

Cezary Zalewski

PRL w obiektywie : fotograficzne reprezentacje rzeczywistości w literaturze lat 1947-1989

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7, 93-112

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Cezary Zalewski

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

PRL W OBIEKTYWIE. FOTOGRAFICZNE REPREZENTACJE RZECZYWISTOŚCI W LITERATURZE LAT 1947-1989

Obecność fotograficznych przedstawień w literaturze powojennej nacechowana jest znamionym paradoksem. Ich liczba jest bowiem znaczna, a mimo to nie starają się uchwycić tego, co jest właściwe lokalnym, tutejszym realiom. Ta ucieczka jest na tyle powszechna, że można dokładnie wyznaczyć jej główne szlaki. Pierwszy, bodaj najczęstszy, wiedzie ku temu, co prywatne: fotografia i jej ogląd stają się częścią indywidualnej biografii, przy czym doświadczenie takie zostaje nacechowane pewnym uniwersalizmem, związanym z niezmiennymi problemami miłości, przemijania, pamięci czy śmierci. Drugi kierunek odnosi się do przeszłości: stare zdjęcie przynosi obrazy pochodzące jeszcze z dziewiętnastego wieku lub – znacznie częściej – z dwudziestolecia międzywojennego (ewentualnie z okresu okupacji). Trzeci szlak przebiega wprawdzie przez współczesność, tyle tylko że niepolską: fotografia przedstawia ludzi i aktualne miejsca, które znajdują się bądź w ZSRR, bądź w USA czy tzw. Europie Zachodniej.

Wszystko więc wskazuje na to, iż motyw ten bierze czynny udział w wielokrotnie już rozpoznawanym wykorzenieniu powojennej literatury, której bieżące doświadczenie nie dostarczało istotnych inspiracji. Jego przedmiotem mogło być bowiem jedynie to, co zostało powołane przez system PRL-u, a co okazywało się nie tylko banalne i tandetne, ale – niczym smok, z którym walczy św. Jerzy u Herberta – nieuchwytnie, efemeryczne, pozbawione trwałych struktur. Zasada ta dopuszcza wszakże wyjątki. Fotograficzne przedstawienia pojawiają się bowiem również wtedy, gdy literatura traktuje powojenne realia z należytych zainteresowaniem. Jednakże, jak sądzę, dzieje się to z tych samych powodów, które leżały u podstaw nurtu eskapistycznego. Skoro bowiem rzeczywistość okazywała się bezkształtna, to jeden ze sposobów jej prezentacji polegał właśnie na wprowadzeniu wiernego, utrwalonego na kliszy obrazu, który sprawiał, iż PRL stawał się „bardziej” konkretny i faktyczny, a tym samym łatwiejszy do uchwycenia. Realizacja takiego założenia nie była jednak jednolita. Wydaje się, iż w literaturze tego okresu istniały co najmniej trzy sposoby, za pomocą których fotografia była umieszczana w obszarze tekstowym. Pierwszy traktował zdjęcie podobnie

jak inne przedmioty, jakich używa się w określonym celu; drugi przeciwnie – dokonywał za jego pomocą wizualizacji tego, co niezwykle; trzeci koncentrował się wokół procesów jego powstania, kładąc szczególny nacisk na osobę fotografa.

I. Fotografie funkcjonalne

Pod względem statystycznym prezentacja samego obrazu nie jest najczęściej spotykanym sposobem, w jaki literatura PRL-u realizuje omawiany temat. Podstawowe ujęcie ma bowiem charakter pragmatyczny, a zatem koncentruje się wokół różnorodnych zastosowań fotografii, jakie pojawiają się w obszarze społecznym. Trzy spośród nich odznaczają się przeważającą regularnością. Zdjęcia pojawiają się zatem w kontekście ideologicznym, związanym z socjalistycznym stylem uprawiania polityki; ponadto bywają wykorzystywane instytucjonalnie przez organa ścigania oraz sądy, a także służą do kulturowej charakterystyki obszarów wiejskich.

Kontekst ideologiczny

Zawłaszczenie fotografii przez system władzy dokonywało się zazwyczaj w celach propagandowych. Do zadań masowo rozpowszechnianych zdjęć należała kreacja odpowiedniego wizerunku rządzących lub ich prezentacja, zwłaszcza gdy przedstawiali działaczy niższego, lokalnego szczebla. Te właśnie funkcje utrwalone zostały w literaturze PRL-u¹, jednakże już w tym okresie pojawiały się interesujące próby podważenia tego rodzaju politycznej pragmatyki.

W *Cudownej melinie* Kazimierza Orłosa w partyjną rozgrywkę między Turoniem i Miedzą został wmieszany znajomy Turonia – Muszyna, któremu zlecona została rola dziennikarza i fotoreportera zarazem. Ich pierwsze wspólne spotkanie kończy się fotograficznym akcentem:

Muszyna zrobił zdjęcie – Miedza za biurkiem, na tle portretów na ścianie. Głośno strzeliła migawka. Potem wyszli.

Sekretarz zamknął drzwi obite skórą i znów usiadł, tak jak go Muszyna sfotografował – ręce złożone na szklanej płycie, grymas zamiast uśmiechu. Patrzył nieruchomo przed siebie. Przed nim, na kartce białego papieru, leżała kupka tytoniu. Odechnął głęboko, wstał, zawołał kierowcę i posłał po nowe papierosy².

Kontrast budowany jest zatem między dwoma momentami: pierwszy zostaje uchwycony na kliszy, a drugi następuje nieco później. Oba przedstawiają powiatowego sekretarza, który siedzi za biurkiem, trzymając ręce na blacie. Pozowanie ma jednak charakter oficjalny, zatem Miedza ujęty zostaje w otoczeniu portretów symbolizujących władzę centralną, która sankcjonuje działania na szczeblu lokalnym.

¹ Por. R. Bratny, *Losy* [1973]. Warszawa 1983, s. 180; J. Putrament, *Pasierbowie* [1963]. W: idem, *Pisma*. Warszawa 1980, t. 4, s. 21-23, 145.

² K. Orłoś, *Cudowna melina*. Warszawa 1989, s. 44.

Sekretarz jest zadowolony i uśmiechnięty, pokazując w ten sposób przyjazne oblicze partyjnego działacza³.

Literacki „kadr” dokonuje natomiast swoistej korekty poprzedniej wizji. Zamiast wizerunków towarzyszy pojawia się tytoń i papierosy, sugerujące zdenerwowanie i napięcie związane z poparciem, które nigdy nie jest nieodwołalne. Zafiksowany, niemal martwy wzrok, połączony z nieszczególnym wyrazem twarzy, oznacza nie tylko kłopoty, jakich przysparza niewygodny Turoń, ale i odsłania styl pracy sekretarza, który forsując własne koncepcje, nie liczy się z nikim. W takim zestawieniu fotografia okazuje się polityczną mistyfikacją, kreującą harmonię zarówno wewnątrz partyjnego aparatu, jak i w jego relacjach z obywatelami.

Ten pierwszy aspekt jest wnikliwie analizowany w wierszu Bogusławy Latawiec *Zdjęcie*:

Twarz tak powiększona ze ziarna
niedomówienia linii
w okolicy ust niebezpiecznie
gęstnieją
Trudno odgadnąć wagę jego słów
choć dopiero co stadem
ruszyły
Tłuką o mikrofony
zrywając warstwa po warstwie
powietrze
Wilgoć języka słycać między czarnymi głoskami
Ostra krawędź oddechu
spada całym zdaniem
wprost w cztery strony ścian
Na zdjęciu słuchają go we wszystkich
marginesach
stłoczeni
tyle że papier (przy zgaszonych myślach)
muszą rozjaśniać co twarz
własną skórą⁴.

Zasadnicza kwestia dotyczy również kompozycji kadru, który jednak jest tu rekonstruowany na podstawie samej fotografii, a nie procesu jej powstawania. Przedstawia ona wystąpienie mówcy, zapewne na jakimś partyjnym posiedzeniu, chociaż jego precyzyjne określenie jest przemilczane zapewne ze względów cenzuralnych.

³ Perswazyjny cel takiej mimiki zaobserwowanej na wizerunkach agitacyjnych Barthes określił następująco: „Przed wszystkim podobizna kandydata ustanawia osobisty związek między nim samym a wyborcami; kandydat poddaje osądowi nie tylko jakiś program, ale też proponuje jakiś fizyczny klimat, zbiór codziennych wyborów wyrażonych z pomocą wyglądu, ubioru, postawy. [...] Naturalnie posłużenie się fotografią wyborczą zakłada pewien rodzaj porozumienia: zdjęcie jest lustrem, które pozwala odczytać to, co znane, bliskie, proponuje ono wyborcy jego własną podobiznę, oczyszczoną i wyidealizowaną, dumnie wyniesioną do godności typu”. R. Barthes, *Fotogenika wyborcza*. W: *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński. Warszawa 2000, s. 202, 203.

⁴ B. Latawiec, *Zdjęcie*. W: *Przestrzenie*. Poznań 1975, s. 19.

Cały zresztą wiersz posługuje się mową ezopową, która przemycza kontekst polityczny za pomocą zagadnień dotyczących wizualnych parametrów zdjęcia. Centralnym elementem kompozycji jest postać prelegenta, która została zredukowana do widoku twarzy i znajdujących się koło niej mikrofonów. Paradoksalnie jednak tak duże zbliżenie nie daje precyzyjnego obrazu, a proces ten ma swoją analogię w sferze retorycznej. Im bowiem dokładniejszy jest mówca, formułując wypowiedź za pomocą wyraźniej argumentacji, tym więcej niepożądanych niedomówień wkrada się w jego słowa. Przekaz ideologiczny tylko pozornie jest jednoznaczny, przynosząc zawoalowane informacje dotyczące podziałów i walki o dominację.

Poddając deleksykalizacji frazeologizm „waga słów”, poetka sugeruje ponadto, iż obiektywny sens wypowiedzi staje się coraz mniej istotny, a na pierwszy plan wysuwa się sposób jej artykulacji. Wskazuje on bowiem na zaangażowanie mówcy, który nie tylko wkłada wiele wysiłku w przemówienie, ale przede wszystkim nasycza je własnymi emocjami. Ich poziom jest zapewne niemały, skoro fotografia sprawia wrażenie, jakby pomieszczenie, w którym wszystko się odbywa, zostało bez reszty wypełnione wibrującym głosem. Najważniejszy efekt polega jednak na kontrastowej opozycji między prelegentem a słuchaczami. Kompozycja nie tylko wskazuje, że słuchacze sytuują się na obrzeżach kadru, ale zarazem podkreśla, iż nie dokonuje się tu żadna komunikacja. Odbiorcy bowiem są oddaleni i zarazem bierni, słuchając prelegenta bez jakiegokolwiek zrozumienia. Wydaje się nawet, iż najważniejsza jest ich fizyczna obecność, na której wyczerpuje się wszelkie uczestnictwo. Fotografia opisana przez Latawiec prezentuje zatem martwy i jałowy rytuał, w którym z konieczności biorą udział partyjni działacze, a który nie przynosi niczego, poza piętnowaniem „odchyleń” i rywalizacją mnożących się frakcji.

Kontekst instytucjonalny

Wykorzystywanie fotografii w mechanizmach związanych z funkcjonowaniem państwa ogranicza się do dwóch aspektów. Pierwszy dotyczy działania wszelkiego rodzaju służb śledczych, drugi natomiast koncentruje się wokół pracy wymiaru sprawiedliwości. W obu kontekstach istnieją sytuacje, w których zdjęcia pojawiają się *ex post*, dokumentując (nierazko za pośrednictwem prasy) fakty o charakterze przestępczym, kryminalnym lub sądowniczym⁵. Jednakże najciekawsze realizacje nie polegają na tak bezpośrednim i sprawozdawczym trybie wprowadzenia fotografii, ale pokazują sposób, w jaki zostaje ona użyta przez pracowników odpowiednich instytucji.

Oba wspomniane konteksty różnią się jedynie w kwestiach dotyczących nielegalnego czynu, przy wykrywaniu i osądzaniu którego pomocne okazuje się zdjęcie. Jeśli bowiem jest ono wykorzystywane przez milicję lub Służbę Bezpieczeństwa, to prowadzone dochodzenia mają wyraźne podłoże polityczne. Dlatego tego typu

⁵ Por. K. Brandys, *Obywatele*. Warszawa 1954, s. 392; idem, *Czerwona czapeczka*. Warszawa 1956, s. 67; P. Wojciechowski, *Ulewa, kometa, świński targ*. Warszawa 1974, s. 160-161; J. Iredyński, *Ciąg*. Kraków 1982, s. 173-174.

funkcjonalizacja najczęściej pojawia się tam, gdzie przedstawione zostały początki nowego, ludowego państwa. Utwory takie były utrzymane w poetyce socrealizmu bądź też odznaczały się bardziej wyszukaną formą⁶. Powieść Tadeusza Brezy *W potrzasku* należy do pierwszego typu, przedstawiając oparte na schemacie inicjacyjnym losy młodego absolwenta – Lutka Jokisza. Zanim jednak ukończył liceum, jego nauczycieli odwiedził bosman Dzierzgowski, przebywający w Szczytnie służbowo. W trakcie wizyty, chcąc przybliżyć dawnym przyjaciółom port w Goszycach, pokazał zdjęcie, które przedstawiało:

kilka mocno uszkodzonych budynków, a na dalszym planie mniej już wyraźny falochron – również podziurawiony. Wygląd szczątków był tym żałośniejszy, że odgrazdały je od wody olbrzymie piętrowe zasieki z rozmaitego żelastwa, najpewniej tony całe różnych rozbitych urządzeń portowych – dźwigów, rurociągów, elewatorów⁷.

Bosman zapewnia gospodarzy, że te zniszczenia zostały już w większości usunięte, a teraz powstają plany zagospodarowania i rozbudowy portu. Oglądając z nimi fotografię, snuje zatem kreatywne wizje, jakie wkrótce zostaną zrealizowane. Jednym z tych, którzy mogą tego dokonać, jest Lutek. Jednakże zostaje on wciągnięty w działalność przestępczą, która kończy się jego aresztowaniem. Oficer śledczy znalazł w dokumentach Jokisza zapomnianą przez bosmana fotografię, dlatego od niej rozpoczął przesłuchiwanie. Jego przebieg prowadzi do sceptycznej konstatacji:

każdy przecież wiedział, że młodzież lubi zdjęcia i że lepią się jej one do rąk, potrzebne czy niepotrzebne, tłumaczące się jakoś czy nie tłumaczące, podejrzane czy nie. To zaś, konkretnie biorąc, podejrzeń żadnych nie budziło. Interesujące dla zadnego wywiadu nie było, bo przedstawiało obiekt już zniszczony⁸.

Jednakże sam fakt, że oficer w innym wypadku nie wyklucza niebezpieczeństwa, z jakim wiąże się posiadanie fotografii, jest nader znamieny. O ile bowiem bosman traktował ją jak talizman ukrywający wizję odbudowanego portu, o tyle przesłuchujący widzi w niej ewentualne zagrożenie państwowej suwerenności.

W opowiadaniu Kornela Filipowicza *Świadek, który nie umiał mówić* finał fabuły odbywa się na sali sądowej. Proces ma charakter poszlakowy, gdyż nie istnieją niezbite dowody, iż Franciszek Bleszka zamordował kilkuletnią Anię. Podczas rozprawy oskarżyciel pomocniczy zwrócił się do małego Bronka – który ostatni widział siostrę żywą – z pytaniem, czy zna podejrzanego. Chłopiec zaprzeczył, gdyż aktualny wygląd Bleszki (po opuszczeniu szpitala) nie przypominał dawnego. Następnie jednak prawnik:

pokazał Bronkowi jakąś fotografię i zapytał cicho:
– A tego pana znasz?

⁶ R. Bratny, *Kolumbowie rocznik 20* [1957]. Kraków 1984, s. 642.

⁷ T. Breza, *W potrzasku*. Warszawa 1955, s. 19.

⁸ Ibidem, s. 224-225.

– Tak! On zabrał Anię na tlaktol! – wykrzyknął Broniek tak głośno, że było słychać na całej sali. [...]

– To zdjęcie oskarżonego zostało zrobione piętnastego sierpnia w czasie dożynek, na cztery dni przed śmiercią Ani – powiedział. Położył zdjęcie na stole sędziowskim, uklonił się i wrócił na swoje miejsce. Sędzia nie wziął zdjęcia do ręki. Patrzył na nie z daleka. Było to duże powiększenie zrobione z małej, amatorskiej fotografii. Franciszek Bleszka stał oparty o traktor, którego przód i kabina ozdobione były zielenią i kwiatami. Był w koszuli z krótkimi rękawami, ręce miał założone na piersiach. Między koszulą a paskiem widać było kawałek gołego brzucha. Twarz miał roześmianą. Jego głowa ozdobiona była wielką chyrą ciemnych włosów, policzki zarośnięte puszystymi bakami⁹.

Fotografia jest zatem wykorzystana przez oskarżyciela w celu uwiarygodnienia zeznań małego świadka. Na jej podstawie dokonuje on identyfikującego rozpoznania: oskarżony okazuje się tym samym traktorzystą, który wcześniej wprowadził i zamordował Anię. Wszelako ustalenie tej tożsamości okazuje się wątpliwe ze względu na postawę sędziego i obrońcy, którzy dyskredytują kompetencje chłopca. Jeśli jego wersja okazałaby się trafna, sugestia, iż na zdjęciu podejrzany przybrał pozę zadowolonej, spokojnej osoby. Jego postawa jest sztuczna, ukrywa mordercze zamiary oraz ich konsekwencje. Idylliczna atmosfera obrazu, z którego emanuje nieskrępowany witalizm, skrzętnie tuszuje bowiem zapowiedź zbrodni, która niedługo zostanie popełniona.

Kontekst kulturowy

W literaturze przedstawiającej tereny wiejskie pojawiają się fotografie, które stają się przedmiotem oglądu i oceny, jakich dokonują bohaterowie¹⁰. Jednakże tego typu prezentacje tylko w niewielkim stopniu uwzględniają kulturową specyfikę tych obszarów, dążąc do przekazania szerszych doświadczeń. Z tego względu ważniejsze są utwory pokazujące pracę fotografa na wsi, w trakcie której ujawniają się elementy pewnego stylu zachowań.

Proces ten został uchwycony w powieści Jana Bolesława Ożoga *Bracia*, która przedstawia losy chłopskiej rodziny Trzósłowów. Pewnej niedzieli ojciec sprowadził do domu fotografa, który zaczął swoje działania od ustawienia całej rodziny przed obiektywem. W tej sytuacji tylko ojciec nie czuje się onieśmielony, natomiast jego żona i dzieci początkowo nie zamierzają w tym uczestniczyć, a zgodziwszy się, zupełnie nie potrafią się odnaleźć w tej roli. Efekt wiernie odzwierciedla ten stan:

Ojciec wypadł najlepiej, twarz miał uśmiechniętą, włosy uczesane na bok, wąsy podkreślone. Popielaty cienki garnitur leżał na nim lekko, oszywka od koszuli także, cholewy błyszczwały wypucowane na glans.

⁹ K. Filipowicz, *Świadek, który nie umiał mówić* [1989]. W: *Spotkanie i rozstanie*. Kraków 1995, s. 184.

¹⁰ Por. E. Redliński, *Listy z Rabarbaru* [1967]. Białystok 1986, s. 11; M. Pilot, *Zakaz walki*. Warszawa 1974, s. 153-154; idem, *Karzel pierwszy, król tutejszy*. Warszawa 1976, s. 26-30; J. Morton, *Kamila, czyli spowiedź dziewczęcia*. W: *Dziela zebrane*. Warszawa 1981, t. 4, s. 85-86.

Staś oczy trochę wytrzeszczył i ręce położył na swoich nagich kolanach, miał na sobie wtedy niedzielne krótkie spodenki. Widać było nawet łąkę na jego koszuli.

Dobrze wyszła Walerka, dziewczynki zawsze dobrze wychodzą na fotografii. Buźnia jej ładnie się uśmiechała, czarne długie włosy opadały na ramiona. Krótkie rękawy sukienki odsłaniały zgrabne, śniade ramionka.

Lolek nie bardzo jest zadowolony, ale to trudno. Ma szyję wciśniętą w ramiona, rękawy od bluzki strasznie pomięte.

A co Józio? Mama trzymała go na rękach powyżej zapaski, którą opięła się w pasie. Przechyliła się twarzą ku niemu, uśmiechnięta i ten uśmiech jej pozostał, a chłopca w swojej bielutkiej sukience z rękawami bufiastymi patrzył bledziuteńką twarzą i jedną rączkę podniósł w górę do głowy, jakby chciał się nią pogłaskać po rozrzuconych w nieładzie włoskach¹¹.

Prezentacja wyraźnie koncentruje się zatem na osobach, pomijając tło, otoczenie, a nawet przestrzenne rozmieszczenie postaci. Dorośli nie są określani za pomocą imion własnych, ale pełnionych funkcji, co jeszcze bardziej uwydatnia familijny charakter tej fotografii. Zasadę tego typu przedstawień Pierre Bourdieu opisywał następująco:

Ponieważ fotografia rodzinna jest rytuałem domowego kultu, w którym rodzina jest zarówno podmiotem, jak i przedmiotem; ponieważ fotografia przekazuje uroczyste znaczenie, które grupa rodzinna nadaje sobie samej i które ją wzmacnia, dając mu wyraz; potrzeba fotografii i jej wykonywania [...] jest odczuwana tym silniej, im bardziej grupa jest zespolona i uchwycona w momencie swojej najwyższej integracji.

To zatem nie przypadek, iż społeczna funkcja i znacznie fotografii nie są nigdzie bardziej wyraziste niż w społeczności wiejskiej, silnie zintegrowanej i przywiązanej do swych ludowych tradycji¹².

U Ożoga ów moment integracyjny został pokazany w samym ustawieniu, które sugeruje bliską relację rodziców ze swymi dziećmi. Przedstawione jest nawet jej zróżnicowanie, gdyż ojciec silniej związany jest ze Stasiem, a matka – z Walerką, Lolkim i Józiem. Jednakże rodzinny tryb prezentacji nie niweluje indywidualnego wymiaru portretowanych osób. Jednostkowe akcenty powstają dzięki zmiennym reakcjom, jakie u każdej z nich wywołuje sytuacja pozowania. Ojciec i córka dostosowują się do konwencji, dlatego starają się jak najlepiej wyeksponować swój fotogeniczny aspekt, przy czym ojcu bardziej w tym pomaga odpowiedni ubiór, a Walerce naturalna uroda. Matka z Józiem natomiast zupełnie ignorują niecodzienną okoliczność. Ich kontakt jest bliski, intymny, przeznaczony tylko dla nich samych. Matka swoimi gestami wyraża czułość, a syn w odpowiedzi stara się zwrócić na siebie jeszcze większą uwagę. Obaj starsi bracia – Staś oraz Lolek – są wyraźnie niezadowoleni z ingerencji, jakiej dokonuje fotograf. Staś jest zaskoczony i zdezorientowany dziwnym zbiegiem okoliczności, Lolek natomiast dobitnie manifestuje swój sprzeciw. Okazuje się zatem, iż pomiędzy stopniem familijnej integracji a sposobami jej utrwalenia więź nie jest tak bezpośrednia. Przy jej opisie należy więc

¹¹ J.B. Ożóg, *Bracia*. Łódź 1969, s. 62.

¹² P. Bourdieu, *The Cult of Unity and Cultivated Differences*. W: *Photography, a middle-brow art*, red. P. Bourdieu i in. Cambridge 1990, s. 19-20.

uwzględnić kulturowe realia związane ze znajomością praktyk fotograficznych; dla niektórych bowiem mogą one okazać się niepotrzebne, a dla innych wręcz wrogie. Reakcje takie – jak słusznie dopowiada Bourdieu – nie pojawiają się jedynie w sytuacjach obrzędowych czy oficjalnych, ale w przestrzeni prywatnej akceptacja fotografii nie zawsze jest powszechna. Proces ten występuje zwłaszcza u tych, którzy są przekonani, iż dzięki niej ich przynależność własnej tradycji zostanie zachwiana.

* * *

Literatura PRL-u, przedstawiając różne zastosowania fotografii, jest zarazem wobec nich niezwykle krytyczna. Ujmuje je w kategoriach zawłaszczenia czy podporządkowania, któremu należy się przeciwstawić. Dlatego utrwalony na kliszy obraz okazuje się nieskuteczny w partyjnej propagandzie, gdyż albo jest sztuczny i niewiarygodny (Orłoś), albo bezpośrednio demaskuje tych, których przedstawia (Latawiec). Trudno jest także na jego podstawie uzyskać niezbite dowody w politycznym lub kryminalnym śledztwie, ponieważ zostają z nim skonfrontowane utarte przekonania (Breza) lub pokrętne argumenty (Filipowicz), o wiele większej sile perswazji. Również rodzinna konsolidacja, jaką zdjęcie miałyby zapewnić, nie obywa się bez oporu i przynajmniej częściowej dezaprobaty (Ożóg). Użycia fotografii okazują się zatem zwodnicze: początkowo kuszą skuteczną realizacją, którą następnie kwestionują.

II. Fotografie niezwykle

Niektóre z fotograficznych reprezentacji rzeczywistości PRL-u wyraźnie wykraczają poza banalne realia, stając się wizualizacją tego, co niezwykle, a niekiedy – niesamowite. Efekt ten powstaje zarówno pod wpływem tego, „kto” (i poniekąd „co”) jest przedstawiony, jak i dzięki odpowiedniej percepcji, która nierzadko wykazuje się kreatywnymi możliwościami. Znamienny jest jednak fakt, iż z obu tych aspektów usunięty został wymiar sakralny¹³, dlatego to, co nadzwyczajne na zdjęciu, nie jest powiązane z tym, co nadprzyrodzone.

Ten obcy

Krzysztof Gąsiorowski przedstawił następującą deskrypcję intrygującej go fotografii:

¹³ Ten problem pojawił się jedynie w wydawnictwach emigracyjnych: fotografia miała przedstawiać nadprzyrodzone znaki u Janusza Andermana (*Brak tchu. Kraj świata*, Londyn 1983, s. 130-131), a profetyczny sposób jej odczytania pokazał Tadeusz Konwicki (*Wschody i zachody księżycy*, Londyn 1982, s. 70-71; do tego ujęcia nawiązał później Bogdan Madej w książce *Półtraktat o lewitacji*, Kraków 1997, s. 25-28).

Zdjęcie zrobiono w samą pełnię lata, kiedy to okna domów są otwarte, a pokoje aż wypukłe od światła. Jednakże na fotografii można dostrzec zaledwie ślepa, tylną ścianę wysokiej kamienicy, wąskie zaciśnięte wargi cegieł i człowieka odwróconego twarzą do muru. Jest to kompozycja tak doskonała i czysta i zamknięta jak pierścień, że jedno słowo wystarcza, aby ją opisać dokładnie. NOC. Tak. To właśnie jest NOC¹⁴.

Brak precyzji w zakresie temporalnych i spacialnych uwarunkowań wynika ze strategii przedstawiania, która operuje hipotetycznym kontrastem. Zamiast jasnego, słonecznego obrazu, który przedstawiałby wnętrza jakiejś kamienicy, pojawia się zaprzeczenie takiej wizji. Na fotografii niemal wszystko tonie w mroku, w którym przebijają się jedynie zewnętrzne zarysy budynku.

Przeciwieństwo jest radykalne, chociaż stworzone zostało sztucznie. To, co niezwykle, powstaje tu zatem jako drugi element opozycji, który wyłonił się dzięki negacji pierwszego. Zasada ta organizuje również pozostałe płaszczyzny prezentacji. Doskonała kompozycja fotografii jest bowiem nader niepokojąca: nieokreślona postać otoczona murami kamienicy przypomina kogoś, kto znalazł się w pułapce bez wyjścia. Zamiast ewentualnego zadomowienia obraz ewokuje zatem zagubienie, anonimowy charakter oraz domniemany lęk osoby, która została na nim utrwalona. Oznacza to, iż miasto nieoczekiwanie staje się labiryntem pełnym nierozpoznawalnych miejsc, wśród których szybko traci się orientację; i na tym właśnie polega niebezpieczeństwo nocnych wędrówek.

Ktoś bliski

W wierszu, którego dedykacja wskazuje na zażyłą więź, Julian Kornhauser zaprezentował wizerunek adresatki w następujący sposób:

Na fotografii, która jest jak oddychająca
magnolia, bierzesz życie wprost z pałacu
kultury, spada ci ono nagle z najwyższego
piętra, z którego widać czerwone światła
ulic i przechylając się, najdalej jak
umiesz, chcesz je uchwycić, ale w rękę
zostaje ci tylko błękitne piórko, wystrzelone
przez czuwające miasto¹⁵.

Strategia prezentacji polega zatem na retrospektywnym odtworzeniu niewielkiego ciągu zdarzeń, który poprzedził moment wykonania fotografii. Ona sama zresztą skłania do tego typu zabiegu, ponieważ to, co przedstawia, jest zarazem dynamiczne i niestandardowe, a więc domaga się rekonstrukcji. Poeta dokonuje jej jednak dość niejednoznacznie. Sugeruje, iż stojąca na ostatniej kondygnacji warszawskiego Pa-

¹⁴ K. Gašiorowski, *Fotografia*. W: idem, *Tonące morze*. Warszawa 1967, s. 16.

¹⁵ J. Kornhauser, *Fotografia*. W: idem, *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*. Kraków 1973, s. 31.

łacu Kultury i Nauki kobieta nie tylko postrzega ruchliwe miasto z tej perspektywy, ale wręcz identyfikuje się z taką pozycją oglądu, kształtując zgodnie z nią własną egzystencję.

Kornhauser – podobnie jak Gąsiorowski – wprowadza tę sytuację na prawach hipotezy, która nie zostanie zrealizowana. Fotografia pokazuje bowiem proces odwrotny, budując efekt zaskoczenia. Egzystencjalny projekt jest niemożliwy do zrealizowania, dlatego wymyka się bohaterce, która początkowo nie chce się z tym pogodzić. Jej wysiłek uzyskuje nieoczekiwane zakończenie, gdyż wynikiem „pogoni” za totalną perspektywą okazuje się błękitne piórko, które nagle zjawia się w dłoni. To, co niezwykle, znowu wprowadzone zostaje na zasadzie zaprzeczenia: jest tym, co bliskie, namacalne i konkretne, a przy tym dziwne, do pewnego stopnia niewyjaśnialne. Wiadomo tylko, iż sprawcą niespodzianki jest *genius loci*, który czuwa, chroniąc wybranych przed zdrażliwymi pokusami. Oba teksty mają zatem dwudzielną, opozycyjną kompozycję. Schemat ten zostanie uzupełniony przez Bohdana Zadurę, który w wierszu *Fotografia siostrzeńca*¹⁶ wprowadził trzecią, deziluzyjną fazę. Pierwsza z nich zorganizowana została następująco:

Coś musiało go ugryźć Przy śniadaniu
przy obiedzie podczas kolacji W połowie zdania
Nikt by nie wiedział że śpi gdyby nie chrapanie
Ciotka
wydawała się męska Może dlatego że nie mieli
dzieci
Pszczoly brzęczały w malwach

Prezentacja sytuacji poprzedzającej wykonanie fotografii dokonana została z perspektywy kogoś, kto uczestniczył w tym wydarzeniu. Obserwacja jest bowiem wnikliwa: rejestruje zarówno wrażenia akustyczne, jak i specyficzny wygląd małżeńskiej pary. Wuj pogrążył się we śnie, który zaskoczył go w trakcie rutynowej aktywności. Porządek snu i jawy zostaje zatem zaburzony, podobnie jak różnica między tym, co męskie i kobiece. Niepokojące zniesienie głównych dystynkcji nie przeradza się jednak w chaos. To bowiem, co zostało utrwalone, dostarcza raczej niespodziewanego widoku:

Śpiączka
wujka zmieniła podwórko w część afrykańskiej
wioski
i tak to wygląda na zdjęciu Ściana obory
żółtawo-rdzawy wapień glina i szalunek z trzciny
Nawet te dzieci o brzuchach wygiętych jak łuki
które trzymają w rękach mierząc w bezchmurne
niebo
i tytoń schnący pod strzechą jak egzotyczne owoce

¹⁶ B. Zadura, *Fotografia siostrzeńca*. W: idem, *Starzy znajomi*. Warszawa 1986, s. 53.

Zadura podkreśla, iż ta metamorfoza zachodzi w rzeczywistości, natomiast obraz jedynie wiernie ją odzwierciedla. Jeśli bowiem przyjąć, iż wuj zapadł na tropikalną chorobę, wówczas wszystko, co go otacza, w nadzwyczajny sposób naznaczone zostaje afrykańskim charakterem. Zabudowania gospodarcze przypominają te, które stawiane są w dżungli z prymitywnych materiałów; zwykły tytoń przemienia się w nieznaną owoc i nawet dzieci podczas letnich zabaw upodabniają się do czarnoskórych rówieśników.

Wszelako magia tego widoku nie trwa na tyle długo, aby krytyczny zmysł nie dostrzegł efektu iluzji:

Czegoś nie ma na fotografii Parostatku
którym przyplynał
Są gzy Tylko nie widać tej muchy tse-tse
która brzęczy
ukryta w sprężynce wężyka który zwalnia migawkę

Dokładniejszy ogląd ujawnia braki, które powodują, iż cudowna wizja zaczyna się rozwiewać i powracać do pierwotnych, pospolitych aspektów. Znamienny jest fakt, że teraz uwaga obserwatora koncentruje się na nie tyle na odczarowanej rzeczywistości, ile na sposobie jej mediatyzacji. Końcowe stwierdzenie ma bowiem wymiar metaforyczny, sugerując, iż uprzednia „afrykanizacja” polskiego pejzażu dokonała się właśnie za sprawą aparatu oraz jego wytworu. Iluzja jest więc wynikiem odpowiedniej perspektywy, wyboru właściwego momentu oraz umiejętnego doboru detali, które potrafią zaskoczyć nawet doświadczonego obserwatora.

Ja sam

Niezwykle wrażenie jest niewątpliwie najsilniejsze w przypadku oglądania fotografii przez kogoś, kto sam został na niej uwieczniony. Tego typu doświadczenie stanowi dominujący temat w opowiadaniu Kornela Filipowicza pt. *Foto-Verité*.

Jego narrator (a zarazem bohater) zamierza zrobić sobie komplet paszportowych zdjęć i w tym celu udaje się do starannie wybranego zakładu. Tuż przed wejściem do atelier pracownik proponuje ostatnie spojrzenie w lustro, z czego klient chętnie korzysta. Widok własnej twarzy wywołuje efekt oswojenia; jest bowiem dobrze znany, rozpoznawalny, dzięki czemu umożliwia ponowne wykonanie gestu autoidentyfikacyjnego:

[...] wyobrazeniu mojej twarzy – stwierdza bohater – towarzyszyło zawsze poczucie tożsamości, polegające na zgodności tego, „jaki jestem”, z tym, „kim jestem”. Miałem też zawsze bardzo wyraźną świadomość odrębności mojej osoby, tego, że „ja” to nie jest „on”, że „ja” to jestem ja, bo mam własne poglądy i przekonania, mniej lub więcej różniące się od tych, jakie mają inni ludzie. Że mam odmienne nieco dążenia i zamiłowania, że pewne rzeczy lubię, a innych nie lubię – i tak dalej, i tak dalej¹⁷.

¹⁷ K. Filipowicz, *Foto-Verité*. W: idem, *Gdy przychodzi silniejszy*. Kraków 1974, s. 23.

Zatem proces potwierdzania indywidualności wiąże się przede wszystkim z socjalizacją, niemniej autopercepcja (np. przy pomocy zwierciadła) też odgrywa ważną rolę. Jak bowiem zauważa Edouard Pontremoli:

Kiedy widzę siebie w lustrze, to wiem, że takim widzą mnie inni, ale moja osoba ukazuje się w mojej obecności i w zasięgu mojego wzroku. Mało tego, że wciąż mam władzę nad swoim obrazem i w miarę możliwości go zmieniam, natychmiast i według własnego upodobania, to jeszcze jest on przedmiotem mojego rzeczywistego widzenia – tu i teraz. Zatem jest on w tym momencie i na pewno widziany tylko przeze mnie¹⁸.

Zatem to właśnie lustro gwarantuje jedność tego, co zewnętrzne (wygląd) i wewnętrzne, ponieważ zapewnia podmiotowi całkowitą kontrolę nad sferą widzialnego. U Filipowicza taka sytuacja nie jest ujmowana pierwotnie, lecz stanowi jedynie okazję pozwalającą odtworzyć doświadczenie, które (w wyniku socjalizacji) odczuwane było zawsze.

Ogląd własnej fotografii zaprzecza jednak tego typu autopercepcji. Pontremoli stwierdza wręcz, iż:

Na widok swojego konterfektu czujemy się zdradzeni, jakby nasz wizerunek prowadził jakieś własne rozgrywki. [...] W istocie doświadczenie konfrontacji z własnym obrazem [...] wprawia w większe zakłopotanie. Człowiek stwierdza, że intymne przeżywanie własnego „ja”, odbywające się na oślep i całkowicie świadomie, trzeba uzupełnić o pewne określone ukazanie wyglądu zewnętrznego. Obraz fotograficzny przypomina nam, zwięźle i natarczywie, że nasze ciało jest stale w zasięgu wzroku innego człowieka¹⁹.

Istota tego doświadczenia polega zatem na dysharmonii pomiędzy subiektywnym ujęciem siebie samego a tym, w jaki sposób wygląd zewnętrzny funkcjonuje w przestrzeni publicznej. Filipowicz pokazuje ów rozdzźwięk niezwykle dramatycznie. Do oglądu zamówionych odbitek skłonił bohatera fakt, iż poza formatem paszportowym fotograf zaintrygowany wyglądem klienta wykonał także jego jeden portret. Wywołuje on u zainteresowanego autentyczny szok:

Byłem to ja, po jakimś zabiegu – ale doprawdy, nie upiększającym! Po jakiejś kuracji wzmacniającej, nadziany zastrzykami i forsownie odżywiony! Rzecz przy tym dziwna: moja twarz wyglądała, jak twarz człowieka umarłego. Przypominała trochę podobizny ludzi nieżyjących, bohaterów wojen i rewolucji, odtworzone z bardzo skąpych dokumentów lub wręcz ustnych przekazów. Byłem jakby swoim własnym portretem nagrobnym, portretem z wyobraźni – ale cudzej. A jednocześnie moja fotografia przypominała trochę to, co powstaje w laboratoriach policyjnych i powielone w milionowych nakładach służy do identyfikacji osobników poszukiwanych przez Interpol – fałszerzy, aferzystów, handlarzy narkotykami. Ich syntetyczne, pozbawione indywidualności, nic nie mówiące twarze wydają się dwuznaczne tylko dlatego, iż

¹⁸ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M.L. Kalinowski. Gdańsk 2006, s. 119-120.

¹⁹ Ibidem, s. 115, 119.

wiemy o nich, że są podejrzane. Bo takie twarze mają miliony ludzi. Z tym wszystkim nie wyglądałem jednak na mordercę; słaba pociecha!²⁰.

Charakterystyczne dla fotografii zerwanie więzi między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, powoduje, iż ta ostatnia sfera nie tylko usamodzielnia się, ale i podlega różnorakiej konstytucji. Wygląd własnej twarzy jest więc nieuchwytny, nieokreślony, a raczej nieustannie zmienny w zależności od tego, z jaką perspektywą akurat utożsamia się patrzący. Dla lekarza jest on pacjentem, który przeszedł odpowiednią kurację, natomiast zainteresowanym polityką będzie przypominał wielkiego bohatera, o którym wiadomo tylko tyle, że już nie istnieje. Służby zwalczające przestępców dostrzegą w nim osobę poszukiwaną, a przeciętni mieszkańcy nie zauważą w tej twarzy niczego szczególnego i zaliczą ją do typowych wizerunków.

Efekt jest zatem niesamowity: następstwo kolejnych wizji sprawia wrażenie halucynacji, w trakcie której migawkowo pojawiają się najdziwniejsze i najbardziej nieadekwatne obrazy. Świadczy to także o emocjonalnym poruszeniu bohatera, które jednakże ustępuje, sprawiając, iż jego ponowny ogląd fotografii ogranicza się do jednej wizualizacji:

miałem więc poprawiony, uszlachetniony owal twarzy, gładką napiętą skórę na policzkach. Moje włosy były porządnie ułożone w pasemka, wąsy starannie przycięte. Wokół moich ust błąkał się delikatny uśmiezek, który promieniował na całą twarz, rozjaśniał ją, nadawał jej ten szczególny wyraz, który świadczy o dobrym zdrowiu i powodzeniu, o pogodnym usposobieniu, doskonałej równowadze psychicznej, o zaletach serca i umysłu. Dodać jeszcze trzeba, iż na oprawie moich okularów połyskiwały bliki, że mój garnitur był w dobrym gatunku i świeżo odprasowany, w kieszonce marynarki tkwiła biała, równo złożona chusteczka. Kim byłem ja, jeśli tak łatwo dało się zmienić moją osobowość, przerobić mnie, uczynić ze mnie w ciągu dwóch dni istotę zadowoloną z siebie, wolną od wszelkich konfliktów i niepokojów? Człowieka dobrze sytuowanego, świadomego swojej roli i pozycji społecznej?²¹.

Pomimo precyzji i systematyzacji opisu niepokój jest jeszcze większy. Dokładna prezentacja coraz silniej narzuca bohaterowi zewnętrzny punkt widzenia: każdy szczegół obrazu staje się obcy, nietożsamy z tym, co podmiotowe. Własna fotografia umożliwia zatem „eksperyment” polegający na przyjęciu perspektywy innego obserwatora. Niepokojąca jest przede wszystkim różnica względem poprzednich wizualizacji. Były one rozbieżne, ale łączył je marginalny status, który nadawały sfotografowanej osobie. Tym razem jednak wydaje się, iż bohater patrzy na siebie w taki sposób, w jaki wszyscy – on sam i inni – postrzegają ludzi z elit. Odpowiednia pozycja społeczna jest tu bezpośrednią konsekwencją pewnej postawy wewnętrznej, na którą oprócz przyjaznego charakteru składa się zdecydowanie, niezłomne przekonania oraz skryształizowany światopogląd.

Dramat bohatera polega na tym, iż ani nie należy do establishmentu, ani nie odznacza się takimi przedyspozycjami. Dlatego jednoznacznie stwierdza, że jego sta-

²⁰ K. Filipowicz, *Foto-Verité...*, s. 26.

²¹ Ibidem, s. 26-27.

rannie wykonany portret kłamie; tak samo zresztą jak inne fotografie, które wykonał mu – zaprzyjaźniony z czasem – fotograf. Jednakże nazwa jego zakładu okazała się trafna, gdyż zakończenie opowiadania przynosi krótką wymianę zdań, do której pretekstu dostarczyły kolejne orderzy, które pojawiły się w kłapie marynarki. Dla fotografa nie są one zaskoczeniem: od początku wiedział, że jego klient jeśli już nie jest, to zapewne zostanie ważną osobistością. Opowiadanie Filipowicza oparte jest zatem na kontrastowym zestawieniu. Wbrew schematom obraz dostarczany przez zwierciadło okazuje się powierzchowny i nieadekwatny, natomiast zdjęcie ujawnia – tytułową – prawdę, przed którą uciekał bohater.

* * *

Przytoczone utwory skłaniają do wniosku o niesamodzielnej naturze efektu, który powstaje w trakcie percepcji fotografii. Aby bowiem uzyskała ona niecodzienną, niezwykłą aurę, jej ogląd musi zostać poprzedzony wizualizacją, która przedstawi bliski temporalnie i/lub spacialnie wycinek świata. To, co nadzwyczajne na fotografii, zawsze rodzi się z zaprzeczenia czy udziwnienia tego, co uprzednio zostało rozpoznane jako banalne i naznaczone piętnem PRL-u. Relacyjny charakter tego efektu powoduje, iż jego najsilniejsza realizacja dokonuje się wtedy, gdy prezentacja polega na skontrastowaniu dwóch obrazów: rzeczywistego i fotograficznego. Ten drugi staje się bowiem niezaprzeczalny, dominujący, dlatego można wprowadzić w jego obręb elementy baśniowe (Gąsiorowski) lub niemal fantastyczne (Kornhauser).

Jednakże z faktu, iż przedstawienie nabiera nadzwyczajnego wymiaru dopiero za pomocą negacji, wynika, że ów efekt również może zostać zanegowany. Gest ten ma charakter rewindykacyjny, a jego cel polega na docieraniu do prawdy, która we wcześniejszym procesie została zagubiona. Jeśli zatem metamorfoza na zdjęciu okazała się tyleż niezwykła, ile mistyfikująca, wówczas owa druga negacja wraca do pierwotnej wizji, krytykując fotograficzną reprezentację (Zadura). Jeśli jednak efekt zbliża się do epifanii, w wyniku której fotografia dociera do – choćby niewygodnego – odkrycia, wtedy jego wynik zostanie podtrzymany, wbrew uprzedniej (np. lustrzanej) wizji (Filipowicz). Jakkolwiek by było, autorzy wprowadzający tę trzecią fazę wykazują więcej dystansu i nieufności do tego, co niezwykle na fotografii. Natomiast tych, którzy poprzestają na zbudowaniu przeciwieństwa, fascynują kreatywne aspekty samego jej oglądu.

III. Fotografie estetyczne

Perspektywa estetyczna zamykająca fotografię w kręgu problemów autotematycznych pojawia się w literaturze PRL-u rzadko, przybierając formę opowieści prezentujących dokonania artystyczne fotografów. Najciekawsze realizacje tego aspektu pojawiają się w opowiadaniach Dariusza Bitnera *Tridiritikum* oraz Piotra Wojciechowskiego *Manowiec*. Teksty te łączy ponadto fakt, iż główni bohaterowie uprawiają fotografię już nie amatorską, ale jeszcze nie w pełni zawodową. Stają na progu

kariery, która jednakże nie zostanie zrealizowana, lecz zaprzepaszczone. Dodatkowo w obu utworach ważną rolę odgrywają modelki, z którymi niespełnieni artyści utrzymują zagadkowe relacje.

Dariusz Bitner, *Tridiritikum*

W opowiadaniu Bitnera główny bohater przebywający w sanatorium dokonuje chaotycznej rekonstrukcji własnej biografii. Przypomina m.in. początki swego związku z malarką Olgą, która miała znacznie lepsze osiągnięcia w sztuce plastycznej. Dlatego, kiedy decyduje się u niej zamieszkać, postanawia zająć się fotografią, tak aby ciągle porównywanie ich pracy stało się niemożliwe. Artystyczne stanowisko bohater buduje przede wszystkim za pomocą odrzucenia banalnych tematów. Odmawia więc wykonywania zdjęć okolicznościowych i towarzyskich. Kiedy jego pierwsza modelka pozuje w sposób nazbyt wulgarny, kończy z nią sesję. Dopiero ukochana okaże się odpowiednim obiektem:

A potem w tym samym miejscu posadził Olgę, na prześcieradłach. Olga nie tańczyła przed obiektywem. Zawstydzona cała, w rozpacz, siedziała skulona. Gdy wreszcie ustawił ją w najodpowiedniejszej pozie, w chwili naciśnięcia spustu migawki odwróciła głowę: tak zostało²².

W efekcie powstał poetycki akt, na którym:

ostrą kreską wyrysowana szczupła, mała figurka, [...] siedzi z głową przechyloną w bok, z włosami szeszanymi do tyłu, z rękoma włożonymi między skrzyżowane nogi [...] ²³.

Olga jest bierna i pozwala bohaterowi dowolnie kształtować wizualny układ. On jednakże intuicyjnie rozpoznaje, jaka aranżacja pozwoli najlepiej wydobyć nie tylko piękno, ale i emocje modelki. Tej harmonijnej współpracy nie zakłóca nawet jej spontaniczny gest, który sprawia, iż fotografia uzupełniona zostaje naturalnym akcentem.

Poza aktami (lub portretami) Olgi bohater specjalizuje się w fotografowaniu przestrzeni miejskiej, pozbawionej jednakże wymiaru estetycznego. Interesuje go urbanistyczna brzydota: wszystko, co nieprzyjemne, zaniedbane, niedostępne i przez to jakby odrealnione, nierealne. Podczas jednego ze wspólnych plenerów Olga zaproponowała mu zgoła odmienny temat:

Spójrz, kadrowała dłońmi prowizorycznie, z tej strony dom, rudera pochyłona do przodu, a za nią przybudówki, komórki, a z drugiej strony krzywa chałupa, a za tym wszystkim drzewa postrzępione, poskręcane i tylko w jednym miejscu prześwit w dal, głębia, w idealnym miejscu, dobrze wyważona, bardziej przy ruderze, doskonale²⁴.

²² D. Bitner, *Tridiritikum*. W: idem, *Owszem*. Warszawa 1984, s. 59.

²³ Ibidem, s. 57.

²⁴ Ibidem, s. 80.

Jej ogląd dokonuje się zatem na podstawie reguł kompozycyjnych, które nie tylko estetyzują prezentację, ale i przekształcają ją, nadając jej sztuczny charakter. Dlatego bohater zamierza usunąć ów kreacyjny pierwiastek:

Patrzysz malarsko. Od razu podświadomie eliminujesz to, czego nie zechcesz namalować. A na moim zdjęciu wyjdą również kable i druty biegnące w poprzek, kiosk, którego po prostu nie widzisz, ten kawałek rozkopanego chodnika, ten powyginany znak drogowy, przewrócony kubel na śmieci, więcej nawet jeszcze. Postaraj się ponadto zobaczyć wszystko w szarościach: zdjęcie będzie czarno-białe.

[...]

Pstryknał na wszelki wypadek, zrobił odbitkę, pokazał jej: było tak, jak powiedział. Jeszcze na pierwszym planie dopatrzyli się spodni wyłożonych na parapet w oknie rudery, właściwie tylko zwisających nogawek²⁵.

Wizja malarska polega więc na eliminowaniu wszystkiego, co zaburza skonstruowany wcześniej plan. Natomiast wizja fotograficzna inkorporuje każdy, najbardziej nawet przypadkowy element, dążąc do uzyskania maksymalnego realizmu. Jednakże ta eksponowana opozycja skrywa ważne podobieństwo: oba projekty są równie radykalne, dlatego w analogiczny sposób przekształcają i reinterpretują rzeczywistość. Wynika to z samej istoty sztuki, tyle tylko, że podważa obiektywistyczne uroszczenia fotografii, które polegają na prostej negacji zasad malarstwa. Plenerowa kontrolerska odsłania zatem uwarunkowania, w jakich tkwi bohater. Jako fotografik tworzy bowiem wizje inne od tych, które pojawiają się na płótnach Olgi. Jego dzieła mają być nie tylko zupełnie inne, ale i doskonalsze, dlatego artystycznym *credo* jest perfekcjonizm, który każe mu stawiać sobie ambitne wymagania. Kiedy ich spełnienie okazuje się niemożliwe, pojawia się impas, poczucie klęski, a także dystans do własnych poczynań. Z niejednego pleneru fotograf wraca bowiem nie zrobiwszy ani jednego zdjęcia, a sam pomysł, by zadebiutować albumem – ignorując wszelkie wystawy i konkursy – jest nie do zrealizowania. Z tego zapewne powodu wzrasta rola tych fotografii, które zrobił Oldze. Jednak na końcowym etapie relacji ich wykonywanie nie miało już charakteru artystycznego. Po każdym z ataków choroby partnerki:

kupował nazajutrz kilka filmów, wypstrykiwał je do końca, unieśmiertelniając trochę Olgę, przedłużając trwałość jej kształtów aż do swojej śmierci. Fotografie reprodukował w formie pocztówkowej. Zappełnił nimi kilka długich pudełek zbitych ze sklejki. Z zimną krwią gromadził materię, mogącą wypełnić niszę milczenia i spokoju po jej śmierci. Z premedytacją nie zamyślał nie rozpacz²⁶.

Zdjęcia Olgi pokazują więc trwałą fascynację, która wyraża się zarówno za pośrednictwem estetycznych aktów, jak i niemal klinicznych dokumentów, przedstawiających ciało zdeformowane, nieatrakcyjne. Cel zawsze pozostaje ten sam, chociaż dopiero teraz bohater ujawnia go bezpośrednio: fotografia umieszcza jego ukończoną poza czasem i przestrzenią, umożliwiając mu stałą kontemplację jej nieosią-

²⁵ Ibidem, s. 80-81.

²⁶ Ibidem, s. 103-104.

galnej postaci. Związek z Olgą na takiej admiracji niewątpliwie się opierał, tyle tylko, że miał także drugą, mroczną stronę. Bohater miał napady autentycznej nienawiści, prowadzące niekiedy do stosowania wobec partnerki przemocy. Reakcja ta prawdopodobnie tkwiła w zazdrości, gdyż dla niego ta dojrzała kobieta miała już wszystko, czego on nie miał i nie spodziewał się mieć. Rywalizacja w dziedzinie sztuki – najpierw malarskiej, a następnie fotograficznej – była przejawem tego zjawiska.

Opowiadanie Bitnera odsłania zatem egzystencjalny wymiar, który wyraźnie determinuje działania artystyczne. Ambivalentna relacja, jaka łączy bohatera z Olgą, wyznacza bowiem sposób uprawiania przez niego fotografii. Co więcej: nawet po jej śmierci, kiedy wyjeżdża do sanatorium, nadal zachowuje się identycznie. Spotkana przypadkowo dziewczynę, która zafascynowała go swoją urodą, zamierza sfotografować, chociaż snuje także plany użycia wobec niej – tym razem erotycznej – przemocy. Ani jeden, ani drugi projekt nie został zrealizowany, gdyż już pierwsza próba jego urzeczywistnienia zakończyła się śmiercią bohatera.

Piotr Wojciechowski, *Manowiec*

Opowiadanie Wojciechowskiego przedstawia fragment biografii młodego fotografa – Jacka Firleja, który porzuca studia, coraz bardziej angażując się w działalność artystyczną. Przełomowym momentem dla niego była naukowa wyprawa archeologiczna, w której wziął udział jako dokumentalista ewentualnych odkryć. Najważniejszym wydarzeniem wyjazdu okazał się przymusowy nocleg na lotnisku, spowodowany złymi warunkami atmosferycznymi. Wśród dużej liczby pasażerów znajdowała się tam również egzotyczna grupa Cyganów. Jedną z kobiet – Tabita Dorkas – wywarła szczególnie silne wrażenie na Jacku, dlatego nad ranem zaproponował jej sesję fotograficzną. Odbędzie się ona w ludycznej atmosferze:

Co chwila czarna gilotyna migawki rozdzielała ich, co chwila podnosił głowę i Cyganka tam była, realna i zwyczajna, naiwnie i po dziewczęzińsku pojmująca swą rolę fotografowanego modela, miniasta, wdzierająca się to na wesoło, to na smutno. Podjęła grę, wyszła na taras w pełne słońce, wywiodła go na taras.

[...]

Kiedy znowu spojrzął na nią przez wizjer, podjęła zabawę w fotografowanie. Biegła uśmiechnięta, wirowała jak w tańcu, zastęgała w smutku, podpierała brodę to lewą, to prawą dłonią. Podchodził do niej coraz bliżej, zmieniał obiektywy, w wizjerze aparatu widział jej twarz, jej oczy, kosmyki włosów, uszy z kołczykami z tureckich złotych monet, szyję z błękitną żyjącą żyłką, skrzydlaty wisior filigranu w wycięciu dekoltu²⁷.

Jacek stara się, aby to spotkanie zbliżyło go do pięknej Cyganki. Dzieje się tak jedynie w trakcie fotografowania, po zakończeniu którego nie dostaje nawet dokładnego adresu, na jaki mógłby przysłać jej zdjęcia. Już wchodząc na podkład samolotu

²⁷ P. Wojciechowski, *Manowiec*. Warszawa 1978, s. 27.

uświadamia sobie, iż nie zapamięta twarzy Tabity, w którą tak niedawno wpatrywał się z rosnącym zainteresowaniem. Nawet wywołane po powrocie fotografie nie zmieniają tej sytuacji, ponieważ błyskotliwa improwizacja, jaką podczas sesji przeprowadziła Cyganka, spowodowała, że jej liczne wizerunki nie dają pełnego i spójnego wrażenia. Efekt obcości jest jeszcze potęgowany dziwnym, zaskakującym wyrazem. Każdy jej portret to:

[d]obre zdjęcie, z poważną twarzą i oczami, które wtedy śmiały się chyba, ale nie z tego uśmiechu nie zostało, zamienił się w drwinę, wyzwanie²⁸.

Wizerunki Tabity tracą zatem wymiar osobisty, przypominający o spotkaniu z niezwykle kobietą. Najważniejszy jest teraz aspekt techniczny i artystyczny, dzięki któremu młody fotograf wkrótce zorganizuje swoją pierwszą wystawę. Sukces osiąga jednak w atmosferze skandalu, który został wywołany kradzieżą fotografii z galerii. Ich autor pośpiesznie odtworzył brakujące egzemplarze, jednak od tego momentu dokonana się w nim przemiana. Porzuca fotograficzną karierę, a jego najważniejszym celem stanie się odnalezienie spotkanej przypadkowo modelki – Tabity. Z jej fotografią w portfolio przemierza zatem polskie (i nie tylko) miasta, penetrując rejony zamieszkałe przez ludność cygańską. Poszukiwania te, wypełniające niemal całą fabułę opowiadania, okazują się bezowocne. Dlatego ważniejszą kwestią jest odpowiedź na pytanie dotyczące przyczyn porzucenia artystycznej kariery. Pewnej wskazówki dostarcza tu metafikcyjny wymiar opowiadania, które skonstruowane zostało jako filmowy scenariusz opatrzone różnymi uwagami. W jednej z nich znajduje się informacja, iż ten sam aktor powinien grać zarówno Staszka (przyjaciela Jacka), jak i złapanego przez milicję złodzieja, który w galerii dokonał kradzieży fotografii.

Złodziej jest postacią epizodyczną, natomiast Staszek stale towarzyszy bohaterowi. Jedyne nieporozumienie, jakie między nimi zaszło, mogło być powodem zerwania jakichkolwiek więzi, a jednak takie niebezpieczeństwo szybko zostało zażegnane. Wydaje się zatem, iż ambiwalentna postawa Jacka wobec przyjaciela została pokazana właśnie za pomocą „rozszczerzenia”, które ma sygnalizować jeden aktor w dwóch rolach. Złodziej koncentruje na sobie wszystko to, co negatywne: jest zawistny i dąży do złamania kariery zdolnemu fotografikowi. Natomiast Staszek staje się uosobieniem ideału: jest zdolnym naukowcem, pracującym nad ważnym odkryciem, które zapewne przyniesie mu sławę. Jeśli zatem Jacek rezygnuje z fotografii i podejmuje poszukiwania Tabity, to wydaje się, iż kieruje nim ukryta rywalizacja. Zamierza udowodnić Staszce, że również on ma swoją „zagadkę”, która nie jest łatwa do rozwiązania. Za każdym bowiem razem, kiedy przyjaciele się spotykają, Jacek podkreśla rangę swoich dokonań. Zarazem przypomina Staszce o jego zawodowych niepowodzeniach, które sam zresztą spowodował, niszcząc mu – w odruchu „zemsty” – klisze z fotografiami mikroorganizmów. Hipoteza ta wyjaśniałaby zakończenie opowiadania, w którym ponowne zbliżenie obu przyjaciół poprzedza rezygnacja z dalszych prób odnalezienia Tabity. Finał ten ma swą prefigurację w geście spalania jej fotografii, którego dokonuje Jacek wraz ze złodziejem z galerii. To

²⁸ Ibidem, s. 50.

samo zaproponuje później Staszek, a uzyskana zgoda stanie się wstępem do odnowienia wspólnej relacji. Zniszczenie zdjęcia nie jest więc aktem wymierzonym przeciwko pięknej Cygance; oznacza bowiem, iż stworzona w sposób sztuczny przeszkoda między bohaterami przestaje już ich dzielić.

* * *

Oba opowiadania umieszczają więc działalność fotografów w kontekście egzystencjalnym, ze szczególnym uwzględnieniem międzyludzkich relacji, w jakie postaci się angażują. Niewątpliwie Bitner przedstawia tę kwestię dokładniej, podkreślając jej pierwotny charakter oraz determinujący wpływ na poczynania artystyczne bohatera. Wynika to z faktu, iż ambiwalentny związek z Olgą jest nie tylko dla niego najważniejszy, ale i długotrwały, dlatego prowadzi do zachwiania wewnętrznej równowagi, a w konsekwencji do śmierci. Dla Wojciechowskiego natomiast punktem wyjścia jest fotografia, która dopiero później dostanie się w orbitę – słabiej zarysowanego – konfliktu przyjaciół. Konkurencja między Jackiem i Staszkiem nie utrwała się jednak, gdyż obaj jej nie akceptują i dążą do rozwiązania kryzysu. Dzięki temu nie tylko unikają decydującej konfrontacji, ale i odbudowują nadszarpniętą więź. Tyle tylko, iż ceną za takie rozwiązanie wydaje się zupełna rezygnacja Jacka z fotograficznej kariery, która przysporzyła mu tylu problemów.

Wszystko więc wskazuje na to, że obaj pisarze, wybierając odmienne zakończenia swych opowiadań, zgadzają się w podstawowej kwestii: praktyka fotograficzna oraz uporządkowana egzystencja wzajemnie się wykluczają. Bitner pokazuje bowiem, co stanie się z osobą, która konsekwentnie nie rozgraniczy tych dwóch sfer, natomiast Wojciechowski rozwiązuje dylemat, opowiadając się po stronie jednej z nich.

IV. Wnioski

Przedstawione rozgraniczenie trzech literackich sfer, w których pojawia się zdjęcie, nie jest rozłączne, gdyż pewne zakresy wyraźnie się nakładają. Dlatego również ich następstwo mogłoby wyglądać inaczej, gdyby kryterium uporządkowania miało „fotograficzny”, a nie „literacki” charakter. Okazałoby się wówczas, iż literatura PRL-u interesowała się fotografią na każdym etapie jej istnienia: od procesu jej powstawania, przez koncentrację na samym obrazie, do rozmaitych zastosowań, jakiemu może on podlegać. Jednak niezależnie do tego, który z tych etapów jest preferowany, jego literackie opracowanie okaże się podobne. Fotografia bowiem nie istnieje w nim zupełnie autonomicznie, ale jest połączona relacjami z innymi elementami świata przedstawionego, czy nawet w nie uwikłana. Dlatego dzięki zależności dokonana zostaje waloryzacja realiów, w jakich została umieszczona. Proces ten przebiega zresztą zgodnie z regułami dotyczącymi roli przedmiotów w prozie PRL-u. Justyna Trzcńska-Rosik zwraca uwagę na ich podwójny status:

Z jednej strony rzeczy „wymawiają się” od swej powinności powagi niesionego sensu, z drugiej „czynią wymówki” absurdalnemu światu, z którego pochodzą. Wyjęte ze swoich istnień stają się komediowymi aktorami jarmarcznej sceny powszedniości²⁹.

Fotografie również zostają pokazane jako obiekty, których znaczenie jest permanentnie niedookreślone, z czego wynikają „usterki” funkcjonalne. Zastosowanie zdjęć w obszarze instytucjonalnym czy rodzinnym okazuje się niemożliwe, ponieważ nieustannie wymykają się pragmatycznym intencjom użytkowników. Nawet jeśli utrwalony obraz zostaje ograniczony do roli „katalizatora” wyobraźni, to jej kreacje są poddane deziluzji, która odkrywa eskapistyczną naturę tych praktyk. Jedyną sferą, w jakiej fotografia spełnia swoje zadanie, jest działalność artystyczna. A jednak z niej bohaterowie ostatecznie rezygnują, gdyż efekty ich pracy nie tylko niszczą egzystencję, ale nie wytrzymują konkurencji z malarstwem czy uprawianiem nauki. Ów brak trwale zdefiniowanego sensu demaskuje wszelako nie tyle fotografię, ile realia PRL-u. W tym wymiarze wyeksponowana zostaje kwestia antropologiczna, ponieważ to właśnie podmiot literacki pozostaje tu najbliższym obrazu³⁰. Najważniejszy dyskomfort, jaki spotyka postacie oglądające (czy wykonujące) zdjęcie, wynika z tego, iż w sposób naturalny – niemal naiwny – ograniczają one perspektywę percepcji do poziomu indywidualnego. Bohater zamierza decydować zarówno o znaczeniu, jak i przeznaczeniu przedmiotu, którym w różnoraki sposób się posługuje. Tymczasem fotografia nie tylko stawia opór tym praktykom, ale przede wszystkim pokazuje, że ich realizacja musi uwzględnić kontekst społeczny czy polityczny. Podmiot samodzielnie manipulując obrazem styka się zatem z systemem, instytucją czy chociażby spojrzeniem innego. W tej konfrontacji to, co jednostkowe, najczęściej ponosi klęskę potwierdzającą diagnozę, zgodnie z którą rzeczy – a wśród nich fotografia – zawsze uczestniczą w „wymianie” publicznej. I to nawet wtedy, gdy dokonuje się ona w tak niesprzyjających okolicznościach, jakie istniały w PRL-u.

Summary

The article concerns photographic representations which are present in literary texts since 1947 to 1989. The first type of examples assumes precisely functional character of photos which are made use of propaganda, politics and administration. The second – quite opposed – type consists in evoking some kind of bizarre effect thanks to it the colloquial reality is influenced by fairylike metamorphosis. Whereas the third trend takes matter of photographic pictures from esthetic point of view. That is why the hero of analyzed texts is the photographer: artist and also amateur. The main conclusion of the article is negative and consists in the conviction that photography is non-handly, illusory and non-canonical picture.

²⁹ J. Trzcińska-Rosik, *Mowa rzeczy. „Głosy” przedmiotów w polskiej prozie socrealistycznej i odgłosy w latach 1960-1980 (na wybranych przykładach)*. Kraków 2006, s. 181.

³⁰ Jak zauważył jeden z teoretyków sztuki współczesnej: „Kolekcjonowanie fotografii, ich wymiana, ich funkcja jako symboli – w tym wszystkim ujawniają się antropologiczne matryce, podobnie jak w starej nadziei, że można świat zrozumieć i osiąść za pomocą obrazu i w obrazie” (H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl. Kraków 2007, s. 255, 256).