoją partnerkę. To nie są modelki, ani casting – to wspólna codzienność, która staje się performansem. W tym sensie *Bombonierka* nie tyle opowiada historię, ile ją współtworzy. Między zdjęciami a życiem nie ma granicy – co więcej, to życie właśnie staje się materiałem do artystycznego przetwarzania. W jednym z wywiadów Ciszewska przyznała, że tworzenie tego projektu było dla niej również sposobem na zrozumienie własnych emocji, przeżycie relacji na głębszym poziomie, stworzenie intymnego języka wizualnego, który zarezerwowany jest tylko dla nich dwóch. To nie tylko zapis uczucia – to jego forma.

Proces twórczy w *Bombonierce* przypomina wspólny rytuał. Fotografowanie staje się formą rozmowy – ciała mówią wtedy, kiedy słowa nie wystarczają. Wspólne budowanie scen, wybieranie ubrań, rekwizytów, póz – wszystko to staje się elementem więzi. To nie jest dokumentacja, a współtworzenie.

Ciszewska nie unika trudnych emocji. *Bombonierka* nie jest afirmacją w stylu Instagramowego love story. To raczej ciągle pytanie: co nas łączy? Co nas dzieli? Jak wygląda miłość, kiedy znika z niej spektakl? I czy w ogóle da się ją pokazać bez mitologizowania? W tej fotografii autobiografia nie jest tylko kontekstem, jest tematem, materiałem, metodą. W efekcie powstaje coś pomiędzy pamiętnikiem a poematem wizualnym. Każde zdjęcie to jakby wyjęty z kontekstu gest – osobisty, niedopowiedziany, intensywny. Kniagin-Ciszewska nie objaśnia swojej historii, tylko pozwala jej wybrzmieć – fragmentami, obrazami, niepokojem.

Bombonierka nie została stworzona po to, by się podobać, a jednak – przyciąga. Jest intensywna, nasycona, emocjonalnie gęsta, ale też estetycznie nieoczywista. Nic dziwnego, że szybko zwróciła uwagę kuratorów i środowisk artystycznych. Projekt prezentowany był m.in. w MuFo w Krakowie w ramach przeglądu „Foto Update” (2023), a także na platformach artystycznych w Polsce i zagranicą, gdzie opisywano go jako „śmiały queerowy manifest z elementami wizualnego pamiętnika”. Odbiór *Bombonierki* jest dwojaki – i na tym polega jej siła. Z jednej strony, traktuje się ją jako pracę intymną, zamkniętą w ramach osobistego doświadczenia dwóch kobiet. Z drugiej – jako głos pokolenia, próbę stworzenia nowego języka do mówienia o miłości i tożsamości, wykraczającego poza heteronormatywne schematy, poza narracje medialne, poza „ładne” obrazy związków. Jej ekspresyjność i „przezięta” estetyka bywają zestawiane z kampem, z queerowym performansem, z wizualną dekonstrukcją płci i uczucia. Na tle innych projektów podejmujących temat intymności w relacjach, *Bombonierka* wyróżnia się czymś szczególnym: nie udaje uniwersalności, nie próbuje opowiadać „za wszystkich”. Mówi: to jest nasze, tylko nasze.

W kontekście fotografii queerowej w Polsce, która wciąż jest obszarem raczej niszowym niż dominującym, projekt Marii Kniagin-Ciszewskiej ma charakter przełomowy. Nie tylko dlatego, że jest odważny, ale dlatego, że zamiast postulować – pokazuje, zamiast walczyć – istnieje. I to „istnienie” jest aktem politycznym, tak subtelnym, jak i niepodrabialnym. *Bombonierka* to intymna opowieść o miłości, która nie mieści się w klasycznych ramach - jest zbyt cielesna, zbyt barwna, zbyt świadoma swojej dziwności, żeby

dało się ją wygładzić. Maria Kniaginina-Ciszewska tworzy projekt, który nie opowiada o uczuciu z dystansu, ale wprost z wnętrza relacji – z jej środka, z jej temperatury, z jej napięć. To fotografia zbudowana z codziennych gestów i wizualnych przesady, z sentymentu i prowokacji, z czułości i niepokoju. Nie próbuje być uniwersalna. Jest bardzo konkretna – osadzona w tożsamości, w biografii, w potrzebie bycia widzianą i kochaną po swojemu. Nie wszystko tu jest na swoim miejscu. I to dobrze. Bo prawdziwa miłość też taka jest – trochę nierówna, trochę błyszcząca, trochę dziwna - jak pudełko czekoladek, którego nigdy nie da się do końca przewidzieć.

Miłość w fotografii nie jest czymś, co można po prostu pokazać. Nie istnieje przecież wprost – nie da się jej uchwycić jak obiektu, zapoznać jak modela. Można ją jedynie zasugerować: w spojrzeniu, w oddaleniu, w pustym miejscu przy stole, w drżącym świetle na czyjejszy szyi. Właśnie to robią fotografie analizowane w tym rozdziale – dotyczą miłości nie wprost, nie ilustracyjnie, ale poprzez ślad, przez cień emocji, przez napięcie między kadrem a tym, co poza nim.

Mateusz Sarełło w *Swell* pokazuje stratę – pustkę po kimś, kto był blisko, a zniknął. W *Garden*, we współpracy z Martą Zgierską, ta miłość zyskuje inny wymiar: jest krajobrazem, przestrzenią wspólnego bycia i nieporozumień. U Filipa Zawady w *Drewnianych Godach* związek jest bardziej wycofany, cichy, oparty na pamięci i wspólnym trwaniu. Wreszcie *Bombonierka* Marii Kniagininy-Ciszewskiej – pełna życia, przerysowana, barwna – pokazuje miłość z wnętrza queerowej codzienności, bez prób tłumaczenia się czy wpisywania w jakiegokolwiek normy. Cztery projekty, cztery zupełnie różne estetyki, cztery języki obrazu. A jednak – każdy z nich opowiada o tym samym: o potrzebie bliskości. O tym, że miłość zawsze zostawia ślad – w ciele, w pamięci, w obrazie. I że fotografia, choć zamraża czas, potrafi ten ślad wydobyć, nazwać, a czasem nawet ośwoić.

W świecie, który przyspiesza, który wypiera emocje, który upraszcza relacje do emoji i stories – fotografia wciąż potrafi być miejscem prawdy. Nawet jeśli ta prawda jest nieostra, niedopowiedziana, rozbita na ułamki. Może właśnie wtedy jest najbliższa temu, czym naprawdę jest miłość.

7. ZAKOŃCZENIE

Ta praca zaczęła się od niepokoju - od poczucia, że miłość, choć tak powszechna, wszędzie obecna, jest czymś, co ciągle nam się wymyka, nie daje się łatwo opisać ani uchwycić. Że potrzebuje innych języków: obrazów, cieni, wierszy, spojrzeń. Z każdą kolejną analizą coraz wyraźniejsze stawało się dla mnie to, że miłość nie istnieje w jednym miejscu – że rozprasza się, przemieszcza, osiada gdzieś między tekstem a ciałem, pamięcią a pragnieniem. Chciałem nie tyle odpowiedzieć na pytanie „czym jest miłość?”, co przyjrzeć się temu, w jaki sposób się o niej mówi – a może raczej: jak się ją *pokazuje*. Co się dzieje, gdy próbujemy wyrazić ją sztuką, obrazem, światłem, gestem.

Rozpocząłem od przyjrzenia się miłości w ujęciu psychologicznym, filozoficznym, biologicznym i społecznym – po to, by zbudować kontekst, który później pozwolił mi czytać dzieła sztuki nie jako izolowane przykłady, lecz jako odpowiedzi na głębsze potrzeby i pytania. Później przeszedłem przez cztery obszary: kino, poezję, malarstwo i fotografię. W każdym z nich miłość odsłaniała się inaczej – raz jako napięcie między dwiema postaciami (jak w „Zimnej wojnie”), raz jako cień utraconego ciała („Fotografia” Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), innym razem jako symboliczny rytuał („Drewniane gody”). To, co je łączy, to przekonanie, że miłość nie jest ani stała, ani oczywista. Jest raczej procesem – czymś, co się tworzy, buduje, dekonstruuje. Jest obecnością i jej brakiem, pragnieniem i jego odroczeniem. Raz bywa śladem, a raz raną.

Sztuka – w każdej z form, które analizowałem – okazała się przestrzenią, w której miłość może wybrzmieć z całą swoją niejednoznacznością, bo to właśnie sztuka potrafi zatrzymać moment, rozciągnąć go, nadać znaczenie ciszy, półcieniowi, pauzie. Potrafi powiedzieć „kocham” bez użycia słowa. W kinie jest to rytm spojrzeń, choreografia ruchu, gra między światłem a mrokiem. W poezji – metafora, niedopowiedzenie, kontrast. W malarstwie – gest, dotyk koloru, kompozycja. W fotografii – wybór kadru, milcząca obecność lub świadoma nieobecność ciała.

To, co najbardziej intymne, nie zawsze wymaga dosłowności. Miłość, paradoksalnie, lepiej znosi sugestię niż deklarację, a sztuka – jako jedyny język, który nie zawsze musi się tłumaczyć – pozwala mówić o niej z pełną intensywnością. Pisząc tę pracę, sam uczyłem się uważności. Każde z analizowanych dzieł – czy to obraz, czy wiersz, czy cykl fotograficzny – wymagało czegoś więcej niż intelektualnego zrozumienia - wymagało obecności i czułego

skupienia. Pozwolenia, by coś mnie poruszyło. Czasem poruszało mnie to, co najbardziej kruche – pustka, niedopowiedzenie, prosty gest.

Wybierając przykłady, kierowałem się nie tylko ich jakością artystyczną, ale przede wszystkim tym, jak na mnie oddziaływały. To była też forma osobistego zapisu – mapowania własnych wrażliwości. Miłość, o której tu piszę, nie jest abstraktem - jest doświadczeniem. I choć praca ta ma charakter analityczny, pozostaje też w jakimś sensie zapisem tego, co głęboko mnie dotknęło.

Miłość nie kończy się na analizie, nie da się jej przeświecić jak materiału źródłowego, rozłożyć na czynniki i zamknąć w rozdziałach. Każda próba uchwycenia jej w słowie czy obrazie jest tylko zbliżeniem, ledwie konturem. Może dlatego właśnie powstaje tyle wierszy, filmów, zdjęć, które do niej powracają – bo wciąż nie została wypowiedziana do końca, i może nigdy nie zostanie.

W trakcie pisania tej pracy towarzyszyło mi coraz silniejsze przekonanie, że to, co najważniejsze, rozgrywa się nie w teoretycznych definicjach, ale w spojrzeniach, w milczeniu między wersami, w cieniu kształtu, który zaledwie sugeruje obecność. Miłość nie daje się uchwycić, ale potrafi się objawić – czasem bardzo cicho, w jednym zdaniu, w jednej plamie koloru, w pustej przestrzeni na fotografii. Wszystkie analizowane przeze mnie dzieła miały w sobie wspólny puls: nie mówiły o miłości wprost, a jednak całe były nią nasyczone. Być może właśnie w tym tkwi ich siła – niczego nie próbują udowodniać, a jednak pozostawiają po sobie ślad, drobną rysę na powierzchni, poruszenie, które zostaje w nas na dłużej.

Nie wiem, czy po tej pracy wiem o miłości więcej, ale wiem, że patrzę na nią inaczej - czasem z większym spokojem, a czasem z drżeniem. Wiem też, że o miłości nie pisze się wyłącznie z dystansu – trzeba ją przepuścić przez siebie, nawet jeśli boli, bo może właśnie wtedy powstaje coś, co nie tylko się analizuje, ale przede wszystkim czuje.

Ta praca była próbą – zaledwie fragmentem dłuższego procesu, który prawdopodobnie nigdy się nie kończy. Ale jeśli udało mi się gdzieś – w jakimś wersie, kadrze, fragmencie analizy – dotknąć prawdy, choćby przez moment, to może wystarczy. Reszta i tak wydarza się poza słowami.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R., *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Cheval, F., *Esej do książki „Garden”*, Warszawa: Blow Up Press, 2017.
- Chollet, M., *Wymyślić miłość na nowo*, Kraków: Karakter, 2022.
- Filipowicz, A., *Sztuka mięsa*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2013.
- Pawlikowska-Jasnorzewska, M., *Pocałunki*, Warszawa: Czytelnik, 1971.
- Różewicz, T., *Poezje zebrane*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.
- Sarełło, M., *Swell*, Warszawa: self-publishing, 2017.
- Sarełło, M., Zgierska, M., *Garden*, Warszawa: Blow Up Press, 2017.
- Soulages, F., *Estetyka fotografii*, Kraków: Universitas, 2005.
- Świrszczyńska, A., *Jestem baba*, Warszawa: Czytelnik, 1972.

FILMY

- Zimna wojna*, reż. Paweł Pawlikowski, Polska, 2018.
- Ostatni dzień lata*, reż. Tadeusz Konwicki, Polska, 1958.
- Tatarak*, reż. Andrzej Wajda, Polska, 2009.

DZIEŁA MALARSKIE

- Szymanowski, W., *Umizgi huculskie*, 1895.
- Korolkiewicz, Ł., *Miłość (cykl)*, lata 80.–90. XX w.
- Dulębianka, M., *Portret Marii Konopnickiej*, ok. 1900.

STRONY INTERNETOWE

- Byung-Chul Han: Ostatni człowiek*. Krytyka Polityczna. [online]. Dostęp: 26.06.2025.
Dostępny w Internecie: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/filozof-byung-chul-han-ostatni-czlowiek/>

Bukowiecki, A., *Ostatni dzień lata*. Akademia Polskiego Filmu. [online]. Dostęp: 27.06.2025. Dostępny w Internecie: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ostatni-dzien-lata/42>

Czy można być przezroczystym w świecie kina? Pleograf. [online]. Dostęp: 27.06.2025. Dostępny w Internecie: <https://pleograf.pl/index.php/czy-mozna-byc-przezroczystym-w-swiecie-kina-z-lukaszem-zalem-rozmawia-diana-dabrowska/>

Helen Fisher bada mózg w stanie zakochania. TED Talks. [online]. Dostęp: 26.06.2025. Dostępny w Internecie: https://www.ted.com/talks/helen_fisher_the_brain_in_love?language=pl

Swell. Osobista historia Mateusza Sarełło opowiedziana zdjęciami. Fotoblogia. [online]. Dostęp: 28.06.2025. Dostępny w Internecie: <https://fotoblogia.pl/swell-osobista-historia-mateusza-sarelly-opowiedziana-zdjeciami,6793532955268737a>

Trójkątnikowa koncepcja miłości Sternberga. Sieć Przyjaciół. [online]. Dostęp: 26.06.2025. Dostępny w Internecie: <https://www.siecprzyjaciol.org/2020/11/28/trojczynnikowa-koncepcja-milosci-sternberga/>

SPIS ILUSTRACJI

1. Kadr z filmu "Zimna wojna" w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, 2018. Na zdjęciu: Joanna Kulig i Tomasz Kot, fot. Łukasz Bąk/Kino Świat, Źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/wielobarwni-czern-i-biel-w-nowym-polskim-kinie>
2. Kadr z filmu "Ostatni dzień lata" w reżyserii Tadeusza Konwickiego, 1958. Źródło: <https://www.interticket.pl/program/ostatni-dzien-lata-1845>
3. Kadr z filmu "Tatarak" w reżyserii Andrzeja Wajdy, 2009 r. Na zdjęciu Krystyna Janda. Źródło: <https://aksonstudio.pl/movie/tatarak/>
4. Fotografia obrazu "Umizgi huculskie". Źródło: https://rynekisztuka.pl/2012/08/13/sztuka-zawsze-mloda-polska-sztuka-okolo-1900/waclaw-szymanowski_umizgi_huculskie_sielanka_1892/
5. Fotografia obrazu "Miłość", wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. dzięki uprzejmości MNK. Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/lukasz-korolkiewicz-milosc>
6. Fotografia obrazu "Portret Marii Konopnickiej". Źródło: <https://martynakliks.pl/odcinki/maria-dulebianka-portret-marii-konopnickiej/>
7. Mateusz Sarełło, zdjęcie z książki "Swell", fot. dzięki uprzejmości artysty, Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-sarello-swell>
8. Mateusz Sarełło, zdjęcie z książki "Swell", fot. dzięki uprzejmości artysty, Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-sarello-swell>
9. Mateusz Sarełło, zdjęcie z książki "Swell", fot. dzięki uprzejmości artysty, Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-sarello-swell>
10. Mateusz Sarełło i Marta Zgierska, zdjęcie z książki "Garden", fot. dzięki uprzejmości artystów. Źródło: https://martazgierska.com/?page_id=138&lang=pl
11. Mateusz Sarełło i Marta Zgierska, zdjęcie z książki "Garden", fot. dzięki uprzejmości artystów. Źródło: https://martazgierska.com/?page_id=138&lang=pl
12. Mateusz Sarełło i Marta Zgierska, zdjęcie z książki "Garden", fot. dzięki uprzejmości artystów. Źródło: https://martazgierska.com/?page_id=138&lang=pl
13. Filip Zawada, zdjęcie z projektu "Drewniane gody". Źródło: <https://www.gallerystore.pl/item/2001/114/Wydarzenia/Wystawy/Fotograficzny-debiut-Filipa-Zawady-Drewniane-gody.html>
14. Filip Zawada, zdjęcie z książki "Drewniane gody", fot. dzięki uprzejmości fotografa. Źródło: <https://culture.pl/pl/galeria/drewniane-gody-filip-zawada-galeria>
15. Maria Kniaginina-Ciszewska, zdjęcie z projektu „Bombonierka”. Źródło: <https://mufo.krakow.pl/odwiedzaj/wydarzenia/foto-update-spotkanie-z-maria-kniaginina-ciszewska>
16. Maria Kniaginina-Ciszewska, zdjęcie z projektu „Bombonierka”. Źródło: <https://opt-art.net/jak-sie-czuje-twoje-drugie-serce-maria-kniaginina-ciszewska/>

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi