
Fotografie i „efekt swojskości” (miejsca).
O jednym szkicu krajoznawczym Elizy Orzeszkowej*

Photographs and the “Familiarity Effect” (Places).
About one Touring Sketch by Eliza Orzeszkowa

CEZARY ZALEWSKI

Uniwersytet Jagielloński, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6341-8592>

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

Abstract. The purpose of this article is to determine the influence of photographic practice on the construction of space that occurs in Eliza Orzeszkowa’s sketch entitled *Niemen. Zdjęcia migawkowe*. The main methodological premise is to apply to the analysis and interpretation of the literary text the findings that the history of 19th-century photography has made. It distinguished the basic functions of this medium, which, in a suitably modified version, are also present in Orzeszkowa’s text. The article thus analyzes what consists in: (1) archiving, (2) organizing, (3) modernizing knowledge and informing, and (4) illustrating. These functions actively shape the meanings of Orzeszkowa’s work, and when summed up, lead to the so-called homely effect. It consists in a three-level harmony between the subject and the place, which creates resonance in the area of cultural, intellectual and biographical experience.

Keywords: Eliza Orzeszkowa, photography, homeliness

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Wydział Polonistyki UJ, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; tel.: +48 12 663 14 03.

Abstrakt. Celem artykułu jest określenie wpływu praktyki fotograficznej na konstrukcję przestrzeni, która występuje w szkicu Elizy Orzeszkowej pt. *Niemen. Zdjęcia migawkowe*. Główne założenie metodologiczne polega na zastosowaniu do analizy i interpretacji tekstu literackiego ustaleń, które dokonała historia XIX-wiecznej fotografii. Wyodrębniła ona podstawowe funkcje tego medium, które – w odpowiednio zmodyfikowanej wersji – są również obecne w tekście Orzeszkowej. Artykuł analizuje zatem, na czym polega: (1) archiwizowanie, (2) porządkowanie, (3) unowocześnianie wiedzy i informowanie oraz (4) ilustrowanie. Funkcje te aktywnie kształtują znaczenia utworu Orzeszkowej, a w ujęciu sumarycznym doprowadzają do powstania tzw. efektu swojskości. Polega on na trójpoziomowej harmonii między podmiotem a miejscem, które wywołuje rezonans w obszarze doświadczeń kulturowych, intelektualnych i biograficznych.

Słowa kluczowe: Eliza Orzeszkowa, fotografia, swojskość

Niemen – to niewątpliwie zapomniany utwór Orzeszkowej. [...] A przecież zarówno miejsce i czas publikacji, jak i wyrazistość ideowo-artystyczna przesłania pozwalają uznać *Niemen* za utwór wart interpretacyjnej uwagi (Bujnicki, 2010, s. 178).

Przedmiotem niniejszych analiz jest szkic krajoznawczy Elizy Orzeszkowej: *Niemen. Zdjęcia migawkowe*. Od razu trzeba zaznaczyć, że Julian Krzyżanowski w swojej edycji *Pism zebranych* (zob. Orzeszkowa, 1952b, s. 382) powtórzył błąd Gebethnera i Wolffa, którzy w *Nowelach i szkicach* – wydanych w 1921 roku – wprowadzili do podtytułu liczbę pojedynczą (zob. Orzeszkowa, 1921, s. 208), zamiast obecnej jeszcze w pierwodruku – mnogiej (zob. *Znad Wilii i Niemna*, 1906, s. 5)¹. Różnica może wydać się niewielka, niemniej jeśli się jej nie uwzględni, to delimitacja tekstu i jej związek z książkowym zbiorem fotografii (tj. albumem) pozostaną trudno zauważalne.

Przy takim założeniu wstępna intuicja koncentruje się wokół przekonania, zgodnie z którym Orzeszkowa wiąże określone miejsce – tj. obiekt geograficzny (rzekę) – z wizualną techniką jego prezentacji i reprezentacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że pisarka była świadoma ograniczeń, jakie wynikają z wybranego przez siebie medium: tekst (nawet tak zbliżony do konwencji reportażowej) nie może konkurować z ikonicznym potencjałem samej fotografii. Mimo to autorka – zresztą wzorem innych (zob. np. Bałucki, 1888, 1956; Gliński, 1892; Miron, 1870; Szaniawski, 1895; Zalewski, 2012) – jednoznacznie wymaga od czytelnika, aby to, co „zobaczy”, traktował dokładnie tak, jakby oglądał fotografie. W tym

¹ Błąd Krzyżanowskiego jest tym bardziej rażący, iż w szczęśliwie zachowanym rękopisie (brudnopis i czystopis), który znajduje się w Archiwum Elizy Orzeszkowej (rękopis nr 76), dwukrotnie powtórzona została liczba mnoga podtytułu (por. k. 1 i k. 21) (por. też Bujnicki, 2010 s. 179).

porównaniu kryje się, jak sędzę, podobieństwo przede wszystkim funkcjonalne: utwór ma zatem identyczne przeznaczenie; jego zadania pokrywają się z tymi, które pełni mechaniczna technologia utrwalania i powielania obrazu.

Celem analiz jest – po pierwsze – opis i interpretacja tego funkcjonalnego przejęcia, które dokonane zostało przez tekst; oraz – po drugie – określenie roli tego zabiegu w procesie budowania znaczenia przestrzeni (a dokładniej: nadniemeńskich miejsc). Zanim jednak do tego przejdę, konieczne jest wyjaśnienie dotyczące jedynego w tytule tekstu przymiotnika. Ma on dwa sensy: pierwszy, techniczny, związany z ówczesnym rozwojem fotografii; drugi – bardziej już literacki, kompozycyjny. „Zdjęcia migawkowe” są więc fotografiami wykonanymi przy pomocy aparatu wyposażonego w migawkę. Jego powstanie i rozpowszechnienie – na ziemiach polskich dokonane w latach 80. XIX wieku przez Konrada Brandla (Żdźarski, 1974, s. 105–111) – wprowadziło rewolucyjne zmiany. Mały, lekki aparat, który nie wymagał już statywu, został oddany rzeszom amatorów, dla których:

migawkowość stwarza niewiarygodne wręcz możliwości formalne [...]. Dysponując teraz całkowitą swobodą ruchów, ciała i rzeczy nie są już zamknięte w statycznej, ustalonej zawczasu i konwencjonalnej pozie. Kadr obrazu przestaje być powierzchnią, na której zarejestrowana jest poza, przeobrażając się w operatora procesu, w którym wychwytywane są nieoczekiwane, poruszające się i zmieniające zjawiska. W ten sposób świat wydarzeń zajmuje miejsce świata rzeczy (Rouillé, 2007, s. 100).

Wyjście z atelier nie tylko zbliżało do naturalności (a oddalało od pozy), ale przede wszystkim dawało szansę na utrwalenie ulotnego ruchu: jego zmiennej dynamiki, która często okazywała się nieprzewidywalna i przypadkowa. Z tego też powodu kadr zdjęcia migawkowego rejestrował tylko wycinek, który sprawiał wrażenie wyrwanego i odseparowanego w sposób skrajnie arbitralny.

Jeśli zatem zdjęcia migawkowe charakteryzują się „brakiem ciągłości” (i „radykałnymi cięciami”; Rouillé, 2007, s. 101–102), to Orzeszkowa komponując swój tekst, nie tylko wykorzystuje tę właściwość, ale doprowadza do jej radykalizacji. Efekt ten jest wynikiem – paradoksalnego, skądinąd – pomysłu, którego źródło tkwi w XIX-wiecznej kulturze albumu (por. Thomas, 2019, s. 43–64); jest więc wynikiem praktyki gromadzenia i ustawiania obok siebie wielu zdjęć. W albumie kluczowa jest bowiem strategia doboru, którą pisarka tylko do pewnego stopnia realizuje. Jej pięć „zdjęć migawkowych” łączy przestrzeń – niesprecyzowane miejsca nad Niemnem – która pokazywana jest w różnych (i ustawionych chronologicznie) momentach cyklu dobowego. Wszelako pozostałe i bardziej konkretne okoliczności oraz wszyscy „bohaterowie” za każdym razem są inne (inni) i za każdym razem wszystko znajduje się w całkowicie odmiennych fazach, czynnościach czy stanach. „Album” Orzeszkowej jest więc zbiorem wyrwanych, odizolowanych od siebie

zapisów, które zostały wybrane tak, aby stworzyć między sobą jak największy – i jak najciekawszy – kontrast.

Nie ulega wątpliwości, że w ten sposób pisarka zamierzała nadać tekstowi zróżnicowaną i tym samym bardziej atrakcyjną (dla czytelnika) postać. Gdyby jednak pokusić się o głębszą hipotezę, to należałoby, jak sądzę, wskazać na twórcze przekształcenie intertekstu, który – prawdopodobnie – był tu źródłem inspiracji. Jak bowiem wiadomo (Ławski, 2019), Zygmunt Gloger przesłał Orzeszkowej w 1902 roku egzemplarz swojej książki *Dolinami rzek*, w której znajdował się rozdział zatytułowany *Niemen*. Adresatka знаła go już z wcześniejszych publikacji, a nawet wspomniała o nim w publicystyce, czego autor nie omieszczał wykorzystając, przedrukowując owe uwagi jako przedmowę (do tego rozdziału). Już sama zbieżność tytułów sugeruje, że Orzeszkowej musiał spodobać się pomysł wyznaczenia przez obiekt geograficzny wyraźnego ośrodka kompozycyjnego tekstu, który będzie prezentował to, co można odkryć, przebywając kolejne odcinki rzeki. Mimo że niektóre obserwacje Glogera musiały szczególnie mocno poruszyć wyobraźnię, to zapewne całość jego tekstu sprawiała wrażenie zbyt specjalistyczne i – co ważniejsze – zbyt monotonne. Etnograf jest bowiem bardzo sumienny: zapisuje wszystko w doskonałym porządku, dzień po dniu przedstawiając napotkany stan przyrody, cywilizacji i jej zabytków. Pomysł na przełamanie tego schematu mógł zresztą być podsunęty przez samego autora: rozdział *Niemen* został bowiem w tej edycji wzbogacony o dodatek pt. *27 lat później (Dzienniczek podróży po Niemnie od Kowna do Jurborga)*. Nie był on wcześniej publikowany, a Orzeszkowa czytając go, zapewne nie przeoczyła licznych wzmianek dotyczących wykorzystania – wreszcie dostępnego i łatwego w obsłudze – aparatu fotograficznego (zob. Kopania, 2016). Same wzmianki nie są może aż tak istotne, o wiele ważniejszy jest fotograficzny materiał ilustracyjny, który Gloger po raz pierwszy zdecydował się włączyć do wydania z 1903 roku. Orzeszkowa zobaczyła tu osiem fotografii (Gloger, 1903, s. 5, 11, 12, 13, 54, 67, 69 i 91): pięć przedstawiało architekturę (miejską lub zamkową), a trzy prezentowały nadniemeńską naturę. I to chyba one (a raczej ich skromna liczba) zainspirowały pisarkę, żeby napisać tekst, w którym proporcje zostaną odwrócone: wyeksponowane będą walory wizualne miejsc, natomiast dociekania nad ich etnograficzną zawartością pojawią się w tle. Te trzy zdjęcia również pokazały – naocznie, by tak rzec – iż przyroda Niemna (i nad Niemnem) niczego nie traci na selekcji, fragmentaryzacji i wybiórczości ujęcia. Wręcz przeciwnie: każda fotografia wzięta osobno jest tu precyzyjnym i wartym analizy dokumentem, natomiast zebrane razem tworzą quasi-album, który eksponuje bogatą różnorodność tego samego miejsca.

W ten sposób, jak sądzę, można wyjaśnić genezę samego pomysłu Orzeszkowej. Jego wykonanie przyniosło tekst, którego ambicją było zrealizowanie tych samych funkcji, jakie w ówczesnej kulturze pełniła fotografia. Jak wiadomo, jej status był

niekwestionowany: była postrzegana jako dokument, którego zasadniczą wartością jest prawdziwość. Dzięki temu pełniła rozmaite zadania. Korzystając zatem z ich precyzyjnego katalogu, który opracowany został przez historyka medium, trzeba poddać analizie ich wpływ na strukturę tekstu oraz na znaczenie tworzonego przez nią miejsca.

1. ARCHIWIZOWANIE

Zasadniczą funkcją fotografii była inwentaryzacja tego, co w zewnętrznej rzeczywistości uznane zostało za wartościowe i cenne. Gromadzenie wielu obrazów wymagało narzędzia, którym najpierw był zwykły album, a następnie – archiwum. Jak bowiem stwierdza Rouillé:

Połączenie fotografii z albumem jest [...] pierwszym ważnym i nowoczesnym instrumentem pozwalającym dokumentować świat i dokonywać tezauryzacji obrazów. Album i fotografia-dokument przez prawie sto lat funkcjonowały w doskonałej symbiozie. We wszystkich przypadkach fotografia-dokument zawierała w sobie Ideę archiwizowania (Rouillé, 2007, s. 108).

Jeśli archiwizacja jest w istocie tezauryzacją, to w przypadku „albumu” Orzeszkowej zasadne jest pytanie o przyczynę, z powodu której te miejsca uznane zostały za tak ważne i godne literackiego uwiecznienia. *Prima facie* pisarka nie prezentuje bowiem niczego niezwykłego: trzy fragmenty dotyczą nadniemeńskiej roślinności, a dwa koncentrują się na specyfice ludzkiej pracy, jaka odbywa się na rzece. Tekst jednak nosi ślady pewnych zabiegów, które można by określić „stylizacyjnymi uskokami”: w rzeczową, reportażową narrację wkradają się wyrażenia, które nie tylko nie harmonizują z pozaliteracką normą, ale jeszcze same w sobie są ewidentnymi metaforami (lub epitetami metaforycznymi, ew. porównaniami). Ich – nieliczny zresztą – katalog można przedstawić następująco:

- (1) Elementy świata natury zostają nazwane przy pomocy terminów zaczerpniętych z zakresu jubilerstwa. **Niemen** jest: „płynnym kryształem”, „naszyjnikiem z roztopionej stali, turkusami [...] wysadzany”; „fontanną płynnego srebra”, „cieczą rubinów roztopionych”; „piaszczysty brzeg lśnił wyiskrzonym złotem”. **Chmury** to: „dziewicze róże wschodu i królewskie diamenty”. **Kwiaty** świecą „czystym złotem” (388); kurzyślady i muszotrawy rozsypują „na złoto ściernisk drobne klejnoty, wyróżnione z krwistego koralu”; przetaczniki kłosowe są „jak pióropuszcami, wysoko powiewające szafirowymi kiśćmi”; dzwonek jednostronny „zasypuje las deszczem ametystów”, nostryk „w sznury pereł ubrany”, orchidee są jak „bajeczne brosze”, mchy są „szmaragdowe”; trawy i drzewa „świeciły rozsypyanymi

brylantami” i wszędzie „zieloność zabłyszczała brylantami”. **Tratwy** „mają pozór statków bajecznych, naładowanych sztabami złota. Jakby kalif Harun al Raszyd podarki ślubne słał ulubionej królowie” (Orzeszkowa, 1952b, s. 382, 385, 388, 389, 390, 391, 398, 400).

- (2) Inne aspekty przyrody określane są kategoriami pochodzącymi z leksyki dworskiej (lub pałacowej). **Niemen** to „pałac”. **Topole** są jak: „rycerze w kamienną postać zakłęci”. **Nadniemeńska roślinność** to: „królowa Flora”; noświta ma „koronę amarantowych świeczek”; **Las** to: „sarkofag”, zawierający „brunatne kolumny”, „wachlarze podbiałów” i „bogate pióropusze paproci”. **Łąki** to „królewskie ogrody” (Orzeszkowa, 1952b, s. 384, 385, 386, 390, 392).
- (3) Orzeszkowa określając ludzką pracę, sięga do wyrażenia, w którym eksponuje – standardowe i utrwalone (zob. Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, 1900, s. 76) – znaczenie sportowe. **Polów jacycy** to: „dziwne igrzysko ludzi z motylami i motyli z ogniem” (Orzeszkowa, 1952b, s. 393).
- (4) **Płynących flisaków** pisarka przedstawia w sposób podniosły, nawiązując do czynności wykonywanych podczas obchodzenia świąt (Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, 1919, s. 348): „Ogromna malowniczość i uroczystość biła od tych wypływających w ciemności...” (Orzeszkowa, 1952b, s. 400).
- (5) Tylko raz autorka *explicito* wykorzystuje leksykę biblijną. **Okolice nadniemeńska** jest: „Rajem różowym, cichym, świeżym, niewinnym...” (Orzeszkowa, 1952b, s. 386). Jednocześnie sięga do słownika religijnego, określając **Niemen** – „pątnikiem” (Orzeszkowa, 1952b, s. 382, 386).

Czemu służą typowo liryczne tropy bardzo dyskretnie rozproszone w realistycznej narracji? Jeśli nie zostaną sprowadzone do roli retorycznych ozdobników, to należałoby dotrzeć w nich zamiar ustanowienia dodatkowego kontekstu, który ostentacyjnie podkreśla swój kulturowy charakter. Jego zadaniem nie jest powtórzenie starej dychotomii (natura/kultura), ale – przeciwnie – jej zatarcie, a może nawet zniesienie. Proces ten jest subtelny, ponieważ nie narusza autonomii sfery wizualnej (zakres tego, co możliwe do zobaczenia, nie ulega zmianie), natomiast wyposaża ją w dodatkowy, nieistniejący uprzednio sens. A jego źródłem jest oczywiście autorka i jej zapamiętane doświadczenie owych miejsc. „Zdjęcia migawkowe” są bowiem poprzedzone niewielkim wstępem (por. Orzeszkowa, 1952b, s. 382–383), z którego jednoznacznie wynika, że cała konstrukcja tekstu jest silnie powiązana z eksploracją indywidualnej pamięci (oraz nostalgii).

Nietrudno zauważyć, że przywołane tu konteksty są różnorodne, wręcz różnokierunkowe. Wybór pierwszy jest najliczniejszy, dwuskładnikowy (pkt. 1 i 2), ale też najbardziej utrwalony w praktyce pisarskiej, o czym świadczy chociażby arcydzieło *Nad Niemnem*. Natura, która zbudowana jest z ozdobnych kamieni

i szlachetnych metali, staje się częścią – wyposażeniem, by tak rzec – większej konstrukcji, jaką jest cudowny pałac (wraz z innymi jego sprzętami i mieszkańcami). Jest to nawiązanie do poetyki baśni², która zawsze była pisarce bliska właśnie ze względu na harmonijną koegzystencję tego, co rzeczywiste, z tym, co cudowne. Wybór drugi (pkt. 3) i trzeci (pkt. 4) łączy szukanie estetyki (i jej wartości nadrzędnej – piękna) tam, gdzie rzadko się go szuka: w pracy, a przynajmniej w niektórych jej aspektach. Selekcja druga jest pod tym względem bardziej radykalna, gdyż obserwację całego nocnego połowu przyrównuje do oglądanych na arenie zawodów. Wybór trzeci jest skromniejszy: jedna scena śpiewania psalmu została zobaczona i przedstawiona tak, jakby działa się w jakimś – nieformalnym, pozakościelnym – sanktuarium, w trakcie trwania obrzędu. I wreszcie wybór czwarty (pkt. 5) – najbardziej dyskretny i zakamuflowany. Dzięki niemu bowiem nadniemeńska okolica staje się *exemplum* topografii ściśle religijnej, na którą składa się rajski ogród oraz wszystkie te miejsca (z sanktuarium włącznie), które są udziałem pielgrzyma wygnanego z tejże przestrzeni (a zarazem – do niej z powrotem wędrującego).

Zatem schematyczne – ujęte radialnie³ – przedstawienie uwarunkowań kontekstowych, wynikających z pracy pamięci, wyglądałoby następująco:

cudowny pałac

arena

sanktuarium

Fotografia-tekst:

Okolice nadniemeńska

ziemia wygnania
(i pielgrzymowania)

rajski ogród

Szukając zatem odpowiedzi na pytanie o powody tezauryzacji, trzeba stwierdzić, iż dla Orzeszkowej okolice nad Niemnem są niezawodnym katalizatorem wielu głębokich doświadczeń o charakterze kulturowym. *Genius loci* polega więc na tym, że widząc przyrodę i pracujących w niej ludzi, ogląda się tu równocześnie: baśniowe obrazy zapamiętane z *Księgi tysiąca i jednej nocy* (jej bohaterem był

² Pisarka mogła korzystać z uniwersalnej poetyki baśni (por. Lüthi, 1986, s. 27–28), ale nie można wykluczyć, że pomysł ten został zaczerpnięty z *Tysiąca i jednej nocy*, gdzie funkcjonuje pod postacią zaczarowanego ogrodu (por. Olkusz, 1987, s. 220–221).

³ Moje analizy są zastosowaniem radialnego (i pamięciowego) modelu, który dla procedury kontekstualizowania fotografii zarysował John Berger (Berger, 1999).

m.in. Harun ar-Raszid), widowiska sportowe, uroczystości (para)religijne; i że obserwując świt, można zarazem – choćby na krótko – zobaczyć Eden, podczas gdy o każdej innej porze rzeka (i jej brzegi) niestrudzenie nasuwa ideę *peregrinatio vitae*; ideę, która zawiera nie tylko konieczność wędrowania, ale i jego kres.

2. PORZĄDKOWANIE

Posługiwanie się fotografiami wymaga ich udostępniania. Narzędziem, które na to pozwala, jest m.in. album. Jednakże „album nie jest jedynie pasywnym zasobnikiem. Nie tylko bowiem gromadzi, zbiera, archiwizuje i klasyfikuje obrazy, ale tworzy określony sens, proponuje pewną wizję świata i na swój sposób symbolicznie porządkuje rzeczywistość (Rouillé, 2007, s. 112).

Żeby proces ten się pojawił, potrzebny jest określony (i najlepiej wysoki) stopień spójności zgromadzonych razem zdjęć. Mimo iż trudno określić uniwersalne metody jej osiągania, to, jak przyznaje Rouillé (2007, s. 117), zawsze polegać one będą na uchwyceniu relacji pomiędzy fotografiami (a nie między fotografią a rzeczywistością).

Wychodząc z tego założenia, można dostrzec, że pięć fragmentów tekstu zostało podzielonych na dwie, asymetryczne i przeciwstawne grupy: w pierwszej znajdują się „fotografie” nr⁴ 1, 2, i 3, a w drugiej – nr 4 i 5. Wrażenie podziału narzuca się nieodparcie, gdyż dominanta tematyczna, na której jest oparte, realizuje odwrócony schemat: „ludzie i kwiaty nad Niemnem”⁵. Dodatkowo z tą dystrybucją współgra przeciwstawne ustawienie oświetlenia w obu grupach (w pierwszej jest słonecznie, w drugiej panują stałe lub okresowe ciemności).

Dychotomia ta jest faktyczna, niemniej drugorzędna. Niezależnie bowiem od wybranego zagadnienia, Orzeszkowa za każdym razem kształtuje narrację bardzo podobnie. Wszędzie pojawia się precyzyjna, rzeczowa relacja, z którą – mniej lub bardziej zauważalnie, ale zawsze harmonijnie – splatają się zabiegi antropomorfizujące. Ich zakres jest precyzyjnie kontrolowany, tak aby aspekt poetycki nie zdominował prozatorskiego. Nie ulega jednak wątpliwości, że kluczowa dla osiągnięcia jedności jest – na poziomie tematycznym – obecność aż trzech motywów perseweracyjnych. Pierwszy jest już zasygnalizowany tytułem utworu. W każdym „zdjęciu” pojawia się Niemen, pokazywany o innej porze dnia (lub nocy), z innymi warunkami atmosferycznymi i ich efektami. W czterech fragmentach (od 2 do

⁴ W ten sposób zawsze będę odwoływał się do delimitacji tekstu dokonanej przez Orzeszkową.

⁵ Tak właśnie został zatytułowany pierwszy, najobszerniejszy szkic krajoznawczy pisarki, publikowany w „Wiśle” w latach: 1888, 1890 i 1891 (zob. Orzeszkowa, 1952a).

5) występuje również kwestia rozmaitego pożytku, jaki człowiek – dzięki pracy – może uzyskać od okolicznej natury. Wszelako najciekawszy wydaje się powracający w czterech „zdjęciach” (od 1 do 4) motyw polowania i umierania zwierząt.

Jego konstrukcja ma strukturę dwuczłonową oraz naprzemienną: (a) polująca rybitwa (Orzeszkowa, 1952b, s. 386) – (b) zaplątany w nitki roślinne motyl (Orzeszkowa, 1952b, s. 391) – (c) polujący jastrząb (Orzeszkowa, 1952b, s. 393) – (d) martwe motyle na rzece (Orzeszkowa, 1952b, s. 397). Znamienny jest fakt, że cały ten ciąg został wyselekcjonowany tak, aby nie zakładał uczestnictwa człowieka w roli myśliwego; nawet bowiem połów jacycy (d) jest tylko wykorzystaniem tego, co i tak natychmiast samoistnie zginie. W całej serii wyraźny jest też zamiar wzmacniający, intensyfikacyjny: kolejne łowy są bardziej drapieżne⁶ od poprzednich, a śmierć pojedynczego motyla przechodzi w zjawisko masowe. Nie ulega zatem wątpliwości, że Orzeszkowa dąży do tego, aby umieranie zwierząt pokazać w kategoriach procesu nie tyle zróżnicowanego, ile immanentnego, nieusuwalnego z porządku natury, i obiektywnego do tego stopnia, iż może zachodzić bez ingerencji zewnętrznej. Wychodząc z tego założenia, trzeba jednak wskazać dwie odmienne funkcjonalizacje obu serii. Tekst zresztą wyraźnie je podsuwa, różniując perspektywy: łowy (a, c) prezentowane są z punktu widzenia napastników, a pozostałe przypadki (b i d) – „ofiar”.

Obie sceny polowań można, oczywiście, interpretować w kategoriach naturalistycznej walki o byt, wtedy jednak trzeba postawić pisarce zarzut „złego kadru”, w którym zjawiska symbiozy i walki (gatunków) zostały pokazane na zasadzie normy i pojedynczego wyjątku. Skrajna asymetria między nimi wprowadza raczej mocny kontrapunkt, który podważa (a nie uzupełnia) to, co zostało już pokazane. Jeśli zatem weźmie się pod uwagę fakt, iż oba „zdjęcia” w pamięciowym kontekście odwołują się do wizji rajskiego ogrodu, to sceny polowań sugerują jego zniweczenie, czyli – przekształcenie w obszar wygnania. Wylimitowanie z tego procesu perspektywy humanistycznej, czyni go – z jednej strony – tajemniczym, chociaż, z drugiej, oddala automatyczne skojarzenia z biblijną Księgą Rodzaju. Jeśli „późna” Orzeszkowa szukała własnej, nieprofesjonalnej (i opartej na symbolu) filozofii (por. Borkowska, 2003), to te dwa „zdjęcia” są niewątpliwym śladem takich przemyśleń. Obecne w nich intuicje prowadzą się do tego, że życie zawiera nieusuwalny rozdzźwięk między samym oczekiwaniem i osiąganiem oczekiwanego; że zatem zdobywanie i posiadanie zawsze czyni wygnaniem⁷; i jeszcze: że nie można pojąć samego życia bez konieczności rezygnacji z niego, czyli bez cierpienia i ofiary.

⁶ Ponadto drugie polowanie jest też liczniejsze: poza pierwszoplanowym jastrzębiem biorą w nim udział – pokazane marginalnie – rybitwy.

⁷ Znakomitym, jak sądzę, komentarzem profesjonalnego filozofa do pierwszego „zdjęcia” mogłyby być stwierdzenia Kołakowskiego: „Na tym polega niespójność wyobrażeń o raju w reli-

Cierpienie i ofiara są też skrywanym sensem scen przedstawiających los motyli. Jeśli bowiem przy ich pomocy Orzeszkowa sygnalizuje postawę wanitatywną (zob. Kreft, 2019, s. 140–141), to zawarte w niej negatywne wartościowanie wynika nie z samej tylko temporalności, ale i z tego, co w jej ramach się dokonuje. Częste, wręcz natrętne przedstawianie „białych motyli” (d) wynika z fascynacji i lęku zarazem, odczuwanych względem mechanizmu samopoświęcenia; względem wewnętrznego, immanentnego nakazu, któremu życie zawsze jest posłuszne, nawet jeśli musi w ten sposób sobie zaprzeczyć. Obraz (b) natomiast tworzy, jak się wydaje, spójną całość z rysunkiem (i jego opisem), jaki wykonała pisarka na liście adresowanym jesienią 1904 roku do T. Garbowskiego (zob. Kreft, 2019, s. 137, tu też reprodukcja rysunku). Podpisując rysunek ze złapanymi motylami, buduje jego alegoryczną wykładnię wedle schematu: motyl–człowiek, sieć–sen. Przed korespondentem pisarka eksponuje raczej pozytywny charakter eskapistycznej natury ludzkiej, natomiast literackie „zdjęcie” uzupełnia ten przekaz o jego ciemną stronę. Oniryczne podróże są nie tylko przyjemne, ale i bolesne; zwłaszcza wtedy, gdy są wynikiem negacji tego, czego doświadcza się na jawie. A może też dlatego, że kuszą mirażami, które nigdy się nie urzeczywistniają.

3. UNOWOCZEŚNIANIE WIEDZY I INFORMOWANIE

Przez cały wiek XIX dokumentalny aspekt fotografii sprawiał, że jej wartość poznawcza (i zarazem brak artystycznej) oceniana była niezwykle wysoko. Dlatego nowe medium niemal natychmiast znalazło zastosowanie w nauce potrzebującej takiej techniki rejestracji obrazu, która będzie niepodważalnie obiektywna. Nauka poznająca naturę często sięgała po fotografię, a dokładniej – po tzw. widoki przyrody. Tu bowiem „odniesienie dominuje nad podmiotem, który zdjęcie to wykonał, a opis ważniejszy jest niż ekspresja. Widok jest więc denotacją. [...] Widok opisuje i ma na celu przekazanie określonej wiedzy” (Rouillé, 2007, s. 127).

Nieco późniejsze wynalezienie zdjęć migawkowych poszerzyło jeszcze pole naukowych zastosowań, gdyż zakres zawartych informacji uległ zwiększeniu. Tak więc:

gijnych mitologiach; raj bowiem miałby być jednocześnie przeżyciem zaspokojenia doskonałego i miłości nieustającej; byłby tedy kwadratowym kołem. Bernard z Clairvaux jest bodaj [...] autorem powiedzenia, iż w niebie jest samo zaczynanie, wieczne zaczynanie, wieczna wiosna. Świat niebiański tak wyobrażony byłby rajem miłości, lecz nie rajem satysfakcji. Jeden i drugi tworzą sytuację alternatywną” (Kołakowski, 2005, s. 75).

informacyjną funkcję bardzo szybko dostrzeżono i nigdy tak naprawdę jej nie kwestionowano, dlatego głównie, że tysiące zdjęć zabytków, pejzaży, produktów i ludzi, które były w obiegu w drugiej połowie XIX wieku, posiadały nieporównanie wyższą wartość informacyjną, aniżeli wszelkie inne formy obrazu z tego okresu. Dotyczyło to jednak najczęściej zdjęć rzeczy i ich stanów, a nie wydarzeń. [...] Inaczej mówiąc, tak długo, jak procedura uzyskiwania zdjęć była niedoskonała w przypadku zjawisk będących w ruchu, i tak długo, jak obrazy nie mogły być powielane w nieograniczonej ilości, informowanie pozostawało w sferze utopii (Rouillé, 2007, s. 144).

Umieszczony w tym kontekście tekst Orzeszkowej ujawnia obecność mechanizmów syntetyzujących i zarazem synkretycznych. Do pierwszych należy ściśle powiązanie obu powyższych funkcjonalizacji: „zdjęcia” nad Niemna są zarazem częścią systemu określonej wiedzy (i dlatego pojawiają się w nich elementy dyskursu naukowego), jak i służą przekazywaniu zdobytych informacji na szeroką skalę; zakładają zatem krąg odbiorców, którym pokazane zostaną rzeczy nowe, nieznanne. Ponadto, jeśli migawkowość (zgodnie z sugestią podtytułu) jest nadrzędną zasadą prezentacji, to tekst musi stać się kolekcją wielu migawek, czyli historią, która wchłania nawet to, co nieruchome, statyczne. Z formalnego punktu widzenia oznacza to dominację tzw. opisu sytuacji, który dokonuje dynamizacji świata przedstawionego.

Oglądając kolejne „zdjęcia” w tym albumie, nietrudno dostrzec, że każde z nich (może poza pierwszym) odwołuje się do innej dziedziny wiedzy. Kolejność wydaje się tu następująca: botanika (nr 2) – ekologia (nr 3) – etnografia (nr 4) – antropologia (nr 5). Ten zestaw nie jest zaskakujący, gdyż wykorzystanie fotografii w tych obszarach nauki było wówczas powszechne. Intrygujące jest natomiast to, że przy żadnym z tych „zdjęć” pisarka nie rezygnuje także z perspektywy estetycznej. Tak jakby była przekonana, że prawda dotycząca rozmaitych aspektów rzeczywistości i ich piękno nie stanowią – i nie muszą stanowić – jakości rozłącznych.

Prezentując nadniemeńską florę, pisarka wprowadza swoistą – wizualną – systematyzację, która świadczy nie tylko o dokładnej obserwacji, ale też o wiedzy dotyczącej występowania określonych roślin. Orzeszkowa jest bowiem świadoma, że i tak nie wymieni wszystkich nazw gatunkowych, ale nie to jest jej celem. Dzieli zatem pokazywane miejsce na trzy rodzaje, a kryterium podziału stanowi odległość od Niemna. Najbliżej jest rzeczny wąwóz, potem zaczyna się las, a następnie – ujęte razem – łąki i pola. W każdym z tych obszarów występują inne warunki: rodzaj gleby, wilgotności, nasłonecznienia, które uzasadniają niejednorodność flory. Na obszarze łąk i pól obfitość jest tak duża, że wprowadzony zostaje dodatkowy trójpodział: (a) na gatunki najniższe (np. rdest, babka, koniczyna, rosiczka), (b) średnie (np. geranie, malwy, wiesiołki) oraz (c) najwyższe (np. irysy, arnika) (zob. Orzeszkowa, 1952b, s. 387–390). W wąwozie roślin jest już znacznie mniej, chociaż pojawiają się tu także drzewa (olchy, brzozy), które uzupełniają

szczupłą egzemplifikację (np. niezapominajki, kozłek lekarski) o poziom najwyższy. Najuboższy jest las, który poza niezidentyfikowanymi drzewami, dysponuje dużym, chociaż jednorodnym (nie licząc mchów) zbiorowiskiem tworzonym tylko przez wierzbówkę wąskolistną (epilobię; zob. Orzeszkowa, 1952b, s. 390–391). Jeśli uwzględni się fakt, że pisarka ustawia kolejność prezentacji tak, aby rozpocząć od skali największej (łąki i pola), a skończyć na najmniejszej (las), to jest oczywiste, że taka aranżacja została wymuszona przez tendencję estetyzującą. Wszystkie bowiem rośliny kwitną, więc następstwem ich demonstracji rządzi (też) kolorystyka: raz kontrastowe, raz harmonizujące zestawienia barw.

W trzecim „zdjęciu” zamiast szerokiej panoramy Orzeszkowa prowadzi rejestrację w taki sposób, aby uzyskać efekt „przekroju pionowego”: wychodząc od tafli rzeki, dociera aż do oświetlającego ją słońca. W tym wąskim a wysokim kadrze znajdują się różne poziomy; różne – ale ze sobą powiązane, ponieważ funkcjonują w ramach jednego ekosystemu wodnego, któremu energii dostarcza wszechobecne i mocne słońce. W kadrze pisarka umieściła cztery poziomy (zob. Orzeszkowa, 1952b, s. 391–393): (a) podwodny, zawierający ryby, jest zaledwie zasugerowany; (b) nawodny i ludzki, tworzony przez flisackie tratwy, rybackie czółna i kąpiące się dzieci; (c) nawodny i roślinny, na który składa się pojedyncza noświta oraz tzw. lilie wodne (grzybienie); oraz (d) nadwodny: jaskółki i rybitwy. W tym wycinku znajdują się więc wszystkie elementy ekosystemu: biocenoza (fauna i flora) oraz biotop (rzeka), a nawet przykład relacji troficznych (polowanie na ryby). Trudno oprzeć się wrażeniu, że umieszczony w takim kontekście człowiek wpisuje się weń harmonijnie, ale zarazem nie zajmuje tu centralnej pozycji. Jest jego częścią, funkcjonującą – przynajmniej z pewnej perspektywy – dość podobnie. Wyrazistość i niejaką odrębność uzyskują jedynie jaskółki, których związek z otoczeniem nie ma charakteru troficznego, ale wybitnie estetyczny.

W czwartym „zdjęciu” perspektywa jest podobna, nawet jeśli to działania człowieka – tj. ludu – znalazły się tu w centrum. Punktem wyjścia jest bowiem kwestia zachowania gatunku, która dotyczy tu motyli, ludzi i ryb. Dwa ostatnie – aby przetrwać – potrzebują pokarmu, a ponieważ to człowiek dostrzegł efektywny sposób uprawiania rybołówstwa, więc urządza quasi-polowania (tzn. *igrzyska*) na motyle. Tym z kolei pożywienie jest niepotrzebne: żyją tylko jedną noc, w trakcie której złożone zostają jaja zapewniające ciągłość istnienia. Orzeszkową ewidentnie fascynują te „bezkrwawe łowy” (analogia z fotografowaniem nie jest tu przypadkowa; zob. Orzeszkowa, 1952b, s. 395): i to zarówno sam przebieg, jak i ich pragmatyczny sens. Jeśli bowiem martwe motyle są niezastąpioną przynętą, to należało uprzednio ten związek odkryć i wykorzystać. Nadniemeńscy rybacy okazują się więc znakomitymi znawcami ekosystemu, w którym żyją; nauczyli się od natury tego, co dla nich niezbędne; tego co gwarantuje im obfitość pożywienia,

i w ten sposób sami zabezpieczają swój byt. Sądzę nawet, że podziw dla dramaturgii całego przedsięwzięcia zawiera skrywaną apologię jego drugoplanowych bohaterów: ich zdobytej doświadczeniem wiedzy, zaradności, wytrwałości i pracowitości. Sprawne, zaplanowane działanie znakomicie tu współgra czy wchodzi w interakcję z żywiołowym (i nie zawsze przewidywalnym) zachowaniem natury, tworząc specyficzny turniej. Orzeszkowa potrzebuje zresztą tej odrobiny teatralnej aury: dzięki niej buduje dystans odgradzający od wszechobecnej grozy umierania.

Ostatnia, piąta „fotografia” prezentuje zaćmienie Słońca⁸, a w zasadzie – ludzkie reakcje wobec tak niecodziennego fenomenu. Pierwszą grupę stanowią tu mieszkańcy nadniemeńskiej okolicy. Tłumacząc ich silny i nieusuwalny lęk przed kosmiczną katastrofą, pisarka ewidentnie korzysta z popularnej teorii tzw. przeżytków, której twórcą był E. Tylor, a rodzimym zwolennikiem chociażby J. Ochorowicz (zob. Ochorowicz, 1898). Wyobrażenia mającego nadejść kataklizmu (np. słońce pożerane przez smoka) mają źródła w odległej, mitologicznej przeszłości, ale – jak się okazuje – wciąż dostarczają adekwatnych sposobów ekspresji przerażenia. Tę intuicję można by jednak doprecyzować, korzystając z dociekań Ochorowicza: dla niego bowiem przeżytek mógł funkcjonować tak, że np. zachowywał dawną formę, ale tracił pierwotną treść (Ochorowicz, 1898, s. 12). Orzeszkowa sugeruje podobny proces, ponieważ ważniejsza od lęku jest – zupełnie nowoczesna – utrata nadziei (por. Orzeszkowa, 1952b, s. 397). Mówiąc dokładniej: brak perspektywy przyszłości czyni teraźniejszość (i obecną w niej pracę) bezsensowną, i dlatego przerażenie ogarnia wszystkich z tak dużą mocą.

Sama Orzeszkowa początkowo dystansuje się od tego typu reakcji, zadowalając się astronomicznym wyjaśnieniem zjawiska i skrupulatnie notując różne aspekty jego przebiegu (por. Orzeszkowa, 1952b, s. 397–398). Ale kiedy nastąpi kulminacyjny moment, to – dość niespodziewanie – sięga po metafory związane z martwym ciałem i grobem. Jest spokojna, nie okazuje lęku, ale utrata nadziei wydaje się u niej o wiele bardziej radykalna.

⁸ Orzeszkowa celowo pomija (por. Orzeszkowa, 1952b, s. 397) okoliczności czasowo-prze-strzenne tego zjawiska. Wiadomo jednak, że jedyne zaćmienie, jakie mogli obserwować polscy pisarze (okresu pozytywizmu), miało miejsce 19 sierpnia 1887 roku, między godziną 5.34 a 6.31 rano (zob. Kreiner, 2000, s. 79–81). Pisarka jest zatem kolejnym – po Prusie i Żeromskim – autorem relacji z tego wydarzenia. Skądinąd wiadomo też, że lato 1887 roku spędziła w Miniewiczach, a nawet – że oglądając tam zaćmienie, miała zlecony do napisania tekst dla „Kuriera Warszawskiego” (por. Wiśniewska 2014, s. 782–783). Niestety, obserwacje nie powiodły się z powodu złej pogody; można zatem spekulować, czy niniejsza prezentacja zaćmienia dokonana została z autopsji, czy też – jak sugeruje np. T. Bujnicki – jest literackim przekształceniem opisu burzy z *Nad Niemnem* (zob. Bujnicki, 2010, s. 184–186). Kiedy porówna się fragment *Niemna* z listem prezentującym faktyczny przebieg zaćmienia, który do redakcji „Kuriera Warszawskiego” przysłała wówczas Orzeszkowa (por. Orzeszkowa, 1887, s. 4), oczywiście jest, że w 1905 roku jej wyobraźnia dokonała w tej scenie zasadniczych modyfikacji.

Kontrapunktem dla obu tych doświadczeń jest „psalm ufności i nadziei” (Orzeszkowa, 1952b, s. 399) śpiewany przez flisaków, którzy właśnie płyną po Niemnie. Wrażenie – tyleż silne, ile równie skrywane – sprawia zresztą nie tylko sam przekaz, ale i jego wykonanie, oprawa, aranżacja. Staropolski przekład *Psalmu 91* Kochanowskiego rozbrzmiewa w okolicznościach niemal liturgicznych, z wyraźnym akcentem pierwiastka estetycznego (obecnym np. w grze światła i ciemności). A nie bez znaczenia jest tu fakt, że wykonuje go „chór głosów silnych, męskich” (Orzeszkowa, 1952b, s. 399), które w sposób wręcz fizyczny zdają się doprowadzać zaćmienie do końca, przywracając ziemi jasność.

4. ILUSTRACJA

Historyk XIX-wiecznej fotografii nie ma wątpliwości, że wszystkie inne funkcje

nadal znajdują się na dalszym planie, ponieważ najistotniejsza wydaje się wciąż jej funkcja ilustracyjna. Podstawowe zastosowanie fotografii, a więc właśnie ilustrowanie, przeważa zdecydowanie nad wykorzystaniem jej do celów naukowych oraz nad jej artystycznym potencjałem (Rouillé, 2007, s. 141–142).

Niestety autor pomija tu fakt, że ilustrowanie jest z definicji funkcją dwuczłonową, a więc, że zakłada relacje fotografii z innymi mediami (np. tekstem). Występują one niemal we wszystkich obszarach kultury; i są zapewne takie (np. w reklamie), których opis nie sprawia kłopotu. Ilustrowanie dzieł literackich przez fotografię znane było, oczywiście, już w XIX wieku, niemniej analiza tej praktyki, której niegdyś (na przykładzie prozy amerykańskiej) podjął się Joseph Hillis Miller, prowadzi do wniosku, że rzadko występuje tu ścisłe, jednoznacznie zdefiniowane połączenie tego, co wizualne, z tym, co werbalne. Standardowy układ wygląda bowiem tak, że:

Fotografie są „optycznymi symbolami” nie tekstu, ale „typów” lub „idei”. Te ostatnie stoją ponad obrazem i tekstem jako coś, co każde z nich wskazuje na swój własny, szczególnie sposób. Obraz i tekst odbijają się echem w bezpiecznej odległości. Ich rezonans jest gwarantowany przez ich równy związek z trzecią rzeczą, którą oba wydobywają na światło dzienne na różne sposoby. Każda fotografia ilustruje, uwidacznia nie ten czy inny szczegół tekstu, ale ogólny typ lub ideę, którą tekst w magiczny sposób przywołuje [...]. W ten sposób każda fotografia będzie miała charakter pomocniczy w stosunku do tekstu, nie mogąc go przytłoczyć (Miller, 1992, s. 70, przekład mój – C.Z.).

Mimo że Orzeszkowa posługuje się „fotografiami” zaledwie tekstowymi, to jednak powyższy model i tu wydaje się adekwatny. Sądzę bowiem, iż krótki wstęp, którym poprzedzony został nadniemeński „album”, ma za zadanie ustanowić taką

właśnie – ilustracyjną w swej istocie – więź. Pierwsza część owej introdukcji wypełniona jest inwokacją do Niemna, natomiast druga – i to jest tu kluczowe – zawiera pięć lakonicznych wspomnień (por. Orzeszkowa, 1992b, s. 383), których autobiograficzny charakter jest wyraźnie podkreślany. Nie zaskakuje ani liczba tych reminiscencji, ani to, że ich odniesienie do kolejnych „fotografii” niekiedy jest ostentacyjne, a niekiedy bardziej skrywane. Najważniejszy jest jednak efekt tej eholalii: zestawiając jedno z drugim, można otrzymać subtelny zarys czegoś trzeciego; czegoś, co Miller nazwałby typem lub ideą, a co w tym przypadku należałoby określić mianem szkicu autobiograficznego. Jak powszechnie wiadomo⁹, prowadzenie tego rodzaju dyskursu nie było dla Orzeszkowej łatwe, dlatego obcując z jego realizacjami, nieustannie natrafia się na dyskretne przemilczenia, autocenzuralne uniki czy kamuflujące informacje. Nie inaczej jest i tym razem: to, o czym można przeczytać we wstępie, jest nader enigmatyczne, ale zestawione ze „zdjęciami” stwarza określone sugestie; i chociaż nie osiągną one poziomu bezwzględnej pewności, to jednak – w trybie hipotetycznym – i tak mogą powiedzieć więcej, niż chciałaby tego sama pisarka.

Z tych pięciu „migawek” wyłania się zarys miłosnego dramatu pisarki. Pierwszy akt zawiera baśniowy (i śniony nocami) obraz kalifa, który ukochanej przywozi ślubne prezenty (wspomnienie pierwsze – „zdjęcie” trzecie). Drugi moment zawiera – najprawdopodobniej kobiecą – reakcję: rumieniec wraz z marzeniem o przyszłym szczęściu, które pojawiają się pod wpływem delikatnej pieszczoły (wspomnienie drugie – „zdjęcie” pierwsze). Trzeci akt jest ustanowieniem „przyjacielskiego obcowania”, w trakcie którego sprytna kobieta stara się zaskarbić wzajemność ukochanego, podając mu wywar z odpowiednich ziół (wspomnienie piąte – „zdjęcie” drugie). Wraz z aktem czwartym czytelnik przekracza pewien próg, obcując już z tym, co trudne, bolesne. Jak bowiem należy rozumieć – istotnie, gorzkie¹⁰ – stwierdzenie (obecne w czwartym „zdjęciu”): „Ta tylko różnica, że w tym dużym i mądrym gatunku nie wszystkie osobniki mają skrzydła i choćby jedną chwilę lotu” (Orzeszkowa, 1952b, s. 395)? Jeśli Orzeszkowa mówi tu (także) o sobie – a w korespondującym wspomnieniu używa metafory „skrzydła rojeń”

⁹ Z ostatnich analiz warto przytoczyć uogólniające rozpoznanie Anny Pekaniec, która stwierdza: „Autobiograficzna [...] diagnoza autorki *Nad Niemnem* uznysławia, jak wielka jest siła autocenzury, chroniącej najbardziej intymne zakamarki duszy, osobowości, najtrudniejsze i najbardziej dojmujące doświadczenia. Cierpienie okazuje się czymś wstydlwym, upokarzającym, poniżającym, wywołującym poczucie skrępowania. Czym? Własną słabością, wrażliwością, kruchością, czasami nieumiejętnością zaradzenia cierpieniu. Udreżone autobiografki, podejmując pisanie, decydują się na gest, ilustrujący dwie przeciwstawne tendencje. Intymne narracje, dające możliwość wyartykułowania, a tym samym częściowego oswojenia cierpienia, jednocześnie stają się sposobem jego zagłuszania, marginalizowania” (Pekaniec, 2013, s. 80).

¹⁰ Ustalenia M. Okulicz-Kozaryn i M. Kreft są tu (za) bardzo ostrożne (zob. M. Okulicz-Kozaryn, 2011, s. 80–81; M. Kreft, 2019, s. 140).

(wspomnienie czwarte) – to przyznaje się do braku spełnionej miłości i macierzyństwa zarazem. Tym natomiast, co ma, jest artystyczna kreacja, która pozwala – chociaż w zupełnie innym sensie – być motylem.

I wreszcie moment piąty (wspomnienie trzecie – „zdjęcie” piąte): w ciemności nie bez powodu rozbrzmiewa tu „przeciągłe hasło żałoby” (Orzeszkowa, 1952b, s. 399). Zaćmienie słońca jest dla pisarki znakomitą metaforą „zaciemnienia” własnego serca, przeżywania bólu utraty, który – jak pisze we wspomnieniu – jest „ciężki jak ołów” (Orzeszkowa, 1952b, s. 383), wyzwalając jedynie lzy. Nie jest jednak do końca wykluczone, że pisany z późniejszej perspektywy tekst otwiera się (także pod tym względem) na jakąś nadzieję: wszak śpiewający psalm mężczyźni nie tylko „sprowadzają” słońce, ale – znowu – przemieniają się w posłańców kalifa, płynących z podarkami (por. Orzeszkowa, 1952b, s. 400).

Układając swój nadniemeński „album”, Orzeszkowa, jak sądzę, wspomina zatem siebie i Stanisława Nahorskiego. Zrobiła to jednak na tyle subtelnie, że przekonania tego nie sposób udowodnić. Jak również tego, że kolejnym „kalifem” mógł być Franciszek Godlewski.

Jakkolwiek by zresztą nie było, jest oczywiste, że nie zawartość przekazu autobiograficznego jest najważniejsza – kluczowy jest bowiem sam akt jego wyartykułowania. Orzeszkowa nie napisałaby *Zdjęć migawkowych*, gdyby nie wiedziała, że nad Niemen nigdy już nie wróci. Nie pojawi się tam, chociaż wciąż bardzo tego pragnie. Została jej zatem tylko tęsknota za utraconymi miejscami i sobą samą sprzed lat. To właśnie praca nostalgii jest odpowiedzialna za fragmentaryczny, nieciągły i niekompletny zestaw biograficznych danych. Zarazem jednak to dzięki niej ów zbiór ciągle – wbrew upływającemu czasowi – może trwać i może być dostrzegalny; to ona obdarza dawne chwile, bliskie miejsca nieprzemijającym istnieniem, zanurza je w „wiecznym” czasie teraźniejszym, który tak bardzo upodabnia tę prozę (z jej częstym *praesens historicum*) do „zatrzymanej” fotografii.

5. WNIOSKI

Czytając pracę Glogera, Orzeszkowa zapewne nie przeoczyła lirycznego wzruszenia, któremu oczarowany nadniemeńskim krajobrazem badacz dał wyraz w sposób następujący: „Jakże nie kochać tej przyrody, kiedy to wszystko takie swojskie, takie rodzinne, wykarmione sokami tej ziemi i wonią tych pól, i ten lud wiejski z wiarą do tych krzyżów przydrożnych i tradycją obyczaju i ciepłem tych ognisk domowych” (Gloger, 1903, s. 25).

Gloger sumiennie wymienia obiekty swego zachwyty, nie różnicując ich. Tymczasem dla Orzeszkowej zdanie to mogło zawierać szeroką skalę, która

rozpoczynała się od żarliwej aprobaty, a kończyła obojętnością. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż pisząc *Zdjęcia migawkowe*, starała się tak przedstawić nadniemieńską okolicę, aby uzyskać coś, co można by określić mianem efektu swojskości: miejsca bliskiego podmiotowi pod każdym względem. I właśnie owa różnorodność aspektów pozwala, jak sądzę, na radykalizację powyższego przekonania; pozwala zatem na postawienie tezy, zgodnie z którą Orzeszkowa odsłania tu anatomię swojskości, pokazując skomplikowany charakter jej funkcjonowania¹¹.

Wstępne założenie przyjmuje, iż osvajanie miejsca nie dokonuje się w sposób automatyczny. Nawet jeśli samo przebywanie gdzieś (zwłaszcza od urodzenia) może wywołać taki skutek, to będzie on wówczas nieuświadomiony, niekomunikowalny, a więc – z perspektywy kultury – nieistniejący. Pojawi się dopiero wtedy, gdy uzyska taką ekspresję, która jest jednocześnie jego własną analizą, własnym samorozumieniem. *Zdjęcia migawkowe* to tekst, w którym Orzeszkowa zastanawia się nad tym, co sprawia, że nadniemieńska okolica jest jej tak bliska.

Pierwszym etapem jest dość tajemnicza interakcja między wizualnymi aspektami miejsca a czymś, co można by – prowizorycznie – określić mianem form kulturowych. Tkwią one w podmiocie w postaci obrazów, wspomnień, idei; a ich cechą wspólną jest kulturowe pochodzenie (np. książki, spektakle). U Orzeszkowej dialog z miejscem rozpoczyna się więc od nieprzewidywalnej asocjacji: w tym, co widzialne, dostrzega się analogie z dawną lekturą (baśnie), pobytem w teatrze, kościele; z biblijnymi obrazami rajy i wygnania. Zakres uruchomionych w ten sposób reminiscencji może być zapewne rozmaity, niemniej u pisarki można by, jak się wydaje, wskazać na ich porządek chronologiczny, który odzwierciedla osobowościowy rozwój. Ważniejsze jest jednak to, że etap ten pełni funkcję katalizatora, który nie powoduje zawłaszczenia i nie odbiera autonomii temu, co zewnętrzne. Pobudza zatem uwagę podmiotu oraz – co ważniejsze – dokonuje preselekcji zjawisk, które nie powinny stwarzać dysonansu z daną formą kulturową. Jeśli więc np. nadniemieńska flora okazuje się częściowo podobna do baśniowych wizji, to poza wskazaniem na tę analogię pisarka zadba jeszcze o to, aby do *Zdjęć migawkowych* nie weszły żadne nieestetyczne i „źle” wyglądające rośliny (które przecież znała).

Etap drugi to poznawanie miejsca. Nie można bowiem go oswoić, zadowalając się tylko powierzchownością. W tym, co doświadczone, należy więc szukać potwierdzenia lub nawet poszerzenia istniejącego stanu wiedzy. Osvajanie miejsca

¹¹ Wysiłek ten wart jest, jak sądzę, zauważenia, gdyż nawet wybitny analityk doświadczenia przestrzeni przyznaje, że w przypadku stosunku do tzw. rodzinnych stron: „wyrzucić tego rodzaju ciche przywiązanie jest bardzo trudno. [...] Jest to ciepłe, pozytywne uczucie, które jednak najłatwiej przychodzi opisać jako **brak ciekawości świata zewnętrznego i brak chęci odmiany otoczenia**” (Yi-Fu, 1987, s. 201; podkr. – C.Z.). Zamiast takiej charakterystyki negatywnej pisarka proponuje funkcjonalny opis doznania.

jest więc sztuką oglądania go z wielu perspektyw (niemal) równocześnie: okiem botanika, zoologa, ekologa, etnografa, antropologa czy filozofa; i nawet jeśli stopień profesjonalizmu nie zawsze będzie tu wysoki, to kluczowa jest różnorodność oraz wszechstronność zaangażowanych punktów widzenia. Dzięki nim bowiem powstaje obszar silnie i głęboko nasycony sensem; obszar wieloaspektowy i wieloznaczeniowy, który nie tylko umożliwia orientację, ale sugeruje coś, co – paradoksalnie – nazwać by można lokalnym logosem.

Etap trzeci jest najbardziej skrywany i być może dlatego należy uznać go za najważniejszy. Oswojenie oznacza zamieszkiwanie, o którym można opowiedzieć; dlatego miejsce staje się własne wtedy, gdy umieszcza się w nim historię swojego życia. Orzeszkowa jest tego świadoma, ale autocenzura (wraz z nostalgią) okazuje się silniejsza, wymuszając podwójną redukcję. Autobiografia zostanie skrócona do tzw. autobiografii punktowej (zob. Jaworski, 2014): z obszernego materiału wybieranych zostaje zaledwie pięć momentów, które nadal – mimo upływu lat – zachowują ważność. A zamiast mówić wprost o sobie i innych, pisarka ukrywa się (i innych) pod maską zwodniczego, figuratywnego języka: antropomorfizuje, metaforyzuje i – w efekcie – podmienia tożsamości. Mimo to, umieszczając we wstępie garść wspomnień, Orzeszkowa zawiera – nawet jeśli nieformalnie – pakt autobiograficzny i wymaga od czytelnika jego przestrzegania. Jest bowiem przekonana, że nie można mówić o „swoim” miejscu, kiedy się nie jest (nie było) jego integralną częścią.

Efekt swojskości powstaje zatem dzięki trójpoziomym związkom, które tworzą się między podmiotem a miejscem. Jego fizyczne jakości muszą zgrać się z doświadczeniem kulturowym, tak aby uruchomiony w ten sposób intelekt mógł przyswoić sobie dany obszar za pomocą analizy. Żeby jednak to się stało, nie można – jak Gloger – uprawiać wędrowania; trzeba zamieszkiwać i uczestniczyć (emocjami, ciałem) w tym, co się „tutaj” wydarza. I to oczywiście zakłada relacje z tymi, z którymi dzieli się tę samą przestrzeń. Jeśli zostaną one przecięte, efekt swojskości będzie niepełny, niedoskonały. W przytoczonym zdaniu Glogera Orzeszkowa musiała dostrzec niepokojący związek między „swojskością” a „rodzinnością”; związek, który dla niej okazał się może niełatwy, może niesatysfakcjonujący, a na pewno – już miniony. *Zdjęcia migawkowe* są przejmującym dokumentem starzejącej się pisarki, w którym bliskie miejsce zewsząd otoczone jest – niczym fotografia w albumie – czarną ramą; i w którym swojskość o wiele ściślej łączy się z samotnością.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Bałucki, Michał. (1888). Album kandydatek do stanu małżeńskiego. Z notat starego kawalera. W: *Pisma Michała Bałuckiego. T. 11*. Warszawa: Wydawnictwo S. Lewentala.
- Bałucki, Michał. (1956). Fotografie mężów. W: Michał Bałucki, *Pisma wybrane. T. 9*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Berger, John. (1999). *O patrzeńiu*. Warszawa: Fundacja ALETHEIA.
- Borkowska, Grażyna. (2003). Orzeszkowa – szkic do biografii duchowej. W: Jakub Malik, Ewa Paczoska (red.), *Prus i inni: prace ofiarowane profesorowi Stanisławowi Ficie* (s. 349–364). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Bujnicki, Tadeusz. (2010). Inny Niemen Orzeszkowej – „zdjęcie” nie tylko „migawkowe”. W: Iwona Wiśniewska, Beata Obsulewicz (red.), *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej* (s. 177–188). Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Gliński, Kazimierz. (1892). *Z Zakutego Grodu. Szkice fotograficzne*. Warszawa: Nakładem redakcji „Głosu”.
- Gloger, Zygmunt. (1903). *Dolinami rzek. Opisy podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy*. Warszawa: Nakład Ferdynanda Hösocka.
- Jaworski, Stanisław. (2014). *Maski, słowa, gesty*. Tarnów: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie.
- Lüthi, Max. (1986). *The European Folktale. Form and Nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ławski, Jarosław. (2019). Tajemnica „przedmowy” Orzeszkowej do Dolinami rzek Zygmunta Glogera. W: Jarosław Ławski, Swietłana Musijenko (red.), *Eliza Orzeszkowa: pamięć kultury. Studia i głosy* (s. 311–327). Grodno–Białystok: Wydawnictwo Temida 2.
- Karłowicz, Jan, Kryński, Adam, Niedźwiedzki, Władysław (red.). (1900). *Słownik języka polskiego. T. 2*. Warszawa: K. Król, W. Niedźwiedzki.
- Karłowicz, Jan, Kryński, Adam, Niedźwiedzki, Władysław (red.). (1919). *Słownik języka polskiego. T. 7*. Warszawa: K. Król, W. Niedźwiedzki.
- Kołąkowski, Leszek. (2005). *Obecność mitu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kopania, Izabela. (2016). Materiały ikonograficzne i kształtowanie narracji na temat kultury polskiej u progu XX wieku. Przypadek Zygmunta Glogera. W: Jan Leończuk, Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski (red.), *Zygmunt Gloger: pisarz, myśliciel, uczony. Studia* (s. 107–129). Białystok: Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód”.
- Kreft, Magdalena. (2019). *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa: biografia, wyobrażenia, idee*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kreiner, Jerzy M. (2000). Polskie obserwacje zaćmienia Słońca. *Prace Komisji Historii Nauki Polskiej Akademii Umiejętności*, 2, s. 75–90.
- Miller, Joseph, Hillis. (1992). *Illustration*. London: Reaktion Books.
- Miron (Michaux Aleksander). (1870). Fotografie brukowe. *Kalendarz Rodzinny*.
- Ochorowicz, Julian. (1898). *Bezwiedne tradycje ludzkości. Studium z psychologii historii*. Warszawa: Druk K. Kowalewskiego.
- Okulicz-Kozaryn, Małgorzata. (2011). Ludzie i motyle w „Nad Niemnem”. Imponderabilia Elizy Orzeszkowej. *Wiek XIX, IV*, s. 71–82.
- Olkusz, Wiesław. (1987). Polska recepcja „Tysiaca i jednej nocy” w dobie pozytywizmu. *Pamiętnik Literacki*, 4, s. 199–230.
- Orzeszkowa, Eliza. (1887). Ostatnie echa. List Elizy Orzeszkowej. *Kurier Warszawski*, 231, s. 4.
- Orzeszkowa, Eliza. (1921). *Nowele i szkice*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Orzeszkowa, Eliza. (1952a). *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*. W: Eliza Orzeszkowa, *Pisma zebrane. T. 52* (s. 231–345). Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza”.

- Orzeszkowa, Eliza. (1952b). Niemen. Zdjęcie (sic!) migawkowe. W: Orzeszkowa Eliza, *Pisma zebrane*. T. 52 (s. 381–400). Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza”.
- Szaniawski, Klemens. (1895). *Fotografie wioskowe*. Warszawa: Nakładem rodziny.
- Znad Wilii i Niemna. Pamięci Adama Mickiewicza i Tomasza Zana w 50 rocznicę ich zgonu*. (1906). Wilno: Księgarnia W. Makowskiego.
- Pekaniec, Anna. (2013). *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Rouillé, André. (2007). *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Thomas, Alan. (2019). *The Expanding Eye. Photography and the Nineteenth-Century Mind*. New York: Boca Raton, FL: Routledge.
- Wiśniewska, Iwona. (2014). *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej. T. 1, 1841–1896*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna.
- Zalewski, Cezary. (2012). *Spojrzenie fotograficzne w literaturze XIX wieku*. Pobrano z: <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/> (dostęp: 27.10.2023).
- Żdżarski, Wacław. (1974). *Historia fotografii warszawskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Yi-Fu, Tuan. (1987). *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Data zgłoszenia artykułu: 06.10.2023

Data zakwalifikowania do druku: 08.11.2023