

Teksty Drugie 1999, 4, s. 165-183



„W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Antonina Lubaszewska

Antonina LUBASZEWSKA

„W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Norwid wyraził w Czarnych kwiatach obawę, by swoich ostatnich spotkań z wielkimi romantykami i ostatnich słów, w których dopatrywał się zapowiedzi ich zgonu, nie zniekształcić w relacji pisarskiej. Znalazł wyjście: „w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić”¹. Wypowiedź ta jest jednym z pierwszych świadectw wiary pisarza – wiary nie zmałowanej jeszcze wątpliwościami – w prawdę fotografii. Później – jak się okaże – pojawią się rozmaite odcienie nieufności, ale ciągle fotografia-kontynuatorka dagerotypu będzie przedmiotem zainteresowania pisarzy. Nawet sam dagerotyp, sto lat po uwagach Norwida, będzie inspirował pisarzy. Karen Blixen na przykład, w eseju wspomnieniowym zatytułowanym *Dagerotypy*, najdawniejszą formę fotografii czyni przedmiotem refleksji pisarskiej i podstawą kompozycji tekstu². Duńska pisarka zwraca uwagę na to, że dagerotypy nie były uważane za sztukę, lecz miały ambicję odtwarzania rzeczywistości jako takiej. Dzisiaj zaś – dodaje – dagerotyp jest cenny dlatego, że ma szczególną zdolność ewokowania aury dawności, a zatem ułatwia wspomnianie. Samego Daguerre’a uważa Blixen za postać symboliczną, co sugerować by miała nawet data jego urodzin – autorka akcentuje, że jest rówieśnikiem Rewolucji Francuskiej (dodajmy, błędnie, gdyż źródła podają rok 1787). Poruszające wyobrażnię okoliczności prezentacji wynalazku, jego obrona w parlamencie, wreszcie sam rytuał półminutowego, nieruchomego pozowania czyni z dagerotypu coś tajemniczego, a zarazem bliskiego sztuce pisarskiej, także przecież wymykającej się chwili, trwającej w czasie. W istocie Karen Blixen, wskazując na owe wartości dagerotypu, uchwyciła drogę, jaką w relacji do literatury przebyła fotografia – od naiwnego zaufania jako do rzeczywistości samej, aż do metafory owej rzeczywistości.

Przyjrzyjmy się innym aspektom relacji: literatura–fotografia. Otóż temat fotografii i fotografowania jawi się w praktyce literackiej przede wszystkim jako ważny

^{1/} C.K. Norwid *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa 1983, s. 36–37.

^{2/} K. Blixen *Dagerotypy*, przeł. K.F. Rudolf i H. Chojnacki, Poznań 1997, s. 37–80.

Interpretacje

składnik wątków antropologicznych. Jeśli przyjmiemy, że istotą perspektywy antropologicznej w oglądzie świata bywa obecność pytania, to w utworze literackim owo pytanie podmiotu o siebie samego, realizujące się często w formach autobiograficznych, bierze swój początek z oglądania fotografii. Wówczas funkcję fotografii można porównać do roli, jaką w powieści Prousta pełniła magdalenka. Oto bowiem wiele utworów literackich ukazuje, jak fotografia wyzwala wspomnienia, pozwala przewyciężyć trud opowiadania o sobie.

Niedawne świadectwo takiej funkcji fotografii zawdzięczamy powieści Wiesława Myśliwskiego *Widnokrąg*. Ukazując w jednym z rozdziałów próbę opowiadania życiorysu przez bohatera powieści, Myśliwski uzmysławia banalny z pozoru fakt, że przede wszystkim poszukiwał on słów. Ponieważ: „bez słów nic się nie wie o sobie”³. W przewyciężeniu trudności opowiadania o sobie pomocna bywa fotografia, jak to ukazuje Prolog powieści. Pytanie o siebie przekłada się na opowiadanie o sobie, a to z kolei ma swą najprostszą formę – życiorys. Warto tu przytoczyć trafną uwagę Paula Ricoeura:

[...] życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej. Zrozumieć samego siebie to być zdolnym do opowiadania o samym sobie historii zrozumiałych i zarazem możliwych do przyjęcia przez innych, przede wszystkim możliwych do przyjęcia.⁴

Opowiadanie o sobie jest, jak powiedziano, poszukiwaniem słów. Pytanie o siebie jest pytaniem o słowa. „Ceną słów jest nasz los” – powie narrator powieści Myśliwskiego. Losem płacimy za te słowa, albo inaczej – los poprzedza możliwość pojawienia się jakichkolwiek słów. Owo odtwarzanie siebie często dokonuje się w literaturze poprzez wprowadzenie tematu fotografii bądź fotografowania. Może to być zabieg prostego i wręcz naiwnego odwołania się do fotografii w celu zestawienia jej z wierszem, jak u Baczyńskiego:

Ten wiersz jest żyłką słoneczną na ścianie
jak fotografia wszystkich wiosen.

[Sur le pont d'Avignon]⁵

^{3/} W. Myśliwski *Widnokrąg*, Warszawa 1996, s. 84. Dalsze cytaty z tej powieści opatrzone są numerami stronic tegoż wydania.

^{4/} P. Ricoeur *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 58.

^{5/} Utwory poszczególnych poetów cytuję według następujących wydań: K.K. Baczyński *Utwory zebrane*, Kraków 1961; M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Poezje*, Warszawa 1958; J. Twardowski *Niebieskie okulary*, Kraków 1980, *Który stwarzasz jagody*, Kraków 1983; W. Szymborska *Poezje*, Warszawa 1977, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988; Z. Herbert *Pan Cogito*, Wrocław 1994, *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, *Epilog burzy*, Wrocław 1998; R. Wojacek *List do nieznanego poety*, Wrocław 1987; S. Barańczak *Wiersze prawie zebrane*, Warszawa 1981, *Widokówka z tego świata*, Paryż 1988; M. Białoszewski *Wiersze*, Warszawa 1976. Wiersz Apollinaire'a *Fotografia* zamieszczony w tomie: J. Czechowicz *Poezje*, Lublin 1982; wiersz R. Kunze'go *O konieczności cenzury* w tomie: R. Krynicki *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989; wiersz R. Lowella *Epilog* w antologii *Znak po znaku*, Warszawa–Wrocław 1992.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

odwołania, dodajmy, funkcjonującego jak echo Horacjańskiej formuły *Ut pictura poesis*.

Bardziej zajmująca jest natomiast sytuacja, gdy fotografia służy do skonstruowania metaforycznego obrazu pewnych wątków antropologicznych, często zdarzeń związanych z przeżyciami podmiotu. Takich choćby, jakie przedstawia *Fotografia* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:
czyjeś ciało i ziemię całą,
a zostanie tylko fotografia,
to – to jest bardzo mało...

Spróbujmy teraz rozważyć tego typu sytuacje literackie, które spożytkowały fotografię dla wymienionych wyżej „pytajnych” podstaw antropologii literackiej. Ujmując rzecz najogólniej: próbujemy analizować temat fotografii i czynność fotografowania pojmowaną jako homologiczna wobec pewnych przejawów egzystencji.

W tworzywie językowym utworów poetyckich temat fotografii stanowi podstawę czy też nośnik procedur metaforyzacyjnych⁶. Doskonale przykłady metafor i metonimii „antropologicznych”, kształtowanych dzięki tematowi fotografii, znajdujemy w poezji Jana Twardowskiego. Oto wybór cytatów z tomików: *Niebieskie okulary* i *Który stwarzasz jagody*:

Myślała że został już tylko na fotografii/ z twarzą bez oddechu. [*O nieobecnych*]

Tylko fotografie nie liczą się z czasem/ pokazują babcię jak chudą dziewczynkę [...] fotografie najchętniej ocalają dziecko/ wołają uśmiech niż ostre dogmatyczne niebo. [*Stare fotografie*]

Modłę się żeby go nie ogłoszono świętym [...] bez fotografii tak dokładnej że nieprawdziwej. [*Ścieżka*]

Moje fotografie rodzinne nie żyją. [*Nie tak nie tak*]

naparstka po mamusi nie oddaj nikomu/ i trzymaj fotografie bo Pan Bóg je zdmuchnie. [*Wieczność*]

wigilia przedwojenna/ z domem co został jeszcze na cienkiej fotografii. [*Dawna wigilia*]

fotografie prawdziwe – bo już niepodobne. [*Wszystko co dawne*]

Listy sprzed lat budzą się jak szczygieł/ fotografie przychodzą rozrzewnić. [*Żyję*]

zamawiamy własny grób z fotografią na wszelki wypadek. [*Nie widac*]

To będzie fotografia którą rozstrzelali Niemcy. [*Staruszką*]

Narzuca się tu spostrzeżenie, iż poezja ta nie tylko ukazuje świat człowieka poprzez fotografie, ale także personifikuje same fotografie, nadając im szczególnie

^{6/} Por. rozróżnienie: „temat” i „nośnik” metafory, przejęte za I.A. Richards’em przez Henryka Markiewicza w rozprawie *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w książce: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 47.

Interpretacje

znaczenia poprzez procedury metonimiczne („moje fotografie rodzinne nie żyją”). Dwutorowość procedur i sensów będzie stałą cechą przywoływania tematu fotografii. Zadaniem twórcy jest: wybrać fragment rzeczywistości utrwalonej, zatrzymanej, wiernej i precyzyjnej – odwołać się do chwili zatrzymanej na fotografii. Z chwili owej, jak to się dzieje także w *Widnokregu* Myśliwskiego, wyprowadzić można całą biografię. Bowiem w zmiennym, płynnym, nie do opisania świecie jest oto coś stałego, co się zatrzymało, utrwaliło. Ale zatrzymało się, będąc ruchomym. W tym właśnie zawierają się wszystkie ambiwalencje fotografii i jej wpływ na sztukę w drugiej połowie XIX wieku. Ukazuje tę wieloznaczność sama techniczna ewolucja fotografii: od obiektywu portretowego do aparatu migawkowego, utrwalającego ludzi i zwierzęta w ruchu. Warto sobie uzmysłowić, że pionier takiej fotografii, Eadweard Muybridge, inspirował Edgara Degasa, który przecież zrewolucjonizował odtwarzanie ruchu w sztuce. Tancerki i wyścigi konne to tematy, które ukazują, w jaki sposób fotografia migawkowa pozwoliła impresjonistom oddać sens spontaniczności. Dzisiaj jednak, w epoce filmu, fotografia bywa częściej postrzegana także jako sztuka unieruchomienia rzeczywistości. Szymborska wyraziła ową ambiwalencję fotografii w wierszu *Znieruchomienie*, opisując Isadorę Duncan w atelier fotograficznym: „z ruchu, z muzyki – ciężko, cieleśnie wyjęta/ [...] Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność”.

„Sztuczna wieczność” fotografii to jednocześnie trop pewnych dodatkowych walorów tematu fotografii w utworze literackim. Naprowadza na nie sama etymologia czynności fotograficznych – zdjąć czyjaś podobiznę, utrwalić kliszę, „fotograficzny obraz przedmiotu”. Przenośne znaczenie: wierne odbicie, wierne odtworzenie czegoś, wywoływanie zdjęcia, jak wywoływanie duchów, jak „Chwytam ciebie/ i cień twój drogi na ekranie” w wierszu Broniewskiego, opowiadającym o przerwanym tragiczną śmiercią córki filmie o *Wiśle* (*Film o Wiśle*). Etymologia ta zawiera filozoficzne i artystyczne przesłanki sięgnięcia do rzeczywistości już zatrzymanej. Fotografia – można ją wszak oglądać, jak ogląda się zapisaną wierszem kartkę papieru. To jest punkt oparcia – funkcje poznawcze rzeczywistości, jak u Szymborskiej: „W jakich okolicznościach śnią ci się umarli? [...] Ich twarze czy podobne do ich fotografii? Czy postarzały się z upływem lat? (*Konszachty z umarłymi*), funkcje metafizyczne (u Myśliwskiego) – zatrzymanie rzeczywistości. Fotografia jest zatem sposobem poznawania świata i utrwalania Rzeczywistości. Choć muszą pojawić się zastrzeżenia, które wyraził już w latach trzydziestych Walter Benjamin, gdy analizował drogę, jaką przebyła fotografia, i gdy wskazywał, że wymodelowana fotografia neorealizmu czyni z nędzy przedmiot konsumpcji, nie potrafi już „utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić”, że nawet zaporą wodną czy fabryka kabli mówią na tych fotografiach, że „świat jest piękny”⁷.

W *Pamiętniku po klęsce* Kazimierza Wyki znajdziemy wspaniałą analizę mitologiczno-semiotyczną fotografii na długo przed Barthes'em i jego analizą „fotogeni-

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

ki wyborczej”, której istota zawarta jest w zawołaniu: „Spójrzcie na mnie, jestem taki sam jak wy”⁸. W ostatnich fragmentach tego wydanego dopiero w latach osiemdziesiątych rękopisu z 1940 roku Wyka zastanawia się, co odróżnia Polaków i Niemców. Dokonuje porównania twarzy polskiej i niemieckiej, konstatując: „powierzchnia twarzy naszej, chociaż cielesna i materialna jest czymś na wskroś duchowym. [...] Inna jest twarz niemiecka. [...] prawie zawsze spoczywa na tej twarzy jakiś oblicze drugie, wpisane w nią bez pytania o zgodę, jakiś palimpsest woli i uporu”⁹. Tak określiwszy twarz Niemca, rozważa na koniec swego „pamiętnika myślowego po klęsce” fotografie Hitlera. Odkrywa, że istotą jego zdjęć („a dyktatorzy lubią się fotografować niczym gwiazdy filmowe”) stała się nieobecność tego drugiego oblicza: oblicza woli, uporu:

zawsze te układy twarzy przeciętne i dostępne zwykłej wyobraźni [...] To się uśmiecha do broduśnie do dzieci, to serdecznie się zaśmiewa słuchając piosenki i harmonii, to jest zapatrzony w góry, to zamyślony nad książką, stałe normalne i łatwe do pojęcia układy twarzy. I przeciętniakowi, oglądającemu to oblicze, jakżeż ma się nie wydawać, że jego właściciel złożony jest z każdego dostępnego uczuć, i tylko z tych uczuć, a nie z zatajonych przed nim zakamarków i powikłań władania i woli. Jakżeż ma się nie wydawać, że te uczucia proste i dostępne są prawdą główną tego wodza, a nie rzadkie, wymykające się...¹⁰

To samo spostrzeżenie Barthes ujął w słowa: „fotografia jest zwierciadłem, pozwala nam odczytać to, co znane już, bliskie, ojczyście, proponuje wyborcy jego własną podobiznę”¹¹. Konkluzje zawarte w *Pamiętniku po klęsce* pozwalają stwierdzić także – analizowane są przecież fotografie dyktatora, a nie jakiegoś anonimowego polityka – iż Wyka był bliski sformułowania tezy o banalności zła.

Teza owa, stanowiąca skądinąd jeden z wątków filozofii po doświadczeniach drugiej wojny światowej, współtworzy plan myślowy znanego wiersza Szymborskiej, poświęconego „pierwszej fotografii Hitlera”: „chłopczyzna [...] podobny do dzieci z wszystkich innych rodzinnych albumów”. Jednakże idąc tym tropem dostrzegamy, że fotografia pomocna jest Szymborskiej, tak jak i ks. Twardowskiemu, w konstruowaniu metaforyki mitologii rodzinnej: „Nikomu te sznurówki, mantylki, falbanki/ nie przeszkodziły wejść na fotografię”. Czas dzieli się w tym wierszu na „przed” i „po dagerotypie” (wiersz *Album z tomiku Sto pociech*). W wierszu *Konaszchy z umarłymi* ukazują rolę fotografii w kształtowaniu rodzinnych wspomnień:

W jakich okolicznościach śnią ci się umarli? [...]

Ich twarze czy podobne do ich fotografii

^{8/} R. Barthes *Fotogenika wyborcza*, przeł. J. Błoński, w zbiorze: *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 81.

^{9/} K. Wyka *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Kraków 1984, s. 297–298.

^{10/} Tamże, s. 300.

^{11/} R. Barthes *Fotogenika wyborcza*, s. 82.

Interpretacje

Czy postarzały się z upływem lat?

Aby docenić w pełni rolę, jaką literatura przypisuje fotografii w tworzeniu owej mitologii rodzinnej, oraz aby odkryć jej dodatkowe, poza banalnością rodzinnego albumu, sensory, trzeba jeszcze raz sięgnąć do Barthes'a, tym razem do jego ostatniej książki: *La chambre claire. Note sur photographie* (1980). W niej to bowiem najważniejsza fotografia – matki jako malej dziewczynki – jest opowiedziana, ale nie pokazana. (Poniżej wskażemy podobną, intymną motywację wycofania przez Iwaszkiewicza wspomnienia o śmierci matki z *Książki moich wspomnień*). Istotą fotografii jest, zdaniem Barthes'a: misterium spojrzenia twarzy w twarz nieprzejednanej Rzeczywistości, spektakl doskonałej iluzji. Tę obserwację zdają się potwierdzać najważniejsze teksty, które zarazem ukazują, że fotografia jako metafora antropologiczna jest metaforą utrwalenia świadomości rozdarcia między tym, kim jestem, i tym, kim byłem. Bywa metaforą pytania o tożsamość, co ukazał wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Ja*:

Było raz dziecko [...] Umarło.
Są jeszcze jego fotografie w salonie.
Nazywało się tak jak ja, więc wszyscy myślą, że ja to ono [...]

Owo dziecko z fotografii: „płacze nocami w kominie, że je zapomniano, zgubiono./ że miejsce jego zajęła jakaś niedobra kobieta...”.

Wisława Szymborska podjęła ten sam temat w wierszu *Śmiech*:

Dziewczynka, którą byłam –
znam ją, oczywiście.
Mam kilka fotografii
z jej krótkiego życia.

ale jej dorosła bohaterka wiersza nie współczuje i nie ma poczucia winy wobec „zmarłej” („Najlepiej, gdybyś wróciła/ skąd przyszłaś./ Nic ci nie jestem winna [...]”). Finał wiersza jednakże ukazuje prawdziwe uczucia. Sprawia to fotografia:

Nie patrz tak na nas
tymi swoimi oczami
zanadto otwartymi,
jak oczy umarłych.

Ostatniego przykładu dostarcza twórczość Herberta. Jego *Fotografia* opowiada o zdjęciu zrobionym chłopcu przez ojca. Zawiera też podobny sens „utrwalenia na fotografii” egzystencji, której już nie ma:

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty [...] nie mam nic wspólnego/ poza datą narodzin linią papilarną.

Ja to ktoś inny – Rimbaudowskie echo słychać w wypowiedziach bohaterów lirycznych Jasnorzewskiej, Herberta, Szymborskiej. Oto tajemnica bycia innym, czyli przeszłym, wypowiedziana dzięki fotografii. To się stało, ale obserwując zatrzymany czas można przewidzieć, co się stanie, jak w wierszu Jasnorzewskiej *Babcia*:

Za lat pięćdziesiąt siądzie przy fortepianie
/ (będzie miała wówczas wiosen siedemdziesiąt cztery)
[...] wpatrzona w film swój zblakły z uśmiechem tęsknoty,
/ zagra na fortepianie staroświeckie fokstroty.

Fragment ten wskazuje na dwuznaczność fotografii: utrwała mnie byłego, gdy już mnie tamtego nie ma i nikt po mnie nie płacze. Uświadamia też ważną właściwość fotografii jako takiej, ale także jej szczególną rolę w tekście literackim. Sprawa ma bowiem swoją mroczną stronę. W *Fotografii* Herberta poza konstatacją „ja to ktoś inny”, pojawia się sugestia, że robić zdjęcie to jakby przelać krew. Herbert nadaje nieoczekiwany sens robieniu zdjęcia (co zostało uwydatnione przez skrócenie długości wersów w tym fragmencie wiersza). Fotografowanie jest aktem, który przyrównuje do ofiary Izaaka:

mój mały mój Izaaku pochyl głowę
to tylko chwila bólu a potem będziesz
czyż tylko chcesz – jaskółką lilią polną
więc muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie
piękny jak ocalala w węglu katedra paproci

Historia fotografii zna taki okres, pod koniec XIX wieku, gdy – jak to opisał Walter Benjamin – powstawały owe ateliery z draperiami i palmami, które „dwuznacznie oscylowały między egzekucją a reprezentacją, miejscem tortur a salą tronową i których wstrząsającym świadectwem jest jeden z wcześniejszych portretów Kafki”¹². Dokonany przez Benjamina opis owego portretu Kafki, „sześciolatnego chłopczyka, opuszczonego przez Boga i ludzi”, ogarniającego nieskończenie smutnymi oczami sztuczną dekorację atelier, utożsamia akt fotografowania raczej z egzekucją niż reprezentacją, a sam w sobie stanowi symboliczny skrót biografii i twórczości Kafki. Dawna technologia portretu fotograficznego „wymagała od modelu, aby nie wyrwał się chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długiego

12/ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, s. 34. <http://cin.org.pl>

Interpretacje

trwającej ekspozycji niejako wrastał on w obraz [...]”¹³. To sprawia, że dawne fotografie bardziej przyciągają uwagę, na owych dawnych zdjęciach wszystko było nastawione na trwanie.

Przypominają o tym wszystkim rozważania na temat starej rodzinnej fotografii Myśliwskiego. Robienie zdjęcia przedstawił on jako czynność magiczną i przerażającą. Przecież w ostatnich zdaniach prologu czytamy, że ojciec patrzy na robiącego zdjęcie niemieckiego żandarma jakby spoglądał w wycelowany rewolwer.

W wielu utworach zwraca jednakże uwagę zestawienie „utrwalania” „uwiecznienia” poprzez zdjęcie: ostatnie wersy utworu Herberta ukazują tę paralelę przez ciąg czynności tożsamych: zrobić zdjęcie, zabić, ale i zachować – „owad w bursztynie”, „paproć w węglu”. W *Starych fotografiach* Jana Twardowskiego owa moc utrwalania dostępuje porównania z perłą: „wspomnienie 6 klasy stygnące jak perła”, „krajobraz co już dawno przeszedł w geografie”. Staje się tu fotografia metaforą metafory: tworzy metaforę, ale i sama jest metaforyzowana. Coś, co samo w sobie jest metaforą zatrzymania, utrwalenia czasu, zostaje poddane przez Herberta metaforyzacji: owad w bursztynie, paproć w węglu, stygnąca perła¹⁴. Jednakże ten fakt nie wyczerpuje Herbertowego zmagania się z fotografią. Herbert dołączył do twórców, którzy wiążą wątek fotografii ze szczególnym fragmentem mitologii rodzinnej – ze wspomnieniem matki. W wierszu *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*:

dopiero teraz rozumie ojca
nie może wybaczyć siostrze
która uciekła z aktorem
zazdrości młodszemu bratu
pochylony nad fotografią matki
próbuję namówić ją do poczęcia

Tutaj pozwólmy sobie na wprowadzenie do tych rozważań pewnych paralelnych wątków, zawartych w cytowanej wyżej książce Barthes’a, oraz we fragmencie wspomnień Iwaszkiewicza. Fragment ów to *Śmierć matki*, wspomnienie wydane dopiero w 1994, we wznowieniu *Książki moich wspomnień*. Otóż uważa się, że fragment ten został przez autora wyłączony z pierwszego wydania książki ze względu na jego intymność. A oto co wyznaje Barthes analizujący zdjęcie swej zmarłej matki jako małej dziewczynki:

Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was to byłoby jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji „czegokolwiek”. Ono

^{13/} Tamże, s. 32.

^{14/} Niniejszy szkic był już złożony do druku, gdy ukazał się tomik Zbigniewa Herberta *Epilog burzy* (Wrocław 1998) – z wierszem *Koniec*, w którym fotograficzne asocjacje: „zdjęcie zbiorowe” i „blysk magnezji” służyły myślom o kresie życia. Wiersz ten – jak się wkrótce okazało – zapowiadał śmierć poety.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności, w pozytywnym znaczeniu tego terminu, co najwyżej zainteresowałyby was jako s t u d i u m: epoka, ubrania, zalety fotograficzne. Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany.¹⁵

Wyznanie Barthes’a rzuca światło na relację między intymnością wspomnień a ich udostępnianiem publiczności. Zdjęcie, w którym dostrzegł „coś z istoty Fotografii”, które inspiruje jego książkę o naturze fotografii, nie zostanie pokazane. Opis konania i zwłok matki we wspomnieniu Iwaszkiewicza, wyłączony, jak mówiliśmy, z jego książki, „odzywa się raz po raz – jak pisze M. Dernałowicz – w trudnych, odartych z wzniosłości agoniach, upokarzających zabiegach przedpogrzebowych koło ciała zmarłego, w różnych dziełach autora *Brzeziny*. Badaczka wyraża na końcu następującą opinię: „Zdaje mi się, że z biegiem lat wspomnienia nabierały dla Iwaszkiewicza coraz większej ceny – tak wysokiej, że jedyne dla nich miejsce widział pomiędzy zniekształcającymi zwierciadłami dzieła literackiego, dzieła sztuki”¹⁶.

Takie samo uzasadnienie odmowy, paralelne z wyznaniem Iwaszkiewicza i interpretacją Marii Dernałowicz, znajdujemy we fragmencie eseju Barthes’a. Esej poświęcony zmarłej matce powstaje niejako z oglądania jej zdjęcia z dzieciństwa:

Ona, tak mocna, będąca moim wewnętrznym prawem, pod koniec była dla mnie moim dzieckiem płci żeńskiej. W ten własny sposób rozwiązywałem więc sprawę Śmierci. Jeśli Śmierć jest twardym zwycięstwem gatunku – jak to mówi wielu filozofów – jeśli byt poszczególny umiera, by zaspokoić zasadę powszechną, jeśli po rozmnożeniu się jednostka, wydając na świat kogoś innego niż ona sama – umiera, zaprzeczając w ten sposób sobie i przekraczając siebie, to ja, który nigdy nie dokonałem prokreacji, splodziłem własną matkę w jej chorobie. Gdy umarła, nie miałem już żadnych powodów, aby dostroić się do postępu przodującego Życia (gatunku). Moja poszczególność nie mogłaby już nigdy dostąpić uniwersalności (a jeśli, to tylko utopijnie, przez pisanie, które miało odtąd stać się jedynym celem mego życia). Mogłem już tylko oczekiwać swej totalnej, niedialektycznej śmierci. Oto co odczytałem na Fotografii z Cieplarni. [...] A nad tym szczególnym zdjęciem unosiło się coś z istoty Fotografii. Postanowiłem więc „wyprowadzić” całość Fotografii (jej „naturę”) z tego jedynego zdjęcia, które istniało dla mnie niewątpliwie, i wziąć je za przewodnika mego ostatniego poszukiwania.¹⁷

Obserwujemy tu mechanizm przekształcania się faktów egzystencji w dane należące już do antropologii literackiej, albo, jak w przypadku Iwaszkiewicza, fakty egzystencji opowiadane były poprzez zniekształcający obraz sztuki. Paradoks fotografii: kłamstwa i doskonałej iluzji pomaga twórcom wybrnąć z niemożności opowiadania intymnego. Dlatego Barthes opowiedział fotografię, ale jej nie pokazał.

15/ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 125.

16/ M. Dernałowicz *Dichtung und Wahrheit*, „Twórczość” 1994 z. 2.

17/ R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 124.

Interpretacje

Wcześniejsze fakty literackie także ukazują ten mechanizm: fotografijka syna, na którą spogląda przed egzekucją Jan Rozłucki w *Echach leśnych*, fotografie skazańców w *Dziejach jednego pocisku* Struga, ale i fotografie w wierszach Szymborskiej. Bowiem w utworze literackim można je pokazać bez wstydu, nie zniszczą intymności, nie dojdzie do obojętnego spojrzenia jak na fotografię „czegokolwiek”, „bez rany”, czego chciał uniknąć Barthes. Iwaszkiewicz nie mógł włączyć swego intymnego wspomnienia o matce do zbioru, bo tego tekstu nie dało się tak opowiedzieć, jak opowiada się zdjęcie, nie pokazując go...

Spróbujmy teraz wskazać inne znaczenia i sposoby spożytkowania fotografii dla kreowania sensów istotnych dla antropologii literackiej. Przypomnijmy na przykład pewną anegdotę literacką. Otóż ze wspomnień o Stroińskim dowiadujemy się, że uszedł on śmierci w Pawiaku. Po wyjściu z więzienia, gdzie wszystkich w celi rozstrzelano, a jego wypuszczono, poszedł do fotografa, aby mu zrobił zdjęcie jako temu, który wrócił z tamtego świata. Napisał liryk *O śmierci*, ogłoszony jesienią 1943, „śmierć jest ze mną i we mnie”, „pęka z trzaskiem lustrzane przeczucie braku mnie” (notatki J. Iwaszkiewicza z 15 lipca 1944 w 11. numerze „Kuźnicy” z 26 marca 1946). Oto zatem ów sens: dzięki fotografii potwierdzam swe istnienie; zanim zacznę pytać, opowiadając siebie, muszę potwierdzić swe istnienie. Waleń fotografii podtrzymującej istnienie – zawarty w owym wspomnieniu o Stroińskim – podkreślają jeszcze pewne kontrprzykłady. Sytuacja, gdy kogoś brakło na zdjęciu w albumie, jak w sztuce Karola Wojtyły *Promieniowanie ojcostwa*: „usiadźmy w fotelu pod lampą z abażurem i weźmy do ręki album [...] nie ma taty w tym albumie [...] historia mego ojca we mnie rozpoczyna się nieobecnością”¹⁸. O braku pewnych osób na fotografii mówi Myśliwski, który uczynił fotografię niejako budulcem ramy kompozycyjnej swej powieści: *Prolog Widnokręgu* zawiera opis wspólnej fotografii bohatera, jako małego chłopca, z ojcem: „Matki nie ma z nami. Więc pewnie to niedziela. Nie byłbym zresztą w tym marynarskim ubranku... Matka prawdopodobnie gotuje obiad, bo cóż by mogła innego robić w tę letnią, słoneczną niedzielę, jak to widać na przeświecionej słońcem fotografii”. Epilog opowiada o innej fotografii z ojcem, na której też nie ma matki. Ale tym razem chłopiec jest synem tego, który był dzieckiem na pierwszej – zamyka się wielki widnokrąg narracji, zamyka się romantycznym przeświadczeniem, że dziecko jest ojcem człowieka.

* * *

Drugi obszar znaczeń fotografii ujmują terminy: *camera obscura* i *camera lucida*. Symbolizują one wieloznaczność fotografii, a nawet coś więcej: ukazują jej oszustwo, demaskują jako pocałunek Judasza. W tych terminach zawarte jest dysonansowe napięcie między dwiema sferami znaczeń: utrwalań i zniszczenia. Wieloznaczność objawiająca się także, historycznie rzecz ujmując, w miłości jednych, niechęci innych. Tych pierwszych uosabiał Victor Hugo, a drugich Baudelaire. Wystarczy przypomnieć artykuł: *Le Public moderne et la photographie* (w tomie *Salon*

^{18/} K. Wojtyła *Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 241–243.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

de 1859), gdzie o modnych dagerotypach pisał, że pozwalają plugawemu społeczeństwu podziwiać narcystycznie swój wizerunek na metalu, że ten wynalazek rozpowszechnia tanim kosztem głupią myśl, że sztuka musi być wiernym oddaniem natury). Paradoksalnie: Felix Nadar (trafnie przez Barthes'a uznany za największego fotografa w dziejach tej sztuki, trafnie choćby ze względu na najpiękniejsze zdjęcie Mickiewicza: profesora-pielgrzyma z laską, zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu), udzielił w swoim atelier gościny pierwszej wystawie impresjonistów. Gest przyjaciela artystów, ale i wymowny znak możliwego współlistnienia rozmaitych relacji sztuka–rzeczywistość. Fotografia skłania co prawda do bezpiecznej wiary w realność, ale ukazując wierność fotografii, odkrywa się zarazem jej oszustwa: fotografia nie ukazuje się inaczej, jak tylko jako dokument swej własnej wieloznaczności¹⁹.

W wierszu Apollinaire'a *Fotografia* znajdziemy poetycką wykładnię tak pojmowanej podejrzliwości i ambiwalencji obrazu. Zdjęcie – ostrzega poeta – może ukazać tylko namiastkę piękności:

Fotografio, jesteś dymem płomienia
Jej piękności

ale równocześnie wywołuje rzeczywistość:

Masz w sobie dźwięki tak rzewne,
Że słyszę
Melodię.

aby w końcu wrócić do tezy o namiastkowości, choć złagodzonej przez wielkość elementu metaforyzującego:

Fotografio,
Jesteś cieniem
Słońca
Jej piękności

[przeł. J. Czechowicz].

Szyborska ujęła tę ambiwalencję fotografii w porównaniu:

słowa, słowa niezdatne do wskrzeszania ludzi,
opis martwy jak zdjęcie przy blasku magnezji

[*Rehabilitacja*],

^{19/} J. Fontcouberta *Le baiser de Judas*, Paris 1996.

Interpretacje

a także w publicystycznym nieco demaskowaniu jalowości współczesnych funkcji fotografii:

Do tego fotografia z odsłoniętym uchem
Liczy się jego kształt, nie to, co słyhać.

[*Pisanie życiorysu*]

Na fotografii tłumu
moja głowa siódma z kraja,
a może czwarta na lewo
albo dwudziesta od dołu;

[*Fotografia tłumu*]

Rafał Wojacek zaś, opisując reporterskie zdjęcie z wojny w Wietnamie, dokonał ironicznej metaforyzacji śmierci utrwalonej na owym zdjęciu:

Dobrze odżywiona sok pomarańczowy *corne boeuf*
Racja whisky czekolada biały chleb [...]
Żyjąca na koszt podatnika nawet ostatniego Murzyna czy Włocha
Jest śmierć tego czternastoletniego wietnamskiego chłopca

[*Komentarz do pewnej fotografii 1970*]

Przykłady powyższe skłaniają do przypomnienia pewnych konstatacji Lotmana: otóż zwraca on uwagę, że w

ogólnym systemie tekstów kulturowych na początku wieku XX fotografia zajęła miejsce tekstu o największym stopniu udokumentowania i wiarygodności. [...] Należy jednak podkreślić, że mówimy tutaj nie tyle o absolutnej wierności w odzwierciedlaniu obiektu, ile o emocjonalnym zaufaniu widza, o jego przekonaniu, że to, co ogląda własnymi oczami, jest autentyczne.²⁰

Poeci jednakże potrafią zachwiać i potwierdzić zarazem to zaufanie. Jedno z najlepszych świadectw dał Reiner Kunze:

Wyretuszować da się
wszystko

Oprócz
negatywu
w nas

[*O konieczności cenzury*, przeł. R. Krynicki]

^{20/} J. Lotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 50–51.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

Robert Lowell zaś w wierszu *Epilog* porównuje swe pisanie do zdjęcia migawkowego, obezwładnionego przez fakty:

Jesteśmy biednymi, przelotnymi faktami,
i właśnie to nas upomina,
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię.

[przeł. P. Sommer]

* * *

Fotografia przywoływana bywa często dla wyrażenia sensu przeciwstawnego utrwalaniu rzeczywistości. Wówczas staje się metonimicznym obrazem znikania ludzi i światów w czasie. Porównanie bowiem pewnych zjawisk z fotografią, z błoną fotograficzną, przekształca je w topoty znikomości (jak w baroku bańka mydlana, kurzawa, tętent, piana). Warto tu przypomnieć, iż w *Portrecie artysty z czasów młodości* Joyce’a objawia się poetyckie wycucie symbolicznej wartości fotografii. We wspomnieniu z dzieciństwa Stefana Dedalusa ważną rolę odgrywają okoliczności śmierci bohatera narodowego Irlandczyków, Parnella, skompromitowanego przez Anglików:

Umarł Parnell. Po tym nieboszczyku nie odprawiono mszy w kaplicy ani nikt nie siedł za nim w pochodzie. Nie umarł bowiem, lecz zmarniał jak błona fotograficzna na słońcu. Zatracił się gdzieś, wyszedł z kręgu istnienia, przestał po prostu istnieć. Nieswojo robi się na myśl o takim wyjściu z kręgu istnienia nie przez śmierć, lecz przez zmarnienie na słońcu lub przez zatrąę i zapomnienie gdzieś we wszechświecie!²¹

Liczne późniejsze przykłady ukazują to samo zjawisko (egzemplaryczny jest wiersz J. Twardowskiego *Stare fotografie*). Zwraca także uwagę motyw negatywu i wywoływania zdjęć, u Szymborskiej przewrotnie kształtujący, przez udosłownienie etymologii, symbolikę wywoływania duchów, przywoływania zmarłych:

Sprawiasz wrażenie ducha,
który próbuje wywołać żywych.

Wypowiedź skierowana do ty lirycznego kończy się wszakże monologiem-komentarzem, odwzorowującym myślowo koncept negatywu:

(Ponieważ jeszcze zaliczam się do nich,
powinnam mu się zjawić i wystukać
dobranoc czy dzień dobry,
żegnaj czy witaj.
I nie skąpić mu pytań na żadną odpowiedź,
jeśli dotyczą życia, czyli burzy przed ciszą).

^{21/} J. Joyce *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Warszawa 1957, s. 106.

Interpretacje

Przypomnijmy wreszcie jeszcze raz fragmenty *Widnokregu* Myśliwskiego, personifikujące fotografię, przedstawiające ją jako godną litości, zmęczoną utrwalaniem pamięci:

A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat, kiedy fotografie, zmęczone już długością pamięci, wyblakły, zszarzały. Mnie razi tylko słońce. [s. 25]

Fotografia jest tu niejako dowartościowana przez ów zabieg personifikacji, docenia się jej trud, a jednocześnie stwarza wrażenie, jakby od prologu do epilogu powieści ona sama postarzała się, niemal jak „nieżyjące fotografie” z wiersza Jana Twardowskiego.

Powyższe przykłady ukazują także, iż fotografia może przedstawiać „punkt wżenia śmierci na życie”²². Temat ten podjął niegdyś Tomasz Mann, prowadząc bohaterów *Czarodziejskiej góry* do ciemnego gabinetu radiografii, dając wreszcie opis zdjęcia rentgenowskiego, zdjęcia podarowanego przez madame Chauchat Hansowi Castorpowi.

Być może jesteśmy oto świadkami powstawania dwudziestowiecznego obrazu Vanitas. Bo można fotografię uznać za przetworzony motyw lustra, zwierciadła, tak jak funkcjonował w dawnym malarstwie²³. Przypomnijmy, że nie tylko oznaczał najlepszy sposób poznania wizualnej treści świata. Lustro, zwierciadło, podobnie jak fotografia, nosiło także motyw ułudy, a przez ukazywanie obrazu, z natury efemerycznego, stało się najważniejszym symbolem Vanitas. W tym sensie fotografia także staje się toposem przemijania. Ułatwia medytację nad przygodnością istnienia. Efemeryczność, znikomość to klisza, błona fotograficzna, a umiowanie może być przyrównane do zrobienia zdjęcia. W ten obszar znaczeń zdaje się prowadzić wiersz Stanisława Barańczaka *Zdjęcie*, z tomu *Widokówka z tego świata*. Należy do tych struktur, które na początku tych rozważań określiliśmy jako homologiczne wobec egzystencji. Wiersz, który ukazuje niby banalne czynności przy robieniu zdjęcia („Nie ruszaj się... tylko przybliż się... nastawie ostrość...”), ale w trakcie poetyckiego opisu owe banalne czynności przekształcają się w symboliczny skrót ludzkiego losu:

tylko się cofnę może
żeby nie za wyraźnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;

^{22/} Zob. artykuł D. Sallenave *Le corps imaginaire de la photographie*, w zbiorze: *Le corps et ses fictions*, Paris 1983, s. 93–95.

^{23/} Zob.: J. Białostocki *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 102.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

by w końcu ukazać metaforę robienia zdjęcia (zdjęcia, nie fotografii) jak cięcie kosą w dawnych metaforyzacjach kresu:

tylko migawka: niech
na mgnienie się uciszy
czas, jego śmiech
nienajzyczliwszy;

tak, wreszcie, bądź tak chwilkę;
z tym, że już zmierzch:
a został jeden tylko
jednorazowy flesz

Barańczak przekształcił tu poniekąd topos życia jako odgrywania sztuki. Dawne zawołanie: został mi jeszcze jeden akt do odegrania, zostało zastąpione przez „jeden tylko jednorazowy flesz”. Przy tym warto zauważyć, iż stopień utrwalenia się w języku słownictwa i zwrotów frazeologicznych związanych z fotografowaniem nie tylko pozwala uczynić z nich ekwiwalent tradycyjnej topiki poetyckiej. Pozwala także demaskować i kompromitować pewne rytuały związane z fotografią – jak to ukazuje inny wiersz Barańczaka: *Fotografia pisarza*. Owa petryfikacja formuł językowych obejmujących fotografię może w końcu sprowokować poetycki gest zakwestionowania ich znaczeń. Oto przykład: tematem wiersza Tymoteusza Karpowicza *Poradnik fotografa* nie jest wcale fotografowanie. Poeta bowiem odrzuca utarte, odczytywane na pierwszy rzut oka, znaczenia słów i wyrażeń odnoszących się do fotografii: „zdjęcie”, „wywoływać”, „czułość filmu”, by język mógł zaprezentować sam siebie. (Znakomitą interpretację tego wiersza, pióra Aleksandry Okopień-Sławińskiej, zawiera zbiór *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1966).

W wydanej w 1978 roku książce *O fotografii* Susan Sontag zamieściła rozdział *Przedmioty melancholii*, jako że, jej zdaniem, fotografia najlepiej wyraża melancholię Ameryki, odczucie przemijalności świata. Poprzez fotografię śledzimy rozkład ciała, symptomy upadku. „Fotografia sporządza inwentarz naszej śmiertelnej kondycji. Wystarczy dotknięcie palca, aby chwila napelniła się pośmiertną ironią [...] nieruchoma klisza przekształca w jednej chwili teraźniejszość w przeszłość, życie w unieruchomienie właściwe śmierci²⁴. Oto czynność fotografowania pojmowana jest tu trochę jak „zemsta ręki śmiertelnej”. Pamiętna formuła Szyborskiej przystaje też do radości fotografowania.

Fotografia może wreszcie stanowić metaforę biografii. Rewelatorska funkcja fotografii, fotografia jako „utrwalenie nieobecności” stała się dla Marii Janion kluczem interpretacyjnym w rozważaniach o twórczości Marii Komornickiej. Otóż na

^{24/} Cytat w przekładzie S. Magali, za: *Osoby. Transgresje 3*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion i St. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 378–379.

Interpretacje

wystawie poświęconej życiu i twórczości Komornickiej umieszczono fotografię, prawdopodobnie z 1943 r., a zatem z czasów, gdy pisarka – jak to nazwano: po zmianie „tożsamości płciowej” albo „w stanie bezpowrotnego obłądu” egzystuje już jako Piotr Odmieniec Włast. Oto odczytanie tej, po raz pierwszy reprodukowanej, fotografii zaproponowane przez Marię Janion. Komornicka-Piotr Odmieniec Włast

znajduje się na niej na czwartym planie. To się nazywa „utrwalić nieobecność”! Bo postać jest nieobecna, odwrócona (można ją poznać tylko po podniesieniu głowy), twarzy nie widać, ledwie zarys osoby... Inne postaci trwają na pierwszym planie, ona pozostaje daleko od nich, wtopiona w zielen parku w Grabowie. Właściwie to duch zieleni, duch miejsca, duch poezji. To jedna z najprzedziwniejszych fotografii, jakie udało mi się w życiu zobaczyć, właśnie dlatego, że tu – w paradoksalny sposób – fotografia utrwała nieobecność.²⁵

Zapewne – interpretacja Marii Janion zainspirowana jest *Powiększeniem* Michelangelo Antonioniego, z którego cytat umieszczony jest zresztą pod zdjęciem: „Jakiś szczegół na zdjęciu przyciąga jego uwagę – coś dziwnego, co zmusza fotografa do powrotu, raz jeszcze, do ciemni”. Przy okazji tego filmu Lotman zwraca uwagę, że bohater jest fotografem, czyli współczesnym kronikarzem. Fotografia występuje tu jako antyteza sztuki²⁶. W innym miejscu Maria Janion zestawia refleksje Susan Sontag i jej fascynację możliwościami fotografii, „na której wszystko jest widoczne”, z sądem Oscara Wilde’a: „Tajemnicą świata jest to, co widoczne, a nie to, co niewidoczne”²⁷. Utrwalenie nieobecności ma także swój kontrprzykład – znalezienie zguby, odkrycie ukrytego – to, co stanowi istotę przywołania pojęcia fotografii jako nośnika metafory antropologicznej. Powtórzony mechanizm rozslawiony przez film Antonioniego. Sytuacja detektywistycznego odkrycia jakiegoś szczegółu na zdjęciu: przypomnijmy wiersz *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu*. Zawiera on opis prasowej fotografii zmarłej Marii Rasputin, koncentruje się jednak na trzymanym przez nią skórzanym przedmiocie – co może znajdować się w tym neseserze, torbie? Co mogła nosić? „nikt się tego nie dowie/ zabrała torbę/ ze sobą”. Syntezą tych wieloznaczności jest wreszcie utożsamienie pisania i fotografowania. Robert Lowell w wierszu *Epilog* porównuje pisanie wiersza do migawkowego zdjęcia:

Lecz czasem wszystko, co piszę,
jest jakby zdjęciem migawkowym,
upiornym, pospiesznym, przeladowanym, pociętym,
[...] Jesteśmy biednymi przelotnymi faktami,

^{25/} M. Janion *Gdzie jest Lemańska?*, w: *Odmienicy. Transgresje 2*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 198.

^{26/} J. Lotman *Semiotyka filmu*, s. 196.

^{27/} Wypowiedź w dyskusji, w: *Osoby. Transgresje 3*, ..., s. 383.

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

i właśnie to nas upomina,
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię.

[Przełożył P. Sommer]

Na koniec sięgnijmy jeszcze raz do źródeł fotografii i do pierwszych świadectw literackich, które jeszcze traktowały fotografię jako synonim wiernego obrazu rzeczywistości. Wydaje się, że migawkowe, fotograficzne utrwalenie było inspiracją pewnych Norwidowych sposobów zapisywania rzeczywistości w *Czarnych kwiatkach*:

Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć to, co ze zbioru razem wspomnień tych samo zdaje się określać, i dlatego właśnie w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić.²⁸

Pisząc zaś w 1872 o *Kamieniarzach* Gustawa Courbeta i o krytyce, z jaką spotkał się ten obraz, Norwid utrzymuje, że wystarczyło owych robotników zgrupowanych około budowlanego głazu „namalować tak, jak są, ale że to przed fotografem miejsce miało, przeto, co natura rzeczy dopełniła, odniesiono bez-uważnie do artysty”²⁹. Sądzi bowiem, że gdyby publiczność była już wówczas oswojona z fotografiami plenerowymi, wiedziałyby, że obraz Courbeta odwzorowuje po prostu rzeczywistość i nie doszukiwałaby się w nim niczego innego. W związku z tym kpi z przypisywania przez ówczesnych komentatorów symbolicznych treści obrazowi: „Kamieniarze, wedle ich artykułów [...], nie byli to natrafieni przypadkiem wyrobownicy: we fałdach ich koszul zalegało coś z apostołskich płaszczów – to byli nowej Ewangelii zwiastunowie – kamień nawet wyobrażał w ę g i e l n y k a m i e ń gmachu nowego!”³⁰.

Poglądy Norwida na relację między sztuką a fotografią wskazują na jego nowoczesną próbę spojrzenia z punktu widzenia fotografii, jako sztuki, na sztukę (malarzy werystów) jako na fotografię. Malarstwo realistyczne jest w jego ujęciu raczej prekursorem dagerotypu, zatem pióra nie zamienia w pędzel, lecz w dagerotyp, który ma większą moc utrwalenia ostatnich spotkań z Chopinem czy Mickiewiczem. Ich pamiętne, ostatnie słowa są jak podpisy pod zdjęciem.

Przypomnienie owych początków literackiej topiki fotograficznej potwierdza tezę, iż cały czas traktowano fotografię jako możliwy punkt odniesienia literackich wątków biograficznych i autobiograficznych, a ogólniej: jako temat i strukturę homologiczną wobec antropologicznego pytania. Inspiracja fotografią, zapoczątkowana u Norwida, trwa do dziś w wielu postaciach. Jedną z ostatnich, ale z pewno-

28/ C.K. Norwid *Pisma wybrane*, t. 4, Warszawa 1983, s. 36–37.

29/ C.K. Norwid *Obywatel Gustaw Courbet*, w: *Pisma wybrane*, s. 332.

30/ Tamże, s. 333.

Interpretacje

ścią nie ostatnią, jest cytowany wiersz Barańczaka, w którym poetycki zapis robienia zdjęcia stawał się odpowiednikiem uchwytywania całości życia. Wspomnieniotwórcza funkcja fotografii w prozie powieściowej wskazywana była na początku tych rozważań. Dopowiedzmy, że Myśliwski spożytkował także fotografię czyniąc z niej klamrę kompozycyjną utworu. Dzięki pierwszej fotografii, otwierającej *Prolog*, „zmęczonej długością pamięci”, i drugiej, zamykającej narrację, w której radość dziecka „niczym słońce rozświetla fotografię”, opowieść o tym, jak syn staje się ojcem, osiągnęła walor niezwyklej syntezy.

Powiada się, że pisanie pozwala lepiej czytać to, co inny napisał, pozwala uczynić swoim pisanie innego, znosząc tradycyjną dychotomię pisanie–lektura. Chodzi o takie przypadki, gdy autorzy wspomnień, czy ogólniej: prozy autobiograficznej przepisują wiersze swych rodziców. Taką właśnie sytuację mamy w *Widnokregu*. „Przepisywane” są przepisy kulinarne matki albo przytaczane ojcowskie opowiadania o wielkich bitwach. Podobnie „działa” fotografia – odcytujemy ją i oglądamy dla nas samych i dla drugiego. Dzięki niej pisarz może przedstawić cielesność drugiego, cielesność, która nabiera duchowego kształtu i oddaje zarazem ambiwalencję fotografii, jej enigmatyczność. „Ten mały, chuderlawy człowieczek na fotografii, o wytrzeszczonych oczach, w gabardynowym, jakby za dużym płaszczu i przygnieciony jakby za dużym kapeluszem – to mój ojciec” (s. 7). Dopiero w ostatnich zdaniach *Prologu* (s. 25) okaże się, że zdjęcie robi dla kaprysu niemiecki żołnierz, gefreiter Hanke, a ojcu być może wydawało się, „że stoi przed wycelowaną łufą, czekając, kiedy padnie strzał”. Dlatego takie były oczy ojca, „bo przecież takimi oczami nie patrzy się, kiedy ktoś nam robi zdjęcie”.

* * *

Myśląc o rozmaitych funkcjach przywoływania fotografii w literaturze, nie sposób pominąć faktu nieobecności fotografii. Charakterystyczny jest jej brak w poezji Mirona Białoszewskiego. Jednakże ów brak fotografii jako nośnika metafor świadczy przede wszystkim o podobnym stopniu zaufania, o praktycznym traktowaniu fotograficznego utrwalenia rzeczywistości, jakie wyraził Norwid. Wydaje się, że refleksja nad utrwalaniem rzeczywistości w sztuce i nad rolą fotografii zatonęła koło. Oto w jednym z tekstów zawartych w tomie *Rozkurz* (Warszawa 1980, s. 83) widzimy Białoszewskiego, gdy jako młody dziennikarz warszawski tuż po wojnie wychodził z fotoreporterem do zrujnowanego miasta szukać tematu i krzyczy na widok walącej się ściany domu „Niech pan robi zdjęcie!”. Zaufanie do tego sposobu zaświadczenia rzeczywistości, zaufanie jak u Norwida, sprawia, że czytając *Mój testament śpiącego* rozumiemy, iż poeta właściwie nie potrzebuje fotografii, bo jego rzeczywistość przeżyta pisaniem sama w sobie zawiera swą fotografię. Pisanie i życie jest, jak powiada Białoszewski, „sprawdzone sobą” Znika zatem potrzeba utrwalania siebie poza sobą, co wyraża się, paradoksalnie, pełnym zaufaniem do fotografii, bez podejrzeń o dwuznaczność: „ciemny negatyw pokoju/ z którego wypadła/ jego dzienna rzeźba/ mój negatyw/ ze mną”. Owo poetycko wyrażone zaufanie do fotografii świadczy też o tym, że Miron Białoszewski wraca do

Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”

jej źródeł, do pierwocin z czasów dagerotypu. Utożsamia rzeczywistość z negatywem, więcej: negatyw jest uwierzytelniony przez rzeczywistość. Pozostaje już tylko powiedzieć, że dotarł on w ten sposób do „natury” fotografii, a ta wyraża się – jeśli zgodzimy się na ten paradoks – albo odmową pokazania zdjęcia, albo udostępnieniem tylko podpisu pod zdjęciem. Tak oto twórczość autora *Donosów rzeczywistości* świadczy o tym, że spełniło się marzenie Norwida – spełniło się do tego stopnia, że można już było odczytać je na wstak i – zamienić dagerotyp na pióro.