

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LIV

Kraków, styczeń–luty 2013

Zeszyt 1 (316)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.2478/v10273-012-0051-x

PORTRET JAKO JEDNOSTKA
KULTUROWEJ HISTORII LITERATURY

MAGDALENA POPIEL*

AUTOR JAKO OBIEKT POŻĄDANIA

Tytuł mojego artykułu jest aluzją do tekstu Janusza Sławińskiego z 1975 roku zatytułowanego *Biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. Tekstu poprzedzonego asekuracyjną formułą „myśli na temat”, co zapewne w tych latach było sygnałem specyficznego dystansu autora do przedmiotu. Naukowa obiektywność strukturalisty podpowiadała, że przedmiot jest nie tylko anachroniczny, ale także niepewny i kapryśny jako potencjalny obiekt operacji systemowych, a więc godny zaledwie wstępnych, niezobowiązujących refleksji. Oczywiście, jak to zwykle w wypadku tego autora, owe tytułowe „myśli na temat” okazały się przenikliwe, błyskotliwe i wyjątkowo odkrywcze.

Rozumowanie Sławińskiego idzie drogą przetartą przez liczne próby rozwikłania przez strukturalistów dylematu relacji pomiędzy procesem historycznoliterackim a dziełem poprzez kluczową opozycję *langue i parole*. Pojawia się zestaw opozycji binarnych tworzących ciągi: indywidualność, zdarzeniowość, mały czas historii, dokumentalność, charakterystyczność oraz typowość, strukturalność, duży czas historii, legendowość, instrumentalność. To one pozwalają na nowo rozumieć formułę „życie i twórczość”, bowiem jak powiada strukturalista: „przedstawić położenie określonej biografii w procesie historycz-

* Magdalena Popiel – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

noliterackim to tyle, co ukazać konstytuującą ją grę sprzecznych napięć kierunkowych”¹.

Biografia pojawia się na horyzoncie zainteresowań Sławińskiego w momencie bezpiecznej stabilizacji panującej na terytorium wiedzy o literaturze. Minął czas, gdy dziewiętnastowieczny biografizm padł ofiarą frontального ataku ze strony nurtów formalistycznych i, zdaniem Sławińskiego, w tej walce poległ. Biografistyka ciesząca się w dalszym ciągu zainteresowaniem w postaci kalendariorów, kronik życia i twórczości, monografii biobibliograficznych zajęła, jak twierdzi, odrębną pozycję, „poza głównym obszarem badań historycznoliterackich”. Wyraziste przeciwstawienie z jednej strony biografistyki naukowej – biografii zbeletryzowanej, a z drugiej strony dokumentacyjnej funkcji biografistyki naukowej – funkcji interpretacyjnej analiz literaturoznawczych, oczyszcza pole badań. Ten porządek oparty na jasno określonych granicach i przyporządkowaniach zaczął jednak być źródłem dyskomfortu. Uzgodnienie perspektywy systemowej z podmiotowym aspektem literatury uznał Sławiński za potrzebę chwili i wyartykułował pragnienie powrotu do kategorii autora w zaskakująco radykalnym tonie:

Operacje wytwarzające są sterowane mechanizmami osobowościowymi (jakkolwiek byśmy je rozumieli), a w swoim przebiegu splatają się z wieloma innymi wątkami aktywności życiowej pisarza. Umieszczenie dzieła w porządku historii to w pierwszej kolejności jego udział w biografii twórcy².

Jeśli zestawić tekst Sławińskiego z pochodzącym z 1968 r. deklaracją Rolanda Barthesa o „śmierci autora”, to niewątpliwie usłyszymy w obu tony odwrotu z pozycji ortodoksyjnego strukturalizmu, przejawy rozmiękczenia twardego gruntu systemowości i naukowości. Pozornie przeciwstawne tezy Sławińskiego i Barthesa o powrocie do biografii jednego i odsunięciu kategorii autora drugiego, spotykają się na gruncie „tekstocentryzmu” oraz w dowartościowaniu pozycji czytelnika.

Historia „śmierci autora”, przedstawiona przez Barthesa zaledwie w akapicie, stała się jedną z najważniejszych wielkich narracji współczesnego literaturoznawstwa. Barthes, który pogrzebał Autora wraz z Krytykiem, uznał swoje poczynania za zbrodnię doskonałą, skutki za nieodwracalne i totalne, oznaczające śmierć sensu, a zatem samego „Boga i jego hipostaz: rozumu, nauki i wiary”³. Pięć lat później w *Przyjemności tekstu* dodawał już, że „autor zmarł jako instytucja [...] przestał sprawować nad własnym dziełem to cudowne ojcostwo, którego

¹ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 152.

² *Op. cit.*, s. 141.

³ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski [w:] *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 359.

ustalanie [...] było celem historii literatury, nauczania i opinii publicznej. Mimo wszystko w tekście pragnę autora: jego figura [...] jest mi potrzebna tak samo, jak jemu moja”⁴.

W obu przypadkach, Sławińskiego i Barthesa, literaturoznawca jawi się w boskim geście egzekutora i powołującego autora do życia. Zdarza się, że autor przestaje spoglądać obojętnie na te usurpacje literaturoznawcy i sam przejmuje inicjatywę. Michel Houellbecq w jednej z najciekawszych współczesnych powieści o artyście, *Mapie i terytorium*, dokonuje zbrodni poćwiartowania pisarza Michela Houllbecqa, autora *Cząstek elementarnych*. Jedyną rzeczą, która pozostaje po pisarzu Houllbecqu – ofierze krwawej jatki – jest portret artysty namalowany przez głównego bohatera Jeda Martin. Houellbecq, który bierze w swoje ręce zarówno własne unicestwienie jak i życie pośmiertne, imituje zachowania współczesnych humanistów. Wiek XX wypełniają szczerze akty uśmiercania i powoływania do życia w nieukojonej tęsknocie nie tylko autora, ale także samej sztuki jak również poszczególnych dyscyplin humanistyki (śmierć historii, estetyki, teorii literatury...). Może warto w tej sytuacji na gruncie historii literatury poddać refleksji kategorię tak anachroniczną i niepewną jak nieśmiertelność. A w sukurs mogą przyjść nurty humanistyki wykazujące ostatnio wyjątkową witalność: historia sztuki wraz ze studiami nad kulturą wizualną (*Visual Culture Studies*⁵), estetyka antropologiczna⁶ oraz *case studies*.

HISTORIA LITERATURY I NIEŚMIERTELNOŚĆ

*Notatka o sztuce Rilkego zaczyna się od zdania: „Wszystkie rzeczy niejasno pragną sztuki”⁷. Melodia tej frazy brzmi jak echo wypowiedzianej w innym miejscu myśli: „Wszyscy ludzie niejasno pragną nieśmiertelności”. Wszyscy, a więc także historycy literatury; próbując powściągnąć, zracjonalizować lub stłumić ten popęd uznawali niekiedy procedery instrumentalizacji nieśmiertelności za swoją profesję. O jakiej nieśmiertelności mowa? Może o tej, jaką zobaczył Wolfgang Goethe na kurtynie teatru w Lipsku i opisał w książce *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda?* Przedstawiała ona Świątynię Chwały, przed którą stali najwięksi europejscy dramaturgowie. Wśród nich, ale nie zwracając na nich uwagi, w stronę Świątyni kroczył*

⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 32.

⁵ Znakomitym przeglądem koncepcji dotyczących kultury wizualnej jest artykuł Romy Sedyki *Poetyki wizualności* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

⁶ Por. M. Popiel, *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

⁷ R. M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 69.

jakiś człek w zwykłym ubraniu [...] postać ta, odwrócona tyłem do publiczności, niczym się nie tłumaczyła. Miał to być Szekspir, który sam, bez poprzedników i następców, bez oglądania się na jakieś wzory, na własną rękę i samotnie kroczył ku nieśmiertelności⁸.

Ten obraz przypomina w swojej książce Milan Kundera i przy okazji proponuje skromną typologię nieśmiertelności: wyróżnia nieśmiertelność duszy (religijną) i nieśmiertelność świecką, małą nieśmiertelność (pamięć o człowieku, którego znaliśmy) i wielką nieśmiertelność (wspomnienie o człowieku w myślach tych, co go nie znali), bywa też nieśmiertelność śmieszna, którą zawdzięcza się jednej przypadkowej frazie, dziwacznemu gestowi czy zdarzeniu. Tej ostatniej zazwyczaj bardzo obawiają się ci, którzy marzą o wielkiej nieśmiertelności. Sam Kundera wyznaje:

nie znam na świecie pisarza, który byłby mi droższy nad Roberta Musila. Umarł on pewnego ranka, gdy ćwiczył hantlami. Kiedy i mnie zdarza się z nimi ćwiczyć, lękliwie czuwam nad swoim pulsem i boję się umrzeć, gdyż śmierć z hantlami w rękę, jak śmierć mojego ukochanego autora, czyniłaby ze mnie epigona tak niewiarygodnego, tak gorączkowego, tak fanatycznego, że śmieszna nieśmiertelność zostałaby mi zapewniona w jednej chwili⁹.

Pozostawmy na uboczu dylematy pisarzy wynikające ze swoistego agonu śmierci/nieśmiertelności i spójrzmy w stronę historyków sztuki podejmujących ostatnio chętnie problem „drugiej śmierci” i „drugiego życia” dzieła sztuki i artysty. Czyni to m.in. Georges Didi-Huberman w oryginalnym, tworzonym od lat 90. XX w. projekcie nowej historii sztuki. Na jednego z głównych bohaterów owej koncepcji wyrasta Giorgio Vasari jako autor *Żywotów artystów* i kolekcji rysunków *Libro de`Disegni*. Vasari zostaje tutaj mianowany pierwszym historykiem sztuki fundującym całą dyscyplinę. Analizując jego rolę, stwierdza, że do powstania profesji historyka sztuki potrzebne są: wiedza oraz umiejętności snucia opowieści tkanej na kanwie kluczowych pojęć, zwanych przez Didi-Hubermana, magicznymi. Dla Vasariego tymi magicznymi słowami są *rinascita i disegno*. To jednak, co czyni te dwie kompetencje, tj. erudycję i narrację, fundamentalnymi dla dyscypliny, jest zabieg odstawiania prawdy o śmierci i zmartwychwstaniu sztuki. Sztuka umierała w „złych” czasach średniowiecza i tylko wydobyć z zapomnienia twórczości starożytnych i ożywić jej w dziełach artystów renesansu sprawiło, że ponownie zmartwychwstała i zapewniła sobie nieśmiertelność¹⁰.

⁸ Cyt. za M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 51.

⁹ *Op. cit.*, s. 54.

¹⁰ „Vasari sugerował nam, że sztuka mogła pewnego dnia (a „dzień” ten nazywał się Giotto) odrodzić się z popiołów; a więc że mogła umrzeć (w czasie długiej nocy, którą nazywamy średniowieczem); że sztuka nosi w sobie, jako swój warunek konieczny, ryzyko nowej śmierci, niezależnie od swoich największych dokonań. Pomiedzy renesansem a drugą śmiercią, by wszystko ocalić i uzasadnić, Vasari otworzył nową problematykę nieśmiertelności: nieśmiertelności stworzonej, ogłaszanej przez nowego anioła zmartwychwstania, który siebie nazywał Historykiem Sztuki”

Początki historii sztuki odwołują się zatem do mechanizmów ocalenia od śmierci, wśród których najważniejsze są, oprócz wartości podmiotu i przedmiotu, praca conceptualna i język koncentrujący się na wynajdywaniu magicznych słów fundujących narrację.

Nieśmiertelność sztuki oznaczała odnalezienie jej tożsamości, a zatem nadanie jej sensu. Zaś historia sztuki jako dyscyplina, której przedmiotem jest sztuka, w regule lustrzanego odbicia zyskiwała te same przymioty, dzięki którym dokonuje podobnej samoidentyfikacji. *Żywoty* Vasariego tworzą dyskurs zmierzający do uprawomocnienia procedur historii sztuki. Powiada zatem Didi-Huberman: „historia sztuki zaczęła się w XVI wieku od stworzenia sztuki na swój obraz, by móc się ukonstytuować jako «obiektywny» dyskurs [...] Nasza dyscyplina chciała sobie przywłaszczyć prestiż swojego przedmiotu; dając mu podstawy intelektualne, chciała nim rządzić”¹¹.

W ten sposób uzasadnia on, iż „historia sztuki narodziła się [...] wymyślając nowy gatunek ludzi: elitę, arystokrację nie z pochodzenia, ale z *virtu*”¹², a pojęcie sztuki konstytuuje się jako arystokratyczna, wyzwolona działalność umysłowa. Jest rzeczą znamionną, że tak rozumiane początki historii sztuki przybierają formę serii portretów artystów (całą tę koncepcję sztuki i historii sztuki wyczytać można w stworzonym przez Vasariego portrecie Dantego Alighieri).

Współczesna historia sztuki w ujęciu Didi-Hubermana zawdzięcza swój kształt kilku wielkim humanistom – to przede wszystkim Zygmunt Freud, Erwin Panofsky i Aby Warburg, określane jako największy antropolog wśród historyków sztuki.

Droga, którą kreśli autor *Przed obrazem*, gdyby zamknąć ją w klamrę dwóch wielkich nazwisk Vasariego i Warburga, prowadzi od samoidentyfikacji historii sztuki poprzez język do wizji historii sztuki poza językiem, od magicznych zaklęć do magicznych gestów (koncepcja *Pathosformalen*). Warburga uważa się za tego, który w *Atlasie Mnemozyne* dążył do zestawienia obrazów nie pod dyktando języka, niezależnie od porządku dyskursu¹³.

Wspomniana koncepcja legitymizacji historii sztuki skłania do postawienia jeszcze raz pytania o możliwości historii literatury wykraczającej poza słowo w kierunku obrazu. Jest to pytanie o kompetencje poznawcze historii literatury anektującej obszar obrazu, a zatem wychylonej ku kulturze wizualnej¹⁴. Szcze-

(G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 63).

¹¹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 60, 64.

¹² *Ibidem*, s. 51.

¹³ Por. cenną interpretację teorii G. Didi-Hubermana zaproponowaną przez Andrzeja Leśniaka (*Obraz płynny. G. Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010).

¹⁴ Por. M. Bał, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII (2006).

gólnie interesujące są obszary wyznaczone przez zdarzenia kulturowe, które mogą stać się przedmiotami badań historii literatury, historii sztuki, kultury wizualnej i estetyki antropologicznej. Jest ich wiele, mnie w tym miejscu interesuje terytorium wyznaczone przez pragnienie Czytelnika i Spektatora: pragnienie obecności autora w tekście i poza tekstem.

PORTRET I SZTUKA PORTRETOWANIA

Atrakcyjność terminu „portret” płynie z jego dwoistej obecności, zarówno w sferze wizualnej, jak i tekstowej. Kultura portretowania w słowie i w obrazie tworzy rozległy obszar aktywności twórczej od czasów starożytnych. W sztukach wizualnych rewolucja medialna XX i XXI wieku sprawiła, iż znane od dawna formy portretu: malarzski i rzeźbiarski, wzbogaciły się o portret filmowy, telewizyjny, cyfrowy, internetowy, należący do video art. Historia portretu tekstowego sięga najdawniejszych form żywotopisarstwa i historiografii, od Plutarcha, Tukidydesa, Tacyty i Swetoniusza. Praktyka tworzenia wizerunków sławnych osób należała do rytuałów funkcjonujących w społecznym archiwum pamięci. W nowożytnej kulturze portretu pojawia się także znamienna tendencja do demokratyzacji. Sztukę tworzenia portretu może osiąść każdy, a i obiektem tegoż może stać się dowolna postać, także nie posiadająca szczególnych zasług, choć warto pamiętać, że zabawy towarzyskie polegające na tworzeniu charakterystyk osób narodziły się w salonach arystokracji.

Gatunek portretu literackiego jako formy krytyki literackiej rodzi się w XVIII wieku, a za jej głównych twórców uznaje się Sainte-Beuve’a czy Williama Hazlitta. W wieku XIX krytyka literacka chętnie korzystała z gatunku portretu, ale z czasem portret zaczął wymykać się tradycyjnym kwalifikacjom gatunkowym. Bardzo interesujące strony poświęcił portretowi narracyjnemu z przełomu XIX i XX wieku Andrzej Zawadzki, pokazując jak „portret filozoficzny” przybierał formę eseju¹⁵. Portret literacki w nowoczesności przestaje być domeną krytyki literackiej; ze względu na swój przedmiot obejmuje różne dziedziny humanistyki. Forma narracji jest na tyle elastyczna, że nie sposób zamknąć jej w ramy eseju. W ostatnich dekadach termin portret, podobnie jak autoportret, stał się wyjątkowo popularny. Tytuły książek z różnych dziedzin przynoszą kolejne warianty portretu: „portret wielokrotny” (Janusz Degler), „portret podwójny: Miłosz – Iwaszkiewicz” (Barbara Toruńczyk), czy „autoportret malarza” składający się z portretów innych artystów (Stanisław Rodziński). Nadużywanie terminu świadczy tyleż o inflacji znaczeniowej i zatarciu granic semantycznych, jak i o jego wielofunkcyjnej elastyczności.

Estetyzacja rzeczywistości sprawia, że słowna czy wizualna ekspresja podmiotowości staje się powszechną praktyką. Swoje biografie opowiadają lub kre-

¹⁵ A. Z a w a d z k i, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.

ślą autoportrety nie tylko artyści, filozofowie, antropologowie, socjologowie, ale także każdy kto znajdzie dla siebie odpowiednie medium. Obecnie na popularność portretowania składają się różne czynniki socjologiczne, antropologiczne i kulturowe, będące przejawem nowego statusu podmiotu.

Proces tworzenia się społeczeństwa narcystycznego, fascynacja „małymi biografiami” w kulturze popularnej, w sferze literackiej i edytorskiej, zainteresowanie wszelkiego rodzaju dokumentami osobistymi – to tylko niektóre z tych zjawisk. Współczesna historia literatury nie może pozostać wobec nich obojętna; propozycja redefinicji literatury rozszerzająca jej kompetencje o dyskurs biograficzny, eseistyczny i reportażowy otworzyła drogę do wchłonięcia nowych terytoriów.

Z wielu zagadnień, które domagają się problematyzacji, wybrałam tylko jedną kwestię: chciałabym zająć się rolą fotografii pisarza-artysty w portrecie naracyjno-wizualnym w perspektywie kulturowej historii literatury. W XX wieku wejście fotografii w krąg tekstów o literaturze stało się rzeczywistością, którą nie sposób zbagatelizować. Warto rozpatrzyć tę sytuację w trzech aspektach: biograficzno-anegdotycznym, intertekstualnym i tym, który mnie szczególnie interesuje, fenomenologii fotografii w portretach artystów multimedialnych.

Upowszechnienie fotografii spowodowało jej wtargnięcie do instytucji i wydarzeń związanych z literaturą. Procesy demokratyzacji skutkowały nie tylko przekazaniem aparatu w ręce każdego i przyzwoleniem na fotografowanie wszystkiego; nawet Stefan Mallarme miał powiedzieć, że wszystko istnieje na świecie po to, by znaleźć się na fotografii. Zarówno prywatność, jak i elitarność życia artystów runęła w gruzy pod wścibskim okiem aparatów i kamer. Dzieje „tragedii sztokholmskiej” Wisławy Szymborskiej, począwszy od słynnego i historycznego już zdjęcia z dwiema głównymi bohaterkami – Poetką i Historyczką Literatury – ukazujące ich żywą reakcję na wiadomość o przyznaniu nagrody Nobla, mogłyby mieć swoją fotograficzną epopeję. Wiedza jakiej dostarczają zdjęcia o charakterze reportażowym, dziennikarskim jest wiedzą anegdotyczną, istniejącą zazwyczaj także w wersji słownej wspomnień, artykułów publicystycznych, monografii. Często wartość poznawcza fotografii bywa określana jako „wiedza uzyskana po rekordowo niskiej cenie – pozory wiedzy, pozory mądrości”¹⁶. Bo też nie w funkcji dokumentacyjnej leży wartość fotografii artysty. Portret fotograficzny odgrywa tu wyjątkową rolę. Jeśli przyjąć, że budowanie portretu słowno-wizualnego jest konstruowaniem swoistego przedstawienia teatralnego, to fotografia w zbiorze grających tu przedmiotów jest aktorem wielu ról. Jest dokumentem, przedmiotem historycznym, przypisanym konkretnemu czasowi i miejscu. Jednak fotografia ma dla nas przede wszystkim wartość wynikającą z reprezentacji, nie Przekazu i nie Sztuki, lecz Odniesienia, jest „emanacją przedmiotu odniesienia”, jak powiada w jednym z najpiękniejszych esejów o fotografii Roland Barthes. I wyjaśnia:

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 27.

niepowtarzalną cechą Fotografii (jej noematem) jest fakt, iż ktoś ujrzał odniesienie [...] z krwi i kości, oraz że było ono we własnej osobie. Fotografia rozpoczęła się zresztą historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji, co można by nazwać (w każdym znaczeniu tego wyrażenia) odczuciem własnej tożsamości przez ciało¹⁷.

Dla autora *Światła obrazu* fotografowanie przypomina magiczny rytuał uniesmiertelnienia. Fotografia stapia w jedno materię ciała, metalu (srebro) i papieru, z religijnym zgoła przeżyciem trwania¹⁸. Barthes powie dobitnie: „Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem”¹⁹ i zapewnia, że takich możliwości nie stwarza kino. Nie posiada ich także malarstwo. Susan Sontag w eseju *Świat obrazów* twierdzi, że mając do wyboru doskonały portret Szekspira namalowany przez Holbeina i fotografię autora *Hamleta*,

większość wielbicieli poety wybrałaby zdjęcie, nie dlatego, że ukazywałoby ono jak właściwie wyglądał Szekspir, bo nawet gdyby nasze hipotetyczne zdjęcie było wypłowiałe, ledwo czytelne, zbrązowiałe, i tak wolelibyśmy je od jeszcze jednego wspianego Holbeina. Posiadanie zdjęcia Szekspira byłoby czymś na kształt posiadania gwoźdźcia z prawdziwego Krzyża²⁰.

Te natrętne skojarzenia rezurekcyjne, przywołujące śmierć i zmartwychwstanie, są niewątpliwie znamienne dla fenomenologii fotografii z lat siedemdziesiątych XX wieku.

Tworzenie portretu artysty, w którym splatać się będzie tekst narracyjny z obrazem-fotografią jest podróżą w przeszłość, odbywaną w dwóch prędkościach²¹. Jeśli w narracyjny portret literacki wpleciemy tekst będący opisem lub opowieścią o fotografii, różnica przekazu zostanie lekko zatarta, złagodzona. Ciężar konstrukcji przeniesie się na napięcia intertekstualne między tekstem i włączoną w niego ekfrazą. Tendencja poszukiwania spoiwa w narracji historycznej niewątpliwie jest gestem pragnienia usensownienia przeszłości (jak twierdzi Ankersmit „historia i narracja są zasadniczo oparte na łączeniu”). W operacjach językowego ujęcia doświadczenia historycznego uzyskujemy dystans, który staje się sprzymierzeńcem w hermeneutycznym trudzie. Twarz artysty zobaczona na

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 141.

¹⁸ Myślę, że warto je zatrzymać dla propozycji kulturowej historii literatury, na przykład tej spod znaku Ankersmita, gdy pisze o pięknie historii i pisarstwa historycznego, przekonując, że historia pisarstwa historycznego w ostatecznym rozrachunku jest rozdziałem w księdze historii estetyki (F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. i ze wstępem E. Domańskiej, Kraków 2004, s. 246).

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu, op. cit.*, s. 147.

²⁰ S. Sontag, *op. cit.*, s. 141.

²¹ Por. inspirujący artykuł A. Łebkowskiej, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. Autorka analizuje tu m.in. tomy Libery i Różewicza, traktując fotografię jako paratekstowy ready made [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

fotografii gwałtownie burzy ten wypracowany dystans i ciągłość. Rozrywa konstrukcje językowego portretu. Każę raczej powrócić do pierwotnego, intensywnego, wzniosłego doświadczenia przeszłości, wybijając w naszej świadomości jednoznaczną prawdę: „to było”. Wydaje się, że z poziomu opisu krytycznego powróciliśmy do poziomu doświadczenia bezpośredniego. Zatrzymanie przez ludzką twarz i oczy patrzące prosto w obiektyw, czyli w oglądającego, jest szczególną przygodą. Fotograficzny portret artysty zwykle zakłada uprzednią wiedzę o osobie będącej na zdjęciu. W wypadku pisarzy zazwyczaj najpierw czytamy ich teksty, później dowiadujemy się jak wyglądali. Zaintrygowani tekstami przenosimy niekiedy swe zainteresowanie na wizerunek. We współczesnej kulturze zdominowanej przez obraz wydaje się, że ta logika percepcji może zostać zaburzona. Czy widok uśmiechu Szymborskiej może zaprowadzić do jej wierszy? Czy krzaczaste brwi Miłosza sprawią, że ktoś sięgnie do jego esejów? Wydaje się, że taka kolejność rzeczy jest dość trywialna i może dotyczyć zaledwie powierzchownych relacji, przede wszystkim sfery anegdotycznej. A jednak, czy chcemy tego czy nie, nasza wyobraźnia i wiedza dotycząca literatury coraz bardziej obrasta w wizerunki artystów. Andrzej Nowakowski w przedmowie do swojego albumu zdjęć Sławomira Mrożka tłumaczył to naturalną skłonnością czytelnika²².

Chęć przekonania się jak wygląda artysta, którego dzieła poznaliśmy, można zestawić z pragnieniem ujrzania twarzy osoby znanej nam tylko z głosu. W wypadku nieżyjących pisarzy, ich głos jest trudniejszy do rekonstrukcji niż wizerunek. Malarstwo, rzeźba i fotografia wcześniej niż media foniczne umożliwiły rozpowszechnienie wiedzy o wyglądzie artysty. Literatura fikcyjna nie zawsze pobudzała wyobraźnię czytelnika do pracy nad wizerunkiem autora. Sytuacja zmieniła się, gdy tak jak w ciągu ostatniego półwiecza, mamy coraz większy kontakt z literaturą niefikcyjną, przede wszystkim z różnymi formami tekstów biograficznych i autobiograficznych. Fotografia staje się wtedy wizualnym wariantem dokumentu osobistego. Listy i zdjęcia powstały w sferze prywatnej, upublicznione w książkach i muzeach, zmieniły swój status i odbiorcę. Barthes: „lubię pewne cechy biograficzne, które ujmują mnie w życiu pisarza w tym samym stopniu, co pewne zdjęcia. Nazwałem te cechy «biografemami». Fotografia ma ten sam związek z Historią, co biografem z biografią”²³. Portret fotograficzny jest takim samym biografem jak list, dziennik czy wspomnienia.

Fotografia nie jest przedmiotem kontemplacji, lecz doświadczeniem błysku, eksplozji. Działa i każe działać niczym pętla feedbacku:

²² Album Andrzeja Nowakowskiego zawierający kilkadziesiąt zdjęć Sławomira Mrożka jest ewenementem w skali edytorskiej, a ciekawy wstęp autora wyjątkowym świadectwem obcowania z osobowością pisarza poprzez jego wizerunek (A. Nowakowski, *Sławomir Mrożek*, Warszawa–Kraków 2005).

²³ R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 57.

Ja jestem odniesieniem każdej fotografii i dlatego prowadzi mnie ona do zdziwienia, stawiając zasadnicze pytanie: dlaczego żyję właśnie tu i teraz? Na pewno Fotografia wywołuje (bardziej niż inny sztuka) bezpośrednią obecność w świecie, współobecność. Ale ta obecność nie należy tylko do porządku politycznego („uczestniczyć poprzez obrazy w wypadkach współczesnych”), lecz także do porządku metafizycznego²⁴.

Światło obrazu odnawia metafizykę obecności w podwójnych wymiarze, jak powiedziałyby Kundera, małej i wielkiej nieśmiertelności. Czy potrzebuje tego literatura? Czy potrzeba nam fotografii Norwida, Prusa czy Schulza, żeby uwierzyć, że istnieli, a tym bardziej, żeby czytać ich utwory? Czy *Sklepy cynamonowe* przestaną być atrakcyjną lekturą, jeśli nie spojrzymy w oczy uwiecznionemu na zdjęciu autorowi? Absurdalność tak postawionych pytań wydaje się błędna na przełomie XX i XXI wieku wobec tak istotnego faktu kulturowego, jakim jest stopniowe zanikanie pojęcia trwania. Baudelaire pisał w *Dziennikach poufnych*: „Teoria prawdziwej cywilizacji. To ani para, ani stoliki wirujące, to zacieranie śladów grzechu pierwotnego”²⁵. Dziś można by powiedzieć: Teoria cywilizacji płynnej nowoczesności to nie odkrycie kodu DNA ani bozonu Higgsa w CERN, to zacieranie śladów nieśmiertelności/trwania.

Kundera uważał, że „powołaniem poezji nie jest olśniewanie zaskakującą ideą, lecz sprawianie, że chwila bytu staje się niezapomniana i godna nieukożonej tęsknoty”²⁶. Powołaniem historyka literatury jest sprawienie, aby ta chwila trwała.

Na przełomie XX i XXI wieku wielokrotnie można było usłyszeć głosy przekonujące, iż humanistyka stanowi istotne remedium na problemy, jakie wynikają z kondycji współczesnego człowieka. Ostatnio Michał Paweł Markowski przypomniał kilka takich opinii, koncentrując się na polemice, która rozgorzała w amerykańskim środowisku akademickim w kręgu neopragmatystów²⁷. Argumenty przemawiające za „nieodzownością” humanistyki powtarzały formuły pobudzenia wrażliwości czy wyobraźni. Sądzę, że i dziś kulturowa historia literatury posiada tego rodzaju instrumenty stymulujące emocje i wrażliwość, a także sprzyjające wzniosłej koncentracji, która dla polifrenicznego „ja” okazuje się stanem coraz trudniejszym do osiągnięcia.

PRZEBUDZENIE.

OD PORTRETU FOTOGRAFICZNEGO DO HISTORII NOWOCZESNOŚCI

W *Pasażach* Waltera Benjamina znajdziemy zdanie:

²⁴ *Ibidem*, s. 151.

²⁵ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 287.

²⁶ M. Kundera, *op. cit.*, s. 29.

²⁷ M. P. Markowski, *Humanistyka: niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.

Tak jak Proust historię swego życia rozpoczyna przebudzeniem, tak też przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną; owszem, ta właściwie nie może traktować o niczym innym²⁸.

Rok 1911, szwajcarska Lovrana, hotelowy pokój, dwóch mężczyzn siedzi przy stole, jeden z nich ustawia wcześniej aparat fotograficzny, trzask samowyzwalacza i powstaje zdjęcie, którego negatyw jest przechowywany w Muzeum Tatrzańskim. W Lovranie 101 lat temu powstał portret fotograficzny Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Przedmiot o którym mówię nie jest ani *Saskią Rembrandta* ani *Siódmą pieczęcią* Bergmana. Nie jest także fotografią artystyczną ani też przedmiotem nasyconym czasem historycznym w takim stopniu, by fascynować statusem śladu zamierchłej przeszłości, nie jest to też po prostu zdjęcie z albumu rodzinnego, ani fotograficzny dokument ważnych czy przejmujących wydarzeń. A jednak uwiódł mnie... Mnie – historyka literatury. Otworzył bowiem niespodziewanie nową mapę w hermeneutyce nowoczesności, dał szansę stworzenia sieci powiązań, które uruchomiły obszary kultury zamkniętej datami życia tej intrygującej pary: 1851 i 1939. Ten horyzont zakreślił Jan Błóński w jednym zdaniu: „W sporze obydwu Witkiewiczów przegląda się epoka”²⁹.

Zdjęcie Stanisława Witkiewicza i Witkacego z 1911 r. jest wyjątkowe jako portret podwójny. Wspólne zdjęcia robiono im często, jedno z pierwszych pochodzi z 1893 roku, gdy Kalunio miał 8 lat, później odnajdziemy ich niewyraźną podobiznę na karcie pocztowej z 1905 r. Jednak to wykonane w pełnej konwencji portretu jest tylko jedno; fotografia była zrobiona samowyzwalaczem, naświetlanie trwało wówczas długo, nie było pośpiechu.

Stoją obok siebie, głowy ujęte w ciasnym kadrze, nienaturalnie do siebie zbliżone, ojciec lekko wysunięty do przodu, co robi wrażenie ujęcia perspektywicznego, powiększającego jego postać z pierwszego planu. Nie ma tu żadnego zdarzenia o charakterze anegdoty, żadnego tła, widocznych przedmiotów, które przeszkadzałyby w skupieniu uwagi na tych dwu postaciach. Każdy z mężczyzn tworzy aurę silnej osobowości, a zarazem tak wsobnej i autonomicznej, że w pierwszym momencie zdjęcie robi wrażenie fotomontażu (te podobizny były zresztą wykorzystywane jako osobne zdjęcia). Każdy z osobna budzi zainteresowanie, przyciąga spojrzenie urodą i oryginalnością fizjonomii. Ta fotografia, którą Witkacy z pewnością nazwałyby „portretem istotnym” emanuje pewną niepokojącą koincydencją sprzeczności. Z jednej strony wyrazistość indywidualnych rysów każdego z mężczyzn kreuje sytuację spotkania z tym co jednostkowe, intrygujące w swojej niepowtarzalności. Ale z drugiej strony, wrażenie to zostaje zakwestionowane przez dwie siły odśrodkowe; działanie koncentryczne zestawionych wizerunków spotyka się z reakcją przeciwną. Siła odśrodkowa ma kilka wektorów.

²⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 511.

²⁹ J. Błóński, *Od Stasia do Witkacego*, Kraków 1997, s. 19.

Wektor metafizyczny. Dwie męskie twarze zastygłe w bezruchu przypominają maski lub rzeźby; wpisana jest w nie monumentalność formy zatrzymanej, spetryfikowanej. Dla Barthesa „maska to sens w stanie absolutnie czystym”. Ten aspekt portretu przypominającego maskę każe poszukiwać sensu tego obrazu poza identyfikacją tożsamościową.

Po sugestię hermeneutyczną można udać się do antropologów, dla których fotografowanie jest rodzajem rytuału. To właśnie fotografia portretowa zdaje się najdłużej przechowywać zapis tego wymiaru. Biało-czarna fotografia sprzed pół wieku może stanowić model obrazu-zdarzenia, któremu w doświadczeniu kulturowym można przypisać, jak chciał Victor Turner za Arnoldem van Gennepem, formę rytuału przejścia. Faza liminalna umożliwia wkroczenie w inną przestrzeń, i czas staje się rodzajem czyśćca, przez który przechodzą uczestnicy rytuału, czyli portretowani i Spectator.

Uczestnicy rytuału «pozostają w stanie czasowego nieokreślenia, są poza normatywną strukturą społeczną. To czyni ich słabymi, pozbawia praw w stosunku do innych. Zarazem jednak uwalnia od zobowiązań wiążących się z zajmowaną pozycją strukturalną i zbliża do niespołecznych czy też aspołecznych mocy życia i śmierci [...]. Są umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata aspołecznego»³⁰.

Fotograficzny portret dwóch artystów daje szansę historycznemu dyskursowi o sztuce wkroczyć w sferę odległą od racjonalnych systemów porządkujących. Pozwala zaanektować Benjaminowskie „doświadczenie progę”, otwierające narrację historycznoliteracką dla mitu. Historia literatury byłaby nie tylko konstrukcją mechanizmów opisanych przez współczesnych narratywistów; zostałaby wyposażona także w instrumentarium „przebudzenia” („świeckie objawienie”).

Wektor metaforyczny. Druga siła odśrodkowa prowadzi ku efektowi zestawienia dwóch fizjonomii. Podwójny portret fotograficzny narzuca obserwatorowi lekturę porównawczą postaci przedstawionych na obrazie. I tutaj efekt równoczesnego podobieństwa i rozpodobnienia, niepodobieństwa w podobieństwie jest szczególnym wrażeniem patrzącego. Podobne rysy: ta sama pociągła twarz, wysokie czoło, szlachetny zarys nosa i oczy duże, wyraziste, o ciężkich powiekach pod regularnymi brwiami. Te wizerunki zostały obdarzone na fotografii tym samym oświetleniem rytmizującym oświetloną połowę twarzy i drugą, pozostającą w cieniu. Rozdziela te sylwetki widoczna dobrze różnica wieku mężczyzny wyżłobiona w rysach fizjonomii, a także odmienność stroju. Centralnym miejscem portretu jest spojrzenie: ojciec obrócony lekko w bok, co daje układ twarzy 3/4, kieruje wzrok poza obiektyw w dal. Syn patrzy wprost na widza, chłodnym, przenikliwym spojrzeniem inteligentnych oczu. Gdzie jest Barthesowskie *punctum* tej fotografii, źródło ukłucia, wstrząsu, zaskoczenia, niespodzianki? Tym *punctum* jest widoczne echo podobieństwa, ujawniające się w tych

³⁰ V. Turner, *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 29.

twarzach, niewątpliwy stygmat natury. Ale rzecz nie dotyczy tylko genetycznego banału. Owo podobieństwo w niepodobieństwie warto odczytać poprzez kategorię gestu z powieści Milana Kundera, gestu wyrwanego z porządku linearnego czasu. W incipicie swojego utworu Kundera opisuje starszą kobietę nieporadnie poruszającą się podczas nauki pływania, która żegnając się z instruktorem nie spodziewanie wykonuje pełen młodzieńczego wdzięku gest ręką; pisarz spuentuje tę scenę: „pewną częścią siebie wszyscy żyjemy poza czasem”. To swoiste trwanie przez odrodzenie się pewnej części człowieka w innym czasie, a także w innym ciele jest tą formą nieśmiertelności, która fascynuje Kunderę: „wielu ludzi, mało gestów [...] nie można uważać gestu ani za własność jednej osoby, ani za jej dzieło (nikt przecież nie jest zdolny do stworzenia własnego, całkowicie oryginalnego, należącego tylko do niego gestu), ani nawet za jej narzędzie; w rzeczywistości jest odwrotnie: to gesty posługują się nami; jesteśmy ich narzędziami, ich marionetkami, ich wcieleniami”³¹.

Kundera jest ulubionym pisarzem Rorty’ego, a nie Didi-Hubermana, ale aż dziw, że ten, któremu Aby Warburg zawdzięcza swój renesans nie zainteresował się tym fragmentem powieści. Teoria *Pathosformalen* Warburga odnosi się zasadniczo do form materii i ciała. Czy gesty twarzy bywają też nieśmiertelne? Zapewne tak. Rzecz w tym, że na tej fotografii obaj bohaterowie są aktorami w sztuce mimicznego teatru.

To zdjęcie w momencie powstania nie miało obserwatora, obiektyw nastawiał Witkacy, ale pozostawiając wyzwolenie migawki automatowi, nie mógł w pełni wcielić się w rolę fotografa. I nie chodzi o to, że w 1911 roku miał już za sobą kilkanaście lat doświadczeń z aparatem fotograficznym, a pozostawił po sobie ponad półtora tysiąca zdjęć. Ale o to, że miał za sobą także dwadzieścia sześć lat życia jako obiekt fotografowania. Tego rodzaju doświadczenie, które dziś w epoce „narkomanii zdjęciowej” (Sontag) stało się powszechnym, naturalnym i natrętnym zarazem, sto lat temu w Zakopanem czy w Lovranie takie jeszcze nie było. Twarze tych dwóch mężczyzn mówią o pełnej świadomości tego, czym jest akt portretowania. Stoją przed nami artyści, dla których studiowanie cudzych i własnych twarzy było pasją, rzemiosłem i zasadniczą przesłanką światopoglądową. Ten młodszy, jako późniejszy właściciel „wielkiej firmy gębowzorów”, jest szczególnie tego świadom: „Gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje. Normalnie idąc po ulicy musiałem każdą twarz zarejestrować. Wziąć ją w siebie. Szybko strawić, intuicyjnie określić”³². Owo wzięcie w siebie cudzej lub własnej twarzy nigdy nie było rozciągniętym w czasie procesem. Twarz trzeba było pochwycić w momencie, chwili – to była prawda oczywista dla artysty nowoczesnego od czasów Baudelaire’a sławiącego szkice Guysa. Wynalazek aparatu fotograficznego był pod tym względem spełnieniem marzeń

³¹ M. Kundera, *op. cit.*, s. 11.

³² St. I. Witkiewicz, *Narkotyki, Niemyte dusze*, Warszawa 1975, s. 287.

nowoczesnego artysty. Obraz człowieka jako obraz momentalny miał wartość prawdy metafizycznej, dawał szansę dotarcia do Istnienia Poszczególnego.

Portret podwójny mówi o „istotności” podwójnej współegzystencji, bycia razem w rzeczywistości i równocześnie bycia obrazem, bycia w obrazie. Wymiar egzystencjalny i estetyczny nakładają się na siebie, doświadczenie traumatyczne związku z najbliższą osobą i doświadczenie artysty szukającego dramatycznie swojego powołania. Po Baudelairowsku można wypowiedzieć o byciu raną i nożem jednocześnie, byciu artystą i modelem, instrumentem sztuki i kawałkiem rzeczywistości.

Lekturę tej jednej fotografii można potraktować jako incipit w hermeneutyce różnorodnych zjawisk. Relacja między dwoma artystami została zmultiplikowana przez formy portretowe, które odnajdziemy w ich twórczości wizualnej i tekstowej (dokumentach osobistych, epistolografii, portretach fotograficznych i malarskich, krytyce literackiej i artystycznej, monografiach). Świat artystów jest światem lustrzanych odbić, labiryntem wypełnionym wizerunkami.

Kulturowa historia literatury, szczególnie ta, która anektuje twórczość artystów multimedialnych, tworzy sieć powiązań między sferą tekstu i obrazu wyzwoloną spod hegemonii reguł języka i narracji. Mogłaby się zaczynać od dowolnego miejsca i poruszać z różną prędkością po trajektoriach zdarzeń restytuujących sferę kontyngencji, bezpośredniości, emocji, doświadczeń progowych. „Zemstą ręki śmiertelnej” jest nie tylko „napisana sarna” czy przyciśnięcie samowyzwalacza w aparacie fotograficznym. Bywa nią także tworzenie historii literatury.

Magdalena Popiel

THE PORTRAIT AS A UNIT OF THE CULTURAL HISTORY OF LITERATURE

Summary

This article is concerned with the role of the literary and the photographic portrait in the cultural history of literature. It argues that a new appraisal of the history of literature should take into account the prominent role of pictorial representation in contemporary culture. In practice, getting to grips with the multimediality of literary history means not only taking note of the interaction of various modes of communication but also adopting a nonlinear perspective, liberated from the ordering hegemony of language and narration, and based on the rhythm of Warburg's formulas of pathos. The new approach should draw freely on inspirations from the history of art and anchor its discourse in the conceptual frameworks of anthropological aesthetics, Visual Culture Studies and case studies. One can expect that it would show its exceptional worth when applied to the study of multimedia artists like Stanisław Witkiewicz and Stanisław Ignacy Witkiewicz.