

# Małgorzata Maria Grąbczewska

---

## "Miscellanea photographica" : narodziny języka fotografii

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 13-29

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Szkice

## Małgorzata Maria GRĄBCZEWSKA

### *Miscellanea photographica*. Narodziny języka fotografii

Jam jest oko, którym Wszechświat siebie  
Poznając, w boską się całość jednoczy;  
Dźwięków harmonia we mnie się kolebie,  
Ulga w cierpieniu i poryw proroczy.  
A – żem jest sztuki i przyrody całej  
Światłem – któż śmiały mi poskąpić chwały?  
Percy Bysshe Shelley, z *Hymnu Apollina*<sup>1</sup> (1820)

### Naturalna magia

„Mam wrażenie, że zjawisko, które pokrótce przedstawiłem, nosi w sobie cząstkę Cudowności” – konkluduje opis swojego procesu fotograficznego Wiliam Henry Fox Talbot<sup>2</sup>. „Cudowność” i „tajemnica” są określeniami wielokrotnie powracającymi w niemal wszystkich wczesnych opisach fotografii, w próbach uchwycenia słowem tego, co tak trudno było zrozumieć, nawet mając przed oczami odbitkę fotograficzną. Mimo iż oparte na prawach fizyki i chemii oraz wykonywane przez człowieka według kontrolowanego procesu o ustalonych parametrach, powstawanie obrazu fotograficznego i jego natura długo były prezentowane jako cud natury, jej samoistne objawianie się. Język Nicéphora Niépce’a, Louisa Jacques-Mandé Daguerre’a i Williama Henry’ego Fox Talbota, odkrywców dwóch najstarszych metod fotograficznych – dagerotypii i kalotypii – odzwierciedla fascynację foto-

<sup>1</sup> M. Cieśla-Korytkowska *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 385.

<sup>2</sup> „The phenomenon which I have now briefly mentioned appears to me to partake of the character of the *marvellous*”, W.H.F. Talbot *Some account of the Art of Photographic Drawing*, w: *Photography in print. Writings from 1816 to the Present*, ed. V. Goldberg, University of New Mexico Press, Albuquerque 1994, s. 40.

## Szkice

grafią nie tylko jako obrazem, ale również jako tak długo poszukiwanym rozwiązaniem zagadki natury, ideą uchwycenia prawdziwego obrazu świata. Owa fascynacja jest również obecna w tekstach autorstwa obserwatorów i admiraatorów wynalazku. Tajemnica i łącząca się z nią idea wykorzystania ponadnaturalnych mocy przyrody, głównie światła, powracała w ich wypowiedziach do końca lat 50. XIX wieku, czyli do narodzin fotografii zawodowej. Źródeł takiej postawy należy szukać w alchemicznym micie o genezie fotografii, rozwijanym przez cały XIX wiek. „Cudowność” fotografii i wynikająca z niej niemożność pełnego jej scharakteryzowania wpisywała się również w romantyczny stosunek do natury jako tej, która skrywa tajemnice o świecie, prawdę o nim; natury panującej nad człowiekiem, trudnej do okiełznanania. Można ją czuć, ale nigdy nie da się jej całkowicie poznać czy kontrolować. Romantyczna obsesja natury wynikała, przynajmniej częściowo, ze świadomości niemożności pogodzenia jej z kulturą. Geoffrey Batchen zauważa, że na tej samej dychotomii opiera się dyskurs pionierów fotografii<sup>3</sup>. W cytowanym już tekście z 1840 roku Talbot tak scharakteryzował istotę fotografii:

Sprawiasz, że siły natury pracują dla ciebie i nic dziwnego, że twoja praca jest dobrze i szybko wykonana... Jest coś cudownego w szybkości i doskonałości wykonania. Ale czym jest Natura, jeśli nie wielkim obszarem cudów, które wymykają się naszemu rozumieniu? Te, które są elementami naszej codzienności nie uderzają nas, gdyż są aż nazbyt znajome, niemniej są ważnymi częściami tej samej cudownej Całości.<sup>4</sup>

Fotografia jest więc jednym z cudów natury, efektem „naturalnej magii” rozgrywanej się w będącym spójną jednością wszechświecie. W zdaniu Talbota przebrzmiewa romantyczne przekonanie o naturze jako kosmosie – „nieskończonej całości, w której tajemne związki łączą minerały zakopane w ziemi z gwiazdami zawieszonymi na sklepieniu niebios<sup>5</sup>”. Pogląd ten ma swoje korzenie w plotyńskiej koncepcji jedności jako najwyższej wartości, skąd z kolei utożsamianie natury z boskością. Talbot konsekwentnie kładł nacisk na widzenie obrazu fotograficznego jako kreacji samej natury: „natura odmalowana przez siebie samą” („nature painted by herself”). Nazywał swoje prace kopiami z natury. Ich tematami były zresztą najczęściej elementy przyrody: liście, kwiaty, drzewa, zwłaszcza we wczesnej fazie poszukiwań, kiedy kładziony na przygotowanej przez Talbota kartce papieru drobny przedmiot „zjawiał się”, objawiał, ukazywał swojego ducha w fotograficznym odcisku. We wspo-

<sup>3</sup> G. Batchen *Burning with desire*, MIT Press, Cambridge 1999, s. 61.

<sup>4</sup> „You make the powers of nature work for you, and no wonder that your work is well and quickly done... There is something in this rapidity and perfection of execution, which is very wonderful. But after all, what is Nature, but one great field of wonders past our comprehension? Those, indeed, which are of everyday occurrence, do not habitually strike us, on account of their familiarity, but they are not the less on the account essential portions of the same wonderful Whole”. Cyt. za: G. Buckland *Fox Talbot and the Invention of Photography*, University of Queensland Press, St. Lucia 1980, s. 31.

<sup>5</sup> M. Janion *Kuźnia natury, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1994, s. 13.

mnianej pracy *Some Account of the Art of Photogenic Drawings*<sup>6</sup>, przedstawionej na zebraniu The Royal Society 30 stycznia 1839 roku, Talbot podsumował pierwszy etap doświadczeń nad substancjami wrażliwymi na światło, zakończony sukcesem w otrzymaniu zarówno negatywowego, jak i pozytywowego obrazu<sup>7</sup>. Opisał w niej swoją metodę jako „oddającą” lub „imitującą” naturę „niemal doskonale prawdziwie i wiernie” („with almost truth and fidelity”). W dyskursie Talbota czytelna jest myśl, zgodnie z którą liście i kwiaty posiadają moc tworzenia i same narysowały swój wizerunek, podobnie dom fotografa, o którym pisze: „Ten budynek jest pierwszym jak sądzę, który narysował swój własny wizerunek” („And this building I believe to be the first that was ever know to have drawn its own picture”). Duch natury zmaterializował się w fotografii tym bardziej przekonująco, że nie w sposób skonstrastowany i dokładny, jak w dagerotypie, ale rozmyty i wibrujący, niczym cień. Być może dlatego początkowo Talbot nazwał swoją metodę „Skiagraphy”, co należy tłumaczyć jako pisanie lub rysowanie cieniem.

Natura jako najważniejszy punkt odniesienia dla fotografii powraca w wypowiedziach wszystkich ojców wynalazku. Niépce nazywał wykonywane przez siebie odbitki kopiami widoków z natury, ale też jej wiernymi odbiciami. Na zbiorowe określenie dla wszystkich efektów swoich poszukiwań, niezależnie od substancji i metod, które stosował, wybrał jeden termin: *héliographie*. Prawdopodobnie powstał on przez analogię do powstałej w końcu XVIII wieku litografii. Ta metoda graficzna zrobiła wielką karierę w Europie i Stanach Zjednoczonych począwszy od lat 20. XIX wieku. W momencie, gdy Niépce rozwijał swoje poszukiwania, była najbardziej nowoczesną, najszybszą i najtańszą metodą tworzenia wieloegzemplarzowych obrazów. Była zarazem widziana, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, jako osobna gałąź sztuki, rzemiosła i przemysłu, podobny status posiadała fotografia. Przypomnijmy, że punktem wyjścia poszukiwań Niépce’a było wynalezienie doskonałej metody reprodukcji grafiki<sup>8</sup>. Etymologicznie termin *héliographie* pochodzi od greckich słów *helio* – słońce i *graphos* – pisać, rysować. Jego pierwotnym znaczeniem, zgodnie z którym użyty jest w słowniku astronomii w 1802 roku, jest opisywanie słońca<sup>9</sup>. Niépce jednak rozumiał je nieco inaczej – słońce nie było w jego rozumieniu obiektem pasywnym i opisywanym, ale aktywnym aktorem, współuczestnikiem powstawania obrazu. Michel Widemann wskazuje, iż

<sup>6</sup> Pełna nazwa oryginalnego wydania z 1839 roku: *Some Account of the Art of Photogenic Drawings; or the Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*.

<sup>7</sup> Które sam Talbot nazywał, przez analogię do innego wielkiego wynalazku XIX wieku, jakim był prąd elektryczny, ujemnym i dodatnim obrazem.

<sup>8</sup> Na temat związków poszukiwań Niépce’a z grafiką: S. Bann *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven and London 2001, s. 92-103.

<sup>9</sup> *Nouveau dictionnaire François-allemand et allemand-français*, ed. S. Flick, Bazylea 1802, za: M. Wiedemann *Le vocabulaire de la photographie*, „Cahiers de Lexicologie” 1983 no 43, s. 89.

## Szkice

pamiętając, że w czasie pierwszych doświadczeń Niépce'a płyta pokryta światłoczułą warstwą poddawana była działaniu promieni słonecznych przez kilka godzin, takie zastosowanie słowa *héliographie* jest przekonujące<sup>10</sup>. Jednocześnie Niépce traktował je jako tymczasowe. Brał pod uwagę późniejsze stworzenie terminu bardziej odpowiedniego<sup>11</sup> i sam podejmował takie próby. W zachowanym w rosyjskiej Akademii Nauk notatniku z lat 30. znajduje się strona będąca śladem tych poszukiwań<sup>12</sup>. Niépce wynotował greckie słowa<sup>13</sup>, które w jego odczuciu najlepiej określały różne aspekty swojej metody. Wypisał je podając najpierw pisownię oryginalną, potem łacińską transkrypcję, a następnie francuski odpowiednik:

- a. fusij<sup>14</sup> – physis – nature
- b. auvth<sup>15</sup> – auté – elle même
- c. grafh,<sup>16</sup> – graphé – écriture, peinture, tableau
- d. tu,poj<sup>17</sup> – typos – typosgne(?), signe, empreintem vértige, image, effigie, modèle
- e. eivkw,n<sup>18</sup> – eikón – image, figure, représentation, description, portrait
- f. para,stasij<sup>19</sup> – parastasis – présentation, montrer, l'action de montrer, de représenter
- g. avlhqh,j<sup>20</sup> – aléthés – vrai, véritable

Następnie połączył je w trójki i wypisał możliwe kombinacje:

1. Physoautographie<sup>21</sup> (a, b, c) – tableau de la nature même
2. Physatotype (a, b, d) – Type de la nature
3. Iconoauphyse (e, b, a) – Image de la nature même
4. Paratauphyse (f, b, a) – Présentation de la nature même
5. Physaléthotypie (a, g, d) – Vrai type de la nature

---

<sup>10</sup> M. Wiedemann *Le vocabulaire...*, s. 88.

<sup>11</sup> V. Fouque *The Truth Concerning the Invention of Photography: Niecephore Niépce, His Life, Letters and Works*, New York 1867, s. 161.

<sup>12</sup> Karta z notatnika opublikowana w: T.P. Kravets *Dokumenty po istorii izobreteniia fotografii*, New York 1979, s. 401-402 (pierwsze wydanie: Moskwa 1949).

<sup>13</sup> Niépce używał greki, gdyż była ona w tym okresie językiem nauki.

<sup>14</sup> Od: h' fusij (he physis) – natura.

<sup>15</sup> Od: auvth,, ale też auvto,j, auvto, (aute, autos, auto) – ten sam, ta sama, to samo.

<sup>16</sup> Od: h' grafh, (he graphe) – pismo.

<sup>17</sup> Od: o' tu,poj (ho typos) –

<sup>18</sup> Od: h' eivkw,n (he eikon) – obraz.

<sup>19</sup> Od: h' para,stasij (he parastasis); – stanąć obok, wystawić – jeśli o to chodzi; lub też: h' parousi,a – he parousia, przytomność, obecność, ukazanie się.

<sup>20</sup> Od: h' avlh,qeia (aletheia) – prawda.

<sup>21</sup> Co ciekawe, wynalazca litografii, Aloysius Senefelder, używał pierwotnie bardzo podobnej nazwy „polyautographie”, por. C. Roger-Marx *La gravure originale au XIXe siècle*, Éditions Aimery Somogy, Paris 1962, s. 37.

Niépce brał też po uwagę kombinacje dwóch składników: *Psyaute* i *Phusaute* (*nature même*) lub *Autophuse* i *Autophyse* (*type de la nature*). Terminy te nie pojawiły się w żadnym znanym dokumencie, jaki wyszedł spod ręki wynalazcy, który do śmierci używał słowa *héliographie* ze świadomością jej nieadekwatności. Steffen Siegel zauważył, że te sztuczne zbitki językowe są trudne do wypowiedzenia, nie brzmią dobrze i prawdopodobnie dlatego Niépce z nich zrezygnował<sup>22</sup>. Należy zauważyć, że elementem stałym i nadrzędnym tej morfologicznej gimnastyki jest właśnie natura. Jej udział w powstawaniu obrazu fotograficznego nie jest jednak jednoznaczny. Może być bierny, co wybrzmiewa w mówieniu o naturze wiernie przedstawianej, odtwarzanej, kopiowanej; lub też aktywny – natura objawia się, prezentuje, odsłania, sama maluje swój obraz na światłoczułej powierzchni. Również dyskurs Niépce’a jest przesiąknięty romantycznym poglądem o naturze jako potędze, z którą człowiek podejmuje walkę i którą próbuje zrozumieć i opanować. Natura była dla romantyków symbolem niezmiennych praw, „zawierała w sobie wieczność, której zasadą jest powracający rytm procesów życia”<sup>23</sup>. Jednocześnie natura jako posiadająca nadprzyrodzone moce była utożsamiana z Bogiem. Rozpowszechniony w wiktoriańskiej Anglii deizm i wyrosłe z niemieckiej *Naturphilosophie* przekonanie o nadprzyrodzoności natury wpływały na rozpoznanie boskiego pierwiastka i duchowej witalności świata<sup>24</sup>.

Podobne dylematy miał Daguerre. Trudniej jednak je prześledzić, gdyż zachowało się niewiele jego rozważań nad istotą fotografii. Współcześni często określali jego fotograficzną pasję jako „szaleństwo” lub „chorobę”<sup>25</sup>. Daguerre nazywał fotografię: doskonałym obrazem, odbiciem natury lub samoistnie powstałą reprodukcją obrazu natury. Szukając nazwy dla swojej metody, wybrał zupełnie inną ścieżkę niż Niépce. Odłożył na bok teoretyczne i ontologiczne rozważania i w 1837 roku, już po śmierci Niépce’a, nadał jej nazwę pochodzącą od własnego nazwiska. Był to jedyny warunek podpisania nowelizowanego kontraktu z synem i spadkobiercą partnera z Chalon-sur-Saône<sup>26</sup>. Był to zabieg czysto komercyjny, który należy widzieć w dwojakiej perspektywie. Po pierwsze jako wyraz ambicji Daguerre’a, który chciał być główną gwiazdą na firmamencie poszukiwaczy fotograficznego Grała. Nadając nazwę będącą zaprzeczeniem zasad mor-

<sup>22</sup> S. Siegel *Der Namen der Fotografien. Zur Entstehung einer Konvention*, „Zeitschrift für Ideengeschichte” 2013 no 7, s. 58.

<sup>23</sup> J. Białostocki *Ikonoграфия romantyczna. Problemy badawcze*, w: tegoż *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 360.

<sup>24</sup> Więcej na ten temat: P.E. Davis *Deism and Natural Supernaturalism in the 18th Century*, w: *Encyclopedia of Romanticism. Culture in Britain, 1780s-1830s*, ed. L. Dabundo, London, New York 1992, s. 155-157.

<sup>25</sup> S. Siegel *Der Namen...*, s. 64.

<sup>26</sup> *Historique de la découverte improprement nommé daguerréotype, précédé d'une notice sur son véritable inventeur feu M. Joseph-Nicéphore Niépce*, par son fils, Isodore Niépce, Libr. Astier, Paris 1841, s. 53.

fologii francuskiej<sup>27</sup>, ale niezostawiającą wątpliwości w kwestii autorstwa, chciał trwale wpisać się w historię wynalazków i nurt wielkich przemian cywilizacyjnych XIX wieku. Dziwność terminu, również dla samych Francuzów, jest spowodowana zastosowaniem po nazwisku hellenizującej partykuły „éo”, co według François Bruneta jest unikalnym zastosowaniem w języku francuskim, być może przez analogię do „steréotypie”<sup>28</sup>. Michel Wiedemann widzi w tym chęć nadania nazwie naukowego wyglądu<sup>29</sup>. Końcówka „type” zaskakuje o tyle, że w przeciwieństwie do Niépce’a Daguerre bardzo chciał odróżnić swoją metodę od grafiki, do której ten sufix odsyła.

Poparcie wyboru nazwy przez François Arago i francuską Akademię Nauk widzieć należy również jako element strategii budowania prymatu Francji w sferze rozwoju przemysłowego i cywilizacyjnego Europy. Konkurowała ona przede wszystkim z Anglią i Niemcami. Kolejną odsłoną tej walki wpływów będzie powrót w okresie rozwoju fotografii papierowej (w latach 50.) do terminu „heliografia” i próba preforsowania go jako zbiorczej nazwy dla wszystkich znanych technik otrzymywania obrazu za pomocą substancji światłoczułych<sup>30</sup>. Nazwa „daguerréotype” stała się marką, znakiem rozpoznawczym i handlowym. Przyjęła się w większości języków europejskich, mimo iż początkowo nie znalazła uznania jako trudna i pretensjonalna<sup>31</sup>. Krytykę wywołało również zawłaszczenie przez Daguerre’a dokonania kilku pokoleń badaczy. Edgar Allan Poe w jednym z pierwszych tekstów poświęconych dagerotypii w Stanach Zjednoczonych wskazywał na trudną wymowę słowa „Dagairraiteep”<sup>32</sup>. Francuska pisownia także sprawiała sporo problemów, stąd w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku znajdziemy wiele różnych, bardziej lub mniej wiernie trzymających się oryginalnej pisowni francuskiej, zapisów np.: dagierotyp, dageurrotyp, dagerrotyp.

Problem sprawiał obszar znaczeniowy terminemu „daguerréotype”. Obejmował metodę, przedmiot, ale i otrzymany obraz. Dopiero pod koniec lat 40. powstało rozróżnienie, przez końcówkę i rodzaj, pomiędzy „daguerréotypie” (rodzaju

<sup>27</sup> M. Wiedemann *Le vocabulaire de la photographie*, „Cahiers de lexicologie” 1983 no 43, s. 97.

<sup>28</sup> F. Brunet *La Naissance de l'idée de photographie*, Presses universitaires de France, Paris 2000, s. 53.

<sup>29</sup> M. Wiedemann *Le vocabulaire...*, s. 97.

<sup>30</sup> Więcej na ten temat: M.M. Grąbczewska *Niebezpieczne związki między dagerotypią i grafiką*, konferencja „Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka”, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, 1-3 grudnia 2010, w druku.

<sup>31</sup> J.C. Leuchs *Ueber die Darstellung von Gemälden durch das Licht der Camera Obscura*, „Allgemeine polytechnische Zeitung und Handlungs-Zeitung” 1839, s. 57.

<sup>32</sup> E.A. Poe *The Daguerreotype*, w: *Classic essays on Photography*, ed. A. Trachtenberg, New Haven 1980, s. 37-38 (pierwodruk: „Alexander’s Weekly Messenger” 15 stycznia 1840, s. 2).

żeńskiego) oznaczającego metodę oraz „daguerreotype” (rodzaju męskiego) – obiekt. Podobny proces zaszedł w języku polskim, podczas gdy w angielskim, który nie ma tak silnego podziału na rodzaje, pozostał wspólny termin dla nazwania tych obu aspektów. Co ciekawe, rozróżnienia takiego nie ma w przypadku terminu „photographie”. Mające analogiczne do „daguerreotype” w rodzinie języka słowo „photographe” oznacza nie przedmiot, ale osobę wykonującą czynność fotografowania (znowu analogicznie w polskim).

Wybór Daguerre’a stał się modelem wielu nazw francuskich wynalazków powstałych w kolejnych dwóch dekadach. I tak obserwujemy narodziny nazw: *barrieréotype* dla wymyślonego przez Barriere przyrządu służącego do otrzymania fotografii nieodwróconych, *tardéochromie* dla wynalazku Tardieu pozwalającego uzyskać odbitki kolorowe, czy *jaminoscopes* dla udoskonalonego przez Jamina aparatu fotograficznego opatentowanego z 1853 roku<sup>33</sup>.

Inną genezę miał „kalotyp”, nazwa nadana metodzie fotograficznej sir Williama Talbota. Jego matka kilkakrotnie wyrażała nadzieję, że nazwa będzie odnosiła się, przez analogię do dagerotypu, do nazwiska Talbota. W liście do syna pisała: „Domyślam się, że pochodzi ona (nazwa) od To Kalon – mam rację? Wolalabym nazwę, która bardziej odnosi się do Ciebie, która będzie bardziej zindywidualizowana”<sup>34</sup>. Za słowem „talbotypia” opowiadał się również przyjaciel Talbota, John Frederick William Herschel<sup>35</sup>. Sam wynalazca pozostał jednak wierny „kalotypowi”, którego znaczenie odsyła do piękna i dobra. Porównanie koncepcji i motywacji Talbota i Daguerre’a pozwala zobaczyć ich jako wcielenia dwóch przeciwstawnych światopoglądów: pierwszego wiernego romantycznej filozofii natury, idealistycznemu przekonaniu o nadrzędności etyki i estetyki wobec materialności świata, a drugiego jako przedsiębiorcy odnajdującego się w pozytywistycznej wierze w postępek i siłę pieniądza, ale też widzącego w fotografii przede wszystkim osiągnięcie nauki, perfekcyjne sztuczne oko świata.

## W stronę światła

Używany przez Niépce’a termin *héliographie*, jak również rozpowszechniony później „photographie” odnoszą się przede wszystkim do słońca jako twórcy. Myśl tę jeszcze wyraźniej widać w wybranym początkowo przez Talbota określeniu „photogenic drawings”, powstałym przez złożenie greckich słów „photos” – światło i „ge-

<sup>33</sup> M. Wiedemann *Le vocabulaire...*, s. 98.

<sup>34</sup> „I suppose Calotype is derived from To Kalon – is it? I should have liked a name more referable to you, more individualized”, Elisabeth Theresa Feilding do Williama Henry’ego Fox Talbota, list z 2 lutego 1841. Talbot Correspondence: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=04014> [dostęp 10 marca 2013].

<sup>35</sup> John Frederick William Herschel do Williama Henry’ego Fox Talbota, list z 16 marca 1841. Talbot Correspondence: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=04213> [dostęp 10 marca 2013].



nesis” – stworzony. Wyrażenie to należy więc tłumaczyć jako „rysunki stworzone przez światło”. Co ciekawe, w retoryce ojców fotografii powtarza się idea nadrzędności działania światła wobec działania człowieka. To właśnie światło jest odpowiedzialne za przeprowadzenie procesu fotograficznego. Takie rozłożenie akcentów może być zaskakujące wobec wysiłków, jakie włożono w zatrzymanie i utrwalenie obrazu fotograficznego. Należy stwierdzić, że takie podejście wynika z omówionej wcześniej romantycznej wiary w nadrzędną rolę i moc natury, jednak jest chyba również nawiązaniem do metafory światła jako obrazu Boga i jego stwórczej władzy.

Podsumowując omówienie symboliki światła w kulturze chrześcijańskiej Dorrothea Forstner zauważyła, że „światło jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, jest szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga”<sup>36</sup>. Symbolika ta jest zbudowana na wielokrotnie pojawiających się w Biblii porównaniach oraz interpretacjach rozwiniętych w pismach myślicieli i Ojców Kościoła, między innymi Metodiusza z Filippi i św. Ambrożego. Stała się jednym z fundamentów estetyki późnego średniowiecza, która tak mocno odżyła w początkach XIX wieku, zwłaszcza w wiktoriańskiej Anglii. Genezy takiej interpretacji światła należy szukać w filozofii Grzegorza Palamasa, Tomasza z Akwinu, ale również Plotyna, a podstawy teoretycznej do jej estetycznych interpretacji w pismach opata Sugera z Saint-Denis. Głosił on między innymi, że przez światło dotrzeć możemy do prawdziwego światła, jakim jest Chrystus<sup>37</sup>. Suger był odpowiedzialny za rozpowszechnienie pojęcia *claritas*, tradycyjnej najwyższej ocenie blasku<sup>38</sup>, idei rozwiniętej później przez Mikołaja z Kuzy<sup>39</sup>. Słowa tego ostatniego: „Im promienistej rzecz widzialna przedstawia światło, tym szlachetniejszą jest i piękniejszą. Światło zaś samo zbiera sobie blask i piękno wszystkiego, co widzialne, i przewyższa je”<sup>40</sup> – doskonale korelują zarówno z ideą fotografii jako zarazem tworem i kwintesencją światła, oraz współgrają z ostatecznie wybranym przez Talbota określeniem „kalotyp”, będącym zbitką greckich słów „kalos” – piękny, dobry i „typos” – odbicie. Poznanie przez „światło przychodzące z góry”, które wybrzmiewa w dyskursie Talbota i Niépce’a, jest również odblaskiem romantycznego iluminizmu. To połączenie pogańskiej wiary w to, że słońce jest zasadą istnienia i chrześcijańskiej koncepcji światła-logosu.

<sup>36</sup> D. Forstner *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 2001, s. 92.

<sup>37</sup> Sugeriusz, opat Saint-Denis, *O tym, czego dokonano pod jego zarządkiem*, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i opracował J. Białostocki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 212.

<sup>38</sup> O pojęciu *claritas* w estetyce średniowiecza: W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 2 *Estetyka średniowieczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1960, s. 38, 258 i n., 274 i n., 286 i n., 330 i n.

<sup>39</sup> Omówienie m.in. w: E. Hempel *Nikolaus von Kues in seinen Beziehung zur bildenden Kunst*, Akademie Verlag, Berlin 1953.

<sup>40</sup> Cyt. za: J. Białostocki *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: *Symbole...*, s. 83.

W 1844 roku ukazał się pierwszy zeszyt publikacji Talbota, w której zaprezentował opis metody kalotypowej oraz dwadzieścia cztery odbitki opatrzone rozbudowanymi komentarzami. Była to pierwsza książka ilustrowana oryginalnymi fotografiami<sup>41</sup>. Talbot zatytułował ją *The Pencil of Nature*, czym w sposób zdecydowany podtrzymał omawianą wcześniej romantyczną wizję istoty fotografii, według której „nature substitutes her own inimitable pencil”. Na jednym z egzemplarzy książki Talbot umieścił adnotację „words of lights”, co wywołuje natychmiastowe skojarzenia z prologiem ewangelii św. Jana (J1,1-9) oraz innych passusów w Biblii, w których Bóg przyrównany jest do światła i słowa. Wielu badaczy odczytuje ten skromny, ale bardzo wymowny komentarz w perspektywie eschatologicznej<sup>42</sup>.

Obrazoburcze przywołanie Boga Stwórcy w kontekście fotografii odnajdziemy również w entuzjastycznych reakcjach na ogłoszenie wynalazku. W omówieniu dagerotypu ogłoszonym w zimowym numerze pisma „L'Artiste” znalazło się stwierdzenie: „mamy tu do czynienia z najdelikatniejszą, najwytworniejszą, najdokładniejszą reprodukcją, spośród wytworzonych przez Boga i przez człowieka”<sup>43</sup>. W tym samym tekście Jules Janin odwołuje się do biblijnego aktu stwarzania w słowach:

Jest w Biblii piękny fragment; Bóg mówi: „Niech stanie się światłość, i stała się światłość”. Powiedz dziś do wież kościoła Notre Dame: „ustawcie się tutaj” i wieże was posłuchają – tak posłuchały Daguerre’a, który pewnego dnia zabrał je całe do domu, od fundamentów, na których je wybudowano po cienką i lekką sterczynę, którą unoszą w powietrzu i której nikt jeszcze nie widział. Nikt poza Daguerre’em i słońcem.<sup>44</sup>

## Zagubione i znalezione w tłumaczeniu

Pierwsi informujący w prasie polskiej o wynalezieniu dagerotypii unikali nazw, uciekając się do opisu. Już w tytule artykułu *Wynalazek utrwalenia obrazów w ciemnicy (Camera obscura)*<sup>45</sup>, opublikowanym w „Gazecie Rządowej Królestwa Pol-

<sup>41</sup> Por. L.J. Schaaf *Henry Fox Talbot's «The Pencil of Nature»: A revised Census of Original Copies*, „History of Photography” Winter 1993 (17:4), s. 388-389.

<sup>42</sup> F. Brunet *Photography and Literature*, Reaktion Books, London 2009, s. 40; N. Armstrong *Scenes in a Library: reading the Photograph in the Book*, The MIT Press, Cambridge 1998; R. Signorini *Alle origini del fotografico, Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, CLUEB, Bologna 2007.

<sup>43</sup> „Il s'agit ici de la plus délicate, de la plus fine, de la plus complète reproduction à laquelle puissent aspirer les sùvres de Dieu et les ouvrages des hommes”; J. Janin *Le daguerreotype*, „L'Artiste” t. 2, s. 145-148.

<sup>44</sup> „Il y a un beau passage dans la Bible: Dieu dit «Que la lumière soit, la lumière fut». A cette heure, vous direz aux tours de Notre-Dame: Placez-vous là, et les tours obéiront; et c'est ainsi qu'elles sont obéi à Daguerre, qui, un beau jour, les a apportées chez lui tout entières, depuis la pierre formidable sur laquelle elles sont fondées, jusqu'au la flèche mince et légère qu'elles portent dans les airs, et que personne n'avait vue encore. Excepté Daguerre et le soleil”. Tamże, s. 146.

<sup>45</sup> *Wynalazek utrwalenia obrazów w ciemnicy (Camera obscura)*, „Gazeta Rządowa Królestwa Polskiego” 1839 nr 26 z 1 II, s. 189-190, szp. 2.

skiego” w niecały miesiąc po ogłoszeniu wynalazku, 1 lutego 1839 roku, widzimy pierwsze zmagania z polską terminologią i konieczność odwołania się do łaciny. Polskie słowo „ciemnica” oznaczało przede wszystkim ciemne pomieszczenie lub więzienie (stąd nazwa miejsca, w którym Chrystus oczekiwał na ukrzyżowanie), czy też po prostu całkowitą ciemność. Nie oddawało więc istoty tego, czym była *camera obscura*: obraz nie zaistniałby w niej bez obecności światła. Świadomi tej nieadekwatności, autorzy polscy przez cały XIX wiek konsekwentnie dodawali w nawiasach łacińską nazwę, aż ostatecznie na stałe trafiła ona do języka polskiego. Wracając do wspomnianego artykułu, oto jak anonimowy komentator próbował uchwycić istotę obrazu fotograficznego: „O odkryciu przeto P. Daguerre nie można dać lepszego wyobrażenia, jak gdy się powie, że mu się udało, ten tak prawdziwy rysunek, to tak wierne przedstawienie przedmiotów naturalnych lub sztucznych, ze wszystkimi kolorów odcieniami, delikatnością linii, ścisłą dokładnością kształtów, perspektyw i różnego cieniowania światła, na papierze ustalić”<sup>46</sup>. Widzimy, że powtórzone zostały wiernie wszystkie sformułowania obecne z dyskursie francuskich i angielskich wynalazców fotografii i jej pierwszych komentatorów. Jednocześnie starano się odwołać do metod i obiektów, które czytelnik powinien znać. Co ciekawe porównywano fotografię do grafiki, a nie rysunku: „W tym osobliwym rysunku (*gravure*) kolory oddane są modyfikacjami i nieznacznym stopniowaniem, jak w rysunkach akwatyntowych”<sup>47</sup>.

Trudność autora artykułu, podobnie jak autorów innych wczesnych komunikatów dotyczących wynalazku fotograficznego, polegała na absolutnej niewiedzy o tym, czym właściwie był obraz dagerotypowy. Rzeczywisty z nim kontakt miały w tym okresie jedynie osoby skupione wokół francuskiej Akademii Nauk oraz pozostające w bliskim kręgu Daguerre’a. Polscy reporterzy, dla których dagerotyp był czymś abstrakcyjnym, mieli jednak świadomość, że jest zupełnie czymś innym niż znane dotychczas metody reprodukcyjne czy techniki artystyczne. Stąd trudność z doбором słów, z adekwatnym i precyzyjnym opisem. W konsekwencji język używany w prasie był mieszaną dyskursu naukowego, języka poezji i literatury. Dzieło Daguerre’a było w tym samym tekście „odcieniowanym rysunkiem na kształt rysunku tuszem zrobionego”, ale też „prawdziwym triumfem człowieka czyniącego się panem przyrodzenia”<sup>48</sup>. Gdzie indziej czytamy o „wielkim optycznym odkryciu Daguera, do ustalenia i schwycenia obrazów w *Camera obscura* odbitych”<sup>49</sup>. Pomieszane pojęć i sensów.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> *O ustaleniu działań światła*, „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe” 1839 nr 256 z 6 II, s. 1113-1114.

<sup>49</sup> *O Daguerotypie*, „Przyjaciel Ludu czyli Tygodnik potrzebnych i pożytecznych wiadomości” 1839 T. 1 nr 1-26, s. 134-136.

Najstarszą polską ekfrazę fotograficzną opublikowano dopiero w październiku 1839 roku. Towarzyszyła ona pierwszej w Warszawie prezentacji dagerotypu przedstawiającego kościół Notre-Dame w Paryżu:

Sam kościół najsilniej zastanawia uwagę każdego miłośnika kunsztu, przedstawiając mnóstwo najdrobniejszych szczegółów, iakieby nadaremnie ręka rysownika naśladować usiłowała. Wieże, wieżyczki, arkady, balustrady, konduktory, okna z wszelkimi najdelikatniejszymi ozdobami i rzeźbami gotyckiej architektury, a szczególnie iedno, w którym widzieć można dzwonek, wszystko to odbija się w obrazie z taką wiernością jak postać człowieka w zwierciadle. Nawet chorągiew w 3ch cieniach bardzo wydatnie na szczycie wieży przedstawia się oku. W gmachach i domach, otaczających wspaniałą Świątynię rozeznawaniu także potłuczone szybki u okien, firanki, zazdroski i t.p. Most Ludwika Filipa odbija się w całem złudzeniu optyki z taką dokładnością, że na drugim jego końcu umieszczony nad bramą napis w 2ch wierszach rozeznąć podobna.<sup>50</sup>

W artykule tym słowo „dagerotyp” użyte zostało po raz pierwszy jako polska nazwa odbitki dagerotypowej. Wcześniej mianem tym określano jedynie aparat dagerotypowy. Dzieło wykonane tą metodą określano natomiast zazwyczaj jako „tablica p. Daguerra” lub „obraz p. Daguerra”<sup>51</sup> czy też bardziej ogólnie jako „rysunek”, „grawiura”, „estamp”, odwołując się do popularnych technik, ale też zdradzając całkowitą nieznaną natury obrazu fotograficznego. Rzadziej pojawiało się określenie „rysunki photogeniczne”<sup>52</sup>, co było oczywiście kalką z raportu, który François Arago przedstawił Akademii Francuskiej 7 stycznia 1839 roku. Przypomnijmy, że pierwotnie słowo „photographie” oznaczało badanie światła. W tym sensie pojawiło się we francuskich słownikach na początku lat 30. XIX wieku. Wskazuje to na jego dużo wcześniejsze zakotwiczenie się w języku. W tych samych słownikach fotografem określano pisarza lub badacza piszącego o świetle<sup>53</sup>.

W pierwszych polskich relacjach na temat dagerotypu odnajdziemy również odniesienie do magiczności i tajemniczości wynalazku: „Obrazy Daguerra nie są to rysunki liniowe, lecz czyste tynty, jakie natura przedstawia, które szczególnie w oddaleniu i przez szkło powiększające widziane, magiczne czynią wrażenie”<sup>54</sup>. W innym tekście jest też mowa o „zadziwiającym swą nadzwyczajnością i prawie bajeczności sięgającym wynalazku”<sup>55</sup>. Autorzy nierzadko wyrażają

<sup>50</sup> „Kurier Warszawski” 1839 nr 277 z 18 X, s. 1333.

<sup>51</sup> Np. *O Daguerotypie*, „Tygodnik literackie literaturze, sztukom pięknym i krytyce poświęcony” 1839 nr 27 z 30 IX, s. 1-2, dokończenie nr 28 z 7 X, s. 1-2.

<sup>52</sup> *Zdanie sprawy pana Arago o daguerotypie*, „Gazeta Codzienna” 1839 nr 3568 z 13 VIII, s. 3-4.

<sup>53</sup> M. Wiedemann *Le vocabulaire...*, s. 90.

<sup>54</sup> *O Daguerotypie*, „Przyjaciel Ludu czyli Tygodnik potrzebnych i pożytecznych wiadomości” 1839 T. 1 nr 1-26, s. 134-136.

<sup>55</sup> *Dagerotyp, albo malowidła Daguerra, działaniem samego światła wykonane*, „Magazyn powszechny” 1839 nr 6 z 9 II, s. 44.

## Szkice

przekonanie o stwórczej mocy natury, twierdząc iż: „tak dokładnie nie ludzka ręka, ale chyba sama tylko natura rysować potrafi”<sup>56</sup>. Oczywiście wiele z tych relacji jest tłumaczeniami z artykułów francuskich lub niemieckich, jednak zawarte w nich idee powtarzane są w artykułach powstałych w drugiej połowie 1839 roku i później, kiedy Polacy mogli się naocznie przekonać, czym tak naprawdę jest ów tajemniczy i „doskonały” wobec widzialnej rzeczywistości obraz.

Podobnie jak w większości języków europejskich, również polska terminologia fotograficzna powstała w oparciu o słownictwo francuskie i angielskie<sup>57</sup>. Do powszechnego użycia szybko weszło słowo dagerotyp, które podobnie jak „sztuka fotograficzna”<sup>58</sup> określało zarówno odbitkę na płycie dagerotypowej, jak i na papierze. Próba ustalenia polskiego terminu dla fotografii był „światłorys”. Słowo to pojawiło się na przykład w pracy *O Dageortypie* Józefa Feliksa Zielińskiego z 1843 roku<sup>59</sup>. Równoległe, w prywatnych zapiskach Zieliński używał terminu „światłoryt”. „Światłorys” został przywołany również w dużo późniejszej definicji dagerotypii autorstwa Karola Beyera, opublikowanej w 1862 roku w encyklopedii Orgelbrandta. Beyer pisał: „przez Daguerre’a odkryty sposób (a któremu też imię jego pozostawiono, lubo jest tak samo fotografią, światłorysem, jak i inne najrozmaitszych nazw odmiany)”<sup>60</sup>, zwracając też uwagę na problemy terminologiczne. Polski „światłorys” jest dosłownym tłumaczeniem słowa „photographie”, ale też „photogenic drawing”. Odzwierciedla przede wszystkim ideę fotografii jako samodzielnego rysunku wykonanego przez światło, a więc ideę autoprezentacji natury. Nieco więcej trudności sprawił Polakom termin „calotypie”. Odbitki papierowe z papierowych negatywów wrzucono po prostu do wielkiego wora z nazwą „sztuka photographiczna”. Jedyną próbę ustalenia polskiego terminu podjął Zieliński, tłumacząc kalotyp jako „krasnopistwo”, czyli „piękne pisanie” czy może „opisanie”. Jak widać, odszedł od zawartego w większości terminów i tłumaczeń odniesienia do rysunku lub grafiki, na rzecz pisania czy opisywania.

---

<sup>56</sup> *O Dageortypie*, „Przyjaciół Ludu...”, s. 136.

<sup>57</sup> Choć pierwsze tłumaczenie raportu Arago i broszury Daguerre’a zostało wykonane prawdopodobnie w oparciu o tłumaczenie niemieckie, zważywszy iż wydała je poznańska firma księgarska braci Schereck.

<sup>58</sup> *Zdanie sprawy pana Arago o daguerrotypie*, „Gazeta Codzienna” 1839, nr 3568 z 13 VIII, s. 3.

<sup>59</sup> Tekst Zielińskiego z krytycznym opracowaniem: M.M. Grąbczewska, „*O Dageortypie*” *Józefa Feliksa Zielińskiego i o polskich dagerotypistach we Francji*, „Dagerotyp” 2010 nr 19, s. 4-55.

<sup>60</sup> K. Beyer *Dagerotyp*, w: *Encyklopedia powszechna*, wyd. S. Orgelbrand, Warszawa 1862, t. 6, s. 656.

## Dagerotyp literacki

Dwadzieścia lat musiała czekać fotografia, żeby dostać się na strony encyklopedii i słowników<sup>61</sup>, podczas gdy w literaturze pięknej pojawiła się niemal natychmiast po ogłoszeniu wynalazku. Poza znaczeniem podstawowym, odsyłającym do metody otrzymywania i utrwalania obrazów dzięki właściwościom światłoczułym pewnych substancji oraz do obiektów otrzymanych za jej pomocą, zarówno dagerotyp, jak później fotografia, używane były w języku literackim w znaczeniu metaforycznym<sup>62</sup>. Widoczne jest ono chociażby w tytułach mniej lub bardziej efemerycznych czasopism, których tematyka nie ma nic wspólnego z fotografią. W 1840 roku zaczął się ukazywać miesięcznik „Le Petit Daguerrotyp ou une fête par mois”, w którym co miesiąc prezentowano etymologiczne i historyczne wytłumaczenie wybranego terminu, a w 1841 „Le Daguerrotyp Littéraire” drukujący prozę i poezję. Od 1849 do 1853 roku wychodził natomiast dwutygodnik „Le Daguerrotyp théâtral”, drukujący dramaty i recenzje teatralne. Wytłumaczenie takiego zastosowania słowa „daguerrotyp” znajdujemy w encyklopedii Larousse’a z 1870 roku, według której jego drugie znaczenie to: „reproduction fidele” (wiernie odtworzenie). Przykładem zastosowania go w takim sensie jest cytat z Mériméego: „Płynąc Ojciec widział wiele burz, a wszystkie jego opisy są dagerotypami”<sup>63</sup>. Analogicznie: przymiotnik „daguerrotypé(e)” (zdagerotypowany) oznacza „fidèlement reproduit” (wiernie odtworzony). Tutaj jako przykład użycia posłużył fragment z Théodora Poupina: „To smutna i prawdziwa historia kilku godzin z paryskiego życia zdagerotypowanego w najspokojniejszym i najszczęśliwszym zakątku naszego sąsiedztwa”<sup>64</sup>. „Zdagerotypować” mogło również oznaczać znalezienie odpowiedniego określenia, uchwycenie istoty rzeczy, jak w zdaniu: „Możemy zdagerotypować lud angielski jednym słowem: Interes” (L.-J. Larcher)<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Kwerenda przeprowadzona w 30 słownikach językowych powstałych między 1839 a 1870 rokiem wykazała, że w żadnym z nich nie ma ani słowa „dagerotyp”, ani „fotografia”.

<sup>62</sup> Takie znaczenie znajdziemy jeszcze w słownikach z początku XX wieku. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego z 1900 znajdziemy takie znaczenia jak: Fotograficzność – wiernie odtwarzanie na wzór fotografii, Podobieństwo fotograficzne – najzupełniejsze (t. 1, s. 768).

<sup>63</sup> „L’abbé à navigué, a vu des tempêtes; toutes ses descriptions sont des daguerrotypes”. *Grand Dictionnaire Universel Du XIX Siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, Par M. Pierre Larousse, t. 6, Paris, 1870, p. 13.

<sup>64</sup> „C’est l’histoire bien triste, bien vraie, de quelques heures de la vie parisienne daguerrotypée dans le coin le plus paisible et le plus heureux de notre voisinage”. Tamże.

<sup>65</sup> „On peut daguerrotyper le peuple anglais d’un seul mot: l’Intérêt”. Tamże.

## Szkice

Ciekawe są porównania pisarza do dagerotypisty, który jak u Théophile'a Gautier ma wiernie opisać obserwowany pejzaż Stambułu: „Tym samym oddaliliśmy się od naszej pokornej pracy literackiego dagerotypisty”<sup>66</sup>, czy też, jak u Champfleury'ego, udaje się mu uchwycić piórem prawdziwą naturę swoich bohaterów i przedstawianych wydarzeń: „Jeśli pisarz studiuje uważnie naturę by potem jak najwierniej oddać ją w swoim dziele, można go porównać do dagerotypisty”<sup>67</sup>.

Podobne przykłady znajdziemy w literaturze polskiej, na przykład w twórczości Słowackiego i Norwida.

Norwid był szczególnie wrażliwy na fotografię<sup>68</sup>, historykom literatury znane są przede wszystkim słowa z *Czarnych Kwiatów*: „Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć te, co ze zbioru razem wspomnień tych samo czasem zdaje się określać i dlatego właśnie w daguerotyp raczej pióro zmieniam, aby wierności nie uchybić – inaczej”<sup>69</sup>. Antonina Lubaszewska widzi w tym zdaniu wyraz wiary Norwida w „prawdę fotografii”<sup>70</sup> oraz dowód nowoczesnego sposobu myślenia o obrazie. Píše ona: „Poglądy Norwida na relację między sztuką a fotografią wskazują na jego nowoczesną próbę spojrzenia z punktu widzenia fotografii, jako sztuki, na sztukę (malarzy werystów) jako na fotografię. Malarstwo realistyczne jest w jego ujęciu raczej prekursorem dagerotypu, zatem pióra nie zamienia w pędzel, lecz w dagerotyp, który ma większą moc utrwalenia ostatnich spotkań z Chopinem czy Mickiewiczem. Ich pamiętne, ostatnie słowa są jak podpisy pod zdjęciem”<sup>71</sup>. Według interpretacji Lubaszewskiej podstawowym odniesieniem Norwida byłyby idea wierności fotografii wobec rzeczywistości. Świadczyłoby to jednak o dużym zapóźnieniu poety wobec wiedzy i poglądów na temat dagerotypii i fotografii, *Czarne Kwiaty* zostały bowiem opublikowane w 1857 roku, kiedy mit o prawdziwości fotografii był obalony na rzecz uznania jej artyzmu i kreatywności z jednej i świadomości manipulacji obrazu fotograficznego z drugiej strony. Norwidowskie porównanie pióra do dagerotypu widzieć należy raczej jako biegłość w posługiwaniu

---

<sup>66</sup> „Nous voici bien loin de notre humble besogne de daguerréotypeur littéraire”. Th. Gautier *Constantinople*, M. Lévy, Paris 1853, s. 308.

<sup>67</sup> „Qu'un écrivain étudie sérieusement la nature et s'essaye à faire entrer le plus de vrai possible dans une création, on le compare à un daguerréotypeur”, Champfleury, *Le Réalisme*, Slatkine Reprints, Genève 1993, s. 91.

<sup>68</sup> O zainteresowaniu Norwida fotografią więcej w: J. Zieliński *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i Śmierć świętego Józefa*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2010.

<sup>69</sup> C.K. Norwid *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1983, s. 36-37.

<sup>70</sup> A. Lubaszewska *W daguerotyp raczej pióro zmieniam*, „Teksty Drugie” 1999 nr 4, s. 165.

<sup>71</sup> Tamże, s. 181.

się metaforami wykształconymi w literackiej francuszczyźnie w dwóch dekadach poprzedzających powstanie tekstu.

Przywołajmy również zagadkowy cytat z poematu *Beniowski* Juliusza Słowackiego: „Już... już — Wtem szable mu po oczach migną! / Ksiądz wstał — szcęk wielki był — pieczętkę zgubił, / Ujrzał na ścianach boju stereotyp, / Bowiem dąb w środku był jak dagerrotyp”<sup>72</sup>. W dalszych wersach możemy przeczytać, jak wyglądało widowisko, które ukazało się księdzu Markowi wewnątrz drzewa, „Co się więc działo zewnątrz, to się w łonie / Suchego dębu odbiło tęczowe”. Był to więc obraz ruchomy, oparty na grze światła i cienia. Można widzieć w tej scenie stary, wydrążony wewnątrz dąb, do którego, przez nieduży otwór, wpadła wiązka światła. Drzewo zamieniło się dzięki temu w narzędzie optyczne, swoisty projektor rzeczywistych lub wyobrażonych (metaforycznie przedstawionych) scen walki. Niewątpliwie mowa tu o przyrządzie optycznym, ale jakim? Opisowi Słowackiego odpowiadają dwie możliwe interpretacje. Być może chodzi tu o dużą camerę obscurę. Ten używany od XVI wieku przez malarzy przy kreśleniu perspektywy przyrząd, w wieku XVIII stał się rozrywką arystokracji. Był wtedy przeważnie wielkości niewielkiego pokoju, w którym towarzystwo zbierało się, aby wspólnie obserwować obrazy ukazujące się na ścianie, a powodowane wąską smugą światła wpadającą przez niewielki otwór. Przy maksymalnym zaciemnieniu pomieszczenia powstały obraz charakteryzował się nie tylko dokładnością kształtów, ale też wiernie odtwarzał barwy reprodukowanych przedmiotów. Jego jedyną wadą była odwrotność. Słowacki nie wspomina o tej niedogodności, ponadto jego opis odnosi się raczej do ruchomego obrazu, podczas gdy camera obscura sprawdzała się przy nieruchomych scenach zbudowanych z kilku obiektów. Zastanawiający jest również efekt tęczy opisany w *Beniowskim*: „Na ścianach tęczę tworzyli urocza” (werset 158). Wywołanie tęczy wewnątrz camery obscury było doświadczeniem optycznym, pokazowym numerem eksperymentalnych lekcji fizyki szczególnie popularnym w XVIII wieku<sup>73</sup>.

Być może należy raczej widzieć w „dagerotypie” z opisu Słowackiego inny, dużo mu bliższy obiekt optyczny, wywołujące podobne wrażenia? Mam na myśli wymyśloną przez Daguerre’a i opracowaną razem z Charles’em Marie Boutonem dioramę. Otwarta w Paryżu w 1822 roku i działająca do pożaru 8 marca 1839 roku diorama była spektaklem ruchomych obrazów, które dzięki dynamicznemu oświetlaniu sprawiały wrażenie trójwymiaru i prawdziwości<sup>74</sup>. Z dużym prawdopodobieństwem Słowacki pisał *Beniowskiego* od jesieni 1839 do końca 1840 roku<sup>75</sup>. Należy więc

<sup>72</sup> J. Słowacki *Poematy*, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1989, s. 138.

<sup>73</sup> F. Trepak *Théâtre de l’Univers*, w: B.M. Stafford, F. Trepak *Devices of wonder*, Getty Research Institute, Los Angeles 2001, s. 309; M. Salwa *Camera obscura – obiektywność utracona*, „Dagerotyp” 2007 nr 16, s. 5-18.

<sup>74</sup> Więcej na temat dioramy: F. Trepak *Diorama*, w: B.M. Stafford, F. Trepak *Devices...*, s. 325-329.

<sup>75</sup> J.M. Rymkiewicz *Słowacki. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2004, s. 24.



## Szkice

uznać, że dagerotyp był mu znany, ale raczej jako opisywany w prasie cud nauki niż z autopsji, podczas gdy na pewno był chociażby raz na spektaklu prezentowanym w dioramie. Podobnie Théophile Gauthier kilkakrotnie posłużył się porównaniem bogatego w efekty świetlne widoku do dioramy, która była dla niego niezwykle przekonująca w oddawaniu rzeczywistości. We wspomnianej już powieści *Constantinople* pisze: „Jeśli widok portu ze strojnymi statkami i swoim ciągłym ruchem był już cudownym spektaklem pod Wschodnim słońcem, to co powiedzieć o tym nocnym świącie? W takim momencie czuję niewystarczalność pióra i pędzla; jedynie diorama mogłaby, przy pomocy swojej wspaniałej zmienności, dać choć pojęcie o tych niesamowitych efektach wywołanych przez cień i światło”<sup>76</sup>.

Słowacki w *Beniowskim* i Norwid w *Czarnych kwiatach* wplekli w opowieść słowo „dagerotyp”, odwołując się do innego pola znaczeń i wyobrażeń. Obaj ignorują cały balast techniczny związany z powstaniem i utrwaleniem obrazu fotogenicznego. Za pomocą metafory (Norwid) lub ekfrazy (Słowacki) odsyłają do istoty fotografii, tak jak widzieli ją obserwatorzy jej narodzin – do wierności i szczególności wobec rzeczywistości oraz do tajemniczej i zarazem cudownej, stwórczej mocy światła.

## Ku źródłom

Powyższe rozważania są zbiorem refleksji na temat językowego wymiaru początków fotografii. Zostały one zawężone do nazw najstarszych procesów: heliografii, dagerotypii i kalotypii, decydujących dla rozwoju terminologii fotograficznej. Nazwy późniejszych metod, narzędzi i powstałych przy ich udziale obrazów były tworzone analogicznie do tych trzech pierwotnych terminów. One zaś są wyrazem wizji wynalazku, jaką mieli lub chcieli utrwalić w społecznej świadomości jego autorzy i pierwsi komentatorzy. Podstawą języka fotograficznego były ich filozoficzne i światopoglądowe dylematy, oscylujące między romantycznym iluminizmem i wiarą w moc natury a pozytywistycznym przekonaniem o cywilizacyjnym postępie i kluczowej roli człowieka. Język ten rozwijał się między poetycką metaforą charakteryzującą się szerokim polem interpretacyjnym a naukowym dyskursem wymagającym precyzji. W doskonały sposób oddaje to istotę procesu fotograficznego, w którym wykorzystywane są fizyko-chemiczne właściwości światła i substancji wrażliwych na jego działanie, a który wymaga jednocześnie precyzyjnych optycznych przyrządów i obliczeń. Odzwierciedla również, wyrażaną szczególnie przez krytykę artystyczną, wątpliwość odnośnie artystycznego i rzemieślniczego statusu fotografii. Przewijające się przeciwstawienie jej mechanicznego

---

<sup>76</sup> „Si la vue du port, avec tous ses vaisseaux pavoisés et son perpétuel mouvement de barques, était déjà un spectacle merveilleux sous le soleil splendide d'Orient, que dire de la fête nocturne? C'est ici que l'on sent l'impuissance de la plume et du pinceau; le diorama seul pourrait, à l'aide de ses changeants prestiges, donner une faible idée de ces magiques effets d'ombre et de lumière”, Th. Gautier *Constantinople*, s. 215.

charakteru artystycznej wolności malarza odnajdujemy również dzisiaj, w dobie demokratyzacji fotografii, wyrażającej się w *quasi*-absolutnej dostępności aparatów fotograficznych także, a może przede wszystkim w zminiaturyzowanej, kieszonkowej wersji. W chwili, gdy każdy jest fotografem, precyzja obrazu fotograficznego sięga doskonałości, a idea jego prawdziwości straciła podstawy bytu, dawne definicje i przekonania musiały ulec przeformułowaniu. Aktualna pozostaje jednak wyrażona przez wynalzców fotografii fascynacja potęgą światła i tajemniczość procesu, którego istota, mimo coraz bardziej perfekcyjnego sprzętu, nie traci symboliczno-metaforycznego charakteru. Stąd zapewne obserwowany od kilku lat zwrot ku technikom tradycyjnym, określanym przez kontrast z coraz bardziej banalną fotografią cyfrową, technikami szlachetnymi. Ich szlachetność oznacza wtajemniczenie fotografa w sekretną moc chemicznych odczynników i inicjację w sekret słonecznej sztuki rysunku. Jest to nie tylko powrót do szlachetności rzemiosła, ale przede wszystkim wyraz pragnienia ponownego odczytania sformułowanych przez pierwszych fotografów i wyrażonych przez język dogmatów o cudowności i transcendencji obrazu fotograficznego.

## Abstract

**Małgorzata Maria GRĄBCZEWSKA**  
**The National Library of Poland (Warszawa)**

### *Miscellanea photographica*: The birth of the language of photography

This article seeks to describe the potential of early photographic language and its implications for an understanding of photography in the very first years after its invention. The first section points to the hidden meanings in the language of description and the transfer of both technology and phenomena, placing themselves between the romantic belief in the power of nature and the universe, metaphysical belief in the divinity of photographs, and scientific discourse referring to its technical and mechanical aspects. "Magicality" had also penetrated into the Polish language and has become a major tool for understanding the mystery of the invention. The last paragraph of the article explains the literary metaphors, in which the daguerreotype is a figure of fidelity, but also the image that connects all the previously presented interpretations.