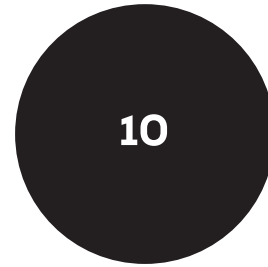




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

„Pięciu poległych” jako metaobraz kultury polskiej poł. XIX wieku

autorka:

Iwona Kurz

źródło:

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

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/312/590>

wydawca:

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

Iwona Kurz

„Pięciu poległych”

jako metaobraz kultury polskiej połowy XIX wieku

Gorączka romantyczna

Z początkiem 1861 roku Warszawę rozpalały uniesienia patriotyczne. Na 25 lutego zaplanowano obchody narodowe trzydziestolecia bitwy pod Olszynką Grochowską. Pierwsza z manifestacji narodowych, które – jak się okaże – przygotowały grunt pod powstanie styczniowe 1863 roku, wiązała się właśnie z powstaniem listopadowym i odbyła się jeszcze 11 czerwca 1860 roku. Charakter demonstracji patriotycznej przybrał wówczas pogrzeb Katarzyny Sowińskiej, wdowy po generale Sowińskim, „żony tego wodza, co to broniąc Woli, żołnierz stary, o kuli, zamordowany został przy ołtarzu...”, jak objaśniał Franek Plewa, bohater *Dziecięcia Starego Miasta* Józefa Ignacego Kraszewskiego, „męczennik sprawy polskiej”¹.

Rosjanie plan na luty znali; w mieście w zasadzie jawnie rozklejano odezwy wzywające do uczczenia rocznicy. Początkowo myślano o nabożeństwie na polu bitwy. Namiestnik Królestwa Polskiego Michał Gorczakow nie podejmował żadnych kroków, dopiero na sugestię Petersburga rozważał zorganizowanie mszy za rosyjskie ofiary bitwy. Ostatecznie jednak władzom carskim przysłużyła się odwilż: ruszyły lody na Wiśle, pod tym pretekstem złożono most łyżwowy i Warszawa straciła połączenie z Pragą. Manifestację przeniesiono wówczas na Stare Miasto.

Wojsko i żandarmeria długo nie interweniowały w przebieg procesji. Ostatecznie jednak zgromadzenie zostało rozproszone, a trzydzieści osób aresztowano.

Fala rewolucyjnych nastrojów jednak rosła. Podgrzewały je także toczące się w Warszawie rozmowy dotyczące polityki rolnej (w tym odchodzenia od pańszczyzny) – podstawowej wówczas, poza niepodległością, kwestii, wyraźnie też



Artur Grottger, *Pierwsza ofiara*, z cyklu *Warszawa I, 1861*. Źródło: Galeria Malarstwa Polskiego

dzielącej stronnictwa białych i czerwonych – oraz stanowiska wobec Rosjan. Do miasta zjechali ziemianie na zjazd Towarzystwa Rolniczego; jego przewodniczący, Andrzej hr. Zamoyski był jednym z liderów strony polskiej. W tej atmosferze studenci Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Medyko-Chirurgicznej natychmiast zwołali kolejną manifestację, na 27 lutego, wzywając między innymi do solidarności z zatrzymanymi.

Zaczął się od nabożeństwa za poległych 1831 roku w kościele karmelitów na Lesznie, lecz do kulminacji doszło później na tzw. Wąskim Krakowskim Przedmieściu, gdzie przeszli protestujący. W wyniku ostrzału przez Rosjan zostali zabici:

Filip Adamkiewicz – czeladnik krawiecki, zatrudniony przy budowie mostu na Wiśle, Michał Arcichiewicz – uczeń gimnazjum, Karol Brendel – ślusarz, robotnik fabryczny oraz ziemianie, członkowie Towarzystwa Rolniczego Marceł Paweł Karczewski i Zdzisław Rutkowski. Relacje z przebiegu wydarzenia różnią się w szczegółach – i w rozłożeniu akcentów. Wydaje się, że po stronie rosyjskiej zapanował chaos; Górczakow raczej nie chciał konfrontacji zbrojnej². Kozakami na ulicach dowodził generał Wasyl Zabołocki i to on wydał bezpośredni rozkaz o strzelaniu do tłumu – ten, pomieszany z konduktem pogrzebowym, który przechodził Krakowskim, w zakleszczeniu między wąskimi ulicami Starego Miasta, podburzony – pojawiły się między innymi pogłoski, że w tłumie Rosjanie połamali krzyż – i zarazem zdezorientowany, miał atakować żołnierzy cegłami i bryłami lodu, a z pewnością nie słuchał wezwań do rozejścia się. Jak podaje Mikołaj Berg, padło 55 strzałów (s. 145) – te, które okazały się celne, pociągnęły za sobą kolejne wydarzenia i eskalację napięć w Warszawie, co ostatecznie doprowadziło do wprowadzenia 14 października 1861 roku stanu wojennego w Królestwie³.

W lutym jednak władze rosyjskie jeszcze próbowały wyciszyć sytuację. Górczakow wycofał wojsko z ulic miasta, a także zgodził się na powołanie Delegacji Miejskiej, obywatelskiej reprezentacji społeczeństwa polskiego i przyjął z jej rąk adres do cara, domagający się zmiany sytuacji politycznej Polski. Zdecydowano także o jednoczesnym pogrzebie ofiar, mimo że namiestnik miał świadomość, że będzie on manifestacją patriotyczną. Nabożeństwo żałobne odbyło się 2 marca w kościele Świętego Krzyża, skąd następnie przeniesiono zwłoki na Cmentarz Powązkowski i tam pochowano we wspólnej mogile (kwatery 178).

Pogrzeb rzeczywiście stał się ponowną okazją do demonstracji uczuć patriotycznych – a także jedności narodowej, której mit utrwalił się w kontekście tego szczególnego karnawału wolności lat 1860–1861⁴. Szacunki z epoki mówią o 150 tysiącach uczestników procesji, „przedstawicielei wszystkich cechów, stanów społecznych i wyznań”, w tym z udziałem delegacji z Krakowskiego i Poznańskiego, a także kapłanów i członków gminy żydowskiej oraz duchownych ewangelickich. Znakiem scalającym był krzyż – również, jak można sądzić, w wyniku zakazu używania barw narodowych – co na poziomie symbolicznych przedstawień podkreślają obrazy malarskie: Aleksandra Lessera (1861), przedstawiający pogrzeb z wyodrębnioną grupą duchownych na cmentarzu, oraz Henryka Pillatiego (1865), w którym nad orszakiem pogrzebowym góruje figura Chrystusa sprzed kościoła św. Krzyża.

Z wiersza Adama Mickiewicza *Do Matki Polki* (wiersz pisany w 1830 roku), który przeciwstawiał mękę Chrystusa i cierpienia Matki Boskiej losowi polskich spiskowców (którym „zostaną suche drewna szubienicy”) i ich matek, przejęto analogię cierpienia, lecz bez goryczy – poległym manifestantom miała zostać dana chwała i obietnica zmartwychpowstania. Wyraźnie odkryte rany wystawione na widok publiczny i trumny zdobione koronami cierniowymi to najbardziej czytelne znaki kultu, który niemal od chwili śmierci zaczął otaczać poległych.

Przeniósł się zaraz na wyobrażenie o całym narodzie, jak czytamy w okólniku z 3 marca, przypisywanym arcybiskupowi Antoniemu Fijałkowskiemu, a wzywającym do żałoby narodowej:

Kobiety mogą brać suknię białą tylko w dzień ślubu. Znośmy szlachetnie [...] gorzkie i głębokie narodowe rany, strzeżmy się junactwa, samochwalstwa, a będziemy zawsze ludem jedności i poświęcenia. Dziś i od lat wielu godło nasze jest cierniowa korona, ta sama, którąśmy w dniu wczorajszym uwieńczyli trumny ofiar poległych. Czyż nie wiecie, że ta korona znaczy cierpliwość, cierpienie, poświęcenie, wyzwolenie, przebaczenie. Obowiązujemy Polaków wszelkich wyznań do udzielenia tych kilku wyrazów w najodleglejsze strony. (Przyborowski, s. 113)



Aleksander Lesser, *Pogrzeb pięciu poległych*, 1861. Za: Wikimedia Commons

Kult „pięciu poległych”

Zaraz po rosyjskim ataku ciało najmłodszego z zabitych, Michała Arcichiewicza zanieśiono do mieszkania rodziców, wynajmowanego w pałacu Zamoyskich (dziś Nowy Świat 67/69). Ciała pozostałych poległych, po krótkiej wędrówce (tu źródła się nieco różnią⁵), złożono ostatecznie w salonie nr 64 Hotelu Europejskim, pod strażą honorową innych manifestantów – stały się od razu celem pielgrzymek mieszkańców Warszawy, z krótką jedynie przerwą na oficjalną obdukcję. Szybko pojawiła się też skrzynia krepy. „Jacyś ludzie zapytywali przechodniów: »Czyś pan Polak?« Na potwierdzającą odpowiedź mówiono: »Daj pan lewe ramię«. Ręka się przeciągała i znak żałoby został nawiązany” (Berg, s. 148). Do wieczora jakoby cała Warszawa nosiła już na lewym ramieniu opaski.

W tym miejscu autor relacji pyta ze zdumieniem – co właściwie się stało? Jak doszło do tej gorączki? Z jednej strony – co robiła policja? Rząd? „Jak się to stało, że ciała zabitych w starciu ludu z wojskiem, pozostawiono w rękach tłumu?”. Odpowiedź kryje się również w ogólnej ocenie władzy rosyjskiej: „podobne objawy właściwe są rosyjskim bezmyślnym i chaotycznym rządcom, u których za nic nie można ręczyć i za nic brać odpowiedzialności”.

Z drugiej strony uderzający był triumf po stronie polskiej niepodległościowej egzaltacji, „wariatów i smarkaczy” powściągniętych dotąd przez społeczne elity. Tu także znaczący był charakter narodowy i „niemałą rolę odegrała i znana lekkomyślność warszawskiej ludności. Nigdzie bowiem nie ma tylu wariatów co w Polsce i nigdzie obłęd nie jest tak łatwo zaraźliwym, ogarniając w jednej chwili wszystko i wszystkich”. (Berg, s. 148–149)

Gorączka ta znalazła wyraz w powszechnej manifestacji uczuć patriotycznych, wyraźnie i przede wszystkim czerpała z form religijnych, ale też wykorzystywała inne praktyki kulturowe. Pewną rolę w tym obłędzie i kulcie odegrała fotografia.

Na parterze Hotelu Europejskiego mieściła się retuszernia zakładu fotograficznego Karola Beyera (1818–1877), najważniejszego wówczas fotografa Warszawy. Bliskość zakładu nie musiała być jednak czynnikiem podstawowym, który sprawił, że to Beyer właśnie wykonał pośmiertne zdjęcia poległych. Był on jednym z bardziej szanowanych obywateli miasta, wszedł zresztą za chwilę w skład Delegacji Miejskiej



Portret pośmiertny Michała Arcichiewicza. Fot. Karol Beyer, 1861.
Źródło: Polona

(którą również obfotografował), a jednocześnie był fotografem obdarzonym dużą intuicją i inwencją w podbijaniu kolejnych dziedzin za pomocą aparatu – w pewnym sensie robił zdjęcia wszędzie tam, gdzie pozwalały na to warunki techniczne, [by wspomnieć choćby dokumentację współczesnej manifestacją budowy mostu Aleksandryjskiego](#). I wszystkich – pozostał po nim wielki zbiór portretów warszawiaków.

Karol Beyer sfotografował poległych w ujęciu z profilu i do pasa; poza Arcichiewiczem, sfotografowanym w domu rodzinnym, mają oni nagie torsy i wyraźnie wyeksponowane rany. Zdjęcia, poza tym, że krążyły w postaci pojedynczych przedstawień, zostały też zakomponowane w tableau obejmujące wszystkie pięć i występujące w różnych wersjach, zawsze w zdobnych ramkach i w otoczeniu symboli religijnych: cierni, krzyża i odwołań do Golgoty wraz z obietnicą zmartwychwstania (*Resurgam*). Symbolikę tych przedstawień obszernie analizuje Ewa Toniak w książce o śmierci heroicznej w Polsce pierwszej połowy XIX wieku, sytuując te zdjęcia i w tradycji przedstawień męczeńskich, i dagerotypu pośmiertnego⁶. Autorkę interesuje jednak przede wszystkim obecny w nich komponent („naddatek”, jak pisze) estetyczny; pokazuje kolejne kroki, kolejne obrazy, za pomocą których następuje wyrugowanie samej śmierci („trupa”) z wyobraźni narodowej i skonstruowanie w zamian „mesjanistycznego pocieszenia”⁷. Można jednak zapytać, czy rzeczywiście można tu mówić o takiej mesjanistycznej eskalacji: czy raczej to już właśnie fotograf dostrzegł i utrwalił wzniosłość w trupach?⁸

Okoliczności wykonania zdjęć opisał – znów – Mikołaj Berg i też za nim są one zwykle powtarzane w relacjach⁹. Berg (1823–1884), uznany już wówczas historyk i publicysta rosyjski, uczestnik wojny krymskiej i powstania Garibaldiiego – niezwykle zatem świadek epoki, przyjechał do Polski na początku 1863 roku (dwa lata po opisywanych tu wypadkach), zaintrygowany wybuchem powstania styczniowego. W połowie 1864 roku ówczesny Namiestnik Królestwa, Fiodor Berg (przypadkowa zbieżność), zaproponował mu opisanie sytuacji („spisków i powstań”) w Polsce.



Tableau pięciu poległych. Fot. Karol Beyer, 1861

Berg-pisarz zyskał od Berga-namiestnika dostęp do materiałów policji jawnych i tajnych, dokumentów władzy carskiej i polskiej, relacji osobistych oraz wszelkich innych archiwów słownych i obrazowych. Jednocześnie jego książka pozbawiona jest wszelkich odniesień do dokumentów, a sam autor pilnie zastrzegł sobie prawo i do własnych poglądów, i do ochrony swoich źródeł informacji (innych niż carskie archiwa). Relacja Berga wymaga zatem czujności – ale też ważna jest tu o tyle, o ile przedstawia okoliczności, w których policyjna władza oddała władzę symboliczną nad wydarzeniem w ręce ofiar.

Pisał zatem Berg (s. 169, podkr. iK):

Jenerał [Amilkar Paulucci, nowy oberpolicmajster warszawski] udał się do Sali nr 64, gdzie odbywały się sądowo-lekarskie oględziny zabitych, dokonywane przez drugi oddział sądu warszawskiej policji, który zjechał w komplecie, przez prawo przepisany z rejentem i dwunastoma świadkami ze sfer obywatelskich. Do Sali tej natłoczyło się mnóstwo ciekawej różnolitej gawiedzi. Był także ze swym aparatem narodowy fotograf Bayer [sic!] i zdjął wizerunki z zabitych w całej ich grozie i wspaniałości, z ziejącymi ranami. Kartki te w niezliczonych ilościach egzemplarzy rozleciały się po całej Polsce.



Portret pośmiertny Zdzisława Rutkowskiego. Fot. Karol Bayer, 1861.
Źródło: Polona

W tym opisie podkreślić warto trzy co najmniej rzeczy¹⁰. Po pierwsze, stosunek do fotografii, która polega na „zdjęciu wizerunków”. Dokumentalny wymiar, ścisła więź między portretem i portretowanym jest tu zakładaną cechą fotograficzności. Po drugie jednak, ten dokument już na poziomie interpretacji – widzenia – ulega przekształceniu we wzniósł symbol: rany stają się „wspaniałe”. Po trzecie, siła tych przedstawień jest tym większa, im większa ich mnogość – reprodukcyjna istota fotografii ujawnia się tu z całą mocą. Także fotografia miała nieść pewne wyobrażenie w „najodleglejsze strony”. Gorączkowe noszenie ciał po Warszawie – zanim spoczęły w Hotelu Europejskim – by je okazać a to Gorczakowowi, a to Zamoyskiemu, a wreszcie publiczności warszawskiej, zostało zaktualizowane w obiegu fotografii.

Pisał też o tym, powołując się zresztą na Berga, choć bez jego patosu, Walery Przyborowski (s. 88):

Potem fotograf Bayer [sic!] zdjął podobiznę zabitych, nieco w pozach teatralnych, z ranami widocznymi i odkrytymi. Fotografie te, brzydkie i źle wykonane, w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy rozbiegły się po całym kraju.

Fotografia została wezwana na usługi teatru narodowego.

Metaobraz kultury

Wydarzenia te, łącznie ze wskazaniem na propagandową funkcję fotografii Karola Beyera i ogromny zasięg ich oddziaływania, opisywano wielokrotnie¹¹. Odtwarzam je tu jednak na wielu stronach, choć nadal w skrócie, ponieważ sądzę, że nawet jeśli fotografia nie odegrała w nich większej roli niż wskazywana, to nadal warto postawić kilka pytań o jej znaczenie. Odczytywane „radialnie”, jak proponował John Berger, pozwalają na odślanianie kolejnych warstw znaczeń i praktyk ówczesnych Polaków¹².

Okoliczności wykonania tych zdjęć, forma wpisania ich w istniejący wzorzec symboliczny, sposób ich dystrybucji sprawiają, że można w nich, po pierwsze, zobaczyć jak w soczewce podstawowe wartości polskiej kultury XIX wieku, po drugie – dostrzec w nich szczególne spotkanie – znów, sądzić można, charakterystyczne – nowoczesności (fotograficznego medium) z zastanymi formami i wartościami kultury.

Inspirujące jest w tym kontekście pojęcie zaproponowane przez W.J.T. Mitchella w książce *Picture Theory* – metaprzestawienie. Tak należałoby tłumaczyć angielskie *metapicture*¹³, przyjmując założenia przyjęte w polskim przekładzie jego książki *Czego chcą obrazy*. Jak pisał tłumacz we wstępie:

U Mitchella z grubsza *image* opisuje to, co bezcieleśnie krąży w sferze wyobrażeń, i dopiero w postaci *pictures* objawia się w materialnej postaci. Zarazem to kategoria ogólna i najszersza, domena nadrzędna (w *Iconology* Mitchell wymienia *picture* jako jeden z typów *image*). Dlatego przyjęliśmy tłumaczenie *image*



Tableau pięciu poległych. Fot. Karol Beyer, 1861. Źródło: Polona

jako obrazu, a *picture* – „przedstawienie wizualne”, a nawet samo „przedstawienie”, rozumiane jako realizacja obrazu, np. posąg¹⁴.

W samym użyciu obu terminów Mitchell nie jest konsekwentny; wyraźnie je różnicuje wówczas, gdy podkreśla te dwa poziomy funkcjonowania wyobrażeń wizualnych.

W *Picture Theory* autor eksploruje takie przedstawienia wizualne – konkretne aktualizacje obrazów – które mają charakter autoreferencyjny i je właśnie nazywa metapredstawieniami¹⁵. Mogą one być autoreferencyjne w trzech znaczeniach. Po pierwsze, przedstawienie zawiera w sobie z wielokrotnione przedstawienie samego siebie. Po drugie, częścią przedstawienia może być inne przedstawienie, rekontekstualizowane w ten sposób czy też przekadrowane. Po trzecie, przedstawienie może być częścią dyskursu o obrazowości. W tym ujęciu zdaniem Mitchella niemal każdy obraz może stać się metapredstawieniem, ponieważ może prowadzić do refleksji o naturze przedstawień.

Badacz kładzie jednak nacisk na samozwrotność przedstawień, które mówią o sobie lub o określonym typie przedstawiania. Tymczasem „pięciu poległych” to albo przypadek bardziej skomplikowany, albo bardziej płynny. Jeśli za punkt wyjścia wybrać jedno z tableau skomponowanych z pięciu zdjęć, to w tym jednym przedstawieniu kryje się pięć innych – znaczą one tak silnie dlatego, że są „takie same”: jednocześnie zatem i zindywidualizowane, i poddane matrycy symbolicznej, za pomocą której zostały przekadrowane. Wyraźnie istnieje tu związek pomiędzy reprodukowalnością techniczną a potencjalnym „mnożeniem” świętych (wzory do naśladowania). Matryca ta, korzystająca z języka romantyzmu tyrtejsko-martyrologicznego i zarazem utrwalająca go z dużą siłą, jest zakorzeniony w innym typie przedstawień, czyli w obrazie i/lub obrazku świętym i, w przyjętym tu zróżnicowaniu, należy już do porządku wyobrażenia, czyli obrazu (*image*). Jednocześnie jej tematem jest nie tylko przedstawienie obejmujące inne przedstawienie, lecz cały proces: fotografia przejmując ornamentykę tableau wziętą z obrazów świętych, ale obraz ten w istocie połyka samo zdjęcie, podporządkowując je symbolicznie. Całość wyraźnie przywołuje nie tylko inne przedstawienia, ale cały szereg praktyk związanych z obrazowaniem religijnym i z aktualizacją kultu, a zarazem także związanych z działaniem nowoczesnego medium fotograficznego – te dwa porządki nakładają się na siebie, tworząc w efekcie przedstawienie, o którym można powiedzieć, że jest wielostabilne.

Właściwa obrazom wielostabilność zwykle ilustrowana jest, także przez Mitchella, za pomocą przedstawienia króliko-kaczki, w którym w zależności od punktu skupienia wzroku, szczególnej akomodacji na poziomie rozpoznania, nie percepcji, widzimy w tym samym rysunku albo królika, albo kaczkę. Znow, w pewnym sensie każdy obraz jest wielostabilny, o tyle, o ile albo widzimy w nim obraz, albo rzecz samą („albo szybę, albo to, co za szybą”, jak pisał Roland Barthes¹⁶). Tableau „pięciu poległych” rozgrywa tę grę na kilku poziomach. Jednocześnie widzimy tu obraz-rzecz (pamiątkę) i to, co przedstawione, a także części i całość, ale podstawowe napięcie przebiega oczywiście pomiędzy dokumentacyjną siłą fotografii (i jej potencjałem ikonicznym) a stabilnością utrwalonych przedstawień świętych oraz między zdarzeniem a wielką narracją symboliczną.

Tak dynamiczny charakter przedstawienia „pięciu poległych” wydobywa właściwą mu samozwrotność, ale każe przede wszystkim przenieść nacisk na jego relacyjność – jego ulokowanie w całej sieci praktyk i znaków, innych przedstawień i obrazów. Tableau Beyera jest wytworem i sytuacji historycznej, i kontekstu kulturowego, a w efekcie wypowiedzi o nich, a także świadectwem początków nowoczesności. Dlatego nazywam je metaobrazem (a nie metapredstawieniem), dodając zarazem dopełnienie: kultury. Warunkiem ustanowienia metaobrazowości w tej perspektywie są nie tylko cechy wewnętrzne obrazu, ale też kontekst właściwy kulturze, jej swoistych praktyk, gatunków i mediów obrazowych oraz systemu wartości i przemian modernizacyjnych



Tableau pięciu poległych. Fot. Karol Beyera, 1861. Źródło: Polona

Ta ostatnia kwestia, poza tym, że pozwala zobaczyć wybrane do analizy przedstawienie w rzeczywiście szerokim ujęciu, umożliwia też przekroczenie pewnej sprzeczności uznawanej za oczywistą – między nowymi mediami a starymi narracjami i symbolami (i ich mediami)¹⁷. Nawet Marshall McLuhan, z nierozwiązanym w jego dziele kompleksem determinizmu technologicznego, kiedy podkreślał znaczenie samego medium jako „przekazu” – transformującego świadomość i nieświadomość podmiotu – zauważał, że oddziaływanie

poszczególnych mediów zależy również od stanu czy też stopnia rozwoju społeczeństwa, do którego trafia.

Nowoczesna gorączka fotograficzna

Fotografia i nowoczesność powiązane są źródłowo. Jeśli rozumieć nowoczesność nie jako projekt filozoficzny, lecz jego realizację i czas przekształcenia oraz rozpoznania ludzkiego doświadczenia jako nowoczesnego, to można sytuować ten cywilizacyjny moment na pierwszą połowę wieku XIX – dokładnie wtedy, kiedy rodzi się, a potem szybko rozwija praktyka fotograficzna¹⁸. Jednocześnie jej ekspansja (jak potem kinematografu) wiązała się z ekspansją Zachodu. Granice nowoczesnego świata stają się granicami wykreślonymi za pomocą urządzeń do rejestracji. Poczynając od połowy wieku XIX, to fotografia jest światem, a to, co niesfotografowane, nie istnieje.

Dagerotyp i kolejne usprawnienia fotograficzne docierają na ziemię polskie stosunkowo szybko (za sprawą Beyera zresztą), z kilkuletnim najwyżej opóźnieniem od ich pojawienia się na rynkach zachodnich (wtedy w zasadzie na rynku paryskim). Przed rokiem 1860 fotografia była już medium popularnym w miastach polskich. W 1854 roku został opatentowany format *carte de visite*, pozwalający na jednoczesne naświetlenie 8 zdjęć w formacie 6 × 9 cm na jednej szklanej płycie. Wynalazcą czy raczej popularyzatorem tego pomysłu był André-Adolphe-Eugène Disderi (1819–1889). Do atelier Karola Beyera, który aktywnie wyszukiwał nowe rozwiązania techniczne na zagranicznych wystawach i zjazdach specjalistycznych, odpowiedni aparat sprowadzono w 1859 roku. Kwestie ekonomiczne są tu ściśle powiązane z możliwością upowszechnienia powstających obrazów, a także z wyłonieniem nowych praktyk. *Carte de visite* mają owszem zastosowanie jako karty wizytowe, przede wszystkim stają się jednak przedmiotem handlu, wymiany i kolekcjonowania – eksponowane jako pamiątki tożsamości w witrynach zakładów i w mieszkaniach, zbierane w albumach powszechnych wówczas w domach mieszczan. Stają się, jak pisał André Rouillé, obrazem powierniczym, w których zaufanie do przedstawienia idzie w parze z ekonomiczną wartością wymienną¹⁹.

Susan Sontag ujmowała to tak:

Spółczesność jest „nowoczesna”, kiedy jednym z dominujących typów działalności staje się w niej produkcja i konsumpcja obrazów, kiedy obrazy,

które obdarzone są niezwykłą mocą wpływania na nasze wymagania wobec rzeczywistości i same są pożądanymi namiastkami doświadczeń bezpośrednich, stają się niezbędne dla zdrowej gospodarki, stabilizacji politycznej i poszukiwania szczęścia przez każdego z nas²⁰.

Autorka powołuje się tutaj na przedmowę do *O istocie chrześcijaństwa* (1843) Feuerbacha, który pisał, że współczesna („nasza”) epoka „ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę”. Marks dostrzegł w połowie XIX wieku zjawisko cyrkulacji towarów jako znaków. Obieg fotografii dodaje do tego istotny kontekst: znaki same stają się „towarem”. Z jednej strony mają wartość wymienną, z drugiej – są masowo reprodukowane i w efekcie działają reprodukująco: formatują pozy, stroje, atrybuty przynależności i roli społecznej. Fotografia będzie zatem pierwszym instrumentem „reprodukcji technicznej” – jak nazywa to Walter Benjamin²¹ – który działa modernizująco o tyle, o ile uniformizuje i masowo dystrybuje ujednolicone treści.



Stanisław Hiszpański, szewc, członek Delegacji Miejskiej. Fot. Karol Beyer, 1861. Źródło: Polona

Fotografia ta, mimo swojej wewnątrzkadrowej statyczności, jest ruchliwa. Dociera do wielu odbiorców i to do odbiorców o różnej pozycji społecznej. W przypadku zdjęć patriotycznych Beyer rezygnuje nawet z dochodzenia praw (na innych umieszcza drukowane ostrzeżenie: „Nakład Karola Beyera. Kopie poszukiwane będą”²²), a klasom szkolnym sprzedaje je z dużym upustem. Mechanizmy komercyjne ulegają zatem w tym kontekście swoistej mediacji, osłabieniu ze względu na wartości wyższe. Z drugiej strony prowokuje to istną patriotyczną gorączkę fotograficzną, przekładającą się oczywiście na ekonomiczną aktywność zakładów fotograficznych. Jej apogeum przypadnie na czas powstania, kiedy masowo będą się portretować mężczyźni w strojach powstańczych oraz kobiety w żałobie. Bardzo trudno jest to zjawisko oszacować w liczbach bezwzględnych, ale „Kurier Warszawski” jeszcze w 1862 roku utrzymywał, że w jednym tylko zakładzie znaleziono samych portretów trzydzieści tysięcy sztuk²³. Rzeczywiście docierają też one w „najodleglejsze strony”. Z jednej strony i zdjęcia, i całe zakłady wędrują na Syberię wraz ze skazańcami. Sam

Beyer, który w 1863 roku został zesłany na rok do Nowohoperska, prowadził tam działalność fotograficzną. Z drugiej – publikowane są w prasie zagranicznej, zainteresowanej nagle Polską w efekcie niepokojów społecznych. Początek lat 60. to już czas istnienia prasy ilustrowanej, choć zdjęcia są w niej reprodukowane w technice rytograficznej, więc po zapośredniczeniu. „Illustrated London News” – pierwszy na świecie tygodnik ilustrowany ukazuje się od 14 maja 1842 (reklamowało go na ulicach Londynu dwustu „sandwichmenów”). W Warszawie „Tygodnik Ilustrowany” zaczyna wychodzić w 1859 roku.

Zdjęcia „pięciu poległych” funkcjonują zatem w żywym już środowisku obrazów technicznych, a zarazem w kontekście wielu innych przedstawień – ściśle jednak związanych z ich „sprawą”, więc kontekstualizujących czy wręcz współtworzących ten metaobraz kultury. Przede wszystkim fotografują się członkowie Delegacji Miejskiej, zarówno pojedynczo, jak i w grupach po dwóch lub trzech, oraz zbiorowo całą dwunastką. Występują w strojach oficjalnych Delegacji, zatem ze specjalnym oznaczeniem żałoby w postaci trzech białych pasków, ale też z atrybutami właściwymi ich pozycji i profesji. Szczególną sławę zyskuje Stanisław Hiszpański, szewc, wsławiony potyczkami słownymi z Górczakowem²⁴.



Michał Landy, ofiara manifestacji 8 kwietnia 1861 w kostnicy Szpitala św. Rocha. Fot. Karol Beyer (?).
Źródło: [Wikimedia Commons](#)

Pierwszą fotografią związaną z wydarzeniami lutego 1861 roku zrobił sobie jednak oberpolicmajster warszawski Fiodor Trepow (zastąpiony za chwilę przez Paulucciego). Wszedł on do tłumu na Starym Mieście, chcąc na polecenie namiestnika sprawdzić skalę i przebieg wydarzeń podczas manifestacji 25 lutego – i został poturbowany. Warszawska ulica ukuła na tę okoliczność wierszyk: „Na Starym Mieście, przy wodotrysku / Pan policmajster dostał po pysku”, a sam poszkodowany zgłosił się nazajutrz do zakładu fotograficznego Beyera, gdzie zrobił sobie zdjęcie w bandażach. Tych zdjęć w kolejnych miesiącach będzie więcej: zdjęcie żydowskiego chłopca Michała Landy, który zginął podczas manifestacji 8 kwietnia, niosąc krzyż (zmarł w szpitalu św. Rocha); portret pośmiertny arcybiskupa Fijałkowskiego; potem powstańcy, w tym Rząd Narodowy – często przedstawiany w postaci tableau z portretami jego członków; ale także reprodukcje przedstawień malarskich i graficznych, jak wspomniane obrazy Lessera i Pillatiego czy portrety

Kościuszki, a potem oczywiście obrazy Jana Matejki i grafiki Artura Grottgera, podstawowe dla polskiej mitologii narodowej.

Fotografie „pięciu poległych” stały się zatem częścią złożonego zbiorowego działania, wyrażającego się w różnych mediach i opartego na powtórzeniu: manifestacja 27 lutego miała być powtórzeniem manifestacji 25 lutego, która w swoim zamyśle miała przywoływać wydarzenia 1831 roku; los „pięciu poległych” stawał się losem Chrystusowym, będąc jednocześnie powtórzeniem i nawoływaniem do powtórzenia. Reprodukacja techniczna działa tu skutecznie: wszyscy fotografują się w podobnych pozach, na tych samych tłach, wkadrowani następnie w podobne ramki. W każdym momencie, w którym przed aparatem staje jednostka z właściwymi jej atrybutami społecznymi, zostaje wrzucona w uniformizującą matrycę. Podobnie jednak jak w przypadku wymiaru ekonomicznego także w tym aspekcie funkcjonowanie fotomachiny nowoczesności jest negocjowane z nadrzędnym porządkiem wartości zbiorowych.

Moment anowoczesny

Te same pozy, tła i ramki znaczą jednak zupełnie co innego w zależności od tego, w czyje ręce trafiły. Jak w przypadku wspomnianego zdjęcia Trepowa: obnosił się z nim jako dowodem własnego bohaterstwa, gdy tymczasem dla ludności polskiej kupującej zdjęcie było ono pamiątką miłego triumfu nad rosyjskim mundurem. Szczególnie spektakularnym przykładem jest tzw. album policmajstra, czyli kolekcja zdjęć zebranych przez Platona Frederiksa, policmajstra warszawskiego w latach 1863–1878, zatytułowana przez niego *Pamiątka buntu (Pamięć miatieża)*²⁵. Ponad 700 fotografii przedstawiających Polaków poszukiwanych, zaginionych, aresztowanych, straconych to głównie ich zdjęcia portretowe, rekwizowane przez Rosjan podczas rewizji i aresztowań. W rękach policmajstra zmieniają swoją funkcję, nadal jednak – być może z powodu swojej niedostatecznie ujednoliconej formy, niepoddanej policyjnemu spojrzeniu aparatu – pozostają „pamiątką”, a zatem wizerunkiem obdarzonym naddatkiem emocjonalnym; do tego



Portret Artura Grottgera w stroju powstańczym. Fot. Jan Mieczkowski (1830–1889), ca 1863. Źródło: Polona

stopnia zresztą, że po zakończeniu służby album pozostał w rękach Frederiksa, a potem jego rodziny, jako własność prywatna, a nie państwowa.

Można zatem sądzić, że ówczesna policja – nie tylko rosyjska – zdawała sobie sprawę z pożyteczności fotografii, ale nie znalazła jeszcze właściwego języka dla jej policyjnej odmiany. Pierwsze zdjęcia robione na polecenie organów ścigania – jak portrety wykonywane więźniom przez Carla Durheima na zlecenie szwajcarskiej prokuratury już w latach 50.²⁶ – nie różniły się niczym od portretów robionych w atelier. Warto może jedynie podkreślić, że często były to fotografie przedstawicieli klas, które nie miały jeszcze wówczas symbolicznego i ekonomicznego dostępu do fotografii. Wymowne jest pod tym względem słynne zdjęcie Alexandra Payne'a – słynne, bo analizowane przez Rolanda Barthes'a w *Camera Lucida*, egzemplaryczne dla jego idei *punctum*. Uczestnik spisku przeciwko najwyższym przedstawicielom władzy USA, współuczestnik udanego zamachu na prezydenta Lincolna, został sfotografowany w 1863 roku na trzy miesiące przed śmiercią, w trzech ujęciach, na tym samym tle. Ramy tych fotografii są zatem ustawione sztywno, lecz w ich granicach postać zachowuje się swobodnie, z pewną dezynwolturą nie pozując do zdjęcia policyjnego.

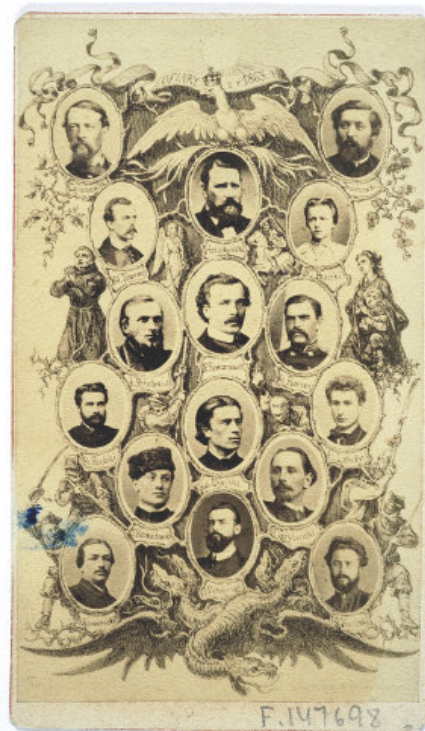
Odpowiednie procedury fotograficzne zaczął wprowadzać w latach 70. XIX wieku Alphonse Bertillon (1853–1914) jako część złożonego systemu biometrycznego umożliwiającego systematyczną i fachową identyfikację podejrzanych i sprawców. Celem fotografii policyjnej w tym ujęciu było „obserwowanie, sondowanie lub kontrolowanie ciała: chodzi o to, aby wydobyć z nich nowe obszary, uzyskać nową wiedzę i aby przekazać ją nowej władzy”²⁷. Jak jednak zauważa Agnieszka Pajczkowska na podstawie analizy praktyk identyfikacyjnych w KL Auschwitz-Birkenau²⁸, chodziło nie tylko o stworzenie określonego przedstawienia, lecz także o zmuszenie więźnia, podsądnego, chorego do określonego działania – fotografowany uczestniczył w pewnej inscenizacji, która czyniła z niego więźnia, zanim został w tej roli uwieczniony. Ten performatywny wzorzec na usługach policji wówczas nie istniał: fotografie nie oddają policyjnego spojrzenia, a ich kadry nie są jeszcze przycinane gilotyną.

Fotografie Beyera, jak wynika z relacji, w tym z opisu Berga, zostały zrobione, jeśli nie za zgodą, to za wiedzą władz carskich²⁹. Zdjęcia pośmiertne od początku towarzyszyły jeszcze dagerotypowi, więc należały do praktyk oswojonych,

nienowych; nowe było to, że chirurgiczny potencjał³⁰ obiektywu aparatu towarzyszącego obdukcji został wykorzystany niczym pędzel malarski – do stworzenia obrazu wzniosłego³¹. Rosjanie nie tylko pozwolili na wykorzystanie istniejącego wzorca symbolicznego, lecz jeszcze przez jakiś czas nie ścigali ani fotografów, ani samych zdjęć. Zmieniło się to po kilku miesiącach – sam Beyer został aresztowany po raz pierwszy jeszcze w październiku 1861 roku.

Ten moment określić można jako anowoczesny – chodzi mi o wyraźne ulokowanie go nie w porządku linearnym czy chronologicznym wobec domniemanego rozwoju nowoczesności, ale raczej obok niego lub w szczególnym splocie tego, co nowoczesne, i tego, co stabilne – w synchronii wczoraj i jutra³². Pewne języki czy możliwości jeszcze bowiem nie istniały, ale istniały inne, utrwalone wcześniej, równie podatne na działanie maszyny reprodukcyjnej.

Nie istniał również osobny czy wyodrębniony obieg obrazów. W pewnym sensie nie ma takiego w ogóle, jednak na przykład seans filmowy, a nawet do pewnego stopnia domowy, przynajmniej czasowo wyłącza z działania innych mediów. Przywołane tu fotografie – dla których użycie tableau z „pięcioma poległymi” jest egzemplaryczne, wzorcowe – działały w obrębie całego żywołu praktyk oralnych i performatywnych. Aktualność tak ważna zdaniem Waltera Benjamin, w kontekście fotografii, spotyka się tutaj ze statyczną jeszcze techniką, usuwającą ze zdjęcia napięcie chwili. Jednocześnie jednak aktualizowana tu mitologia opiera się na dokumentacyjnej sile fotografii. Mimetyczna siła poświadcza wydarzenie, ale za sprawą użytych symboli natychmiast przechodzi ono w sferę mitu. Posiadanie zdjęcia „poległych” to „coś na kształt posiadania gwoździa z prawdziwego Krzyża”. Stąd myślące wydają mi się odwołania do takich gatunków jak fotomontaż i fotoreportaż, proponowane w odniesieniu do zdjęć Beyera³³. Podobieństwo polegające na zestawieniu zdjęć przesłania bowiem w tym ujęciu dużo istotniejsze różnice, wynikające przede wszystkim ze wskazywanego już kilkakrotnie pochłonięcia wydarzenia przez mit narodowo-religijny. Te zdjęcie za



Uczestnicy powstania styczniowego (tableau). Fot. Walery Rzewuski (1837-1888), post 1868. Źródło: Polona

pomocą ran nie straszą i nie grożą, lecz budują religijną paralelę – wyjmują w efekcie wydarzenie z czasu historycznego, właściwego, zdawałoby się, fotografii, i lokują w czasie wiecznym z horyzontem eschatologicznym. Nie rzeczywistość „tu i teraz” jest tu odniesieniem, nie relacją – jak w fotoreportażu, ani nie uspójnienie niespójnego świata – jak w fotomontażu.

Stają się natomiast fotografie rekwizytem narodowej mszy lub modlitwy, świętą pamiątką – często bardziej rzeczą niż obrazem. Stają się też nieodzownym elementem – potwierdzeniem i ubarwieniem – wspólnotowej opowieści.

Narcyz polski

Fotografia portretowa zajmuje szczególne miejsce na styku przestrzeni prywatnej i publicznej. Ma obieg publiczny; choćby wówczas, gdy fotograf wystawi ją w witrynie w celach reklamowych³⁴. W połowie XIX wieku służy też głównie do przedstawienia roli i pozycji społecznej, a zatem stosunkowo trwałego (na miarę ludzkiego życia) wymiaru tożsamości, coraz częściej wynikającego też z porządku wyboru indywidualnego (jak decyzja o profesji na przykład). Jednocześnie tło atelier jest dwuznacznym połączeniem uniwersalnych motywów kulturowych (antycznych lub rustykalnych na przykład) z „wyściełanym futerałem” mieszczańskiego wnętrza, o czym również pisał Benjamin³⁵. Gorączka fotograficzna lat 1861–1864 w Polsce odwoływała się jednak przede wszystkim do identyfikacji narodowej, zatem zbiorowej, której ekspresja w przestrzeni publicznej była jednak ograniczona lub wręcz zakazana. Najczęstsze użycia fotografii portretowej są prywatne – podane tu przykłady, jak „album policmajstra” – dowodzą pewnego przesunięcia w tym wymiarze, pokazują używanie fotografii jako deklaracji politycznej. Wynika to po części również z tego, że życie publiczne społeczeństwa polskiego w Królestwie Polskim toczyło się w przestrzeni prywatnej (manifestacje uliczne były jego ekspresją rewolucyjną). Biżuteria patriotyczna, pamiątkowe fotografie, niekiedy w medalionach lub nawet pierścieniach, ale też zdjęcia na etażerkach i stolikach, były częścią sfery wspólnotowej, czyli przestrzeni prywatnej udostępnionej do celów publicznych – czy były to spotkania polityczne, czy bale charytatywne, czy też, zwłaszcza później, nauczanie domowe³⁶.



Delegacja Miejska w pełnym składzie.
Fot. Karol Beyer, 1861. Źródło: Polona

Wizyta u fotografa stawała się zatem aktem potwierdzającym przynależność do tej wspólnoty. Dostrzegano to już w epoce, choć jedni to praktykowali, a inni oceniali – nie bez złośliwości. Wielokrotnie przywoływany tu Walery Przyborowski chyba zdjęć po prostu nie lubił; doceniwszy zasięg zdjęć „pięciu poległych”, uznał je, przypomnę, za brzydkie. O fotografiach Delegacji Miejskiej pisał z ironią (s. 160):

Przybrani w odrębną żałobę, różniącą ich od grona zwykłych śmiertelników, zasadzającą się na trzech obszywkach białych na rękawie, kazali Bayerowi porobić setki swych fotografii, aby dać się poznać całemu narodowi, ba! całemu światu i potomności.

Odezwali się także polscy przeciwnicy narodowego wzmożenia. W piśmie satyrycznym „Komunały”, redagowanym przez Aleksandra Miniszewskiego, stronnika Aleksandra Wielopolskiego, opublikowano kpiący tekst:

Ponieważ każda chwila ma swe charakterystyczne odznaki i właściwości, obecnie kwitnie fotografia, a ponieważ wszyscy posiadają fotograficzne albumy mniejszych lub większych rozmiarów, nie potrzebuje przeto nikt trudzić siebie twórczością lub uciążliwym dla głowy myśleniem. A zatem szeregowcy i hetmani pióra fotografujemy zgodnie, jednakowo i w umówiony sposób³⁷.



Portret Cypriana K. Norwida. Fot. François Joseph Delintraz, 1861.
Źródło: Polona

Można powiedzieć, że jest to ocena bardzo Baudelaire'owska z ducha w tej mierze, w jakiej z pogardą dostrzegał on zachwyty szerokich mas społecznych dla fotografii. Jak pisał: „plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu”³⁸. Akt zachwycenia się sobą w fotografii był powszechny, ale żywił się złudzeniem osobności, wyjątkowości fotografującego się podmiotu indywidualnego. Współczesny Baudelaire'owi paryżanin, Cyprian Kamil Norwid, fotografował się w tym samym niemal czasie co francuski poeta – tyle że polski na zdjęciu zrobionym w 1861 roku przywdział konfederatkę. Narodowi polskiemu fotografia dała możliwość identyfikacji wspólnotowej z całą mocą reprodukcji technicznej, wzmacniając obraz narodowego munduru i wzniosłej w nim

śmierci. Nie można nie dostrzec tu rozkochania w ranach i piękna ofiary – narodowej, zbiorowej, więc także własnej. Na groźbę przemocy fizycznej fotografia w Polsce odpowiedziała schronieniem w obrębie mitu, a zdjęcia „pięciu poległych” ustanawiają w nowym medium starą-nowąmatrycę przemocy symbolicznej.

Artykuł jest wynikiem prac w projekcie „Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy” realizowanym w Instytucie Kultury Polskiej UW pod kierunkiem Iwony Kurz, finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki (DEC-2012/05/B/HS2/03985).

Przypisy

1 W opowieści Franka Plewy, bohatera książki, tłum miał się zebrać mimo podszeptów rosyjskich żandarmów, zwanych w książce „czerwonymi kołnierzami”, pytających złośliwie: „Po co katolikom iść za luterskim pogrzebem?”. Całość powieści dotyczy poruszenia patriotycznego 1860 i 1861 roku.

2 Podstawowy materiał źródłowy na temat wydarzeń 1861 roku to opis Mikołaja Wasylewicza Berga, *Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r.* (z rosyjskiego oryginału wydane go kosztem rządu, a następnie przez cenzurę zniszczonego, dosłownie przełożył K. J. [Karol Jaskłowski], w Krakowie Spółka Wydawnicza Polska 1898; dalej cytuję go, podając nazwisko autora i stronę). Na nim między innymi opiera się Walery Przyborowski w swoich pracach o latach 60. XIX wieku. Por. Z. L. S. [Walery Przyborowski], *Historia dwóch lat: 1861–1862. Cz. 1, Rok 1861. T. 2 (styczeń–maj)*, Nakł. Wł. L. Anczyca i Spółki pod zarządem Jana Gadowskiego, Kraków 1893, zwłaszcza rozdział piąty *Pięć ofiar* (dalej cytuję, podając nazwisko autora i stronę); oraz *Przed powstaniem styczniowym. Rozprawa w Kole literacko-artystycznym we Lwowie nad książką Historia dwóch lat 1861–1862 przez Z. L. S.*, Nakł. Włodzimierza Zawadzkiego, Lwów 1894. We wszystkich cytatach ze źródeł unowocześniam pisownię. Jeśli chodzi o opracowania epoki zob. przede wszystkim książki Stefana Kieniewicza *Powstanie styczniowe* (PWN, Warszawa 1972) oraz *Warszawa w powstaniu styczniowym* (Wiedza Powszechna, Warszawa 1983), a także Franciszka Ramotowska, *Rząd carski wobec manifestacji patriotycznych*

w *Królestwie Polskim w latach 1860–1862*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

3 Należy tu przede wszystkim przywołać manifestację 8 kwietnia 1861 roku zorganizowaną w proteście przeciwko rozwiązaniu Towarzystwa Rolniczego, podczas której zginęło 100 osób, a 200 zostało rannych.

4 Por. m.in.: „Po raz pierwszy po długich latach ucisku gród nasz odetchnął powietrzem swobody, po raz pierwszy, po długich latach duszącego milczenia, wyrwał się z piersi tysiąca okrzyk bólu i przedarł nieskrępowany do wszystkich zakątków kraju, lecz razem z tym okrzykiem rozgrzmiało hasło braterstwa wszystkich stanów i wyznań pod sztandarem miłości wspólnej ojczyzny”. Aleksander Kraushar, *Pięciu poległych*, w: *Warszawa w pamiątkach powstania styczniowego*, oprac. K. Dunin-Wąsowicz, PIW, Warszawa 1963, s. 171. Z bogatej literatury por. m.in. Marian Płachecki, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, rozdz. *Pieczeń Rządu Narodowego. Z etnografii stanu wojennego. Królestwo Polskie 1861–1864*. Dodac jednak trzeba, że to oczywiście jedność na miarę epoki – obejmuje przedstawicieli kilku stanów miejskich (bez plebejuszy) i szlachty, tylko mężczyzn, rzecz jasna.

5 Poza Bergiem i Przyborowskim por. też wspomnienia Aleksandra Kraushara, *Pięciu poległych...*

6 Ewa Toniak, *Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1861*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, rozdział *Wobec śmierci bezradna*.

7 Ibidem, s. 134.

8 Co zawsze w Polsce nieco również groteskowe: jak podaje Przyborowski (s. 89), do trumny Rutkowskiego włożono też rękę utraconą przez innego uczestnika manifestacji; z kolei społeczność żydowska miała czekać na śmierć rannego w manifestacji Żyda, by ofiar było sześć – „tymczasem on nie umierał i nie umarł aż w parę tygodni później” (s. 90).

9 Aleksander Karoli jako jedyny bodaj podaje informację, że fotografie pięciu poległych w rzeczywistości wykonał Marcin Olszyński. Był to bliski współpracownik Beyera, stąd akt wykonania zdjęć może tu się oczywiście nakładać na kwestię

należącego do mistrza „warsztatu” (niczym u dawnych malarzy). Por. Aleksander Karoli, *Karol Beyer*, „Fotograf Warszawski” 1912, nr 7, s. 99. Por. też Eugenia Triller, *Udział Karola Beyera w manifestacjach narodowych i powstaniu styczniowym*, „Ze Skarbcza Kultury. Biuletyn informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1988, nr 46, s. 109–138.

10 Opis ten powstał w języku rosyjskim, ale w obiegu polskim funkcjonował oczywiście w tłumaczeniu, stąd polskie sformułowania mają tu znaczenie dla interpretacji.

11 Por. m.in. Aleksander Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972, rozdział *Czasy przedpowstaniowe i powstaniowe (1852–1863)*. Pełne opracowanie fotografii z lat 1860–1865 zawiera książka *Powstanie styczniowe i zesłańcy syberyjscy. Katalog fotografii ze zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. Cz. 1, Powstanie styczniowe*, oprac. K. Lejko, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2004.

12 Por. John Berger, *Użycia fotografii*, w: idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999.

13 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994, rozdział *Metapictures*, s. 33–82.

14 Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, w: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia i miłości przedstawień wizualnych*, przeł. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2013, s. 22.

15 Dodać można, że Mitchell używa jeszcze innego określenia wskazującego na szczególny typ obrazu teoretycznego czy też wytwarzającego wiedzę – hiperikona (*hypericon*). W tym tekście pozostaje on poza moim zainteresowaniem, ponieważ dotyczy ogólnych idei przyjmujących formę obrazową (np. jaskinia Platona, zwierciadło natury), a nie obrazów/przedstawień jako nośników idei. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 6.

16 Roland Barthes, *Mit, dzisiaj*, w: idem, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wyd. KR, Warszawa 2000, s. 255.

17 W polskiej kulturze to pozorne przeciwstawienie wraca często

w publicystycznych odniesieniach do medialnych, masowych przedsięwzięć kościelnych – „Rycerza Niepokalanej” o Maksymiliana Kolbego (nakład pisma sięgał u szczytu popularności, tuż przed drugą wojną światową, 800 tysięcy egzemplarzy) i Radia Maryja o Tadeusza Rydzyka (tu nie tyle statystyki słuchalności są imponujące, ile siła integracyjna przekazu).

18 Na pełną rekonstrukcję tego procesu nie ma tu miejsca, ale podążam tu przede wszystkim za rozpoznaniem Waltera Benjamina jako komentatora nowoczesności, a także Jonathana Crary’ego, który w książce *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, Cambridge – London 1990) analizuje przemiany pola widzenia i patrzącego podmiotu na początku XIX wieku.

19 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas. Kraków 2007, s. 52.

20 Susan Sontag, *Świat obrazów*, w: eadem, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 162.

21 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996. Benjamin świadom jest istnienia wcześniejszych technik reprodukcyjnych – jak litografia choćby – ale jest zdania, że, po pierwsze, łatwość, masowość i dokładność powielania fotografii wprowadza istotną zmianę jakościową, oraz, po drugie, że reprodukowalność fotografii nie jest jedynie jej wymiarem instrumentalnym, pozwalającym na masowe powielanie, lecz jej cechą fundującą – obraz fotograficzny jest zawsze reprodukcją. Jednocześnie, trzeba dodać, ma on nieporównywalną moc mimetyczną.

22 Cyt. za: Danuta Jackiewicz, *Karol Beyrer 1818–1877*, seria: *Fotografowie Warszawy*, Dom Spotkań z Historią – Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012, s. 25. Książka ta jest jedyną, jak dotąd, monografią aktywności Karola Beyera.

23 Podaję za Krystyna Lejko, *Fotografia w powstaniu styczniowym – jej dzieje i rola*, w: *Powstanie styczniowe i zesłańcy syberyjscy...*, s. 25.

24 Piszą o tym Berg i Przyborowski.

- 25 Por. Henryk Latoś, *Album policmajstra i polskie „carte de visite”, „Fotografia”* 1971, nr 4, s. 86–91.
- 26 Jens Jäger, *Photography. A Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900*, „Crime, History & Societies” 2001, vol. 5, nr 1, s. 4–5. Więcej o historii fotografii identyfikacyjnej zob. *Fichés? Photographie et identification 1850–1960*, red. J.-M. Berliere, P. Fournié, Perrin, Paris 2011; oraz Allan Sekula, *Ciało i archiwum*, w: idem, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Zachęta, Warszawa 2010, s. 133–201.
- 27 André Rouillé, *Fotografia...*, s. 84.
- 28 Duża część jej pracy magisterskiej na ten temat została opublikowana w dwu artykułach: Agnieszka Pajczkowska, *Zdjęcia identyfikacyjne w KL Auschwitz-Birkenau. Rekonstrukcja i interpretacja praktyk*, „Kultura i Historia” 2011, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2563>; oraz eadem, *Obraz odzyskany. Fotograficzne portrety ocalonych*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2012, nr 8.
- 29 Pisał dalej, nie bez złości, o obdukcji: „Nie tylko najpoważniej opisano położenie każdego trupa na materacu w takim a takim numerze hotelu, dokąd je przywieziono po długich wędrówkach i gdzie je ułożono w najdogodniejszych dla zdjęcia z nich fotografii pozycjach, lecz nawet zapisano do protokołu zanieczyszczenie u jednej ofiary pewnej części ciała oraz niezupełnie przetrawione ziemniaki w żołądku drugiego trupa, albo szczegółowe opisanie kuli dobytej z trzeciego. Jednym słowem nie była to poważna sprawa, lecz raczej nieprzyzwoita zabawka dzieci, nieostrożnie wypuszczonych przez piastunkę z pasków. I tę swawolę, te ironiczne kpiny z władz i rządu, musiał podpisać delegowany deputat armii rosyjskiej!” (Berg, s. 170).
- 30 Por. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukowalności...*
- 31 O tym, że nie jest to oczywiste, mogą świadczyć późniejsze o dwie dekady zdjęcia poległych komunardów paryskich – obnażonych i odartych z godności. Wykonanie tych fotografii przypisuje się Disderiemu.
- 32 Zgodnie z bliską mi propozycją Svetlany Boym, że w rzeczywistości istnieje jedynie *off-modernity*, czyli właśnie denowoczesność lub anowoczesność, a w jej obrębie należy poruszać się, za Wiktorem Szklowskim, ruchem konika szachowego.

Por. Svetlana Boym, *The Off-Modern Mirror*, „e-flux journal” 2010, nr 19 (October), <http://www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/>, dostęp 27 lutego 2016.

33 Tak między innymi sugerują Krystyna Lejko i Ewa Toniak. Adam Sobota pisał, że to „forma politycznej agitacji zwiastująca dwudziestowieczne fotomontaże”. Zob. jego wypowiedź w *Ankieta – 150 lat fotografii*, „Fotografia” 1989, nr 1, s. 5–10.

34 Osobnym zagadnieniem jest ceramiczna fotografia nagrobna, która w Polsce rozwija się jednak dopiero od połowy lat 60. Również w tym kontekście jednym z pionierów był Karol Beyer.

35 Walter Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, *Anioł historii...*

36 Na marginesie warto podkreślić, że to nieprecyzyjne oddzielenie domu od sfery publicznej, inaczej niż na przykład w kulturze wiktoriańskiej, ma też znaczenie dla nieoczywistej w Polsce pozycji kobiet.

37 Cyt. za Krystyna Lejko, *Fotografie z okresu powstania styczniowego w zbiorach Działu Ikonografii Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, „Almanach Muzealny” 1999, t. 2, s. 213.

38 Charles Baudelaire, *Nowoczesna publiczność i fotografia*, w: idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 246.