

Katarzyna Bojarska

Słowo o fotografii

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 6-12

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Słowo o fotografii

Pamięci Allana Sekuli (1951-2013)

Co odróżnia fotografię od innych obrazów? I co sprawia, że jej relacja z rzeczywistością tekstową i pozatekstową wciąż nas tak niepokoi i fascynuje? Co miałyby ostatecznie decydować o fotograficzności fotografii, wyróżniać ją z przebogatego wizualnego pola współczesności? Dlaczego mielibyśmy się akurat dziś zastanawiać nad miejscem obrazu fotograficznego wobec tekstu literackiego, krytycznego i teoretycznego? Nie tak rzadkie dziś występowanie zdjęć nie tylko w codziennym doświadczeniu wizualnym czy w galeriach sztuki, ale także w tekstach literackich i praktykach niektórych krytyków i teoretyków mać nie tylko podziały gatunkowe, ale także dyscyplinarne. Wydaje się, że współcześnie liczne i różnorodne związki oraz relacje między tym, co wizualne, i tym, co werbalne, stały się kwestiami zasadniczymi w humanistyce w ogóle, a szczególnie w procesie wylaniania i kształtowania się nowych inter-, multi- czy transdyscyplinarności.

Już w latach 70. poprzedniego stulecia Roland Barthes namawiał swoich czytelników, by przestali myśleć o sztuce słowa i obrazu jako dwóch diametralnie odmiennych światach i zaczęli myśleć o nich jako tekstach i tak je doświadczać. Dwadzieścia lat później ideę tę zaczęła twórczo rozwijać holenderska badaczka Mieke Bal – bohaterka dwóch artykułów w tym numerze „Tekstów Drugich” – pisząc o nowym paradygmacie kulturowym, w którym dzieła artystyczne i literackie pojawiają się i oddziałują w sposób, który nie wymaga od odbiorcy ustalania wyraźnych rozróżnień między tym, co tekstowe, a tym, co obrazowe. W kulturze bowiem te dwie domeny są ze sobą nieodwołalnie splecione. Nawiązując do Barthes’a, Bal proponowała swoją formułę interdyscyplinarności, która polegałaby na stworzeniu nowego, nienależącego do nikogo przedmiotu badań. Chodziło o taki przedmiot badań, którego nie byłaby w stanie w pełni przyswoić jedna dyscyplina i który jednocześnie nie pasowałby do modelu, gdzie stałby się obiektem zainteresowań przedstawicieli wielu dziedzin naraz. Prawdziwie interdyscyplinarny przedmiot domaga się zatem powołania do życia nowej dyscypliny, nie zaś zniesienia różnic i granic między już istniejącymi (chodziło jej m.in. o studia nad fotografią czy nad wizualnością).

Wracając do fotografii, nie sposób wyplątać się ze sprzeczności związanych z jej produkcją i recepcją:

Fotografia służy sprzedawaniu samochodów i uwiecznianiu wyjazdów rodzinnych, rząd wykorzystuje ją do tego, by przekonać obywateli, że ich podatki szczęśliwie zaprowadziły człowieka na księżyc, policja – by utrwalić twarze przestępców na rozwieszanych w urzędach pocztowych afiszach, wojsko – by przeczesywać otoczenie w poszukiwaniu przeciwnika, fotografowie – by popchnąć naprzód swoje kariery; wreszcie my sami używamy jej, by przypomnieć sobie, jak dawniej wyglądaliśmy, wzruszyć się itd.¹

Fotografia jest potężnym narzędziem, technologią społeczną, która idzie ręką w rękę z dominującymi dyskursami, epistemologiami i praktykami krytycznymi, wytwarzając i ustanawiając rzeczywistości społeczne, wyznaczając ramy praktyk, gestów i tożsamości.

Uprzywilejowaniu relacji fotografii z rzeczywistością towarzyszy jednak zawsze wyarty lęk przed tym, że to, co istnieje na zdjęciu, niekoniecznie musi/musiato istnieć w rzeczywistości, że istnieje/istniało nie tak, że zostało fałszywie zapisane, omylnie zdefiniowane, siłą wyrwane ze strumienia czasu i doświadczenia, by sterczeć jako nie tyle już uprzywilejowany, ile potępiony obraz. W strefę nieostrości wkracza w tej relacji literatura, nie po to wszakże, by rozstrzygać, ale by twórczo zagrać tymi ambivalencjami, podważyć oczywistości: nie by tę przepaść zagadać, ale żeby ją opleść, otulić, osnuć. Fotografia nie służy tu umocnieniu tego, co słowo niezdarnie szkicuje, a literatura czy po prostu tekst nie służy uczytelnieniu obrazu.

W badaniach humanistycznych na świecie można chyba dziś mówić o wylanianiu się osobnego pola studiów nad fotografią w literaturze, poza szerszym kontekstem studiów nad słowem i obrazem. Obserwując nie tylko rynek wydawniczy (zarówno literatury pięknej, jak tekstów krytyczno- i teoretycznoliterackich), lecz także tematykę konferencji, seminariów i monograficzne numery pism akademickich, trudno oprzeć się wrażeniu, że choć studia nad fotografią i literaturą niewątpliwie wyrosły z badań nad słowem i obra-

¹ A. Sekula *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, w: tegoż *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Wydawnictwa UW–Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 14-15.

Wstęp

zem (word and image studies), dotyczą one pewnej osobnej grupy problemów badawczych związanych ze szczególnym charakterem medium fotograficznego, jego estetyczną formą, jak również społecznymi użyciami.

Ożywione w ostatnich latach dyskusje nad związkami literatury i fotografii koncentrowały się często na coraz bardziej zauważalnej i intrygującej obecności obrazów fotograficznych nie tylko w (dość jednak klasycznych) ilustrowanych gatunkach niefikcyjnych, takich jak biografie i autobiografie, pamiętniki, reportaże czy książki historyczne, lecz także w polu literatury pięknej. Coraz bardziej różnorodne formy obecności fotografii zdają się także przyczyniać do rozmywania ostrych granic między gatunkami fikcyjnymi i niefikcyjnymi. Nie dzieje się tak wyłącznie z tego powodu, że fotografię automatycznie niemal skłonni jesteśmy traktować jako dokument czy dowód, a zatem jej obecność w tekście literackim miałaby potwierdzać jego „faktyczność”, prawdziwość, silny związek z rzeczywistością pozatekstową. A jednak nie! Ze względu na swój fragmentaryczny, nieciągły i statyczny charakter zdjęcia nie opowiadają, a dodatkowo, poprzez wytwarzanie swoistego efektu rzeczywistości, stwarzają iluzję dokumentalności, a zatem wprowadzają dysonans w proces lektury tekstu literackiego. Jak mamy się bowiem odnieść, co czuć i myśleć, kiedy fikcyjnej narracji towarzyszą „autentyczne” fotografie? Czego one dowodzą? Co dokumentują? Kim są przedstawieni na nich ludzie i w jakiej relacji pozostają wobec ludzi „tekstowych”, kim wreszcie staje się czytelnik? Niemal zawsze włączenie fotografii, a przez to swoiste „rozbitcie” narracji, prowadzi do rozchwiania ram gatunkowych. To doświadczenie paradoksalne i dynamiczne².

Od samych początków procesów fotograficznych, które sięgają lat 30. XIX wieku, wielu pisarzy uczyniło z fotografowania, fotografii i fotografów nie tylko przedmiot swojego zainteresowania, lecz także i swoich opowieści. Dokonując koniecznego uproszczenia, można powiedzieć, że zainteresowanie literatury fotografią sprowadzało się zasadniczo do wspólnoty pewnej grupy problemów związanych z procesem reprezentacji, szczególnie w odniesieniu do relacji między faktem a fikcją (czy też tym, co dokumentalne, a tym, co estetyczne). Zdjęcia wykorzystywano w literaturze na wiele różnych sposobów i w różnych celach: służyły jako aide-mémoire, podpora konstrukcji narracyjnej, materiał dokumentalny czy element krytyczny. W historii literatury obraz fotograficzny (także samo medium) okazał się czymś całkowicie odmiennym od wcześniejszych obrazów, głównie z tego względu, że w znacznym stopniu wpłynął na przekształcenie się praktyk produkcji literackiej i odbioru. Fotografia wpływała na coraz bardziej świadome wykorzystywanie przez pisarzy figur widzenia i bycia widzianym/widzianą. Literacki realizm, aby naprawdę być „realistyczny”, stwarzał świat ludzi i przedmiotów, które albo były, albo mogły zostać sfotografowane.

² Ma to nie tylko, jak sądzę, miejsce w przypadku włączenia fotografii w przestrzeń literacką, również kiedy fotografia „rozбивa” gatunkową spójność dzieła artystycznego. Pisałam o tym szerzej w szkicu poświęconym cyklowi kolaży Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciotom Żydom*, w którym uwzględniłam także szczególną rolę tekstu – zarówno tytułu cyklu, jak rozbudowanych tytułów poszczególnych jego elementów. Zob. K. Bojarska *Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust*, w: *Memory of the Shoah*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2010.

Bojarska Słowo o fotografii

Pierwszą powieścią, w której pojawiły się fotografie nie tyle w roli ilustracji tekstu, co równoprawnego elementu konstrukcyjnego, jest *Bruges-la-Morte* (1892) Georges'a Rodenbacha. To opowieść o Hugues'u Viane'u, wdowcu, który udaje się do Brugii, by tam, pośród pozostałości po swoim małżeńskim życiu, optakiwać śmierć żony. Owładnięty melancholią popada w obsesję na punkcie baletnicy, która do złudzenia przypomina mu ukochaną, jednak kiedy „widzi” swoją pomyłkę, morduje dziewczynę. Narracji towarzyszą zdjęcia gnijącego, rozsypanych się miasta, pejzaże pozornie niewinne, ale głęboko melancholijne. Powołując się na dwudziestowieczne teorie fotografii, można pokusić się o stwierdzenie, że powieść ta zasadza się na bliskiej relacji łączącej fotografię i śmierć, na przekonaniu, że zdjęcie stanowi wehikuł żaloby i tęsknoty, jest reliktem, a może nawet relikwią po ukochanym, utraconym obiekcie. Można jednak podejść do sprawy z nieco innej perspektywy i potraktować *Bruges-la-Morte* jako powieść o resztkach i snujących się wokół nich afektach, a w istocie jako powieść o samej fotografii. Rodenbach mówił o literaturze nowoczesnej w ogóle, a swojej książce w szczególności, że aby oddać prawdę o życiu nowoczesnym, należy zwrócić się do fotografii jako jeszcze jednego dokumentu tej rzeczywistości; wszystko jednak, co z nich wydobędziemy, zależeć będzie od nich i tego, co z nich „wyczyta” odbiorca³.

Wydaje się, że podobna intuicja dotycząca doświadczenia nowoczesnego kierowała Virginią Woolf, kiedy w swojej na poły biograficznej powieści *Orlando* (1928) zdecydowała się umieścić fotograficzne portrety tytułowego bohatera/bohaterki⁴. Zaryzykowałabym tezę, że pisarka posłużyła się fotografią, by tym bardziej sproblematyzować kwestię przedstawienia „faktów” z życia i wskazać na konieczność eksperymentu, który miałby znaleźć czy też skonstruować prawdę o istocie portretowanego/portretowanej w dziele literackim. Na marginesie pragnę wspomnieć o świetnej małej książeczce dotyczącej interesujących nas tu spraw, która niedawno ukazała się w Polsce. Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we *Freshwater*⁵ to praca, w której Magda Heydel, Maria Poprzącka i Virginia Woolf spotykają się z Julią Margaret Cameron, niezwykle postacią XIX-wiecznej fotografii. Biograficzny esej Woolf i historyczno-artystyczny Poprząckiej o Cameron oraz krytycznoliteracki Heydel o autorce *Orlanda*, a wreszcie sama sztuka dają świetny asumpt do myślenia o fotografii i literaturze w kontekście „opowieści o życiu”.

Projekty fotograficzno-literackie można by przywoływać bez końca, podobnie jak konteksty, w których doświadczenie wizualne i literackie spotykają się, by powołać do życia nowe jakości, nowe gatunki, nowe dyskursy krytyczne i interpretacyjne. Nie ma wątpliwości co do tego, że w dzisiejszych badaniach literackich i kulturowych to pole nieograniczonych możliwości, zarówno w perspektywie historyczno-kulturowej, jak i teoretycznej.

³ Wielu badaczy uważa, że twórczość Rodenbacha stanowiła źródło inspiracji dla W.G. Sebald'a i jego foto-opowieści. Zob. m.in. *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2009 czy tegoż *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, wyd. 2, W.A.B., Warszawa 2010.

⁴ Dziękuję Jerzemu Jarniewiczowi za przypomnienie mi o *Orlandzie*.

⁵ *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, pomysł, wstęp i przekł. M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

Wstęp

Nowoczesne doświadczenie z jego szczególnym wizualnym komponentem znalazło się w centrum zainteresowania Agnieszki Daukszy, która poprzez analizę wybranych tekstów kultury usiłuje zdekonstruować „niewidoczność” kobiet w modernistycznej przestrzeni publicznej. Skupia się w swoich rozważaniach na figurze konsumentki i potencjale emancypacyjnym kobiecego konsumpcjonizmu. W niniejszym numerze o roli obrazu fotograficznego w tekstach literackich piszą Magdalena Szczypiorska-Mutor, zwracając uwagę na tożsamość i różnicę w opowiadaniu Iwana Turgieniewa, Klarze Milicz (autorka w centrum swojej analizy umieszcza zdjęcie i problematyczny statusu podmiotu fotografowanego) oraz Marta Koszowy, traktując fotografię jako figurę powtórzenia i nieobecności – Zagłada Piotra Szewca posłuży autorce do analizy literackich i wizualnych procesów przetwarzania utraty i wypracowywania pamięci. Kluczową rolę odegra tu metafora przeglądania albumu fotograficznego jako doświadczanie utraty.

W sekcji szkiców znajdziemy rozważania Małgorzaty Grąbczewskiej poświęcone potencjalowi wczesnego języka fotograficznego i roli napięcia między metafizycznym przeświadczeniem o boskości fotografii a dyskursem naukowym, odwołującym się do jej technicznego charakteru. Luiza Nader analizuje wielorakie związki między fotografią, rysunkiem i tekstem, które wytwarzają różne formy przemocy, oddziałujące etycznie i estetycznie na odbiorcę na przykładzie tużpowojennego cyklu kolaży Władysława Strzebińskiego. Elżbieta Rybicka sięga po mapy jako metafory, praktyki i pojęcia w interdyscyplinarnym polu współczesnych teorii, pisząc o roli mapy i literackich kartografii w literaturze i literaturoznawstwie. Paweł Mościcki natomiast skupia się na bardzo szczególnym historycznym momencie relacji literatury i fotografii, a mianowicie na latach wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych – okresu narodzin licznych duetów fotograficzno-pisarskich, których dokonania pozostają odrębnym świadectwem nie tylko pewnego doświadczenia społecznego i politycznego, lecz także stanowią ważny epizod w historii relacji literatury i fotografii. Proponujemy również polskie przekłady esejów poświęconych relacji obrazu fotograficznego zarówno wobec przekazu literackiego, jak i propagandowego, politycznego, naukowego czy wreszcie historycznego. W szkicu Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym” Bertolta Brechta J.J. Long sięga po powojenne „foto-epigramy” niemieckiego pisarza, by dokonać skrupulatnej analizy nie tylko relacji między fotografią a czterowierszami poety, lecz w s z y s t k i c h, licznych paratekstów (pierwotnych, gazetowych podpisów pod zdjęciami, tytułów, not wyjaśniających, przedmowy etc.), starając się pokazać, w jaki sposób konstruowane przez tekst i obraz tryby ustanawiania relacji z odbiorcą, znoszą niebezpieczeństwo jednowymiarowego przekazu ideologicznego. Szkic ten przywodzi na myśl inne, charakterystyczne dla niemieckiej kultury literackiej i wizualnej krytyczne projekty, takie jak Deutschland, Deutschland über alles! (1929) Kurta Tucholsky’ego i Johna Heartfielda czy o wiele późniejsze Geschichte und Eigensinn (1993) Alexandra Kluge i Oskara Negta. Niemieckiemu kontekstowi poświęcony jest także szkic Michaela Jenningsa, Nie blaknij: oblicze niemieckiej historii w „Ein-heit” Michaela Schmidta, w którym autor interpretuje foto-esej Schmidta jako pewnego rodzaju krytyczną archeologię niemieckiej historii dokonywaną za pośrednictwem wizerunków ludzi i przestrzeni, ale również materiałów archiwalnych, użytych na tych samych prawach, co rzeczywistość, która znajduje się

Bojarska Słowo o fotografii

przed obiektywem aparatu fotograficznego. Ulrich Baer sięga po szczególną kolekcję fotografii, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Jean-Martina Charcota, „wynalazcy” historii jako choroby. Autor analizuje nie tylko relację między technicznymi możliwościami aparatu fotograficznego a wiarą w możliwość ustanowienia niekwestionowanej wiedzy naukowej, lecz także strukturalne podobieństwo między historią traumatyczną a fotografią, zwracając uwagę zwłaszcza na błysk flesza, który w szczególny sposób łączy patologię i technologię. Dorota Głowacka umieszcza najnowsze praktyki artystyczne w Polsce podejmujące temat Zagłady i pamięci w kontekście rozważań Jean-Luc Nancy’ego na temat wspólnoty. Autorka proponuje, by pojęcie wspólnoty wzbogacić o koncepcję współpamięci, a więc pamięci ucieleśnionej, osadzonej w konkretnym miejscu i zbiorowości. We wszystkich zamieszczonych w tym dziale tekstach powraca problematyka relacji historii, polityki, tożsamości i fotografii, a także miejsca i funkcji fotografii w dyskursie krytycznym i modelach badawczych oraz znaczeniu krytycznych praktyk artystycznych dla rozliczeń z przeszłością i przekształcania tożsamości zbiorowych.

Dociekając, udajemy się do Bukowiny, są to jednak dwie zupełnie różne wycieczki, dwa odmienne doświadczenia lekturowe. Paweł Piszczatowski poszukuje w poezji Paula Celana figur milczenia, sytuujących się na granicy języka i ciężących ku sferze wygaśnięcia morzy. Aleksandra Ubertowska zaś zdaje sprawę z uważnej obrazowej i tekstowej lektury książki Marianne Hirsch i Leo Spitzera *Ghosts of home. The afterlife of Czernowitz in Jewish memory*, ze szczególnym uwzględnieniem znaczeń pamięci i postpamięci. Autorka dowodzi, że książka ta to zapis próby testowania teorii w podróży nie tylko w przeszłość własnej rodziny, ale do realnego miejsca na Bukowinie. W części komentarzy Paweł Dybel spisuje swoje uwagi na marginesie Aktualności piękna Hansa-Georga Gadamera, wskazując na ustanawiane przez filozofa pokrewieństwa między sztuką klasyczną a nowoczesnymi nurtami awangardowymi. Łukasz Zaremba przedstawia koncepcję „czytania” obrazów wspomnianej już Mieke Bal, zarysowując elementy dyskusyjne oraz podejmując próbę krytycznego omówienia tego modelu badania kultury wizualnej zaś Maciej Maryl, zestawiając tezy badaczki z jej praktyką interpretacyjną wskazuje na słabe punkty obranej metody, która może wieść na manowce wyczytywania z tekstów i obrazów uprzednio przyjętych założeń teoretycznych.

W zaprezentowanych tu artykułach znajdziemy przykłady różnorodnego myślenia i pisania o obrazach, ze szczególnym uwzględnieniem obrazów fotograficznych. Obserwując dokonania takich teoretyków i praktyków fotografii, jak Victor Burgin, Vilém Flusser, Abigail Solomon-Godeau, Ariella Azoulay czy Allan Sekula można śmiało powiedzieć, że to pole badań nieskończenie się poszerza nie tylko na świecie, także tu na rodzimym gruncie. Pośród wątków zarówno historycznych, jak i aktualnych powracają: techniczna produkcja fotografii, ich ocena estetyczna, sposoby i skutki zastosowania, funkcja w życiu jednostkowym i zbiorowym, rola w rejestrowaniu historii, okrucieństwa i traumy, relacja fotografii i pamięci, żaloby, śmierci, a także granice fotograficzności i post-fotograficzne praktyki w polu sztuk plastycznych i literatury. Pojawiające się w ostatnich latach w Polsce publikacje autorskie (m.in. Marianny Michałowskiej, Adama Mazura, Rafała Drozdowskiego i Marka Krajewskiego), przekłady (m.in. Susan Sontag, Allana Sekuly, Georges’a Didi-Hubermana), antologie, książki fotograficzne (photo-booki), konferencje,

Wstęp

seminaria i wykłady, a wreszcie projekty literacko-artystyczne (wypada wspomnieć choćby Co robi łączniczka Zbigniewa Libery i Darka Foksa, a ostatnio Inicjał z offu Agnieszki Wolny-Hamkało z foto-kolażami Kamy Sokolnickiej i niezwykle wprost reprint zaprojektowanej przez Wojciecha Zamecznika książki Mały człowiek z fotografiami Zofii Rydet i tekstami Janusza Korczaka) i artystyczne (monumentalne Niewinne oko nie istnieje Wojciecha Wilczyka, Pozytywy Zbigniewa Libery, Love Book i Negative Book Anety Grzeszykowskiej i wiele innych), wystawy fotografii historycznej i najnowszej, indywidualne i zbiorowe, międzynarodowe festiwale fotograficzne odbywające się w polskich miastach, digitalizacja zbiorów fotograficznych, projekty badawcze prowadzone m.in. przez Bibliotekę Narodową, wszystko to i wiele więcej – co z konieczności musiało zostać pominięte – skłania, by nie odwracać wzroku od zdjęć, przyglądać im się uważnie i czujnie śledzić symptomy, jakie wywołują w naszej wyobraźni indywidualnej i zbiorowej, a także jak zmieniają nasze pisanie i czytanie literatury.

Katarzyna BOJARSKA

Abstract

Katarzyna BOJARSKA
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)

A Word on photography

The author stresses the necessity of returning to the study of the relationship between photography and literary, theoretical as well as critical texts, pointing to various aspects of these relations and their very specific revival in current practices both artistic and academic. Having sketched a by force simplified outline of the field of study, the author moves on to discuss the choice and arrangement of articles in the issue.