

Lalki, lustra, klepsydry. Motyw fotografii w polskiej prozie lat 1863-1939

Cezary Zalewski

CEZARY ZALEWSKI
(Uniwersytet Jagielloński)

LALKI, LUSTRA, KLEPSYDRY

MOTYW FOTOGRAFII W POLSKIEJ PROZIE LAT 1863–1939

W roku 1899 Stanisław Witkiewicz stwierdzał kategorycznie: „Fotografia oddziaływa na sztukę, ale i sztuka oddziaływa na fotografię”¹. Nieprzypadkowo pojawia się tu pojęcie ogólne, które, tak wcześniej jak i później, najczęściej utożsamiano z innymi sztukami wizualnymi. Pierwotnie dociekania krytyków i estetyków oscyływały wokół więzi między fotografią a malarstwem; próbowali oni ustalić charakter owej relacji w kategoriach podporządkowania, równouprawnienia bądź też supremacji. W okresie międzywojennym kwestia ta nie wzbudzała jednak tak wielkiego (i polemicznego) zainteresowania, gdyż, po pierwsze, fotografia zajmowała już ustalone miejsce w hierarchii artystycznej, a po drugie – zestawianie obu dziedzin było uprawnione tylko w dość wąskim sensie.

Na tym tle zastanawia jednak brak refleksji poświęconej oddziaływaniu fotografii na literaturę – na prozę zaś w szczególności. Nie licząc bowiem metaforycznych wypowiedzi o fotograficznej wierności realizmu, problem ten nie był ani postawiony, ani zanalizowany, a jednak trudno z faktu tego wyciągać wnioski o nieistnieniu jakichkolwiek relacji. Należałoby raczej przyjąć, iż literatura wykazała zainteresowanie fotografią w dość specyficzny – i przez to nie zauważony – sposób.

Zarysowanie natury tej zależności jest możliwe dzięki zestawieniu dyskursu estetycznego z literackim. Przykładem pierwszego będzie niewielka analiza, której dokonuje Witkiewicz w cytowanej rozprawie:

Mam przed sobą fotografię wodospadu Niagary. Gdyby jakiś malarz skopiował ją sumiennie, podpisał pod tym, że to jest chwila, w której Bóg utwierdzał firmament i rozdzielał powietrze, wodę i „suszę”, każdy widz uwierzyłby, iż jest to obraz stworzony wśród głębokich rozmyślań nad potęgą takiego aktu jak stworzenie świata. Ten nawał wody walący się ze zrębu skał czarnych, znad którego wystają potężne gmachy obłoków, te olbrzymie głazy wychylające się spod nadmiaru spienionej wody – wszystko to jest tak potężne jako zjawisko i sformułowane z taką precyzją przez aparat fotograficzny, jak gdyby to był krzyk podziwu jakiejś duszy, która była świadkiem stworzenia świata².

¹ S. Witkiewicz, *Jeszcze o krytyce*. W: *Pisma zebrane*. T. 1: *Sztuka i krytyka u nas*. Kraków 1971, s. 201.

² *Ibidem*, s. 204–205.

Krytyk patrzy na fotografię tak, jak patrzyłby na obraz. Analizuje kompozycję i poszczególne elementy, starając się przypisać im znaczenie, którego ostatecznym źródłem jest – zgodnie z XIX-wiecznym genetyzmem – autor (malarz, fotograf). Istota lektury polega więc na opisaniu środków, którymi posłużył się artysta, wyrażając określone przesłanie.

Dokładnie 30 lat wcześniej Jan Lam opublikował *Koroniara w Galicji* – powieść o perypetiach młodego oszusta podróżującego po zaborze austriackim. Kobiety, z którymi bohater stale się spotyka, obdarzają go paroma zdjęciami. Jedno z nich – wręczone mu na pożegnanie przez miejscową arystokratkę – narrator opisuje następująco:

Fotografia ta przedstawiała p. Podborskę i dzięki grzeczności niezrównanego Szajnoka podobną była tylko ze stroju do swojego oryginału, z twarzy zaś przypominała jakąkolwiek inną, oczywiście nieco młodszą osobę. Książę zachwycał się atoli niezmiernym podobieństwem wizerunku i zaręczał, że nawet w Paryżu nie widział fotografii tak wiernie oddającej nie tylko rysy, ale cały wyraz twarzy – żałował tylko, iż pomimo tych zalet utwór Szajnoka przedstawiał panią Podborskę przynajmniej o jakichś dziesięć lat starszą, niż była w istocie³.

Fragment ów zbudowany jest na kontraście między ujęciem fotografii przez narratora a ujęciem jej przez bohatera. Pierwszy zapowiada się na – albo przypomina – estetę, który obiektywnie ocenia zalety i wady prezentacji fotograficznej. Nie jest to zresztą krytyka znanej lwowskiej firmy, gdyż „odmładzające” zabiegi były wówczas powszechnie stosowane. Dzięki nim Lam uzyskuje tło, na którym pojawia się – dokładnie przeciwna – opinia księcia-oszusta, który chwali „dokładny” wizerunek twarzy oraz ubolewa nad „postarzającym” efektem fotografii. W ten zatem sposób bohater wykorzystuje dogodną okazję do prawienia komplementów kobiecie, od której przychylności wiele w jego „karierze” będzie zależało.

Różnica między wypowiedzią Witkiewicza a wypowiedzią Lama wydaje się niewielka, jednak ma zasadnicze znaczenie. Obaj bowiem opisują pewne jakości estetyczne fotografii, ale pierwszy traktuje je wyraźnie autonomicznie, starając się odkryć zawarty w nich sens. Natomiast u Lama prezentacja ważna jest o tyle, o ile służy realizacji zamierzeń podejmowanych przez postaci. Jeżeli więc proza sięga po motyw fotografii, czyni to nie w celu skompletowania niezbędnych „elementów” świata przedstawionego, ale by odsłonić różnorodne strategie, jakimi posługują się czy w jakie wplątani zostają bohaterowie. Celem niniejszego artykułu jest wyodrębnienie i opisanie owych metod funkcjonalizacji oraz wskazanie na ich związek ze sposobem wizualnej prezentacji zdjęcia.

Pragnienie

Susan Sontag, opisując istnienie fotografii w XX-wiecznej literaturze, zauważyła: „Zdjęcie może oznaczać początek romansu [...] – częściej jednak związek erotyczny nie tylko nawiązuje się przez wymianę zdjęć, ale i do niej ogranicza”⁴. Proza starsza jest zdecydowanie mniej narcystyczna, dlatego ta sytuacja w niej nie występuje. Tego typu uwikłanie fotografii wymaga bowiem interpersonalne-

³ J. Lam, *Pan komisarz wojenny. – Koroniarz w Galicji*. Oprac. S. Frybes. Wrocław 1960, s. 190–191. BN I 173.

⁴ S. Sontag, *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Warszawa 1986, s. 148.

go kontekstu, który jest właściwym dla niej polem odniesienia. Niemniej jednak nie bez znaczenia jest tu fakt, na jakim etapie romansu proces ten się rozpoczyna. Istnieje obserwowalna zależność, zgodnie z którą tam, gdzie fotografia towarzyszy narodzinom uczucia, tam jest ono nieautentyczne czy wręcz naśladowcze. I odwrotnie: tam gdzie zdjęcie pojawia się o wiele później, tam odgrywa mniejszą rolę, ustępując miejsca spontanicznej cyrkulacji pragnienia.

W *Idealistach* (1876) Jana Lama przedstawione zostają perypetie Waława i Heleny, którzy po licznych kłopotach złączą się węzłem małżeńskim. Zakochują się w sobie natychmiast, ale długo ukrywają się z tym, powierzając swe uczucia pamiętnikowi (Helena) lub wpatrując się w fotografię wybranki (Waław). Gdy jednak amant zmuszony jest wytłumaczyć się z takiego postępowania, stwierdza:

Cieszył mnie widok tych rysów i chciałem je mieć zawsze przed oczyma, gdy byłem u siebie. Zdawało mi się, że zrobiłem świątynię z mojego pokoiku, gdy w nim zamieszkałem ten portret. Przeszłoby mi własny próg z pewną czcią, gdy wracałem do siebie [...]⁵.

Wypowiedź ta trafnie charakteryzuje tę nadzwyczaj rzadką sytuację, w której zdjęcie funkcjonuje niczym ikona, stale odsyłająca do „pierwowzoru”. Na tym polega paradoksalny status fotografii, gdyż, z jednej strony, jest ona „namiastką” osoby, której nie zastąpi, i dlatego nawet opis jej wyglądu został tu pominięty, ale z drugiej strony – niestrudzenie odnawia czy reaktualizuje pragnienie, utrzymując je na odpowiednim poziomie.

O wiele częściej jednak zdjęcie pojawia się w momencie, w którym wszelkie uczucia albo już wygasły⁶, albo proces ten właśnie się odbywa. Druga ewentualność jest ciekawsza, ponieważ pokazuje, jak jedna osoba jest zastępowana inną. W wyniku tej zamiany fotografia kogoś, kto do niedawna był bliski, staje się teraz katalizatorem obojętności.

Modelowy przykład takiej funkcjonalizacji znajduje się w powieści Michała Bałuckiego *Za winy niepopelnione* (1879). Przebywając w Wiedniu Jan był silnie zauroczony Julią, dlatego wróciwszy do domu niecierpliwie oczekuje listu. Tymczasem w rodzinnym miasteczku dość niespodziewanie zakochuje się w Amelii, więc spóźniona przesyłka sprawia mu spory kłopot. Korespondencja jest wprawdzie od przyjaciela, ale Julia odpowiednio ją wyposażyła:

Kilka fotografii, większego i mniejszego kalibru, wysypało się z listu. Podniósł je szybko z ziemi. Wszystkie przedstawiały Julię, w najrozmaitszych pozach i ubiorach: to dekolowaną w lokach, z sentymentalnym spojrzeniem, to znowu w jakimś negliżyku koronkowym, z rozpuszczonymi włosami, to w kołpaczku futrzanym, z ulubioną charciczką, Ledą; była nawet na jednej fotografii przedstawiona leżąca, z głową przytuloną do poduszki i uśmiechająca się do kogoś.

Ta obfitość fotografii niemiłe zrobiła wrażenie na Janie; widział w tym kaprys bogatej panny i próżność, zbyteczne rozmiłowanie się w sobie. Wyobraził ją sobie zaraz, stojącą przed lustrem w pracowni fotografa i próbującą różnych wyrazów twarzy, spojrzeń, a wszystko dla-

⁵ J. Lam, *Idealiści*. W: *Dziela literackie*. T. 3. Warszawa 1957, s. 110. Zob. też M. Dąbrowska, *Noce i dnie*. T. 2: *Miłość*. Warszawa 1996, s. 194. Pierwodruk: 1934. – A. Strug, *Mogila nieznanego żołnierza*. T. 1. Warszawa 1928, s. 106–107. – S. I. Witkiewicz, *Nienasyceńce*. Warszawa 1992, s. 465. *Dziela zebrane*. Pierwodruk: 1930.

⁶ Zob. np. W. Przyborski, *Życie za marzenie*. Warszawa 1871. – E. Orzeszkowa, *Panna Antonina*. W: *Panna Antonina. I inne nowele*. Warszawa 1986, s. 95–96. Pierwodruk: 1883. – J. Iwaszkiewicz, *Słońce w kuchni*. W: *Opowiadania zebrane*. T. 1. Warszawa 1969, s. 460. Pierwodruk: 1938.

tęgo, aby się wydać najpiękniejszą, nawet kosztem wstydlivosti dziewczęcej, bo niektóre fotografie wydawały mu się dość nieskromne. W Wiedniu może by to nie było go uderzyło; ale tu, czy że towarzystwo matki i Amelki, które były uosobieniem uczciwej skromności, tak wpłynęło na niego, czy może gust jego stał się tak małowieszcząskim, że na mody ucywilizowanego świata zaczął patrzeć ze zgorzaniem, dość, że przy niektórych fotografiach wstydział się za Julię⁷.

Zasadniczym celem Bałuckiego jest dyskredytacja Julii i apoteoza Amelii, dlatego zbudował tę scenę tak, aby obie kobiety były wciąż kontrastowane. Pierwszą płaszczyzną konfrontacji jest miłość własna. W fotografiach Julii dostrzega Jan to, co – prawdopodobnie – było także przyczyną pierwotnego zauroczenia; nie tak bowiem nie przyciąga mężczyzny jak kobieta doskonale narcystyczna, zwrócona tylko ku sobie. Jan rozpoznaje tę próżność dopiero wtedy, gdy Julia pokaże mu się – na zdjęciach – w lekkim negliżu, ale w ten sposób przeciwieństwo w odniesieniu do Amelii staje się jeszcze wyraźniejsze.

Dramatyzm tej sceny polega na tym, iż Jan błędnie rozpoznał zamiary Julii. Przyjaciół pisze bowiem, iż tęskni ona za nim i żałuje, że pozwoliła mu wyjechać. Rozstrzygnięcie dokona się więc w oparciu o kryterium estetyczne. Jan wkrótce znajdzie się w otoczeniu Amelii i rodziców, którzy bez wahania przyznają, iż tak pięknej kobiety nigdy jeszcze nie widzieli. Tymczasem on jest odmiennego zdania: właśnie ten nadmiar sztuczności, który na fotografiach prezentuje Julia, przekonuje go, iż uroda Amelii jest znacznie większa, gdyż obywa się bez tego rodzaju „dodatków”.

Pragnienie Jana było zbyt silnie związane z Amelią, aby uległ on „retoryce obrazu”, jaką posłużyła się Julia. W tej sytuacji zdjęcie okazało się nie tylko nieskuteczne, ale i szkodliwe, gdyż unaocznilo Janowi wszystkie braki Julii, których nie dostrzegał, bezpośrednio stykając się z nią.

Istnieje zatem zasadnicze podobieństwo między ujęciem Lema a ujęciem Bałuckiego. Zdjęcie przypomina magnes, przyciągający lub odpychający pragnienie tego, kto je ogląda; ponieważ jednak zostało wprowadzone w pewną zastaną sytuację, więc od niej zależy owa cyrkulacja.

Zupełnie inaczej fotografia funkcjonuje tam, gdzie jest już bezpośrednią przyczyną powstania pragnienia. Widok przedstawionej osoby też ma własności magnetyczne, tyle że bardziej skomplikowane, tworzące – paradoksalną – koniunkcję przyciągania i odpychania. Zasada ta obowiązuje zarówno, gdy oglądane jest zdjęcie wymarzonego „obiekta”, jak i wówczas, gdy pojawia się na nim konkurent.

Pierwsza ewentualność dotyczy takich przypadków, w których romans rozpoczyna się od zauroczenia fotografią – najczęściej jeszcze nieznaną – postaci. Wątek ten jest wprowadzony m.in. w *Człowieku bez jutra* (1871) Jana Zachariasiewicza, *Białym Murzynie* (1875) Michała Bałuckiego oraz w *Pompalińskich* (1876) Elizy Orzeszkowej. Niezależnie od tego, jakie będą dalsze losy romansu, wspomniani autorzy podobnie ujmują jego genezę, w której ewidentna fascynacja miesza się z – umiejętnie maskowanym – odczuciem dystansu. Najwyraźniej ten splot przedstawił Bałucki, każąc Antoniemu w samotności oglądać znalezione zdjęcie:

Przedstawiała ona głowę młodej kobiety, brunetki, w dość dużym formacie. Głowa była wzniesiona nieco w górę, z wyrazem dumy i pewnej brawury. Włosy gęste, krótko obcięte,

⁷ M. Bałucki, *Za winy niepopelnione*. Warszawa 1887, s. 150–151.

kręcące się lekko nad szerokim czołem, angielski stojący kołnierzyk i krawat nadawały jej pozór ślicznego chłopca, przebranego za kobietę. Szczególnie zwracały uwagę duże, czarne, błyszczące oczy, które śmiało i imponująco patrzyły wprost na patrzącego. Była w nich taka jakaś przeszywająca siła i urok magiczny, że sprawiały wrażenie spojrzenia żywej osoby.

Podróżny czuł się wobec tego spojrzenia zakłopotany i nieśmiały. Owładnął go jakiś dziwny niepokój, połączony z rozkosznym odurzeniem. Doznawał podobnego uczucia, jakie ma człowiek, gdy mu się śni, że lata w powietrzu, ten lot łaskocze mu nerwy, a zarazem przejmuje grozą i obawą upadku. Spojrzenie to więziło jego oczy i długo nie mógł ich odebrać od fotografii⁸.

Przyciąganie pragnienia dokonuje się dzięki niezwyklej urodzie, która zostaje podkreślona w opisie naturalnego wyglądu (głowa, włosy, oczy) kobiety. Zachariasiewicz i Orzeszkowa nie wyeksponują walorów estetycznych, gdyż zdjęcia w ich utworach ukazują mężczyzn, którzy jednakże – jak przyznają to oglądające panie – zawsze są nadzwyczaj przystojni.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż przedstawione tu osoby należą do arystokracji. Oglądanie ich fotografii pozwala na natychmiastowe wychwycenie specyficznych znaków obcości. Bałucki zaznacza niestandardowy ubiór, a Zachariasiewicz – swobodę w jego noszeniu. Najważniejsza jest tu jednak emanacja dumy, jaka płynie z twarzy, a przede wszystkim – ze wzroku. Dzięki temu postać odbierana jest jako zawadiacka czy wyzywająca (Orzeszkowa), panująca (Zachariasiewicz) bądź – jak w przytoczonym fragmencie – niedostępna i pewna siebie.

Magia polega zatem na ambiwalencji uczuciowej, mieszającej zachwyt nad pięknem tych osób z lękiem przed ich nieznaną potęgą. Te zdjęcia przypominają posagi bóstw, łączące idealne proporcje z groźnym, nieosiągalnym majestatem. „Miłość”, jaka zaczyna się od kontemplacji tych obrazów, jest w istocie podszyta zazdrością o taką autonomię. Dlatego kiedy ta okaże się złudą – „fotograficzną maską” – romans również dobiegnie końca.

Naśladowczy aspekt pragnienia znacznie dokładnej zostanie wydobyty tam, gdzie pojawi się klasyczny trójkąt, w którym zdjęcie może zastępować każdego uczestnika. Pozycja środkowa – konkurenta – stała się obiektem zainteresowania Józefa Weyssenhoffa w powieści *Puszcza* (1930). Historia rozpoczyna się w niej od wizyty sióstr, Marceliny i Renaty, w posiadłości Edwarda Kotowicza. Gospodarz jest nieobecny, ale pannom udaje się zwiedzić jego dom. W gabinecie natrafiają na trzy fotografie kobiety, z którą podobno łączą go jakieś bliższe związki. Młodsza siostra zabiera jedną z nich; wracając jest przekonana, iż:

Kotowicz urządza dom dla tej nienawistnej istoty, której aż trzy – teraz dwie – fotografie ma na biurku! – Renia dostawała wypieków na twarzy od nacisku sprzecznych, lubych i niepokojących wzruszeń⁹.

Krystalizacja zazdrości następuje więc błyskawicznie: Renata tym bardziej „kocha” Edwarda, im bardziej nienawidzi Teo. Gdyby nie jej zdjęcie, romans prawdopodobnie by się nie zaczął. Sąsiad dotąd nie wzbudzał przecież zainteresowania, które teraz wzrasta proporcjonalnie do uwagi, z jaką Renata przygląda się Teo:

– Jak ty tu wyglądasz, ty! – przemówiła głośno.
Dalej snuła myśli bez słów, a dogadywał jej zgodnie sad, otaczający swą zdrową weso-

⁸ M. Bałucki, *Biały Murzyn*. Warszawa 1992, s. 12–13.

⁹ J. Weyssenhoff, *Puszcza*. Warszawa 1930, s. 96.

łością siedzibę polską, sumienną i spokojną. Pani zaś na fotografii była zupełnie inna. Piękne jej rysy wyrażały jakiś rebus. Widać było wyraźnie tylko wielką wprawę do pozowania i ostateczne, bezwzględne zadowolenie ze swojej powierzchowności. – Ale ta w oczach tęsknota czy zawiść i ten w ustach grymas litości czy pogardy dla wszystkiego, co nie jest nią, osobą jedyną?

Jeżeli głowa była dla Reni zagadkowa, to reszta postaci wprost oburzała panienkę. Jak można tak się ubrać od fotografii! Przecie gors prawie nagi, a i całą nogę widać dokładnie pod lekką, obwisłą materią. Czy ta pani nie nosi nic pod spodem?...

Zawstydzona się panna Oleszanaka i odruchowo spojrziała na swoje pończochy; rozesłała na nich dłuższą suknię, aby jak najmniej być podobną do oglądanego portretu. Zastanowiła się jednak przez chwilę nad tym, jak ta jej suknia mogła być uszyta?

Przeszła teraz do zagadnienia kapitalnego: – Czy ta pani jest piękniejsza ode mnie? –

Miała się za ładną i zgrabną [...]. A jednak była zupełnie odmienna od tej eleganki, ale to aż... wręcz przeciwna.

– Po co suknie tak na sobie obciskać, kiedy nie ma na czym?... – dziwiła się Renia.

Nie widziała nigdy żywej takiej kobiety z głową starą a ciałem dziecka, znała ją przecież skądś? – Aha, z ilustracji zagranicznych! To musi być aktorka... przypomniała sobie podobny portret przy reklamie mydła Cadum. – W każdym razie nie Polka. – Widać jednak, że takie właśnie kobiety podobają się – może nie wszystkim? – Ale co najgorsza, że panu Edwardowi!

– Na nieszczęście jestem inna – westchnęła głęboko – a on się zna na tym; tyle widział!

[...]

Zaczęła znowu przemawiać do portretu:

– Ale żeś z piekła rodem, to pewne. Ty myślisz tylko o sobie. Takeś się ułożyła, żeby go dużyć i męczyć. – Inaczej by on wyglądał, gdybyś ty była dobra...¹⁰

Lektura zdjęcia polega więc na wytrwałym budowaniu na linii „ja” (Renata) – „ona” (Teo) opozycji, która następnie podlega aż dwukrotnej waloryzacji. Renata skrupulatnie odnotowuje tu każdą różnicę dotyczącą kwalifikacji moralnych (egoizm i pogarda „wyczytana” z twarzy), gustu (rodzaj stroju), wyglądu fizycznego czy narodowości. Wnikliwa obserwacja oparta jest – początkowo – na założeniu, że im więcej dzieli obie panie, tym lepiej dla Renaty. Dopiero później uświadamia ona sobie, że jest wręcz przeciwnie – i Edward zapewne wybierze Teo, a nie ją. Wyjściem z tej kłopotliwej konstatacji okazuje się dyskurs etyczny, zbudowany tym razem na podstawie obserwacji Kotowicza. Skoro ten związek ewidentnie nie czyni go szczęśliwym, to dlatego, iż Teo najpewniej jest osobą pozbawioną jakiegokolwiek wartości moralnej. Z tego zaś wynika, że zupełnie inna od niej Renata będzie dla niego odpowiednią żoną.

Weyssenhoff akceptuje to rozwiązanie, gdyż znakomicie eliminuje ono źródło: odtąd Renata nie naśladuje już Teo, ale „wybawia” Edwarda spod jej demonicznego wpływu. O tym jednak, iż nie wszystko udało się autorowi usunąć, świadczy uwaga dotycząca sukni; zainteresowanie Renaty nie wynika z ciekawości, ale z zamiaru upodobnienia się do Teo. Za systemem różnic skrywa się więc analogia, polegająca na kopiowaniu pragnienia konkurentki.

W trójkątowych konstelacjach fotografia może pojawić się również zamiast osoby, o którą potoczy się rywalizacja. Sytuację taką niezwykle przenikliwie przedstawiła Orzeszkowa w późnym opowiadaniu *Bracia* (1894). Tytułowi bohaterowie żyją w oddaleniu, lecz Wiktor niespodziewanie zawiadamia Zenona, iż jadąc do Wiednia zatrzyma się u niego. Przybysz z wielkiego świata nie jest zaintere-

¹⁰ *Ibidem*, s. 97–98. Zob. też W. Skiba [W. Sabowski], *Niepodobni*. Poznań 1873, s. 79–81. – G. Zapolska, *Kobieta bez skazy*. Warszawa 1913, s. 38–39.

sowany prowincją, zatem jedynym tematem, który pozwala braciom nawiązać zerwaną nić przyjaźni, jest kwestia matrymonialna. Wiktor zwierza się, iż wkrótce poślubi niezwykle ładną wdowę – Amelię – i pokazuje jej zdjęcie:

Zenon patrzył długo na dużą fotografię podaną mu przez brata, z której uśmiechała się twarz kobiety może trzydziestoletniej, śliczna istotnie, rozumna, pełna wdzięku i słodczy. Patrzył długo, bo czar wielki bił ku niemu z jej oczu mądrych i dobrych, z uśmiechu zamysłonego, z bogactwa włosów upiętym malowniczo nad czołem otwartym i szlachetnym¹¹.

Pisarka nie tylko zamierza precyzyjnie odtworzyć imitację, ale – przede wszystkim – stara się udowodnić, iż proces ten nie zakłada determinizmu. Zatem we wstępnej fazie usprawiedliwia zainteresowanie Zenona, pokazując, iż jest odporny na tego typu kuszenie. Jego kontemplacja fotografii wynika bowiem, po pierwsze, z faktu, iż przedstawiona na niej kobieta *i s t o t n i e* – jak zaznacza narrator¹² – jest nadzwyczaj (i to pod każdym względem) atrakcyjna. Po drugie zaś, narzeczona Wiktora jest dokładnym przeciwieństwem żony Zenona, więc wrażenie, któremu on tu ulega, pokazuje niespełniony aspekt jego małżeństwa. Zenon bowiem zwraca zdecydowanie większą uwagę na zalety charakteru niż urodę Amelii (taka jest kolejność i proporcja określeń deskryptywnych w drugim zdaniu).

Fotografia narzeczonej brata wywołuje tylko bezinteresowny zachwyt Zenona – i na tym zapewne kwestia zostałaby zamknięta, gdyby nie dalsze postępowanie Wiktora, który zaczyna romans z przyjaciółką domu – Rozalią. Brat, obserwując takie zachowanie, jest nim coraz bardziej oburzony i coraz bardziej rozumie też, skąd pochodzi jego niechęć do Wiktora:

Był zbyt przyzwyczajonym do wglądania w samego siebie i do roztrząsania sumienia swego, aby nie spostrzec, że w uczuciach gorzkich i gniewnych, których doświadczał, obok zasad obrażonych, obok współczucia dla kobiety zdradzanej i tej, która była wprowadzoną w złudzenie, istniało trochę, może nawet dużo zazdrości. To, czego mu najwięcej może brakowało, tamten miał posiadać w pełni upojeń wiosennych i długich, a jeszcze nie był sytym! Czemuż dla jednych czara życia wylewa przez brzegi uroki i uciechy, a dla innych z drobną kropelką słodczy miesza garncę gorzkości i cikliwości?

Wiedział dobrze, że te uczucia i myśli były złymi, ale je miał. Chciał odpędzać je od siebie, ale nie mógł. Twarz kobieca widziana na fotografii, piękna, dobra, rozumna, jak zaklęta stała mu przed oczyma, a spodem mózgu wila się myśl przeszywająca jak wyostrzony drucik: „Jemu i tego mało!” Zarazem czuł dla siebie pogardę. Pogardzał sobą, że zazdrościł bratu, jednak zazdrościł [...]¹³.

Orzeszkowa, inaczej niż Weyssenhoff, nie zadawała się dyskursem etycznym, który ustanawia różnicę między konkurentami. Reguły moralne zostały naruszone, ale istotniejszy jest fakt, iż Zenon z tego powodu wcale nie czuje się „lepszy” czy choćby „inny”. Nie ma w nim bowiem cienia hipokryzji i doskonale wie, że

¹¹ E. Orzeszkowa, *Bracia*. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 29. Warszawa 1949, s. 205.

¹² W stosunku do tego wyrażenia zachowuje ważność sąd M. Głowińskiego (*Powieść i autorytety*. W: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 227), który dostrzegł, iż w XIX-wiecznej prozie narrator w ten sposób dokonuje swym autorytetem aprobaty uwag poczynionych przez bohatera: „W owym »istotnie« zawiera się cały problem, dzięki temu jednemu słowu czytelnik wie, co ma naprawdę myśleć o chłopaku, który przypadł do gustu bohaterce [*Chama Orzeszkowej*], bez tego jej wypowiedź informowałaby tylko o jej upodobaniach, o niczym więcej”.

¹³ Orzeszkowa, *Bracia*, s. 224–225.

jego reakcja stanowi konsekwencję naśladowania, do którego brat go sprowokował. Wiktor zbyt łatwo osiąga powodzenie, by nie wzbudzić zazdrości w Zenonie, który w jej przyпыlywie „odtworzą” z fotografii fantazmat – teraz przede wszystkim pięknej – Amelii.

Mądrość Zenona polega jednak na tym, iż wciągnięty w pułapkę zazdrości, zamierza się z niej wydostać. Jego poczynania wobec Wiktora, które ostatecznie doprowadzają do wyjazdu brata, mogłyby uchodzić za przejaw rywalizacji, jednak nim nie są. Wzajemna izolacja jest bowiem jedynym sposobem na uchronienie zwaśnionych braci przed konfliktem. Między samotnością a zazdrością wybór nie jest oczywisty, ale Orzeszkowa jest przekonana, iż w sytuacji kryzysu wolność można uratować tylko zostając samemu.

Moderniści wyjdą z odmiennego założenia, dlatego u nich efekty mimetyczne zostaną sfinalizowane. Skrytalizowana zazdrość nieuchronnie wiedzie bowiem do przemocy, która będzie skierowana przeciw konkurentowi. Wprowadzenie zdjęcia w momencie, gdy trwa zaawansowana rywalizacja, pozwala odsłonić dominację rywala nad „przedmiotem” sporu.

Mechanizm ten jest pokazany przez Artura Gruszeckiego w powieści *Pod czerwonym wierzchem* (1914). Kiedy mąż dowie się, iż jego żona ma romans, natychmiast zacznie się jej przyglądać:

lecz gdy spojrział na jej fotografię, którą dla siebie umieścił na biurku, porwała go znów furia zazdrości. Patrzył na jej jasne czoło, na piękne, rozkochane oczy, na usteczka słodkie, które tyle razy całował i słyszał te zawsze pożądane od ukochanej kobiety słowa miłości; na tę szyję białą, na jej biust dziewczęcy, i oczy mgłą mu zasły na myśl, że kto inny będzie całował tę twarzyczkę ukochaną, że ona będzie takimi samymi rozkochanymi oczyma patrzyła na innego i szeptała o miłości i oddaniu się na całą wieczność, jak to mówiła jemu w pierwszych dniach szczęścia.

Drażniła go ta fotografia, nagłym ruchem wziął ją w rękę, chciał zniszczyć, ale przemo-gło w nim uczucie i schował ją do biurka¹⁴.

Precyzja lektury wynika z faktu, że posługuje się ona powtórzeniem, które znakomicie obrazuje przejście od pragnienia do przemocy. Obecność innego – rywala – powoduje, iż Wanda staje się jeszcze bardziej atrakcyjna, dlatego mąż tak wnikliwie i z takim zachwytem opisuje jej urodę. O tym, że nie jest to akt bezinteresownej kontemplacji, świadczy fakt, iż dokładnie ta sama kobieta zaraz „wskazuje” mu osobę kochanka. Przyciąganie i odpychanie pragnienia nie jest bowiem uzależnione od przedmiotu, ale od tego, kto zagradza do niego dostęp. Na nim właśnie koncentruje się zainteresowanie, które – oczywiście – dąży do usunięcia tej przeszkody. Przemoc pozostaje jeszcze w sferze wirtualnej, ale już zamiar zniszczenia zdjęcia pokazuje, że byłaby zasadnym rozwiązaniem. Fotografia odegrałaby rolę „ofiary zastępczej”, gdyż przyjąłaby na siebie agresję pierwotnie skierowaną na rywala.

W ten właśnie sposób kwestię tę rozwiązał Stanisław Przybyszewski w *Wyzwoleniu* – drugiej części *Mocnego człowieka* (1912). Przedstawiona tu została zazdrość Ady, która nie może się pogodzić z tym, iż jej kochanek – Bielecki – jest

¹⁴ A. Gruszecki, *Pod czerwonym wierzchem. Powieść współczesna*. Kraków 1914, s. 412–413. Zob. też G. Zapolska, *Zaszumi las*. Cz. 3. Kraków 1957, s. 112–114. Pierwodruk: 1899. – Ostoja [J. Sawicka], *Dr Faust*. W: *Nad morzem*. Warszawa 1903, s. 69–71.

zainteresowany inną kobietą. Szukając więc zemsty Ada kupuje zdjęcie Bieleckiego, któremu zdaje dokładną relację ze swych poczynań:

– Przez całą drogę coś mnie gnało, nie szłam, ale pędziłam wprost przed się, wpadłam do pokoju, zamknęłam na klucz drzwi – wyciągnęłam fotografię – twoją, łotrze, twoją! – położyłam na stole i zaczęłam się nad nią pastwić.

– Literacki pomysł!

– Literacki, nie literacki, wszystko jedno, ale nie pamiętam, kiedy taką rozkosz przeżyłam. Wzięłam długą szpilkę i zaczęłam ci oczy wykluwać – z początku, jakby w przerażeniu, z lękiem i wahaniem, a potem już z całą zacieklą pasją coraz szybciej, coraz silniej wbijała się szpilka w twoje szatańskie ślepia – oczekiwałam cudu: myślałam, że teraz krew tryśnie, trysnąć musi! – Cud się nie stał – przedziurawiłam całą fotografię, podarłam na kawałki i rzuciłam do pieca¹⁵.

Zachowanie jest o tyle nietypowe, o ile tego rodzaju akt oznacza zazwyczaj decyzję zerwania relacji. Jednakże – znowu – to nie Bielecki jest tu najważniejszy, ale kobieta, która dla niego jest najważniejsza. Ceremonialne zniszczenie fotografii rozładowuje zatem stan permanentnej frustracji, spowodowanej ewidentnie przegrywaną rywalizacją. Zachowanie Ady jest nie tyle literackiej, ile rytualnej proweniencji: przypomina zabicie ofiary, wyzwalamą przemoc, za którą nikt nie ponosi konsekwencji.

Poznanie

Wartość epistemologiczna fotografii oceniana jest skrajnie: od aprobaty do sceptycyzmu. Ten ostatni najczęściej pojawia się w refleksji Sontag:

Niemniej, ukazując świat za pomocą aparatu fotograficznego, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy. [...] W przeciwieństwie do związków miłosnych, zawieranych na podstawie wyglądu partnerów – w akcie rozumienia musimy oprzeć się na odkryciu mechanizmu, na poznaniu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek¹⁶.

Uwaga ta jest jednak trafna także w odniesieniu do osób, gdyż poznanie ich stanowi ważny temat omawianej prozy. Samo zdjęcie może być odczytane trafnie czy fałszywie, ale zawsze dokonuje się to za pomocą całej opowieści, przedstawiającej dalszą lub wcześniejszą historię sfotografowanej postaci. Kiedy proza Dwudziestolecia zrezygnuje z tej zasady, wówczas akt rozumienia zostanie zminimalizowany czy przekierowany na sam podmiot oglądający. Nawet jednak i w tym przypadku narracja okaże się prawdziwym kluczem do samopoznania.

Wiedza, jaką przynosi oglądanie fotografii innych ludzi, dotyczy dwóch aspektów. Informacje mogą koncentrować się wokół danych biograficznych i charakterologicznych. Zdjęcie okazuje się portretem wewnętrznym, przy czym jego powstanie dokonuje się dzięki interakcji między obrazem a tym, kto go postrzega. Nie zawsze jednak tego typu poznanie jest możliwe, zatem – w drugim przypadku – jest ograniczane do stwierdzenia tożsamości sfotografowanej osoby. Identyfi-

¹⁵ S. Przybyszewski, *Mocny Człowiek – Wyzwolenie*. T. 3, cz. 2. Warszawa 1929, s. 29. Zob. także Zapolska, *Kobieta bez skazy*, s. 74.

¹⁶ Sontag, *op. cit.*, s. 27.

kacja przynosi o wiele mniej danych personalnych, mimo to ich znaczenie oraz wpływ na oglądającego mogą być równie silne jak w pierwszym przypadku.

Obie sytuacje najczęściej pojawiają się w związku z fotografiami przedstawiającymi kogoś bliskiego, należącego do rodziny. Geneza portretu wewnętrznego jest ściśle uzależniona od zakresu wiedzy tego, kto patrzy; jeżeli jest ona wystarczająca – dotyczy to przeważnie narratora – wówczas zdjęcie staje się jedynie pretekstem do pełnego jej ujawnienia¹⁷. Najczęściej jednak fotografia dość aktywnie uczestniczy w procesie poznania, pomagając bohaterowi dookreślić charakter sportretowanej osoby.

Przykład tej funkcjonalizacji znajduje się w *Nad Niemnem* (1888) Orzeszkowej. Andrzejowa Korczyńska spogląda na zdjęcie swego syna, Zygmunta:

W postawie trochę niedbalej, a trochę wyszukanej, wsparty o zrąb kolumny, ukazywał on twarz młodzieńczą, z rysami dość pięknymi, bez uśmiechu, bez ognia w spojrzeniu, z kapryśnym zagięciem warg cienkich i elegancko zaostrzonym wąsem ozdobionych. Z samego układu stóp jego u dołu kolumny skrzyżowanych można było wyczytać, że z uczuciem własnej wyższości nad wszystkim, co było na ziemi, opierał je o ziemię. Pani Andrzejowa splecione ręce na stół opuściła i długo wpatrywała się w ten portret syna, który przed sześciu laty wzbudzał w niej doskonale zachwycenie i wzniewał cudowne nadzieje. Dziś nagle w tych ściągłych, ładnych rysach dostrzegła chłód i uderzył ją wyraz kaprysu te wargi otaczający. Uczyniła ręką ruch taki, jakby natrętną marę nie wiedzieć skąd zjawiającą się przed nią odegnąć chciała. Ale ta mara wysuwała się nie z próżni urojenia, lecz z długich spostrzeżeń i uwag, które od czasu stałego osiedlenia się w Osowcach Zygmunta na kształt roju ostrych żądał kęsały jej duszę. Oslupiałymi oczami wpatrywała się wciąż w portret¹⁸.

Walter Benjamin przedstawiając ten etap rozwoju fotografii, w którym wykorzystywane były m.in. kolumny, pisał:

W tym to czasie powstały owe *ateliers* z draperiami i palmami, gobelinami i sztalugami, które tak dwuznacznie oscylowały pomiędzy egzekucją a reprezentacją, miejscem tortur a salą tronową [...]¹⁹.

Benjamin wyjaśnia ten efekt przyczynami technicznymi, czyli długim czasem ekspozycji, natomiast Orzeszkowa pokazuje, że takie okoliczności zewnętrzne niekoniecznie są każdemu narzucone, ale – przeciwnie – mogą idealnie harmonizować z charakterem modelu. Uzyskanie tej zgodności polega tylko na stwierdzeniu jej istnienia bądź – odkryciu jej. Obie sytuacje są tu pokazane za pomocą kontaminacji odmiennych punktów widzenia, prezentowanych przez narratora i matkę. Pierwszy natychmiast odczytuje przedstawioną dialektykę: Zygmunt jawi się jako osoba zarówno przesadnie – majestatycznie – dumna, wyniosła, jak i zmęczona, znudzona całą tą sytuacją.

Natomiast rozpoznanie, którego dokonuje matka, polega na przejściu od jednego do drugiego ujęcia. Ponadto proces ten wyzbyty jest abstrakcyjnego charakteru, ponieważ dokonuje się w oparciu o jej własne doświadczenie. Andrzejowa jest bardzo dumna, a w swoim mniemaniu ma powody, które uzasadniają taką postawę. Dlatego bez trudu dostrzegła ją także u syna, co dodatkowo tylko potę-

¹⁷ Zob. W. Marrené-Morzkowska, *Panna Felicja*. Kraków 1892, s. 9. Pierwodruk: 1885.

¹⁸ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. Wrocław 1997, s. 327.

¹⁹ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*. W: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 34 (tłum. J. Sikorski).

gowało jej zachwyty nad jedynakiem. Niemniej matka jest osobą, która poza tym potrafi wiernie kochać, więc intuicyjnie zakłada, że Zygmunt pod tym względem też jest do niej podobny. Jego pobyt w domu powoli, acz skutecznie, rozprasza te złudzenia. Pod wpływem obserwacji Andrzeja zaczyna dostrzegać to, czego tak długo na tym zdjęciu nie widziała. Zygmunt pokazuje przede wszystkim, że inni niewiele go interesują, i stąd wrażenie nudy czy wręcz nieludzkiego wysiłku, które odzwierciedla jego twarz. Duma i obojętność nie są jednak wykluczającymi się cechami: fotografia Korczyńskiego jest bowiem pierwszą, która przedstawia polskiego dandysa – ucieleśnienie smutnej, ascetycznej próżności.

Rozpoznanie u Orzeszkowej wykazuje wiele podobieństw do tego, które wcześniej przedstawił Adolf Dygasiński w powieści *Von Molken* (1885). Odwrócone zostają tylko role, gdyż tu syn wpatruje się w fotografię matki, ale proces poznawczy, prowadzący od ujęcia nietrafnego do odkrycia prawdy, jest analogiczny.

Młody bibliotekarz, von Molken, odkrywa w pałacowych zbiorach plik zdjęć. Wśród nich:

postać jednej kobiety uderzyła go głównie niezmierną wyrazistością i prawidłowością rysów twarzy, zdawała się ona spoglądać mu prosto w oczy; sam nie wiedział, dlaczego wzroku swego nie mógł oderwać od tej fotografii, w duszy zaś pomyślał sobie: „Tak szlachetnie pięknej kobiety nigdy dotąd nie spotkałem w życiu, a mimo to jednak ciągle mi się zdaje, jak gdyby była moją dobrą znajomą”. I w myśli powtórzył sobie przeczytany przed chwilą frazes Micheleta: „*La femme c'est la fortune – elle n'a rien et apporte tout*”²⁰.

Najważniejsze i najprawdziwsze jest wrażenie jakiegoś podobieństwa między bohaterem a sfotografowaną osobą. Po długim śledztwie, które całkowicie go pochłonęło, okaże się, że jest to jego matka – Julia, włoska guwernantka, która przebywała wśród polskiej arystokracji.

Ustalenie tożsamości jest jedynym osiągnięciem poznawczym, gdyż pomimo iż zachwycająca uroda Julii wciąż trwa, to jednak nie ma już nic wspólnego ze szlachetnością. Matka Molkena osiąga w Rzymie wpływową pozycję, ale jest wyrachowana i egoistyczna. Gdy synowi udaje się ją odnaleźć, ona wypiera się go, brutalnie przepędzając. Finalne doświadczenie jest zatem dokładnym odwróceniem francuskiego aforyzmu. Spotkanie z matką nie przynosi szczęścia, lecz rozczarowanie; a chociaż ma ona wszystko, to niczego nie zamierza wnieść w życie swego syna.

Za podobieństwem w obu utworach dotyczącym ewolucji poznawczej ukrywa się jednak ważna różnica w kwestii roli, jaką pełni w nich fotografia. Bohaterka Orzeszkowej ponownie sięga po nią, w przeciwieństwie do Molkena, który później nie dokona konfrontacji. Wobec zdobytego doświadczenia zdjęcie okazuje się nieadekwatne (czy wręcz fałszywe), a jedyna informacja, która przetrwała próbę, sprowadza się do ustalenia faktu, iż przedstawiona kobieta jest matką bohatera. Dalszy rozwój tematu będzie przebiegał pod znakiem takiej minimalizacji, jaką zapoczątkował Dygasiński²¹. Dane uzyskiwane w ten sposób ograniczają

²⁰ A. Dygasiński, *Von Molken*. Warszawa 1926, s. 12.

²¹ Zob. np. H. Boguszevska, J. Kornacki, *Polonez*. T. 1/2. Warszawa 1955, s. 107, 285. Pierwodruk: 1936–1938. – P. Gojawicyńska: *Powszedni dzień*. Warszawa 1933, s. 101; *Rajska jabłoń*. Warszawa 1937, s. 28; *Ziemia Elżbiety*. Warszawa 1934, s. 194. – J. Kadenc-Bandrowski, *Łuk*. Kraków 1981, s. 240. Pierwodruk: 1919. – W. Melcer, *Dwie osoby*. Warszawa 1936, s. 353. – H. Naglerowa, *Krauzowie i inni*. Warszawa 1936, s. 123. – E. Ze-

się do stwierdzenia tożsamości, wskazując – ewentualnie – na odniesienia społeczne lub rodzinne. I chociaż taki zabieg często wynika z tego, iż zdjęcie przedstawia bohaterów epizodycznych, to jednak do nich się nie zawęży. Niejednokrotnie bowiem marginalizacja jest chwytem stosowanym wobec postaci – skądinąd – ważnych. Wówczas lektura ich fotografii wywołuje jedynie niezaspokojenie i potrzebę uzupełnienia.

Realizacja tego zamiaru nie dokonuje się ani za pomocą porównania, ani dzięki bezpośredniej weryfikacji. W *Granicach* (1935) Zofii Nałkowskiej Elżbieta nie będzie kilkakrotnie wpatrywać się w zdjęcie matki i nie wyjedzie także na jej poszukiwanie. Wystarczy jedno, subiektywne spojrzenie:

Zupełnie blisko na biurku stała fotografia matki jako młodej panny. Była cienka w pasie, ale nie tak jak pierwsza żona wuja Koliczowskiego na portrecie. Kołnierzyk od białego stanika sięgał pod samą brodę i wyglądał, jakby był zrobiony z czegoś twardego. Przez prawe ramię przewieszal się do przodu gruby warkocz, ręce trzymały poręcz krzesła. Zawsze dotąd młodość matki wydawała się Elżbiecie rzeczą tajemniczą, jakby jej nigdy nie było, jakby jej nie było od samego początku. Matka zaczęła się w jej życiu, kiedy miała już dwadzieścia kilka lat. Gdy robiono to zdjęcie, Elżbiety jeszcze nie było i ojciec wcale jeszcze matki nie znał.

Teraz to wszystko prędko stawało się rzeczywiste, cały świat powracał do istnienia. Nie było już gdzie uciekać od okropności, nie było jej czego przeciwstawić. Ta nieznamiona dziewczynka na fotografii – to jest ktoś najbliższy na całym świecie. Nie można o niej pomyśleć, żeby nagle nie chcieć jej zobaczyć zaraz, w tej samej chwili, żeby nie projektować jakiejś bezsensownej ucieczki, jazdy za granicę bez paszportu, poszukiwań. To głupie uczucie jest najgłębszym wstydem, do którego przed sobą samą nie można się przyznać²².

Lektura fotografii ustanawia, a następnie niweluje efekt obcości. Elżbieta jest w stanie tylko opisać strój lub wygląd matki, ale w ten sposób nie przekroczy pokoleniowej bariery. Dopiero gdy córka zrezygnuje z pamięci, a więc z – niemożliwej – próby przeniesienia siebie w tak odległy czas, wówczas nastąpi olśnienie. Matka staje się kimś bliskim właśnie dlatego, że jest „taka sama” jak córka: obie są młode i znajdują się w podobnej sytuacji życiowej. Poznanie – i na tym polega *novum* wprowadzone przez Nałkowską – opiera się na ekspresji, która czyni oglądającą osobę „miarą” tej, która jest oglądana.

Sposobem na uratowanie funkcji poznawczej zdjęcia okazała się dalsza modyfikacja jego epistemologicznego zakresu. Fotografia nie jest już źródłem informacji na temat przedstawionej osoby, a staje się drogą samopoznania dla tego, kto ją ogląda. Dokonuje się to na zasadzie anamnezy: fotografia ożywia pamięć, dzięki czemu ktoś odkrywa swoją – i tylko swoją – przeszłość. U Edwina Jędrkiewicza zdjęcie męża wywołuje u żony wspomnienie ich pierwszego spotkania, które nie jest wprawdzie odległe, ale odtwarza – tak jej teraz potrzebną – atmosferę wzajemnego zauroczenia²³. Pełną realizację takiego ujęcia zaprezentował już wcze-

g a d ł o w i c z, *Uśmiech*. Kraków 1936, s. 34–35. Identyfikacja na podstawie fotografii pojawia się wielokrotnie w kontekście politycznym i policyjnym. Zob. M. Dąbrowska, *Szkiełko*. W: *Znaki życia*. Warszawa 1938, s. 159. – W. Feldman, *Nowi ludzie*. T. 1. Lwów 1894, s. 84. – T. Kudliński, *Wygnańcy Ewy*. Warszawa 1932, s. 320, 330. – Z. Uniłowski, *Gracz*. W: *Człowiek w oknie*. Warszawa 1933, s. 183–184.

²² Z. Nałkowska, *Granica*. W: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1956, s. 31–32.

²³ E. Jędrkiewicz, *Droga z Martynowic*. Warszawa 1938, s. 179–181.

śniej Zbigniew Uniłowski we *Wspólnym pokoju* (1932). Lucjan, zatrzymując się przed kinem, ogląda zdjęcia prawdopodobnie przedstawiające sceny z wyświetlanych filmów. Ich lapidarny opis sugeruje brak poważniejszego zainteresowania bohatera, który bardziej koncentruje się na fakcie utrwalenia tych fragmentów na fotografii. Dlatego w tym kierunku będzie pierwsze skojarzenie wywołane napotkanym widokiem. Lucjan wraca do swej dawnej wizyty u fotografa, która miała miejsce, gdy był małym chłopcem:

Oto znajduje się w wielkim, dziwnie oświetlonym pokoju, stoi przed jakimś potworem o czterech cienkich nóżkach i wielkim, czarnym oku. Właśnie to oko. Ciemne, wielkie oko, z jakimiś kolorkami wewnątrz, sprawiało wrażenie, jakby otchłań się tam kryła. Słowem, rzecz nieprzyjemnie tajemnicza. [...] Chłopcu się zdaje, że czeka go jakaś zasadzka i w ogóle nieszczęście. Zaczyna więc płakać. Uspokajają go powoli i obiecują rzecz ważną, mianowicie, że gdy popatrzy przez chwilę prosto w to oko, zobaczy tam kotka i wiele innych rzeczy. Cóż, ma cztery lata, jest to ponętna propozycja. Patrzy więc w to oko, nie chwilę, a całą minutę, coś brzęczy, ale nic się nie pokazuje. Pani w sweterku mówi słodko: „Już”. I chłopiec schodzi ze swego miejsca, smutny i zawstydzony, pojął bowiem, że znowu go okpiono²⁴.

Pomimo iż wydarzenie zostało tak wiernie odtworzone, to jednak pamięć Lucjana dokonuje mitologizacji przeszłości, posługując się nieco naiwną perspektywą dziecka. To, co nieznanne, jest jednocześnie groźne, dlatego aparat fotograficzny staje się źródłem zła, przed którym chłopiec odczuwa lęk. Niemniej, delikatna i dość przebiegła perswazja najbliższych powoduje, iż owo intuicyjne rozpoznanie ulega diametralnej zmianie, dlatego dziecko w poszukiwaniu spodziewanych przyjemności cierpliwie poddaje się fotograficznym zabiegom. Zaraz po ich zakończeniu zaczyna tego żałować, gdyż przekonuje się, iż zostało oszukane.

Uniłowski tworzy więc prywatną mitologię, w której kluczową rolę odgrywa pierwsza zdrada – „grzech pierworodny”, który nazaczył Lucjana. Jego pamięć jednakże postępuje zgodnie z odwiecznym wzorcem, zaraz wywołując kolejne wspomnienie, które ma charakter ewidentnie soteriologiczny: do chorego chłopca z daleka przyjeżdża matka, całkowicie uszczęśliwiając go wspaniałymi prezentami. Zainicjowany przez fotografię powrót do dzieciństwa okazał się dla Lucjana nie tylko przywróceniem czasu przeszłego, lecz także ponownym odkryciem tych doświadczeń, które ukształtowały jego osobowość. Te dwie wizyty odsłaniają źródła lęku i nadziei, które dominują w niemal wszystkich – późniejszych – relacjach Lucjana.

Pośmiertna pamiątka

Zdjęcie niejednokrotnie należy do tych przedmiotów, jakie pozostają po kimś, kto odszedł na zawsze. Specyfika pamiątki polega na tym, iż funkcjonuje ona aktywnie, wywierając znaczny wpływ na tych, którzy się z nią stykają²⁵. Parafra-

²⁴ Z. Uniłowski, *Wspólny pokój*. Wrocław 1976, s. 139. BN I 224. Jednak fotografie filmowe oglądane tylko ze względu na nie same wzbudzają dość negatywne wrażenie. Zob. S. Otowski, *Marionetki*. Warszawa 1958, s. 124–125. Pierwodruk: 1938.

²⁵ Poza moim zainteresowaniem pozostają przykłady, które ograniczają się do przekazania informacji o śmierci. Zob. np. H. Sienkiewicz, *Na marnie*. W: *Pisma*. T. 36. Warszawa 1912, s. 41. Pierwodruk: 1872. – T. Kudliński, *Wuj Rafał i Ska*. Lwów 1936, s. 33.

zując więc Nietzschego można zauważyć, iż ten rodzaj oddziaływania koncentruje się na pożytkach i szkodliwości fotografii dla życia.

Korzyści są najwyraźniejsze tam, gdzie zdjęcie przedstawia osobę bliską, bardzo kochaną. W takim przypadku, jak zauważa psycholog:

Dzięki fotografii pobożnie przechowywanej, kontemplowanej wraz z innymi wspomnieniami w uroczystym ceremoniale intymnej religii, coś z owego okrucieństwa zniknięcia zostało poddane egzorcyzmom. Na miejsce brutalnego unicestwienia i rozkładu ciała pojawiła się wieczność z poślizniętym uśmiechem. W ten sposób fotografia zajmuje miejsce w ceremoniale, który wypełnia funkcję społeczną, stanowi ona jego ostatni etap, w łączności z subiektywnością najbardziej „osobistą”²⁶.

Uzupełniając te spostrzeżenia, należałoby zaznaczyć, iż owa konsolacja pojawia się niemal w końcowej fazie obrzędu i niejednokrotnie bywa też zaskoczeniem. W *Rodzinie Połanieckich* (1895) Henryka Sienkiewicza dokładnie pokazany zostaje proces, w którym trakcie Stanisław oswaja się ze śmiercią Litki. Jej zdjęcia aktywnie i pozytywnie uczestniczą w tej przemianie dopiero na ostatnim etapie:

Gdy wrócił do domu, na wstępie uśmiechnęła się do niego twarzyczka Litki z dużej fotografii, którą podczas jego niebytności przysłała Marynia. Jej widok wzruszył Połanieckiego do głębi duszy. Często zresztą doznawał on tego rodzaju wzruszeń, gdy niespodziewanie przypomni sobie Litkę lub nagle spostrzeżł jeden z jej portretów. Zdawało mu się wówczas, że miłość do tego dziecka, pochowana gdzieś w głębi serca, wstawała nagle z dawną żywotnością i siłą, przejmując całą jego istotę ogromną tkliwością i ogromnym żalem. To odświeżanie się żalu było nawet tak bolesne, że go unikał, jak zwykle człowiek unika prawdziwego cierpienia. Teraz jednak było w jego wzruszeniu coś słodkiego. Litka uśmiechała się do niego przy blasku lampy, jak gdyby chciała powiedzieć: „Pan Stach”. Naokół jej główki, na białym obramowaniu, zieleniły się cztery brzozy namalowane przez Marynię.

Połaniecki stał i patrzył przez długi czas, na koniec pomyślał:
„Wiem, w czym może być szczęście życia – w dzieciach”²⁷.

Fotografie i wywołane dzięki nim wspomnienia początkowo przynoszą jedynie przejmujące doświadczenie nieobecności, pustki. Istotna zmiana pojawia się po odwróceniu kierunku odbioru, gdy Stanisław przestaje skupiać się na tym, jak bardzo Litka była mu bliska, i próbuje spojrzeć na siebie z jej perspektywy, starając się odtworzyć te dziecięce uczucia. Reorientacja dokonuje się dzięki specyficznemu spojrzeniu, jakie kieruje Litka – i które wyraźnie wydobywa się „na zewnątrz” fotografii. Stanisław zaczyna dostrzegać, iż to miłość dziecka – Litki, ale nie tylko – nadaje sens i chroni przed powrotami rozpacz.

Konsolacyjna funkcja fotografii nie ogranicza się do utrwalania wspomnień, zapewniających namiastkę nieśmiertelności. Sienkiewicz sugeruje, iż te ceremonie mogą i leczyć, i jątrzyć bolesne rany²⁸. Dopiero gdy zdjęcie stanie się czymś w rodzaju testamentu, w którym Litka wskaże Stanisławowi drogę do założenia

²⁶ R. Castel, *Urojenia i obrazy*. Wybór, przeł. M. Myszkowska. W zb.: *Antologia tekstów z teorii i estetyki fotografii*. Cz. 5. Wybór U. Czartoryska. Warszawa 1993, s. 50.

²⁷ H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*. Warszawa 1997, s. 237–238.

²⁸ Wiedział o tym K. Irzykowski (*Notatki z życia, obserwacje i motywy*. Warszawa 1964), który znalazł się w podobnej sytuacji, kiedy w r. 1916 umarła jego córeczka – Basia. Oglądanie zdjęć zawsze prowadziło ojca do następujących wniosków: „Porównywałem oczy na wszystkich jej fotografiach. Od samego początku ten zagadkowy smutek, jakby zapowiedź, która się sprawdziła”. Dla tego Irzykowski zrezygnował z tej czynności: „Nie chcę wyjmować z szuflady fotografii – boję się. W duchu je oglądam, mam je w ręce, lecz nie sięgam. Beznadziejne” (s. 187, 188).

rodziny, wówczas życie ostatecznie zatryumfuje nad śmiercią. Połaniecki podejmuje decyzję o swoim małżeństwie z Marynią, patrząc na fotografię zmarłego dziecka, które „zainspirowało” i „zatwierdziło” ten związek.

Istnieje także inny tryb funkcjonalizacji zdjęcia, polegający na zawłaszczeniu go. Dzieje się tak wtedy, gdy bohatera nic nie łączy z przedstawioną na fotografii osobą, a mimo to próbuje on wykorzystać jej obraz do realizacji własnych celów. Sytuacja taka na zasadzie kontrastu została wprowadzona już przez Sienkiewicza. Zawilowski interesuje się Marynią – żoną Stanisława – i obsypuje ją komplementami, posługując się zdjęciem Litki. Próbuje udowodnić niezwykle podobieństwo między obiema osobami, czym wzbudza oburzenie – podszyte pewną zazdrością – u męża, który natychmiast usuwa ten portret z salonu²⁹. Jeszcze wyraźniej wątek podobny pojawia się w *Sezonowej miłości* (1905) Gabrieli Zapolskiej. Tuśka odwiedza Sznapsię, która pokazuje jej zdjęcie zmarłej córki. Jednak dla Tuśki najważniejszy jest fakt, iż było to dziecko jej obecnego kochanka – Porzyckiego. Patrząc więc na fotografię, wyobraża sobie, jak on i Sznapsia opiekują się chorą, a następnie pocieszają się po jej stracie. Fantazmat okazał się fałszywy – ojca wówczas nie było – lecz wystarczył, aby podsycić uczucie Tuśki, które, nie po raz pierwszy zresztą, dostaje się w mechanizm zazdrości³⁰.

Strategia zawłaszczenia jest zatem podobna, gdyż polega na pobudzeniu pragnienia u kogoś lub – w sobie samym. Fotografia zmarłego dziecka wydaje się środkiem bardzo użytecznym, ponieważ świetnie maskuje te zamiary, wprowadzając aurę pierwotnej niewinności. Niemniej jednak jest też nieskuteczna: nie powołuje ani nie przywraca do życia silnej więzi, obnażając tylko nienaturalny zamysł jej stworzenia.

Obie – modelowe – sytuacje mają negatywne dopełnienia, w których wizerunek nieżyjącego przynosi tylko potwierdzenie wszechwładnego panowania śmierci. Fotografia jest już nie tyle pamiątką, ile maską pośmiertną, która wytrwale przypomina o kruchości wszelkiego istnienia.

Zasada ta jest szczególnie wyraźna tam, gdzie uprzednie relacje albo nie istnieją, albo są dość wątłe.

Przykład pierwszej sytuacji, osadzonej w bezosobowym kontekście politycznym, znajduje się w powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pocisku* (1910). Carski gubernator, obawiając się zamachu, surowo każe wszystkich buntowników; ma jednak dość nietypowy nawyk kolekcjonowania zdjęć osadzonych więźniów. Fotografia jednego z nich wzbudza dziwne wrażenia; efekt ten jest nawet wyjaskrawiony, ponieważ Strug opisuje tylko oczy młodego rewolucjonisty, które za każdym razem „mówią” generałowi co innego. Zanim jeszcze podpisze on wyrok, wzrok skazańca wywołuje niejaką sympatię, ale została ona stłumiona, aby „sprawiedliwości” mogło stać się zadość.

Kiedy po jakimś czasie generał wydobyl jego fotografię, spojrzaly nań stamtąd oczy upiora. Jasne, przenikliwe, nieublagane – wiedzące już wszystko i mówiące wszystko. Szarpnęło nim po raz pierwszy w życiu okropne powątpiewanie. Zali dobre jest to, co czyni? Zali to jest konieczne? Z oczu powieszzonego biła prawda, owa wiekuista nieomylność – która panuje tam, gdzieś, kędy poszedł skazany chłopiec³¹.

²⁹ Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, s. 416–418.

³⁰ G. Zapolska, *Sezonowa miłość*. Kraków 1980, s. 324–325.

³¹ A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*. Warszawa 1989, s. 32–33.

Wraz ze śmiercią role zostają odwrócone i teraz to więzień ma ewidentną przewagę nad generałem, którego wprowadza w zakłopotanie czy wręcz szantażuje. Gubernator pierwotnie ugiął się pod tą presją, ale – podobnie jak poprzednio – później odbudował w sobie poczucie obowiązku. Gdy wydawało mu się, że jest ono niezachwiane, znowu zapragnął zmierzyć się z fotografią:

wydobył album i z drwiącym uśmiechem spytał widma:

„No i co?”

„Zginiesz!” – odpowiedziały natychmiast oczy.

Była w tym spojrzeniu znowu przenikliwa, nieodparta prawda. I zamarł drwiący uśmiech na pobladłej twarzy generała – zobaczył bowiem własną śmierć, swój własny grób. Widział swój pogrzeb uroczysty, idący ulicami Warszawy. Gromady gapiów, szpalery wojsk³².

Dopiero za trzecim razem gubernator dostąpi pełnego objawienia. Zakwestionowanie metod postępowania, wyczytane wcześniej z fotografii, teraz zostało uzupełnione o pokazanie wszystkich konsekwencji, jakie z nich wynikają. Nikt bowiem, kto posługuje się przemocą, nie może zająć pozycji neutralnej; siła stosowana wobec innych zawsze „wróci” do tego, kto jej użył. Ta lektura fotografii utrwała właśnie moment tranzytu: potwierdza zarówno opresję generała wobec buntowników, jak i planowany odwet z ich strony. Wzajemność nie implikuje jednak determinizmu, ale odsłania pułapkę, w którą wpada każdy, kto angażuje się w konflikt.

Fatalizm pojawia się dopiero w *Niecierpliwych* (1939) Nałkowskiej, ostatnim utworze, który – w interesującym mnie okresie – wprowadza temat fotografii. Pisarka obrazuje losy pewnej rodziny, w której wszyscy podlegają – w różnej formie – destrukcji. Nazajutrz po pogrzebie babki Ludwiki jego uczestnicy spotykają się na obiedzie, po którym następują skąpe, urywkowe wspomnienia. Aby je podtrzymać, gospodyni przynosi zbiór dawnych fotografii, wśród których jest też podobizna zmarłej:

Przedstawiała babkę Ludwikę, gdy nie miała jeszcze trzydziestu lat, z małym dzieckiem na rękę. Młoda matka nie przypominała pogodnych Madonn, miała twarz złą i tragiczną, nie patrzyła na dziecko. Jej gniewne, szeroko rozwarte pod ciemnymi brwiami oczy wbite były wprost w obiektyw pradawnego fotografa – z wyrazem daremnego pytania czy pogróżki. [...] – To dziecko jest nieżywe – powiedział Jakub o niedoszłym swym wuju – miało dwa miesiące, kiedy umarło na konwulsje.

Kobiety pochylili się nad tym dziwnym zdjęciem pośmiertnym. Ludwika trzymała na kolanach dziecko, jak gdyby jeszcze żyło, i patrzyła ponad nim w świat z nienawistną rozpaczą. Było to jej dziecko ostatnie z Fabianem, piąte z tych, które umierały zaraz albo w parę miesięcy po urodzeniu³³.

Opis jest skonstruowany wedle pewnej retoryki, która wzmacnia czy podwaja doświadczenie śmierci. Rama zewnętrzna sprawia bowiem, że Ludwika jest już osobą nieżyjącą, pomimo iż na zdjęciu jest jeszcze taka młoda. Na ten kontrast nakłada się następny, który w pełni zostaje ujawniony dopiero po informacji Jakuba. Przepaść między matką a dzieckiem wynika stąd, iż to ostatnie jest – w momencie fotografowania – martwe.

Wykonywanie i oglądanie tego zdjęcia charakteryzuje się pewną symetrią: zebrana rodzina uczestniczy w pogrzebie babki, a ona – jako matka – bierze udział

³² *Ibidem*, s. 33.

³³ Z. Nałkowska, *Niecierpliwci*. W: *Pisma wybrane*, s. 300.

w „pogrzebie” dziecka. Fotografia zrównuje obie te perspektywy czasowe, wprowadzając symultaniczność, w której ostatecznie tkwi sens. Śmierć stale zaczyna i kończy istnienie ludzkie. Wszystkie jego etapy – narodziny, młodość, starość – bez większej różnicy mogą zakończyć się pogrzebem. Rozpacz w oczach Ludwiki sugeruje nie tylko bunt, ale też wiedzę tragiczną o życiu, które od samego początku wytrwale szuka swego przeciwieństwa. W losie wielu postaci proactwo to spełni się z iście fatalistyczną trafnością.

Zakończenie

Przedstawione trzy konteksty, w jakich proza wykorzystuje fotografię, składają do wyciągnięcia zasadniczego wniosku dotyczącego ewolucji, która zarysowuje się na przestrzeni wziętych tu pod uwagę epok. Proza pozytywizmu wyznaczyła pewien kanon funkcjonalizacji, z którego i modernizm, i Dwudziestolecie będą – mniej lub bardziej radykalnie – rezygnować. Proces polega na przesunięciu fotografii ze sfery międzyosobowych interakcji w obręb doświadczeń znacznie bardziej podmiotowych.

W zakresie zjawisk związanych z pragnieniem proza realistyczna stworzyła obie możliwości. Zdjęcie uzyskało zatem pierwotny lub wtórny status względem rozwijanego romansu, chociaż pierwszy typ pojawiał się zdecydowanie częściej, gdyż lepiej nadawał się do opisanego reakcji naśladowczych. Modernizm kontynuuje ten aspekt, tyle że wprowadza fotografię w momencie, gdy ostatnia faza zazdrości powoduje pojawienie się przemocy. Dwudziestolecie natomiast (jeśli nie liczyć Weysenhoffa) wraca do sytuacji, w której oglądanie zdjęcia tylko potwierdza wcześniej powstałe uczucie, przy czym często jest ono jednostronne, nieodwzajemnione.

Proces ten wyznacza także charakter tekstowej reprezentacji obrazu. Jest on uzależniony nie tylko od ogólnie przyjętej konwencji, ale przede wszystkim od roli, którą fotografii powierzono. Dopóki rozpoczyna ona romans, dopóty jej opis jest rozbudowany, ale i silnie sfunkcjonalizowany, gdyż od tego, co – i w jaki sposób – zostaje wychwycone z całego zdjęcia, zależy prezentacja natury pragnienia. Nie przypadkiem zatem wtórny wobec niego status fotografii prowadzi do jej coraz bardziej skrótowego – i mniej znaczącego – opisu.

Jeśli chodzi o kontekst epistemologiczny, sprawa przedstawia się dokładnie odwrotnie, gdyż najpełniejsze informacje zdjęcie przekazuje właśnie wtedy, kiedy jest kolejnym, wręcz drugorzędnym etapem procesu poznawczego. Dopiero gdy ten będzie – „doświadczalnie” – przeprowadzony, wówczas jego wyniki mogą zostać poddane syntezie za pomocą ponownego, tym razem o wiele trafniejszego, odczytania fotografii. Proza Dwudziestolecia zrezygnuje z tej zasady, zadowolając się pierwszym, niejednokrotnie jedynym odczytaniem zdjęcia. W efekcie przynosi ono albo wiadomości dość oczywiste (najczęściej dotyczące tożsamości), albo o wiele lepiej charakteryzuje oglądającego – niekiedy wręcz umożliwia samopoznanie – niż tego, kto jest na fotografii ukazany.

Sposób budowania opisu jest ściśle wyznaczany zakresem kompetencji poznawczych. Tam, gdzie jest on odpowiedni, przedstawiony zostaje wygląd zewnętrzny oglądanej postaci (ubiór, poza) oraz cechy osobowościowe. Brak tych ostatnich występuje zazwyczaj tam, gdzie patrzący nie jest w stanie wysnuć tego rodzaju wniosków, koncentrując się na analizie swych doznań.

Fotograficzne pamiątki po zmarłych zawierają konsolacyjny potencjał, ale jego aktualizacja wymaga odpowiednich okoliczności zewnętrznych. Sienkiewicz i Zapolska pokazują, iż tylko ci, których łączą silne więzi z innymi – niezależnie od tego, czy jest to miłość, czy „jedynie” zazdrość – są w stanie doświadczyć pocieszającej, a nawet ożywczej mocy płynącej z tych zdjęć. Obserwacja pozbawiona tego kontekstu, zakorzeniona w – choćby i rodzinnej – samotności, zatracza taki sens. Fotografia i w modernizmie, i w Dwudziestoleciu przynosi zatem zapewnienie o – tak bądź inaczej uzasadnionym – końcu istnienia.

Determinacja opisu przez sytuację, w jakiej znajduje się ten, kto ogląda zdjęcie, jest tutaj największa. Konsolacja wyklucza rozbudowaną prezentację, ograniczając się do podania tożsamości sfotografowanej osoby. Natomiast tam, gdzie dominuje perspektywa tanatologiczna, opis zostaje rozszerzony i sfunkcjonalizowany. Niezależnie bowiem od tego kto, w jaki sposób, w jakim wieku został uchwycony na zdjęciu, każdy jego detal przynosi odbiorcom doświadczenie cudzej, a przede wszystkim zapowiedź własnej śmierci.

Wyodrębnione przeze mnie trzy konteksty zapewne nie wyczerpują listy wszystkich, choć – bez wątpienia – pojawiają się najczęściej. Ich odmiennosc oraz fakt, iż w obrębie każdego z nich dochodzi do zasadniczych przekształceń, pozwala stwierdzić, iż atrakcyjność fotografii opiera się na jej, by tak rzec, plastyczności. Motyw ten można zmieniać i funkcjonalizować w zależności od ogólnych założeń, wedle których tworzony jest cały tekst. Z tego też powodu całościowa ewolucja polskiej prozy jest tu znakomicie dostrzegalna. Posługiwanie się zdjęciem pokazuje bowiem systematyczny wzrost – począwszy od modernizmu – perspektywy jednostkowej. Pod wpływem tej „prywatyzacji” fotografia coraz wyraźniej staje się dla bohaterów „lalką”, zastępującą innego, „lustrem”, w którym się przeglądają, i wreszcie – „klepsydrą”, z której odczytują swoje imiona.

DOLLS, MIRRORS, OBITUARIES.
THE MOTIF OF PHOTOGRAPH IN POLISH PROSE IN 1863–1939

The article *Dolls, Mirrors, Obituaries* analyses the motif of photograph in Polish prose in 1863–1939. The author presents three contexts in which the “prop” is found. Most frequently a photograph has an important function in the protagonists’ love affairs who, seeing the photograph, fall in love or become jealous. Perception of photography carries also an amount of data on the world which gradually reduce and ultimately lead to the recourse to the observed subject. The third context is connected with the tanatological experience of the protagonists: a photo of the deceased may console or conversely – strengthen the belief in fragility of every life.