

„Ta sama szara lalka patrząca w bok”. Fotografia, tożsamość i różnica w „Klarze Milicz” Iwana Turgieniewa

Magdalena Szczypińska-Mutor

Magdalena SZCZYPIORSKA-MUTOR

„Ta sama szara lalka patrząca w bok”.
Fotografia, tożsamość i różnica
w *Klarze Milicz* Iwana Turgieniewa

A ten lub to, co jest fotografowane, to cel, przedmiot odniesienia, mała uluda (eidolon) emitowana przez przedmiot. Nazwałbym to najchętniej Spektrum Fotografii, ponieważ słowo to poprzez swój korzeń zachowało związek ze „spektaklem” i dodaje tu rzecz nieco straszną, która jest w każdej fotografii: powrót umarłego.¹

„Ta sama szara lalka patrząca w bok” to Klara Milicz, bohaterka opowiadania Turgieniewa. A właściwie – sfotografowana Klara Milicz, Klara z fotograficznego portretu.

„Ta sama szara lalka patrząca w bok” – to fraza z mowy wewnętrznej Jakuba Aratowa, patrzącego na fotografię Klary: „Wstał, podszedł do stereoskopu, znów ta sama szara lalka patrząca w bok”. Sytuacyjny kontekst wyposaża konstatację Aratowa w rozmaite odcienie refleksji, w istotne odniesienia do poprzedzających tę scenę zdarzeń.

„Ta sama szara lalka patrząca w bok”, jako formuła wyjęta z kontekstu, wykadrowana, daje się podzielić na trzy elementy, nie tylko szkicujące obraz sfotografowanej Klary, lecz także zarysowujące obraz fotografii jako sztuki związanej z kategoriami tożsamości i różnicy.

¹ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 17.

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

„Ta sama”, „szara lalka”, „patrząca w bok” – te trzy elementy formuły wypowiedzianej przez patrzącego na zdjęcie Aratowa odnieść można do trzech par potocznie rozumianych opozycji: podobne – inne, żywe – martwe, obecne – nieobecne, opozycji, które w filozofii fotografii tracą swoją wyrazistość i jednoznaczność, kontrast i głębię ostrości, a zyskują sensory, w których szeregi podobne/żywe/obecne – inne/martwe/nieobecne zbliżają się do siebie, przecinają, łączą i rozplatają w dynamicznym, niestabilnym, fotograficznym współlistnieniu.

Fotografia: tożsamość i różnica

Fotografia rozpoczęła się zresztą historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji, co można by nazwać (w każdym znaczeniu tego wyrażenia) odczuciem własnej tożsamości przez ciało.²

Refleksja o tożsamości i różnicy, rozwijana w teorii, filozofii i estetyce fotografii, ma bogaty repertuar ujęć i konceptualizacji, a same pojęcia definiowane są rozmaicie i odsyłają do wielu obszarów metafotograficznych badań i rozważań. W koncepcjach bliżej związanych z problematyką temporalności fotografii oraz jej związku z pamięcią i zapomnieniem, zdjęcie ma status dokumentu, czasem dowodu, a fotografia, jako zapis tego, co było, staje się narzędziem budowania tożsamości, własnej i społecznej, biografii indywidualnej i zbiorowej – przez swoją funkcję konstruowania i rekonstrukcji przeszłości, historii, osobistych wspomnień. W koncepcjach bliższych zagadnieniom spojrzenia, widzenia, antropologii wizualności, kategorie tożsamości i różnicy pojawiają się często tam, gdzie problematyzowany jest kreacyjny aspekt fotografii, zaś między światem fotografowanym a światem sfotografowanym zaznaczają się tematyzowane na różne sposoby rozśnięcia i dystans. To mocno uproszczone rozróżnienie, które – z jednej strony – nie obejmuje wielu ważnych zjawisk i problemów filozofii fotografii, a – z drugiej – niektóre dyscypliny (np. nową socjologię fotografii) przygotowuje i dzieli w sposób nieco sztuczny, zarysowuje jednak heurystycznie cenną mapę możliwych znaczeń „tożsamości” i „różnicy”, odniesionych do fotografii, jej filozofii i teorii.

Na styku tych dwu nurtów, dwu sposobów uprawiania metafotograficznej refleksji, z których – w dużym uogólnieniu – jeden bliższy jest problematyzowaniu fotografii jako kopii świata, a drugi jako jego kreacji, lokuje się inne pole badań, w którym spotyka się i miesza dokument i fikcja, kalka i zmyślenie, chemia fotografii i jej alchemia. W tym nurcie fotografia jako sztuka tożsamości i różnicy, czy raczej tożsamości i zmiany, stawia pytania o status podmiotu sfotografowanego, o możliwość odnalezienia na zdjęciu tego, co utracone, o imaginacyjne wędrówki „na drugą stronę” – kadru, życia, fotografii. Punktem wyjścia dla tego nurtu filozofii fotografii jest splot problematyki związanej z jeszcze XIX-wieczną dyskusją

² Tamże, s. 134.

Interpretacje

o fotografii jako sztuce wiwifikacji i mortyfikacji, z koncepcją fotografii jako figury życia-i-śmierci, figury, która także w literackich użyciach wykorzystywana jest tam, gdzie zdjęcie staje się obiektem medytacji nad tym, co utracone, narzędziem określania i budowania tożsamości utraconego, a także własnej tożsamości po stracie – tam, gdzie zdjęcie jest elementem pracy żałoby, dziełem sztuki utraty, tam, gdzie w fotograficznym portrecie ujawniają się możliwości i konsekwencje spotkania twarzą w twarz (oko w oko) z tym, co fotograficznie podobne – inne, żywe – martwe, obecne – nieobecne.

„Ta sama szara lalka patrząca w bok”.
Klara Milicz i Jakub Aratow

W opowiadaniu Turgieniewa motyw zdjęcia, ułożonego na granicy dwu światów: świata żywych i świata umarłych, pojawia się w funkcji obrazu-rebelii, wizerunku, który odwraca bieg wydarzeń, zmienia porządek rzeczy i porządek świata głównego bohatera, Aratowa, dla którego zdjęcie staje się narzędziem poznania, nie tylko sportretowanej w kadrze osoby, lecz także samego siebie. Zdjęcie niezyczącej Klary jest nie tyle końcem historii bohaterów, ile jej drugim początkiem, poprawioną wersją, prowadzącą do finału, w którym, jak w fotograficznej inwersji, ożywiona Klara spotka się z umierającym Aratowem.

I. Klara – Aratow, pozytyw – negatyw

Kim jest Klara?

To młoda aktorka, utalentowana muzycznie (jak twierdzi bliski znajomy Aratowa: „Nie wiemy jeszcze dobrze, czy to Rachel czy Viardot”³). Jest spontaniczna i prostolinijna, mocno i żywo reaguje na świat, a w bezpośrednich i pośrednich charakterystykach jej osobowości podkreślana jest siła, „dzikość” („To był ogień, to była namiętność”, s. 291), indywidualizm i brak skłonności do kompromisów, widoczny i w drobiazgach, i w istotnych życiowych wyborach („Mawiała niekiedy: «Takiego, jakiego chcę, nie znajduję, a innych mi nie trzeba!» – «A jeżeli go spotkasz?» – pytała Anna. «Jeżeli spotkam, zdobędę go». – «A jeśli się nie da?» – «No, to wtedy skończę z sobą. Widocznie jestem do niczego», s. 292). Szesnastoletnia Klara odmówiła poślubienia kandydata wybranego przez ojca i uciekła z domu z przypadkowo poznaną aktorką („Wasza klatka jest za mała – nie na moje skrzydła!”), tamże)

Kim jest Aratow?

To „młody pustelnik” (s. 263), który „ostatnimi czasy zapalił się do fotografii” (s. 262). W relacjach ze światem, w pojmowaniu życia i swojego w nim miejsca, jest przeciwieństwem Klary – wycofany, ostrożny, nieśmiały, unikający konfrontacji własnych wyobrażeń z rzeczywistością, zajęty fotograficznym życiem na

³ I. Turgieniew *Zza grobu (Klara Milicz)*, przeł. M. Brzozowska, w: tegoż *Opowieści tajemnicze*, wybór i posł. A. Semczuk, KIW, Warszawa 1988, s. 266. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście.

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

niby. Jego zainteresowanie kobietami jest zainteresowaniem wizerunkami kobiet: „Unikał zwłaszcza kobiet i żył bardzo samotnie, zatopiony w księgach. Unikał kobiet, chociaż serce miał bardzo czułe i ulegał czarowi piękna. Zdobył sobie nawet zbytkowny, angielski keepsake i (o wstydzie!) z upodobaniem przyglądał się «zdobiącym go wizerunkom zachwycających Gulnar i Medor», ale wrodzona wstydliwość hamowała go stale” (s. 261).

Dwudziestopięcioletni Jakub mieszkał z ciotką „bez której nie potrafiłby zrobić kroku” (tamże), w domu urządzonym przez ojca, zajmował jego dawny gabinet, spał w łóżku „na którym jego ojciec zakończył życie” (tamże).

Klara, ze swoim życiem, którego nie mogła pomieścić żadna klatka, i Jakub, pędzący pustelniczy żywot „w ustronnym domku na Szabołowce” (s. 260), to para bohaterów skontrastowanych jak ogień i woda, jak pozytyw i negatyw. Spotkają się trzy razy, a historia tych spotkań to gra przyciągania i odpychania, nieporozumień i niedomówień. To gra spojrzeń: spojrzeń-rozpoznań i spojrzeń-rozczarowań.

2. Klara i Aratow – historia spojrzeń

Pierwszego spotkania z Klarą Aratow nie notuje w pamięci lub notuje je nie dość wyraźnie. Z wieczoru literackiego u gruzińskiej księżnej, gdzie była także Klara, wyniesie tylko „nieokreślone i przykre wrażenie, poprzez które przebijało coś dla niego niepojętego, ale ważnego, a nawet niepokojącego” (s. 267).

O tym, że widział już Klarę, przypomniał sobie podczas drugiego spotkania, także u księżnej: „Aratow, który od chwili pojawienia się Klary nie spuszczał z niej wzroku, dopiero teraz przypomniał sobie, że istotnie widział ją u księżnej, i nie tylko widział, ale nawet zauważył, że kilkakrotnie, ze szczególną uporczywością popatrzyła na niego swoimi ciemnymi, baczными oczami” (s. 268). Oczy Klary niepokoją i uwodzą Aratowa także podczas drugiego spotkania, a siła jej spojrzeń odbiera mu spokój: „Zdawało mu się, że poprzez zmrużone rzęsy oczy jej znów były skierowane na niego”. „Uważał, że Klara zachowuje się i porusza jak zahipnotyzowana, jak somnambuliczka. A jednocześnie niewątpliwie... Tak, niewątpliwie patrzy na niego” (s. 269-270).

Wspomnienie spojrzeń Klary dręczy go także po koncercie:

Targały nim dziwne, dla niego samego niezrozumiałe uczucia. W gruncie rzeczy recytacja Klary również niezbyt mu się spodobała, chociaż nie mógł sobie zdać sprawy, dlaczego właściwie. Recytacja ta niepokoiła go; wydawała mu się rażąca, nieharmonijna. Jak gdyby coś w nim zakłócała, zadawała mu jakiś gwałt. A te baczne, uporczywe, nieomal natrętne spojrzenia – po co? Co one znaczą? (s. 271)

Trzecie spotkanie poprzedzone jest listem, który Klara pisze do Aratowa. Prefiguracją, zapowiedzią tego listu jest list Tatiany do Oniegina, recytowany przez Klarę podczas drugiego spotkania u księżnej, a zaznaczeniem jego odmienności – porównanie listu Klary z listem Tatiany, które dla Klary wypada fatalnie („wziął Puszkina, przeczytał list Tatiany i znów się upewnił, że ta «Cyganka» wcale nie uchwyciła właściwego sensu listu”, s. 273).

Interpretacje

Podczas trzeciego spotkania, na bulwarze, Klara ma twarz przysłoniętą gęstą woalką, a Aratow widzi ją tak, jak widzi ktoś, kto idzie „obok niej, trochę z tyłu” (s. 276). Moment, w którym Klara odwraca się w jego stronę, jest pierwszym momentem, w którym Aratow świadomie odbiera i przyjmuje jej spojrzenie: „Klara niespodziewanie obróciła się ku niemu. Ujrzał załęknioną, głęboko zasmuconą twarz ze świetlistymi, wielkimi łzami w oczach, z bolesnym wyrazem półotwartych ust. A tak piękną była ta twarz, że mimo woli zająknął się i sam uczuł coś jakby lęk i żal, i rozczulenie” (s. 277).

3. Klara i Aratow – podróż po fotografię

Historię trzech spotkań Klary i Aratowa, czytana już nie przez gry spojrzeń, ale jako ciąg wydarzeń, który doprowadzi do tego, że moment na bulwarze, pierwsze współspojrzenie bohaterów będzie momentem-spojrzeniem ostatnim, można opowiedzieć tak:

Podczas drugiego wieczoru u księżnej Klara występuje na scenie, deklamuje i śpiewa, a nie dość dyskretnie komentujący jej występ Aratow nie jest porwany ani jej talentem, ani jej urodą. Klara – przeciwnie. Pisze do niego list, w którym proponuje spotkanie. Aratow zjawia się w umówionym miejscu, pełen obaw i lęku, arogancki i pogardliwy. Upokorzona Klara żałuje swojej decyzji, żałuje listu i spotkania. Wkrótce potem popełnia samobójstwo, na scenie, podczas trwania spektaklu, o czym Aratow dowiaduje się z prasowego anonsu.

Opętany myślą o umarłej Klarze śni o niej, o widmowej postaci, o której wie tak niewiele, której tożsamość, decyzje, motywacje są mu obce i nieznanne.

„Jeżeli chcesz wiedzieć, kim jestem, jedź tam...” (s. 286) – mówi Klara do Aratowa w ostatnim mgnieniu snu, tuż przed tym, kiedy Aratow obudzi się, z mocnym postanowieniem, by jechać „tam” – „tam”, czyli do Kazania. Senna zjawa, pod postacią której powraca umarła Klara, wysyła Aratowa w podróż – po wiedzę na temat „nieszczęśliwej Klary”, „szalonej Klary”, która, prawdopodobnie z miłości do Aratowa, odebrała sobie życie.

„Jeżeli chcesz wiedzieć, kim jestem, jedź tam...”. Aratow jedzie do Kazania, rozmawia z siostrą zmarłej, czyta pamiętnikarskie zapiski Klary. Dostaje jej fotograficzny portret – i w tym miejscu kończy się pierwsza część historii Klary i Aratowa, jeśli mierzyć ją i ważyć, lokując w centrum nie spotkanie bohaterów, nie śmierć Klary, nie chwilę, w której Aratow dowiaduje się o jej samobójstwie, ale moment, kiedy po raz pierwszy patrzy na jej zdjęcie. Być może ten moment jest początkiem innego, lepszego spotkania Klary i Aratowa, początkiem ich relacji w wersji poprawionej, wyretuszowanej, w której nieżyjąca Klara okazuje się mocniej obecna, wyraźniej aktywna i bardziej skuteczna niż Klara żyjąca.

4. Zdjęcie Klary – kostium, głębia, medium, widmo

Aratow wraca z Kazania ze zdjęciem Klary i z opowiedzianymi przez jej siostrę fragmentami historii, faktów, obrazów. Fotograficzny wizerunek Klary przy-

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

ciąga Aratowa, nie daje mu spokoju, staje się fetyszem i obsesją, osią, wokół której zaczyna krążyć i niepokojąco przyspieszać senny świat Aratowa.

Co wiadomo o fotografii Klary? Zdjęcie ma dwie ważne cechy. Pierwsza wynika z faktu, że Klara sfotografowana została w scenicznym kostiumie, jako aktorka w jednej z ról – to ona i nie ona jednocześnie. Ten efekt niepewnej, niejasnej, podwójnej tożsamości dodatkowo wzmacnia specyfika pozy modelki, która „na fotografii jak gdyby patrzyła w bok, odwracając się od widzów” (s. 292). To ujęcie jest repliką obrazu Klary z bulwaru, widzianej przez Aratowa z tyłu i z boku jednocześnie.

Drugi szczególnie aspekt zdjęcia Klary wynika już nie tyle z zawartości kadru, ile z technicznej modyfikacji odbitki – wkrótce po powrocie do domu Aratow przystosował zdjęcie do oglądania w stereoskopowej przegładarce.

Obraz fotograficzny, który w opowiadaniu Turgieniewa staje się osią przypominającej obrotową scenę relacji między głównymi bohaterami, jest więc trójwymiarowym, czyli szczególnie realistycznym wizerunkiem postaci przebranej za kogoś innego, jest stereoskopowym portretem aktorki grającej swoją rolę, aktorki pozującej w teatralnym kostiumie.

Ten niecodzienny wizerunek, w konstrukcji którego efekt realności z jednej strony wzmocniony jest przez trójwymiarowość, a z drugiej rozmyty przez kostium i rolę, staje się medium między światem Klary a światem Aratowa, między światem żywych i światem umarłych, między życiem a śmiercią, staje się punktem kontaktu dwu światów, które tylko w ten – fotograficzny – sposób mogły się ze sobą spotkać.

Zdjęcie Klary, wokół którego rozwija się narracja o życiu i śmierci, o przenikaniu się dwu światów, o iluzji ich negatywno-pozytywowej inwersji, może być powodem i pretekstem do stawiania pytań o istotę fotograficznego wizerunku, o status podmiotu sfotografowanego, o sens fotografii jako sztuki tożsamości i różnicy. Zdjęcie Klary jest także rekwizytem, którego mocna obecność proponować może czytanie opowiadania Turgieniewa przez filtr filozofii fotografii, przez motyw „tej samej – szarej lalki – patrzącej w bok”, przez podobne – inne, żywe – martwe, obecne – nieobecne, w podwójnym odniesieniu: do „Klary Milicz” oraz do refleksji Barthes’a, Beltinga i Freedberga.

„Ta sama” – „szara lalka” – „patrząca w bok”: podobne – inne,
żywe – martwe, obecne – nieobecne

1. Podobne – inne

Jednak podobieństwo jest pojęciem rozciągliwym i niepewnym, które od czasu wynalezienia fotografii wypełniło się nową treścią.⁴

⁴ H. Belting *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 142.

Interpretacje

„To nie była ona, a przecież nie był to nikt inny”⁵ – pisał Roland Barthes w eseju *Światło obrazu*, kiedy po śmierci matki, przeglądając jej zdjęcia, szukając jednego, które w najpełniejszy sposób oddawałoby jej istotę, zadawał sobie pytanie „czy ja ją rozpoznaję”:

Zawsze rozpoznawałem ją tylko w kawałkach, to znaczy niedostępna mi była jej istota, a w takim razie cała była mi niedostępna. To nie była ona, a przecież nie był to nikt inny. Rozpoznałbym ją pośród tysiąca innych kobiet, a jednak nie mogłem jej „odnaleźć”. Rozpoznawałem ją przez jej inność, a nie jej istotę. Fotografia zmuszała mnie w ten sposób do bolesnej pracy. Szukając istoty jej tożsamości szamotałem się pośród obrazów częściowo tylko prawdziwych, a więc całkowicie fałszywych. Powiedzieć, patrząc na zdjęcie: „to prawie ona!” było bardziej przykre niż powiedzenie o innym zdjęciu: „to przecież nie ona”. Owo prawie: okrutna zasada miłości, lecz także rozczarowujący status snu – dlatego nienawidzę snów.⁶

W opowiadaniu Turgieniewa Aratow nie ma do dyspozycji całego zbioru zdjęć, wśród których mógłby poszukiwać swojej własnej Klary, ale też nie ma za sobą wspólnej z Klarą historii, która umożliwiałaby takie poszukiwania, różnicowała by stopień podobieństwa portretu do wewnętrznego obrazu, zbudowanego w pamięci Aratowa ze wspomnień, drobiazgów, wspólnie przeżytego czasu. Reakcja Aratowa na zdjęcie Klary jest więc dość bezpośrednią konstatacją: Aratow widzi jej fotografię po raz pierwszy, przygląda się i stwierdza, że jest podobna: „Na fotografii patrzyła w bok, jak gdyby odwracając się od widzów; przepleciony wstążką gruby warkocz jak zmija opadał na obnażoną rękę. Aratow długo przyglądał się fotografii, stwierdził, że jest podobna [...]” (s. 292).

Co to znaczy? Czym jest podobieństwo w fotografii? Kim jest prawie Klara?

Pisząc o niepokoju, wynikającym z odkrycia w zdjęciu „zarysów prawdy”, Barthes konkluduje:

Dzieje się to wtedy, gdy sędzę, że zdjęcie jest „podobne”. Ale gdy się nad nim zastanawiam, muszę postawić pytanie: kto jest podobny do kogo? Podobieństwo jest zgodnością, ale czego? Zgodnością tożsamości. A przecież ta tożsamość jest chwiejna, tylko wyobrażona, tak, że mogę mówić o „podobieństwie”, choć nigdy nie widziałem modelu.⁷

I dalej:

Jestem tylko podobny do siebie z innych moich zdjęć i tak można bez końca. Każdy jest zawsze tylko kopią kopii, realnej lub psychicznej. [...] W gruncie rzeczy zdjęcie jest podobne do kogokolwiek, poza tym, kogo rzeczywiście przedstawia. Gdy podobieństwo odsyła do tożsamości podmiotu, rzecz śmieszna, czysto sądowa, a nawet sądowa. Zdjęcie daje obraz kogoś, „jakim jest”, podczas gdy ja bym chciał, żeby był „takim, jakim jest naprawdę, wewnątrznie”. Podobieństwo pozostawia mi niedosyt i napawa sceptycyzmem [...].⁸

⁵ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 113.

⁶ Tamże, s. 114.

⁷ Tamże, s. 170.

⁸ Tamże, s. 173-174.

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

„Niedosyt” kieruje Barthes’a w stronę poszukiwań jedyne, najważniejszego zdjęcia matki, tego, na którym rozpozna jej „istotę”, jej najpełniejszy wyraz, a kiedy już odkrywa: „To ona! Na pewno ona!”, jego pragnienie „żeby wreszcie się d o w i e d z i e ć” popycha go do kolejnych fotograficznych manipulacji:

Mam chęć powiększyć tę twarz, żeby lepiej ją widzieć, lepiej zrozumieć, poznać jej prawdę [...]. Wierzę, że coraz bardziej powiększając szczegóły [...] dotrę w końcu do istoty mojej matki. [...] I żyję złudzeniem, że wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, żeby móc dotrzeć do tego, co jest poza nim. A badanie polegałoby na odwróceniu zdjęcia, wejściu w warstwę papieru, osiągnięciu jego drugiej strony. [...] Niestety, mogę sobie tak badać – nie odkrywam nic.⁹

Aratow, którego pragnienie także można określić przez formułę Barthes’a „żeby wreszcie się d o w i e d z i e ć”, w swoim fotograficznym laboratorium próbuje poradzić sobie z wymykającą się, odwracającą wzrok Klarą – przy pomocy technicznych sztuczek chce ją sobie przybliżyć, nie tylko w sensie przenośnym, ale także całkiem dosłownym: „Wziął jej fotografię i zaczął robić odbitki, powiększać. Następnie przyszło mu na myśl przystosować fotografię do stereoskopu. Dużo miał z tym kłopotu, wreszcie udało mu się. Aż drgnął zobaczywszy przez szkiełko jej postać, która nabrała cech cielesności” (s. 297-298).

Kiedy wreszcie Klara zjawia się Aratowowi, w sposób niepozostawiający poważniejszych wątpliwości co do jej tożsamości, przypomina ożywioną lalkę ze stereoskopu: „Cóż to?! Na krześle, o dwa kroki od niego, siedzi kobieta, cała w czerni. Głowa odwrócona, jak w stereoskopie. To ona! To Klara!” (s. 306).

Świadome i nieświadomione wysiłki Aratowa, by Klarę sfotografowaną upodobnić do Klary rzeczywistej, powiększyć, ucieleśnić, odzyskać dzięki zdjęciu, są częścią długiego procesu, w którym Aratow od odrzucenia Klary żyjącej przechodzi do pragnienia odzyskania Klary, która nie żyje, a proces ten przebiega nie tylko w bezpośrednich kontaktach z Klarą lub jej duchem, lecz także w konstruowaniu i dekonstrukcji wyobrażeń na jej temat, w szeregu podobieństw i zaprzeczeń, przymiarek i nieudanych prób dopasowania Klary do znanych Aratowowi konwencji, ustalenia jej tożsamości w takiej wersji, która dla Aratowa nie byłaby zagrażająca. Żyjąca Klara porównywana – wprost lub w sposób lekko zawołowany – do „bezpiecznych” dla Aratowa kobiet, do kobiet unieruchomionych w plastycznych lub literackich wizerunkach, jest wciąż uparcie do nich niepodobna, nie tylko w sensie wizualnym. Przede wszystkim nie jest podobna do matki Aratowa, a raczej (to kolejny ważny w opowiadaniu portret kobiety) do akwareli przedstawiającej matkę (a powinna, bo tylko taką kobietę skłonny był pokochać Aratow). Nie jest podobna do „Gulnar i Medor” z jego albumu, nie jest podobna do Tatiany, i nawet podobieństwo (w określeniu talentów) do „Rachel i Viardot” kwestionuje Aratow. Nie jest także podobna do wyobrażenia, jakie stworzył sobie Aratow na podstawie trzech spotkań (to wyobrażenie rozchwiało się pod wpływem

⁹ Tamże, s. 168-169.

Interpretacje

opowiadań Anny). Klara jest inna, i ta inność jest dla Aratowa nie do przyjęcia – a kiedy uzna, że może i chce ją przyjąć, będzie już za późno. Ta najprostsza diagnoza powinna jednak brzmieć inaczej: Aratow uzna, że chce ją przyjąć, w ł a ś n i e d l a t e g o, że już jest za późno. Inność Klary możliwa jest do zaakceptowania tylko w nierealności, w iluzji, we śnie, w postępującym obłądzeniu, i tylko wtedy, gdy Klara nie żyje – bo to właśnie życia Klary, nadmiaru, naddatku życia w Klarze obawiał się Aratow.

Do kogo zatem podobna jest sfotografowana, ucieleśniona w stereoskopowej przeglądarce Klara, wyemancypowane fotograficzne widmo, o którym Aratow powie „To ona! To Klara!”? Powtarzając za Barthes'em: „Zdjęcie daje obraz kogoś, «jakim jest», podczas gdy ja bym chciał, żeby był «takim, jakim jest naprawdę, wewnątrznie»”, można zaryzykować stwierdzenie, że „To ona! To Klara!” najbardziej podobna jest do tego obrazu-wyobrażenia Aratowa, w którym zdołał on przyjąć i pomieścić inność i „niepodobieństwo” Klary – już niezagrażające, już takie, nad którymi da się panować: w wyobraźni, w wizjach, w snach. Fotograficzne widmo Klary to nie Klara „taka, jaka jest naprawdę, wewnątrznie” – to Klara Aratowa, „takiego, jaki jest naprawdę, wewnątrznie”, skadowana na jego miarę. Podobna do Klary i inna, fotograficznie tożsama i fotograficznie różna, „to Klara” i „to ona”.

2. *Żywe – martwe*

Boimy się tego, co wygląda jak żywe, ponieważ martwa materia, z której przedmioty te są zrobione, mogłaby ożyć.¹⁰

Śmierć Klary jest fragmentem przedstawienia, spektaklu, jest wydarzeniem nielegalnie wpisanym w scenariusz: Klara wypila truciznę przed pierwszym aktem sztuki, w której grała – i grała dalej. „A gdy tylko spuszczone kurtynę, od razu, na scenie, upadła. Kurcze, kurcze... i w ciągu godziny wyzionęła ducha!” (s. 302). Śmierć Klary, samobójstwo Klary jest nie tylko częścią gry na scenicznych deskach, jest także – na innym poziomie – elementem gry, którą Klara prowadzi z Aratowem. Aratow, odrzucający Klarę żyjącą, jest bezradny i bezbronny wobec Klary umarłej, która po śmierci powraca do świata żywych, w obrazie. Obraz Klary, zdjęcie Klary, jest medium między światem umarłych a światem żywych, medium w znaczeniu pośrednika, a także w tym podstawowym znaczeniu, o którym pisał Belting:

Kult zmarłych stanowi prastary paradygmat medium. Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by z jego pomocą pozostawać wśród żywych. Owa wymiana zmarłego na obecność mogła odbywać się wyłącznie w obrazie. Jego medium reprezentowało ciało

¹⁰ D. Freedberg *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 235.

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

zmarłych w takim samym stopniu, w jakim istniało ono dla żywych ciał, które realizowały symboliczną wymianę śmierci i obrazu. Medium w tym przypadku było zatem nie tylko medium między obrazem i widzem, ale także medium między śmiercią i życiem. Dlatego funkcja zastępowania była dla niego ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa. Mówię tutaj o archetypie obrazu, z którego wywodzi się całe późniejsze doświadczenie obrazu. Ostatni refleks starego rytuału zmarłych stanowiło ludzkie „medium” w seansach spirytystycznych, które w sposób wyjątkowo drastyczny ściągnęło na siebie w XIX wieku pojęcie „medium”, aby przemówić jego głosem do żywych. Tutaj w formie hybrydalnej przetrwało prastare wyobrażenie ludzkości: wcielenie w swojego sobowtóra.¹¹

Po śmierci Klara powraca w obrazie, ale jej pragnienie, by w obrazie „pozostać wśród żywych”, to tylko środek, nie cel. Celem jest Aratow, „zdobycie” Aratowa (cokolwiek miałyby to znaczyć z zaświatowej perspektywy Klary), i Klara realizuje ten cel z żelazną konsekwencją. Celem jest Aratow – żywy lub martwy. A kim jest powracająca Klara – ile w niej życia, a ile śmierci?

W obrazie fotograficznym, a więc także w zdjęciu Klary, zawarte jest powikłanie życia i śmierci, dostrzegane już w początkach refleksji o fotografii, powikłanie, o którym tak pisał Belting:

W owym zaklinaniu śmierci, którego oczekiwano od obrazu człowieka, a które prowadziło jednak do nowego doświadczenia śmierci w obrazie, dawał o sobie znać nowoczesny archaizm. Fototechnicznie powielony człowiek, gdy jego ruch zastygł na zdjęciu, stawał się równy żyjącemu zmarłemu. Nowy obraz, który z taką emfazą miał dowodzić życia, produkował w rzeczywistości cień. Nie można już było opuścić swojego własnego obrazu: rejestrując życie, zarazem wypędzał je z ciała.¹²

W fabule Turgieniewa, problem fotograficznego „życia-i-śmierci” przenosi się na inny poziom: fotograficzne widmo Klary emancypuje się, jej duch opuszcza stereoskopową przeglądarkę i zaczyna żyć własnym życiem. Klara neguje, przekracza zastygłą, martwą nieruchomość zdjęcia, odrywa się od własnego, fotograficznie uśmierconego wizerunku. To już nie tylko negacja śmierci (bo Klara wraca, wymyka się zaświatom), to także negacja fotograficznej śmierci (bo Klara wymyka się fotograficznemu znieruchomieniu).

Z perspektywy spirytystycznych kontekstów fotografii, żywa, choć widmowa obecność sfotografowanej Klary jest w opowiadaniu Turgieniewa elementem naruszającym granicę między światem żywych a światem umarłych. Widmo Klary ma niejasną tożsamość, nieustalony status: Klara, ta, którą trzykrotnie spotkał Aratow, bez wątplenia umarła, ale jej dwuznaczna aktywność w świecie żywych kwestionuje nie tylko ostrość i szczelność granic między światami, lecz także zasadność rozlokowania jej mieszkańców: martwa Klara wydaje się bardziej żywa i intensywna, niż kiedykolwiek był żyjący Aratow. Zgodnie z wyraźnym od początku fabuły podziałem ról, według którego Klara działa, a Aratow jest bierny, również zaświatowa proweniencja i niedookreślona astralna konsystencja nie prze-

¹¹ H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 38.

¹² Tamże, s. 223.

Interpretacje

szkadzają Klarze w odgrywaniu roli kreatorki następujących po sobie wydarzeń, choć momentami wydawać by się mogło, że to Aratow jest siłą sprawczą. Duch Klary, wynurzający się ze snu, z fotografii, z gorączkowych wizji Aratowa działa aktywnie i skutecznie, a wobec siły ducha Klary, wobec siły jej pragnienia, granice między światami stają się nie tylko nieostre, lecz także życzliwie otwarte.

Zdjęcie Klary jest nie tylko medium, przy pomocy którego dziewczyna nadal jest obecna w życiu żywych (a przynajmniej w życiu Aratowa), jest nie tylko furtką, przejściem, otwartym na dwa światy (na dwie strony świata) – jest także osią obrotowej sceny, na której bohaterowie pojawiają się i znikają, przekraczając granice świata żywych i świata umarłych. Klara wraca z zaświatów nie tylko po to, by zademonstrować Aratowowi swoją obecność, Klara wraca nie tylko do Aratowa – wraca po niego.

Aratow, początkowo odnoszący się do swoich wizji ze sceptycyzmem, w miarę rozwoju kontaktów z widmem Klary, a może w miarę rozwoju własnej choroby, czuje się porwany, zdobyty i pokonany: uważa, że kocha Klarę i chce z nią być.

A co dalej? Przecież nie możemy żyć razem? A więc muszę umrzeć, by być z nią razem? Czy nie po to właśnie przychodziła i czy nie w ten sposób chce mnie wziąć? No więc cóż? Umrzeć – to umrzeć. Teraz śmierć ani trochę mnie nie przeraża. Zniweczyć mnie przecież nie może. Na odwrót, tylko tam i w taki sposób będę szczęśliwy... jak nigdy w życiu ani ja ani ona nie byliśmy szczęśliwi. (s. 308)

W finale opowiadania Klara po raz kolejny proponuje własną wersję „życia-i-śmierci” – narusza granice między światami w podwójnym ruchu: nie tylko wraca do „tego świata” jako fotograficzne widmo, lecz także zabiera Aratowa „na tamten świat”.

Gra między światami, ich niejasne wzajemne przenikanie, staje się rodzajem inwersji: w punkcie wyjścia spotykają się nieżyjąca, sfotografowana Klara i żyjący Aratow, a w punkcie dojścia – widmowo ożywiona Klara i umierający Aratow, planujący szczęśliwą zaświatową przyszłość, jakiej nie doświadczył „nigdy w życiu”.

3. Obecne – nieobecne

Tajemnica obrazu polega na tym, że w sposób nierozdzielny splatają się w nim obecność i nieobecność.¹³

Podobnie też jak w zamówieniu Vazqueza de Leca, główne i ostatnie wymaganie dotyczyło oczu, dokument bowiem jednoznacznie podkreśla ich rolę jako ostatecznego wyznacznika żywej obecności.¹⁴

W historii Klary i Aratowa metaforyczna obecność podmiotu sfotografowanego konsekwentnie rozwijana jest w stronę obecności dosłownej, choć niejedno-

¹³ Tamże, s. 39.

¹⁴ D. Freedberg *Potęga wizerunków*, s. 248.

znacznej. Z jednej strony Klara w wizjach Aratowa pojawia się jako widzialna postać, z drugiej – widuje ją tylko Aratow. Sugestie narratora lokują obecność Klary w sferze snów, halucynacji, przywidzeń i omamów, a jedyny możliwy dowód na jej urealnione istnienie – kosmyk włosów w zaciśniętej dłoni umierającego Aratowa, natychmiast traci status dowodu, w podsunętej przez narratora sugestii, według której to – być może – siostra Klary wsunęła pukiel między zabrane przez Aratowa zapiski.

Aratow od powrotu z Kazania czuje się „w mocy innego życia, innej istoty”, a stereoskopowy wizerunek ze swoją świeżo nabytą cielesnością zdaje się opuszczać przegłdarkę i nawiedzać Aratowa we śnie i na jawie, z całym repertuarem środków wyrazu właściwych zjawom: Klara szepce, Klara gra na pianinie, Klara hałasuje, Klara przemyka pod ścianami. Aratow reaguje mieszaniną lęku i rozsądku, ciekawości i irytacji, sprawdza, co dzieje się z fotografią: „Wstał, podszedł do stereoskopu, znów ta sama szara lalka patrząca w bok” (s. 300) – to go uspokaja i irytuje jednocześnie. We śnie, który wydaje się być jawą, i na jawie, która przypomina sen, Aratow – niepewny, z jakim bytem ma do czynienia – waha się „albo to wszystko bzdura, albo ona jest tutaj” (tamże).

Figura widma o niejasnej tożsamości, ducha, cienia, sobowtóra, którego fotograficzna emanacja zaburza klarowny podział na świat żywych i świat umarłych, jest nie tylko istotnym motywem u Turgieniewa, nie tylko ważnym toposem literackim, lecz także metaforą mocno obecną w tych nurtach filozofii fotografii, które akcentują magiczny aspekt fenomenu zdjęcia. Źródła tej refleksji tkwią jeszcze w początkach fotografii, w rozmaicie racjonalizowanym lęku przed aparatem fotograficznym, który coś sfotografowanemu światu odbiera („zdejmuje”), żeby oddać to na zdjęciu. Dla tego nurtu refleksji o fotografii fundamentalne jest pytanie o fotograficzny fenomen obecności tego, co realnie nieobecne, a także o związek między fotografowanym a jego wizerunkiem, o ich tożsamość i różnicę, o istnienie i charakter emanacji sfotografowanego życia, o motywy i rodzaj emocjonalnego przeniesienia, obdarzania zdjęcia mocą amuletu, obiektu zastępczego. To pytanie Barthes’a, Bazina, Morina, czy – może najwyraźniej – Edouarda Pontremoli, który o obecności podmiotu sfotografowanego pisał tak: „Naładowana życiem nieskazitelna błona. Czyżby na tym polegał alchemiczny sekret fotografii? Każde czułe ziarenko na tym podłożu przemienia się w cząsteczkę organiczną”¹⁵. Utrwalenie obrazu w fotografii, uchwycenie obecności sfotografowanego modelu to, według Pontremolego, „swoista biologiczna penetracja”, „przeniknięcie między drobiny granulatu”. W tej poetyckiej wizji ludzka twarz na zdjęciu żyje nadal – „nie dlatego, że odcisnęła się niczym cień na białym arkuszu, lecz dlatego, że ożywiła bezwładną materię”¹⁶.

¹⁵ E. Pontremoli *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M. L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 32.

¹⁶ Tamże, s. 32.

Interpretacje

Przypadek Klary i Aratowa, poeticka wizja powrotu widma z zaświatów, powrotu, który dokonuje się za pośrednictwem fotografii, wydaje się zgrabną literacką egzemplifikacją najważniejszych motywów tego nurtu teorii i filozofii fotografii, które John Tagg nazwał alchemicznym.

Z nieco innej perspektywy problem tożsamości sfotografowanego podmiotu i jego dwuznacznej obecności analizuje David Freedberg, zwracając uwagę na fakt, że:

Fotografie żywych istot mają ten sam potencjał, co wizerunki woskowe, nawet jeśli rzadziej realizuje się on w pełni. [...] Nieruchomy wizerunek zawdzięcza swój potencjał temu, że żywa obecność została uwięziona w przedstawieniu; można ją w tej postaci pielęgnować albo zamienić w fetysz. Pozostaje w każdym razie niezmienna i zawsze gotowa, by ją ustanowić na nowo, i dopada nas zupełnie zniecka. Ustanawianie obecności zaczyna się, zanim zdążymy je stłumić i zaprzeczyć jego istnieniu.¹⁷

Obecność Klary jest obecnością halucynacyjną, widmową, Klara pojawia się i znika, a jej zjawienia mają związek z zerkaniem w stereoskop – kiedy Aratow nie zagląda do przeglądarki, jego świat bliższy jest rzeczywistości i racjonalności, kiedy zaś przegląda się trójwymiarowemu zdjęciu, Klara daje o sobie znać.

Fotografia Klary jest przedstawieniem szczególnym, przez swoją, jak ujął to Aratow „cielesność” wynikającą z trójwymiarowości – Aratow, przerabiając zdjęcie na wersję stereoskopową, wzmocnił efekt obecności sfotografowanego podmiotu czy, mówiąc językiem Freedberga, dostarczył sobie wskazówek, umożliwiających bezpośrednie odczucie tego efektu:

Niemal każdy wizerunek – pisze Freedberg – dostarcza swym odbiorcom wskazówek umożliwiających odczytanie kryjącej się za nim organicznej obecności. Kiedy wskazówek tych jest bardzo wiele i są one niezmiernie dokładne, tworząc to, co nazywamy wizerunkiem wyglądającym jak żywy – wówczas reakcje opierają się na odczuwaniu jego żywej rzeczywistości. [...] Reakcja na wszystkie wizerunki – nie tylko na te, które postrzegamy jako mniej czy bardziej realistyczne – opiera się na stopniowym ustanawianiu przedmiotu materialnego jako obdarzonego życiem.¹⁸

Niejednoznaczny status widma Klary prowokuje Aratowa do poszukiwania upewnien co do jej tożsamości i obecności, a w pełnym wątpliwości krążeniu Aratowa wokół zjawy (metaforycznym i dosłownym) po raz kolejny powraca motyw spojrzenia, oczu, widzenia twarzą w twarz, tak wyraźnie przywoływany w antropologicznych ujęciach związków obrazu ze śmiercią:

Doświadczenie ciała, przenoszone na obrazy zmarłych, kulminuje w – wychodzącym z twarzy – doświadczeniu spojrzenia. Czysta obecność traci przy tym prymat na rzecz przemowy w sensie wymiany spojrzeń, wykorzystującej twarz jako system znaków. Obecność w obrazie potęguje się w patrzących oczach do ewidencji życia, tak że oczy te można pojmować zarówno jako symbol, jak i jako środek stylistyczny w obrazowym języku ponownego wcielenia.¹⁹

17 D. Freedberg *Potęga wizerunków*, s. 239.

18 Tamże, s. 249.

19 H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 182.

Szczypiorska-Mutor „Ta sama szara lalka patrząca w bok”

Dla Aratowa Klara jest, kiedy na niego patrzy, a z czasem, wraz z rozwojem jego obsesji: Aratow jest, istnieje wtedy (i tylko wtedy), kiedy Klara na niego patrzy. Pierwsze spojrzenia w stereoskop, choć olśniewające dzięki trójwymiarowości obrazu, przynoszą rozczarowanie – wzrok Klary jest odwrócony:

Lecz postać ta była szara, jakby zakurzona, a do tego oczy... oczy ciągle patrzyły w bok, odwracały się. Zaczął długo, długo w nie patrzeć, jakby oczekując, że może skierują się w jego stronę, umyślnie nawet przymrużał powieki, lecz oczy pozostawały nieruchome, a cała postać przybierała wygląd lalki. (s. 297-298)

Aby ostatecznie ustalić tożsamość widma, udowodnić sobie jego obecność, Aratow wynajduje swój własny test rzeczywistości, dowód na istnienie, sprawdzian obecności, który Klara przechodzi pomyślnie:

– Klaro – rzekł słabym, lecz pewnym głosem – Dlaczego nie patrzysz na mnie? Ja wiem, że to jesteś ty, ale przecież mogę przypuszczać, że to moja wyobraźnia stworzyła postać podobną do tej (ręką wskazał na stereoskop). Daj dowód, że to jesteś ty, odwróć się ku mnie, popatrz na mnie, Klaro!

Ręka Klary powolutku uniosła się i znów opadła.

– Klaro, Klaro, odwróć się ku mnie!

Głowa Klary powoli odwróciła się, rozwarły się opuszczone powieki i ciemne źrenice jej oczu wpatrzyły się w Aratowa.

Cofnął się nieco i wymówił tylko przeciągle, trwożnie: „A!”. (s. 306)

„A!” Aratowa nie jest zwykłym „A!” – jest nie tylko sygnałem rozpoznania, potwierdzenia, lecz także pośrednią zapowiedzią jego rychłej śmierci: to „na pół wyszeptane: «A!»” było „cichym okrzykiem” z którym ojciec Aratowa „zakończył życie w dwa lata po przeprowadzeniu się do Moskwy” (s. 260).

Fotograficzna i widmowa obecność nieobecnej Klary jest w opowiadaniu Turgieniewa czymś więcej niż fenomenem fotograficznej obecności tego, co realnie nieobecne – Klara przekracza ograniczenia zdjęcia: przenosi wzrok z niewiadomego punktu w pustce kadru i kieruje na Aratowa, wymienia z nim spojrzenia, patrzy mu w oczy. To moment ostatecznego rozpoznania, ustalenia obecności i tożsamości, a także moment, w którym Aratowowi zagląda w oczy śmierć.

Klara-i-Aratow: „zobaczyć, i to w obrazie, siebie jako kogoś innego”

Czytanie *Klary Milicz* przez filtr fotografii, filtr wyostrzający to, co podobne-inne, żywe-martwe i obecne-nieobecne, zarysowuje repertuar problemów i pytań dotyczących figury fotografii jako sztuki tożsamości i różnicy, czy raczej tożsamości-i-różnicy, bo i ta opozycja może być w fotografii opozycją pozorną. Tam, gdzie szeregi podobne/żywe/obecne i inne/martwe/nieobecne, splatają się i rozplatają w seriach fotograficznych przekroczeń, w dynamice fotograficznych rozstrzygnięć „i-i” zastępujących niekiedy redukujące „albo-albo”, fotografia miesza plany, krzyżuje szyki, gra inwersją.

Interpretacje

Fotograficzna historia Klary i Aratowa, czy raczej (od śmierci Klary) historia Klary-i-Aratowa może być czytana nie tylko jako opowieść o miłości i duchach, nie tylko jako literacka ilustracja refleksji na temat fotograficznego obrazu i jego miejsca w historii wizerunków, filozoficznych konotacji i konsekwencji szczególnych właściwości fotograficznego zapisu, lecz także jako studium fotograficznych iluzji i fotograficznych złudzeń:

W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi. Obrazy, które stwarza, dowodzą, że jedyną ciągłością, jaką człowiek rozporządza, jest zmienność. [...] Niepewność co do samego siebie wytwarza w nim skłonność, by zobaczyć, i to w obrazie, siebie jako kogoś innego.²⁰

Z tej perspektywy fotograficzna historia Turgieniewa stawia jeszcze jedno pytanie: pytanie o grę tożsamości i różnicy między podmiotem sfotografowanym a podmiotem patrzącym. O próbę lektury, w której Klara znika w bok”, jest Aratow z jego pragnieniem i literacka wariacja antycypująca formułę Rolanda Barthes’a: „Fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokrętne rozkojarzenie świadomej tożsamości”²¹.

Abstract

Magdalena SZCZYPIORSKA-MUTOR
University of Warsaw

“The same grey doll looking to the side”: Photography, identity and difference in *Klara Milicz* by Ivan Turgenev

This article is a proposal of such an analysis of Ivan Turgenev's story, in which the central theme is the picture (the problematic of status of photographed subject), and interpretive filter – a reflection of identity and difference, developed in theory, philosophy and aesthetics of photography. Photographic theme of “The same grey doll looking to the side”, on one hand constructs oppositions like-other, living-dead, present-absent (in a double respect: to the *Klara Milicz* and to reflections of Barthes, Belting and Freedberg), on the other hand – in a specific way to photography, deconstructs their sharp binarity.

²⁰ Tamże, s. 13.

²¹ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 23.