Tadeusz Klimowicz

Z profilu i en face : z problematyki komunikacji literackiej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 81-100

1997

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Roztrząsania i rozbiory

Z profilu i *en face*
(Z problematyki komunikacji literackiej)

Wielokrotnie już pisano o związkach literatury i malarstwa, literatury i muzyki, literatury i filmu, zupełnym natomiast milczeniem pomijano rolę, jaką odegrała w dziejach literatury fotografia. A przecież niemal nazajutrz po ogłoszeniu zasad dagerotypii (1839) pierwsi twórcy trafili przed obiektyw aparatu i ich portrety fotograficzne powielane w tysiącach egzemplarzy zaistniały w procesie komunikacji literackiej.

Jeśli więc, tak jak Roland Barthes „przez j ę z y k, w y p o w i e d ź, mowę itp. rozumieć będziemy każdą jednostkę czy całość znaczącą, tak słowną, jak wzrokową: fotografia będzie dla nas słowem w tym samym stopniu co artykuł w gazecie; same przedmioty staną się słowem, jeśli tylko będą coś znaczyć"[1]; jeśli za Jurijem Łotmanem uznamy, że „każde przedstawienie na ekranie staje się znakiem, czyli m a z n a c z e n i e, niesie informację"[2], a „znaki dzielą się na dwie grupy: na znaki umowne i przedstawiające lub ikoniczne"[3]; jeśli za Umberto Eco przyjmiemy następującą klasyfikację kodów: postrzegawcze, rozpoznawcze, przekazowe, tonalne, ikoniczne, ikonograficzne, smaku i wrażliwości, retoryczne,

---

[1] R. Barthes *Mit i znak*, tłum. W. Błońska i in., Warszawa 1970, s. 27.

[2] J. Łotman *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983, s. 81-82. Por. także jego uwagi o znakach przedstawiających, w: *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 83.

[3] J. Łotman *Semiotyka* .... s. 17.

stylistyczne, podświadomości[4]; jeśli w ślad za Herbertem Marshallem McLuhanem podzielimy media na „gorące" oraz „zimne", a zdjęcie fotograficzne umieścimy wśród tych pierwszych („Im większa jest w danym komunikacie liczba elementów informacji, tym gęstsza jest substancja informacyjna, tym «gorętszy» jest komunikat – i na odwrót"[5]) – to w pełni uzasadnione będzie potraktowanie portretu fotograficznego artysty jako swoistego znaku, komunikatu, tekstu. Zdawałoby się zatem, iż z punktu widzenia zasad komunikacji mamy bardzo przejrzystą sytuację: fotograf (nadawca) – zdjęcie (komunikat) – odbiorca. Moje poważne wątpliwości budzi jednak pierwszy człon schematu, ponieważ – jak się wydaje – o kodzie komunikatu częściej decydował fotografowany, a nie fotografujący. Jeśli więc chodzi o portret fotograficzny artysty w interesującym mnie okresie (lata 1860-1921), znacznie poprawniejszy zdaje się następujący porządek: artysta (nadawca) – zdjęcie (komunikat) – odbiorca. A zatem, należałoby w zasadzie mówić dalej nie o portrecie, a wręcz o autoportrecie[6]. Występuje tu bowiem sytuacja dość charakterystyczna dla procesu komunikacji.

Piszący [*resp.* pozujący – T. K.] niejako z góry musi przewidywać zachowania odbiorcy, a także w mniejszym lub większym stopniu arbitralnie je zakładać, gdyż nie znane są mu bezpośrednio jego reakcje, nie może więc, zależnie od ich przebiegu, poddawać swej wypowiedzi modyfikacjom, nie może dostosować jej do zmieniających się zachowań słuchacza. Pociąga to bardzo istotne następstwa. Podmiot literacki [*resp.* model – T. K.] musi oczywiście reprezentować swoje własne interesy, a więc korzystać ze środków języka w sposób założony przez jego pozycję nadawcy, ale także w jakiejś przynajmniej mierze musi reprezentować interesy odbiorcy: konstruując swoją wypowiedź stara się tak ją ukształtować, by spełniała jego oczekiwania, a w ostatniej instancji – w ogóle mogła być odebrana.[7]

---

[4] U. Eco *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 206-210.

[5] P. Guiraud *Semiologia*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1974, s. 22.

[6] Należy oczywiście pamiętać o istnieniu „prawdziwego" autoportretu fotograficznego. Por.: M. Wallis *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 95-99. O innych wątpliwościach towarzyszących funkcjonowaniu fotografii w procesie komunikacji pisał K. Kowalewicz: „Mówiąc o problemach, jakie nasuwa «dogmatyczne» użycie fotografii «gotowej», nie można pominąć kwestii redukcji procesu komunikowania do układu dzieło (fotografia) – odbiorca. Paradygmat procesów komunikowania ulega tutaj swoistej transformacji, model komunikowania pozbawiony zostaje jednego z podstawowych elementów – nadawcy. Odtąd odbiorca zdany jest wyłącznie na swe własne możliwości. Komunikacja artystyczna przybiera właściwie postać «autokomunikacji», a zdjęcie jest jedynie «wyzwalaczem» tego procesu", *Tekst o fotografii*, „Teksty" 1980 nr 2, s. 181-182. Por. także interesujące uwagi E. Kuryluk *Sztuka a fotografia. Przyczynek do rozważań o dziele sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, „Teksty" 1978 nr 2.

[7] M. Głowiński *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 16-17.

Właśnie szczególna rola nadawcy w sposób zasadniczy różni portret malarski od fotograficznego. Tam bowiem decydujący głos należał najczęściej do malującego (reprezentanta określonej epoki, określonego stylu, określonych poglądów estetycznych), który w formie maksymalnie syntetycznej próbował zawrzeć na płótnie swoje widzenie osobowości pozującego. W dziewiętnastowiecznym portrecie („autoportrecie") fotograficznym znaczenie pośrednika zostało sprowadzone do minimum. Tu o wszystkim (czy prawie o wszystkim) decydował sam zainteresowany. Nie przypadkiem w wieku XIX popularnością cieszą się prace, które – jak pisze Hans Hofstätter:

przynoszą dziś już powszechne przekonanie, iż mimika, postawa, chód i gesty człowieka stanowią symbole wyrażające jego duchowe i charakterologiczne predyspozycje, które inni ludzie mogą odbierać bezpośrednio na drodze psychofizycznego rezonansu. To pojmowanie symbolu – z racji szczególnej plastyczności – stało się, poczynając od drugiej połowy wieku XIX, dla sztuki symbolicznej niezmiernie ważne. Niezależnie od portretu artysta potrafi ukazać symbolicznie w ludzkim obliczu określoną sytuację duchową lub określoną, zamierzoną przez siebie, duchową koncepcję.[8]

Osiągnięcie tego celu było, jak się wydaje, podwójnie trudne. Z jednej bowiem strony, portret fotograficzny, dla czytelnika wcześniej znającego utwory, miał być swoistym komentarzem, aneksem; z drugiej zaś – miał przyciągnąć wzrok potencjalnego odbiorcy. Zdjęcie miało zatem przekonywać oraz zachęcać i, oczywiście, przed twórcą pojawiały się dylematy nie tylko natury artystycznej, ale też – i może nawet przede wszystkim – psychologicznej. Wielce pomocną okazywała się zapewne znajomość praw rządzących sugestią oraz mechanizmów ludzkich zachowań.
„Sugestie – powiada Vladimir Aristo Gheorghiu, autor monografii poświęconej temu zjawisku – mogą spowodować różne błędne mniemania prowadzące do nieadekwatnego odbicia rzeczywistości, wywołać pomieszanie fikcji z rzeczywistością, pozorów z istotą rzeczy."[9] Pojawia się sytuacja kontaminacji („wpływ wzorów atrakcyjnych, urzekających, zniewalających"[10]), ponieważ:

nie ulega wątpliwości, że pewne osoby lub sytuacje wydają się szczególnie fascynujące i tak pociągające człowieka, że pragnie podporządkować się im całkowicie. Skłonność do takich postaw należy traktować jako wyraz ogólniejszych, wrodzonych lub nabytych skłonności do naśladowania i empatii, czyli uczuciowego utożsamiania się z inną osobą i wywoływania u siebie uczuć, które ona przeżywa. Pobudki mogą być najróżniejsze – zewnętrzne, np.

---

8 H. Hofstätter *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 35-37.
9 V. A. Gheorghiu *Sugestia*, tłum. D. Bieńkowska, Warszawa 1987, s. 44.
10 Tamże, s. 47.

zależność materialna, lub wewnętrzne, np. silne zaangażowanie uczuciowe, fascynacja. Człowiek daje się porwać ideom innych ludzi albo dlatego, że są one zbliżone do jego własnych, albo że pochodzą od osób, które mu się podobają.[11]

Odnotujmy jeszcze parę innych spostrzeżeń Gheorghiu:
1. bardzo często ocenia się innych na podstawie ich wyglądu, głosu, ubioru;
2. pojawieniu się wpływów sugestywnych towarzyszy przenikanie pierwiastków racjonalnych i emocjonalnych, a kryteria obiektywne łączą się z subiektywnymi;
3. „nie widzimy ludzi takich, jakimi są naprawdę, lecz jak ich sobie wyobrażamy"[12], jako że „odczuwamy to, c o s k ł o n n i j e s t e ś m y o d c z u w a ć, widzimy to, c o p r a g n i e m y w i d z i e ć – bądź przeciwnie, nie widzimy tego, c z e g o n i e c h c e m y w i d z i e ć"[13]. W swojej nieskażonej postaci wszystkie te zjawiska ujawniają się podczas kampanii wyborczej. „Podobizna kandydata – zauważa Roland Barthes – pozwała przede wszystkim zadzierzgnąć między nim a wyborcami osobistą więź; kandydat podsuwa wyborcy nie tylko program, proponuje mu także pewien ludzki klimat, zestaw codziennych decyzji wyrażonych w wyglądzie, stroju, postawie"[14]. Można wręcz mówić o określonej poetyce:

Zdjęcie z przodu podkreśla realizm, praktyczność kandydata, zwłaszcza jeśli zaopatrzony jest w okulary bystrego obserwatora [...]. Zdjęcie z trzech czwartych, znacznie częstsze, podsuwa myśl o tyranii ideału: spojrzenie gubi się wzniośle w przyszłości, nie tyle mierzy z przeszkodą, ile ogarnia świat, świadcząc o chęci zasiania nowego [...]. Prawie wszystkie zdjęcia z trzech czwartych chwytają twarz kandydata wzniesioną ku górze, ku nadnaturalnemu światłu, które wchłania, pociąga przyszłego posła ku strefom prawdziwej ludzkości [...].[15]

Bardzo pomocne dla zrozumienia problematyki portretu fotograficznego są także ustalenia zawarte w pracy Erica Berne'a *W co grają ludzie?* Ten amerykański psycholog doszedł do wniosku, że wszyscy w mniejszym lub większym stopniu stajemy się uczestnikami gier. Mogą to być gry życiowe, małżeńskie, na przyjęciach, seksualne, świata podziemnego, terapeutyczne itd. „Ponieważ tak mało jest okazji do intymności w codziennym życiu – zauważa Berne – niektóre jej formy (zwłaszcza

---

11 Tamże, s. 65.
12 Tamże, s. 135.
13 Tamże, s. 58.
14 R. Barthes *Mit i znak*, s. 81.
15 Tamże, s. 83.

te intensywne) są dla większości ludzi psychologicznie niemożliwe, nasze życie społeczne w przeważającej części upływa na grach. A zatem gry są zarówno konieczne jak i pożądane, a cały problem sprowadza się do tego, czy gry uprawiane przez daną osobę są dla niej najbardziej korzystne. W tym miejscu warto przypomnieć, że istotną cechą gry jest kulminacja, albo wypłata."[16]. Prawdziwa jednak wartość cytowanej pracy polega nie tyle na rozumieniu życia jako gry czy sumy gier, taki pogląd wyrażano już przecież wcześniej, co na wnikliwej analizie zjawisk towarzyszących podejmowaniu i prowadzeniu gry. Istotne miejsce w tej teorii zajmuje termin „głaskanie" (czy inaczej: „głask"):

po zakończeniu okresu bliskiej intymności z matką jednostka przez resztę swego życia stoi przed trudnym wyborem, od którego zależy jej los i przetrwanie. Z jednej strony rozmaite siły społeczne, psychologiczne i biologiczne przeszkadzają w utrzymaniu fizycznej bliskości typu niemowlęcego, z drugiej – człowiek nieustannie do niej dąży. W rezultacie zazwyczaj godzi się na kompromis. Uczy się zadowalać bardziej subtelnymi, nawet symbolicznymi formami dotyku, aż w końcu wystarcza mu tylko powitalne kiwnięcie głową, chociaż jego pierwotne dążenie do fizycznego kontaktu wcale nie musi słabnąć. [...] Aktor filmowy może potrzebować setek „głasków" na tydzień od anonimowej masy wielbicieli, [...] natomiast naukowiec może być fizycznie i psychicznie zdrowy otrzymując jeden „głask" rocznie od poważanego mistrza.[17]

Dalej następuje znamienne wyjaśnienie, iż termin „głaskanie" można

rozszerzyć na wszelkie akty zwracania uwagi na obecność innej osoby. A więc „głask" będzie dla nas podstawową jednostką funkcjonowania społecznego. Wymiana „głasków" tworzy t r a n s a k c j ę, która jest jednostką stosunków społecznych. W odniesieniu do teorii gier wyłania się tu zasada, w myśl której każdy stosunek społeczny, bez względu na swój charakter, ma biologiczną przewagę nad brakiem stosunku w ogóle. [...] Delikatny dotyk i bolesne wstrząsy elektryczne będą jednakowo skuteczne dla zachowania zdrowia zwierząt.[18]

Każdy z nas – kontynuuje Berne – rozporządza pewnym repertuarem stanów *ego*.

[...] może być [on] uporządkowany według następujących kategorii: (1) stany *ego* będące próbą naśladownictwa wzorów rodzicielskich, (2) stany *ego* autonomicznie prowadzące

---

16 E. Berne *W co grają ludzie?*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 1987, s. 57.

17 Tamże, s. 9-10. „Milczenie – pisała Hedda Hopper, specjalistka od gazetowych plotek – jest najboleśniejszym ciosem, jaki w Hollywood można komuś wymierzyć. Jeśli o jakiejś gwieździe przestaje się mówić i pisać, wówczas niemal traci zmysły". Cyt. wg: K. Thiele-Dohrmann *Psychologia plotki*, tłum. A. Krzemiński, Warszawa 1980, s. 127.

18 E. Berne *W co grają ludzie*, s. 10.

w kierunku obiektywnej oceny rzeczywistości, i (3) te, które reprezentują archaiczne przeżytki – wciąż aktywne stany *ego* utrwalone we wczesnym dzieciństwie. Technicznie nazwiemy je eksteropsychicznymi, neopsychicznymi i archeopsychicznymi. Przejawy stanów *ego* najprościej oddają określenia: Rodzic, Dorosły i Dziecko.[19]

Dodam, iż można mówić o Dziecku przystosowanym i naturalnym.
Na zakończenie tej części warto jeszcze wskazać na interesujące uwagi innego psychologa – Klausa Thiele-Dohrmanna. Przytacza on, za Peterem Hofstätterem, cztery sposoby przekazywania o kimś pierwszych wrażeń:

1. wyrażenie stosunku uczuciowego („to sympatyczny człowiek"); 2. bezpośrednie określenie mentalności („nie jest to wielki umysł"); 3. wnioski wynikające z symptomów („gorzki grymas zdradza, że wiele przeszedł"); 4. wskazanie przez skojarzenie na wypadki precedensowe („przypomina mi mojego nauczyciela gimnastyki z gimnazjum").[20]

Całe stulecia zresztą – dodaje Thiele-Dohrmann – poświęcono tworzeniu typologii „budowy ciała, postrzegania, przeżyć, poglądów na świat – które na podstawie pewnej liczby charakterystycznych dla danego typu cech pozwalały wnioskować o ukrytych przymiotach"[21].
Wydaje się, iż dopiero przywołanie – jak to uczyniłem – szerokiego kontekstu semiotyczno-komunikacyjno-psychologicznego pozwala na podjęcie interpretacji portretów fotograficznych prozaików, poetów, dramaturgów. Taki zabieg umożliwia posługiwanie się aparaturą pojęciową znacznie wykraczającą poza terminologię historycznoliteracką oraz sprzyja poczynieniu obserwacji ułatwiających spojrzenie na przebieg procesu literackiego z nieco innej perspektywy.
Ulubionym gatunkiem malarstwa romantycznego był portret. W Rosji do najbardziej znanych portrecistów należeli Aleksander Orłowski, Aleksander Warnek, Orest Kiprenski, Wasilij Tropinin, Aleksiej Wenecjanow.

---

[19] Tamże, s. 18-19. Należy zwrócić uwagę na specyficzny sposób narracji Berne'a, którą on sam objaśnia następująco: „cała stronica uczonych tasiemców nie wyrazi tego, co stwierdzenie, że jakaś kobieta jest suką, lub że jakiś mężczyzna jest frajerem. Dla celów akademickich prawdy psychologiczne mogą być sformułowane w języku naukowym, lecz skuteczne poznanie konfliktów emocjonalnych w praktyce wymaga nieraz innego podejścia. Dlatego wolimy grać w «Ależ to okropne» niż w «werbalizowanie projekcyjnej agresji analnej»" (s. 66-67).
[20] K. Thiele-Dohrmann *Psychologia plotki*, s. 52.
[21] Tamże, s. 58.

Obraz człowieka wykreowany w portrecie przez tych malarzy łączył w sobie pierwiastek liryczny, intymny, z pierwiastkiem obywatelsko-patriotycznym wywodzącym się z idei oświeceniowych XVIII wieku, wojny ojczyźnianej 1812 roku i dekabryzmu.[22]

Częstym gościem malarza-romantyka jest literat-romantyk: Tropinin w 1827 r. tworzy portret Aleksandra Puszkina (bodaj najbardziej dzisiaj znany wizerunek poety), a Karł Briułłow w 1836 r. utrwalił dla potomnych postać Nestora Kukolnika. W tym drugim przypadku „obraz poety romantycznego staje się nieomal parodystyczny, ponieważ tak wyraźnie i soczyście zostały obnażone przeciwstawne cechy modela. Przed nami Kukolnik-modny poeta, Kukolnik-lekkoduch, a jednocześnie Kukolnik-artysta, wrażliwy i chłonny znawca sztuki"[23]. Jak zauważa Rakowa, na płótnach romantyków osoby są portretowane przedstawiane w przełomowych momentach swego życia wewnętrznego, a jeśli jest to portret grupowy – to są obok siebie nie członkowie jednej rodziny, jak w sentymentalizmie, ale ludzie o tych samych poglądach, związani nie więzami krwi, lecz przyjaźni i pokrewieństwem dusz. Znaczną popularnością cieszy się autoportret rozumiany jako spowiedź duszy, jako przejaw afirmacji pierwiastka twórczego tkwiącego w człowieku. A człowiek epoki romantyzmu pisze wiersze, prowadzi obszerne dzienniki, kolekcjonuje dzieła sztuki i oczywiście rysuje, maluje.

Szczególnie liczne są wizerunki własne poetów. [...] Wśród portretów własnych pisarzy ciekawą grupę ze względu na swą liczebność i rozmaitość stanowią szkice autoportretowe Puszkina. [...] Odbijają różne jego stany wewnętrzne, nastroje, humory.[24]

Do najbardziej interesujących zjawisk w sztuce europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku należy miniatura.

Niepowtarzalny urok i wartość miniatury polega na tym, że przekazuje ona pulsowanie życia, które utrwala malarz tylko podczas bezpośredniego kontaktu z modelem. Nie pretendując niekiedy do głębszego odsłonięcia obrazu, miniatura występowała w roli poetyckiego, intymnego wspomnienia o bliskich ludziach, pozwalała na posiadanie ich wizerunku zawsze przy sobie. Takie portrety można było nosić na piersi jak broszkę, oprawiać w bransolety, pierścionki, przykrywki tabakierek, zakładać w skórzane lub atłasowe oprawy. Ale najczęściej, oprawione w metalowe lub drewniane rameczki, miniatury w znacznych ilościach ozdabiały ściany gabinetów, sypialni i salonów dworków szlacheckich w XVIII-XIX wieku, stały na toaletkach, biurkach, kominkach.[25]

---

22 M. Rakowa *Russkoje iskusstwo pierwoj połowiny XIX wieka*, Moskwa 1975, s. 89.

23 Tamże, s. 189. Por. reprodukcje na s. 161.

24 M.Wallis *Autoportret*, s. 17.

25 *Portretnaja miniatiura w Rossji XVIII – naczała XIX wieka*, wstęp i katalog N. Komiełow, G. A. Princew, Leningrad 1986, s. 12-13.

Zmierzch miniatury nastąpił wraz z pojawieniem się dagerotypu, a następnie fotografii. Zbiegło się to w czasie ze zmianą epok literackich: miejsce romantyzmu zajął realizm. Technika fotograficzna odpowiadała założeniom nowych tendencji w sztuce.

Fotografia rozporządzała wszystkimi danymi bezwzględnej dokumentalności i prawdziwości, a pojmowana była jako przeciwieństwo kultury, ideologii, poezji lub jakichkolwiek konceptualizacji – czyli jako samo życie w jego realności i autentyczności. W ogólnym systemie tekstów kulturowych na początku wieku XX fotografia zajęła miejsce tekstu o największym stopniu udokumentowania i wiarygodności.[26]

Dzisiaj wiemy, że była to kolejna iluzja pozytywistów i już pionierzy fotografii uciekali się do „fałszowania" rzeczywistości, wykorzystując chwyty artystyczne zapożyczone najczęściej z malarstwa. Jedni – jak na przykład David Hill – odwoływali się do poetyki osiemnastowiecznego portretu angielskiego; inni stosowali „efekty świetlne zaczerpnięte z obrazów Rembrandta, np. ocienienie kapeluszem górnej części twarzy"[27]. Uznano też wkrótce, iż niekiedy podobieństwo staje się ubliżające i

dlatego fotografia w tajemnicy deformuje materiał, przy jednym jednak założeniu: musi być zachowany główny warunek – podobieństwo. Fotograf może deformować naszą twarz pozą, światłem itd., wszystko to przyjmuje się za milczącą obopólną zgodą, ale portret ma być podobny.[28]

Podobną uwagę poczynił później Łotman:

Twarz człowieka, którego dobrze znamy, wolimy oglądać na dobrym portrecie malarskim niż na równie mistrzowskim portrecie fotograficznym. Wykryjemy w nim większe podobieństwo z modelem. Ale gdyby ktoś pokazał nam portret i fotografię nieznanej osoby, prosząc byśmy wybrali wizerunek bardziej prawdziwy – bez wahania wskazalibyśmy fotografię. Taki jest bowiem czar dokumentalności tego rodzaju tekstu.[29]

Ale – podkreślam raz jeszcze – te refleksje i wątpliwości zrodził czas, natomiast świadkom towarzyszącym narodzinom fotografii były one

---

[26] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 50.

[27] M. Wallis *Autoportret*, s. 97.

[28] J. Tynianow *Prawa kina*, tłum. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 78. Por. anegdotyczną opowieść o Julii (1826-1902), żonie prezydenta USA, Ulyssesa S. Granta: „Julia miała silnego zeza i była na tym punkcie przewrażliwiona. Fotografowała się zawsze z profilu. Na portretowych zdjęciach nigdy nie pozwoliła się fotografować *en face*", L. Pastusiak *Żony prezydentów USA* (odc. 7), „Express Wieczorny. Kulisy", 15-17 sierpnia 1987 nr 157, s. 6.

[29] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 51.

obce i dlatego akceptowana przez realistów, spotkała się ze sprzeciwem między innymi Charlesa Baudelaire'a, który „otwarcie potępiał fotografa i jego mechaniczno-naukową beznamiętność, jako zagrożenie autentycznej twórczości"[30]. Ważne jest jednak to, że do pracowni fotograficznych zaglądali równie często apologeci tego wynalazku, jak i jego oskarżyciele.
Początkowo pozowanie do zdjęcia przypominało seans malarski, dlatego że niższa światłoczułość wymagała dłuższego naświetlania.

Synteza wyrazu, wymuszona przez długo trwający bezruch modelu – powiedział Orlik o dawnej fotografii – stanowi główny powód, że zdjęcia te, obok swej prostoty, podobnie jak dobre, techniką grafiki czy malarstwa wykonane, narysowane lub namalowane portrety, dobitniej przemawiają do widza i na dłużej przykuwają jego uwagę niż nowsze fotografie.[31]

Dłuższy czas ekspozycji wymagał oczywiście całego systemu podpórek dla modela, aby ten dostatecznie długo mógł wytrwać w bezruchu. Walter Benjamin pisze więc o sztafażu takich portretów, na który składały się postumenty, balustrady, owalne stoliki itp.
Twórcy rosyjscy nie od razu docenili wszystkie zalety fotografii jako komunikatu. Było to jednak – w opinii Benjamina – zjawisko typowe dla pokolenia połowy wieku, pokolenia, „któremu na tym specjalnie nie zależało, by na zdjęciach przejść do potomności, i raczej wobec takich zabiegów lękliwie wycofywało się w swój świat – tak jak Schopenhauer na frankfurckim zdjęciu około roku 1850 w głębokość fotela"[32]. Na gruncie rosyjskim charakterystyczne są pod tym względem zdjęcia Nikołaja Niekrasowa. Na jednym z nich (1861, fotograf: M. Tulinow) wytwornie ubrany poeta (por. wybrane akcesoria[33]) pozuje wspólnie z równie starannie ułożonym na szezlongu psem. Należy sądzić, że gdyby Niekrasow wierzył w fotografię jako specyficzną formę przesłania adresowanego także do przyszłych pokoleń, to ubrany skromniej pozwoliłby się sfotografować z obdartą rodziną chłopską, trzymając przy tym dziecko na kolanach. Postawę tego twórcy interesująco objaśnił już w latach dwudziestych Boris Eichenbaum:

---

30 L. Nochlin *Realizm*, tłum. W. Juszczak i T. Przestępski, Warszawa 1974, s. 53-54.
31 Cyt. wg: W. Benjamin *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 31.
32 Tamże, s. 38.
33 Interesujące uwagi o roli cygara w cyklu Niekrasowa *Poslednije elegii* (*Ostatnie elegie*) poczynił J. Łotman w książce *Analiz poeticzeskogo tieksta*, Leningrad 1972, s. 209.

Miłośnicy biografii stają bezradni wobec „sprzeczności" między życiem Niekrasowa a jego wierszami. Nie udaje się zlikwidować tej sprzeczności – ale jest ona nie tylko usprawiedliwiona, lecz również konieczna, właśnie dlatego, że „dusza" i „temperament" – to jedno, a twórczość to zupełnie coś innego. Rolę, jaką wybrał Niekrasow, podpowiedziała mu historia i została ona przyjęta jako czyn historyczny. Grał on swoją rolę w sztuce, którą ułożyła historia – w takim stopniu i w takim sensie „szczerze", w jakim można mówić o „szczerości" aktora. Trzeba było trafnie wybrać pozę liryczną, stworzyć nowy typ emocji teatralnej i porwać nią „nie słuchający przepowiedni tłum". To właśnie udało się Niekrasowowi.[34]

A więc twórca ten uznał, że salon fotografa nie ma nic wspólnego z wybraną maską artystyczną, a życie prywatne – z artystycznym. Przypuszczalnie nie przywiązywał większej wagi do fotografii również Aleksander Ostrowski, ale ponieważ żył po kupiecku, mieszkał wśród kupców i pisał o kupcach, to jego portrety fotograficzne nie budzą żadnych emocji. Pojawia się na nich solidny dżentelmen (zdjęcia z lat sześćdziesiątych) tchnący spokojem, pewnością siebie, budzący zaufanie, jak bohaterowie jego sztuk drukowanych na łamach pisma „Moskwitianin". Należy tu koniecznie wspomnieć o portrecie dramaturga pędzla Wasilija Pierowa (1871). Płótno to zapewne w jeszcze większym stopniu rekonstruuje atmosferę świata Ostrowskiego. Tam autor *Do wójta nie pójdziemy* pojawia się w obszernym, nie krępującym ruchów, ciepłym szlafroku[35].

Zmiana stosunku do fotografii daje się zauważyć w latach siedemdziesiątych. Wasilij Niemirowicz-Danczenko (zdjęcie z 1875 r.) siedzi przy biurku z piórem w ręku. Umowność tej scenki podkreśla zwrócenie twarzy nie w stronę blatu, na którym leży kartka papieru, ale gdzieś w bok. Uwagę zwraca starannie zaprogramowany sztafaż. Siergiej Stiepniak-Krawczynski (zdjęcie z lat siedemdziesiątych) epatuje apaszką, zapewne bardzo kolorową i jest to, może jeszcze niezbyt śmiało wyrażona – „ostentacyjna nonszalancja, świadoma prowokacja w stosunku do widza obcego, może nawet wyraz protestu i buntu[36]. Kontestacja ta, nawiasem mówiąc, byłaby znacznie ostrzejsza, gdyby autor *Rosji podziemnej* miał dłuższe włosy, powszechnie wówczas uznawane za oznakę nihilizmu i wolnomyślicielstwa[37].

---

[34] B. Eichenbaum *Niekrasow*, tłum. L. Pszczołowska, w: *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, s. 77.

[35] Por.: J. Pikulew *Russkoje izobrazitielnoje iskusstwo*, Moskwa 1977, s. 78-80. O „negliżu" wspomina M. Wallis (*Autoportret*, s. 104).

[36] M. Wallis *Autoportret*, s. 104.

[37] Por.: S. Sołowjow *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Poznań 1986, s. 50-51.

W sposób świadomy i konsekwentny prezentował swoje życie wewnętrzne Fiodor Dostojewski. Najpierw jednak kilka słów o jego wyglądzie zewnętrznym:

Razem z Grigorowiczem przyszedł do nas mały Dostojewski, nerwowy i drażliwy młody człowiek, taki chudziutki, malutki blondynek. Ma chorowitą cerę, nieduże szare oczy, trwożliwie biegające z przedmiotu na przedmiot, rusza nerwowo wargami, w rozmowie ogólnej udziału nie brał, widać zbyt był zażenowany.[38]

Na pierwszy rzut oka Dostojewski wydał mi się dość stary. Lecz gdy tylko zaczął mówić, natychmiast jakby młodniał, pomyślałam więc, że nie może mieć więcej niż jakieś trzydzieści pięć, najwyżej trzydzieści siedem lat. Był średniego wzrostu i trzymał się bardzo prosto. Jasnokasztanowe włosy, z lekka nawet rudawe, miał silnie napomadowane i starannie przyczesane. Uderzyły mnie jego oczy, jedno było piwne, w drugim zaś źrenica rozszerzona do tego stopnia, że tęczówka była niewidoczna. Ta różnica przydawała spojrzeniu Dostojewskiego jakiś zagadkowy wyraz. Twarz Dostojewskiego była blada i schorowana, wydawała mi się jakaś bardzo znajoma, zapewne dlatego, że przedtem widywałam jego portrety. Ubrany był w dość zniszczony sukienny granatowy żakiet, spod którego widać było śnieżnobiały kołnierz koszuli i takież mankiety.[39]

Autorką pierwszej charakterystyki (1845 r.) jest Awdotia Panajewa, obiekt westchnień miłosnych autora *Biednych ludzi*; natomiast autorką drugiej (1866 r.) Anna Snitkina, przyszła żona powieściopisarza, bez reszty oddana „biednemu Fiedi". Ze *Wspomnień* Dostojewskiej warto zresztą przytoczyć jeszcze jeden fragment:

Fiodor Michajłowicz przyjeżdżał do nas zawsze w dobrym nastroju, radosny i wesoły. Często zastanawiałam się, skąd wzięła się legenda o jego jakoby posępnym i mrocznym charakterze. Legenda, którą niejednokrotnie czytałam i słyszałam od znajomych.[40]

Zdziwienie piszącej może jedynie wzbudzać nasze zdziwienie. Swoją legendę Dostojewski opracowywał długo i starannie, a że dane mu było przeżyć kilkadziesiąt niebanalnych lat, tym bardziej przekonujący stworzył wizerunek na użytek publiczny. Ważną rolę w tej grze miały odegrać także zdjęcia. Na tych najbardziej znanych (np. z 1879, fotograf: K. Szapiro) twórca *Zbrodni i kary* nie uśmiecha się i z reguły pozuje w podniszczonej garderobie. Najważniejsza jest jednak twarz i przenikliwie spoglądające na nas oczy. Było to kolejne zapożyczenie z dziewiętnastowiecznych portretów malarskich, na których modele bądź to spoglądają „gdzieś w przestrzeń", bądź też – jak pisze Mario

---

[38] Cyt. wg: S. Mackiewicz Cat *Dostojewski*, Warszawa 1979, s. 31.
[39] A. Dostojewska *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1974, s. 24.
[40] Tamże, s. 67.

Praz – „jeśli już zwracają oczy na patrzącego, to ukazują oblicza wstrząśnięte wewnętrznymi konfliktami, oblicza, na których odbija się bogate życie wewnętrzne"[41]. Łotman zaś dodaje, że „w języku filmowym utarło się przekonanie, iż ukazane na ekranie oczy w zbliżeniu są metaforą sumienia lub sądu moralnego"[42].
Jednak pierwszym pisarzem rosyjskim, który szczególnie starannie zadbał o swój *image* dla potrzeb *mass mediów*, dla potrzeb masowej publiczności, był „pokryzysowy" Lew Tołstoj.

Stosunek poszczególnych ludzi do własnej powierzchowności nie jest jednakowy. Można tutaj, jak się zdaje, wyodrębnić kilka typów. Nazwijmy je „narcystycznym", „nienawistnym", „pogardliwym", „humorystycznym" i „heroicznym".[43]

Wśród twórców „nienawidzących" własnej powierzchowności wymienia się młodego Tołstoja, który nie był zadowolony ze swej twarzy. Jednak taki stan nie trwał zbyt długo i autor *Wojny i pokoju* pozbył się wkrótce tego kompleksu. Dość nieprawdopodobnie brzmi zatem relacja Iwana Pikulewa, dotycząca historii powstania w 1873 r., powszechnie dziś znanego, obrazu pędzla Iwana Kramskiego:

Portret L. N. Tołstoja [...] został namalowany dla galerii tylko dzięki energii i uporowi Kramskiego, jako że pisarz kategorycznie nie chciał pozować, przypuszczalnie traktując powstanie portretu jako zbędną dla siebie reklamę.[44]

---

[41] M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 203.

[42] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 165. Historię narodzin pewnego zdjęcia opisuje Dostojewska: „Opowiadał mi Fiodor Michajłowicz również o tym, jak na drugi dzień [po odsłonięciu pomnika Puszkina – T. K.] przyjechał do niego najlepszy ówczesny fotograf moskiewski Panow i prosił go, aby wyraził zgodę na zrobienie mu portretu. Ponieważ mąż chciał jak najszybciej wyjechać z Moskwy, nie tracąc czasu od razu udał się z Panowem do jego pracowni. Przeżyte onegdaj pamiętne dla Fiodora Michajłowicza chwile tak żywo odzwierciedlone zostały na zrobionej przez artystę fotografii, że owe zdjęcie Panowa uważam za najbardziej udane ze wszystkich, zawsze różniących się od siebie (na skutek zmieniającego się nastroju) portertów Fiodora Michajłowicza. Na owym portrecie utrwalony został ów wyraz twarzy, który wiele razy widziałam u Fiodora Michajłowicza w chwilach największego szczęścia i radości". – A. Dostojewska *Wspomnienia*, s. 411-412. O innym jeszcze, mniej znanym zdjęciu Dostojewskiego wspomina Telesfor Poźniak w artykule *Syberia w utopii historiozoficznej Dostojewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1986 nr 9-10, s. 70.

[43] M. Wallis *Autoportret*, s. 32.

[44] I. Pikulew *Russkoje* ..., s. 85-86.

Pikulew najwyraźniej pragnął za wszelką cenę przypisać twórcy *Zmartwychwstania* jeszcze jedną cnotę – cnotę skromności (*Skromnost' czełowieka ukraszajet*), a tymczasem 45-letni pisarz już zaakceptował swą twarz i chętnie pozował do zdjęć, bo przecież tak jak inni artyści oczekiwał na „głaski", chciał być „głaskany". Zmienia się on sam (fizyczne i duchowo), ale nie zmienia się jego pragnienie pokazywania ludziom siebie na zdjęciach, czy – już później – na taśmie filmowej. Lew Tołstoj z roku 1874 jest więc pełen życia, uśmiechnięty, rozluźniony, palący papierosa, człowiek, którego już nie akceptował ten „nowy" Tołstoj z lat osiemdziesiątych. Podczas tzw. kryzysu wymyślił on siebie na nowo i takim głównie pozostaje w pamięci potomnych. Na późniejszych zdjęciach oglądamy nie tylko człowieka, ale także – a może przede wszystkim – spersonifikowaną ideę („tołstoizm"). I wszystko jest jej podporządkowane. Od postawy „nienawistnej" doszedł on do – „heroicznej" („Zachodzi ona wtedy, gdy jednostka ma odwagę przyjrzenia się własnej ruinie fizycznej, spowodowanej przez chorobę lub starość, przyjmuje ją jako taką, bez nienawiści i nie traktuje jej humorystycznie"[45]). Na tych fotografiach są szczególnie eksponowane twarz i ręce[46], (ręce człowieka, któremu nie obca jest praca fizyczna), a ważnym nośnikiem informacji staje się również ubiór (np. zdjęcia z lat 1892 i 1909) – ponieważ „to, co ktoś nosi i jak nosi, nie jest czymś przypadkowym, lecz wyrasta zwykle z najgłębszych pokładów jego osobowości, jak jego ciało"[47], ponieważ „za pomocą stroju artysta w swym portrecie własnym udziela często widzowi pewnych informacji o sobie. Strój staje się wtedy wyznaniem, deklaracją, manifestacją"[48]. Tołstoj pozuje teraz do zdjęć już nie tylko sam, ale również z członkami rodziny (żona, wnuczka). Nie jest przecież istotne, że życie rodzinne autora *Anny Kareniny* nie układało się najlepiej; ważne było to, jaką rolę wyznaczył on rodzinie w swojej doktrynie. A zdjęcia miały być oczywiście ilustracją tej tezy. Było to zresztą zjawisko znacznie szersze i, jak pisze Linda Nochlin:

około połowy XIX w. cnoty rodzinne stały się artykułem wiary u nabierających znaczenia klas średnich, zajmując miejsce wielu przebrzmiałych społecznie stosunków, teraz wyrugowanych lub znacznie przekształconych przez rewolucyjne zmiany polityczne i socjalne.

---

[45] M. Wallis *Autoportret*, s. 35.

[46] Por. tamże, s. 109 oraz J. Rud, J. Cukkerman *O prostranstwienno-wremiennych pryeobrazowanijach w iskusstwie*, w: *Rietm, prostranstwo i wremia w literaturie i iskusstwie*, red. B. Jegorow, Leningrad 1974, s. 266.

[47] M. Wallis *Autoportret*, s. 101.

[48] Tamże, s. 102.

[...] Obraz rodziny dostarczał sztuce tematu zawierającego w sobie atmosferę intymności i zwartości, stanowił oazę naturalnych uczuć.[49]

Tołstoj pozuje do zdjęć także z twórcami, którzy odbyli pielgrzymkę do Jasnej Polany. Na fotografii, prawdopodobnie z 1902 r., znalazł się Maksym Gorki jako żywo przypominający Chaplina[50]. Ktoś wpadł na pomysł, aby to zdjęcie rozpowszechnić w formie pocztówki, a uzyskane pieniądze przeznaczyć na cele dobroczynne. Jednak cenzura nie strawiła dwóch kontestatorów i nie wyraziła zgody na to przedsięwzięcie. Należy przypuszczać, iż pocztówka krążyła w drugim obiegu. Warto chyba dodać, że do tego hermetycznego świata „tołstoizmu" wdzierają się niekiedy niepożądane elementy z innej rzeczywistości, rekwizyty z innej gry, co tylko podkreśla umowność inscenizacji *à la* Jasna Polana. Ot, chociażby taki drobiazg jak stojący na stoliku dzwonek do przywoływania służby (zdjęcie z 1902 r.).
Wspomniany już Gorki nie stworzył równie spójnego systemu na użytek szerokiej publiczności. W zasadzie powinien kreować mit romantycznego buntownika, ale o nonkonformizmie, o walce wydanej obyczajowości mieszczańskiej świadczą najczęściej tylko dłuższe – od przyjętych wówczas – włosy. Rodzi się zresztą podejrzenie, że twórca *Na dnie* cierpiał na kompleks niedowartościowania. Prawdopodobnie Gorkiego zaczęły z czasem irytować oceny krytyki, ponieważ w nieskończoność podkreślano samorodność jego talentu. A on zapewne nie chciał uchodzić wciąż tylko za „bosiaka", „naturszczyka" w literaturze rosyjskiej i pragnął, by widziano w nim także intelektualistę. Bodaj żaden z ówczesnych pisarzy nie pozował, równie często jak on, przy biurku, wśród książek (por. zdjęcia z początku stulecia). Był zapewne świadom tego, że

twarz człowieka pochylonego nad otwartą książką odbierana jest inaczej niż twarz człowieka liczącego pieniądze lub grającego w karty. Można mówić o semantycznym promieniowaniu na twarz; jeżeli przedmiotem tym jest książka, to twarz szlachetnieje, rozjaśnia się blaskiem uczestnictwa w kulturze.[51]

I dalej cytowany tu Andrzej Nowicki przedstawia typologie:

---

[49] L. Nochlin *Realizm*, s. 238.

[50] O nieudanej próbie spotkania się z Tołstojem opowiada Vladimir Nabokov w artykule *Maksym Gorki*, tłum. R. Czarny, „Pismo Literacko-Artystyczne" 1987 nr 11-12, s. 104.

[51] A. Nowicki *O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach*, „Studia o Książce" 1975, s. 49.

Spośród obrazów przedstawiających człowieka z książką wyróżnimy sześć grup pokazujących sześć różnych sposobów korzystania z książki. Po pierwsze więc wyróżnimy bardzo liczną grupę obrazów, w których malarz kazał trzymać modelowi książkę pragnąc, by przedmiot ten dopomógł do nadania twarzy wyrazu myślącego; następnie zaś, wiedząc, że otwarte szeroko oczy ożywiają twarz, kazał modelowi patrzeć na siebie. W rezultacie książka, której osoba portretowana nie czyta, staje się przedmiotem, któremu malarz uniemożliwił oddziaływanie irradiacyjne na twarz osoby portretowanej. Po drugie, wyróżnimy tu również bardzo liczną grupę obrazów, na których książka ukazana jest jako przedmiot czytany, a człowiek jako podmiot, którego czynnością jest na tym obrazie czytanie. Od tej drugiej grupy obrazów odróżnimy trzecią, na której mamy również do czynienia z czytaniem, ale stosunek pomiędzy człowiekiem a książką ulega odwróceniu. Książka nie jest na tych obrazach biernym przedmiotem czyjegoś czytania, lecz faktycznym podmiotem, który aktywnie działa, wciąga i przykuwa do siebie. Pochłonięty treścią książki czytelnik zapomina o całym świecie i zatapia się w lekturze. [...] Czwarta grupa obrazów wiąże się z usiłowaniem malarzy, aby pokazać nam, co człowiek wyczytał z książki, jakie treści przeszły z kart książki do jego świadomości. [...] Piąta grupa obrazów ukazuje nam tę wyższą formę czytania, jaką jest zamyślenie nad książką. [...] Wreszcie do szóstej grupy zaliczymy obrazy, na których malarzowi udało się pokazać pracę naukową, a więc taki sposób korzystania z książek, przy którym są one podporządkowane rozwiązywaniu określonego zadania.[52]

Na zdjęciach Gorkiego najczęściej pojawiają się stereotypy wymienione przez Nowickiego jako drugi, trzeci oraz piąty. We wszystkich przypadkach treść komunikatu jest w zasadzie identyczna. Oto *self-made man*, oto człowiek z nizin, który dzięki wytężonej pracy (niczym Martin Eden) osiągnął sukces, a swój rozwój intelektualny zawdzięcza nie tylko wędrówkom po kraju. Tym też należy tłumaczyć potrzebę częstego fotografowania się ze znanymi osobistościami życia kulturalnego Rosji (np. z Tołstojem). Po raz kolejny i aż nadto wyraźnie daje tu o sobie znać teoria Berne'a.

Znacznie nowocześniej z punktu widzenia teorii informacji prezentował swoją osobowość Leonid Andriejew, który jako jeden z pierwszych docenił rolę reklamy dla dwudziestowiecznego artysty i odpowiednio zadbał o *publicity*. Prześledziłem jego zdjęcia powstałe w okresie mniej więcej dziesięciu lat, poczynając od roku 1901. Andriejew najczęściej nadaje twarzy wyraz melancholii, zadumy, co nawet u przeciętnie inteligentnego odbiorcy winno wywołać skojarzenia z twórczością przesyconą pesymizmem (został tu więc powielony chwyt Dostojewskiego). Postęp, jaki dokonał się w technice fotograficznej sprawił, że autor *Życia człowieka* był praktycznie stale obecny w obiektywie aparatu: w pracowni fotograficznej, w szlafroku w klinice (dla nerwowo chorych?), z żoną w lesie, z żoną w atelier fotografa, z Gorkim i jego synem, z żoną

---

52 Tamże, s. 49-51.

podczas wizyty u Ilji Riepina, sam w pracowni tego malarza itd. Andriejew pojawiał się (i dobrze się sprzedawał) na pocztówkach, Andriejew pojawiał się na okładce czasopisma („Żurnał dla Wsiech" 1903 nr 1). Zatem bardzo konsekwentnie i bardzo świadomie kreował swój mit i stał się pierwszą gwiazdą w rosyjskim literackim „*star*-systemie"[53]. O podobnych zjawiskach Kamila Rudzińska napisała:

statusu pisarza nie wyznacza dla kultury masowej jego działalność literacka, która zawsze grozi naruszeniem obowiązujących norm. We współczesnej cywilizacji, jak pisał Albert Camus, największą sławę pisarz osiągnąć może, nie będąc nigdy czytanym. [...] Ale zainteresowanie publiczności dla bohaterów mitów współczesnych ma charakter czysto powierzchowny, jest takie samo, jakie przejawia publiczność kinowa dla życiorysów (często preparowanych na jej użytek) gwiazd. [...] Robi się wtedy z nim wywiady, zaprasza na uroczystości, kupuje wspomnienia z ostatniej wyprawy na ryby...[54]

W znacznie trudniejszej sytuacji znaleźli się dekadenci i symboliści. Ani jedni, ani drudzy nie mogli liczyć na powszechne zaakceptowanie swoich propozycji estetyczno-artystycznych i tym trudniej było im wyrazić siebie poprzez portrety fotograficzne. Znamienne są poszukiwania Walerija Briusowa. Na zdjęciu z roku 1893 (fot.: Szerer i Nabgolc) widzimy niczym nie wyróżniającego się młodego człowieka o nieokreślonej profesji (rzemieślnik, urzędnik). A tymczasem publiczność oczekiwała od autora niezwykłych wierszy czegoś nieoczekiwanego także w portrecie fotograficznym i autor *Ognistego anioła* zrozumiał potrzebę przełożenia swego świata wyobraźni na język fotografii. Jak pisze Łotman w *Semiotyce filmu*:

świat filmowy odznacza się dziwną cechą: nigdy nie jest to cała rzeczywistość, lecz tylko jeden z jej fragmentów – ten, który mieści się w ramach ekranu. Świat obiektu jest więc podzielony na sferę widzialną i niewidzialną. Toteż w momencie, gdy obiektyw filmowy skierujemy na cokolwiek, natychmiast powstaje pytanie dotyczące nie tylko tego, co znalazło się w polu jego widzenia, ale też tego, co dla niego nie istnieje.[55]

I właśnie w przypadku rzeczywistości Briusowowskiej ważne jest także to, co znalazło się poza zasięgiem obiektywu. Tematem *tabu* jest przede wszystkim życie rodzinne. Na zdjęciach przeznaczonych do szerszego

---

[53] Por.: J. Prokop *Poeta i rynek*, w: *Literatura polska i rosyjska przełomu XIX-XX wieku*, pod red. H. Filipkowskiej i in., Warszawa 1978.

[54] K. Rudzińska *Pisarz wobec kultury masowej (Wybrane problemy polskiej autorefleksji literackiej lat 1956-1966)*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 330.

[55] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 69.

rozpowszechniania (np. tych dołączonych do tomików poetyckich) Joanna Briusowowa nie pojawia się nigdy obok męża. Byłoby to zbyt trywialne w zestawieniu z miłością egzotyczną, miłością sprzedajną, wolną miłością tylekroć w jego liryce opiewaną. Nie było w tym świecie zresztą miejsca i dla innych kobiet, ponieważ Nietzscheański nadczłowiek nade wszystko przedkładał samotność, był na nią wręcz skazany. Wieża z kości słoniowej była jednoosobowa. Ze zdjęć Briusowa-dekadenta znika to wszystko, co mogłoby odwrócić uwagę patrzącego od twarzy poety (*nb.* takie wymagania musiały być szczególnie bolesne dla fotografa epoki *fin de siècle'u*). Na fotografiach pozostaje więc tylko ON, samotny jak demon Lermontowa czy Wróbla, spoglądający gdzieś w przestrzeń, poszukujący nowych lądów perwersji. Szczególną uwagę warto zwrócić na trzy elementy decydujące o poetyce tych zdjęć: 1. operowanie zbliżeniem, co „jest charakterystyczne dla świata dziecka bądź dla świata wybitnie intymnego"[56]; 2. afirmacja młodości (stan *ego*: Dziecko, zamiast powielanych w wieku XIX stanów: Rodzic, Dorosły), tu – jak w malarskich autoportretach młodzieńczych – dążono do wywołania atmosfery zawierającej „choćby w postaci nikłej i wysublimowanej pewien przydźwięk podniecenia seksualnego"[57]; 3. z dwóch możliwych postaw: „cygana" i dandysa, została wybrana ta druga („dandys usiłował wyodrębnić się od innych skrupulatną starannością i wyszukaną elegancją swego stroju i sposobu bycia"[58]).

O ile dekadenta Briusowa można bez obaw nazwać reżyserem własnego życia, o tyle symbolistę Błoka określilibyśmy raczej mianem aktora grającego w sztuce zwanej życiem. Tu reżyserem był z reguły ktoś inny. Za najbardziej charakterystyczną dla całego symbolizmu rosyjskiego fotografię można uznać tę pochodzącą z roku 1904. To portret grupowy o rozbudowanej fabule. Przy stoliku, na którym leży Biblia, siedzą Andriej Bieły i Siergiej Sołowjow. Obaj „argonauci" trzymają oparte o blat zdjęcia Lubow Mendelejewej-Błok i Władimira Sołowjowa. W tej interesującej skądinąd kompozycji zawarty jest spory ładunek informacji o symbolizmie mistycznym. Bieły i S. Sołowjow trzymają nie zdjęcia, lecz ikony; Bieły i S. Sołowjow nie pozują do fotografii – oni uczestniczą w kolejnym misterium (nie przypadkiem jednym z rekwizytów jest Biblia). Zostało ono oparte – jak cały symbolizm rosyjski – na tekstach filozoficznych Władimira Sołowjowa (stryja Siergieja), a Lubow Mendelejewa miała w nim do odegrania jedną z głównych ról:

---

56 Tamże, s. 42.

57 M. Wallis *Autoportret*, s. 68.

58 Tamże, s. 49.

Wiecznej Kobiecości, Duszy Świata, Pięknej Damy. Rok 1903, rok ślubu Bloka z Mendelejewą miał być przełomem w losach świata, wieńczącym „mistyczny romans Poety z Dziewicą"[59]. Autor *Budy jarmarcznej* gra początkowo swoją rolę szczerze i z entuzjazmem. Na zdjęciach z pierwszych lat stulecia spogląda z ufnością w przyszłość, jest pełen wiary w mistyczne posłannictwo sztuki. Jednak spadające kolejno ciosy (szczególnie dotkliwie ranią zapewne te zadawane przez żonę) burzą z takim trudem osiągniętą harmonię. Kolejne zdjęcia są świadectwem utraty dawnych wartości. W oczach jest coraz więcej smutku (np. zdjęcia z 1907 oraz 1916 roku), rysy twarzy wyostrzają się. Najtragiczniejsze dla poety było jednak to, że niegdysiejszych młodzieńczych ideałów nie udało się zastąpić nowymi; zaś sukcesy literackie nie dawały pełnej satysfakcji. Do jednego z ostatnich z zachowanych zdjęć (1919, fot.: S. Alanski) życie dopisało nieoczekiwany epilog. Błok znów jest z żoną i znów się uśmiecha. Jest to pełen rezygnacji uśmiech człowieka pogodzonego z Losem.
Kilka lat wcześniej swoją twarz kontestatora utrwalił na fotografii Władimir Majakowski. Znamienne jest jednak to, że nie od razu odnalazł właściwe dla siebie środki wyrazu, mające ów bunt określać. Na zdjęciu z roku 1912 młody, długowłosy poeta ma w sobie jeszcze wiele z bohatera romantycznego, ale trzy lata później protestuje już futurysta.

Jeszcze przed wybuchem rewolucji sytuacja zaczęła ulegać wyraźnej zmianie. Futuryzm stanowił naruszenie tradycji nie tylko literackich, lecz i tradycji życia literackiego. Pisarz wyszedł „na ulicę", występy literackie zaczęły nabierać charakteru skandali społecznych, oddziaływanie słowa drukowanego ustąpiło miejsca oddziaływaniu ustnemu. Nowy pisarz pojawił się pod jakimś nowym znakiem społecznym – nie był i nie chciał być inteligentem. Samo słowo „inteligent" nabrało ironicznego sensu. Futurysta był przede wszystkim człowiekiem nowego sposobu bycia, nowych manier. Pojawił się na estradzie po to, by urazić nawyki i smak literacki czytelnika, zademonstrować swoją dlań pogardę.[60]

Demonstrować pogardę czy wywoływać skandale można było na tysiące różnych sposobów. Niektóre z nich dziś już nikogo nie bulwersują (żółta bluza czy papieros w ustach), nonkonformizm innych pozostaje wciąż aktualny. Niewielu nawet współczesnych twórców zdecydowałoby się na wspólne pozowanie do zdjęć z kochanką. Majakowski nie zawahał się tego uczynić w roku 1915, obejmując przed obiektywem aparatu Lilę Brik. Późniejsze portrety fotograficzne twórcy *Łaźni* (m.in.

---

[59] W. Orłow *Historia pewnej miłości*, w: *Szkice o poezji rosyjskiej*, tłum. R. Zimand, Warszawa 1972, s. 211.
[60] B. Eichenbaum *Literatura i pisarz*, tłum. R. Zimand, w: *Szkice...*, s. 353.

pochodzące z 1924 i 1926 r.) warte są przypomnienia z innego jeszcze powodu: są dziełem Aleksandra Rodczenki, jednego z najbardziej znanych przedstawicieli młodej awangardy rosyjskiej lat dwudziestych. Siergiej Trietjakow, czołowy teoretyk LEF-u, oznajmił wówczas:

Za najistotniejszy w sztuce dnia dzisiejszego uważamy ruch faktowistów. Absolutnie nie zgadzamy się z lekceważącymi wypowiedziami niektórych towarzyszy lefowców: „więc każdy reportarzyna, każdy pstrykający aparatem chłopaczek ma być lefowcem?" To arystokratyzm estetyczny... Każdy chłopaczek z aparatem – to żołnierz w walce ze sztalugowcami, a każdy reportarzyna – obiektywnie na końcu pióra niesie śmierć beletryzmowi... Niech sobie radośnie nawołują nasi wrogowie: „Lef" umarł. Za wcześnie się cieszycie! Dalszy ciąg nastąpi – poprzez „Lef" do faktowistów.[61]

Jednak funkcjonowanie portretu fotograficznego po roku 1917, to już temat na inne opowiadanie i w tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na charakterystyczne zjawisko rodzące się w latach dwudziestych. Obok kolorowych, krzykliwych, agresywnych przedstawicieli a wangardy pojawia się artysta w uniformie (może to być zarówno frencz, jak i garnitur; *vide* Anatolij Łunaczarski na zdjęciu z lat dwudziestych), zasiadający w prezydium, odwiedzający zakłady pracy. Życie intymne znika ze zdjęć i rozpoczyna panowanie niepisany kodeks klasyfikujący pozy na dozwolone i nie dozwolone. Młody Leonid Leonow pół żartem pół serio „tłumaczył się" ze swego wizerunku (zdjęcie zostało wykonane prawdopodobnie w 1926 r.) w dedykacji Gorkiemu: „Tak mnie zniekształcili w cynkografii, że czuje potrzebę samorehabilitacji".

Pora na podsumowania. Zostały przeanalizowane portrety fotograficzne twórców rosyjskich, powstałe w ciągu kilkudziesięciu lat: od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia po lata dwudzieste obecnego. Sądzę, że taka analiza jest celowa wtedy, gdy nie jest czynnością samą w sobie, dokonywaną w oderwaniu od kontekstu, w oderwaniu od realiów życia literackiego, ponieważ wtedy nie ma miejsca dla historyka literatury, lecz dla psychologa czy psychoanalityka, a może po prostu wróżki. Jak zauważył swego czasu Eichenbaum:

Poszczególna klatka fotograficzna staje się słownikowym, oderwanym słowem filmu. Semantyka zdjęcia fotograficznego, pozbawionego kontekstu, a więc znajdującego się poza „zdaniem" i zarazem poza wszelkim „planem leksykalnym", jest uboga i abstrakcyjna. Klasyczne „proszę o uśmiech", którym fotograf uprzedza o zdjęciu, dyktuje brak zdania semantycznego, czyli brak „kontekstu". Wystawa fotograficzna jest „słownikiem", podczas gdy zdjęcia w gablotce są zbiorem cytatów. Ciekawe jest porównanie wrażenia, jakie

---

[61] Cyt. wg: W. Woroszylski *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984, s. 584.

wywierają fotosy z filmem przed i po seansie. W pierwszym wypadku możemy odgadnąć tylko najbardziej ogólne znaczenie poszczególnych scen: „całują się", „ktoś kogoś śledzi" itp.; w drugim wypadku zdjęcia nabierają życia, podobnie jak cytat ze znanego utworu. Gdy znamy całość, znamy także „kontekst".[62]

A więc tylko wtedy możemy prześledzić „stereotypy, których istnienie jest decydujące dla zjawiska komunikacji literackiej",[63] tylko wtedy możemy interpretować akt komunikowania, czyli „przekład pewnego tekstu z języka mojego «ja» na język twojego «ty»"[64]. Bez znajomości kontekstu znajdziemy się w sytuacji przeciętnego Europejczyka próbującego zrozumieć sztukę Dalekiego Wschodu[65]. A zatem nazbyt karkołomnym przedsięwzięciem (z pogranicza szarlatanerii) byłoby na przykład opracowanie dziejów literatury na podstawie portretów fotograficznych, ale z całą pewnością rozdział poświęcony tym zagadnieniom może uzyskać prawo obywatelstwa w każdej syntezie historycznoliterackiej.

Tadeusz Klimowicz

Samowiedza w samych wierszach
Autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza

Do zagadnień autotematycznych powracał Rymkiewicz w swojej poezji wielokrotnie. Jego dziewięć tomów wypełnia w sumie dwieście dwadzieścia dziewięć utworów (nie liczę przekładów

---

[62] B. Eichenbaum *Problemy stylistyki filmowej*, tłum. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, s. 61.

[63] K. Bartoszyński *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, s. 129.

[64] J. Łotman *Semiotyka...*, s. 32.

[65] Por.: P. Mikłosz *Dwojnoje soobszczenije w odnoj kartinie*, w: *Semiotika i chudożestwiennoje twórczestwo*, red. J. Barabasz, Moskwa 1977.