

TEORETYCZNO-HISTORYCZNE PERSPEKTYWY FOTOGRAFII

STANISŁAW CZEKALSKI

TALBOTOWSKI PARADYGMAT WIZUALNOŚCI FOTOGRAFII

Wizualność określił Norman Bryson jako wytwór transformacji doznań wizualnych w zrozumiałą ich postać, powstały wskutek przechwycenia i przefiltrowania danych wzrokowych przez system pojęć i wiedzy o tym, co widoczne¹. System ten funkcjonuje w przestrzeni dyskursywnej, naznaczonej udziałem „innego”, rozciągającej się pomiędzy fizykalnym źródłem możliwości widzenia, jakim jest światło, a podmiotową, ale nie jednostkową, lecz językowo i kulturowo ukształtowaną świadomością widzenia. To, co widzimy jako znaczące, powstaje na styku jednego z drugim, stanowi efekt interakcji między tym, co potencjalnie dostrzegalne po stronie właściwości obrazu, a tym, co uchwytnie poprzez „kody rozpoznawcze”, co czytelne w ramach siatki pojęć, która stanowi układ odniesienia dla wrażeń wzrokowych i ukierunkowuje ogląd. Relacyjna struktura wizualności „w polu innego” tworzy się według Brysona nie tylko przez zestrojenie indywidualnych doświadczeń percepcji z dyskursem pojęciowych określeń dla nich, lecz także przez dialog z pamięcią i tradycją obrazową, filtrującą spostrzeżenia w kategoriach podobieństw i różnic względem już skądinąd znanych obrazów².

Jeśli kategoria wizualności opisuje widzenie kulturowo skonstruowane, zapośredniczone przez „ekran znaków”, „wizualny dyskurs”, to jej zakres znaczeniowy wyróżnia się w opozycji do idei widoczności bezpośredniej i obiektywnej, niezależnej od umysłu podmiotu i wytwarzającej obrazy skutkiem działania samego światła – widoczności o charakterze fotograficznym. W nawiązaniu do słynnej anegdoty Jacques’a Lacana o puszcze sardynek odbijającej blask słońca i uzmysławiającej światłoczułość oka jako podstawę zjawiania się w nim obrazów, Bryson pisze: „Gdy patrzę, tym, co widzę, nie

¹ N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, 19, s. 281–299.

² Zob. N. Bryson, *Tradition and Desire: from David to Delacroix*, Cambridge 1984, zwłaszcza s. 45, 46.

jest po prostu światło, ale rozumiała forma: promienie światła są chwywane w siła, sieć znaczeń [...]”³. Gdzie indziej wizualność będącą udziałem człowieka w dyskursywnej sferze znaków badacz przeciwstawia „widzeniu aparatu fotograficznego”⁴. Antynomia ta jest echem nie tylko słów Lacana, lecz także całej stojącej za nimi tradycji dyskursu o fotografii, opartego na przypisaniu jej właściwości wytworu samego światła i odróżnieniu od praktyki percepcyjnej ludzkiego oka. Przyjmując jednak koncepcję wizualności w sposób konsekwentny, wypada uznać, iż tak samo jak każdy obraz i każdy przedmiot widzenia, fotografia również jawi nam się nie w jej własnej optyce, lecz tylko w perspektywie zapośredniczonej przez dyskursywny ekran, historycznie i kulturowo sformatowaną wiedzę czy pojęcia na jej temat. Berndt Stiegler zauważył, że historia fotograficznego obrazu jest nieodzielna od historii wytwarzania i funkcjonowania dyskursywnych, a przy tym w stopniu szczególnym metaforycznych, określeń jego specyfiki, których siłę wpływu na sposób recepcji zdjęć można uznać wręcz za istotny czynnik wyróżniający fotografię spośród innych mediów⁵.

To dyskursywne zapośredniczenie towarzyszyło fotografii od samego początku – przynajmniej odkąd wieści o wynalazku Louisa J. Daguerre’a weszły w obieg publiczny, wyprzedzając możliwość bezpośredniego zetknięcia się z dagerotypami. Opisy charakteryzujące dagerotypowe obrazy rzuciły na nie swoje światło i ukierunkowały ich recepcję w kategoriach opisanych właściwości – swoim pierwszeństwem wyznaczyły dagerotypom podstawową rolę egzemplifikacji, unaocznienia i poświadczenia tego, co można było na ich temat wcześniej usłyszeć bądź przeczytać. Skądinąd zaś wiadomo, że gdy zasób pojęć określających przedmiot oglądu uprzedza sam ogląd i nastawia go pod kątem swoich podpowiedzi, wówczas projekcyjny charakter widzenia sprawia, iż podlega ono niezbywalnej zależności od tak ukształtowanych oczekiwań⁶. Na ścisły związek psychologicznej zasady projekcji z problematyką interpretacji obrazów wzrokowych zwracał uwagę Ernst H. Gombrich, tezę o sterowaniu odbiorem przedstawień wizualnych przez dyskurs, którego wpływ nawet „zmienia” widziane obrazy, spopularyzował John Berger, z cza-

³ Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, s. 285.

⁴ Bryson, *Tradition and Desire*, s. 46.

⁵ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 9–10.

⁶ Na gruncie historii sztuki wiedzę o projekcyjnej zależności widzenia od pojęć na temat widzianego skutecznie zaszczerpił Ernst H. Gombrich, przede wszystkim za sprawą książki *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego* z roku 1960 (polski przekład J. Zarańskiego, Warszawa 1981).

sem zaś przekonania te, poparte modelem pola wizualnego Jacques'a Lacana, legły u podstaw Brysonowskiej teorii wizualności⁷.

W jakich więc kluczowych kategoriach określona została wizualność dagerotypii? Pierwsze opisy eksponują w niej przede wszystkim niebywałą precyzję i nadzwyczaj szeroką skalę walorową obrazu oraz szczególny rodzaj perspektywy uzyskanej dzięki tym zaletom, dającej doskonałą i dalekosiężną widoczność sfotografowanych obiektów, którą można by określić najkrócej jako perspektywę odległego szczegółu, a nawiązując do słów Samuela Morse'a – jako perspektywę poniekąd teleskopową. Ważne osobistości świata polityki i nauki, orzekające o randze wynalazku Daguerre'a i pożytkach, jakie przynosi dla rozwoju naukowej wiedzy, celem uzasadnienia jego zakupu przez państwo francuskie oficjalnie stwierdzały, że pozwala on tworzyć obrazy, „w których obiekty zachowują swój matematycznie precyzyjny zarys w najdrobniejszych szczegółach i w których efekty perspektywy linearnej, redukcja cieni wynikających z perspektywy powietrznej, wytwarzane są z bezprecedensową finezją”, oraz że w dagerotypach „pejzażowa perspektywa każdego obiektu odtworzona jest z matematyczną dokładnością; żaden poboczny drobiazg ani żadna linia, jakkolwiek byłyby niedostrzegalne, nie umykają oku i ołówkowi tego nowego malarza”⁸. Książka szczegółowo opisująca wynalazek i zawierająca powyższą charakterystykę dagerotypowych obrazów, która większości czytelników początkowo musiała zastąpić ich bezpośredni ogląd, za sprawą błyskawicznie opracowanych różnorodnych wydań stała się podstawą międzynarodowej recepcji zjawiska dagerotypii już od września 1839 roku, zanim szeroka publiczność mogła zobaczyć na własne oczy konkretne przykłady⁹. Analogiczne i współbrzmiące określenia specyfiki obrazu dagerotypowego, które przynosiła francuska prasa jeszcze przed publikacją tej książki, zaraz po pierwszych oficjalnych pokazach, można by mnożyć, jednak to wspomniany Morse, pod wrażeniem rezultatów zaprezentowanych mu przez samego autora w marcu 1839 roku, ujął wielokrotnie podnoszone cechy chyba najdobitniej:

⁷ Zob. E.H. Gombrich, *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, red. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969; J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, zwłaszcza s. 8 i 27–28; por. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, 19, s. 300–333, zwłaszcza s. 304–306.

⁸ Opinie zawarte w książce prezentującej wynalazek Daguerre'a: *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, par Daguerre, Paris 1839, s. 1–2 i 33.

⁹ Na temat dynamiki i skali rozpowszechnienia przekładów książki zob. B. Newhall, *The History of Photography*, New York 2009, s. 23–25 i N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 18.

Wyborna drobiazgowość rysunku jest niewyobrażalna. Żaden obraz malowany czy graficzny nigdy się do niej nie zbliżył. Na przykład: w widoku z góry na ulicę można dostrzec odległy szyld, przy czym oko jest w stanie zauważyć tylko widniejące na nim rzędy liter, ale tak maleńkie, że gołym okiem nieczytelne. Przy pomocy potężnej lupy, dającej pięćdziesięciokrotne powiększenie, po zbliżeniu jej do rysunku, każda litera stawała się jasno i wyraźnie czytelna, podobnie jak najdrobniejsze ubytki i zarysowania w ścianach budynków; i również elementy nawierzchni. Działanie lupy na obraz w wielkim stopniu przypominało działanie teleskopu w naturze¹⁰.

Ta opublikowana w amerykańskiej prasie 19 kwietnia 1839 roku relacja Morse'a o wydobywaniu ze zdjęcia – dzięki lупie zastępującej użycie lunety w terenie – niewidocznych dla nieuzbrojonego oka szczegółów dalekiego planu wprowadziła do dyskursu o dagerotypii chwytliwy motyw, który od tej pory trwale się w nim zakorzenił, powracając wyraźnym echem w bliźniaczej niemal opowieści Francisa Weya z roku 1851 na temat doświadczeń Jeana Baptisty Louisa Grosa, związanych z jego fotografiami ateńskiego Akropolu, dopiero pod mocną lupą ukazującymi detale budowli niewidoczne dla niego na miejscu¹¹. Dagerotyp wyróżnia zatem ekstremalna perspektywiczność obrazu, który nie pozwala wzrokowo uchwycić swojej powierzchni, lecz wciąga spojrzenie w dal niczym teleskop, magnetyzując je i porywając ku krańcom sfotografowanej przestrzeni atrakcyjnością widoku najbardziej odległych i najdrobniejszych detali. Wzmoczeniu efektu optyki teleskopowej, doskonałej przezroczystości obrazu na szkliscie gładkiej metalowej płytce, wizualnej

¹⁰ Cyt. za: Newhall, *The History of Photography*, s. 16. Dziennikarz „The Literary Gazette”, obejrawszy wystawione latem 1839 roku dagerotypowe widoki paryskich ulic, również podkreślał wielką mnogość detali oddanych z nadzwyczajną dokładnością oraz uderzający efekt zwielokrotnienia drobnych szczegółów, niedostrzegalnych naturalnie, kiedy obraz ogląda się przez powiększające soczewki – artykuł przytacza Newhall, *ibidem*, s. 23. Podobne stwierdzenia poczynił John Robinson, pisząc o dagerotypii w artykule z lipca 1839: „Doskonałość i wierność tych obrazów są takie, że badając je z wykorzystaniem możliwości mikroskopowych, odkrywa się szczegóły nieuchwytnie gołym okiem w rzeczywistych obiektach”; J. Robinson, *Notes on Daguerre's Photography*, „Edinburgh New Philosophical Journal” 1839, 53. Zob. K. Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography*, Part 1, Stanford 2015, s. 38.

¹¹ Chodziło o dagerotypy wykonane przez Grosa w roku 1840. Zob. F. Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts*, „La Lumière” 1851, tekst cytowany przez A. Rouille, *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie – 1816–1871*, Paris 1989, s. 112. Por. J.C. Chirollet, *Esthétique du detail: peinture – photographie*, Paris 2016, s. 21–22. Ponadczasową trafność tej charakterystyki obrazu dagerotypowego potwierdza Rosenblum, konstatując, iż „ta niezrównana czytelność detalu [...] jest ciągle najbardziej pociągającą cechą dagerotypu”; Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 18.

iluzji nieistnienia powierzchni i podążania oka poza nią, daleko aż do kresu widoczności minimalnych szczegółów rzeczy przy punkcie zaniku perspektywy, służył niewątpliwie sposób prezentacji dagerotypów w oprawie z szybką, podyktowaną potrzebą ich zabezpieczenia, gdyż były bardzo delikatne i łatwo ścieralne, a warstewka światłoczułego jodku srebra na płytce utleniała się¹². Szkło nałożone na wypolerowaną metalową powierzchnię zdawało efekty połysku i lustrzanych odbić, uniemożliwiając oczom stabilne zlokalizowanie obrazu w płaszczyźnie jego materialnego podłoża i wywołując iluzję widoczności sfotografowanych obiektów w przestrzennym dystansie, w oderwaniu od powierzchni. Jeżeli dagerotyp oglądany był przez szkło powiększające, to iluzja ta jeszcze zyskiwała na sile, wywołując wrażenie, iż obraz rzeczy dostrzegalny przez lupę, dość chwiejny i trudny do ustabilizowania w swej maksymalnej ostrości, wyłania się nie z konkretnej płaszczyzny, a jedynie spoza gry refleksów w szklach zapośredniczających dostęp do rzeczywistego źródła obrazu – podobnie jak w lunecie.

Nieźrównane walory szczegółowej, quasi-teleskopowej optyki fotografii Daguerre'a podnosił również John Herschel, który pierwszy miał możliwość porównania jej z osiągnięciami Williama Henry'ego Foxa Talbota. W liście do niego z 9 maja 1839 roku, czyniąc zadość prośbie o opinię na temat dagerotypów obejrzanych w pracowni francuskiego wynalazcy, pisał:

Z pewnością przewyższają one wszystko, co mogłem sobie myśleć w granicach uzasadnionych oczekiwań. Najbardziej wypracowane grawiury dalece ustępują im pod względem bogactwa i delikatności wykonania każdej gradacji światła i cienia z taką miękkością i wiernością, która odsuwa na niezmierny dystans wszelkie malarstwo. [...] Rzeźby oddane są w swoich najdrobniejszych szczegółach i z pięknem całkiem niepojętym. W widokach z wielką ilością detali każda litera w odległych napisach – każde wyszczerbienie w narożu każdego kamienia każdego budynku jest zreprodukowane i wyraźnie rozpoznawalne przy użyciu mocnej lupy, wszystkie kostki brukowe w dalekich *chaussées* są wiernie uchwycone¹³.

Ewidentna zbieżność niezależnych od siebie relacji Morse'a i Herschela po wizytach u Daguerre'a, który demonstrował im swoje fotografie, świadczy o tym, że najpewniej to on sam za każdym razem wskazywał i podpowiadał

¹² Zob. Silverman, *The Miracle of Analogy...*, s. 59.

¹³ Pełną treść listu opublikował Larry J. Schaaf na stronie internetowej swojego projektu badawczego *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, <<http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=3875>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Por. Newhall, *The History of Photography*, s. 23 oraz M.W. Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2010, s. 22.

oglądającym jego prace quasi-teleskopowe walory dagerotypii, a w efekcie – skutecznie ukształtował paradygmat rozumienia specyficznych cech dagerotypowego obrazu w kategoriach właściwej mu „dalekowzroczonej” i inwentaryzacyjnie drobiazgowej optyki, który zdominuje późniejszy dyskurs na temat jego wizualności. Jak zauważył Larry J. Schaaf w komentarzu do listu Herschela, analiza dagerotypów nastawiona na wypatrywanie najdrobniejszych detali jak najdalej widocznych obiektów, „liczenie podziałów okien, nadstawek kominowych, czy [...] kostek brukowych na ulicach”, stała się powszechną praktyką przy ich oglądzie¹⁴.

Talbot, po ogłoszeniu francuskiego wynalazku wstrząśnięty i zawiedziony w swoich nadziejach, że to jemu przypadnie oficjalne miano odkrywcy możliwości utrwalania obrazów powstających w camerze obskurze, mógł zaprezentować światu własną wersję fotografii już tylko z kłopotliwej pozycji kogoś, kto odpowiada na osiągnięcie Daguerre’a – od jesieni 1839 roku powszechnie znane na świecie i podziwiane najbardziej akurat właśnie za te walory „teleskopowej” wizualności, które dla jego alternatywnej techniki fotograficznej były nieosiągalne. Niewątpliwie sam musiał dobrze sobie zdawać sprawę z zasadniczej i nieprzekraczalnej różnicy, którą najprościej ujął Herschel w słowach skierowanych do Arago: „Muszę powiedzieć, że w porównaniu z tymi arcydziełami Daguerre’a, pan Talbot wykonuje jedynie niewyraźne, mgliste twory. Różnica między obydwojma wyrobami jest tak wielka, jak między księżycem a słońcem”¹⁵. Również w korespondencji z Talbotem angielski uczyony zaznaczał tę przewagę obrazów dagerotypowych, jeszcze w roku 1841¹⁶. Wobec powyższego wynalazcy z Lacock Abbey pozostawało tak artykułować swoją odpowiedź, by zminimalizować efekt nieudolnego wtórowania osiągnięciom dagerotypii pod względem tych cech jej wizualności, które uchodziły za najmocniejsze i niedoścignione atuty, natomiast wyeksponować nadrzędne znaczenie innych cech fotografii na papierze, które budowałyby przewagę jego „fotogenicznych rysunków” na zupełnie odmiennym gruncie.

Odmienność własnej techniki fotograficznej i ściśle z nią związanej koncepcji fotograficznego obrazu Talbot wyraźnie zaznaczył jednak wcześniej, odpowiadając niezwłocznie już na pierwsze doniesienia o wynalazku dagerotypii, które ukazały się w styczniu, zanim jeszcze jego szczegóły zostały ujawnione na posiedzeniu Francuskiej Akademii Nauk 19 sierpnia 1839

¹⁴ Schaaf, *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, przyp. 2.

¹⁵ Cyt. za: Newhall, *The History of Photography*, s. 23.

¹⁶ Zob. list Herschela do Talbota z 16 marca 1841, na stronie projektu *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*: <<http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcript-Date.php?month=3&year=1841&pageNumber=10&pageTotal=24&referringPage=0>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

roku¹⁷. Kilkanaście dni po tym, jak w londyńskiej prasie ukazał się przekład artykułu z „Gazette de France”, przynoszącego najwcześniejszą publikowaną charakterystykę obrazu dagerotypowego w kategoriach nadzwyczajnej szczegółowości i rozpiętości skali walorowej, i kilka dni po tym, jak na łamach „Literary Gazette” zamieszczono przekład oficjalnego ogłoszenia wynalazku Daguerre’a w biuletynie Francuskiej Akademii Nauk, Talbot napisał referat, w którym określił podstawy swojej koncepcji wizualności fotografii¹⁸. Opatrzony tytułem *Kilka uwag o sztuce fotogenicznego rysunku czy procesu, poprzez który można sprawić, by naturalne obiekty narysowały siebie bez pomocy ołówka artysty*, wygłoszony został na forum Royal Society w Londynie 31 stycznia, a następnie wydrukowany i w prasie, i w formie broszury¹⁹.

Miejsce centralne i kluczowe zajmuje w nim określenie „rysunku fotogenicznego” jako sztuki pozwalającej zatrzymywać i trwale mocować na papierze momentalne, ulotne cienie obiektów. Takie ujęcie zalet nowej techniki rysunkowej spina dwie pierwsze z podanych propozycji jej zastosowań: do wykonywania odrysów roślin naświetlanych bezpośrednio na podłożu pokrytym światłoczułą substancją i do wykonywania sylwetowych portretów, zdejmowanych z profilowego rzutu twarzy. W obu przypadkach obraz powstaje na skutek usytuowania obiektu pomiędzy źródłem światła skierowanego na papier a powierzchnią tego papieru, przez co przejmuje rolę cienia rzuconego na jakieś podłoże przez przedmioty, kiedy z przeciwnej strony padają na nie promienie słońca czy blask świecy. Przykłady te tyleż stanowią najprostsze ilustracje fizycznej zasady powstawania „fotogenicznych rysunków”, co i zarazem mają fundamentalne znaczenie określające istotę tak uzyskanego

¹⁷ Na temat historii ogłoszenia wynalazku Daguerre’a zob. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 16–18.

¹⁸ Artykuł w „Gazette de France”, który najwcześniej informował o wynalezieniu i o cechach dagerotypii, opublikowano 6 stycznia, zaś wersja angielska ukazała się na łamach „Literary Gazette” w Londynie 12 stycznia; zob. R.D. Wood, *Accounting W.H.F. Talbot’s „Photogenic Drawing” at the Royal Society in 1839*, artykuł nieopublikowany drukiem, zamieszczony na stronie internetowej www.midley.co.uk: <http://www.midley.co.uk/midley_pdfs/talbot1839.pdf> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Treść artykułu z „Gazette de France” przytacza Newhall w: *The History of Photography*, s. 18–19. Angielski przekład ogłoszenia wynalazku Daguerre’a w „Compte-rendu des Seances de l’Academie des Sciences” wydrukowano w „Literary Gazette” 19 stycznia, zob. Newhall, *ibidem*, s. 19.

¹⁹ Zob. Wood, *Accounting W.H.F. Talbot’s...*, s. 15 oraz L.J. Schaaf, „On the Art of Fixing a Shadow” – *Talbot’s First Publication on Photography*, wpis ze stycznia 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. Blog ten badacz prowadzi na stronie internetowej projektu: foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk. Wspomniany wpis dostępny jest pod adresem: <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/on-the-art-of-fixing-a-shadow-talbots-first-publication-on-photography/>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

obrazu w specyficznej dlań wizualności. Podstawową rolę odgrywa tu, podkreślana przez analogię z cieniem, przyległość – nie tylko w sensie materialnym, chemicznym i fizycznym, lecz także wizualnym – obrazu fotograficznego do papierowej powierzchni, na której rysuje się on i prezentuje jako efekt sprowadzenia trójwymiarowych kształtów obiektów, za pośrednictwem wywiązujących się w ich obrębie i między nimi a otoczeniem relacji obszarów rozświetlonych i nierozświetlonych, do dwuwymiarowego układu kontrastów walorowych. Odnosi się to również do „rysunków fotogenicznych” powstających na papierze umieszczonym w camerze obskurze, które Talbot omawia w dalszej kolejności na przykładzie zdjęć swojego domu, jakie wykonał latem roku 1835. Opisany pierwszy eksperyment na tej drodze przekonał go, że najwyraźniejszy obraz budynku tworzą jego partie silnie nasłonecznione, wyrazistość reprezentacji zaciera się w partiach słabiej objętych światłem, a w częściach zacienionych całkowicie znika. Na tej zasadzie przekładu gradacji słonecznego światła obejmującego różne partie budynku na gradację widoczności ich form poprzez kontrasty jaśniejszych i ciemniejszych walorów architektura jego domu stała się, jak stwierdził, „pierwszą, która narysowała swój własny obraz” na światłoczułym papierze²⁰.

Reasumując, wizualność fotografii została w referacie Talbota ściśle związana z właściwościami medium, z materialną i techniczną stroną uzyskiwania zdjęć na papierowym podłożu, a tym samym ukierunkowana odwrotnie niż wizualność dagerotypii, której dyskursywna charakterystyka odrywała się od poziomu techniki i podążała tropem iluzji przezroczystości nieuchwytej dla oka powierzchni obrazu. Podczas gdy kluczową metaforyczną figurą dagerotypu stał się więc teleskop prowadzący spojrzenie w dal, ku najdrobniejszym szczegółom najbardziej odległych obiektów, wizualne cechy zdjęć Talbota definiowały w sposób paradygmatyczny kategorie odnoszące się do ich materialnego podłoża – metafora pokrytej rysunkiem powierzchni papieru oraz metafora cienia rzuconego na płaszczyznę i w niej umocowanego. Ponadto w listach z pierwszych miesięcy 1839 roku powtarza się jeszcze inna wymowna figura płaszczyznowej struktury zdjęcia: stwierdzenie, iż światło wpadające przez obiektyw „stempluje” na światłoczułym papierze fotograficzny obraz rzeczy umieszczonych przed aparatem²¹. O ile zatem wizualność dagerotypii jawiła się jako radykalizacja modelu albertiańskiej perspektywy,

²⁰ Skan całej broszury Talbota opublikował Schaaf na stronie projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*, pod adresem: <<http://blogs.bodleian.ox.ac.uk/foxtalbot/wp-content/uploads/sites/2/2016/02/SomeAccount-booklet.pdf>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

²¹ Zob. listy Talbota do Williama Jerdana z dnia 30 stycznia 1839 i z dnia 8 kwietnia 1839, opublikowane na stronie internetowej *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*.

o tyle wizualność „fotograficznego rysunku” przeciwnie – prezentowała efekt odciśnięcia trójwymiarowej postaci obiektów na płaszczyźnie, zachodzący poprzez transpozycję przestrzennych stosunków światła i cienia na różnice walorowe.

Powiązane ze sobą figury rysunku i cienia przenosiły obraz fotograficzny poza tradycję perspektywicznego iluzjonizmu ku tradycji znacznie starszej, sięgającej legendarnych początków sztuki rysunku w przekazanej przez Pliniusza opowieści o korynckiej dziewczynie, „która dla zachowania obrazu odchodzącego ukochanego utrwaliła jego cień na ścianie w postaci narysowanego węglem konturu, tworząc w ten sposób pierwszy *skiagram*”²². Pamięć o tych mitycznych początkach historii obrazu ożywiła popularna od połowy XVIII wieku praktyka wykonywania portretów sylwetowych, która stała się polem poszukiwań zmierzających do mechanizacji sposobu uzyskiwania odrysu cienia twarzy na oświetlonej płaszczyźnie, aby dawał on doskonale precyzyjne odwzorowanie profilu²³. Talbot w swoim referacie odniósł „rysunek fotogeniczny” wprost do tej tradycji, a jego ujęcie wizualności technicznie udoskonalonej sztuki, której istotą pozostaje mocowanie cieni na płaszczyźnie, dobitnie podkreśla przyjęta dla niej nazwa „skiografii”²⁴. Odwołanie się poprzez tę nazwę właśnie do cienia, zamiast do światła jako kategorii nadrzędnej, tłumaczy się oczywiście faktem, że „fotogeniczny rysunek” dawał obraz negatywowo, ale nie mniej istotna jest tutaj rzecz inna: światło wszak ma to do siebie, że w widoczny sposób zawsze obejmuje przestrzeń, natomiast cień, powstały wskutek padania światła na jakiś obiekt, pokazuje się tylko jako rzucany przez jego sylwetę z przeciwległej strony na pewną powierzchnię i wytwarzający na niej dwuwymiarowe odbicie tegoż obiektu.

Przeciwieństwo między „albertiańską”, skrajnie perspektywiczną orientacją wizualności dagerotypu a „skiograficzną”, płaszczyznową orientacją wizualności zdjęć Talbota – zarówno na poziomie dyskursywnym, jak i na po-

²² E. Letkiewicz, „*Silhouette*” – XVIII-wieczny portret sylwetowy i źródła jego powstania, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*” 2010, 8(1), s. 12.

²³ Zob. ibidem, s. 15–17. Badacze dziejów fotografii zgodnie wiążą jej początki z tą tradycją, np. Newhall, *The History of Photography*, s. 10–11; Marien, *Photography*, s. 4–6; Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 39–40.

²⁴ Na temat pojęcia skiografii w wypowiedziach Talbota zob. Newhall, *The History of Photography*, s. 20; Marien, *Photography*, s. 20 oraz obszerny komentarz L.J. Schaafa w przypisie 4 do listu Talbota z dnia 27 lutego 1839 (adresat: James D. Forbes) na stronie *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*. Związek między Talbotowską koncepcją „skiografii” a starożytną opowieścią o wynalezieniu rysunku uczynił przedmiotem pogłębionych rozważań Hagii Kenaan, *Photography and Its Shadow*, „*Critical Inquiry*” 2015, 41(3).

ziomie doświadczeń wzrokowych – dobitnie obrazuje porównanie najwcześniejszych znanych serii prac obu autorów, powstałych w efekcie diametralnie odmiennego ustawienia relacji między aparatem a oknem. Daguerre jak najbardziej dosłownie przyjął analogię wyznaczającą obrazowi rolę okna udostępniającego rzeczywistość widoczną poza nim: umieścił aparat w polu okiennej ramy i skierował obiektyw na zewnątrz, w dal, gdzie rysowała się perspektywa ulicy²⁵. Natomiast Talbot umieścił swoją skrzynkę optyczną ze światłoczułym papierem wewnątrz pokoju, naprzeciw okna, i uczynił przedmiotem fotografii jego rozświetlone szyby, obszar wyznaczony jego obramieniem, a nie widok przez nie dostępny²⁶. Tak jak Daguerre ukrył, tak on pokazał więc na zdjęciu okienny otwór w ścianie jako to, co warunkuje – na swój sposób daje i także na swój sposób ogranicza – widok świata zewnętrznego, czyli, innymi słowy – co określa, na własnych zasadach udostępniania, pewien jego obraz. Tym samym, ustawiając aparat we wnętrzu *vis-à-vis* okna, aby wykonać jego „fotogeniczny rysunek”, nawiązał do albertiańskiej metafory całkiem inaczej niż Daguerre w swoich widokach ulic: rozegrał ją nie na zasadzie identyfikacji aparatu z oknem pokoju, lecz na zasadzie znaczącego porównania między nimi. Zapewne, kiedy postanowił usytuować kamerę obscure wewnątrz jednego z domowych pomieszczeń i skierować obiektyw na jego okienną ścianę, swoją rolę w tym pomysśle odegrała narzucająca się analogia zarówno językowa (zwłaszcza że Talbot miał zainteresowania językoznawcze), jak i fizyczna – wszak skrzynka z soczewką mieszcząca światłoczuły papier była odpowiednikiem, w mikroskali, oświetlonego okna pokoju²⁷. W każdym razie angielski wynalazca uchwycił i pokazał obraz okna w jego funkcji zapośredniczającej widok świata zewnętrznego, narzucającej widzeniu własne warunki – i pokazał je przy tym, *per analogiam*, na warunkach właściwych fotografii. Okno nie jest tu albertiańską figurą przezroczystości obrazu i nie służy wyprowadzeniu spojrzenia w perspektywiczną dal, lecz przeciwnie – prezentuje się jako źródło światła wlewającego się do wnętrza i biegnącego naprzeciw oku, by odbić w nim swój obraz, tak jak odciska się płaskim cieniem na światłoczułym podłożu. „Fotogeniczny rysunek” okna, uzyskany poprzez negatywowy cień jego rozświetlonych szyb, dobitnie zaznacza swoje umiejscowienie nie gdzie indziej, jak tylko na płaszczyźnie, której zewnętrzne granice, ujmujące

²⁵ Daguerre wykonał serię co najmniej trzech ujęć widoku na Boulevard du Temple z okna pracowni w budynku mieszczącym jego słynną dioramę. Zob. na ten temat G. Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge 2000, s. 12 oraz Silverman, *The Miracle of Analogy...*, s. 59–65.

²⁶ Talbot wykonał serię kilku, co najmniej pięciu, zdjęć okna południowej galerii swojej rezydencji w Lacock Abbey. Szerzej pisze o nich Batchen, *Each Wild Idea*, s. 7–10.

²⁷ Skojarzenie to zasugerował Batchen, *ibidem*, s. 9.

ów rysunek, stanowią analogię dla okiennej ramy. Zarys okna z jego charakterystycznymi podziałami ujawnia zarazem, w najbardziej esencjalnej formie, zasadę powstawania „skiagraficznego” obrazu przedmiotów w camerze obskurze, czyli fakt, iż stanowi on płaszczyznowy rzut miejsc zatrzymania i załamania strumieni światła – wpadających do wnętrza kamery „oknem” obiektywu, by ostatecznie zatrzymać się na powierzchni papieru – przez powierzchnie obiektów napotykanych po drodze. Reasumując, fotografia ta, zachowana do dziś w kilku wersjach, ów „stempel” światła schwytanego w okienną ramę i spoczywającego na papierze, pokazuje w sposób najbardziej elementarny, czym w istocie jest fotograficzny obraz, skąd się bierze i na czym polega specyficzna dla niego wizualność; jak zauważył Geoffrey Batchen, Talbot sfotografował tu samą fotografię, stworzył rodzaj jej „emblematu” czy symbolu²⁸. Pełnił on – za wskazaniem samego twórcy – rolę punktu wyjścia i wzoru dla kolejnych realizacji, które miały podążać jego śladem, rolę paradygmatycznego przykładu, wyznaczającego rozumienie każdego zdjęcia na poziomie podstawowej, autoreferencyjnej treści: obraz fotograficzny jest przede wszystkim o tym, jak rzeczywistość znajdująca się przed obiektywem aparatu rzuca swój „skiagraficzny” rysunek na powierzchnię papieru, jak formy obiektów zostają do niej sprowadzone i jak ujęte w jej ramach²⁹. Bezpośrednio dotyczy to oczywiście negatywów, które Talbot cenił jako autonomiczną formę fotografii, ale za ich pośrednictwem odnosi się także do pozytywowych odbitek, powstających metodą stykową przez nałożenie tych pierwszych na światłoczuły papier i naświetlenie, które skutkuje odwróceniem tonalnym pierwotnego obrazu. Odbitka pozytywowa znaczyła przede wszystkim swoją indeksalną przyległość do powierzchni negatywu, stanowiącego podłoże oryginalnego „skiagraficznego” rysunku.

²⁸ Ibidem, s. 9. Ciekawe uwagi na temat serii „okiennych” fotografii Talbota rozwinął Batchen, obierając kierunek nieco inny od proponowanego tutaj, w artykule *A Philosophical Window*, „History of Photography” 2002, 26(2) (za udostępnienie artykułu serdecznie dziękuję dr. Witoldowi Kanickiemu). Autotematyczne zdjęcia okna wpisują Talbotowski obraz fotograficzny w związaną z tym samym motywem tradycję obrazu „świadomego siebie”, prezentującego w porównaniu z otworem okiennym i jego obramieniem swoje fizyczne właściwości – tradycję, którą na gruncie nowożytnego „metamalarstwa” opisał V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

²⁹ W liście do Lady Mary Cole z 9 kwietnia 1839 Talbot proponował, aby wszelkie doświadczenia z fotografią zaczynać właśnie od takiego zdjęcia okna, wykonanego z wnętrza pokoju, gdyż to byłby właściwy punkt wyjścia. Moje wnioski stanowią rozwinięcie i uściślenie dość ogólnych sugestii Batchena, sformułowanych w związku ze zdjęciami okien Talbota i ze wspomnianym listem podkreślającym ich kluczowe znaczenie. Zob. Batchen, *Each Wild Idea*, s. 9–10.

Odpowiadając na wcześniejsze upowszechnienie się dagerotypii jako szeroko dostępnej techniki wykonywania unikatowych i niedających się powiełać fotografii, Talbot postanowił praktycznie wykorzystać i zademonstrować największą przewagę tkwiącą w jego technice negatywowo-pozytywowej, która pozwalała z jednego negatywu wytworzyć całą serię papierowych odbitek. Tajniki wynalezionej w roku 1840 kalotypii, znacznie usprawniającej proces wykonywania zdjęć, ochronił patentem, a tym samym – w przeciwieństwie do Daguerre’a – zamknął drogę swobodnego i powszechnego jej stosowania przed niewtajemniczonymi, zastrzegając sobie rolę nie tylko wynalazcy, ale też „prawodawcy” alternatywnej wobec dagerotypii odmiany fotografii, aby z tej pozycji – zamiast dzielić się szczegółami technicznej receptury, jak to uczynił wynalazca francuski – rozpropagować przede wszystkim własną, autorską wizję operowania techniką fotograficzną w praktyce. Służyła temu publikacja kolejnych części książki *Ołówek natury* (w latach 1844–1846 ukazało się ich sześć, chociaż planowanych było więcej), w której Talbot opisał historię swego wynalazku i jego podstawy techniczne, głównie jednak związał go z określoną koncepcją i charakterystyką obrazu fotograficznego, by właściwie mu cechy i możliwości zaprezentować na konkretnych, wzorcowych przykładach własnych zdjęć³⁰. Wykorzystując niedostępną dla dagerotypii możliwość zamieszczenia papierowych odbitek na kartach książki i opatrzenia ich autorskim komentarzem, w bezprecedensowy sposób związał fotograficzne obrazy z tekstem określającym ich znaczenie, czyli – innymi słowy – przez korelację dyskursu i obrazu skonstruował wizualność odbitkowej fotografii. Był więc nie tylko odkrywca i pierwszym praktykiem nowej techniki wizualnej reprezentacji, lecz także autorem pierwszej książki fotograficznej jako nowej formy szerokiego udostępniania zdjęć, przyjmujących rolę rezonatorów dla przypisanych im treści. Autokomentarze Talbota do zdjęć zamieszczonych w *Ołówku natury*, nadające im sens ilustracji i egzemplifikacji dyskursywnych stwierdzeń na temat fotografii, nadawały materialną postać efektowi zapośredniczenia doświadczeń oglądowych przez pojęcia określające ich przedmiot, który Bryson opiszę właśnie za pomocą kategorii „wizualności”. Za

³⁰ Szczegóły na temat publikacji książki Talbota podaje L.J. Schaaf, *Third Census of H. Fox Talbot's „The Pencil of Nature”*, „History of Photography” 2012, 36(1), s. 99–120. Zob. także uwagi tego badacza w tekście *Happy Birthday to The Pencil of Nature*, wpis z czerwca 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Całość książki w wersji cyfrowej, opracowana na podstawie wydania faksymilowego z roku 1989, dostępna jest w Internecie na stronie Alana Griffithsa *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis*: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_process_calotype_02/1/0/0/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

sprawą swojej książki Talbot przejmował inicjatywę w zakresie kształtowania pojęć o obrazie fotograficznym, zyskując możliwość odparcia, przynajmniej do pewnego stopnia, wpływu, jaki na ten proces wywarł dyskurs zapoczątkowany komentarzami do słynnych widoków paryskich Daguerre'a i charakteryzujący optyczne efekty jego wynalazku.

Talbotowi – stojącemu wobec konieczności przyjęcia za punkt odniesienia dagerotypii, wcześniej spopularyzowanej zarówno w fotograficznej praktyce, jak i w opisach jej wytworów – publikacja książki pozwalała przedstawić i wyłansować alternatywną wersję fotografii na zasadzie repliki, która oznaczałaby tyleż powtórzenie cenionych osiągnięć techniki dagerotypowej, co i ripostę manifestującą odrębne stanowisko w dyskusji i osłabiającą siłę argumentów drugiej strony. Po pierwsze zatem, autor *Ołówka natury* wykazywał, że potrafi w swoich zdjęciach uzyskać efekty porównywalne z tymi, które uchodziły za największe zalety dagerotypii, po drugie zaś – akcentował istotne znaczenie innych aspektów obrazu fotograficznego, które wyróżniają jego zdjęcia.

Najwyraźniej czytelnym nawiązaniem do utartych opinii o niedoścignionych walorach dagerotypów pod względem detaliczności widoku odległych elementów miejskiego pejzażu – którego szczegóły, przeoczone w chwili wykonywania zdjęcia, ujawniają się dopiero przy jego oglądzie pod lupą – jest komentarz Talbota do fotografii bramy Queen's College w Oxfordzie, otwierającej trzeci zeszyt *Ołówka natury* (plansza XIII)³¹:

Do badania obrazów fotograficznych o pewnym stopniu doskonałości zaleca się używanie dużej lupy [...]. Powiększa ona obiekty dwu- lub trzykrotnie i często ujawnia mnóstwo najdrobniejszych szczegółów, wcześniej niezauważonych i nieoczekiwanych. Co więcej, często się zdarza – i jest to jeden z uroków fotografii – że sam fotograf odkrywa przy badaniu, być może długo po fackie, iż zobrazował wiele rzeczy, z których nie zdawał sobie sprawy. Czasami na budynkach odnajduje się napisy i daty, albo odkrywa się na ich ścianach zupełnie nieistotne drukowane afisze; niekiedy widać odległą tarczę zegara, a na niej – nieświadomie zarejestrowaną – godzinę dnia, o której ten widok został zdjęty.

Talbot przechwycił tutaj ten najbardziej charakterystyczny rodzaj dyskursu o nadzwyczajności optyki dagerotypowych widoków ulic, zainicjowany przez samego Daguerre'a, aby w nim potwierdzić odpowiednie przymioty

³¹ Zdjęcie to, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/15/86752674186183307135052336/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

własnej fotografii, mimo że jej optyka była w istocie inna i odróżniała się od „teleskopowej” perspektywy, na której budował swoją sławę Francuz.

Zdjęcie Talbota obejmuje fragmentarycznie, z bliskiej odległości, frontową część Queen's College z monumentalną oprawą bramy pośrodku, zza której wylania się oddalony o kilkadziesiąt metrów znacznie wyższy gmach, mieszczący kaplicę, z centralną częścią zaakcentowaną wieżyczką zegarową. Symetria tego dwuplanowego układu budowli została przełamana lekkim przesunięciem kadru w taki sposób, że nadbudowa bramy na przedzie znalazła się nieco na lewo w stosunku do osi obrazu, odsłaniając większą część wieżyczki z zegarem, widoczną odpowiednio na prawo od osi, przy czym obie te formy architektoniczne, o analogicznej strukturze, przylegają do siebie w kompozycji zdjęcia i wizualnie zespolone, współtworzą centralny jej segment, wypiętrzony na tle nieba pośrodku płaszczyzny, symetrycznie względem obu pionowych brzegów pola obrazowego. Ten kompozycyjny porządek nie wygląda bynajmniej na dzieło przypadku, a raczej sugeruje celowość takiego ustawienia kadru, aby uwidocznić wieżyczkę zegarową na dalszym planie. Komentarz do zdjęcia zdecydowanie bardziej więc tłumaczy się jako próba przeniesienia na kalotypię mitu związanego wcześniej z dagerotypią niż jako adekwatna charakterystyka samego obrazu. Jedyne, co tutaj się zgadza, to fakt, że pozwala on dostrzec układ wskazówek na oddalonej tarczy zegara, ale raz, że dystans przestrzenny między nią a bramą na bliskim planie wcale nie jest duży na tyle, by można było mówić o szczególnej „dalekowzroczności” fotografii, która przekraczałaby zasięg widzenia gołym okiem, a dwa, że zwrócenie uwagi na ten detal prowadzi do zupełnie innego wniosku niż teza, jakoby fotograf nie panował swoim widzeniem i świadomością nad uzyskiwanym obrazem. Przeciwnie, ujawnia się tutaj raczej próba optymalnego uwidocznienia na zdjęciu wybranego motywu, stosownie do warunków, jakie dyktuje jego własna struktura i miejsce usytuowania aparatu, a zarazem, z drugiej strony, próba optymalnego zakomponowania widoku w ramach kadru, stosownie do porządku obrazowego pola, który dyktuje geometria jego prostokątnej płaszczyzny. Fotografia prezentuje się jako efekt przemyślnego zestrojenia obu tych czynników.

Wyrafinowane operowanie kadrem cechuje w jeszcze większym stopniu zdjęcie innego fragmentu Queen's College, które otwierało całą serię fotografii zamieszczonych w *Ołówku natury*, ukazując się na pierwszej planszy w pierwszym zeszycie³². Komentarz do niej również podejmował charaktery-

³² Później wydane egzemplarze zamiast niego zawierają inne, mniej udane, prawdopodobnie autorstwa Nicolaasa Hennemana, ponieważ oryginalny negatyw w procesie wykonywania kolejnych odbitek uległ częściowemu zniszczeniu. Zob. L.J. Schaaf, *The Mysterious*

styczny wątek narosłego wokół dagerotypii dyskursu o nadzwyczajnej precyzji obrazu, dotyczący zdolności odtwarzania „najdrobniejszych ubytków i zarysowań w ścianach budynków” (Morse), „każdego wyszczerbienia w narożu każdego kamienia” budowli (Herschel w liście do Talbota). Ekspozowanym w komentarzu tematem tego pierwszego zdjęcia na kartach książki jest właśnie ściana budynku prezentująca ślady zniszczenia swojej powierzchni. Znamienne jednak, że ów temat, w odniesieniu do dagerotypii ściśle kojarzony z jej quasi-teleskopowymi możliwościami dotarcia obrazem do najdrobniejszych szczegółów obiektów widocznych w oddali, tutaj przeniesiony został na najbliższy plan obrazu, na którym poszczerbiona ściana gmachu prezentuje się frontalnie, za sprawą organizacji kadru, w ścisłej wizualnej przyległości do powierzchni fotografii przy lewym jej brzegu. Z kolei perspektywiczny widok ulicy – temat tak bardzo kojarzący się z osławionymi Daguerre’owskimi zdjęciami Paryża – tutaj ujęty został w skrócie na tyle ostrym, że nie pozwala on przyrzeć się ścianie budynku prostopadłej do tej, którą widać na wprost, i ocenić, czy równie szczegółowo przedstawiałby się obraz jej powierzchni z większej odległości. Jak zauważył Larry J. Schaaf, perspektywa ulicy na fotografii Talbota prezentuje się głównie jako obszar gry efektów światła i cienia³³. Dodajmy, że owa gra przejmując prymat nad detaliczną widocznością poddanych jej ścian budynków, a szczególną uwagę zwraca na siebie tam, gdzie cień zabudowań po prawej stronie rzuca się poszarpanym konturem na rozświetloną powierzchnię bruku, przypominając tym samym zasadę powstania fotografii jako rzutu wydobytych w podobny sposób zarysów architektury na płaszczyznę światłoczułego papieru. Jednocześnie optyczne odniesienie tej strefy obrazu do jego płaszczyzny buduje nienaruszony perspektywicznym ujęciem ściany biegnącej wzdłuż ulicy, lecz utrzymany dokładnie w horyzontalnej linii przebieg gzymsu nad pierwszą kondygnacją, który, co więcej, pokrywa się z poziomą osią pola obrazowego. W linii prostopadłej natomiast rysuje się symetria względem pionowej osi obrazu, ustanowiona między narożną krawędzią budynku na planie pierwszym a krawędzią zamykającą z drugiej strony perspektywiczny widok jego elewacji. Rysunek cieniem na powierzchni bruku, dialogujący z perspektywą ulicy, a kompozycyjnie ekspozowany w efekcie demonstracyjnego wręcz podporządkowania kadru nie funkcji możliwie re-

Agency of Natural Chemistry, wpis z maja 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/the-mysterious-agency-of-natural-chemistry/>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Omawiane tutaj zdjęcie oryginalne, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/3/87753080387183187210595165/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

³³ Ibidem.

prezentatywnego uwidocznienia budynku Queen's College, lecz prymatowi geometrycznego porządku płaszczyzny, nadaje temu pierwszemu zdjęciu na kartach *Ołówka natury* wyraźny rys tyleż dialogu z wizualnością dagerotypii, co zarazem polemicznej i autotematycznej wypowiedzi o istocie fotografii w pojęciu Talbota. Ten swego rodzaju wizualny manifest operowania przede wszystkim prostokątnym kadrem i formami cieni padających na powierzchnię jest bez wątpienia jedną z najbardziej pokazowo „fotograficznych” fotografii, jak ujął to Larry J. Schaaf, w Talbotowskim *oeuvre*, nabiera znaczenia symbolu czy metafory fotograficznej sztuki.

Porównanie już nie tylko z charakterystycznymi motywami samego dyskursu o dagerotypii, lecz wprost ze słynnymi fotografiami paryskich ulic Daguerre'a prowokuje niemal ostentacyjnie następną, druga plansza pierwszego zeszytu *Ołówka natury*, zatytułowana *Widok bulwarów w Paryżu*³⁴. Maksymalne zbliżenie się zarówno tematem, jak i sposobem ujęcia widoku ulicy z wysoko usytuowanego okna, służyło tyleż demonstracji podobieństwa efektów, które można uzyskać w konkurencyjnej technice kalotypii, co i tym wyraźniejszemu zaznaczeniu odmienności właściwego jej sposobu obrazowania fotograficznego. W komentarzu jednym krótkim zdaniem Talbot odnotowuje widoczność odległych obiektów w perspektywie bulwaru, ale chodzi tylko o zaparkowane powozy i dorożki, te zaś trudno zaliczyć do rzeczy drobnych rozmiarów, których wyraźne dostrzeżenie gołym okiem z okna mogłoby sprawić jakiś kłopot. Nie podejmuje on więc tropu „teleskopowej” optyki kojarzonej z ulicznymi fotografiami Daguerre'a, natomiast zwraca uwagę na zupełnie inne kwestie niż szczegółowość obrazu. Po pierwsze, opisuje kontrasty mas światła i cienia na elewacjach domów, po drugie, wskazuje znacznie podniesioną linię horyzontu, wyraźnie zaznaczającą się na tej wysokości, gdzie ukazane w perspektywie podziały poziome architektury kamienic zyskują horyzontalny kierunek i przebiegają równoległe do górnego brzegu fotografii. Skupienie uwagi na strefie horyzontu, w której rysują się poziome linie dachów zabudowań po lewej stronie ulicy, wiąże się w komentarzu Talbota ze skierowaniem oglądu na charakterystyczny efekt wizualny: „Z horyzontem sąsiaduje cały las kominów; aparat bowiem rejestruje wszystko, cokolwiek widzi i na pewno zarysuje nadstawkę kominową czy osprzęt kominiarski z taką samą bezstronnością, jakby to był Apollo Belwederski”. Zatem optyka fotograficzna określona została jako równomiernie skrupulatna w tym sensie, że

³⁴ Zdjęcie to, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/4/8965941538183192376830416/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

nie pomija niczego, co znajduje się w polu widzenia obiektywu, jest nieselektywna, jednakże nie oznacza to wcale tej drobiazgowej precyzji w oddawaniu każdego detalu każdego uchwyconego z daleka przedmiotu, którą podkreślano, charakteryzując quasi-teleskopową optykę dagerotypii. Przeciwnie, obraz w opisie Talbota, zamiast absorbować wzrok różnaitością precyzyjnie wyodrębnionych form poszczególnych konstrukcji kominowych (co odpowiadałoby podkreślanym cechom dagerotypu), prezentuje oczom zasadniczo inne, bo sumaryczne wrażenie ogólnego zarysu ich konturów w płaszczyźnie; w tym zaś płaszczyznowym, niewyraźnym, syntetycznym zarysie poziomy szereg kominów, wyrastający na horyzoncie i odcinający się na tle nieba, przypomina coś innego niż to, czym konstrukcje na dachach faktycznie są – zyskuje podobieństwo do sylwety lasu. Fotografia paryskiego bulwaru ujawnia w ten sposób potencjał wytwarzania przez obraz fotograficzny znaczeń przekraczających poziom rzeczowej konstatacji uchwyconego przedmiotu i zdolność generowania efektów wizualnej metafory.

Komentarz na temat uwidocznienia zegara i wskazywanej przezeń godziny na zdjęciu budynku Queen's College łączył się z dyskursem o właściwościach optyki dagerotypu w generalnej tezie, iż fotografia pozwala zobaczyć różne szczegóły obiektów niezarejestrowane przez świadomość osoby wykonującej ich zdjęcie. Ten pozaświadomy, nieintencjonalny wymiar rejestracji, który odróżnia optykę fotografii od świadomie działającego spojrzenia podmiotu, Wolfgang Kemp określił zaczerpniętym od Waltera Benjamina mianem „optycznej nieświadomości”³⁵. Natomiast obserwacje Talbota związane z efektem upodobnienia widoku kominów do widoku lasu na zdjęciu paryskiego bulwaru zwracają uwagę na inny jeszcze wymiar wizualności fotografii, który pozostaje ukryty przed spojrzeniem świadomym, rozróżniającym poszczególne przedmioty w polu widzenia i rozpoznającym ich realne stosunki przestrzenne, ujawnia się natomiast w oglądzie zdjęcia, kiedy miejsce trójwymiarowej rzeczywistości obiektów zajmuje układ ich konturów w płaszczyźnie obrazowego pola. Wskutek tej transformacji powstają przeobrażenia wizualne, które wytwarzają znaczące efekty czy to analogii, czy antynomii, czy też metaforyki form uzyskanych przez wzajemne relacje przedmiotów w płaszczyznowym porządku – powstaje tu pewna sensotwórcza „nadwyżka dostrzegalnego”, która wykracza poza oczywistość zwykłego porządku rzeczy. Znamienne więc, że o ile dyskurs spowijający słynne zdjęcia paryskich ulic Daguerre'a wyłonił z nich wymiar „optycznej nieświadomości” w sensie naddatku szczegółów sfotografowanego widoku, o tyle sposób poprowadze-

³⁵ W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, przeł. M. Bryl, Kraków 2014, s. 20–22.

nia oglądu na pozór wtórującego Daguerre'owi zdjęcia paryskiej ulicy przez komentarz Talbota przywodzi do odkrycia zupełnie innego rodzaju naddatku tego, co widoczne w płaszczyźnie fotograficznej odbitki.

Powyższe analizy prowadzą do wniosku, iż dialog z wizualnością dagerotypii, nawiązany w książce *Ołówek natury*, służył podjęciu jej kluczowych aspektów i przepracowaniu ich pod kątem odrębnych zasad kształtowania obrazu, związanych ze specyfiką medium, jakim była fotografia na papierze. Na dyskurs akcentujący brak kontroli świadomości nad szczegółami, które niepostrzeżenie wkradają się do obrazu fotograficznego, odpowiada fotografia prezentująca zabieg celowego odsłonięcia szczegółu dalekiego planu w sposób uzasadniony logiką płaszczyznowej kompozycji kadru. Na dyskurs akcentujący nadzwyczajną dalekosiężność optyki fotograficznej i drobiazgową precyzję w ujmowaniu każdego najodleglejszego detalu odpowiada fotografia skupiająca szczegółowość rejestracji w niewielkim dystansie, a zarazem wydobywająca efekty rozłożenia światła i cieni na obiektach jako nadrzędne wobec widoczności wszystkich niuansów ich własnej formy, eksponująca porządek płaszczyznowy obrazu i wytworzone w nim wizualne, a przy tym produktywnie znaczeniowo powiązania elementów kompozycji bardziej niż daleki bieg perspektywy i oczywistą tożsamość przedmiotów. Precyzyjny kadraż, optycznie wiążący strukturę kompozycyjną zdjęcia z granicami i płaszczyzną prostokątnego arkusza papieru – to główny wyróżnik tych fotografii, w którym ujawnia się wyraźne odniesienie do właściwości papierowego podłoża jako podstawowa cecha przeciwstawna wobec dagerotypii, ponieważ dagerotypia właśnie (a wcześniej, choć w inny sposób, poprzedni wynalazek Daguerre'a, czyli diorama) pozbawiała obrazy tego rodzaju wizualnego związku z granicami i strukturą pola obrazowej powierzchni, podczas gdy charakteryzował on tradycyjne media obrazowe, jak malarstwo czy rysunek. Tak też rozumiem istotny sens podkreślanego przez Talbota – za pomocą określeń „rysunek fotogeniczny” i „ołówek natury” – pokrewieństwa między fotografią a rysunkiem jako formą, która nie zaciera obecności powierzchni papieru, stanowiącej jego materialną podstawę, lecz otwarcie prezentuje fakt swego naniesienia na tę powierzchnię. O ile w formie fotograficznej to sama natura zarysowuje swoje ślady na papierze, zastępując rękę artysty, o tyle twórczy udział fotografa w jej kształtowaniu przenosi się na kompozycję tego „rysunku” w ramach wybranego kadru i w płaszczyznowej strukturze wyznaczonego nim pola obrazu.

Autoreferencyjny wymiar wizualności omówionych fotografii znajduje podstawę w opisie koncepcji, która przyświecała pracy Talbota nad wynalazkiem quasi-rysunkowej techniki, mającej umożliwić nadanie trwałej formy obrazom powstałym w camerze obskurze. Ową źródłową koncepcję, wyraża-

jącą sposób myślenia wynalazcy o obrazie fotograficznym, wyłożył on w kluczowym fragmencie *Krótkiego zarysu historii wynalezienia tej sztuki* – tekstu poprzedzającego prezentację przykładowych fotografii w książce *Ołówki natury* i zarazem wyznaczającego im autoreferencyjną funkcję potwierdzania, że wyjściowa idea została spełniona w konkretnych realizacjach:

Obraz – jeśli pominąć idee, które mu towarzyszą, a wziąć pod uwagę tylko jego ostateczną naturę – jest jedynie szeregiem czy różnaitością silniejszych światel rzuconych na jedną część papieru i głębszych cieni rzuconych na inną. Światło zaś, tam, gdzie się znajduje, może wzbudzać pewne działanie, a w pewnych okolicznościach działanie wystarczające, aby spowodować zmiany w ciałach materialnych. Załóżmy więc, że takie działanie można by wzbudzić na papierze i że papier mógłby zostać przez nie zmieniony w widoczny sposób. W takim przypadku na pewno wytworzony efekt musiałby wykazywać ogólne podobieństwo do przyczyny jego powstania: takie oto, że urozmaicony spektakl światła i cienia zostawiłby po sobie swój obraz czy odcisk, mocniejszy lub słabszy w różnych partiach, zależnie od stopnia siły czy słabości, z jaką światło tam oddziaływało³⁶.

Znów zatem potwierdza się tutaj, iż Talbot rozumiał obraz fotograficzny nie w kategoriach albertiańskiej iluzji optycznego „zniknięcia” jego powierzchni na rzecz wrażenia obecności przed oczyma widza trójwymiarowych przedmiotów w jakimś przestrzennym oddaleniu, lecz odwrotnie: w kategoriach powierzchni papieru przechwytyjącej efekty gry światła i cieni z przestrzeni przed obiektywem, poprzez ich przekład na płaszczyznowy system zróżnicowanych walorów. Założenie, iż wytwór w postaci fotograficznego obrazu na papierze powinien wykazywać „podobieństwo do przyczyny jego powstania”, znalazło realizację nie tylko na poziomie przyczynowo-skutkowych procesów fizycznych i chemicznych, lecz także na poziomie struktury wizualnej zdjęcia, która prezentowała obraz jako rezultat uchwycenia ulotnego spektaklu promieni słońca w skontrastowanych walorowo formach i stabilnego umocowania porządku tych form w granicach powierzchni światłoczułego papieru. W taki oto sposób obraz fotograficzny przypomina własną postacią o tym, na jakiej zasadzie i na jakiej materialnej podstawie powstał – reprezentuje więc swoje medium. Prowadząc wzrok od rozpoznania realnego przedmiotu fotografii, poprzez sposób jego ujęcia w ramy kadru i w system relacji walorów, ku powierzchni odbitki absorbującej ten system, pokazuje on widzowi drogę, na której faktycznie został wytworzony.

³⁶ Tekst w oryginalnym brzmieniu dostępny jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/2/0/0/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

Nie wydaje się przypadkiem fakt, że autoreferencyjny rys wizualności kalotypii z książki *Ołówek natury* manifestuje się najdobitniej w zdjęciach utrwalających sytuacje prowizoryczne, przejściowe i nietrwałe. *Stóg siana* ukazany na planszy dziesiątej prezentuje się jako konstrukcja tymczasowa, stopniowo uszczuplana przez odcinanie kolejnych partii, o czym świadczą uskokowo wycięte segmenty stogu po lewej stronie, stanowiące pozostałość po jego poprzedniej ścianie analogicznej do tej, w którą teraz wbity jest nóż³⁷. Drabina wiąże ze sobą oba te elementy, znaczące nietrwałość obecnej postaci stogu, i sugeruje zbliżanie się chwili kolejnego cięcia. Efekt tymczasowości aktualnego stanu rzeczy zostaje sprowadzony do jednego momentu, w którym wykonano zdjęcie, za sprawą ostro zarysowanego cienia drabiny. Jest to znak powstania fotografii w minimalnym przedziale czasu, kiedy słońce oświetlało drabinę pod ściśle określonym kątem. Ten momentalny wymiar rejestracji ulotnego układu światła i cieni podkreślony został w komentarzu do zdjęcia, zwracającym uwagę na drobiazgowość oddania wszystkich szczegółów motywu od razu jako na niezrównaną zaletę fotografii, nieosiągalną dla ręki artysty, gdyż żaden artysta nie byłby w stanie uchwycić takiej masy detali i całej sumy tyleż złożonych, co jedynie chwilowych stosunków światłocieniowych w obrębie przedstawianego obiektu. Jeśli więc zdjęcie stogu demonstruje nadzwyczajną zdolność fotografii do utrwalania najbardziej nietrwałych i ulotnych sytuacji, to właśnie cień drabiny jest jej najdobitniejszą synekdochą, z trzech ściśle powiązanych ze sobą względów. Po pierwsze dlatego, że wyraźnie punktuje on, na zasadzie słonecznego zegara, ten jedyny moment, w którym zaistniał widoczny na zdjęciu stan rzeczy jako motyw fotografii. Po drugie dlatego, że zaznacza jego szczególność, ujawniającą się w tym, że cień ów, skontrastowany ze skośnym ustawieniem nasłonecznionej drabiny, „akurat teraz” kładzie się dokładnie pionowo na ścianie z siana, zarazem zaś ukazuje swój geometryczny związek z poziomym pasmem cienia spowijającego dolną partię stogu, której ukośnie ścięta krawędź biegnie równoległe do skosu wyznaczonego przez drabinę; cień drabiny styka się u dołu z tym szerokim pasmem cienia dokładnie pod kątem prostym. Po trzecie, ten geometryczny układ stosunków równoległości i prostopadłości, którego kluczowym elementem jest cień drabiny, rysuje się w płaszczyznowym porządku obrazu i w wyraźnym odniesieniu do prostokątnych granic powierzchni zdjęcia, przez to zaś najbardziej chwilowy i przemijający aspekt całej sytuacji przekracza swą

³⁷ Zdjęcie wraz z komentarzem Talbota dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/12/762580183271376533261/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

skrajną niestałość, wchodząc w najściślejszy strukturalny związek z podłożem, na którym został fotograficznie utrwalony, i optycznie ściągając do niego cały obraz. Tym sposobem zdjęcie w swojej wizualnej strukturze przedstawia i tematyzuje to, co Talbot już w referacie na temat „rysunku fotogenicznego” z roku 1839 określił jako istotę fotografii, czyli zjawisko trwałego mocowania cieni na powierzchni papieru. Dzięki dobitnej korelacji z płaszczyzną obrazowego pola układ cieni znaczący ulotną momentalność sfotografowanego stanu rzeczy tworzy efekt swojej definitywnej, koniecznej i nienaruszalnej zależności już nie od bezustannych zmian słonecznego światła, lecz od autonomicznego, niezmiennego rygoru logiki kompozycyjnej obrazu. Wizualne odniesienie zdjęcia do powierzchni i granic prostokąta odbitki jawi się jako przywołanie wymiaru transcendentnego wobec upływu czasu, który zaznaczają cienie uchwycone w momencie wykonania fotografii. Cięż drabiny rzucony na ścianę stogu, prezentujący się niczym jej negatyw, stanowi metaforę obrazu fotograficznego i fizycznej zasady jego powstania skutkiem „skiograficznego” zapisu momentalnej sytuacji w danych warunkach oświetleniowych. Jednakże ów cień sytuuje się ambiwalentnie, tyleż w głębi zarejestrowanej przestrzeni na widocznej w perspektywicznym skrócie ścianie siana, o którą oparto drabinę, co i – z racji swego ustawienia w pionie, równoległe do lewego brzegu zdjęcia – w bezpośredniej wizualnej przyległości do powierzchni odbitki, zaznaczając tym samym swoje utrwalenie na niej i transcendowanie momentalności w ponadczasowy porządek obrazowej struktury.

Związek linii cienia z płaszczyzną strukturą kompozycji stanowi również dominujący rys słynnego zdjęcia *Otwartych drzwi* (plansza VI)³⁸. Utrwała ono sytuację poniekąd analogiczną, ale jeszcze bardziej doraźną i krótkotrwałą niż przystawienie drabiny do stogu siana: oparcie miotły o kamienne odrzwia w taki sposób, że stoi ona na progu w połowie jego szerokości, jako zawada na wejściu do otwartego pomieszczenia, w każdej chwili możliwa do usunięcia jednym ruchem. Jej ewidentnie tymczasowe odstawienie w niewłaściwe z funkcjonalnego punktu widzenia miejsce zyskuje jednak jako motyw zdjęcia wymiar ostateczny, przez co staje się – podobnie jak drabina przy stogu – figurą paradoksalnej czasowości fotografii, rozpiętej między jedynie chwilowym trwaniem sytuacji, w której powstało zdjęcie, a niezmiennym jej pozostawieniem w obrazie.

³⁸ Zdjęcie wraz z komentarzem Talbota dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/8/8065546258183234351382717/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

Autoteliczny sens *Otwartych drzwi* jako fotografii na temat fotografii został ugruntowany i w towarzyszącym jej komentarzu, i w strukturze wizualnej zdjęcia. Komentarz określa tę pracę jako świadectwo początków nowej, fotograficznej sztuki, dokument jej „dziecięcej” fazy, przez co podsuwa możliwość przyjęcia metaforycznego kodu również do odczytania tytułu planszy: oto pionierskie osiągnięcie „otwierające drzwi” ku dalszym etapom rozwoju fotografii. Następnie tekst przywołuje tradycję sztuki holenderskiej jako tę, która wyznaczyła podjęty na nowo przez fotografię kierunek zainteresowania sytuacjami spotykanymi na co dzień, a jedynie oczom artystów ukazującymi malowniczą atrakcyjność takich motywów, jak „przypadkowy promień słońca lub cień rzucony na jego drodze, uschnięty ze starości dąb czy omszały kamień”. Skupiający uwagę na podstawach sztuki fotograficznej komentarz do *Otwartych drzwi* pozwala skojarzyć je z wcześniejszym zdjęciem okna widzianego z wnętrza Lacock Abbey, tym pierwszym Talbotowskim symbolem fotografii, i podobnie jak tam w okiennej ramie, tak tutaj w portalu usytuowanym naprzeciw obiektywu dostrzec wymowną analogię z aparatem i procesem fotograficznym. O ile w tamtym przypadku pomieszczenie oświetlone oknem było odpowiednikiem wnętrza camery obscury, w którym promienie słońca odciskają obraz na światłoczułym papierze, o tyle na tej planszy „ciemna izba” znajduje się przed nami, a promienie słońca dostają się do środka przez otwór drzwiowy. Ustawiona na progu i zagrządzająca wejście miotła pokazuje, że tylko dla nich właśnie dostępne jest wnętrze. Cienie trzonka miotły i końskiej uzdy, która wisi powyżej, kładą się na uchylonych drzwiach, znacząc „skiagraficzny” obraz tych obiektów, a zatem skrzydło drzwi symbolizowałoby powierzchnię światłoczułego papieru jako nośnik fotografii. Te nasuwające się paralele prowadzą w końcu do stwierdzenia przeciwstawności między prostokątem ościeży, „kadrującym” widok miotły od strony wnętrza, a prostokątem kadru rzeczywistego zdjęcia: oba są podobne w proporcjach, ale podczas gdy ten pierwszy jest węższy od swej wysokości, drugi odwrotnie, przy czym poszerza on ujęcie asymetrycznie w stosunku do osi wejścia. W ten sposób sproblematyzowany kadr fotografii kieruje uwagę na motyw, którego włączenie w ramy obrazu uzasadnia przesunięcie arbitralnie zaburzające symetrię, czyli na lampę zawieszoną przy portalu po prawej stronie. Lampa, swą obudową odbijająca blask słońca, rzuca na rozświetloną ścianę cień, jakby jej użytkowa funkcja uległa odwróceniu, co stanowi paradoks czytelny znów w kategoriach symbolu fotografii, a ściślej – dokonywanej za sprawą światła transpozycji obiektów w ich negatywowe, „skiagraficzne” sylwety na powierzchni papieru. Tak jak organizacja kadru, przeciwstawna wobec szerokości ościeży, zaznaczała swobodny, arbitralny wybór sposobu ujęcia motywu w granicach

fotograficznego obrazu i eksponowała jego prostokątne pole, tak z kolei ów motyw cienia lampy padającego w dół na ścianę akcentuje płaszczyznę tego pola. Związek między oświetlonym obiektem a sylwetowo odpowiadającym mu cieniem poniżej, zaprezentowany tutaj, wchodzi w wizualny dialog z odwrotną relacją, która na lewo od osi kompozycji łączy trzonek miotły z dokładnie równoległą do niego i zachowującą tę samą długość linią cienia widoczną na uchylonych drzwiach powyżej. Paradoksalna gra cieni zawiązująca się w obrazowej płaszczyźnie stanowi główny, *stricte* fotograficzny, temat *Otwartych drzwi* jako zdjęcia, którego nadrzędną treścią jest sztuka „skiagrafii”. Ponieważ cień rzeczywiście rzucony przez miotłę załamuje się na progu i na skrzydle drzwi, tyleż zaznaczając przestrzenne relacje obiektów, co zarazem gubiąc w swej niewyraźnej formie wizualne podobieństwo do jej przedmiotowego źródła, tym bardziej nieodparcie cień na deskach powyżej, rysujący się znacznie ostrzej i wiernie powtarzający skos wyznaczony przez trzonek miotły, narzuca oczom własne z nim powiązanie – mimo że nie ma ono żadnego źródła w pozaobrazowej rzeczywistości. W płaszczyznowym porządku kompozycji oba elementy zespolone wizualnie ewidentną relacją linii równoległych i przez to nierozzerwalnie współzależnych, odpowiadających jedna drugiej, stają się dla siebie nawzajem obowiązującymi. Dopiero wtórnie wobec dostrzeżenia tego wewnątrzobrazowego związku między miotłą a cieniem na drzwiach ponad nią zreflektować się można, że ów cień faktycznie pochodzi skądinąd, bo rzucony został przez nieujęte na zdjęciu nadproże. W tym punkcie znów daje o sobie znać zabieg arbitralnego ujęcia kadrem rzeczywistości obecnej przed obiektywem, podporządkowany autonomicznej logice konstrukcji obrazu: wyeliminowaną z jego granic górną część obramienia drzwi zastępuje krawędź zamykająca od góry pole obrazowe. Na zdjęciu to ku niej skierowany jest bieg cienia i z nią wiąże go w kompozycji kształt zawieszony na drzwiach uprząży. W ten sposób zobrazowana została z całą dobitnością przyświecająca Talbotowi idea fotografii jako sztuki trwałego „mocowania” cieni na powierzchni papieru. Autor *Ołówka natury* tak przemyślnie skonstruował zdjęcie, dopasowując kąt cienia rzuconego z góry przez nadproże (a zatem porę dnia dla wykonania fotografii), kąt otwarcia drzwi, na których skrzydło ów cień padał, kąt ustawienia miotły, a wreszcie kąt ustawienia aparatu w stosunku do niej i do portalu, że w efekcie precyzyjnego zestrojenia ze sobą tych wszystkich zmiennych kierunkowych w porządku planimetrycznym wytworzył ich niezwykle ścisłą i klarowną korelację. Zbudował z nich strukturalną całość, której poszczególne elementy wzajemnie się uzasadniają jako konieczne, a tym samym nieprzypadkowe i niezmiennie. Na tej zasadzie cień nadproża na uchylonych drzwiach – w rzeczywistości skrajnie niestabilne zjawisko

optyczne, którego porównanie z narowistym koniem, prowokowane motywem zwieszanej uzdy, nie jest tu od rzeczy – mocą powiązania z powierzchnią fotograficznego obrazu przez kształt uprząży przywierający do granicy pola i przez swoją równoległość do trzonka miotły prezentuje się w formie nienaruszalnie trwałej, w konsekwencji zaś znaczy zdolność przewycięzania przez fotografię ulotności chwil mijającego czasu.

Kompozycyjna integralność *Otwartych drzwi* prezentuje się najlepiej w porównaniu z kilkoma innymi wersjami ujęcia tego samego motywu, które są świadectwem kolejnych przymiarek i poszukiwań optymalnej korelacji – w porządku bądź równoległości, bądź prostopadłości linii – między kątem ustawienia miotły na progu a kątem przebiegu cienia nadproża na drzwiach³⁹. Porównanie to ujawnia również stosowane manipulacje kadrem, jego drobne przesunięcia w lewo i w prawo, w górę i w dół, a wreszcie ostateczną korektę kadru przez przycięcie wybranego negatywu, zatem cały szereg zabiegów zmierzających ku maksymalnemu wizualnemu powiązaniu elementów kompozycji z granicami pola obrazowego, a tym samym ku wzmożeniu efektu konieczności wiążącej całość struktury.

Podsumujmy. Namysł Talbota nad specyfiką wynalezionej przez niego odmiany fotografii na papierze – zwłaszcza odkąd dowiedział się o technice dagerotypowej i musiał do niej się ustosunkować – skupiony był na kwestii związku fotograficznego obrazu z powierzchnią, na której powstawał i zyskiwał utrwalenie. Kwestia ta nie tylko stanowiła podstawowy wyróżnik jego fotografii na poziomie samej techniki, ale zarazem też decydowała o zasadniczej odmienności uzyskiwanych efektów wizualnych. Drugą stroną ustawicznie podkreślanej w komentarzach przewagi dagerotypii pod względem detalicznej precyzji obrazu – ujawniającej się zwłaszcza w detalach ujętych na zdjęciu mimochodem, w sposób niekontrolowany spojrzeniem fotografa, ponieważ znajdowały się poza zasięgiem jego wzroku – była niedostrzegalność powierzchni zawierającej obraz w swoich granicach. Tak jak płaszczyznowy wymiar zdjęcia umykał w doznaniu wzrokowym, pochłanianym przestrzenną iluzją, tak też nie był obecny w dyskursie charakteryzującym fotografię Daguerre'owską. Tymczasem Talbot, odpowiadając na perspektywicznie zorientowaną wizualność dagerotypii, która tworzyła iluzję przenikania wzrokiem przez szybkę i sięgania poza nią w przestrzeń oddalonych obiektów, a jednocześnie nie pozwalała oczom spocząć na płaszczyźnie obrazu, właśnie w tym płaszczyznowym wymiarze sadowił zarówno dyskursywną charakterystykę swojej fotografii, jak i kompozy-

³⁹ Kilka wersji ujęć motywu zestawił L.J. Schaaf na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/09/>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

cję wzorcowych zdjęć z *Ołówka natury*. Techniczną stronę wykonywania fotografii opisywał jako proces „mocowania” na powierzchni papieru dwuwymiarowego systemu różnic walorowych, transponującego efekty kontrastów światła i cienia na powierzchniach rzeczy, i odpowiednio do tej zasady komponował zdjęcia, wiążąc wizualne elementy obrazu między sobą i w odniesieniu do podłoża „mocnym” i przykuwającym wzrok porządkiem płaszczyznowej struktury. Walor precyzji fotograficznego obrazu, w przypadku dagerotypu dotyczący jego szczegółowości a zarazem przypadkowości „wkradania się” detali, Talbot przeniósł – obracając to, co na tle tamtej techniki uchodziło za słabszą stronę fotografii na papierze, w jej unikatową siłę – właśnie na kompozycję zdjęcia, budowaną kadrem, który precyzyjnie zespalał osie perspektywy, zarysy fotografowanych obiektów oraz układ elementów oświetlonych i cieni z powierzchnią, granicami i proporcjami obrazowego pola. Wizualny efekt ścisłej przyległości obrazu, rejestrującego momentalną i ulotną sytuację optyczną, do płaszczyzny papieru, prezentował tym samym medium fotograficzne w jego zdolności utrwalania chwili, przenoszenia form najbardziej nietrwałych i podlegających zmianom, maksymalnie kontyngentnych w porządku świata rzeczywistego, naznaczonego niepowstrzymanym upływem czasu – jak układ cieni – w porządek wobec tego świata transcendentny i autonomiczny, porządek niezmiennej, stale aktualnej obecności i konieczności. Na gruncie tej podstawowej, autoreferencyjnej semantyki fotografii, między odniesieniem do rozpoznawalnej tożsamości obiektów a odniesieniem ich fotograficznej formy do porządku płaszczyznowego, otwierał się wymiar wizualnej „nadmiarowości” i zarazem znaczeniowej produktywności zdjęcia, wpisany w kompozycję jego elementów.

Jest swego rodzaju paradoksem, że choć technika dagerotypii dość szybko ostatecznie ustąpiła pola technice negatywowo-pozytywowej, wynalezionej przez Talbota, to jednak w sferze dyskursu charakteryzującego wizualność fotografii dominację zachował mimo wszystko paradygmat ustalony w pierwszych komentarzach do zdjęć Daguerre’a. Roland Barthes oddał jego esencję zestawieniem słów *le Particulier* i *la Contingence*: stwierdził, że fotografię określa szczegół i kontyngencja, przy czym to drugie słowo obejmuje dwa znaczenia, przypadkowości i przyległości⁴⁰. Zwykle więc specyfiki obrazu

⁴⁰ Kluczowy fragment książki R. Barthes’a *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris 1980, s. 15) brzmi: „elle [la Photographie – przyp. S.C.] est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l’Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable”. Zestawienie określeń *le Particulier* i *la Contingence* powraca potem w dalszych partiach tekstu. Na powiązanie znaczeń przyległości i przypadkowości w sposobie użycia przez Barthes’a słowa

fotograficznego upatrywano w nieselektywnej i nieskończonej szczegółowej optyce aparatu, pochwytywanej ukradkiem, poza kontrolą spojrzenia fotografa, wszystkie detale mimowolnie i przypadkowo objęte kadrem. Niezależność fotografii od natury ludzkiego widzenia, intencji skierowania aparatu na wybrany motyw oraz zasad kompozycyjnej organizacji obrazu wiązano z jej bezwzględnym podporządkowaniem rzeczywistości zjawisk obecnych przed obiektywem w chwili naciśnięcia spustu migawki – zjawisk momentalnych, nieustannie zmiennych i przygodnych, umykających spojrzeniu. Bezpośredni, mechaniczny, przyczynowo-skutkowy związek między nimi a ich spełnionym szczegółami zdjęciem rozumiano na zasadzie indeksalnej styczności – tak jakby obraz fotograficzny całkowicie przylegał do swego realnego odniesienia i znaczył tylko jego wskazanie, a więc pozostawał idealnie przezroczysty: w tym układzie niewidzialna była powierzchnia fotografii, niczym znikająca za szkłem powierzchnia dagerotypu. Nie ma tu miejsca na to, co stanowiło istotę wizualności fotografii według Talbota, czyli na przyległość „skiograficznego” obrazu chwytanym obiektywem zjawisk optycznych do powierzchni i na współwidzenie płaszczyzny z formami, które te zjawiska w jej ramach przyjmują.

Kategorię kontyngencji za kluczową dla określenia specyfiki obrazu fotograficznego przyjął również Max Imdahl, by przeciwstawić ją kluczowej dla malarstwa kategorii kompozycji⁴¹. Kontyngencję łączył on z koniecznym, bo nieuniknionym, podporządkowaniem formy fotografii momentalności czasu jej wykonania, która to momentalność uwidacznia się w niesubordynacji obrazu wobec zasad budowy uporządkowanych struktur kompozycyjnych. Błyskawiczna rejestracja chwilowego stanu rzeczy, o ile może przynieść atrakcyjne ujęcie motywu przyciągającego wzrok fotografa, o tyle nie pozwala zapanować nad całością uchwyconego widoku dyscypliną przemysłanej kompozycji i mimowolnie włącza w kadr elementy przygodne, nieuporządkowane, kontyngentne, które dezintegrują obraz. Niedostępna dla fotografii właściwością malarstwa jest przeciwieństwo kontyngencji – operowanie kompozycją zespalającą wszystkie elementy obrazu w uporządkowaną strukturę, której sensowna całość stanowi o konieczności nadanej im wizualnej postaci. Uzyskanie takiej struktury wymaga jej planowego opracowania, a więc procesu twórczego, który z istoty rzeczy jest obcy fotografii nastawionej na dokumentację sytuacji faktycznych. Zdjęcie

la Contingence słusznie zwrócił uwagę autor polskiego przekładu książki, zob. idem, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 9.

⁴¹ Zob. M. Imdahl, *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, red. A. Janhsen-Vukićević, Frankfurt am Main 1996, s. 181–192 i 502–508.

może co najwyżej wykazywać pewne cechy obrazu skomponowanego, jeżeli w „szczęśliwym momencie” uda się na nim uchwycić takie korelacje motywów, które w ramach kadru nawiązują relacje wzajemnej odpowiedniości, jednak efekt ten jest tylko częściowy, a nie wynika ze strukturalnego rozplanowania i porządku całego dzieła. Trzeba wszakże podkreślić, że budując to przeciwstawienie między kontyngentnym z zasady obrazem fotograficznym a planowo komponowanym z zasady obrazem malarskim, Imdahl wyznaczał ekstrema, które w jego wywodzie pełniły funkcję perswazyjną – rozpatrywał przykłady „momentalnej fotografii”, rejestrujące rozproszony ruch na ulicach Paryża lat 60. i 70. XIX wieku, by na ich tle wydobyć kompozycyjny porządek obrazu *Place de la Concorde* Edgara Degas. Tak jak w ramach tego przeciwstawienia badacz dostrzegał mimo wszystko pewne elementy kompozycyjnego uporządkowania widoku ulicznej sceny w polu obrazowym zdjęcia, tak też z drugiej strony analizy Imdahla nie wykazują równego udziału wszystkich wizualnych szczegółów przedstawień malarskich w budowaniu rygoru kompozycyjnego całości obrazu. W stosunku do form najbardziej ewidentnie konstytuujących płaszczyznowy porządek kompozycji drugorzędne detale motywów jawią się jako relatywnie kontyngentne, przez co „naturalizują” przedstawienie. Zarówno więc fotografię, jak i malarstwo znamionuje – w stopniu różnym nie tyle dla tych mediów obrazowych generalnie, ile dla poszczególnych obrazów – dialektyka kompozycji i kontyngencji. Wizualność fotografii odbitkowej, określona u jej źródeł w dialogu Talbota z wizualnością dagerotypii, daje asumpt do rewizji pojęć na temat obrazu fotograficznego, trwale zdominowanych przez jego dagerotypowy w gruncie rzeczy model, i do podważenia korespondującego z tym modelem „kontyngentnego” paradygmatu, aby przywrócić namysłowi – ale przede wszystkim widzeniu – istotność i semantyczną wartość kompozycji, wiążącej formę wizualną zdjęć z porządkiem płaszczyzny. Jeśli płaszczyznowa struktura konstytuuje, według Imdahla, właściwy dla obrazu ikoniczny sens, uchwytny w powiązaniu widzenia „rozpoznającego” z „widzącym”, to prace Talbota wykazują u samych podstaw fotografii jej zdolność do tworzenia obrazów pod tym względem równorzędnych w stosunku do malarstwa, ikonicznie pełnowartościowych, które czekają na swoją hermeneutykę⁴².

⁴² Znakomite omówienie założeń ikoniki M. Imdahla jako metody hermeneutycznej analizy obrazu znajduje się w książce M. Bryła *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 433–445. Zob. także idem, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 1993, 6, s. 55–82.

Stanisław Czekalski

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

THE TALBOTIAN PARADIGM OF VISUALITY OF PHOTOGRAPHY

Summary

The concept of visuality proposed by Norman Bryson, which refers to conscious perception determined by a system of concepts and knowledge of the visible, is related in the paper to the relationship between two kinds and ideas of photography, introduced respectively by Louis J. Daguerre and William H. Fox Talbot. The discourse about daguerrotypy stresses the quasi-telescopic properties of the picture whose visually ungraspable surface triggers an effect of reaching with the eye far beyond it toward even the farthest details, invisible without a looking glass but still clearly visible in the picture. In response to this feature, Talbot connected the photographic picture primarily with the effects of transferring the relations of shadow and light to contrast on the surface of photosensitive paper. He referred the "photogenic drawing" to a tradition older than the Albertian paradigm of the illusion of perspective adopted by Daguerre in his famous views of the streets of Paris from the window. His technique, called "skiagraphy," Talbot associated with an ancient legend about the origin of drawing as the art of fixing shadows on a flat surface. His photographs of Lacock Abbey windows were a paradigmatic example that determined the understanding of each photo on the level of its basic self-reflexive content: in the first place, the photographic picture shows how reality before the camera lens projects its "skiagraphic" drawing – a "stamp," as it were – on the paper surface, and how the forms of objects are reduced to that surface and grasped on it. In his *Pencil of Nature*, Talbot connected photographic pictures with text, determining the visual status of print photography as replica – both repetition of the highly appreciated daguerrotypy, and a rival response to it, showing the advantages of Calotypy based on the visible proximity of the picture and the surface. Thanks to the properties of Calotypy, precise "fixing of shadows" allows one to arrest despite the flow of time and fix in a visual structure what is the most volatile and changeable.

Keywords:

visuality, photography, Daguerre, Talbot, hermeneutics