

Ireneusz Gielata

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Lekcje patrzenia (Prus o malarstwie i fotografii)

W jednej z *Kronik* Prus wyznaje: „kocham malarzy; jest to bowiem szczególnie rodzaj dziatwy Apolliana, między którymi znajduje się wielu ludzi całkiem przytomnych” (t. VII, s. 277)¹. Wypowiedź ta pochodzi z felietonu, w którym mowa m.in. o wystawie malarskiej w gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych. Relacja Prusa nie stroni od humoru, który pozwala mu wywiązać się z dziennikarskiego obowiązku bawienia czytelników i uwalniania ich od zmagania się z poważnymi tematami², a zarazem służy do krytyki prezentowanych na wystawie obrazów Matejki.

Prus wykpiwa sądy krytyków uznających autora *Bitwy pod Grunwaldem* za „mistrza mistrzów”, a jego obrazy za „arcydzieła arcydzieł”, których „nie wolno [...] oglądać, tylko trzeba się im «kłaniać», nie wypada odchodzić, tylko «gwałtem odrywać się» od nich...” (t. VII, s. 278)³. Stawia im zarzut „krytycznego serwilizmu” polegającego na traktowaniu głośnych autorów jak magnatów, a pomniejszych jak drobną szlachtę, co prowadzi do tego, że polscy krytycy z „amatorstwa” godzą się na przyjmowanie podrzędnej roli dworaków, którzy „szaraczkom z daleka kiwają głową, a przed magnatami padają na kolana” (t. VII, s. 278).

¹ Cytaty z *Kronik* Prusa podaję za wydaniem B. Prus, *Kroniki*, t. I-XX, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1956-1970.

² Przejście od powagi do humoru zapowiada wyznanie kronikarza: „W ostatnim cyrkularzu zobowiązano mnie, abym nie zanudzał czytelników «kwestiami poważnymi», ale bawił ich wesołą pogadanką. – Owszem, i ten towar mamy na składzie...” (t. VII, s. 277).

³ Prus przywołuje tu fragmenty recenzji Bolesława K., *Z krainy piękna* zamieszczonej w „Biesiadzie Literackiej” – zob. przypisy do *Kronik* (t. VII, s. 538-539).

W przeciwieństwie do nich, Prus potrafi wznieść się ponad czolobitny ton dominujący w ówczesnych wypowiedziach na temat malarstwa Matejki i w humorystyczny sposób wytyka niedociągnięcia jego obrazów: „Na nieszczęście, niektóre jego figury mają nogi w przedpokoju, tułów w salonie, a głowę w kuchni. Oświetlenie «pod Byczyną» jest niemożliwe, bo nie wiadomo: czy to dzień, czy noc i skąd idzie światło? Prócz tego fantazja przepelnia jego obrazy. Na przykład, pod Grunwaldem jest taki tłok, że w tym ścisku można by co najwyżej wyciągać portmonecki, ale nie walczyć” (t. VII, s. 281).

Jednak zaraz po tej kąśliwej uwadze, Prus porzuca retorykę humoru i z powagą wylicza jeszcze inne wady prac polskiego malarza: „Matejce zdaje się, że pędzlem można przedstawić nie tylko człowieka i sytuację, ale nawet epokę i całą historię narodu, a to są złudzenia, które szkodzą jego dziełom” (t. VII, s. 281). Zarzut ten wypływa z przyjętego wcześniej przez kronikarza założenia, w myśl którego widz poszukuje w malarstwie dwóch składników: człowieka i sytuacji – „Kiedy malarz przedstawia człowieka, to widz musi domyślić się, czego ten człowiek chce, co myśli i co czuje. A kiedy przedstawia sytuację, to postawy i fizjognomie ludzi wchodzących do niej muszą ją głośno wypowiadać” (t. VII, s. 280). Zatem Prus ocenia malarstwo Matejki z wyraźnie sprecyzowanego stanowiska. Jako krytyk poszukuje w jego obrazach człowieka i sytuacji, ludzkich uczuć i myśli, namiętności i czynów, które rodzą się w określonych życiowych okolicznościach. Tymczasem przynajmniej niektóre z dzieł Matejki niejako wykraczają poza możliwości, jakie stwarza malarstwo i zamiast poprzestać na odmalowaniu człowieka i sytuacji, próbują przedstawić dzieje narodów, a nawet całych epok. Owemu złudzeniu – zdaniem kronikarza – uległ Matejko. Być może Prus prowadzi tu skrycie spór o to, który z rodzajów sztuk dysponuje środkami umożliwiającymi opisywanie historii – spór, który chciałby rozstrzygnąć na własną korzyść. W końcu w swoich powieściach – jak chociażby w *Lalce* i w *Faraonie* – dążył do przedstawienia „dużych zjawisk społecznych”⁴ na tle epok, w których się one toczą. W każdym bądź razie zamieszczona w kronice krytyka obrazów Matejki, choć zaprawiona dużą dawką humoru, w rzeczywistości napisana została na serio. Humor – jak zwykle u Prusa – pozwala na sumienny ogląd prac polskiego malarza co najmniej z dwóch stron: „dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”⁵. Taki sposób widzenia staje się możliwy dopiero wówczas, gdy krytyk

⁴ Zob. B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, [w:] tegoż: *Pisma*. t. XXIX, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, pod red. Z. Szwejkowskiego, s. 195.

⁵ Tamże, *Słowo o krytyce pozytywnej*, s. 175.

przestanie się „im « kłaniać »” (t. VII, s. 278), a zacznie na nie z uwagą patrzeć. Toteż humor w tym przypadku posiada moc uwalniania od panujących w krytyce dogmatów, które zaciemniają i fałszują odbiór obrazów Matejki. Zatem wyznanie kronikarza o estymie, jaką darzy Matejkę i innych twórców „szczególnego rodzaju dziatwy Apolliana”, choć żartobliwe w tonie, należy przyjąć z całą powagą.

Malarstwo pisarza – realistę fascynuje. Dla niego sztuka ta jest niezwykłym sposobem widzenia, porządkowania i oddawania rzeczywistości. Stąd zgłębia istotę efektu, za pomocą którego malarzom udaje się kopiować przedmioty, przedstawiając je, jakimi są. Urzeka go potęga plastycznego wyrazu w ukazywaniu świata rzeczy i zjawisk. Zastanawia się nad znaczeniem wyobraźni w procesie przekładania obrazów rzeczywistych na płaską powierzchnię papieru czy płótna. Próbuje pojąć, na czym polega swoistość wrażenia, jakie rysunek, malarstwo wywołuje na widzu. I dlatego Prus często na kartach swoich cotygodniowych kronik zmagą się z obrazami, chce je przeniknąć, ogarnąć wzrokiem i myślą. Uprawia coś w rodzaju ćwiczeń z patrzenia, a ich celem jest dotarcie do istoty malarskich przedstawień rzeczywistości.

W efekcie tych ćwiczeń Prus formułuje sądy na temat malarstwa i wtapia je w narrację kronik. A robi to niejako „przy okazji”, „mimoходом”. Tak dzieje się w kronice z listopada 1887 roku, w której po przytoczeniu obszernych fragmentów recenzji Witkiewicza, będącej ostrą i zjadliwą krytyką prac uczniów Matejki⁶, dzieli się z czytelnikiem uwagą: „[...] na tym polega malarstwo, ażeby: za pomocą farb, na płaskim płótnie, wywołać [wrażenie] rzeczywistości” (t. X, s. 232). Zatem dla Prusa istota malarstwa tkwi w dążeniu do wytworzenia efektu realistycznego. Temat pełni więc w nim rolę drugorzędną. W tym przekonaniu utwierdza go Witkiewicz⁷:

Witkiewiczowi, o ile wiem, nie chodzi o «temat». On pozwala wam malować sceny z *Boskiej komedii* Dantego z targu na Pradze; Leonidasa w Termopilach i pastucha. Żąda tylko, aby Leonidas i pastuch wyglądali – jak żywi; ażeby nie byli płascy, tylko wypukli; ażeby mieli dookoła siebie powietrze; ażeby ciało ludzkie posiadało te setki barw, jakie posiada

⁶ Zob. B. Prus, *Kroniki*. t. X, s. 230–231 i przypisy s. 422–424.

⁷ Prus odwołuje się tu do następującego fragmentu recenzji Witkiewicza: „Zastrzegam sobie, że jest dla mnie absolutnie wszystko jedno, jakie kto temata obiera dla swoich obrazów – chodzi tu o to: że wskutek tak zwanego historycznego kierunku podstawą pracy tych panów była zawsze twórczość Matejki. On za nich myślał, wiedział, czuł i umiał – on doprowadził ich zrazu nieświadomie do muru, o który rozbiły się ich talenta” – zob. przypisy do *Kronik* (t. X, s. 423).

w rzeczywistości, i ażeby kawałek cegły posiadał te dziesiątki barw, jakie odbija w naturze (t. X, s. 232).

Płaski z natury obraz musi więc uwypuklać zmieszczony na nim postaci, które mają mienić się setkami barw, jakie posiada rzeczywiste ciało ludzkie; odmalowane zaś na płótnach przedmioty mają – jak u impresjonistów – oddawać całą grę barw, jaką reżyseruje światło na ich powierzchniach. W końcu, jak powie to Prus w innym miejscu, malarz to „kapłan światła”⁸, a jego praca to gra ze światłem – „Malarz jest to wirtuoz, który gra na promieniach światła i na ich kombinacjach” (t. X, s. 232). Zatem gra światła i efekt wywoływania wrażenia rzeczywistości stanowią o istocie malarstwa.

Zauważmy, że żądanie, które Prus przypisuje Witkiewiczowi, aby postać na obrazie wyglądała „jak żywa”, jest w rzeczywistości życzeniem, którego pisarz – realista domaga się od sztuki w ogóle. I tu zaczyna się przygoda Prusa z własnym czasem i środowiskiem, w którym żyje.

Jeżeli przeniesiemy się o jakieś sto lat do przodu – pisze Berman 1982 roku⁹ – i spróbujemy uchwycić specyficzny rytm i tembr nowoczesności XIX wieku, od razu zauważymy, że nowoczesne doświadczenie osadzone jest w nowym, wysoko rozwiniętym, zróżnicowanym i dynamicznym otoczeniu. To otoczenie maszyn parowych, zautomatyzowanych fabryk, kolei żelaznej, nowych obszarów przemysłowych; rojnych miast, które rozrastały się z dnia na dzień, co nierzadko miało dla ludzi straszliwe konsekwencje; codziennych gazet, telegrafu, telefonu i innych masowych mediów umożliwiających komunikację na coraz szerszą skalę; rosnących w siłę państw narodowych i wielonarodowych skupisk kapitału; masowych ruchów społecznych walczących z odgórną modernizacją za pomocą własnych, oddolnych form modernizacji; wszechogarniającego rynku światowego, zdolnego do najbardziej spektakularnego rozwoju, do straszliwego marnotrawstwa i zniszczenia – do wszystkiego poza solidnością i stabilnością¹⁰.

To właśnie w takim nowoczesnym środowisku porusza się Prus, który, jak wszyscy mu współcześni, zostaje wciągnięty w „wir nowoczesnego życia” – „w wir nieustannego rozpadu i ponownych narodzin”¹¹,

⁸Tak Prus charakteryzuje malarstwo Gierymskiego: „Taki więc artysta jak Gierymski nie jest malarzem «rodzajowym», ani «historycznym», ani «fotografem», ale raczej kapłanem światła, którego śledzi tajemnice i wyklada nam jego piękności” (XI, s. 198).

⁹Zob. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, przekł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

¹⁰Tamże, s. 19–20.

¹¹Tamże, s. 15–16.

w wir ciągłych przemian i zmian, w skutek których wciąż rodzi się coś nowego. Stąd ktoś, kto uprawia ćwiczenia z patrzenia, trafia na obrazy „jak żywe” – fotografie.

Fotografia – efekt „szczęśliwego związku chemii i optyki”¹² to wynalazek w pełni nowoczesny. Jej pojawienie się wyznacza jeden z progów nowoczesności. Nieprzypadkowo Roland Barthes uznał fotografię za przedmiot, który oddziela dzieje przednowoczesne od nowoczesnych – „To pojawienie się Fotografii – a nie, jak się uważa, Kina – stanowi rozdział w dziejach świata”¹³. Dagerotypia, a za nią fotografia, zmieniają właściwości widzenia i nadają im nowy kierunek. Stają się nowym (nowoczesnym) sposobem ujmowania rzeczy przez szklane a następnie papierowe obrazy. Zastępują osoby i przedmioty jej mechanicznymi przedstawieniami, które można mnożyć, bez końca powielać; przedstawieniami, które dla wielu ówczesnych nie odróżniały się niczym znaczącym od tego, co rzeczywiste.

Fotografie towarzyszą Prusowi w jego ćwiczeniach z patrzenia, a czasami i z pisania – chociażby kronikarskich ekfraz. W styczniowej kronice z 1885 roku, omawiając obrazy wystawione na corocznym konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, porównuje prezentowane tam dzieło Alfreda Kowalskiego *Jesienią* do fotografii:

W jesieni pana Kowalskiego ma treść bardzo skromną. Obraz przedstawia błotnistą ulicę w małym miasteczku, pod zachmurzonym niebem. Przedmioty: parkan, parę domów, bryczuszka praska w jednego konia i parę wróbelków. Osoby: dwu Żydków, jakaś panna i jej służąca z pułdem.

Jest to jakby fotografia ulicznego widoku, nad którą autor nawet dużo nie rozmyślał. Nie ma tu przedmiotu głównego, który by oddziaływał na inne; jest raczej kilka nie związanych ze sobą wypadków. Ale wykonanie jest dokładne, tak dokładnie, że z obrazu cudzoziemiec może nabrać pojęcia o naszych małych miasteczkach.

„Co za brudasy muszą tu mieszkać! – pomyśli. – Jakby im się przydał lepszy bruk i... kanalizacja...”

Oto korzyść z realnego traktowania sztuki, że z dzieła widz może wyprowadzić wnioski samodzielne. Gdzie idzie ta panna? Na kogo czeka furman? Ile znalazł w portmonetce ten Żydek broczący przez błoto? Jak głodne muszą być wróbelki i jak im zimno...

Życie w tym obrazie schwycono na gorącym uczynku (t. VIII, s. 22).

¹²B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 36.

¹³R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 149.

Dla Prusa wartość obrazu Wierusza-Kowalskiego tkwi w jego realizmie. I dlatego staje się on argumentem w sporze, jaki wiódł pisarz ze stronnikami idealizmu w sztuce. Wcześniejsze fragmenty tej kroniki przecież bezpośrednio dotyczą tej kwestii. Autor broni w nich kierunku realnego opartego na zdrowym rozsądku, kierunku, który nie „ugania się za rzeczami efektownymi”, lecz „tarza się w powszedniości”, kierunku, który cofnął sztukę do jej „wiekuistego źródła”, tj. „do obserwowania i wyjaśniania natury” oraz budzenia ciekawości zarówno do rzeczy wielkich, jak i małych (t. VIII, s. 17–18). Tylko taka sztuka – stwierdza Prus – nie odrywa człowieka od rzeczywistości, lecz uczy go umiejętności dostrzegania piękna w niej samej i miłości do wszystkiego, co go otacza: natury, ludzi a nawet brzydoty i ubóstwa (t. VIII, s. 19).

Obraz Wierusza-Kowalskiego to „jakby fotografia”, gdyż cechuje go swoista bezplanowość w przedstawieniu niepowiązanych ze sobą, przypadkowych zdarzeń i – co powtarza kronikarz aż dwukrotnie – dokładność. Te elementy decydują ostatecznie o tym, że w *Jesieni* malarzowi udało się uchwycić życie „na gorącym uczynku”, tj. w ruchu, w przemijającej chwili. A więc malowidło Wierusza-Kowalskiego bardziej zatrzymuje rzeczywistość, niż ją przedstawia, to nie świadome skomponowany obraz (w końcu autor nawet dużo nad nim nie rozmyślał), lecz zatrzymane na kliszy przez niemyślący i niezaangażowany obiektyw odbicie umykającego życia. Toteż *Jesienią* umożliwia zjawianie się rzeczywistości – zalanej błotem małomiasteczkowej ulicy i jej przypadkowych przechodniów, ale bardziej za pomocą środków dostępnych fotografii niż malarstwu.

Zauważmy, że Prus, pisząc o tym obrazie, nie tylko porównuje go wprost do fotografii, ale również wykorzystuje całą gamę metafor fotograficznych¹⁴. Takich samych pisarz użyje, przy okazji opisywania aparatu Brandla:

[...] zwrócę więc uwagę tych panów na istotnie ciekawy i użyteczny wynalazek. Jest nim tak zwany migawkowy aparat fotograficzny Brandla, tak mały i wygodny, że za pomocą niego każdy zwykły śmiertelnik może zdejmować obrazy nie tylko z przedmiotów nieruchomych, ale nawet ludzi i zwierząt w ruchu. Właśnie mam przed oczyma kilkadziesiąt rodzajów fotografii zdjętych przez Brandla. [...] wszystkie tak ładne i charakterystyczne, że brak im tylko kolorów, ażeby były obrazkami rodzajowymi. Nade wszystko zaś są one dokładne i przedstawiają z całą prawdą najszybsze ruchy, najniklejsze wyrazy fizjonomii (t. VIII, s. 118).

¹⁴ Używam tego określenia za pracą Bernarda Stieglera, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych* (zob. *Wstęp*, s. 9–11).

Fotografie zrobione przez migawkowy aparat Brandla łączy z obrazem Wieryszy-Kowalskiego dokładność i zdolność do zdejmowania czy wychwywania ruchu; różni jedynie brak kolorów. Prus jako realista ceni je za to, że potrafią one łapać i zatrzymywać to, co widzi oko ludzkie, przez co stają się one nowymi obrazami, które posiadają moc odbijania rzeczywistości z jej wszystkimi niuansami i godzenia z nią widza. Kronikarska ekfrazja *Jesieni* Wierusza-Kowalskiego dowodzi tego, że Prus ceni ten obraz przede wszystkim za jego walory fotograficzne, a nie za malarskie. Nie ma tu mowy o wykorzystaniu przez malarza światła czy barw, pisarz podkreśla jedynie precyzję wykonania, bezplanowość i umiejętność uchwycenia ruchu. Czyżby więc Prus w czasie swych ćwiczeń z patrzenia (i pisania) zaczął przyznawać pierwszeństwo fotografii nad malarstwem?

Do fotografii i jej znaczenia autor kronik powraca wielokrotnie. W rok po napisaniu pochwały aparatu Barndla kronikarz rozwodzi się nad możliwościami włączenia fotografii do procesu kształcenia. Proponuje wykorzystać wizerunki „pospiesznych fotografii” w nauczaniu poglądowym – „Jest bowiem faktem, że dziecko prędeż uczy się i lepiej rozwija swój umysł, oglądając obrazy przedmiotów i zajęć aniżeli czytając choćby ich najlepsze opisy” (t. IX, s. 184). Można by do tej uwagi nie przywiązywać żadnego większego znaczenia, gdyby nie fakt, że tutaj nieświadomie Prus sytuuje fotografię już nie tylko ponad malarstwem, ale i ponad słowem wydrukowanym. Zresztą zobaczymy, że autor *Lalki* wyznacza pedagogice taką samą rolę, co sztuce. Nieco dalej bowiem kronikarz domaga się, aby położyć szczególny nacisk – jak pisze – na „realną” edukację, tj. opartą nie na gadaniu i czytaniu, lecz przede wszystkim na obserwacji. Tylko taka edukacja pozwoli przyszłe pokolenia Polaków ochronić przed epidemią specyficznej choroby wzroku, którą Prus nazywa czymś w rodzaju zeza, który zniekształca pole widzenia i sprawia, że rodacy nie potrafią realnie patrzeć na ekonomię oraz gospodarkę własnego kraju¹⁵. Zatem pedagogia powinna dążyć do tych samych celów, co sztuka realistyczna, a więc uczyć patrzenia na rzeczywistość, taką jaką ona jest, dostrzegania w niej spraw wielkich, jak i małych, piękna i brzydoty. Przy czym zwrot ku temu, co realne w edu-

¹⁵ Dokładnie fragment ten wygląda tak: „Zdaje się jednak, że pośpieszna fotografia i system «trawionych rysunków» mogłyby zniżyć cenę wydawnictwa i zapelnąć ten dotkliwy brak wychowania. Nacisk na więcej realną, a mniej na gadaniu opartą edukację naszych potomków jest tym niezbędniejszy, że my, nadwiślanie zdajemy się być dotknięci szczególną chorobą duchowego wzroku. Jest to coś na kształt zeza, który nie pozwala widzieć rdzennych interesów życia, tylko jego strony powierzchowne” (t. IX, s. 184).

kacji umożliwiła wynalazek Brandla – fotografia, mająca moc tworzenia odbić, które są „jak żywe”.

Prus – jak wielu mu współczesnych – afirmuje to, co nowe, i co wciąż ulega zmianom i przemianom, wskutek czego to, co nowe staje się jeszcze nowsze, nowocześniejsze. W końcu ręczny aparat Brandla zwany „fotorewolwerem”¹⁶, który został zaopatrzony w magazynek zawierający płyty szklane, co pozwalało na ich szybką wymianę i wykonywanie zdjęć reporterskich, jest udoskonaloną wersją aparatu na statywie, a więc wersją nowocześniejszą i – co, jak się dalej okaże, nie jest bez znaczenia – bardziej dostępną. Mechaniczne narzędzie do „zdejmowania” odbić z rzeczy i z zjawisk, to doskonały środek do urzeczywistnienia realistycznych założeń zarówno w sztuce, jak i w życiu społecznym. Prus w pełni zdaje sobie z tego sprawę. Aprobuje więc fotografię – stopniowo przyznaje jej największą rangę i sytuuje ją ponad malarstwem, a nawet ponad drukiem. Jednak w swoim zachwycie nad fotografią posuwa się za daleko.

Prus – jak każdy twórca XIX-wieczny – podlega wszechobecnemu naporowi nowoczesności. Zostaje wciągnięty w jej przekłety wir, który ciągnie go w dół i pozbawia go artystycznej aureoli niezwykłości i wyjątkowości. Waga, jaką przyznał fotografii, nie tylko przytłacza inne dziedziny sztuki, ale – co chyba istotniejsze – rolę artysty–pisarza. Wynalazek aparatu Brandla staje się powszechnie dostępny i bardzo szybko przyczynia się do upowszechnienia sztuki fotografowania. Zaciera więc różnicę pomiędzy twórcą a zwykłym śmiertelnikiem. Okazuje się, że każdy, kto zaopatrzy się w rewolwer Brandla i magazynek płytek szklanych, może zostać łowcą rzeczywistości; a przecież to rola, jaką Prus–artysta przypisał samemu sobie. I dlatego musi on wykonać wolę, która będzie odpowiedzią na doświadczenie bycia rzuconym w wir nowoczesności. Innymi słowy, musi opowiedzieć się przeciw nowoczesności w imię obrony własnej artystycznej niezawisłości. Przy czym nie należy w geście sprzeciwu Prusa dopatrywać się czegoś niezwykłego. Berman przekonuje nas o tym, że takie działanie nie tylko charakteryzuje, ale i wyróżnia XIX-wiecznego twórcę:

Myśliciele dziewiętnastowieczni byli równocześnie entuzjastami i wrogami życia nowoczesnego, zmagali się niestrudzenie z jego dwuznacznościami i sprzecznościami; autoironia i wewnętrzne napięcie były dla nich podstawowym źródłem mocy twórczej. Ich dwudziestowieczni następcy znacznie częściej skłaniali się ku sztywnej dychotomii i płaskiej

¹⁶ Aparat jako pistolet to jedna z typowych metafor fotograficznych. Zob. *Broń* [w:] B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, s. 39–43.

totalizacji. W XX wieku nowoczesność albo jest przedmiotem ślepego, bezkrytycznego uwielbienia, albo potępia się ją z istic neo-olimpijską wyniosłością i pogardą...¹⁷.

Prus postępuje zatem jak inni. Z całą otwartością tak typową dla człowieka nowoczesnego aprobeuje wynalazek fotografii, daje się uwieść czarowi jej przedstawień, które są „jak żywe”, a zarazem spogląda na nią podejrzliwie. Co nie oznacza, że się od niej odwraca. Radykalizacja poglądów w tym wypadku nie wiąże się z gestem odrzucenia, tj. zanegowania wartości fotografii. Twórca nowoczesny – jak podpowiada nam Berman – afirmuje to, co oferuje mu nowoczesność nawet w swoich najbardziej radykalnych negacjach¹⁸.

Fotografia, tworząc nowy rodzaj obrazów, sproblematyzowała kwestię spojrzenia na rzeczywistość. A więc ten nowy wynalazek stwarza nową jakość widzenia, tj. rozumienia poprzez oczy jej samej i tego, co przedstawia, albo, pozostając w zgodzie z Prusem, tego, co udaje jej się uchwycić, obrazowo utrwalić. Słowem, fotografia posiada moc uwidaczniania rzeczywistości. Taką moc Prus – wierny uczeń Taine’a – przypisuje sztuce:

[...] sztuka, jak uczy Taine, polega nie na kopiach, lecz na uwidocznieniu nowych cech realnego życia. [...] Wszyscy patrzymy na świat, lecz niewiele w nim widzimy; dopiero badacze i artyści, pokazują je ludziom i tym sposobem rzucają światło na otaczającą nas pomrokę (t. VI, s. 238).

Zatem to zdolność do uwidaczniania, rzucania światła na otaczającą człowieka pomrokę stwarza możliwość spotkania sztuki, mającej za sobą wielowiekową tradycję, z fotografią – „przedmiotem antropologicznie nowym”¹⁹. Jednak taką możliwość artysta nowoczesny musi zanegować. Ale pamiętajmy, że nowoczesna negacja, zawsze podszyta jest afirmacją i ostatecznie nie zaprzecza ona znaczeniu tego, co neguje. Prusowi nie pozostaje więc nic innego, jak odrobienie najważniejszej lekcji z patrzenia, tj. porównania malarstwa z fotografią.

Robi to w jednej z kronik, jakie powstały w 1888 roku, jak zwykle mimochodem, przy okazji polemiki z zarzutami Juliana Maszyńskiego²⁰, który oskarżył kronikarza o to, że domaga się by malarstwa zostało zastąpione kolorową fotografią:

¹⁷ M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu...*, s. 27.

¹⁸ Tamże, s. 20.

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii...*, s. 149.

²⁰ Zob. przypisy do *Kronik* (t. XI, s. 387).

Kiedy Gierymski wymalował swój *Brzeg Wisły* – kiedy pan wymalował swego *Lwa Marabuta* albo *Malarza klasztornego* [...] to wy, kwiatki, zrobiliście więcej niż fotografia. Fotografia bowiem, nawet kolorowa, daje tylko rzeczywistość, w której wszystkie rzeczy są między sobą równe; wy zaś, nie wiem jakimi, ale zawsze malarskimi sposobami, podkreślacie pewne rzeczy i pewne ich cechy (t. XI, s. 205).

A więc fotografia „daje” rzeczywistość, ale „tylko rzeczywistość” rzeczy sobie równych, w przeciwieństwie do niej malarstwo oddaje rzeczywistość, „podkreślając” jej pewne cechy. Prus, tworząc opozycję pomiędzy malarstwem a fotografią, tym razem pierwszeństwo w uwidacznianiu rzeczy i zjawisk przyznaje technikom wypracowanym przez malarzy. Choć przewrotnie mówi, że nie wie, jakie one są, to ich znaczenie widzi w hierarchizacji, dzięki czemu obraz malarski posiada siłę uwidaczniania tego, co najbardziej istotne. Fotografie zaś jedynie odbijają masę szczegółów, nie powiązanych ze sobą żadnymi kompozycyjnymi zależnościami i dlatego oko ludzkie dostrzega na nich chaos przypadkowo uchwyconych, równych sobie rzeczy. Prus nieświadomie kroczy tu drogą, wytyczoną już wcześniej przez Delacroix:

Najbardziej uparty realista, jeśli chce oddać naturę, musi zgodzić się na pewne umowności kompozycji czy wykonania. [...] Trzeba doskonale określić myśl, by widz nie błędził wśród całości z natury swojej będącej fragmentem: inaczej nie ma sztuki. Kiedy fotograf robi zdjęcie, jest to zawsze część wycięta z jakiejś całości: skraj obrazu jest równie ciekawy jak środek; możemy jedynie zakładać istnienie całości, z której widzimy część tylko wybraną przypadkiem. Akcesoria odgrywają rolę ważną jak to, co zasadnicze; najczęściej wysuwają się one na plan pierwszy i przyćmiewają resztę²¹.

Francuski malarz zarzuca fotografii przede wszystkim jedno, a mianowicie to, że nie realizuje ona sformułowanej przez niego samego tzw. „teorii wyrzeczenia”, będącej w istocie fundamentem sztuki. Nadmiar szczegółów – zdaniem Delacroix – przeszkadza w odbiorze każdego dzieła. To, co ważne ginie, bowiem w gmatwaniu poszczególnych przedmiotów i nagromadzonego niepotrzebnie detali. Dlatego wielki artysta kieruje się zasadą „odrzuć rzeczy zbędne” – „skupia zainteresowania, usuwając szczegóły zbędne, odpychające czy głupie; jego potężna ręka rozdziela i ustala, dodaje lub usuwa”²². A więc nie „kopiuje niewolniczo”, lecz poddaje się władzy własnej wyobraźni, która odcina

²¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, przekł. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 421.

²² Tamże, s. 26.

to, co nieistotne, od tego, co istotne. Zarzut psucia sztuki, która „chce wszystko pokazać”²³ Delacroix kieruje przede wszystkim w stronę nowoczesnej literatury, grzęznącej w nadmiarze „lilipucich szczegółów”²⁴ i fotografii, którą paradoksalnie oskarża o to, co stanowiło wszak o jej sile – precyzję w odbijaniu rzeczywistości²⁵. Stąd – i to kolejny paradoks myśli Delacroix – najlepsze zdjęcie to takie, które posiada techniczne usterki „niepozwalające na oddanie wszystkiego w sposób absolutny, pozostawiając pewne luki, odciążające oko, które zatrzymuje się na niewielkiej tylko liczbie przedmiotów”²⁶.

Prus nieświadomie wchodzi więc w dialog z myślą francuskiego malarza. I – podobnie jak on – opowiada się przeciw fotografii widząc w niej nadmiar równych sobie szczegółów. Ale ten gest sprzeciwu dotyczy czegoś więcej. Nie chodzi w nim wyłącznie o stworzenie opozycji pomiędzy malarstwem a fotografią, artystą a rzemieślnikiem, a więc o wytyczenie twardej linii demarkacyjnej pomiędzy sztuką a nie-sztuką, twórcą a wytwórcą – granicy nie do utrzymania w czasach nowoczesności. W rzeczywistości postępowanie Delacroix czy Prusa to skrywana za zachwytem rozpaczliwa próba obrony przed naporem nowoczesności, w której doszło do radykalnego zerwania z transcendencją. A istotną rolę w tym procesie odegrał wynalazek fotografii. „Transcendencja, która przez stulecia odgrywała dominującą rolę w sztuce, ściera się nagle z nowym paradygmatem, który fotografia wprowadza do świata obrazu, zastępując rękę artysty maszyną. Od tego momentu, obrazy wypływają z tego świata i odnoszą się wyłącznie do niego. Immanencja zastępuje transcendencję”²⁷. Opozycja pomiędzy obrazem malarskim a fotograficznym nie tylko zasadza się na odmiennych sposobach przedstawienia rzeczywistości, lecz – co istotniejsze – na różnicy dwóch spojrzeń na nią. Fotografia stworzyła nową jakość widzenia, wskutek czego zradykalizowała spojrzenie i przyczyniła się ostatecznie do zmiany postrzegania świata. Słowem – jak pisze Rouillé – „sprowadziła spojrzenia z Nieba na Ziemię” i zamknęła je w obszarze immanencji: „... jest to więc spojrzenie egalitarne, które usuwa na bok i ignoruje istniejące dawniej hierarchie i wartości; jest to spojrzenie świeckie: jeżeli nie całkiem

²³ Ideę wyrzeczenia najpełniej wyraża aforyzm, który Delacroix włączył do stworzonego na kartach swego dziennika *Słownika: „Wyrzeczenia. To, czego trzeba się wyrzec: wielka sztuka, której nie znają nowicjusze. Chcą wszystko pokazać”* (tamże, s. 264).

²⁴ Taki zarzut ze strony Delacroix spotyka Balzaka za jego *Chłopów* – zob. tamże, s. 403.

²⁵ Na ten paradoks zwraca uwagę Rouillé – zob. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 58.

²⁶ E. Delacroix, *Dzienniki...*, t. II, s. 421-422.

²⁷ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 60.

wolne, to jednak uwolnione od władzy *sacrum*, spojrzenie bezpośrednio i jednoznaczne, całkowicie osadzone w tym, co tu, na ziemi, wyzwolone z transcendentnych mocy”²⁸. Stąd dla wielu nowoczesnych fotografia stała się złowieszczym emblematem ich czasów.

Każda nowoczesna negacja – jak już o tym pisałem – podszyta jest afirmacją. Nie inaczej rzecz wygląda w przypadku Prusa i jego ćwiczeń z patrzenia. Dlatego na koniec przytoczę fragment listu Prusa do żony z 1898 roku:

13-go sierpnia o 6-jej rano przyjechałem do Nałęczowa, przez 14-ty wy-począłem, a dzisiaj piszę do Ciebie, moja Złotko, i piszę na maszynie!... W dodatku – wykąpałem się i przejechałem na rowerze... Słowem, same uciechy, do których przybyła mi jeszcze jedna. Oto... kupiłem... sobie... aparat fotograficzny, z rozmaitymi dodatkami, na co, jak lodu, wydałem 22 ruble, pomimo że aparat jest nowy i dobry. Może pokiwasz głową, po-mysławszy, że jednak marnuję pieniądze... Ale w gruncie rzeczy tak nie jest. Bardzo bowiem często żałowałem, że nie umiem rysować, gdy szło o zanotowanie jakiegoś krajobrazu, sytuacji albo osoby. [...] Jeżeli zaraz odpowiesz mi na list, to pierwszą fotografię, którą zdejmę własnoręcznie, poszlę Wam. Od tej pory ja Was będę fotografował²⁹.

Ireneusz Gielata

Lessons of Looking (Bolesław Prus on Painting and Photography)

The article presents Bolesław Prus's view on painting and photography. In his weekly chronicles Prus often practiced some kind of "looking exercise", aiming at the essence of painting. Prus's adventure with paintings is, as the author claims, an adventure of a modern man, caught in the "vortex of modernity", a vortex of constant changes, which make people encounter new things. In Prus's case the new thing is photography, which he initially affirms, or even treats as superior to paintings and print, and later criticizes, but still accepting its value. This act of rejection is in fact a defence of artistic independence. The author, referring to Marshall Berman's views, does not treat Prus's gesture as anything unusual. Such an act characterises a 19th century artist, whose negations are always mixed with affirmations and eventually never deny the value of what is negated.

²⁸ Tamże, s. 61.

²⁹ B. Prus, *Listy*, oprac., komentarz i posłowie K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 272–273.