

IWONA JANICKA
(Uniwersytet Gdański, Instytut Historii)

POST MORTEM – NIEZWYKŁA MODA NA FOTOGRAFIĘ POŚMIERTNĄ

Wraz z powstaniem, a potem rozwojem techniki fotografowania i upowszechnieniem tego rodzaju „nośnika obrazu”, pojawiła się moda na szczególny rodzaj fotografii – fotografię *post mortem* – czyli robioną najbliższym po śmierci, ale niekoniecznie w okolicznościach właściwych dla tej sytuacji, czyli w trumnie lub podczas pogrzebu, lecz w specjalnie przygotowanym anturażu. Choć ojczyzną dagerotypów była Francja, to pierwsze pośmiertne zdjęcia zostały wykonane dwa lata po wynalezieniu metody, tj. w 1841 roku w Wielkiej Brytanii¹. Tam też możemy mówić nie tylko o zapowaniu mody na tego typu pamiątki, ale nawet o tym, że przybrała ona charakter obsesji. O ile bowiem jeszcze do niedawna portrety epitafijne robili sobie tylko władcy i ludzie z wyższych sfer, to już w połowie stulecia stosunkowo niska cena za dagerotyp – 25 centów – spowodowała, że praktyka ta upowszechniła się we wszystkich klasach².

Pomysł przyjął się wkrótce i w Europie kontynentalnej wkraczając m.in. do państw niemieckich, Rosji i siłą rzeczy pojawił się również na ziemiach polskich. Najwięcej takich fotografii wykonywano tu w drugiej połowie XIX wieku oraz na początku wieku XX, choć robiono je również później, tj. przez cały wiek XX. Zaznaczyć jednak należy, że w pierwszym okresie głównym celem ich wykonywania była chęć posiadania pamiątki po jakimś wydarzeniu, uroczystości lub osobie, stąd „bohaterami” zdjęć byli głównie członkowie rodzin, a nawet zwierzęta. Drugi ze wspomnianych okresów to czas, kiedy fotografię zaczęto również traktować jako dowód rzeczowy służący do rozliczania się z historyczną przeszłością. Dokumentowano w ten sposób m.in.

¹ B.A. Gynn, *Postmorte photography* [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1: A–I. Index, ed. John Hannavy, New York 2008, s. 1164.

² Ibidem.

ofiary działań wojennych oraz masowych zbrodni³. Współcześnie, w XXI wieku, można zauważyć powrót do idei XIX stulecia robienia zdjęć *post mortem*, choć na razie tylko nowo narodzonym dzieciom⁴.

Zaproponowany temat, choć ciekawy i intrygujący, rzadko jest przedmiotem jakichś większych opracowań czy artykułów, poza internetowymi, które mają charakter wywiadów z fotografami i kolekcjonerami tego typu pamiątek. W pracach naukowych czy choćby popularno-naukowych kwestię tę jak dotąd poruszyło niewielu badaczy. Najpełniejszym dotychczas zagranicznym opracowaniem jest książka autorstwa Jack'a Mord'a, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive* (San Francisco 2014). Przedstawiono w niej ok. 200 zdjęć z epoki wiktoriańskiej i wczesnego wieku XX. Autor jako źródła wykorzystał nie tylko fotografie, ale również artykuły z prasy, ogłoszenia pogrzebowe, reklamy zakładów fotograficznych. Oprócz J. Mord'a wśród tych, którzy poruszali podobne wątki, choć raczej na marginesie większych prac dotyczących w ogóle fotografii i jej historii, wymienić jeszcze można: Susan Sontag, która ma dość bogaty dorobek, ale zasadniczo tylko w kilku swoich książkach np. *O fotografii* (Warszawa 1986) czy *Widok cudzego cierpienia* (Kraków, wyd. Karakter 2010) przedstawia znaczenie i przyczyny wykonywania zdjęć pośmiertnych; Rolanda Barthesa i jego *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, gdzie zjawisko wykonywania zdjęć *post mortem* związane z „kryzysem śmierci” czy Borysa von Brauchtscha autora *Małej historii fotografii*.

Na gruncie polskim najszerze badania na temat dagerotypów w zbiorach krajowych prowadziła natomiast Wanda Mossakowska, autorka takich prac jak m.in.: *Dagerotypy w zbiorach polskich: katalog*, (Wrocław 1989), dwutomowej publikacji *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)* (t. 1–2, Warszawa 1994) czy *Kraków na starej fotografii* (współautorką była również Anna Zeńczak, Kraków 1984).

³ Po raz pierwszy zdjęcia z wojen oraz w ogóle jakichś makabrycznych wypadków zaczęto publikować w gazetach „Illustrated London News” oraz „Harper's Weekly”. W 1863 r. Matthew Brady zaczął robić zdjęcia zmarłym na wojnie i sprzedawać je w formie stereograficznych kart. Ibidem, s. 1166.

⁴ Zjawisko to w Polsce jest jeszcze rzadkie, ale dość intensywnie rozwija się na kontynencie amerykańskim, zwłaszcza w USA. Jego powrót wiąże się z powstaniem w tym kraju w 2005 r. organizacji non profit „Now I Lay Me Down To Sleep” (NILMDTS). Jej założycielkami były Cheryl Haggard i Sandy Puc, które wierzą, że posiadanie tak wyjątkowej pamiątki po zmarłym dziecku jest dobrą formą uhonorowania jego krótkiego życia, a także stanowi ważną część terapii pomagającej uzdrowić rodzinę i pogodzić się ze stratą. Obecnie NILMDTS współpracuje z ok. 1700 fotografami wykwalifikowanymi w robieniu tej kategorii zdjęć, którzy wykonują je w wszystkich stanach USA oraz 40 innych krajach na świecie. Szacuje się, że rocznie powstaje ok. 5 mln takich obrazów. <https://www.nowilaymedowntosleep.org> [dostęp: 5.09.2016].

Wskutek ograniczonego wyboru literatury przedmiotu i braku szerszych badań na temat fotografii *post mortem* na ziemiach polskich, a zwłaszcza Trójmiasta do którego zawężono terytorialny obszar niniejszych badań, głównym źródłem wiedzy będą dla autorki zdjęcia pochodzące ze zbiorów prywatnych oraz zamieszczane przez kolekcjonerów w Internecie. Do dziś pozostało ich jednak niewiele. Znakomita większość dagerotypów w Europie została zniszczona podczas I i II wojny światowej. Według ustaleń Wandy Mossakowskiej w 1989 roku w Polsce znajdować się miały 442 takie fotografie⁵, z czego znaczna część w muzeach, instytucjach państwowych i w zbiorach prywatnych kolekcjonerów⁶. Prawdziwą rzadkością, wręcz rarytasem wśród nich są dagerotypy polskich dagerotypistów, zwłaszcza pionierów w tej dziedzinie na naszych ziemiach, np. Antonina Wysockiego, Maurycego Scholz'a⁷, Karola Adolfa Beyera, Józefa Giwartowskiego⁸. W Gdańsku takim pionierem był Paul Trescher, który w 1843 roku na ul. Długie Ogrody otworzył pierwszy w mieście zakład dagerotypowy. W tym samym jeszcze roku swoją działalność rozpoczęli tu również Julius Gottheil (przy Bramie Oliwskiej) oraz Eduard Deplaque (jeden zakład otworzył w 1843, drugi w 1846). Ostatecznie w ciągu XIX wieku takich miejsc powstało sporo, a większość (z oczywistych względów) została ulokowana w okolicach Starówki. W latach 1843–1862 w ścisłym centrum miasta było ich tam aż ok. 40, a oprócz trzech wspomnianych prowadzili je: T. Willnow (od 1843), H. Hammann & P. Trescher (1843), F. Stummer (1844), F.W. Faltin (1844), P. Trescher (od 1845), A. Mielke (1846), C. Damme (1846), G. Nohl (1847), R. Müller (1848), W. Lau (otworzył cztery zakłady: w 1852, 1853, 1854 i 1855), H. Barg (1853), E. Flottwell (1853, a w 1856

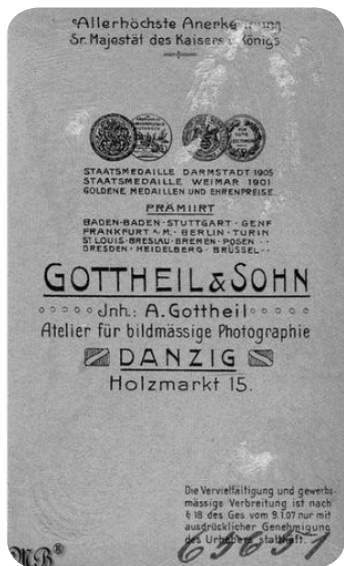
⁵ W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich: katalog*, Wrocław 1989; Z. Harasym, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2005, s. 33.

⁶ W tym miejscu nie można nie wymienić dwóch postaci związanych z interesującym nas Trójmiastem, a mianowicie Władysława Żuchowskiego oraz Ireneusza Dunajskiego. Do pierwszego z nich należy jedna z największych kolekcji dagerotypów, ferrotypów i innych fotografii pośmiertnych z drugiej połowy XIX i pocz. XX w. w Polsce, a być może i w Europie. W jego zbiorze znajdują się fotografie z Ameryki, Anglii, Francji, Rosji oraz ziem polskich, a szczególnie z terenu Gdańska, Oliwy i Sopotu. Kolekcja liczy ok. 250 eksponatów, wśród których najcenniejszy jest dagerotyp przedstawiający zmarłego Fryderyka Chopina. Drugim pasjonatem XIX-wiecznych fotografii jest również pochodzący z Trójmiasta Ireneusz Dunajski. Kolekcjonuje on zdjęcia dawnego Gdańska i prowadzi badania na temat historii fotografii i fotografów tego miasta. Sam również jest fotografem, autorem albumów (w tym m.in.: *Fotografia w Gdańsku 1839–1862*, Gdańsk 2013 oraz *Fotografia w Gdańsku 1863–1867*, Gdańsk 2016). W kwietniu 2016 r. w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska otwarta została wystawa *Pionierzy gdańskiej fotografii*, której I. Dunajski był jednym z kuratorów.

⁷ Maurycy Scholz jest uważany przez niektórych za „pierwszego świadomego warszawskiego fotografa krajoznawcę”. Z. Harasym, *op. cit.*, Warszawa 2005, s. 179.

⁸ Ibidem, s. 33.

otworzył kolejne dwa zakłady), R. Drahl (1857), F. Huhn (1857), Kauer & Roling (1857), A. Ballerstaedt (1860, drugi w 1861), O. i R. Diller (1857), E. Fiegler (1852), O. Weiss (1852), G. Sentech (1857), F. Hüttner (1857), T. Kleim (1858), Busse i Dorbritz (1859), S. Sint (1860), B. Lynche (1861), J. Gottheil & Sohn (1862), G. Sawitzki (1862)⁹.



Ryc. 1. Wizytówka atelier Gottheil & Sohn przy ul. Targ Drzewny



Ryc. 2. Wizytówka atelier A. Biela przy ul. Św. Ducha w Gdańsku
(źródło: <http://trojmiasto.wyborcza.pl>)

W ciągu kolejnych trzech lat (1863–1865) liczba zakładów spadła jednak o połowę tj. do 24. Utrzymali się tylko: C. Damme (1846), E. Flottwell (1856), Gebr. Diller (1857), Busse & Dorbritz (1859), A. Ballerstaedt (1861), C. Radtke (1863), H. Plagge (1863), A. Pollnow, F. Hartwig (1864), C. Ernst & Co. (1865), N. Nissen (1865), R. Fischer & Co. (1865), W. Lau (1854), G. Sentech (1857), S. Sint (1860), J. Gottheil & Sohn (1862), G. Sawitzki (1862), A. Sint (1863, drugi otwarty w 1865), A. Kirchner (1863), A. Sonnenfeld (1864), Gebr. Lau (1865), N. Nissen (1865), H. Bruessow (1865), G. Fr. Busse (1866)¹⁰.

Niektóre z zakładów miały niedługi, bo kilkuletni żywot i po ich upadku, w tym samym miejscu powstawały kolejne, nierzadko także efemeryczne. Przyczyną tego stanu rzeczy był postęp w technice, który doprowadził do spadku cen fotografii¹¹. Rywalizacja na tym polu była tak silna, że wiele studiów nie przetrwało na rynku, a te które zostały, musiały ciągle rozszerzać zakres oferowanych usług, reklamować się, wprowadzać nowości i wychodzić naprzeciw nawet tak dziwnym życzeniom klientów, jak robienie zdjęć *post mortem*¹².

⁹ Informacja z wystawy *Pionierzy gdańskiej fotografii*, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska (kwiecień – październik 2016 r., Ratusz Głównego Miasta).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, tłum. I. Drozdowska-Broering i in., Poznań 2013, s. 67.

¹² Przykładami mogą być Carl Damme, który od 1851 r. jako pierwszy oferował mieszkańcom Gdańska portrety na papierze, Friedrich Strehlke, który w tym samym czasie wywoływał

Jeszcze gorzej było w końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku. W pierwszym bowiem okresie rozwoju fotografii, ich wykonywaniem zajmowali się głównie rysownicy, malarze, jubilerzy, złotnicy, chemicy, fizycy, a więc ludzie wykonujący zawody wymagające zmysłu estetyki, umiejętności komponowania kadru, wykonywania prac retuszerskich, ale i znajomości chemikaliów. Od czasu jednak kiedy w 1888 roku George Eastman skonstruował aparat Kodak, którym mógł posługiwać się każdy bez specjalnego przeszkolenia czy wiedzy technicznej, nowe medium uległo demokratyzacji¹³. Aparaty stały się lżejsze, tańsze, a film w rolkach umożliwił robienie zdjęć nawet laikom. Zachęcało do tego hasło jakim reklamowano Kodaka „Wy naciskacie przycisk, my robimy resztę”. Pod koniec XIX wieku taki aparat mógł już kupić każdy i dokumentować w ten sposób dowolne wydarzenia, w tym i śmierć.

Do badań zostało wybranych kilka reprezentatywnych fotografii z obszaru dzisiejszego Trójmiasta, które pozwolą ukazać wyjątkowość i niezwykłość mody na wykonywanie tego typu pamiątek, wyjaśnić przyczyny zjawiska, a także je usprawiedliwić. Prezentowane zdjęcia można podzielić na kilka grup. Pierwsza to zdjęcia zmarłych w trumnach robione w domu lub w studio, w otoczeniu rodziny lub bez niej; druga to zdjęcia, na których nieboszczyk jest upozowany na osobę żyjącą, pokazywaną indywidualnie lub w towarzystwie rodziny; trzecia kategoria to zdjęcia małych dzieci z tzw. ukrytymi matkami i czwarta to fotografie martwych zwierząt, choć te wykonywano stosunkowo rzadko. Zaznaczyć należy, że zdjęcia reprezentujące ostatnie dwie kategorie nie pochodzą z obszaru Trójmiasta, jednak brak ich omówienia czyniłby mniejszy wywód niepełnym. Wiemy bowiem z wywiadów z prywatnymi kolekcjonerami, że i takie wykonywano na naszych ziemiach, jednak niechętnie są one udostępniane dla domeny publicznej, jako zdjęcia rzadkie i nadzwyczaj cenne.

Za otoczenie do wykonania zdjęć *post mortem* służyły przeważnie rodzinny dom, studio, także plener, choć ten najczęściej był tłem dla upamiętniania zwierząt. Rzadkość zdjęć zmarłych ukazujących ich w otwartej przestrzeni być może wynika z tego, że traktowano to jako naruszenie prywatności lub pewnego rodzaju tabu. Była to sfera prywatna, a wyjście z nią na zewnątrz mogło pozbawić śmierci i żałoby intymności, upublicznić ją. Czym innym był jednak kondukt żałobny, który był wpisany w tradycję jako część obrządku funeralnego i wręcz musiał mieć charakter publiczny.

Najbardziej naturalnym miejscem na wykonanie fotografii pośmiertnej był dom, więc i wykonywane tu zdjęcia miały naturalny charakter. Zmarłych

dagerotypy z zaćmieniem Słońca, Eduard Flottwell, który przybywszy tu w 1853 r. jako pierwszy oferował papierowe negatywy z widokami miasta. Ibidem.

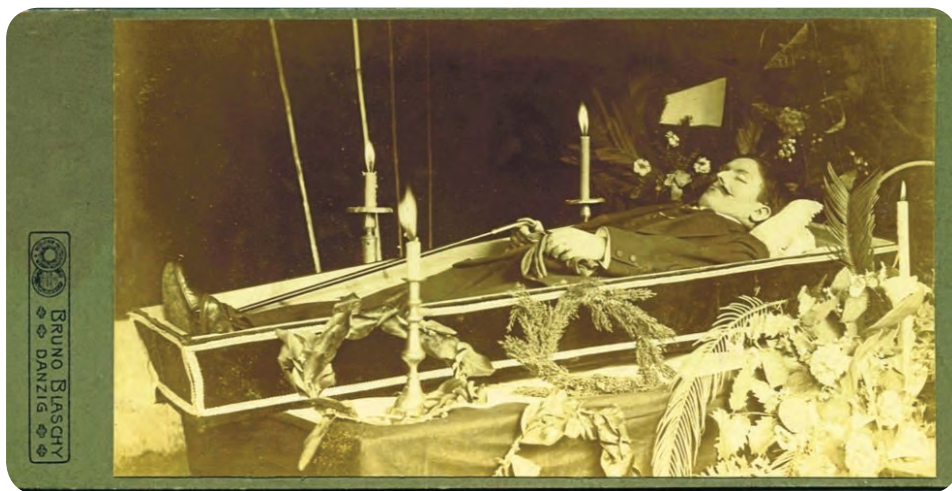
¹³ A.H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, National Geographic 2006, s. 78.

najczęściej fotografowano w otwartych trumnach, czarnych lub białych, w zależności od wieku nieboszczyka. Jeżeli było to dziecko do kilku-kilkunastu lat lub osoba bardzo młoda, zwłaszcza panna, trumna była biała lub z jasnego drewna; w przypadku starszych, miały kolor ciemny – czarny lub brązowy. Gatunek drewna, standard wykonania, zdobienia (okucia, antaby), wyposażenie wnętrza (materiał na wyściełanie, poduszka) itp. wszystko to było uzależnione od zamożności zmarłego lub jego rodziny oraz co za tym idzie sumy przeznaczonej na pochówek. Niekiedy jednak szczegóły pożegnania i pochówku zależały od specjalnych życzeń.

Trumnę ustawiano w jednym z pokoi, rzadko bezpośrednio na podłodze, lecz zazwyczaj na stole, skrzyniach lub zestawionych ze sobą krzesłach czy stołkach, które przykrywano kirem lub całunem. Całość tworzyła rodzaj katafalku, który dekorowano kwiatami, świecami, a u jego szczytu stawiano krzyż. Trumny, jeśli pozwalał na to stan ciała, były otwarte. Niekiedy trumnę stawiano na sztorc, pod kątem, tak by fotograf mógł zrobić zdjęcie *en face*. Wystrój pomieszczenia nie pozostawiał złudzeń, co do okoliczności zapisu obrazu, podobnie jak i osoby, które się na nim znajdowały. Zmarli leżeli bowiem w trumnach lub w łóżkach, mieli zamknięte oczy i byli odświętnie ubrani. Ponieważ ówczesne fotografie były czarno białe, trudno z całą stanowczością określić kolor ich strojów, bo na wszystkich wyglądają one na ciemne. Z dużą dozą pewności założyć jednak można, że mężczyźni tradycyjnie byli chowani w czarnych garniturach i białych koszulach, kobiety zaś w czarnych, granatowych, szarych lub niekiedy bordowych sukniach (kolor bordowy utożsamiano z Matką Boską). Te ostatnie na głowach często miały wianki, welony, czepce itp. okrycia, stosowne do wieku i stanu społecznego czy cywilnego. Dzieci przystrajano w wianuszki z kwiatków, w dłonie wkładano krzyżyk lub oplatanie je różańcem. Zawsze były ubrane na jasno. W przypadku jednoczesnej śmierci rodzeństwa, małżonków lub całej rodziny, zmarłych często grzebano w jednej, dużej trumnie. Było to powszechne w całej Europie oraz Ameryce.

Opisane powyżej zdjęcia nie są jednak czymś nadzwyczajnym, bowiem przedstawiają śmierć, nie oszukują nas co do stanu fizjologicznego ich bohaterów. Nas jednak szczególnie interesują te, które wyróżniały się pewną ideą, posiadały pewne charakterystyczne *punctum* przykuwające naszą uwagę. Jako przykład takiej ekspozycji ciała może posłużyć zdjęcie wykonane w gdańskim atelier Bruno Blaschy'ego (ryc. 3). Przedstawia ono mężczyznę ubranego w ciemny garnitur i zapewne używane buty, na co wskazują ich podeszwy. Choć leży w trumnie to zamiast różańca, świecy, krzyżyka czy książeczki do nabożeństwa, a więc artefaktów tradycyjnie przypisywanym śmierci, trzyma w prawym ręku laskę, w lewej parę rękawiczek, przez co wydaje się, że upo-
zowano go tak, jak gdyby wybierał się na spacer. Jest to połączenie pewnej

inscenizacji z naturalną okolicznością, choć raczej nie można tu mówić o takiej mistyfikacji, jak w przypadku zdjęć, gdzie zmarłych wręcz na siłę ożywia się. Tu nieboszczyk nie udaje, że żyje bo leży w trumnie, ma zamknięte oczy, a dodane mu przedmioty po prostu towarzyszyły mu w przechadzkach, były częścią jego codziennego życia¹⁴.

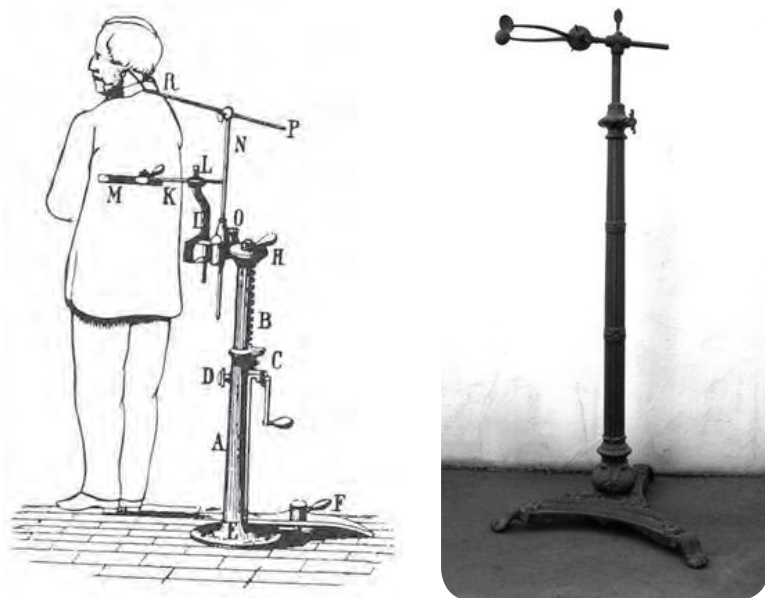


Ryc. 3. Mężczyzna z laską. Zdjęcie zrobione w atelier Bruno Blaschy’ego w Gdańsku, pocz. XX w. (źródło: <http://dziennikbałtycki.pl>)

Zdjęcie pochodzi z początku XX wieku i najprawdopodobniej zostało zrobione przez fotografa w domu zmarłego, a wywołane w studio, o czym dowiadujemy się z pieczętki zakładu umieszczonej po lewej stronie. Widnieje na niej imię i nazwisko jego właściciela – Bruno Blaschy oraz nazwa miasta – Gdańsk¹⁵. Niestety nie wszystkie zdjęcia są opatrzone takimi lub podobnymi sygnaturkami, na wielu nie ma dat, trudno zatem określić ich pochodzenie, a jeszcze trudniej ustalić tożsamość przedstawianych osób, jeśli zdjęcie nie jest na odwrocie podpisane.

¹⁴ Wkładanie zmarłym do grobów lub trumien przedmiotów codziennego użytku znane było już od najwcześniejszych czasów, kiedy zaczęto grzebać ludzi. Już w grobach ludzi neandertalskich znajdowano takie przedmioty jak prymitywne noże czy ozdoby. Również i współcześnie niektórzy kultywują ten zwyczaj i wkładając do trumien najbliższych to, co cenili sobie za życia, z czym byli związani np. talię kart, paczkę papierosów, butelkę wódki, książki, zdjęcia rodzinne.

¹⁵ Jego atelier istniejące tu prawdopodobnie od końca XIX w., od 1906 r. mieściło się przy ulicy Kohlenmarkt 13. Blaschy miał też filię w Elblągu (Atelier Für Moderne Portraits), przy Jacobstrasse 6, którą od 1907 r. prowadziła jego żona Gertruda Blaschy. *Leksykon Fotografów*, <http://www.fotorevers.eu/fotograf/Blaschy/3151/> [dostęp: 2.06.2016].



Ryc. 4. Podpórka do unieruchamiania fotografowanego modelu
(źródło: <http://www.technocrazed.com/wp-content>)

Nie wszyscy zapraszali fotografa do domu. Niektórzy decydowali się na przewiezienie nieboszczyka do studia fotograficznego czy atelier, które były urządzone tak, by naświetlanie zdjęć było łatwiejsze i nikt nie przeszkadzał w ich wykonywaniu. Ponadto dawały więcej możliwości aranżacyjnych, bowiem dysponowały różnymi planszami z tłem, ozdobnymi przedmiotami, sprzętami, materiałami, religijnymi artefaktami, a przede wszystkim znajdowały się w nich specjalne stelaże (ryc. 4) służące zmarłym jako podpórki i pozwalające ustawiać ich w pozycji stojącej. Pomysł nie był nowy, ponieważ podobnych używano do unieruchamiania obiektów żywych podczas robienia fotografii w czasach, gdy naświetlanie trwało nawet ok. 30 minut. Drżąca ręka, opadająca głowa czy kręcenie się na fotelu mogło zepsuć efekt, więc modelom polecano przybierać takie pozy, które pozwalały im wytrzymać ten czas bez ruchu¹⁶.

¹⁶ Wraz z rozwojem sztuki fotografowania zaczęły wychodzić specjalne przewodniki dla dagerotypistów, które instruowały fotografów jak ustawiać światło, jak osiągnąć wyrazistość, czy jak ustawiać osoby do pozowania. W jednym z nich czytamy: *Oczy powinny być skierowane troszeczkę w bok ponad aparat, i spoglądać na jakiś obiekt, ale nigdy na aparat [...] Ręce powinny swobodnie leżeć na kolanach, ani za nisko ani za wysoko, ewentualnie jedną rękę można położyć na stole, a druga powinna trzymać książkę lub inne przedmioty [...]*. Cyt. za: A.H. Hoy, *op. cit.*, s. 66.

Stelaż można było dowolnie regulować dostosowując jego wysokość do wysokości modela, podobnie jak poprzeczne trzymadła, które można było dowolnie rozszerzać i zwężać zgodnie z posturą osoby. Te ostatnie musiały znajdować się na dwóch wysokościach – pleców, w miejscu gdzie kończyły się łopatki, drugie na wysokości szyi. Zmarłego stawiano w pionie tak, by jego ciężar ciała spoczywał na urządzeniu. Musiało więc być dość ciężkie, np. żeliwne. Ręce układano według pomysłu lub pozostawiano luźno spuszczone wzdłuż ciała. Dla uzyskania efektu naturalności w dłonie wkładano niekiedy książkę, kwiaty, chustę lub inne przedmioty, zwłaszcza gdy wybierano pozycję siedzącą. Z pewnością wszystkie te czynności wymagały od fotografa nie lada wysiłku, cierpliwości, poczucia estetyki. Nieboszczyk wszak miał wyglądać jak żywy, a stojący za nim stelaż miał pozostać w ukryciu. Zdecydowanie łatwiej było go schować za kobiecymi, rozłożystymi sukniemi, niż za męskimi spodniami, spoza których nieraz dyskretnie wyzierają. Często widać je także na zdjęciach z dziećmi.

Stelaże służyły głównie do podtrzymywania dorosłych lub większych dzieci, gdyż te mniejsze, zwłaszcza niemowlęta, fotografowano albo na leżąco albo na siedząco. Sadzano je na krzesłach, fotelikach, kozetkach czy na łóżku, niekiedy nawet na bujanym koniku, często eksponowano je w wózekkach lub kołyskach. Iluzję życia osiągnano przez otwieranie im oczu, umieszczanie w rękach lub obok postaci różnych dziecięcych artefaktów – lalek, misiów, zabawkowych instrumentów muzycznych.

Jest jeszcze jedna szczególnie interesująca kategoria zdjęć, na których modelami są zmarłe niemowlęta trzymane przez tzw. ukryte matki. Ponieważ dzieci te były zbyt małe, by samodzielnie posadzić je na krześle lub postawić, a stelaż byłby zbyt widoczny i najprawdopodobniej nie spełniłby tu swojej funkcji, fotografowie umieszczali za ich plecami matki lub inne osoby, które podtrzymywały małych modeli. Niekiedy matki sadzano za krzesłami, innym razem na krześle i starano się je tak zasłonić, by były niewidoczne lub jak najmniej widoczne i nie odwracały uwagi od tego, co miało być w centrum fotografii. Aby więc je ukryć zarzucano na nie materiał, za którym chowały się niczym za parawanem. Starano się, by spod zasłony nie wystawały nawet ręce. Niekiedy robiono to tak starannie, że dopiero po dokładniejszym przyjrzeniu się fotografii dostrzegamy, że dziecko nie siedzi na tle sztucznej „góry”, lecz na kolanach kogoś, kto je od tyłu podtrzymuje pod pachami. Czasami jednak już na pierwszy rzut oka odkrywamy ów trick. Przykładem może być zdjęcie dziewczynki siedzącej na klęczniku, którą podtrzymuje siedząca za nim matka (ryc. 5). Nie pochodzi ono wprawdzie z Trójmiasta, ale daje wyobrażenie jak takie fotografie wyglądały i na czym polegała trudność w zrobieniu pośmiertnego portretu tak małemu dziecku, które dodatkowo chciano

upozorować na żywe. Jak widać na dość jednak niechlujnie zaplanowanej kompozycji (matka jest dość wyraźnie zauważalna zza klęcznika, na którym posadzono martwą dziewczynkę, obok leży kawałek białego materiału, którego być może fotograf nie zauważył, a który wchodzi w pierwszy plan skupiając na sobie część uwagi oglądającego), dziewczynka ma półotwarte oczy i złożone „jak do pacierza” rączki. Była to dość częsta pozycja, ale były i takie, które wymagały od „reżysera sceny” wykonania pewnych skomplikowanych zabiegów.



Ryc. 5. Dziecko podtrzymywane przez ukrytą matkę (źródło: <http://memorial-portraiture.tumblr.com/page/3>)

Nieboszczyka musiano bowiem odpowiednio przygotować do sesji, przy czym ogromną rolę odgrywał tu czas. Stężenie pośmiertne powstaje zwykle od ok. 2 do 4 godzin po śmierci (w pierwszej kolejności w ciągu 40 min. obejmuje mięsień serca, następnie mięśnie szkieletowe), po 6 do 8 godzinach zajmuje już całe ciało, a ustępuje po 3–4 dniach od zgonu wskutek rozmiękania mięśni i rozpoczęcia procesu gnilnego¹⁷. Zdjęcie musiało być zatem wykonane w krótkim czasie po śmierci, jeszcze przed pojawieniem się zmian na ciele, zwłaszcza tych na twarzy i rękach. Aby ubrać nieboszczyka i odpowiednio go upozorować należało przełamać stężenie pośmiertne, co polegało na wykonaniu pewnej gimnastyki ciała, któ-

rej efektem było rozciągnięcie mięśni i rozluźnienie stawów¹⁸. Ponieważ na pierwszy rzut oka wyglądało to jak łamanie kości (w rzeczywistości nie miało to z tym nic wspólnego, ponieważ by złamać kość zmarłemu trzeba by użyć ogromnej siły), możemy przypuszczać, że rodziny nie patrzyły na ten zabieg (zwłaszcza w przypadku dzieci) i przychodziły na już przygotowany plan zdjęciowy.

¹⁷ *Ustalanie czasu śmierci*, [w:] Vincent J. DiMaio, D. DiMaio, *Medycyna sądowa*, Wrocław 2003, s. 27–30.

¹⁸ M. Białkowska, *Miedzy śmiercią a grobem*, <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2016/Przewodnik-Katolicki-12-2016/Wiara-i-Kosciol/Miedzy-smiercia-a-grobem> [dostęp: 2.06.2016].

Niekiedy miano trudności z podniesieniem powiek modela, jednak i na to znaleziono sposób. Otóż fotograf domalowywał wówczas źrenice na zamkniętych powiekach¹⁹. Ówczesne zdjęcia nie były tak ostre jak dziś, zatem sztuczka była ledwo dostrzegalna. W tych okolicznościach nie był to brak poszanowania dla nieboszczyka, lecz wyraz miłości rodziców, troski o to by wyglądał jak najlepiej, jak najbardziej naturalnie, po prostu jak żywy. Całości zabiegów dopełniał makijaż, oświetlenie, retusz.

Choć opisywane czynności mogły wyglądać nieco makabrycznie, efekt jaki dawały był wręcz zdumiewający. Niekiedy trzeba się naprawdę uważnie przyjrzeć fotografii, by rozpoznać na niej trupa, zwłaszcza gdy towarzyszyło mu kilka osób (rodzeństwo, rodzice), a on sam ukazywał się nam w jakiejś naturalnej pozie.

Na koniec warto wspomnieć o zupełnie wyjątkowej na tle opisanych kategorii zdjęć – martwych zwierząt, a mianowicie psów. Robiono je rzadko i tylko domyślać się możemy, czym kierowali się ich właściciele podejmując taką decyzję – tym, że byli to ich prawdziwi przyjaciele, czy tym, że faktycznie uważano ich za członków rodziny, czy może musiały sobie zasłużyć na to czymś specjalnym, jakimś bohaterskim czynem? Podobnie jak fotografie gdzie w roli głównej występują ludzie, tak i te są zróżnicowane co do sposobu przedstawiania modeli. Ukazuje się je w domu, w studio, nawet w plenerze; zwierzęta fotografowano same lub w towarzystwie pana, dzieci lub wszystkich domowników. Przeważnie leżą na podłodze, ale są też eksponowane na krzesłach, poduszkach. Nie starano się jednak ich przywracać do życia. Zdarzało się jednak upamiętniać psy również w trumnach, takich jakie robiono dla dzieci – białych, wyściełanych atłasem, z poduszką i kwiatami. Są to bardzo rzadkie pamiątki, a szczególne upodobanie do nich zauważyć można było w wiktoriańskiej Anglii (ryc. 6–7).



Ryc. 6. Zdjęcie martwego pieska trzymanego na smyczy przez właściciela
(źródło: <http://pl/wiktoriańska-fotografia-od-post-mortem-do-trikow>)

¹⁹ G. Antoniewicz, *Śmierć na fotografii – wspomnienia gdańskiego kolekcjonera zdjęć post-mortem*, <http://www.dziennikbałtycki.pl/artukul/179918,smierc-na-fotografii-wspomnienia-gdanskiego-kolekcjonera-zdjec-postmortem,id,t.html> [dostęp: 2.06.2016].



Ryc. 7. Piesek w trumnie
(źródło: <http://www.cvltnation.com/r-i-p-mans-best-friend-post-mortem-photography>)

Analiza zdjęć pośmiertnych nie byłaby pełna, gdyby nie postawić pytania o przyczyny narodzenia się mody na ich wykonywanie. Otóż jak zauważyła Suzan Sontag, fotografia od samego początku zmierzała do utrwalenia jak największej liczby tematów, zaś upamiętnianie ważnych wydarzeń z życia własnej rodziny było jednym z jej najciekawszych zastosowań²⁰. Śmierć była tematem i rodzinnym, i ważnym, i ciekawym, nawet jeśli dotyczyła najmłodszych. Co więcej, trzeba zauważyć, że w momencie

umasowienia się fotografii, stała się ona w pewnym sensie rytuałem życia rodzinnego, a nie uwiecznienie np. dzieci mogło być odczytywane nawet jako oznaka rodzicielskiej obojętności.

Z drugiej strony zaznaczyć należy, że w przypadku dzieci powód robienia im zdjęć *post mortem* był jeszcze inny, wręcz prozaiczny. Otóż naświetlanie zdjęcia trwało dość długo i przez cały ten czas należało stać nieruchomo. Dorosłym trudno było utrzymać przez ten okres uśmiech na twarzy, a co dopiero dzieciom, które były zbyt żywe i nie potrafiły wytrzymać w bezruchu. Z tego powodu w latach 1840–1880 te ostatnie fotografowano głównie właśnie po śmierci, pozując je na śpiące lub żywe²¹, co było oczywistym fałszerstwem fotograficznym. Często takie fotografie noszono potem przy sobie w specjalnych medalionach czy jako *carte-de-visite*²². Wklejano je także do rodzinnych albumów, ustawiano w ramkach, a nawet rozsyłano dalekim krewnym, którzy nie mogli brać udziału w ceremonii pogrzebu, jako pamiątki²³. Były one czymś w rodzaju fizycznej pozostałości po dziecku

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 11–12.

²¹ B.A. Guynn, *op. cit.*, s. 1165.

²² Carte-de-visite – jest to jeden z najpopularniejszych rodzajów fotografii w XIX w., o rozmiarach 6 x 9 cm. Wykonane zdjęcie przyklejano do kartonika, tak by je dodatkowo usztywnić lub wkładano do medalionu, po uprzednim przycięciu do właściwego formatu. Dzięki temu, że podczas jednego seansu robiono kilka ujęć (8–12) na jednej kliszy, ich cena była stosunkowo niska, skąd wzięła się ich popularność. Format carte-de-visite został opatentowany w Paryżu przez André Adolphe’a Eugène’a Disdériego w 1854 r. J. Plunkett, *Carte-de-visite*, [w:] *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. J. Hannavy, New York 2008, s. 276.

²³ B.A. Guynn, *op. cit.*, s. 1164.

i jednocześnie przedmiotem, przy którym rodzice mogli je opłakiwać albo leczyć rany²⁴.

Zdjęcia pozwalały zatem „upamiętnić i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość życia rodzinnego”²⁵. Pomimo więc, że śmierć była sprawą intymną, a zmarłemu należał się szacunek, robienie sobie z nim pozowanych, wręcz inscenizowanych fotografii w ówczesnej mentalności najwyraźniej nie kłóciło się z etyką czy moralnością. Wręcz przeciwnie. Tłumaczy to Roland Barthes, według którego fotografia ma związek z „kryzysem śmierci” rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to w epoce wojen, epidemii cholery i szybkiego rozwoju cywilizacyjnego odebrano jej część etosu, rytualizmu czy mistycyzmu. W tym kontekście Barthes mówił o „płaskiej śmierci” i tak wyjaśniał związek między nowym typem obrazu a śmiercią:

Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. I jeśli nie ma jej już (lub dzieje się to w mniejszym stopniu) w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc być może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć pragnąc zachować życie. Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwa Śmierci asymbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej, rodzajem nagłego zanurzenia się w Śmierci dosłownej²⁶.

W tym kontekście można ją potraktować jako medium łączące żywych ze zmarłymi. Pozwala to usprawiedliwić sytuację, w której gdy nie zdążono zrobić sobie fotografii z ukochanymi za ich życia, a jeszcze znajdowali się na tym świecie, naginano pewne zasady. W końcu „wszystkie fotografie mówią: »Memento mori«”, bo „robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy”²⁷.

SUMMARY

Post mortem – unusual fashion for posthumous photography

With the invention of the daguerreotype in 1839 the posthumous paintings previously made for the kings and the aristocracy were ousted by photography. As cameras became better and photos cheaper the popular interest in this kind of memorabilia grew wider. Interestingly enough people wanted to perpetuate not only happy families and important events, but also the dead loved ones, whose image had not been captured during their lifetime. Thus

²⁴ *Historia fotografii*, red. J. Hacking, przedm. D. Campamy, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 59.

²⁵ S. Sontag, *op. cit.*, s. 13.

²⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 156–157.

²⁷ S. Sontag, *op. cit.*, s. 19.

post mortem photography was developed. The most common locations were private homes and professional studios. Photos of this kind fall into four categories: those made at home, showing the deceased in their natural surroundings; pictures that posed the dead as if they had been alive; photos of children with hidden mothers and the last category – of the dead pets, usually dogs. The article using XIXth century photos from Gdańsk and Victorian England describes characteristics of post mortem pictures, methods of “work” with the dead, as well as the motives behind the phenomenon.