

Pamiętnik Literacki 2009, 1, s. 175-194



Obiektywny obraz. Bolesław Prus i Ryszard Kapuściński jako estetycy fotografii

Cezary Zalewski

CEZARY ZALEWSKI
(Uniwersytet Jagielloński)

OBIEKTYWNY OBRAZ

BOLESŁAW PRUS I RYSZARD KAPUŚCIŃSKI JAKO ESTETYCY FOTOGRAFII

Wiek XIX nie tylko wynalazł fotografię, ale i doprowadził jej rozwój do tego etapu, który zapewnił jej niemałą popularność. Urszula Czartoryska zauważa, że już na przełomie XIX i XX wieku:

Fotografia jest [...] zajęciem bardzo zaraźliwym, przynoszącym satysfakcję, wypełniającym wolne chwile. Jest jednym z przelotnych – często przemijającym po kilku latach – hobby ludzi mających zbyt dużo czasu; [...] staje się pożyteczną zabawą osób zamożnych i kulturalnych. Fotografiami entuzjazmował się przez pewien czas autor *Alicji w krainie czarów* – Lewis Carroll, a także Gustaw Strindberg [...]¹.

Fascynacja nie omija zatem pisarzy, których zdjęcia – amatorskie lub profesjonalne – znalazły już swoje miejsce w historii fotografii. Tylko bowiem nieliczni traktowali tę działalność w kategoriach dorywczego (i niekoniecznie artystycznego) zajęcia²; dla większości jednak była to autentyczna pasja, którą wytrwale rozwijali.

Nie oznacza to jeszcze, iż fotografia z konieczności staje się przedmiotem ich dyskursu literackiego. Najwybitniejszy z polskich pisarzy-fotografów – Stanisław Ignacy Witkiewicz – każdą z tych dziedzin traktował odrębnie, dlatego analogie między nimi funkcjonują niemal wyłącznie na poziomie podstawowych założeń antropologicznych³.

Niekiedy jednak wykonywanie fotografii znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie także w dokonaniach pisarskich. Intrygujący charakter tej sytuacji polega

¹ U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*. Warszawa 1965, s. 20. Łączenie działalności literackiej z plastyczną (w tym także – fotograficzną) okazało się na tyle trwałym zjawiskiem, iż zaliczone zostało do podstawowych wyznaczników redefiniowanego modernizmu (zob. też W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonans)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 23).

² Przykładem takiej postawy było postępowanie S. Czycza, który w latach sześćdziesiątych pisał do „Przekroju” felietony pt. *Fotografia jest sztuką trudną*. Motywacje i metodę tego artysty trafnie ukazuje wypowiedź jego żony: „Z czegoś musiał żyć. Opisywał fotografie, takie najgorsze. Czasami znajdowane na ulicy. [...] Pod zdjęciami były całe wymyślone historie, wspaniałe opowiadania, co mogłoby być na tych zdjęciach” (B. Sומר-Czyczowa, „Nigdy nie rozstaliśmy się...” W zb.: *Stanisław Czycz: mistrz cierpienia*. Zebrał i oprac. K. Lisowski. Kraków 1997, s. 161).

³ Zob. np. U. Czartoryska, *Laboratorium „psychologii nieeuklidesowej”, czyli o fotografiach Witkacego*. W: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*. Gdańsk 2006.

na tym, iż poza standardowymi realizacjami (tematyzującymi obraz w utworze) pojawiają się również refleksje dotyczące istoty i funkcji sztuki fotograficznej. Celem niniejszego artykułu jest prezentacja tych dociekań, które *explicite* lub *implicitie* zostały umieszczone przez pisarzy-fotografów w ich tekstach literackich oraz paraliterackich (wywiady, felietony, listy itp.). Projekty estetyczne Bolesława Prusa i Ryszarda Kapuścińskiego są pod tym względem szczególnie cenne, gdyż pod powierzchnią wielu różnic zawierają nie rozpoznane dotąd paralele.

„Jeden z najpiękniejszych wynalazków dziewiętnastego wieku...” Bolesław Prus o fotografii

Liczne i nader różnorodne uwagi Prusa dotyczące fotografii koncentrują się wokół trzech kwestii. Pierwsza ma charakter utylitarny związany z pragmatycznym (lub naukowym) zastosowaniem tego typu obrazu; druga podejmuje zagadnienie estetyczne, które polega na wyznaczeniu fotografii miejsca w obrębie sztuk plastycznych; problem trzeci natomiast dotyczy jej roli w codziennej egzystencji.

Perspektywa utylitarna

W 1875 roku Aleksander Głowacki jako początkujący dziennikarz wysłuchał i dokonał sprawozdania z odczytu Henryka Filipowicza pt. *O fotografii w stosunku do sztuk pięknych*. Jakkolwiek relacja ta jest nadzwyczaj lakoniczna, to jednak można sądzić, iż poglądy prelegenta w znacznym stopniu ukształtowały refleksję pisarza. Rozpoczynając referowanie wystąpienia, Prus podkreśla różnorakie zastosowania tego wynalazku:

Fotografia pozwala anatomowi bez wielkiego zachodu utrwalić obraz ciekawego patologicznego okazu, astronomowi zdejmować fotogramy słońca i księżyca, etnografowi robić dokładniejsze od rysunku wizerunki ubiorów, uzbrojeń, a wreszcie fizjonomii mało znanych ludów, ułatwia wreszcie policji poszukiwanie złoczyńcy itd.⁴

Ta enumeracja ma charakter przykładowy, dlatego później zostanie rozszerzona. Jednakże nawet wówczas zauważalne są preferencje pisarza, który najrzadziej wypowiada się na tematy medycyny oraz astronomii. Wyraźnie natomiast zaznacza, iż fotografia zastosowana w tych dziedzinach powiększa zakres tego, co widzialne w mikro- i w makrokosmosie (K-7, 82; K-10, 263; K-17, 195; P-28, 100)⁵.

W XIX wieku etnografowie niejednokrotnie zachęcali do wykonywania fotografii na odległej prowincji⁶. Prus przyłączył się do tego projektu, przekonując, iż tylko w ten sposób zgromadzony zostanie materiał, który pozwoli na zdobycie ważnych informacji dotyczących ludności wiejskiej (K-8, 118).

Pisarz interesował się również efektami podejmowanych w tym kierunku dzia-

⁴ Al. G. [A. Głowacki], *O fotografii w stosunku do sztuk pięknych*. „Kurier Warszawski” 1875, nr 39, s. 1.

⁵ Skróty odsyłają do dzieł B. Prusa: K = *Kroniki*. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1953–1970; P = *Pisma*. Red. Z. Szweykowski. Warszawa 1949–1952. Pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronicę. Prócz tego stosuję w artykule skrót M (liczba po nim oznacza stronicę) = R. K. apuściński, *Moja przygoda z fotografią*. W: *Z Afryki*. Bielsko-Biała 2000.

⁶ Zob. M. Sztafna, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii: studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*. Opole 2006, s. 139–141.

łań. Reklamował zatem w *Kronikach* album zawierający „wierne wizerunki nie tylko typów ludowych, ale jeszcze takich zajęć, jak: orka, bronowanie, żniwo, zwózka do stodół albo uroczystości, jak: wesela, chrzciny, dożynki, pogrzeby wiejskie itp.” (K-9, 183–184).

Ten standardowy zestaw fotografii etnograficznych posiadał przede wszystkim zalety pedagogiczne, które pozwalały na bezpośredni oraz znacznie skuteczniejszy przekaz elementarnej wiedzy (K-9, 184). Ów pogładowy charakter był jednakże zawężany tylko do tych zdjęć, które koncentrowały się wokół obyczajów oraz kultury materialnej. Prus bowiem wykazywał większe zainteresowanie portretami. Przeglądał się im m.in. w 1893 r. na wystawie etnograficznej. Dział krajowy był na niej ozdobiony „fotografiami kilkunastu galicyjskich Polaków mojżeszowego wyznania”.

Bardzo „ładne panowjje”. Na skroniach zaczesują włosy w formie paragrafów (§§) stawiących, że w państwie austriackim wszyscy obywatele są podobni do siebie.

Innymi słowy – wszyscy mają prawo zapuszczać pejsy, stroić się w chałaty, pantofle tudzież przechadzać się po odnośnej prowincji w autonomicznie rozpiętych spodniach. [K-13, 262]

Pisarz dostrzegł więc podstawowy mankament tej fotografii, która niwelowała różnorodność jednostek, wydobywając z nich jedynie to, co wspólne dla danej rasy czy społeczności zamieszkującej określony teren⁷. Portrety „typów” ujawniają zatem epistemologiczny mechanizm, zgodnie z którym przedmiotem poznania są wyłącznie zjawiska powszechnie.

Analogiczny proces pojawia się w przypadku wizerunków przestępców i zbrodniarzy. Prus nie poprzestawał bowiem na konstatacjach dotyczących zastosowania fotografii w obrębie systemu penitencjarnego (K-7, 291; K-12, 261), ale z uwagą obserwował jej funkcjonowanie w przestrzeni publicznej (K-1 (cz. 1), 94; K-3, 244; K-6, 77). Okazji dostarczała mu przede wszystkim codzienna prasa, chociaż niekiedy konfrontacja ze zdjęciem kryminalnym okazywała się kwestią przypadku. Wspominając czasy studenckie, kiedy przechodził koło witryny zakładu fotograficznego, pisarz zauważa:

przypatrując się kilkudziesięciu owym fotografiom, dostrzegłem jedną, która mnie uderzyła. Był to uczeń gimnazjum, dziecko jeszcze, uformowane tak dziwnie, że miał – jakby przylepioną głowę.

Fotografię tę oglądałem po wiele razy i bodaj nawet czy nie zwracałem na nią uwagi chodzących ze mną kolegów.

Nagle donoszą pisma, iż dwunasto- czy trzynastoletni uczeń gimnazjum, W., namówił swego młodszego kolegę do kradzieży i, wyprowadziwszy go za miasto, zamordował scyzorykiem...

Proszę sobie jednak wyobrazić moje zdziwienie, gdy w jakiś czas na fotografii malca „z nie swoją głową” wyczytałem podpis „W. morderca”. Niezwykłość więc owego dziecka nie była moim przywidzeniem, ale niestety: sprawdzała się w żalosny sposób. [K-11, 81]

Ogląd tej fotografii dokonany został zgodnie z podstawowym założeniem filozofii, wedle którego wygląd zewnętrzny wyraża istotne właściwości duchowe

⁷ Współczesny komentarz do tej kwestii jest następujący: „Elementem uderzającym w zbiorach tworzonych do celów etnograficznych była statyczność i nienaturalność obrazu. Przekaz fotograficzny zgodny z wytycznymi dla »zbierających rzeczy ludowe« stawał się oschły i tracił siłę oddziaływania za cenę przejrzystości i modelowego, typizującego ujmowania rzeczywistości kulturowej” (*ibidem*, s. 143).

we. Przekonania takie miały wówczas charakter potoczny⁸, zakorzeniony, jak dodaje Prus, w „instynkcie ogółu” (K-11, 82). Dlatego zdjęcie niemal natychmiast intryguje (może nawet nieco przeraża), a następnie potwierdza to, co niejasno zapowiada. Wydaje się zatem, iż element zaskoczenia tym faktem pojawia się wyłącznie z powodu niewielkiego doświadczenia oglądającego.

Popularne mniemania (w zakresie fizjonomiki) wiązały szpetną aparycję z niebezpiecznymi zachowaniami, a przynajmniej – ze skłonnościami do nich. Pisarz raczej apróbował tę drugą, ostrożniejszą wersję, jakiej dał wyraz w swym naiwnym zdumieniu. Później ta reakcja przekształciła się w dojrzałą refleksję, której celem będzie wyjaśnienie niepokojących analogii między wyglądem a postępowaniem. Przypatrując się rysunkom kilku kobiet seryjnie mordujących dzieci, Prus jedynie na początku odwołuje się do fizjonomiki:

A proszę spojrzeć, jakie są fizjonomie tych kobiet: nosy płaskie, czoła niskie, ogólny wyraz – apatia. Podobne rysy można widzieć na fotografiach Buriatów, Eskimosów albo czerwonoskórych Indian. Są to ludzie z jakiejś odległej epoki, może z tej, kiedy jeszcze nie znano metalów. Patrząc na nich, trudno nie uznać słuszności tego etnograficznego czy socjologicznego odkrycia, że wśród ucywilizowanych społeczeństw żyją i mnożą się jednostki i całe gromady ludzi zupełnie dzikich, przedhistorycznych, którym po prostu brakuje pewnych umysłowych zdolności, a przede wszystkim – zmysłu moralnego. [K-12, 150–151]

Pisarz rozwija ten argument i sądzi, że przestępca (lub człowiek dziki) nie jest zbrodniarzem „z natury”, lecz staje się nim pod wpływem otoczenia, które nie dostarcza mu właściwych postaw. Przesłanka wywodu została jednak zaczerpnięta z fotografii (i rysunku): twarze owych ludzi są bowiem pozbawione tego wszystkiego, co decyduje o kulturowym nacechowaniu, które powstrzymuje ekspansję złych skłonności.

Fotografia potwierdza więc „skazę” moralną, w pewnych okolicznościach prowadzącą do zbrodni. Po jej popełnieniu wizerunek przestępcy jedynie uzasadnia i potwierdza konieczność jego separacji. Prus jednakże miał nadzieję, iż możliwość natychmiastowego wykonania zdjęcia, które przyłapie sprawcę *in flagranti*, działać będzie prewencyjnie i odstraszająco (K-14, 278), ostatecznie prowadząc do niemal całkowitego zlikwidowania przestępczości (K-10, 122).

Ten aspekt fotografii, który nie tyle dostarcza rozpoznania, ile potwierdza zaistniałe wydarzenie, okazał się istotny również w kontekście dyskusji nad mediomizmem. Zjawiska z tej dziedziny były bowiem dla Prusa niewyjaśnione, niemniej jednak pozostawały faktem, czego niepodważalnym dowodem był utrwalony na kliszy obraz. Dlatego relacjonując seanse Juliana Ochorowicza z Eusapią Palladino (1893), pisarz konkludował:

dokumentem tej sprawy są fotografie, zdjęte w mgnieniu oka ze stołu, który podniósł się w górę wśród osób rozumnych i rzetelnych. Na obrazach tych 1° widać, że stół naprawdę jest uniesiony nad ziemią; 2° nie widać żadnej materialnej przyczyny, która by go ciągnęła w górę lub podnosiła z dołu.

Ponieważ dla mnie fotografia momentalna, poparta spostrzeżeniami i świadectwami takich ludzi, jak Ochorowicz i Siemiradzki, ma wartość zeznania prawdziwego, uważam więc tymczasem, że zjawisko „uniesienia się stołu” zdarzyło się rzeczywiście. [K-13, 370; zob. też K-13, 354].

⁸ Zob. J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomie w literaturze*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 98.

Pod tym względem zaufanie do fotografii wzrastało radykalnie. W trakcie następných doświadczeń Ochorowicza ze Stanisławą Tomczakówną (1910) Prus był przekonany, iż wykonane wówczas zdjęcia są na tyle wiarygodne, że nie wymagają dodatkowych potwierdzeń, a nawet same zdemaskowałyby ewentualne oszustwo (K-20, 226).

Perspektywa estetyczna

Latem 1898 r. odpoczywający w Nałęczowie Prus nabył aparat fotograficzny marki „Kodak”. W liście do żony pisarz uzasadnia tę decyzję następująco:

Może pokiwasz głową, pomyślawszy, że jednak marnuję pieniądze... Ale w gruncie rzeczy tak nie jest. Bardzo bowiem często żałowałem, że nie umiem rysować, gdy szło o zanotowanie jakiegoś krajobrazu, sytuacji albo osoby⁹.

Tymczasem w liście fikcyjnym, stworzonym dla nabrania wprawy w pisaniu na maszynie, Prus, gratulując sobie tego zakupu, stwierdza:

za jego pomocą zrobiłem około 100, a nawet przeszło 100 fotografii. – Utwory te bardzo mi się podobają, a tai się w mym sercu cicha nadzieja, że jeżeli nie jestem jeszcze największym współczesnym fotografem, to przynajmniej należę do tych arcykapłanów sztuki, którym wdzięczna ludzkość nie zaniedba wnieść odpowiednich posągów¹⁰.

Każdy fragment inaczej wyjaśnia potrzebę wykonywania zdjęć. Pierwszy zakłada, iż obserwacje, które są niezbędnym elementem w procesie twórczym pisarza, opierają się na obrazie fotograficznym ze względu na jego wierną i dokładną naturę¹¹. Drugi natomiast – jeśli pominię się jego autoironiczny aspekt – sugeruje, iż fotografia podlega ocenie estetycznej, a zatem należy do działalności artystycznej. Refleksja Prusa, począwszy od sprawozdania z odczytu Filipowicza, nieustannie oscyluje między dwoma biegunami, które wyznaczają fotografii rolę bądź służebną, bądź autonomiczną.

Funkcja pomocnicza

Zestawienie fotografii i malarstwa zawsze opiera się na założeniu, iż tylko pierwszej przysługuje doskonale wierny charakter reprezentacji, dzięki czemu żaden szczegół nie zostanie przez nią pominięty. Paradoksalnie jednak właściwość ta stanowi zarówno jej zaletę, jak i poważny mankament.

Prus był przekonany, iż największym wyzwaniem dla malarstwa jest przedstawienie człowieka i jego egzystencji. Ludzkie zachowania, a zwłaszcza mimika oraz gesty, są bowiem tyleż różnorodne, ile nietrwałe, zbyt momentalne. Fotografia natomiast znakomicie rejestruje te aspekty dlatego, iż jest dokładna, jak również ze względu na bezosobowy i mechaniczny sposób utrwalania obrazu (K-11, 29–30). Ów brak selekcji zapewnia maksymalny obiektywizm, jaki nie jest dostępny

⁹ A. Głowacki (B. Prus), *Listy*. Oprac., komentarz i posłowie K. Tokarzówna. Warszawa 1959, s. 273.

¹⁰ *Ibidem*, s. 276–277. Autoironia tej wypowiedzi okazała się uzasadniona, gdyż Prus – zgodnie zresztą z własnymi przypuszczeniami (zob. *ibidem*, s. 273) – został jedynie fotografem rodzinnym. Nie ukazał się bowiem poświęcony zakładowi w Nałęczowie numer petersburskiego „Kraju”, w którym miały znajdować się fotografie wykonane przez pisarza (zob. *ibidem*, s. 283–284).

¹¹ Analogie między poetyką realizmu a fotografią są przedmiotem analiz A. Martuszewskiej (*Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*. Gdańsk 2003, s. 92–97).

ani innym dziełom malarskim, ani nawet bezpośredniej percepcji, którą posługuje się zazwyczaj artysta. Dlatego właśnie:

dla „obserwacji malarskiej”, dla notowania postawy, fizjonomii i wszelkiego ruchu fotografia momentalna jest tysiąc razy lepszą szkołą aniżeli wszelkie wzory klasyczne. Jest jeszcze tysiąc razy pewniejsza aniżeli oko malarza; jest tym dla artystycznych notatek, czym telegraf dla komunikacji. [K-11, 30, zob. też K-9, 225; K-10, 251–252]

Zdjęcie zastępuje zatem malarzowi modela, który pozostaje nieuchwytny¹². W ten sposób, wedle Prusa, urzeczywistnia się postęp w sztuce, która będzie odzwiercała coraz wierniej te zjawiska dotąd pozostawiające poza obszarem dokładnej obserwacji jej twórców (K-10, 252).

Z takiego stanowiska polemicy wyciągnęli wniosek, że pisarz niweluje różnicę między fotografią a malarstwem (K-11, 204). Tymczasem Prus już w sprawozdaniu z odczytu Filipowicza aprobatywnie następującą przytaczał opinię:

Tam zaś, gdzie chodzi o uchwycenie ogólnego charakteru osoby portretowanej, o przeniknięcie i niejako uplastycznienie jej ducha, fotografia nigdy nie zastąpi malarstwa, ale owzem, sama od niego potrzebuje pomocy¹³.

Otrzymany obraz wymaga koniecznej obróbki, której dokonuje się w oparciu o zasady malarskiego portretu. Retuszer bowiem „zgodnie z wymaganiami estetyki poprawiać musi i uzupełniać zbyteczną dokładność soczewki, która najniepotrzebniej nieraz uwydatnia np. zmarszczki i piegi”¹⁴ (zob. też K-12, 91).

Znowu zatem reprezentacja podlega regułom fizjonomiki, które wymuszają idealizację obrazu, tak aby dzięki temu uzewnętrznione zostały wewnętrzne zalety portretowanej osoby. Przy takim założeniu fotografia okazuje się nader kłopotliwa, ponieważ zbyt precyzyjnie wydobywa także i te elementy, które kontrastują z zamiarem artystycznym.

Później Prus zaadaptował ten argument również w odniesieniu do malarstwa pejzażowego:

Fotografia bowiem, nawet kolorowa, daje tylko rzeczywistość, w której wszystkie rzeczy są między sobą równe; wy zaś, nie wiem, jakimi, ale zawsze malarskimi sposobami, podkreślasz pewne rzeczy i pewne ich cechy. [K-11, 205]

Zdjęcie – niczym naturalistyczny opis¹⁵ – wychwytuje każdy element, nie prowadząc wyboru. Tego typu reprezentacja okazuje się jednak pozbawiona za-

¹² Postępowanie takie nie było zresztą obce polskim malarzom. J. Kossak pisał w 1879 r. do M. Olszyńskiego: „Jutro wieczorem jadę do Paryża i zasyłam najgorętsze prośby o fotografie konne na dworze (wolałbym bez słońca), może teraz za ciemno na dobre zdjęcia momentalne w ruchu, ale stojące figury przy dłuższym ekspozowaniu mogą być doskonałe, a w ogóle idzie mi o proporcje jeźdźca i konia, o siedzenie, tak niepodobne do żadnych innych, i o ogólną sylwetę. Mój drogi, kochany Panie! Zdjęcia, o ile możliwości, jak największe; figury mogą być nawet pojedyncze, a parę chociażby sylwet tylko w ruchu” (cyt. z: *Warszawska „cyganeria” malarska: grupa Marcina Olszyńskiego*. Oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz. Wrocław 1955, s. 250; zob. też s. 277–279, 304, 342–343).

¹³ Al. G., *O fotografii w stosunku do sztuk pięknych*. „Kurier Warszawski” 1875, nr 39, s. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Opozycja między fotografią a malarstwem realistycznym przypomina przeciwstawienie naturalizmu i realizmu, którego Prus niejednokrotnie dokonywał: „dla autora realisty brylant znaczy więcej aniżeli kawałek cegły; dla naturalisty zaś cegła tyle znaczy, co i brylant, a więc oboje opisuje z jednakową pieczołowitością [...]” (K-9, 112).

równowartości estetycznych, jak i poznawczych. Warunkiem piękna jest bowiem kompozycja oparta na selekcji, która reorganizuje materiał. W ten sposób pejzaż malarzski wydobywa (a zarazem rozpoznaje) to, co dotąd pozostawało niezauważalne.

Funkcja autonomiczna

Z odczytu Filipowicza wyniósł Prus przekonanie, iż fotografia ma szansę stać się sztuką, o ile dorówna malarstwu pod względem reguł konstruowania obrazu. Sprostanie tym wymaganiom okazuje się łatwiejsze w przypadku zdjęć portretowych, które albo podlegają istotnym modyfikacjom (retusz), albo zostają odpowiednio zaaranżowane. W obu sytuacjach kluczową rolę odgrywa jednak nie aparat, lecz fotograf, którego usposobienie (K-12, 297) oraz zaangażowanie artystyczne decydują o ostatecznym wyglądzie zdjęcia.

Wszelako estetyzacja, która dokonuje się za cenę wzrastającej ingerencji twórcy w swoje dzieło, nie była dla Prusa najlepszym rozwiązaniem zapewne dlatego, iż wprowadzała zbyt wiele subiektywizmu.

Dowodząc wyższości malarstwa nad fotografią, pisarz stwierdzał:

Kolorowa fotografia przedstawiałaby tylko rzeczywistość, która w nader rzadkich chwilach i miejscach jest charakterystyczną czy piękną. Sztuka zaś temu, co przedstawia, musi zawsze nadawać charakter. [K-11, 206]

Malarstwo nieustannie posługuje się kompozycją, dzięki której natura ulega odpowiednim przekształceniom. Natomiast fotografia nie dysponuje takimi możliwościami, dlatego uzyskanie podobnego efektu jest niezwykle trudne. Prus zakłada, iż udaje się to jedynie wówczas, gdy rzeczywistość „sama” odsłoni swój wymiar estetyczny i poznawczy.

Sytuacje takie nie zdarzają się często, a kiedy już się pojawiają, trwają krótko. Zadanie fotografa polega więc nie tylko na dostrzeżeniu właściwych momentów, ale również na ich błyskawicznym utrwaleniu. Nie wystarczy zatem sam zmysł artystyczny; potrzebny jest także refleks i sprawny aparat, który nie pozwoli „ucieć” rzadkim chwilom. Połączenie tych warunków Prus znalazł w działalności warszawskiego fotografa – Konrada Brandla. Pisarz zarówno interesował się losami jego wynalazku¹⁶, jak i z admiracją obserwował wykonane nową metodą dzieła. W jednej z *Kronik* zanotował:

Właśnie mam przed oczyma kilkadziesiąt [...] fotografii zdjętych przez Brandla. Są to obrazy z żeglugi rzecznej, z targów, gościńców, manewrów wojskowych, zabaw na Ujazdowie itd., wszystkie tak ładne i charakterystyczne, że brak im tylko kolorów, ażeby były obrazkami rodzajowymi. Nade wszystko zaś są one dokładne i przedstawiają z całą prawdą najszybsze ruchy, najniklejsze wyrazy fizjonomii. [K-8, 118; zob. też K-1 (cz. 2), 84]

Nie jest zatem wykluczone, iż zdjęcie, spełniwszy wymagania utylitarne związane z precyzyjną rejestracją rzeczywistości, nabierze również jakości estetycznych¹⁷. Fotografia zbliża się do malarstwa rodzajowego (a zatem do sztuki), po-

¹⁶ Brandel był twórcą fotorewolweru: niewielkiego aparatu, który pozwalał na wykonywanie zdjęć poza pracownią i przy krótkim czasie naświetlania (tzw. fotografia momentalna). To właśnie z nich najczęściej korzystali polscy malarze (Witkiewicz, Gierymski, Kossak, Gerson). *Nb.* znany portret Prusa narysowany przez Witkiewicza posiadał swój pierwowzór w fotografii wykonanej przez Brandla (zob. W. Żdźarski, *Historia fotografii warszawskiej*. Warszawa 1974, s. 105–111. – K. Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*. Warszawa 1985, s. 47–56).

¹⁷ Interpretacja K. Lejko (*op. cit.*, s. 58) jest zatem zbyt radykalna. Badaczka stwierdza

nieważ potrafi temu, co zwykle i codzienne, nadać zarówno odpowiednią formę, jak też typologiczny, ogólny sens.

Jedynym mankamentem zdjęć był brak koloru, dlatego pisarz pilnie przyglądał się rozwojowi technicznemu. Relacjonując wystawę fotograficzną, którą w 1901 r. przygotowało Towarzystwo Dobroczynności, kładł nacisk przede wszystkim na zmiany, jakie w ciągu 60 lat dokonały się w zakresie technologii.

Prus wyraźnie tu zakłada, iż postęp techniczny prowadzi fotografię w kierunku coraz ściślejszych związków ze sztuką. Wymieniwszy bowiem wszystkie ulepszenia (w tym także powiększający się zestaw barw), stwierdza:

Ale bodaj czy nie najznakomitsze ulepszenia zaszły w tym, co stanowi jakby duchową stronę portretów fotograficznych. Dawniej z przyczyny bardzo długiego pozowania fotografia dawała tylko – rysy twarzy, w dodatku zmęczonej i martwej, gdy dziś dzięki zdjęciom momentalnym otrzymujemy portrety osób ożywione duchowym wyrazem. Ja sam, bardzo nieudolny amator, posiadam jednak dosyć liczny zbiór wizerunków: zwierząt, dzieci, mężczyzn i kobiet, którzy i które chodzą, pracują, bawią się, rozmawiają, rozmyślają, są weseli, smutni albo przestraszeni.

Takie fotografie stanowią bodaj czy nie najwyższy tryumf sztuki fotograficznej. [K-17, 194–195]

Jeśli pisarz zgadza się na autonomię artystyczną, to jedynie pod tym warunkiem, który wedle niego obowiązuje także w innych sztukach. Fotografia na podstawie dokładnej obserwacji musi odkrywać to, co niematerialne i niedostępne ludzkiemu oku.

Perspektywa egzystencjalna

Zrekonstruowane właśnie przekonania mają naturę teoretyczną, ponieważ projektują pewne własności fotografii, ale nie weryfikuje się ich w oparciu o konkretne doświadczenie. Konfrontacja egzystencjalnej praktyki z możliwościami, jakich (przynajmniej potencjalnie) dostarczają zdjęcia, jest jednak dla Prusa kwestią ważną, dlatego poświęca jej osobne refleksje.

Utylitarny wymiar fotografii nie był kwestionowany, o ile pozostawał w wyznaczonych granicach. Problem pojawiał się wówczas, gdy zamiast ogólnych analiz zdjęcie miało prezentować wyłącznie to, co jednostkowe i konkretne. Taka właśnie sytuacja występowała w przypadku ofert matrymonialnych, które niemal zawsze były wyposażane w fotografię.

Pisarz niezwykle sceptycznie odnosił się do tego obyczaju, wykazując, iż zdjęcia wydają się tu zupełnie bezużyteczne¹⁸. Najczęściej bowiem kreują iluzoryczne rozpoznania, które rozmiągają się z rzeczywistością. Prus przekonywał zatem: „mogę na fotografii wyglądać najładniej, a mimo to przy osobistym poznaniu jeden mój ruch, spojrzenie, wykrzyknik zrobi mnie obmierzłym” (K-4, 246).

bowiem: „Prus niezwykle wysoko cenił dokumentalną i pomocniczą rolę fotografii, nie widział w niej jednak samoistnych wartości artystycznych ani możliwości twórczych. Brandel, którego »obrazkom rodzajowym« przyznaje na innym miejscu urodę i »charakter«, był dla niego przede wszystkim zdolnym wynalazcą i świetnym rejestratorem świata zewnętrznego i jako taki – nie jako samodzielny artysta – wszedł do kręgu ludzi sztuki”.

¹⁸ Polemiczne stanowisko Prusa względem „miłości z fotografii” ujawniało się wyłącznie w publicystyce, niemniej pozostawało w zgodzie z ujęciem tej kwestii przez prozę tzw. realizmu tendencyjnego (E. Orzeszkowa, M. Bałucki, J. Zachariasiewicz). Zob. C. Z a l e w s k i, *Lalki, lustra, klepsydry. Motyw fotografii w prozie polskiej lat 1863–1939*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 110–111.

Później stanowisko autora *Lalki* uległo radykalizacji. Zamierzając zdyskredytować tego typu praktyki, posłużył się parodystycznym scenariuszem, wedle którego „wybór” żony wyłącznie na podstawie udostępnionego obrazu i korespondencji przebiegałby następująco:

Zebrałbym dużo listów, z których nie wierzyłbym ani jednemu, obejrzałbym sporo fotografii, z których nie dowiedziałbym się nawet o liczbie kochanków, jacy mnie poprzedzili, i – złożony do kapelusza najładniejsze fotografie i najcyniczniejsze listy, ciągnąłbym na chybił-trafił. [K-12, 95; zob. też K-1 (cz. 1), 67]

Odpowiednikiem męskiej naiwności jest natomiast kobieca próżność, skrycie zabiegająca o najlepsze i masowo rozpowszechniane ujęcia wprawiające w zachwyt dużą liczbę oglądających (K-5, 270; K-9, 115–116). W obu zatem przypadkach fotograficzna mediatyzacja międzyludzkich relacji jest wedle pisarza procesem zbędnym, który powinien zostać zastąpiony bezpośrednimi kontaktami.

Również portrety wykonane zgodnie z regułami sztuki nie zawsze satysfakcjonowały Prusa. Kreśląc sylwetkę artystyczną warszawskiego aktora (Romana Żelazowskiego), pisarz z wyraźnym dystansem traktuje jego zdjęcie:

W lewym oknie księgarni Gebethnera i Wolffa można widzieć fotografię p. Żelazowskiego w surducie podbitym baranami i w futrzanej czapce. Rycinę tę oglądałem w dzień upalny i pierwszą myślą, jaka mi przebiegła przez głowę, było:

– Boże! jak jemu musi być gorąco.

Potem zauważyłem, że artysta nie jest tak piękny, ażeby będąc na przykład dziewczącą ofiarował mu swoją cnotę... Później w jego twarzy złożonej ze skóry i kości nie dostrzegłem nic nadzwyczajnego, a później – zobaczywszy go na *Właścicielu kuźnic*, poszedłem na *Aktorów dworu* i obecnie z wielkim hałasem wybieram się na *Zbójców*. [P-29, 156–157; zob. też P-28, 69]

Nastawienie krytyczne zostaje zatem uzupełnione o ważny element. Jeśli fotografia nie odkrywa wnętrza osoby portretowanej, to przedstawia jedynie powierzchowne aspekty, które – niestety – podlegają rozmaitej interpretacji. Prus ponownie posługuje się humorem, ale tym razem wskazuje poważny mechanizm, zgodnie z którym określenie sensu obrazu niejednokrotnie polega na nieuzasadnionej ekstrapolacji, jakiej dokonuje oglądający. Ostateczna weryfikacja znowu opiera się na bezpośrednim doświadczeniu, które prowadzi do wniosku, iż aktor postrzegany na scenie i na fotografii to niemal dwie różne osoby.

Niekiedy jednak ów mechanizm okazywał się nadzwyczaj przydatny. Prus w *Kronikach* nierzadko posługiwał się narracją, ale bodaj tylko raz postanowił wykorzystać fotografię do stworzenia krótkiej fabuły. Pretekstu dostarczył mu sfingowany list „napisany” przez grupę dzieci domagających się wyjaśnienia pewnego zdjęcia, które przedstawiało scenę z tzw. żywych obrazów zaprezentowanych niedawno na jednym z arystokratycznych rautów (K-14, 192–194, 461, 464–465). Pisarz nie tylko zmienił treść obrazów, ale wykreował dość groteskową historię, która nie jest eksplikacją, lecz ośmieszeniem tego typu pokazów.

Sądzę jednak, iż forma tej krytyki nie jest bez znaczenia. Prus, opowiadając tę „legendę”, stwarza pozory komunikacji między sobą a dziećmi. Fotografia natomiast przypomina zabawkę, o której można wymyślić dowolną historijkę w celu nawiązania i podtrzymywania kontaktu z odbiorcą.

Również i w tym przypadku realne przeżycia zakwestionują taki schemat. W jednym z listów do Aliny Sacewiczowej, która opiekowała się małym Jankiem Boguszem („Pameczkiem”), pisarz stwierdza:

Jeszcze raz powtórzę, iż bardzo jestem wdzięczny za obszerne notatki o Pameczku. Dokuczał mu dziad, biedakowi, a teraz wypytuje o niego. Właśnie przeglądałem tegoroczne fotografie: miły Boże! tak niby niedawno, a już tak minęło¹⁹.

Interesując się własnym dzieckiem, Prus oczekuje zatem rzeczowej i wiarygodnej opowieści. Sama fotografia nie jest już zabawką, ale zapisem, który poświadcza nieusuwalny brak tego, kogo przedstawia.

W n i o s k i

Poglądy Prusa na fotografię charakteryzują się zarówno znakomitą orientacją w zakresie bieżących opinii specjalistów z tej dziedziny, jak i własnym, indywidualnym podejściem, które ujmuje tę kwestię w sposób niezwykle wyważony.

Refleksje pisarza świadczą bowiem jednoznacznie, iż akceptował on dominującą w XIX w. koncepcję, jaką historia estetyki określiła mianem fotografii-dokumentu. Zgodnie z jej zasadami:

fotografia-dokument ma odnosić się wyłącznie do obiektu materialnego, poznawalnego zmysłami, uprzednio już istniejącego, do innej rzeczywistości, której ślad pragnie zarejestrować, a jej wygląd wiernie odtworzyć. Owa metafizyka obrazu, która opiera się zarówno na możliwościach systemu optycznego, jak i na właściwościach chemicznych, prowadzi do etyki dokładności i do estetyki przejrzystości²⁰.

Dla Prusa fotografia jest „zeznaniem prawdziwym” (K-13, 370), które jednoznacznie zaświadcza o istnieniu tego, co przedstawia. Natomiast dzięki swym parametrom (dokładność odwzorowania, szybkość rejestracji itp.) zdjęcie nie tylko poszerza zakres tego, co widzialne, ale również przynosi niekwestionowaną wiedzę na ten temat.

Spełnianie takiej funkcji zakłada jednakże, iż sama struktura obrazu jest pozbawiona uporządkowania naddanego i pozostaje doskonale przejrzysta. Z tego właśnie powodu XIX-wieczna estetyka (np. H. Taine²¹, Ch. Baudelaire²², E. Delacroix²³) nie włączyła fotografii w obszar działalności artystycznej, przyznając nowej technice status wyłącznie pomocniczy.

Prus akceptuje takie stanowisko, ale nie bez zastrzeżeń. Rola użytecznego narzędzia, którym może posługiwać się malarstwo, nie degraduje bowiem fotografii, lecz przeciwnie – nobilituje, czyniąc z niej element postępu. Wynika to z faktu, iż dla Prusa – inaczej niż np. dla Baudelaire’a – sztuka była estetycznym ujęciem samej rzeczywistości. Przy takiej koncepcji najważniejsze zastrzeżenie, które *expli-*

¹⁹ *Ostatnia miłość w życiu Bolesława Prusa*. Odnalezione listy oprac. i wstępem poprzedziła G. Pauszer-Klonowska. Warszawa 1962, s. 100. Analogiczne doświadczenie przedstawił pisarz w niedokończonym opowiadaniu *Nic nie ginie!* Główny bohater przekonuje się o bezpowrotnym upływie czasu w następujący sposób: „Spojrzałem w lusterko i dla pewności wydobyłem swoją fotografię, robioną przed dziesięcioma laty. Okropna zmiana. Wówczas wyglądałem jak olbrzym, bah! nazywano mnie pięknym mężczyzną, a dziś – wyglądam jak szkielet...” (P-25, 145).

²⁰ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedeman n. Kraków 2007, s. 64.

²¹ H. Taine, *Filozofia sztuki*. Przeł. A. Sygietyński. T. 1. Wyd. 2. Lwów 1911, s. 19.

²² Ch. Baudelaire, *Nowoczesna publiczność i fotografia*. W: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przeł. J. Guze. Gdańsk 2000, s. 243–248.

²³ E. Delacroix, *Dzienniki*. Cz. 2: 1854–1863. Przeł. J. Guze, J. Hartwig. Gdańsk 2007, s. 421–422.

cite pojawia się w refleksji pisarza (i jest niezwykle zgodne z przemyśleniami De-lacroix), dotyczy braku selekcji i hierarchii w obrębie tego, co na fotografii zostaje przedstawione. Wszelako autor *Lalki* jest przekonany, iż stan ten nie jest niezmienny, gdyż rosnące możliwości techniczne (w połączeniu z talentem) pozwolą fotografom tworzyć dzieła zbliżone do malarskich.

Okazuje się jednak, że najwięcej zastrzeżeń i kłopotów sprawiają Prusowi te fotografie, które stanowią element doświadczenia egzystencjalnego. Jego domeną jest bowiem – zazwyczaj – kontakt z inną, nierzadko bliską osobą, w który zaangażowana zostaje także sfera emocjonalna. Pisarz sugeruje, iż w tych sytuacjach zdjęcia nie zastąpią bezpośrednich relacji, ponieważ albo stwarzają ich iluzoryczną namiastkę, albo dotkliwie dokumentują ich (tymczasowy lub nie) brak.

Refleksja Prusa jest różnorodna, ale pozostaje zarazem niezwykle konsekwentna. Pisarz i w tym przypadku jest bowiem wierny swym zasadom, na które składają się Użyteczność, Doskonałość i Szczęście. W perspektywie utylitarnej fotografia uzyskuje najwyższą ocenę; ujęcie perfekcjonistyczne dostrzeże pewne mankamenty, które (jeszcze) nie pozwalają w pełni zaklasyfikować tej działalności do grona sztuk pięknych; natomiast w aspekcie eudajmonistycznym fotografia prezentuje się zdecydowanie niekorzystnie.

Brak jednakowych diagnoz i rozpoznań nie powoduje, iż dociekania Prusa tracą spójność. Różne ujęcia świadczą bowiem o tym, iż pisarz nie zrezygnował z postawy humorysty, który wszystko i wszystkich bada wielostronnie, wydobywając zarówno „pozytywy”, jak i „negatywy” danego zjawiska.

Fragment i fotografia.

Wykonywanie oraz odczytywanie zdjęć przez Ryszarda Kapuścińskiego

Ryszard Kapuściński – w przeciwieństwie do Prusa – był fotografikiem uznanym i cenionym, o czym świadczą jego wystawy oraz albumy autorskie. Z tego zapewne powodu refleksja twórcy *Hebanu* na temat fotografii jest przede wszystkim namysłem nad własną praktyką i rozwojem umiejętności. Ponadto Kapuściński – znów odmiennie od Prusa – nie unikał prezentowania (i komentowania) cudzych fotografii w swoich dziełach prozatorskich czy poetyckich, dzięki czemu założenia estetyczne zostają zarówno potwierdzone, jak też rozszerzone.

Perspektywa teoretyczna

Punktem wyjścia dociekań Kapuścińskiego jest założenie, wedle którego fotografia dysponuje bezpośrednim i jednoznacznym systemem referencji, odsyłającym do tego, co zewnętrzne. Wynika z tego, iż:

Fotografia jest skierowana na materialność rzeczy, kamera jest instrumentem wnikania, koncentracji, poszukiwania rzeczywistości i życia. Odkrywa się rzeczy, których bez obiektywu by się nie dostrzegło²⁴.

Taka eksploracja polega przede wszystkim na uchwyceniu elementów niewielkich, niekiedy drobiazgowych, które następnie zostaną wyodrębnione. Kluczowy pozostaje zatem akt selekcji:

²⁴ R. Kapuściński, *Lapidaria*. Warszawa 2003, s. 213.

Trzeba wybrać część pejzażu, jakiś fragment tłumy musi być wyizolowany. Obiektów musi się koncentrować na pewnych twarzach, a nie na nieokreślonym tłumie, patrzy się konkretnie, a nie abstrakcyjnie²⁵.

Pisarz znakomicie dostrzega ambiwalentny charakter takiego postępowania. Z jednej bowiem strony, dzięki niemu dokonuje się wydobycie tego, co niezauważalne, a zatem poszerza się dostęp do świata; z drugiej jednak – procedura taka zakłada eliminację i odrzucenie tego, co zostanie uznane za nieodpowiednie.

Kapuściński buduje więc uzasadnienie dla przeprowadzania selekcji fotograficznej. Ponieważ z faktu, że jest ona nieuchronna, nie wynika, iż pozostaje arbitralna. Wybór nieadekwatnego elementu powoduje deformację²⁶, a zatem fałszuje obraz rzeczywistości, prowadząc ponadto do manipulacji²⁷.

Na podstawie własnej praktyki pisarz formułuje następującą zasadę wyboru:

gdy wyruszę z aparatem w celu sfotografowania miasta, ludzi czy jakichś scen, wtedy właśnie skoncentrowany jestem na detalu. I szukam, szukam... Bo fotografia to jest detal, kompozycja detalu, to próba znalezienia w nim metafory, symbolu, i przyglądanie się mu, obserwowanie, to refleksja nad nim – co poprzez niego wiemy o świecie, co on nam mówi²⁸.

Jeśli to, co pojawi się na zdjęciu, ma naturę symboliczną, wówczas związek z tym, co pozostaje poza kadrem, jest ścisły, integralny. Obraz ujawnia bowiem swój niekompletny, pozbawiony autonomii status, który domaga się ponownego osadzenia w ramach większej całości (niekiedy skomplikowanej historii)²⁹. Jednakże jego metaforyczny wymiar nie pozwala na redukcję traktującą go w kategoriach dowolnego fragmentu. To, co znajdzie się na fotografii, funkcjonuje niczym „filtr”, który z owej całości wydobywa i podkreśla cechy istotne. Na tym polega poznawczy aspekt fotografii, który powiększa lub modyfikuje wiedzę o rzeczywistości.

Kapuściński podkreśla również, iż akt selekcji jest tyleż epistemologiczny, ile estetyczny:

W zjawisku zwanym fotografią jest pewna sprzeczność. Przedmiotem fotografii, zwłaszcza prasowej – jest ruch. Natomiast zdjęcie jest nieruchome, fotografia to obraz nieruchomy. Otóż obszar między ruchem a bezruchem jest polem, na którym ujawnia się sztuka fotografa, jego wrażliwość, inteligencja, zmysł estetyczny³⁰.

Zasada ta obowiązuje nie tylko wówczas, gdy całość okazuje się procesem. A jednak przykład ten trafnie oddaje intuicję pisarza: jeżeli figuralizacją tego, co dynamiczne, jest statyczny obraz, oznacza to, iż układ jego poszczególnych elementów musi „składać się” na zupełnie nową jakość. Uchwycenie takiego „zesta-

²⁵ *Ibidem*, s. 214.

²⁶ Zob. *Zawód: dziennikarz*. Z R. Kapuścińskim rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 22, z 3 VI, s. 13.

²⁷ Zob. R. Kapuściński, *Lapidarium V*. Warszawa 2004, s. 111.

²⁸ *Dobre myślenie o świecie i ludziach*. Z R. Kapuścińskim rozmawia M. Lebecka. „Kresy” 1994, nr 17, s. 78.

²⁹ Sam Kapuściński opanował tę sztukę znakomicie. Oglądający jego fotografie zgodnie bowiem stwierdzają: „Każde pojedyncze ujęcie to osobna historia. Do opowiedzenia. Do odgadnięcia. Do wyobrażenia. To powieść za każdym razem z innym bohaterem w roli głównej” (M. Szymków, *Obrazy i poezja reportażu*. W: R. Kapuściński, *Dałem głos ubogim. „Rozmowy z młodzieżą”*. Przeł. M. Szymków, J. Wajsa. Kraków 2008, s. 91).

³⁰ R. Kapuściński, *Lapidarium IV*. Warszawa 2003, s. 84.

wienia” wymaga odpowiednich możliwości technicznych, ale przede wszystkim – talentu. Pisząc o własnej praktyce, Kapuściński stwierdza zatem:

Fotografowanie jest przygodą, ale przygodą trudną, wymagającą cierpliwości, wrażliwości i taktu. Wymagającą skupienia i uwagi. Kiedy patrzę na świat przez wznięk aparatu, wybieram kadry, komponuję obrazy, zastanawiam się, co osiągnę, decydując się na ten czy inny motyw. [M 7]

Pisarz wielokrotnie będzie więc powtarzał, iż wykonywanie fotografii nie ma nic wspólnego z czynnością mechaniczną, wiele natomiast (np. kompozycja, opracowanie detalu, dobór barw) łączy je z malarstwem³¹.

Perspektywa prozatorska

Książką, w której prezentacje fotografii odgrywają kluczową rolę, jest niewątpliwie *Szachinszach*. Kapuściński przedstawia tu aż 12 obrazów, które zamieszcza w rozdziale zatytułowanym *Dagerotypy*. Wyjaśnienie owej nazwy nie odsyła jednak do jej literalnego sensu, gdyż wybrane przez pisarza zdjęcia nie zostały wykonane zgodnie z zasadami przestarzałej technologii. Jej XIX-wieczni twórcy oraz propagatorzy niejednokrotnie posługiwali się metaforą lustra, która nawiązywała do fizycznych parametrów tego wynalazku, jak również określała jego nowatorski charakter. W tym też względzie szczególnie silnie podkreślano, iż dzięki tej fotografii:

Z jednej strony, [...] otrzymujemy wierną optycznie reprodukcję, a z drugiej strony, mamy chemiczną rejestrację ulotnych pozorów, które uzyskuje się dzięki odczynnikom. [...] A kiedy dodamy do tego chemiczny system zapisu, uzyskamy fotografię, która bardziej wychwytuje, aniżeli przedstawia. Lustro jest przedmiotem paradoksalnym: potrafi ono odbierać i oddawać obrazy, lecz nie jest w stanie ich uchwycić i zatrzymać. W cudowny i zaskakujący sposób dagerotyp stanowi odpowiedź i rozwiązanie tej właśnie odwiecznej niedoskonałości, chociaż jego lśniące srebrem odbłaski przypominają nadal lustro³².

W dagerotypie dominuje zatem akt utrwalenia ulotnego obrazu nad jego dokładną reprezentacją, która zresztą już dla Prusa – na początku XX w. (K-17, 193–194) – wydawała się wątpliwa.

Sięgając do tej nazwy, Kapuściński sugeruje, iż oglądane (i opisywane) przez niego zdjęcia uchwyciły te sytuacje, które same w sobie były krótkotrwałe i momentalne, jednakże ich konsekwencje okazały się ważne oraz długofalowe³³. Su-

³¹ Zob. Kapuściński: *Lapidaria*, s. 214; *Fotograficzne safari Stanisława Wilhelma Lilpo-pa*. W: *Portret dżentelmena*. Wstęp, podpisy i posł. M. Iwaszkiewicz. Warszawa 1998, s. 121; *Dobre myślenie o świecie i ludziach*, s. 78. O tym, iż autor *Hebanu* w swojej praktyce postępował zgodnie z malarskimi regułami, świadczy opinia L. Mądziaka (*Fotografie Ryszarda Kapuścińskiego*. W zb.: „*Życie jest z przenikania...*” *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył B. Wróblewski. Warszawa 2008, s. 184): „Fotografie Ryszarda Kapuścińskiego – poza urodą tego, co przedstawiają – są świetnie zakomponowane, mają wyważone proporcje postaci do tła”.

³² Rouillé, *op. cit.*, s. 29.

³³ Jak bowiem zauważył jeden z pierwszych recenzentów *Szachinszacha*, R. Pietrzak (*Tyrania i rewolucja*. „Trybuna Ludu” 1982, nr 174, s. 5): „W *Dagerotypach*, zawierających portrety dziadka i ojca ostatniego szacha Iranu, Mohameda Rezy Pahlavi, odnajdujemy, tak jak w opowiadaniach-esejach Borgesa, jakąś dawno umarłą prawdę szczegółu, czyjś utrwalony jak na fotografii gest”.

gestię taką potwierdza ponadto strategia narracyjna pisarza, który umieszcza fotografię bądź na początku, bądź w środku opowiadanej fabuły. W ten sposób utrwalony obraz staje się jej generatorem lub punktem zwrotnym, potwierdzając zarazem swój komplementarny (a niekiedy wręcz niesamodzielny) względem niej status.

Jakkolwiek prezentowane w *Szachinszachu* fotografie są dość różnorodne, to jednak wyraźnie dzielą się na dwie grupy. Pierwsza dotyczy ludzi władzy, którzy już osiągnęli dominującą pozycję albo dopiero starają się o nią; druga natomiast koncentruje się wokół zwykłych obywateli, którzy pozostają zajęci sprawami codziennej egzystencji lub podlegają różnorodnym formom opresji.

Szach z fotografii

Kapuściński szczególnie wnikliwie analizuje to zdjęcie szacha, które odznacza się konwencją dynastyczną:

Wiele zrozumie ten, kto z uwagą spojrzy na fotografię ojca i syna z r. 1926. Na tym zdjęciu ojciec ma lat czterdzieści osiem, a syn – siedem. Kontrast między nimi jest pod każdym względem uderzający: potężna, rozrośnięta postać szacha-ojca, który stoi zachmurzony, apodyktyczny, podpierający się rękoma pod boki, a przy nim, sięgająca mu ledwie do pasa, wątła, drobna sylwetka chłopca, który jest blady, stremowany i posłusznie stoi na baczność. Obaj są ubrani w takie same mundury i czapki, mają takie same buty i pasy i tę samą ilość guzików – czternaście. Ta identyczność ubioru to pomysł ojca, który chce, żeby syn, tak bardzo w swej istocie odmienny, przypominał go jednak możliwie najdokładniej. Syn wyczuwa tę intencję i choć z natury jest słabym, chwiejnym i niepewnym siebie, będzie starał się za wszelką cenę upodobnić się do bezwzględnej, despotycznej osobowości ojca. Od tego momentu zaczną w chłopcu rozwijać się i współlistnieć dwie natury – jego własna i ta naśladowana; wrodzona i ta rodzicielska, którą dzięki ambitnym staraniom zacznie nabywać³⁴.

Fotografia eksponuje przede wszystkim odmienności między ojcem a synem, które wydają się absolutne i niepodważalne. Jedynie analogiczna forma ubioru zwraca uwagę na proces, który pozostaje tyleż ukryty, ile intensywny. Z pomocą tego detalu Kapuściński dociera do mechanizmu upodobnienia, który jest naturalny (zwłaszcza między rodzicami a dziećmi), chociaż w tym przypadku generuje psychologiczne perturbacje. Szach wytrwale kształtuje syna na swoje podobieństwo, ale zamiar ten zapewne by się nie powiódł, gdyby nie naturalne skłonności tego ostatniego. To dzięki nim chłopiec najpierw uzyskuje „drugą” tożsamość, a następnie zupełnie wypiera się własnej. Fotografia doskonale utrwaliła ów stan współlistnienia dwóch osobowościowych tendencji, pokazując zarówno to, co dzieli, jak i to, co łączy syna z ojcem.

Moment jest zatem wyjątkowy, ponieważ później – w swoim dorosłym życiu – następcą tronu stanie się wierną kopią ojca. Na zdjęciu zacieranie tej różnicy dopiero się rozpoczyna, (jeszcze) wywołując wewnętrzny dyskomfort, który odbija się na niespokojnej twarzy chłopca³⁵. Ta reakcja uzyskuje zresztą szerszy wy-

³⁴ R. Kapuściński, *Szachinszach*. Warszawa 1999, s. 25–26.

³⁵ Nasuwa się tu analogia z małym F. Kafką, którego sytuacja rodzinna znajdowała odzwierciedlenie na zdjęciach. Jak bowiem zauważył A. Rudnicki (*Wspólne zdjęcie*. Warszawa 1967, s. 108): „Syn żył w stanie ciągłego napięcia, widać to w jego oczach, na żadnej z fotografii nie są spokojne, zawsze w oczekiwaniu ataku. Patrząc w te oczy słyszy się ojca wołającego: »Rozerwę cię jak śledzia!«”.

miar w kontekście dalszych uwag pisarza, podkreślającego, iż szach dbał wyłącznie o armię, z której uczynił narzędzie sprawowania władzy. Najważniejsi współpracownicy też zostali więc ubrani w mundury, a ich zadanie polegało na urzeczywistnianiu apodyktycznych rozkazów jedyne go dowódcy. Nawet jeśli chcieliby postąpić inaczej, strach zapewne paraliżował ich opór, czyniąc z nich ludzi doskonale posłusznych i oddanych reżimowi.

Strącanie pomników

Ludność cywilna przeważnie nie odgrywała aktywnej roli politycznej w Iranie. Wyjątkiem od tej reguły jest bunt lub rewolucja. Takie wydarzenia fotografia (np. prasowa) rejestrowała na bieżąco, przedstawiając działania i nastroje rebeliantów:

Na zdjęciu widać stojący na wysokim, granitowym cokole pomnik jeźdźca na koniu. Jeździec, który jest postacią herkulesowej budowy, siedzi wygodnie w siodle trzymając lewą rękę opartą na lęku, a prawą wskazując przed sobą jakiś cel (prawdopodobnie wskazując przyszłość). Wokół szyi jeźdźca zawiązana jest lina. Druga podobna lina oplata szyję wierzchowca. Gromada mężczyzn stojących na skwerze pod pomnikiem ciągnie za obie liny. Wszystko dzieje się na placu wypełnionym tłumem ludzi przyglądających się z uwagą mężczyznom, którzy uwieszeni do lin starają się pokonać opór, jaki stawia ciężka, mosiężna bryła monumentu. Fotografia zrobiona jest w momencie, kiedy liny są napięte jak struny, a jeździec i koń tak już przechyleni na bok, że za chwilę runą na ziemię. Mimo woli zastanawiamy się, czy ci, którzy ciągną liny z takim mozołem i zaparciem, zdążą uskoczyć na bok, tym bardziej że mają mało miejsca, ponieważ dookoła skweru tłoczą się natrętni gapie. Zdjęcie to przedstawia burzenie pomnika jednego z szachów (ojca lub syna) w Teheranie albo w innym mieście irańskim. Trudno jednakże określić, z jakich lat pochodzi ta fotografia, ponieważ pomniki obu szachów Pahlawi były burzone kilkakrotnie, ilekroć lud miał ku temu okazję³⁶.

Kapuściński stara się najpierw dokładnie odtworzyć organizację tej fotografii. Jej kompozycja zakłada immanentny podział między tym, co znajduje się w centrum, a tym, co na obrzeżach. Pośrodku tkwi bowiem pomnik szacha, wokół którego tłoczą się zgromadzeni ludzie. Standardowo elementem pośredniczącym i spajającym ten układ byłaby wyciągnięta ręka władcy w ten sposób wyznaczającego poddanym cele postępowania. Jednakże tym razem o wiele ważniejsze okazują się liny, za pomocą których monument zostanie zburzony. Ten, kto stoi na czele narodu, będzie więc pozbawiony – na razie w wymiarze symbolicznym – swojej pozycji.

Wszelako pisarz zwraca uwagę na zestawienie owego fragmentu z całością. Zdjęcie pokazuje bowiem pomnik, który już utracił stabilną pozycję i za chwilę runie w dół pod naporem ciągnących go lin. Pytanie o dalszy los osób znajdujących się tuż obok również i w tym przypadku nabiera metaforycznego sensu. Nawet jeśli próba detronizacji tyрана zakończy się sukcesem, to zawsze wymaga ofiar. W Iranie rewolucjoniści – jak wielokrotnie podkreśla reporter³⁷ – doskonale

³⁶ Kapuściński, *Szachinszach*, s. 35.

³⁷ Kapuściński często zaznaczał, iż rewolucyjna przemoc podlega żelaznej dialektyce akcji i reakcji. Dlatego dziwił się tym, którzy sądzą, iż za każdym razem mechanizm ten pojawia się po raz pierwszy. Poglądy takie wyłoniły się np. w związku z wojną w Iraku, w której trakcie także doszło do dewastacji oficjalnych monumentów. Pisarz notował wówczas: „Strącanie pomników Saddama Husajna w Bagdadzie. Telefony, żebym się na ten temat wypowiedział. Ależ, odpowiadam, na temat strącania pomników pisałem już ponad dwadzieścia lat temu w swoim *Szachinszachu*. Nikt jednak

zdają sobie z sprawę, że szach nie zrezygnuje z władzy bez walki i zacieklego oporu. Fotografia utrwała więc zarówno determinację poddanych, jak i grożące im niebezpieczeństwo ze strony tego, kogo zamierzają usunąć.

Perspektywa poetycka

Kapuściński nie unika również wprowadzania fotografii w obręb uprawianej przez siebie liryki. Obie dziedziny traktuje zresztą równolegle, przyznając:

Napisanie takiego [tj. udanego] wiersza wyzwała niesłychanie pozytywne emocje, podobne do tych, które towarzyszą dobrej fotografii. O ile jednak proza rozłożona jest w czasie, w poezji i fotografii mamy błysk, eksplozję, nieprawdopodobne zagęszczenie odczuć³⁸.

W obu domenach pisarz sugeruje zatem znacznie większy udział pierwiastka subiektywnego, który zostaje „skondensowany” na niewielkim obszarze. Nie jest zatem wykluczone, iż połączenie liryki i fotografii doprowadzi do intensyfikacji tego procesu.

Poetycki *quasi*-reportaż

Wiersz *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944”* jest monologiem początkowo skierowanym do starszej kobiety, której portret poeta ogląda w trakcie ekspozycji:

Wpatruję się w ciebie
 babciu
 kiedy tak siedzisz
 w sztywnych koronkach
 w długiej spódnicy
 przed chatą w Rakocicach
 data pod fotografią
 1913

jeszcze nie wiesz
 o czym wiem od dawna
 za rok wszystko trzaśnie
 ruszą armie

ale na razie cisza
 mało ludzi
 tylko słyszę
 dziewczyna do dziewczyny

– ten w austriackim mundurze
 wykapany Bogdan³⁹

z tych, którzy dzwonią, nie wie o tym, to zresztą nieważne, chodzi o to, żebym powiedział tu i teraz, bo żyjemy w kulturze tu i teraz, której nie obchodzi, co było wczoraj – ważna jest terażniejszość, aktualność, liczy się, aby zaczynać stale od początku, od nowa, w klimacie wiecznej niedojrzałości, udając, że chodzi o coś świeżego, odkrywczego, zasługującego na najwyższy podziw i zachwyt” (R. Kapuściński, *Lapidarium VI*. Warszawa 2007, s. 52).

³⁸ J. Mikołajewski, *Poeta Kapuściński*. „Gazeta Wyborcza” 2006, z 20 II. Zob. też M 5. *Nb.* wypowiedzi te sugerują, iż u Kapuścińskiego silniejszy jest związek fotografii z poezją, a nie, jak zazwyczaj się sądzi, z prozą (zob. Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001, s. 28–29. – K. Wołny-Zmorzynski, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*. Kraków 2004, s. 59).

³⁹ R. Kapuściński, *Wiersze zebrane*. Warszawa 2008, s. 18.

Utwór ten został zaliczony przez Andrzeja Kaliszewskiego do poetyckich *quasi*-reportaży, w których: „umiarkowane zrazu walory polegające na referencjalności i sytuacji lirycznej przekładają się w zakończeniu na wielką metaforę bądź aforyzm [...]”⁴⁰.

Tego typu operacja istotnie zostaje dokonana, tyle że w tym przypadku pociąga za sobą nie tylko zmiany w zakresie poetyki, ale także przesunięcia w perspektywie oglądu fotografii. Początkowo bowiem poeta koncentruje się wokół portretu starej kobiety, który próbuje dokładnie zaprezentować, nie pomijając ani miejsca, ani detali dotyczących stroju. Precyzja obserwacji powoduje jednak, iż zajmuje on pozycję zewnętrzną i zdystansowaną, której nie przełamuje nawet familiarny zwrot, jakim obdarza przedstawioną na fotografii osobę. Jej wizerunek traktowany jest zgodnie z nakreśloną w tytule sytuacją liryczną: staje się dokumentem etnograficznym, dotyczącym wyglądu i warunków egzystencji określonej grupy społecznej.

Ewolucja tego monologu potwierdza przypuszczenie Waltera Beniamina, zgodnie z którym podpis stanie się najważniejszym elementem zdjęcia⁴¹. Docierając bowiem do umieszczonej pod nim daty, poeta podejmuje refleksję, jakiej źródłem jest już własne doświadczenie. Jej pierwszy aspekt ma charakter temporalny, o którym Kapuściński-fotograf pisał następująco:

Fotografia jest z natury trochę sentymentalna, bo zdjęcie może utrwalić tylko krótki moment, zwykle ułamek sekundy, i patrząc na nie, wiemy, że chwila na nim przedstawiona minęła, że oglądamy przeszłość, która już nie istnieje. Każde zdjęcie jest więc wspomnieniem i nic bardziej nie uświadamia nam kruchości czasu, jego nietrwałej i ulotnej natury niż fotografia. [M 7]

Na analogiczne przekonanie nakłada się tu jednak wiedza historyczna. „Rok 1913” wskazuje zarówno na upływ czasu, którego nie da się powstrzymać, jak i na zbliżającą się katastrofę wojny, definitywnie kończącej panowanie porządku i stabilizacji, które określano mianem „*la belle époque*”.

Jednakże ta refleksja nie wzmacnia początkowej różnicy między poetą a fotograficznym obrazem. Wręcz przeciwnie: wyzwala zupełnie inny *modus* obserwacji, który nie tylko zauważa pozostałe osoby, ale stara się wniknąć w ich przeżycia. Kapuściński bowiem uświadamiając sobie zagładę tamtego świata, dokonuje aktu empatii, dzięki czemu to, co odległe, zostanie oswojone, zinternalizowane. Zdjęcie ulega zatem „ożywieniu” i dlatego przekazuje już wyłącznie to, co dotyczy konkretnych – przedstawionych na nim – ludzi.

Nie oznacza to wszelako, iż poeta rezygnuje z metaforyzacji przekazu. Uchwyciona „wypowiedź” jednej z bohaterek zawiera nie tylko rozpoznanie stwierdzające podobieństwo między przypadkowym żołnierzem a tym, kto jest jej (im) znany. Kryje się tu bowiem fascynacja mundurem, który był zewnętrzną oznaką przynależności do większej całości, jaką jest armia, a w dalszej perspektywie – państwo⁴².

⁴⁰ A. Kaliszewski, „*Nauczyć się myśleć o człowieku*”. *Poezja Ryszarda Kapuścińskiego*. W zb.: *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*. Red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepniak, B. Nierenberg, W. Furman. Opole 2008, s. 272.

⁴¹ Zob. W. Beniamin, *Mala historia fotografii*. W: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przeł. J. Sikorski. Poznań 1975, s. 44.

⁴² W roku 1986, kiedy ukazał się *Notes* (z którego pochodzi wiersz *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944”*), Kapuściński zapisał w *Lapidariach* (s. 105–106) uwagi na temat wydanego w Londynie albumu przedstawiającego poddanych w carskim imperium. Pisarz dostrzegł w nim analogiczną semantykę stroju: „Fotografie: setki ludzi w mundurach. Gradacja – ci, co są

To właśnie te instytucje wydawały się nienaruszalne, gdyż wszędzie (zwłaszcza „tu, u nas”) gwarantowały obywatelom konieczne warunki egzystencji. Poeta wskazuje, iż nawet na rok przed likwidacją starego porządku nikt nie podejrzewał, że jego historia potoczy się w taki sposób.

Medytacje antykartezjańskie

Tylko raz Kapuściński zapisuje wrażenia, które powstały pod wpływem spojrzenia na własne zdjęcie:

Ten na fotografii
szesnastolatek
to przecież nie ja

Ten z trudem idący ulicą
to przecież nie ja

A jednak
ten z fotografii
i ten na ulicy
to jednak ja

A ten co teraz w to wątpi
ten to właśnie nie ja⁴³

Jeśli wiersze z tomu *Prawa natury* należy wyjaśniać w kategoriach filozoficznych⁴⁴, to ten utwór koncentruje się wokół kartezjańskiej metody radykalnego wątpienia. Jej przedmiotem uczyniona zostaje kwestia tożsamości, jaka zachodzi – lub nie – między podmiotem oraz jego reprezentacjami.

Podejmując ten wątek, Kapuściński rozpoczyna refleksję od powołania się na stereotypowe rozwiązania. Zgodnie z nimi istnieje nieprzekraczalny dystans, jaki oddziela „starego poetę” od zdjęć, które przedstawiają go w okresie młodości. Żeby ten argument był przekonujący, zostanie jeszcze zmodyfikowany do postaci aktualnej: w granicach bieżącej autopercepcji też nie dokonuje się identyfikacja podmiotu z sobą samym. Obie wizualizacje powtarzają zatem uwagę Rolanda Barthes’a, który stwierdził: „Fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokretnie rozkojarzenie świadomej tożsamości”⁴⁵.

Krytyk trafnie wskazuje na przyczyny tej separacji, za którą odpowiedzialny jest intelekt szukający niezbitych dowodów podobieństwa. Nawet jeśli proces ten wydaje się Barthes’owi nie w pełni uzasadniony czy niepodważalny, to nie kwestionuje go. Natomiast Kapuściński dokonuje jego przewartościowania, wręcz odwrócenia.

Poeta wykorzystuje w tym celu jedną z fundamentalnych cech fotografii, o której André Bazin pisał następująco:

Fotografia korzysta z tego, że realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję. Najworniejszy rysunek może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia;

ważni (poczynając od cara), noszą mundury. Ubiór cywilny to raczej symbol niższego stanu, wręcz – biedy. Widać wielu biedaków – żaden nie nosi munduru. Dwa społeczeństwa – umundurowane i cywilne. Rządzi – umundurowane. Na tych zdjęciach Rosja to państwo umundurowane”.

⁴³ Kapuściński, *Wiersze zebrane*, s. 123.

⁴⁴ Zob. P. Marcinkiewicz, *Z przenikania w głąb*. „Odra” 2006, nr 10, s. 131.

⁴⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 23. O tym, iż poeta znał tę książkę, świadczą uwagi na jej temat w eseju *Moja przygoda z fotografią* (zob. M 5).

ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej realność⁴⁶.

Kapuściński redukuje niemal zupełnie elementy deskrypcyjne w wierszu, gdyż koncentruje się na tym mechanizmie, jaki zmusza go do negacji założeń sceptycznych. Wnikliwe oglądanie własnego zdjęcia powoduje bowiem, iż kluczowa staje się intuicja, dla której argumenty intelektu są zwykłą sofistyką. Jeśli fotograficzny obraz jest odzwierciedleniem, to zarazem musi ucieleśniać to, co tak wiernie reprezentuje. Nieodparta siła fotografii polega więc na ustanawianiu metafizyki obecności, która pozostaje dostępna poznaniu intuicyjnemu. Dla niego właśnie tożsamość do tego stopnia jest niekwestionowalna, iż sam akt wątpienia w nią wydaje się obcy (nietożsamy) i poniekąd – konwencjonalny.

W n i o s k i

Refleksje Kapuścińskiego wiele zawdzięczają praktyce reporterskiej, a przede wszystkim zasadom, które ukształtowały się w obrębie tzw. fotografii prasowej. Ich pierwszy i najważniejszy kodyfikator – Henri Cartier-Bresson – kładł nacisk na podstawowe 3 elementy: moment, temat i kompozycję. Pierwszy dotyczył ulotnej natury ujmowanego wydarzenia, które nigdy się już nie powtórzy.

Ze wszystkich środków wyrazu – pisał – fotografia jest jedynym, który dokładnie utrwala chwilę. Obcujemy ze sprawami, które znikają, a kiedy już znikły, nie możemy ich wskrzesić⁴⁷.

Kluczową rolę odgrywa jednakże selekcja tego, co stanie się tematem obrazu. Dlatego Bresson stwierdza, iż fotografowanie –

to nie kolekcjonowanie faktów, bo fakty same w sobie nie są godne zainteresowania. Ważne jest to, aby wybrać z nich ten, który odzwierciedla głęboką rzeczywistość. W fotografii najmniejsza rzecz może być wielkim tematem, a drobny szczegół ludzki może stać się leitmotywem⁴⁸.

Z tego powodu wzrok fotografa pełni wobec aparatu funkcję nadrzędną. Patrzenie (i decydowanie) wymaga wszelako predyspozycji estetycznych, ponieważ fotografia powinna realizować kompozycyjną regułę, wedle której wszystkie elementy zostają ze sobą ściśle zespolone.

I Bresson, i Kapuściński zgadzają się zatem, że organizacja artystyczna nie niweluje aspektów epistemologicznych. Ich osiągnięcie należy do podstawowych zadań fotografii, która wyodrębnia lub wychwytuje jedynie to, co istotne. Kapuściński wszakże jest bardziej radykalny, kiedy przyznaje, iż ów wgląd poznawczy jest ufundowany ontologicznie. Dzięki fotografii rzeczywistość bowiem „sama” się prezentuje i dlatego ani złudzenie, ani wątpiwości nie staną się udziałem oglądającego. Wręcz przeciwnie: kontemplacja obrazu utwierdza egzystencję podmiotu oraz oczyszcza ją z tego, co zbędne i przypadkowe.

⁴⁶ A. B a z i n, *Ontologia obrazu fotograficznego*. W: *Film i rzeczywistość*. Wybór tekstów, przekład i posłowie B. M i c h a ł e k. Warszawa 1963, s. 14–15. K a p u ś c i ń s k i (M6) także w esejach podzielał to przekonanie, przyrównując np. pracę fotografa do aktu zawłaszczenia, po wykonaniu którego „ów tajemniczy osobnik znika, unosząc ze sobą, wewnątrz aparatu, cząstkę nas samych, nasz wizerunek, nasz obraz, a więc dokładnie to, co mamy jedyne, najdroższego!”

⁴⁷ H. C a r t i e r - B r e s s o n, *Decydujący moment*. Przeł. K. Ł y c z y w e k. „Format” 2005, nr 1/2, s. 4. Pierwodruk: 1952.

⁴⁸ *Ibidem*.

Zakończenie

Zamykając sprawozdanie z wystawy fotograficznej, Prus konstatował:

Dotychczasowe postępy fotografii są tak wielkie, a niekiedy tak niespodziewane, że człowiek o jej przyszłości myśli prawie z pokorą. Gdzie jest prorok, zdolny odgadnąć choćby w najogólniejszych zarysach, dokąd za pół wieku zajdzie sztuka [...]?

Ale może... Może cały ten piękny rozwój nagle zatrzyma się, skamienieje, może w następnym pół wieku żaden znakomitszy wynalazek nie powiększy bogatego królestwa sztuki fotograficznej? [K-17, 195]

Pisarz nie bez powodu dostrzegał dwie – progresywną i regresywną – możliwości dalszej ewolucji. Sam bowiem zajmował wobec fotografii stanowisko ambiwalentne: z jednej strony, zachwycał się jej utylitarnymi aspektami, ale z drugiej, dość ostrożnie (a niekiedy sceptycznie) oceniał jej szanse w zakresie (arty-stycznej) reprezentacji tego, co poszczególne i konkretne.

Kapuściński natomiast spaja te dwa stanowiska, nadając im zdecydowanie progresywny charakter. To, co dla Prusa było jedynie rysującą się perspektywą, dla Kapuścińskiego stało się już faktem dokonany: fotografia jest zarówno metaforą, która wywołuje prawdziwe rozpoznania, jak i realnym uobecnieniem tego, co niepowtarzalne. I nawet niezwykła popularyzacja procedury robienia zdjęć – związana chociażby z rozwojem turystyki⁴⁹ – nie zagraża tym parametrom. Autor *Szachinszacha* jest bowiem przekonany, iż w tej dziedzinie postęp jest nieodwracalny, dlatego nie ma już „powrotu” do symulakrum.

Abstract

CEZARY ZALEWSKI
(Jagiellonian University of Krakow)

OBJECTIVE PICTURE.

BOLESŁAW PRUS AND RYSZARD KAPUŚCIŃSKI AS PHOTOGRAPHY ESTHETICIANS

The paper reconstructs the photography aesthetic conceptions found in the texts by two writers, namely Bolesław Prus and Ryszard Kapuściński. The former sets the problem of the picture within the scope of basic values, i.e. Usefulness, Perfection, and Happiness. In the first aspect, a picture – due to its faithfulness and credibility – is fully appreciated. In the second aspect, connected with the problem of aesthetic value, Prus expresses the opinion that a picture is not a match to a painting but due to technical development these two could be made equal in the future. In the last aspect, the writer consistently maintains that a picture can neither substitute contact with a person nor remove the experience of elapsing time. In the latter writer's reflection, the issue in question is refreshed and the picture gains a metaphorical status. As a result, there appears not only development of cognition but also confirmation and purification of reality.

⁴⁹ Globalizacja fotografii, jaką obserwuje pisarz na przykładzie japońskich turystów, nie narusza m.in. struktury reprezentacji. Olbrzymia liczba wykonanych przez nich zdjęć także przyczynia się do uobecnienia (tyle że na większą skalę), dlatego „po ich wywołaniu, odbiciu i powiększeniu przestrzeń tego małego przecież kraju wyolbrzymia się w całą planetę, w Planetę-Japonię, w cały świat, ze wszystkimi kontynentami, ze wszystkimi krajami i miastami wypełnionymi Japończykami, którzy uchwyceni na tle jakichś tam wulkanów, wodospadów, zamków i kościołów patrzą na nas z milionów fotografii” (K a p u ś c i ń s k i, *Lapidaria*, s. 330).