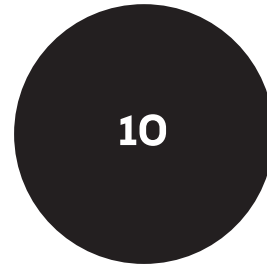




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Światło i czułość. Jak się kocha w epoce dagerotypu?

autor:

Katarzyna Czczot

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/277/566/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Katarzyna Czczot

Światło i czułość. Jak się kocha w epoce dagerotypu?

Serce nabite źrenicami

W listach Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej silnie wybrzmiewa wątek, który dotyczy wyłącznie obrazów kochanki, jej wizerunków w bardzo różnej postaci. Poeta domaga się ich bezustannie. Pisze:

O jedną rzecz się pokłócim, o jedną tylko, domyślasz się, o co, o portret, czyli raczej o miniaturę Twoją. Dagerotyp swoją drogą, ale ja chcę miniatury, żadne wymówki mi nie pomogą, musi być (12–13 grudnia 1841)¹.

Miniatury i dagerotypy zatem. Prócz tych – większe obrazy. Kilka z nich można do dziś oglądać w muzeach, jak te pędzla Aryego Scheffera. Kilka pozostało nieznanymi, jak ten, o którym Krasiński wspomina w liście otwierającym wieloletnią korespondencję, słusznie nazwaną przez Jana Kotta najpiękniejszą powieścią miłosną polskiego romantyzmu:

marzy [mi się], żeś poszła do tej panny, co obraz Twój malować miała, a gdy to widzenie staje mi przed wyobraźnią, chciałbym wykraść każdy pędzla zarys i zazdrościć tej nieznannej, tej niewidzianej nigdy, i myślę, że ona szczęśliwa (18 lutego 1830)².

Krasiński emocjonuje się powstawaniem obrazów Delfiny niczym artysta, ale gdy już powstaną, otacza je kultem niczym kapłan. „Modłę się do niego jak Grek starożytny do bogini!” (3 grudnia 1841)³, wyzna o jednym z portretów. A tak zwane płótno badeńskie naprawdę przeistoczy w ołtarz: „postawiłem je przed sobą między dwiema świecami, jakby włoską Madonnę, i piszę do Ciebie, patrząc w ono widmo ukochane, piękne nad pięknymi” (16–17 listopada 1843)⁴. Jednoczesne patrzenie i pisanie nabiera znamion doświadczenia religijnego:

O Diale, uklękę przed tym widmem białym, przed Tobą. Dziwny to obraz, nie rwą się ku niemu oczy śmiało, ale spuszczone, ni usta, by pocałunek choćby pokoju złożyć mu na czole, nie, ale duch cały rad by się wypowiadać z wszystkich grzechów i nikczemności przed nim, rad by

błagać o litość, o przebaczenie i zawołać wreszcie: „O Pani moja prowadź mnie w nieskończoność” (16–17 listopada 1843)⁵.

Tego rodzaju ołtarze musiały być w XIX wieku popularne; podobny sporządza tytułowa bohaterka filmu François Truffauta *Miłość Adèle H.* (1975), opowiadającego dzieje nieszczęśliwej miłości młodszej córki Wiktora Hugo.

Jedna ze scen przedstawia ją klęczącą przed

wizerunkiem ukochanego. Portret znajduje się na tylnej wewnętrznej ścianie drewnianej skrzynki z rozkładanymi

drzwiczkami. Adèle – dokładnie tak jak Krasiński – ustawia po obu stronach obrazu

świece, dodatkowo przyozdabiając go bukietem kwiatów. Klęcząc, wpatruje się

w portret, aż jej oczy napełniają się łzami. Truffaut oparł swój scenariusz na

dzienniku Adèle Hugo, który zawierał tę samą co listy do Delfiny koncepcję: miłości jako religii (24 grudnia 1839)⁶. Oznacza to nie tylko ekstazę, ale również rytuały

i relikwie. Krasiński nie tylko poprosi ukochaną, by jej obraz (Scheffera właśnie), na

wzór kapliczek z Chrystusem, spoczywał „w lekkim skórzanym pokrowcu, który by

z przodu się rozwierał” (4 listopada 1845)⁷. W oczekiwaniu na płótno parafrazuje

słowa kapłana Symeona dotyczące samego Chrystusa: „Gdy go ujrzę, powiem:

»Teraz mogę odejść«” (25 października 1845)⁸. Krasiński strzeże wizerunków Delfiny

przed oczyma innych. Podczas wizyty przyjaciela, Bolesława Potockiego, jej portret

spoczywa w kufrze – na komodę poeta stawia go dopiero po jego wyjeździe.

Zakrywa go zresztą, ilekroć wychodzi. „Nie mógłbym znieść myśli – wyjaśnia Delfinie

– że gospodyni lub służąca [...] miałyby patrzeć nań lub dotknąć się jego, by pył

serwetą z niego zrzucić” (17 listopada 1841)⁹. Hrabia decyduje się codziennie „opylać

go” własnoręcznie¹⁰.

Tych fragmentów jest naprawdę wiele. „Twój obraz żyje mistycznie [...]. Kocham się

w nim” (1–2 grudnia 1841)¹¹. Nic dziwnego więc, że zamazuje się różnica między

osobą a jej przedstawieniem. „Pędźże do Monikarza i nie wyjeżdżaj bez siebie samej”

(26 października 1845)¹². Kiedy portretów ukochanej przybywa, rozszczepia się

sama Delfina i Krasiński odnotowuje tę przemianę: „jesteś mi mnogością i jednością

zarazem” (12–13 grudnia 1843)¹³ – pisze. Każdej Delfinie odpowiada inny, konkretny

wizerunek: „«Ty Rzymianka, Ty alpejska, Ty nicejska» – tak do nich mówię, nie ustami,

ale falami krwi mrużącymi w sercu! I nie wiem, którą woleć, i żadnej nie wolę, i za

każdą dałbym się zarżnąć, i wszystkie, wszystkie kocham, bo Ciebie kocham!” (12–13



Miłość Adeli H., reż. François Truffaut, 1975, kadr z filmu

grudnia 1843)¹⁴. Dlatego Krasiński musi się poprawić, kiedy Delfinie w innym liście relacjonuje swoje doznania związane z jej portretami, i zamienić liczbę pojedynczą na mnogą: „patrzeć na Ciebie, na was, chciałem powiedzieć” (12–13 grudnia 1843)¹⁵.

U Krasińskiego "kochać" znaczy zatem "patrzeć", a utożsamienie to dobrze wyraża metafora, którą pożyczam od niego w śródtytule:

Wiedz, że serce moje Argusem jest, tysiącem ócz patrzy w tysiące chwil
przebytych z Tobą. Jak diamentami nabite mam serce źrenicami, a na
każdej odbity duch miejsca jednego, godziny jednej (31 stycznia 1844;
[podkr. aut.])¹⁶.

To serce jednak, jak na serce romantyka przystało, widzi zarazem rzeczy, o których „nie śniło się filozofom”. U Krasińskiego nie ma może obrazów powracających z zaświatów duchów, poeta miewa jednak innego rodzaju widzenia. W jednym z listów do Delfiny znajduje się fragment, do którego dobrze pasuje termin „niedzisiejszy”. List ten datowany jest na 13 grudnia 1841 roku. Poeta jest wówczas w Monachium, Potocka – w Paryżu. Krasiński zastanawia się nad znaczeniem zbliżającej się daty 24 grudnia, którą poganie, jak zaznacza, uważali za czas czarów, a chrześcijanie poświęcili na „obchód urodzenia się Boga na ziemi”. Następnie pisze:

Słuchaj; tego roku wieczorem o 12-tej, pamiętaj, ja sam będę w moim
pokoju, Ty bądź także samą u siebie, jeśli możesz; natęż wolę, tak byś mnie
się tu pokazała. Zgódź się w duchu z moją wolą ujrzenia Ciebie, przystań
i chciej! Ja tymczasem to samo względnie dla Ciebie zrobię – każę temu, co
stanowi zewnętrzny kształt mój, oderwać się ode mnie i na chwilę stanąć
przed Tobą, przystanę z całego serca na to, byś mnie ujrzała, i z woli całej
zechcę! Jeśli tak zdołamy się na znikomą chwilę zamienić w duchu na nasze
osobistości; jeśli Ty zmuszona moją wiarą i wolą, przyjdiesz tu, a ja Twoją –
pójdę tam, a jednak żaden z nas nie ruszy kroku, żaden nie wyjdzie z siebie,
jedno się każdy podwoi, cóż to będzie? Wysokim wyrazem życia ducha! Bo
duch tak żyje. Duch tak może, a nie materia! Ale w duchu nie tylko jest myśl
oderwana, bezkształtna, sucha, bezkolorowa i bezdźwięczna. Duch już
w sobie mieści całą zmysłowość materii, tylko że bez jej ciężaru (13–14
grudnia 1841)¹⁷.

Krasiński umawia się w ten sposób z Delfiną nie raz: „Będę czekał na Ciebie, będę sam o tej godzinie między szóstą a siódmą” (24 grudnia 1839)¹⁸. Czasami zresztą wywołuje ją, pisząc: „Dialy wybierz się w drogę i leć do mnie. [...] Teraz musisz. Stawaj przede mną. Gdy się odwrócę, gdy pójdę do tamtego pokoju – ujrzę Ciebie!” (24 grudnia 1839)¹⁹. Można tu również znaleźć relację o tym, jak udało mu się „sprowadzić” ukochaną: „Zdało mi się, że widzę, ale widzę oczyma, Ciebie stojącą może o 8 kroków ode mnie” (31 października 1844)²⁰. Dalsza część relacji przebiega zgodnie ze scenariuszem znanym z opisów osób obcujących z duchami zmarłych. Poeta wpatruje się w Delfinę, chce podejść, ale wówczas kochanka znika.

Oczywiście, można argumentować, że to wywoływanie ducha pełni w listach Krasińskiego przede wszystkim rolę metafory: topos szalonej miłości zyskuje tu oblicze intensywnej halucynacji. Krasiński jednak sam ten topos rozbija. Wymowne jest tu rozwinięcie parafrazy słów księcia Hamleta, dziwne dopowiedzenie, które może wydawać się pleonazmem: „Zdało mi się, że widzę, ale widzę oczyma”. Pokazuje ono, że poeta odwołuje się do zmysłu wzroku, wcale nie po to, by wyrazić pracę pamięci czy intensywność chwil spędzanych na wyobrażaniu sobie tego, co ukochana może właśnie robić. Widzenie nie jest tu metaforą, lecz realnym doświadczeniem. Utwierdza mnie w tym uporczywość, z jaką wracają tu obrazy aktywności oka: „ujrzałem Cię, przekonałem się, że to Ty, wpatrzyłem się w Ciebie” (31 października 1844)²¹.

Zdaje się, że mowa tu o doświadczeniu, które – dziś chyba niezrozumiałe – wtedy znajdowało objaśnienie w uznawanych i dobrze słyszalnych językach, w XX wieku powoli zapominanych bądź marginalizowanych. Ich odtworzenie jest jednym z celów tego artykułu.

„Jak światło, jak magnetyzm”

Wiele mógłby tu wyjaśnić głos drugiej strony. Niestety ponieważ listy Delfiny nie zachowały się, nie sposób ustalić, czy ona również miewała tego rodzaju „pojawy” (mówiąc językiem samego Krasińskiego). Nie sposób też ocenić, jak często miewał je

przecież nie istnieją²². W jakim kontekście można by więc umieścić przywołany fragment? Jak dowiedzieć się, czy opisane doświadczenie mieściło się w sferze potoczności, czy przynależało do narracji wiarygodnych i czy było publicznie wypowiadalne? Wydaje się, że częściowej odpowiedzi może udzielić tu sam Krasiński. Podstawowym kontekstem dla „pojawów” jest, wiele mówiące współczesnym Krasińskiego, pojęcie magnetyzmu zwierzęcego: „Tylko mój umysł nastawion magnetycznie, postać Twoją oderwał od Ciebie i postawił przed sobą” (31 października 1844)²³. W tym samym zresztą akapicie poeta używa pojęcia „pojawu”: „czymże wszechmagnetyczność, jeśli nie pojawem pochodzącym z woli ducha nakierowanej ciągle i silnie ku czemuś”. Gdzie indziej zaś dopowiada: „magnetyzm niczym innym, tylko przyprowadzeniem ducha jakowego, życia jakowego, siły jakowejś do wyrażenia zupełnego na zewnątrz wszystkich władz wewnątrz siebie spoczywających, czyli do objawienia się cudownie!” (6–7 marca 1844)²⁴.

Magnetyzm w pismach Krasińskiego to temat na obszerną rozprawę. Trochę zresztą o tym już napisano²⁵. Co ciekawe, poety nigdy właściwie nie interesował terapeutyczny wymiar magnetyzmu, definiowanego przecież przez twórcę tego pojęcia, Franza Antona Mesmera, jako „uniwersalny środek leczenia i chronienia ludzi”²⁶. W rozprawce *Magnetyczność* z 1857 roku Krasiński o tym nie wspomina – z pism Mesmera, owszem, wyciąga koncepcję „płynu, pośredniczącego w organizmie ludzkim”²⁷ (w drugiej połowie XIX wieku zupełnie zresztą już porzuconą przez lekarzy magnetystów). O ile jednak dla Mesmera zaburzenia w przepływie tego fluidu stanowią przyczynę wszelkich chorób, to dla Krasińskiego ma on związek raczej z miłością, charyzmą i, co najważniejsze, z duchami zmarłych.

U Krasińskiego płyn, który „służy za kłamrę duszy, spiętej do ciała”²⁸, „w innych okręgach życia społecznego tryska blaskiem z ócz mówcy na trybunie, z ócz bohatera w chwili boju i niesie przeciwnikom grom wewnętrzny jego ducha. Ten sam płyn w miłości między płciami nadzwyczajne wywołuje zjawiska, działające także na oddal od osób”²⁹. Przede wszystkim jednak autor zwraca uwagę, że płyn ów mógłby duchom zmarłych posłużyć „za odzienie znikome, za organa chwilowe, za przyswojeniem których oneby mogły wejść w zetknięcie z nami”³⁰. W „tej płynności czy promienności, z nas upływającej”, pisze Krasiński, znalazłyby one bowiem „pewien gatunek cielesności już odcielesnionej, a jednakże jeszcze cielesnej”³¹. Krasiński więc, owszem, potępia zaczynające być wówczas w modzie seanse

spirytystyczne, ale nie dlatego że uważa je za mistyfikację. Jego obawę budzi to, że „za lada stolika dotknięciem” przybędą duchy nie zbawione, lecz potępione, „z którym dawniej tylko wyjątkowo i za pośrednictwem piekielnych obrzędów obcowali”³².

Mesmer oczywiście, czytając artykuł Krasieńskiego, wpadłby we wściekłość, wkładał bowiem wiele wysiłku, aby jego teoria nie była kojarzona z okultyzmem. Nie przewidział, że półsen, w jaki wpadali chorzy na skutek (mających przywrócić równowagę fluidu) ruchów rąk magnetyzera, dla romantyków będzie już funkcjonować jako przebywanie w zaświatach. Ten nieoczekiwany zwrot odnotowuje Adam Crabtree: „Mesmer, który uważał się za prawowitego syna oświecenia, zorientował się, że jego ukochany system zaczął być używany, by wspierać to, co on sam uznawał za irracjonalne i niedające się udowodnić przesady”³³. U Krasieńskiego jednak w *Magnetyczności* obcowanie żywych z umarłymi za pomocą fluidu wyraźnie przynależy już raczej do spirytyzmu z drugiej połowy XIX wieku wraz z jego próbą unaukowania dyskursu i (służącą właśnie temu) koncepcją ektoplazmy. Znamienne, że rozprawkę swoją Krasieński pisze dokładnie w tym samym roku, w którym ukazuje się *Księga duchów* Allana Kardeca, autora osobliwego postulatu: „Spirytyzm będzie albo naukowy, albo nie będzie go wcale”. Być może przyklasnąłby mu Krasieński, który o przybywających z zaświatów duchach pisze wprost: „W tem przypuszczeniu nic nie leży sprzecznego rozumowi”³⁴.

Czy opisy wywoływania ducha żywej przecież Delfiny można zestawiać z *Magnetycznością*? Sądzę, że tak. Uderza podobieństwo niektórych obrazów. Zewnętrzny kształt, który odrywa się od ciała i frunie w przestworzach, by w końcu wycisnąć piętno na jakiejś powierzchni, przypomina chwytanie przez duchy „upływającej z nas promienności”. W obu przypadkach odnaleźć można dziwne sformułowania, będące świadectwem usiłowań wyjścia poza tradycyjne dychotomie ducha i materii czy umysłu i ciała. „Zmysłowość materii, tylko że bez jej ciężaru”, która pojawia się w liście do Delfiny, odpowiada „gatunkowi cielesności już odcielesnionej, a jednakże jeszcze cielesnej” z *Magnetyczności*.

Spirytystyczna wykładnia magnetyzmu to jednak nie jedyny kontekst, który można uruchomić przy okazji „pojawów” Delfiny: inny to optyka. Krasieński tę wędrówkę zewnętrznego kształtu, podwojenie osoby, „potrajanie się i posetnianie ducha” próbuje objaśnić prawami fizyki. Delfinę pyta: „Dlaczego by Twoja postać nie zdołała

powtórzyć się tysiąc razy, polecieć do mnie przez fale powietrza jak światło, jak magnetyzm?" (24 grudnia 1839)³⁵. Przecież istnieją sposoby, by dowieść, pisze Krasiński, takiego lotu „postaci” przez fale powietrza, błyskawicznego przemieszczenia się „zewnątrznego kształtu”. Świadectwem tych procesów jest odbicie w lustrze i dagerotyp: „Światło – tłumaczy poeta – może się odbijać, i wtedy formę tylko porwawszy z sobą, postawić się udziałnie od ciała samego na lustrze, [może też] tę formę mnożyć nieskończenie i przenosić w dagerotypie” (luty 1842)³⁶. Światło może więc, pochwywszy zewnętrzny kształt Delfiny, przenieść go i odbić w oku Krasińskiego – pomimo tego, iż znajduje się on setki kilometrów dalej.

Poeta zatem chce dowieść, że to, co inni uznają za nadprzyrodzone, w rzeczywistości takie nie jest, że jego widzenie nie jest żadnym cudem, lecz daje się pojąć rozumem, wreszcie że chodzi o promienie przechodzące przez soczewkę – o „pojaw”, nie zaś o objawienie. To, co mogłoby się wydawać magiczne, Krasiński opisuje jako dające się dowieść naukowo. Nie różni się w tym usiłowaniu od spirytystów, którzy w drugiej połowie XIX wieku zaczynają zakładać instytuty badające materializację zjaw. Ale fraza „jak magnetyzm, jak światło” kieruje nas ku jeszcze jednemu poziomowi, na którym nauka i magia mieszają się. Trzeba bowiem pamiętać, że działania dagerotypu, do którego Krasiński porównuje „pojawy” Delfiny, opisywano w pierwszych latach rozprzestrzeniania się wynalazku w kategoriach cudu.

Rekonstruując sposób, w jaki ujmowano proces fotograficzny do końca lat 50. XIX wieku, Małgorzata Maria Grąbczewska zauważa, że często łączył się on z romantyczną koncepcją natury, której nie sposób całkowicie poznać czy kontrolować³⁷. Dagerotyp – uznawany przede wszystkim za ślad pozostawiony przez światło³⁸ (współpracownik Daguerre’a Nicéphore Niépce używa terminu „heliografia”, pismo słońca) – długo traktowano jako niezwykle objawienie się ukrytych mocy przyrody, tajemnicę, cud. Nie było to stanowisko wyłącznie laików, którzy ostatecznie mogli pisać, że wynalazek dagerotypu „mgła tajemniczości okrywa”³⁹. Sam William Henry Fox Talbot, odkrywca jednej z najstarszych metod fotograficznych, kalotypii, podsumowuje ją następująco:

Mam wrażenie, że zjawisko, które pokrótce przedstawiłem, nosi w sobie cząstkę Cudowności. [...] Ale czym jest Natura, jeśli nie wielkim obszarem cudów, które wymykają się naszemu rozumieniu?⁴⁰.

Dagerotypy Delfiny Krasiński traktuje podobnie jak inne wizerunki kochanki: starannie dobiera oprawę, wpatruje się w nie godzinami, czasami płacze. Dostrzega w nich jednak pewną przewagę: „Żaden ołówek nie byłby potrafił tak wiernie idealny typ twarzy Twojej schwytać”, co przypisuje on przypadkowi lub Opatrzności. To jakaś pozaludzka moc zadecydowała o tym, że „na tej blaszce cała duchem jesteś, powtarzam Ci, duchem święto-Janowym, a zarazem tym samym, co Ty!” (12–13 lutego 1843; I, 717)⁴¹.

A zatem „pojawy” Delfiny to z jednej strony duch objawiający się dzięki temu, że potrafi schwytać płyn, który żywym „służy za klamrę duszy, spiętej do ciała”, z drugiej – świetlna fala. Przy czym jedno objaśnienie podtrzymuje tu drugie – i vice versa. Ten intrygujący splot okultyzmu i optyki bierze pod uwagę Srdjan Smajic, pisząc o związkach między spirytyzmem a rozwojem powieści kryminalnej:

Falowa teoria światła [której rozwój odnowił Thomas Young, w 1801 roku wyznaczając przybliżoną wartość długości fali światła – przyp. K.Cz.] przywróciła do życia wcześniejsze spekulacje na temat eteru i okazała się niezwykle użyteczna w konstruowaniu naukowych dowodów na istnienie niewidzialnych duchów i wyższej inteligencji⁴².

Podobną rolę jak doświadczenie Younga, trzeba tu zauważyć, odegrał dagerotyp. On również na swój sposób przyczynił się do wzmocnienia wiary w niewidzialne siły. Jakkolwiek bowiem dziwne może dziś wydawać się to, że u Krasińskiego wywoływanie ducha jest jak wywoływanie zdjęcia, to jednak należy pamiętać, że dla wielu jego współczesnych wywoływanie zdjęcia było jak wywoływanie ducha.

Dygresja: fotografia ducha, duch fotografii

O tym, że zdjęcie jest jak duch, pisał Roland Barthes, który definiował fotografię jako powrót umarłych⁴³. To jednak, co u Barthes’a jest raczej metaforą, w XIX wieku funkcjonowało przede wszystkim dosłownie⁴⁴. Mam tu na myśli niezwykłą popularność tak zwanych zdjęć duchów – portretów, na których zza pleców pozującej osoby wyłania się niewyraźna, rozmyta, jakby na poły przezjrysta postać. Portrety – przez dzisiejszych fachowców od fotografii szybko identyfikowane jako efekt prostego zabiegu, na przykład naświetlenia dwa razy tego samego negatywu – w XIX wieku otoczone były aurą tajemnicy, wiele bowiem osób wierzyło, że owa wyblakła postać „nawiedzająca” portretowaną osobę to duch; widmo kogoś

zmarłego przesyłającego – poprzez ślad odbity na światłoczułym materiale – wiadomość z tamtego świata. Według Arthura Conana Doyle’a, który oprócz powieści o Sherlocku Holmesie napisał również dwutomową historię spirytyzmu, pierwsze zdjęcia duchów pojawiły się w 1851 roku, jednak z lat 50. XIX wieku nie zachowały się żadne egzemplarze. Najstarsza zachowana fotografia ducha – autoportret Williama Mumlera (1832–1884) – pochodzi z 1861. Mumler wykonał ją, kiedy był jeszcze amatorem – zza jego pleców wyłania się na niej jasna niewyraźna, biaława sylwetka, w której rozpoznał on swoją nieżyjącą od 12 lat kuzynkę.

Fotografie duchów, czyli fotografia spirytystyczna swój początek zawdzięcza raczej przypadkowi. Pierwsze obrazy fotograficzne wykonywane były na polerowanej i posrebrzonej płytce miedzianej, którą dagerotypiści mogli naświetlać, jeśli obraz na przykład się nie udał, wielokrotnie. W sytuacji, w której płytka nie została porządnie wyczyszczona, na kolejnym, wywołanym w parach rtęci obrazie pojawiała się widmo poprzedniego. Gdy czas naświetlania płytki zmniejszył się do tego stopnia, że można było zacząć fotografować ludzi, twórcy zdjęć coraz częściej zaczęli mieć do czynienia z półprzezroczystymi sylwetkami. Owe „niematerialne, prześwitujące postaci, które wytwarza podwójna ekspozycja, bez wątplenia przypominają dziwne, eksponowane przez romantyzm przedstawienia duchów”⁴⁵. Tak właśnie wypadek przy pracy stał się początkiem nowej praktyki fotograficznej.

Właśnie William Mumler uchodzi za jej prekursora. Autoportret z 1861 roku wykonuje jeszcze jako amator, jednak po rozpoznaniu na nim nieżyjącej kuzynki postanawia fotografowaniem duchów zająć się zawodowo. W drugiej połowie lat 60. ma w Nowym Jorku już własne studio, a wykonywane w nim portrety przedstawiają w dużej mierze ofiary wojny domowej, z którymi kontakt pragną nawiązać liczne pogrążone w żałobie amerykańskie rodziny. Do najśłynniejszych prac Mumlera należy fotografia Mary Todd Lincoln z duchem zmarłego męża, Abrahama Lincolna. Fotografię tę pamięta się dziś nie tylko ze względu na nazwisko amerykańskiego prezydenta, lecz również dlatego, że jego duch przyczynił się w dużym stopniu do końca kariery Mumlera. W 1869 roku zostaje mu bowiem

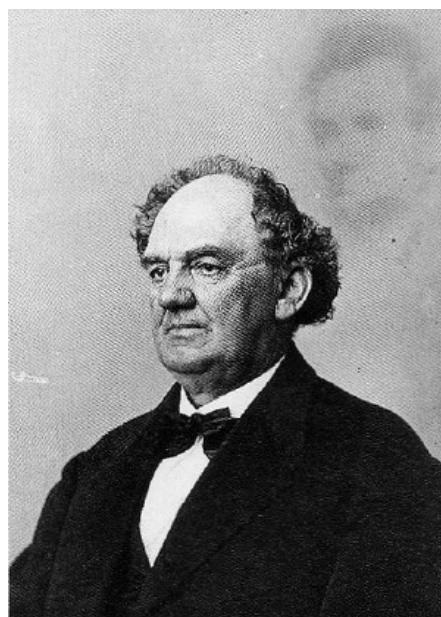


William Mumler, *Autoportret*, 1861

wytoczony proces o fałszerstwa i oszustwa, a jedna z osób zeznających po stronie oskarżenia, potentat przemysłu rozrywkowego Phineas Taylor Barnum u fotografa Abrahama Bogardusa zamawia swój portret z duchem Lincolna. Bogardus, łatwo się domyślić, z zadania wywiązuje się wzorowo. Jego zdjęcie przedstawiające Barnuma i ducha Lincolna zostaje zaprezentowane w sądzie i przekonuje przysięgłych, że duch Lincolna na zdjęciu Mary Lincoln jest fałszywy⁴⁶.

W Europie podobny proces odbył się sześć lat później. Jednak oskarżony Édouard Isidore Buguet (1840–1901)⁴⁷ od razu przyznał się do winy. Więcej, niedługo po procesie do biblioteki narodowej składa on serię swoich autoportretów – z duchem Paganiniego, ze swoim sobowtórem, z lewitującym krzesłem, które parodiuje fotografię spirytystyczną. Podpisane są zresztą jego nazwiskiem, któremu towarzyszy określenie „antyspirytystyczny fotograf”. Kontynuatorem „późnego” Bugueta będzie Eugène Thiébault, autor przedstawień spowitych w prześcieradło kościotrupów. Przedstawienia duchów, które miały bawić, istnieją jednak już w trakcie trwania kariery Mumlera. Pisząc o wczesnych latach 60. XIX wieku, Chéroux zwraca uwagę, że „fotografia duchów miała dwa oblicza. Jak Janus była używana do mistyfikacji i demistyfikacji. Z jednej strony „wzmacniała spirytystyczną hipotezę, pokazując możliwość komunikowania się ze zmarłymi, nawet jeśli tylko wizualnie. Z drugiej strony łagodnie kpiła z tej wiary”⁴⁸.

Ciekawe wydaje się, że gdy Buguet przyznaje się do fałszerstwa, jego klienci nie przestają wierzyć, że mgliste postacie na zdjęciach to wizerunki ich zmarłych bliskich⁴⁹. W znaczący sposób dopełnia to historię procesu Mumlera, podczas którego jedno zdjęcie ducha świadczyło przeciwko drugiemu. Obydwie biografie wskazują na moment w historii fotografii, w którym zderzenie ze spirytyzmem sprawiło, że pytanie o sprawczość pojawiło się na nowo i wybrzmiało jeszcze dobitniej. Autor książki poświęconej procesowi Mumlera, Louis Kaplan, we wstępie



Abraham Bogardus, *Phineas Taylor Barnum (z duchem Lincolna)*



Edward Isidore Buguet, *Balzac, Portret Amelie Boudet, żony Allana Kardeca, z duchem męża, Fotografia antyspirytystyczna, Eugene Thiébault, podróbka Fotografii ducha nr 2*

wyjaśnia trudności, jakie stają przed badaczami. Wpisaną w fotografię duchów problematyczność kategorii sprawczości Kaplan proponuje uchwycić za pomocą wprowadzonego przez Bruna Latoura pojęcia ikonostarcia:

Jeśli dyskurs fotografii spirytystycznej wytwarza efekt prawdy dla osób, które wierzą w boską sprawczość tych obrazów, to zarazem wytwarza on efekt fałszu dla pozostałych, którzy uważają je za wyrób ludzki. Innymi słowy, te wywołane widma stanowią modelowy przykład tego rodzaju ikonostarcia, jaki wyróżnia socjolog nauki Bruno Latour, pisząc, że „ma [on] miejsce, gdy istnieje niepewność co do dokładnej roli wytwórcy/ni zajmującego/ej się produkcją medium”⁵⁰.

Wywoływanie Delfiny

Kraśiński sam Delfiny raczej nie maluje. Ale malarzom i malarkom nigdy nie pozostawia swobody. Przejęty, współuczestniczy w ich pracach. Przekonany, że „pędzel niewieści lepiej oddaje rysy kobiece”, wybiera artystkę. Nie szczędzi jej uwag, które dotyczą nie tylko rozmiaru miniatury, lecz pewnych założeń ogólnych, składających się na, można by rzec, filozofię portretu. Wreszcie wydaje instrukcje samej Delfinie: „ubierz się czarno – najlepiej Ci w czarnym, osobiwie w aksamicie – i zawieś perły w węzeł na piersiach [...], tak aby ich końce leżały na tle czarnej sukni” (5 lutego 1842)⁵¹. Równie stanowczo stawia żądania Schefferowi, artyście, którego przecież – wydawałoby się – ceni na tyle, że mógłby go obdarzyć nieco większym zaufaniem. Jednak również i w tym wypadku Kraśiński przybiera ten sam mentorski ton: „włosów dodać, włosy posunąć trochę na lica, a twarz się zmniejszyć” (14 października 1845)⁵². W pracy Scheffera nie waha się zaangażować żony. Wskazówki Elizy zresztą (jeśli wierzyć Kraśińskiemu) malarz, który z nią rozmawiał osobiście, przyjmuje z wdzięcznością. Wprowadziwszy zasugerowane poprawki („rozlanie wyrazu po licach”, „ścięcie ust”, „wynatchnienie oczu”), zapewnia poetę w liście, że dzięki nim obraz w pełni zasługuje na miano „arcydzieła piękna” (4 listopada 1845)⁵³. Kraśiński sam nigdy Delfiny nie maluje. Ale zatrudnionej portrecistce „chciałby wykraść każdy pędzla zarys” (18 lutego 1839)⁵⁴. W wyznaniu cytowanym na samym początku tego studium zwraca uwagę znamienne podwojenie. Jeden obraz powstaje tu na płótnie, drugi – przed oczami poety. Jest on poniekąd obrazem tego pierwszego obrazu. A więc, choć nie maluje, to jednak

niekiedy w tym, co robi, dostrzega wyraźnie pewną analogię: „W samej iściznie duszy mojej płoną farby” (13–14 grudnia 1841)⁵⁵, napisze. Zresztą czyż gdzie indziej nie wyzna: „Dziś Cię maluję na Lago di Nemi”? (1 marca 1842)⁵⁶. Krasiński czuje się autorem obrazów Delfiny. Czuje się autorem samej kochanki: „Ach, żebyś ty wiedziała, jak ja kocham, jak kocham, tak jak Rafael Madonny swoje” (16 listopada 1843)⁵⁷.

Równanie między kochaniem a tworzeniem obrazów, jakie przeprowadza Krasiński, zyskuje dodatkowe znaczenie w kontekście jego zainteresowań pismami Josepha Ennemosera, autora dwutomowej historii magii, za której przejaw uważał magnetyzm. Obraz w jego ujęciu pozwala przejąć władzę nad sportretowaną osobą. Krasiński tłumaczy Delfinie całe fragmenty Ennemosera, w tym zdanie: „Podobnym także jest i możliwym, bym ducha mego nieprzyjaciela przyniósł w obrazie, w obraz zamienił i wtedy go rozbił, rozszarpał, według upodobania mego” (2 lutego 1842)⁵⁸. A więc serce nabite żenicami może przypominać nabity pistolet. Krasiński bez wątpienia sprawdza te możliwości w odniesieniu do obrazów Delfiny: „ten obraz [...] żyje i przemienia się według światła wewnętrznego świata i według światła wewnętrznego, co we mnie tleje, rozmaici się jego postawa, wyraz, rysy” (31 października [1 listopada] 1843)⁵⁹. Dlatego właśnie ten sam portret bywa „anielsko spokojny” i „nieskończenie ponury”, niekiedy „pełen życia”, innym razem: „szyderycy”. Czy podobną władzę sprawuje poeta nad „pojawami” kochanki?

List, w którym Krasiński umawia się na wigilijne widzenie, podpowiadałby, że tak. Tekst punktują w nim czasowniki będące manifestacjami siły: „każę”, „zechcę”, „zmuszę”. W połączeniu z rozważaniami Krasińskiego na temat woli, na punkcie której przejawia on właściwie obsesję, te opisy „pojawów” Delfiny odsyłają do magii Ennemosera w tym samym stopniu, co godziny spędzane na wpatrywaniu się w malarskie płótna. Umysł nastawiony magnetycznie sam tworzy obraz: „Olbrzymia żądza, tęsknota, marzenie, jeśli trwałe, nieprzerwane, wciąż działające, muszą wreszcie nabyć potęgi, którą nazwano magnetyczną, potęgą ściągania do siebie miejsc i form kochanych lub odejścia samemu do nich i zamieszkaniu z nimi” (7 września 1843)⁶⁰. Tę zdolność nazywa on wszechmagnetycznością – przeistacza ona wolę tworzenia obrazów w możliwość sprawowania nad nimi władzy.

Tak zarysowany układ sił funkcjonuje jednak u Krasińskiego dopóty, dopóki modelem dla miłosnej narracji pozostaje malarstwo, a zmienia się on zupełnie, gdy punktem

odniesienia zaczyna być fotografia. Zestawiona w formule „jak światło, jak magnetyzm” z duchem użyczającym sobie ciała z ciał tych, którym się ukazuje, odsyła do zupełnie innego procesu. W tym procesie ważne jest oddanie władzy, oddanie się we władanie zewnętrznej siły. Grąbczewska za podstawy języka fotograficznego uznaje „filozoficzne i światopoglądowe dylematy, oscylujące między romantycznym iluminizmem i wiarą w moc natury a pozytywistycznym przekonaniem o cywilizacyjnym postępie i kluczowej roli człowieka”⁶¹. U Krasińskiego, właśnie ze względu na uwikłanie procesu fotograficznego w spirytyzm, silnie wybrzmiewa ten pierwszy model. Jeśli wywoływanie zdjęcia jest jak wywoływanie ducha, to znaczy, że nie chodzi tu o tworzenie obrazu, lecz bierne oczekiwanie, aż coś stanie się widzialne. To równanie między duchem a zdjęciem rozsądza narrację, która zakochanemu podmiotowi oddaje pełną władzę. Dzieje się to przede wszystkim ze względu na sugestywną wizję duchów „chwytających” upływający z ludzkich ciał płyn „jak odzież”⁶². Można z niej wysnuć przypuszczenie, że zakochany podmiot, który nie jest malarzem, lecz fotografem, nie tworzy obrazu na osobnej płaszczyźnie, lecz sam się nią staje. Wspominać, wyobrażać sobie, czekać na „pojawy” to zachowywać się jak światłoczuły materiał. Píše Krasiński: „staję się cały *camera obscura*, a przeszłość igra po mnie jak światło i w serce mi dagerotypuje szczęścia chwile szarym smutku blaskiem” (8–9 stycznia 1840)⁶³.

Przypisy

1 List z 12–13 grudnia 1841. Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, t. I, s. 403. W całym artykule korzystam z tego wydania, na które składają się trzy tomy.

2 Ibidem, s. 26.

3 Ibidem, s. 382.

4 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 148.

5 Ibidem, s. 149.

6 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 101.

7 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 797.

8 Ibidem, s. 780.

9 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 360.

10 Tak samo opisuje swoją cześć dla wizerunków ukochanej Mickiewiczowski Gustaw:

Ach! ja tak ją na martwym ubóstwiam obrazku,
Że nie śmiem licem skazić jej bezbronnych ustek,
I gdy dobranoc daję przy księżycu blasku
Albo jeśli w pokoju lampa jeszcze płonie,
Nie śmiem rozkryć mych piersi, z szyi odpiąć chustek,
Nim jej liskiem cyprysu oczu nie zasłonę.

Adam Mickiewicz, *Dziady*, część IV, w: eadem, *Dzieła*, t. II, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 65.

11 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 377-378.

12 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 786.

13 Ibidem, s. 195.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Ibidem, s. 271.

17 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 410.

18 Ibidem, s. 98.

19 Ibidem, s. 101.

20 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 551.

21 Ibidem.

22 Rękopisy listów do Delfiny, które w latach 70. XIX wieku obliczano na pięć do sześciu tysięcy, w dużej mierze spłonęły podczas drugiej wojny światowej. Wydanie, z którego korzystam (w opracowaniu Zbigniewa Sudolskiego), oparte jest na niepełnej, trzytomowej antologii przygotowanej w latach 1930–1938 przez Adama

Żółtowskiego. To Żółtowski dokonał wyboru listów, które złożyły się na powojenną edycję.

23 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 551.

24 Ibidem, s. 340.

25 Z ostatnich prac zob. np. Agnieszka Ziółowicz, „Na brzegu nieznannej otchłani”. Z antropologii Zygmunta Krasińskiego, „Ruch Literacki” 2013, R. LIV, z. 6 (321).

26 *Précis historique des faits relatifs au magnétisme-animal jusques en avril 1781, par M. Mesmer*, Londres 1781. Zob.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75475m/f11.image>, dostęp 9 grudnia 2014.

27 Zygmunt Krasiński, *Magnetyczność*, w: eadem, *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, oprac. J. Czubek, t. VII: *Pisma filozoficzne i polityczne*, Kraków–Warszawa 1912, s. 161.

28 Ibidem, s. 163.

29 Ibidem, s. 162.

30 Ibidem, s. 164.

31 Ibidem.

32 Ibidem, s. 165.

33 Adam Crabtree, *From Mesmer to Freud. Magnetic Sleep and the Roots of Psychological Healing*, Yale University Press, New Haven–London 1993, s. 67–68.

34 Zygmunt Krasiński, *Magnetyczność...*, s. 164.

35 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 98.

36 Ibidem, s. 509.

37 Małgorzata Maria Grąbczewska, *Miscellanea photographica. Narodziny języka fotografii*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.

38 Krasiński nie był jedynym, który – by objaśnić działanie dagerotypu – sięgał po analogię z lustrem. Jego współcześni dopowiadali oczywiście, że dagerotyp

zatrzymuje ślad pozostawiony przez światło, w czym różni się od lustra. Zob. André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 28–29.

39 *Daguerrotyp, albo malowidła Daguerra, działaniem samego światła wykonane*, „Das Pfennig-Magazin”, przeł. A.Z., „Magazyn Powszechny” 1839, nr 6, s. 44.

40 Cyt. za: Małgorzata Maria Grąbczewska, *Miscellanea photographica...*, s. 13–14.

41 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 717.

42 Srdjan Smajic, *Ghost-Seers, Detectives and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 7.

43 Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

44 Raymond Bellour, zwracając uwagę, że pierwsze błony fotograficzne wymagały długiego czasu naświetlania, pisze ogólnie o widmowości przedstawianych postaci w ówczesnej fotografii.

45 Clément Chéroux, *Ghostly Dialectics. Spirit Photography in Entertainment and Belief*, w: *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, red. C. Chéroux et al., Yale University Press, New Haven–London 2005, s. 45. Jest to angielska wersja katalogu wystawy, której francuski tytuł brzmiał *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*. Była ona pokazywana na przełomie 2004 i 2005 roku w Maison Européenne de la Photographie w Paryżu. Jej kolejna odsłona odbyła się w drugiej połowie 2005 roku w Metropolitan Museum of Art. Clément Chéroux był jej współkuratorem.

46 Zob. Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

47 Chéroux zastanawia się, dlaczego fotografia duchów we Francji pojawia się ponad dekadę później niż w USA. Tłumaczy to postawą Allana Kardeca, który w marcu 1863 w „Revue spirite” publikuje tekst nakazujący ostrożność w stosunku do osiągnięć Mumlera. Przytacza przykład pewnego angielskiego lorda, który był przekonany, że ujrzał na fotografii ducha zmarłej siostry, a potem się okazało, że to

źle wyczyszczona płytką oraz sztuczki angielskich fotografów, którzy używali tego samego procesu, by osiągnąć fantastyczne sceny. Zob. Clément Chéroux, *Ghostly Dialectics...*

48 Clément Chéroux, *Ghostly Dialectics...*, s. 46.

49 Fenomenem tym zajął się Gustave Le Bon w *Psychologii tłumu*.

50 Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler...*, s. 3. Tłumaczenie słowa *iconoclash* jako ikonostarcia proponuje Wojciech Michera. Por. Joseph Leo Koerner, *Ikona jako ikonostarcie*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2013, nr 3.

51 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 525.

52 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 765.

53 Ibidem, s. 797.

54 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 26.

55 Ibidem, s. 411.

56 Ibidem, s. 578.

57 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 152.

58 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 512.

59 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. II, s. 124.

60 Ibidem, s. 34.

61 Małgorzata Maria Grąbczewska, *Miscellanea photographica...*, s. 28.

62 Zygmunt Krasiński, *Magnetyczność...*, s. 164.

63 Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej...*, t. I, s. 133.