

ISSN 2544-3186

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO 41 (2/2020)

Teoria | Literatura | Kultura



fotografie/obrazy/projekcje
photographs/images/projections

ślady zagłady / traces of the holocaust

wizualne narracje / visual narratives

cienie śmierci / shadows of death

prawdy i spojrzenia / truths and perspectives

magia aparatu / magic of the camera

archiwa i portrety / archives and portraits

estetyka nagości / aesthetics of nudity

Anna Chromik • Jakub Dziewit • Kamila Gieba
Krystian Grądz • Marcin Hanuszkiewicz • Anna Kisiel • Adam Pisarek
Ryszard Henryk Solik • Mariusz Wojewoda
Kamila Woźniak • Kamila Żukowska

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. **41** (2/2020)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Wojciech Kalaga

Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel, Jacek Mydla

Redaktorzy numeru / Issue Editors

Jacek Mydla, Marzena Kubisz, Anna Kisiel

Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),

Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),

Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava-Wrocław),

John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Kraków),

Tadeusz Rachwał (Warszawa), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen),

Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthof (Murdoch),

Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),

Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Słupsk)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),

Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Paweł Jędrzejko

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach
The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305.

Wersją pierwotną, referencyjną, pisma jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305.

The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186

doi: <https://doi.org/10.31261/errgo.2020.41>




(CC BY-SA 4.0)










Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Contents / spis treści w języku angielskim


5 editorial

Wojciech Kalaga		Er(r)go	7
-----------------	---	---------------	---


9 studies and essays

Ryszard Solik		The Truth(s) in/of Photography. From the Image of Reality to the Reality of Image.....	11
Jakub Dziewit		The Photographic Church of Mediation Reflections on the Relation between Man and the World.....	33
Adam Pisarek		Aftertastes of Diachrony. The Past and Photography in the Subcarpathian Region.....	49
Kamila Woźniak		The Ever-living Ophelias – Literature in Photography (the Czech Inphrases).....	67
Anna Chromik		Ashes and Close-ups. Material Traces of the Shoah in Photography	81
Anna Kisiel		Diverting Orpheus's Gaze (Anti-)archival Work of Bracha L. Ettinger	97
Kamila Gieba		Photography – Image – Text. Visual and Narrative Forms of Imaging the Chernobyl Disaster	111
Kamila Żukowska		The Picture and Its Shadow. On Connections between Photography, Magic, and Death in the Context of Hans Belting's Theory.....	127
Mariusz Wojewoda		Truth and Credibility of Photography – Epistemological and Ethical Aspects of the Understanding of Images	145

161 commentaries and debates

Krystian Grądz		Queering the (Camera) Matrix: Male Body Aesthetics in Erwin Olaf's and Ruven Afanador's Photography	163
----------------	---	--	-----



175 varia – follow-ups – anticipations

Marcin Hanuszkiewicz		“Shift Linguals – Cut Word Lines”: Viral Topology and the Cut-Ups of William Burroughs	177
----------------------	---	---	-----

191 reviews

Michał Bomastyk		A Non-binary Utopia in an “Orderly” Reality On Renata Ziemińska's Multilayered Concept of Gender.....	193
Anna Budziak		Hidden, Overt, Distanced: On Richard Shusterman's <i>The Adventures of the Man in Gold: Paths Between Art and Life. A Philosophical Tale</i>	203
Mariusz Pisarski		Beyond the Theories of the End: Semiopoetics as a Key to the Digital World. A Review of Ewa Szczęśna's <i>Digital Semiopoetics</i>	217
Mariola Świerkot		America Redeemed, or on John Matteson's <i>A Worse Place than Hell</i>	227

237 notes on books


Paweł Jędrzejko		Mark Helfrich, <i>Naked Pictures of My Ex-Girlfriends. Romance in the 70s</i>	239
Paweł Jędrzejko		Jakub Dziewit, <i>This Is Not Another Martin Parr Exhibition</i>	243

249 summaries in polish










263 info for contributors

Spis treści / Contents in Polish

5 wstęp

Wojciech Kalaga		Er(r)go	5
-----------------	---	---------------	---


9 rozprawy – szkice – eseje

Ryszard Solik		Prawda/y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu.....	11
Jakub Dziewit		Fotograficzny kościół zapośredniczenia Rozważania o relacji człowieka ze światem	33
Adam Pisarek		Posmaki diachronii. Przeszłość i fotografia na Podkarpaciu.....	49
Kamila Woźniak		Ofelie wieczne żywe, czyli literatura w fotografii (infrazy czeskie).....	67
Anna Chromik		Popioły i zbliżenia. Materialność śladów Zagłady w fotografii.....	81
Anna Kisiel		Przełamując spojrzenie Orfeusza Praca (anty)archiwalna Brachy L. Ettinger.....	97
Kamila Gieba		Fotografia – obraz – tekst. Wizualno-językowe formy obrazowania katastrofy czarnobylskiej.....	111
Kamila Żukowska		Obraz i jego cień. O związkach fotografii, magii i śmierci w kontekście teorii Hansa Beltinga	127
Mariusz Wojewoda		Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów.....	145





161 omówienia – komentarze – opracowania

Krystian Grądz		Queerowanie matrycy: estetyka męskiego ciała w fotografii Erwina Olafa i Ruvena Afanadora.....	163
----------------	---	---	-----



175 varia – kontynuacje – antycypacje

Marcin Hanuszkiewicz		“Wysadźcie linie słów na ziemi”: topologia wirusowa w kolażach Williama Burroughsa	177
----------------------	---	---	-----

191 recenzje

Michał Bomastyk		Niebinarna utopia w “uporządkowanej” rzeczywistości – Renaty Ziemińskiej wielowarstwowe pojęcie płci	193
Anna Budziak		Ukryty, jawny, zdystansowany: Richarda Shustermana <i>The Adventures of the Man in Gold: Paths Between Art and Life. A Philosophical Tale</i>	203
Mariusz Pisarski		Poza teorie końca: semiopoetyka jako klucz do cyfrowego świata Recenzja <i>Cyfrowej semiopoetyki</i> Ewy Szczęsnej	217
Mariola Świerkot		Ameryka odkupiona, czyli Johna Mattesona <i>Miejsce gorsze niż piekło</i>	227

237 noty o książkach

Paweł Jędrzejko		Mark Helfrich, <i>Naked Pictures of My Ex-Girlfriends. Romance in the 70s.</i>	239
Paweł Jędrzejko		Jakub Dziewit, <i>This Is Not Another Martin Parr Exhibition.</i>	243

249 streszczenia w języku polskim

259 informacje dla autorów



... nieograniczona proliferacja obrazów, gargantuiczna eskalacja fotograficznych narracji, nadprodukcja, nadmiarowość i inflacja wizualności, zainfekowanie portalożą, patrzeć jako imperatyw. Obrazy przesłaniają świat, czas zatem przejrzeć na oczy.

Ile prawdy w fotografii? Czy prawdziwe jest to, co widzimy, skoro nie istnieje prawda akontekstualna, niesytuacyjna, niezinterpretowana? Ile zatem prawd w fotografii? Na ratunek przychodzi uroczy potwór interpretacji: prawda konstytuuje się w interpretacji i poprzez interpretację, nie możemy zawiesić interpretacyjnej aktywności, nie możemy też wnieść się ponad poziom interpretacji, by nie interpretować. Tak czy inaczej, lepiej jednak unikać strachu, konsternacji i wściekłości odbiorców. Ktoś stwierdza: przeciwieństwem prawdy jest fałsz; hmm, coś takiego! Może zamiast prawdy – wiarygodność? Zobaczmy.

Tymczasem dzieją się rzeczy ciekawe. Ofelia trzyma w jednej ręce butelkę wina, w drugiej kieliszek i nie ma nic do ukrycia – w końcu uczy się pływać i pływa sobie w dmuchanym basenie; żywioł wody łączy się z żywiołem kobiecości, a jakże. Faltejsk wraca do okresu prenatalnego, wciela się w Ofelię i unosi na wodzie, a Faulkner szuka powiązań. Dzwony kościelne wyznaczają przestrzeń oswojoną, prostaczkowie nie znają łaciny, ale umoralniają się i wzrastają w wierze, a kościół ustanawia relację człowieka ze światem. Człowiek opanowuje świat i powtarza akt stworzenia, tymczasem plugawe społeczeństwo jak Narcyz podziwia swój trywialny wizerunek na metalu (to Baudelaire). Fotograf dominuje, panuje i ingeruje w przestrzeń – jest funkcjonariuszem aparatu; aparat też nie taki niewinny – jest aparatem władzy: dyscyplinuje i parceluje ciało; świat zastyga w trakcie naciśnięcia migawki, a podmiot zamienia się w *eidolon*. Na szczęście fotografia, jak czuringa, sprzeciwia się śmierci totalnej i daje świadectwo życia; przywołuje przeszłość, jednocześnie ją egzorcyzmując, ale może też wiralować sobie w sieci i dyskredytować bohaterów. Sfeminizowane, męskie ciało obnosi się dumnie ze swym penisem, a erekcja o dziwo przyciąga uwagę widzów. Bohaterki samobójczyni umieszcza się w otoczeniu dziecięcych zabawek, przy czym śmierć średniowieczna nie zgadza się z nowym światopoglądem. Między zapętlonymi porządkami tożsamości i różnicy liniowy czas postępu zwycięża z czasem cyklicznym, diachronia przekodowuje się w synchronię a synchronia w diachronię, zaś Burroughs stwierdza krótko: Słowo poczyna obraz, a obraz *jest* wirusem. Wreszcie artysta w stanie liminalnym wysiada z karuzeli życia.


Ale nie zawsze jest tak pogodnie. Fotografia dotyka niezabliźnionej rany pamięci: bydłące wagony, tory, drut kolczasty, komin, włosy, pasiak, walizka, powietrze, w którym wciąż krążą cząstki popiołów z ludzkich szczątków, użyźniają pola i łąki i mieszają się z budulcem, Muranów z gruzobetonu ze szczątków domów i ludzi, drzazga z ludzkiej kości. Kobiety w (u)ścisku, będącym ostatnim doświadczeniem bliskości przed odejściem w nie(byt), kobiety z Mizocza – pojawiające się i znikające Eurydyki, które spojrzenie Orfeusza zawiesza między życiem a śmiercią. *Vivante/morte*. A gdzie indziej nuklearny kataklizm Czarnobyła, osuwiska realności, obłoki dymu, skażone rośliny, autoportrety cezu, plutonu i uranu, mogilniki, wykrzywione w przerażeniu, krzyczące twarze – banał horroru, śmierć jako radionuklidy wnika w materię fotografii, wzrasta ruch turystyczny w Strefie Wykluczenia. Trzeba przywrócić czucie w zdrętwiałych strukturach pamięci.

A wokół i pomiędzy jak zwykle rozmaite precjoza intelektu i materialności: aparaty numinotyczne, ekfrazy i infrazy, historie preposteryjne, nie-falliczna, nie-edypalna, zawsze negocjowalna różnica-w-blikości, kamera obskura, estetyka minimalistycznych metonimii, faceci w gorsetach, palimpsesty kulturowe, samorozkruszenie, genologiczne rozchwianie, strzępy wiedzy, *fascinum* kontra *fascinace*, elementy kultury sadomasochistycznej, klasizm, demitologizacja infantylizującej stygmatyzacji twórców ludowych (!), śmierć zamknięta w krypcie nieświadomości jako widmo, początki fotografii w Rzeszowie i podkarpackie czasoprzestrzenie (a gdzie Polesie i jego czar?), inteligencja ikoniczna, spojrzenie, które dotyka i czuje, odcieśnione pomniki, rozsypianie, bezkształtność i wymieszanie porządków i, jakże by inaczej, niedookreślenie, zanikanie, zawieszenie. Ach, i jeszcze nie wiadomo skąd przyplątała się domena zdrowego rozsądku.

Reasumując: widzialność strukturyzuje wszystko, niewidzialność skazuje na nieobecność i sypcha w nieistnienie. Jak to często bywa, problem okazuje się bardziej złożony i skomplikowany niż się wydaje, ale sympatycy kulturalizmu nie będą mieli z tym problemów.

Nie ma zdjęć, nie było wyjazdu.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>



... a boundless proliferation of images, a gargantuan escalation of photographic narratives, overproduction, excessiveness and inflation of visuality, contamination by portalosis, gaze as the imperative. Images obscure reality; it's about time we opened our eyes.

How much truth is there to photography? Are the things we see true, since acontextual, non-situational and uninterpreted truth does not exist? How many truths then? The charming demon of interpretation lends a helping hand here: truth is constituted in and through interpretation, we cannot suspend our interpretative activity, nor can we elevate ourselves above interpretation without interpreting. That way or another, we'd better avoid the fear, dismay and anger of the audience. Someone says: the opposite of truth is falsity; hmm, who would have thought? How about trustworthiness instead of truth? We shall see.

In the meantime, intriguing things are happening. Ophelia is holding a bottle of wine in one hand and a glass in another, and has nothing to hide – in the end, she learns how to swim and is swimming in an inflatable pool; the element of water merges with the element of femininity, why not? Faltejssek returns to the prenatal stage, impersonates Ophelia and floats on water, and Faulkner is searching for connections. Church bells delineate a comfort zone, simpletons do not know Latin but edify themselves and reinforce their faith, and the church establishes the relationship between man and world. Man conquers the world and re-enacts the act of creation while the corrupt society, like Narcissus, admires its own image engraved in metal (it's Baudelaire). The photographer dominates, reigns and interferes with space – he is a functionary of the apparatus, no longer an innocent object in itself – now the apparatus of power: it disciplines and parcels out the body; the world freezes with the click of the shutter, and the subject turns into *eidolon*. Luckily, a photograph, like *tjurunga*, resists absolute death and bears witness to life; it summons the past, exorcising it in the process, but it may also viralize throughout the internet and disgrace the heroes. A feminised masculine body proudly flaunts its penis whose erection, strangely enough, attracts the viewers' attention. Suicidal heroines are placed in the midst of children's toys, but medieval death does not go along with the new world-view. In-between the entangled orders of identity and difference the linear time of progress defeats the cyclical time, diachrony encodes itself into synchrony, synchrony into diachrony, and Burroughs keeps it short: it is the word that conceives the image, and the image is a virus. Finally, the artist, in a liminal condition, gets off the merry-go-round of life.

But things don't always look that bright. Photography touches upon the open wounds of memory: cattle wagons, railroad tracks, barbed wire, a chimney, human hair, a striped camp uniform, a suitcase, air – still permeated with ash particles of human remains – enriches fields and meadows and mingles with construction materials, Muranów built from crushed-brick concrete made of remains of people and buildings, a splinter of human bone. Women (c)rushed together, it's their last sensation of intimacy before leaving for (non)existence, women from Mizoch – Eurydices, appearing and disappearing, suspended between life and death by Orpheus's gaze. *Vivante/morte*. And elsewhere, the nuclear holocaust of Chernobyl, landslides of reality, puffs of smoke, contaminated plants, self-portraits of caesium, plutonium and uranium, pesticide burial sites, faces contorted by dread, and screaming – the banality of horror; death as radionuclides permeates the fabric of photography, but tourist traffic increases in the Exclusion Zone. We need to restore feeling to the nerveless structures of memory.

And around and in-between, as per usual, various valuables of intellect and materiality: numinous cameras, ekphrases and inphrases, preposterior stories, non-phallic, non-Oedipal, but always negotiable difference-in-proximity, camera obscura, aesthetics of minimalistic metonymies, men in corsets, cultural palimpsests, self-fragilisation, geological disruption, shreds of knowledge, *fascinum* vs. *fascinace*, elements of sadomasochistic culture, classism, demythologisation of infantilising stigmatisation of folk artists (!), death locked up as a spectre in the crypt of unconsciousness, beginnings of photography in Rzeszów and Subcarpathian spacetimes (and what about the charm of Polesie?), iconic intelligence, a look which touches and feels, disembodied monuments, dispersion, shapelessness, intermingling of orders, and – naturally – indeterminacy, disappearance, suspension. Oh, and out of nowhere, there shows up a hint of common sense.

Let us resume: visibility structures everything, invisibility condemns to absence and pushes everything into non-existence. But, as it often happens, the problem turns out to be more complex and complicated than it seems, even though the proponents of culturalism will be ok with that.

With no pictures to show, the journey never happened.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

rozprawy | szkice | eseje

ER(R)GO

studies | and | essays



Prawda/y (w) fotografii Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu

The Truth(s) in/of Photography: From the Image of Reality
to the Reality of Image

Abstract: The issue of “authenticity” of photography has been habitually related to its technical specificity and capabilities. In general, it was concerned about the automatism and inquisitiveness (precision) of the act of preservation, incomparable to the dispositions of traditional image media. It was supposed that those capabilities determine the “real depiction” and photography’s typical “ability to confirm the authenticity.” It was the rule of analogy, and the relation between a photographic image and the depicted reality that established this criterion of authenticity, much as in the discourses of the truth. This assumption has been called into question in this text, inspired by culturalism and pan-interpretationism. It is insofar as we relate not to the world as such, but rather to the way in which the world exists for us in the realm of certain cultural, social and discursive contexts. In consequence, the issues of the truth and the authenticity of photography are specified in and through interpretation, always within the predetermined discursive strategies and cultural justifications of the interpretive communities. The truth and the photography’s authenticity are then dependent inevitably on the context, and subject to discursive conditioning. Furthermore, the actors of interpretation act upon the current convictions of the interpretive communities, which those actors share and perceive as their own.

Keywords: truth, photography, interpretation, context, cultural interpretive communities

*Prawdę mówiąc, [...] przeświadczenie o zupełnie niezależnym świecie uważam za formę samooszustwa¹.
Joseph Margolis, Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?*

Czym jest prawda (w) fotografii? A może prawdy? Jak myśleć o doświadczeniu prawdy w procesie percepcji zdjęcia? Czy prawdziwe jest to, co widzimy, co jest widzialne? Zaczynamy, pytając, nie tylko ze względu na naturalną – jak to ujął swego czasu Hans-Georg Gadamer – “uprzedniość pytania wobec wszelkiego

1. Joseph Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Wojciech Chojna i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004), 55.

odsłaniającego rzeczy poznania i mówienia”², ale również dlatego, że “pociąga to za sobą wyraźne ustalenie przesłanek [...], w horyzoncie których ukazuje się”³ przedmiot pytania. Z tym zaś wiąże się myślenie zarówno o przyjętych ramach refleksji, w obszarze których będziemy się poruszać, jak i strategii interpretacyjnej. Oczywiście jest, że zagadnienie to można problematyzować na wiele sposobów. Więcej nawet, jeśli umiejscowić je w szerokim kontekście współczesnej “cywilizacji obrazkowej” i komunikacji wizualnej, to pytanie o prawdę fotografii okazuje się w gruncie rzeczy także (uwzględniając odrębności techniczne i specyfikę medium) pytaniem o prawdę obrazu. A “kto pyta o obraz, pyta o obrazy, o nieprzejrzaną liczbę mnogą”⁴. Nie będziemy się jednak zajmować tak szerokim i zdywersyfikowanym obszarem. Ograniczmy się do refleksji, na tyle, na ile to możliwe, o i wokół fotografii. Refleksji, dopowiedzmy wyraźnie z pełną świadomością, zawsze cząstkowej, aspektowej, stronniczej, bo formułowanej za każdym razem – to już prawie truizm – z jakiejś perspektywy, umiejscowionej w jakimś kontekście dyskursu i interpretacyjnych przesłanek. Od tego nie ma ucieczki, podobnie – co wiemy choćby od Friedricha Nietzschego – nie ma nieinterpretowanych samoistnych wobec teorii faktów⁵. Stąd też “[...] nie istnieje coś takiego jak ‘najlepsze wyjaśnienie’ czegokolwiek”, w zamian mamy do czynienia z wyjaśnieniami, co najwyżej, “najlepiej odpowiadającymi celom tego, kto wyjaśnia”⁶. Z jaką więc perspektywą oglądu mamy tutaj do czynienia? W niniejszym tekście zakorzenionym w kulturalizmie i paninterpretacjonizmie, najogólniej rzecz ujmując, zagadnienie prawdy i prawdziwości fotografii łączymy z doświadczeniem interpretacji kontekstualnie determinowanej. Uznając współzależność percepcji i interpretacji (jako własności ontologicznej), nieuchronnie zależnej od kontekstów, racji i przesądzeń kulturowych, krytycznemu przemyśleniu poddajemy szereg ugruntowanych potocznym doświadczeniem kwestii, rzekomo decydujących o prawdzie i prawdziwości fotografii. Wychodząc od relacji fotografii wobec rzeczywistości, a ściślej kulturowych (i tym samym interpretacyjnych) konstruktów rzeczywistości, następnie dylematów klasycznej (korespondencyjnej) teorii prawdy, podążamy ku fotografii “legitymizującej” rzeczywistość oraz prawdzie fotografii

2. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran (Kraków: Wydawnictwo Inter esse, 1993), 338.

3. Gadamer, *Prawda...*, 338.

4. Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2014), 275.

5. “Z czego powstał tekst świata, a ściślej tekst kultury? Bynajmniej nie z faktów, lecz interpretacji owych faktów, albowiem fakty same nie istnieją. Istnieją tylko ich interpretacje”. Michał Paweł Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997), 279.

6. Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1999), 91.

konstituującej się w interpretacji i poprzez interpretacje. Zawsze w kontekście racji doraźnych systemów dyskursywnych i wspólnot interpretacyjnych, z pałapu których prawda okazuje się konstruowana i wyznaczana.

W świetle tak zarysowanej organizacji wywodu skoncentrujemy się zatem najpierw nad tym, jak pojmowano i definiowano prawdę i “prawdziwość” fotografii, jej wiarygodność i dokumentalną wartość źródła. Nie chodzi jednak w głównej mierze o sferę określonych, takich czy innych kryteriów, ile o to, co kryteria te sytuacyjnie uprawomocniało, a tym samym wyznaczało potencjalne (kontekstualne) konsensusy prawdy. Wszak nasze myślenie o czymś, rozumienie i definiowanie czegośkolwiek to pochodne doraźnych rekonstrukcji semantycznych. Zawsze zależnych od strategii dyskursywno-interpretacyjnych, które same nie są nigdy wolne od wpływów historii i kultury oraz “horyzontu naszych uprzedzeń, który nigdy nie pozostaje taki sam ani też nie osiąga momentu ostatecznego zamknięcia”⁷. Dotyczy to zarówno interpretacyjnych projekcji-obrazów świata, jak i narzędzi i teorii, za pomocą których obrazy te konstruujemy. Dawno bowiem zakwestionowano neutralność języka opisu, a raczej narracji, podobnie zresztą ideę czystego doświadczenia⁸. Residuum prawdy czynimy więc doświadczenie interpretacji, jako *de facto* rozstrzygające nie tyle o prawdzie zdeponowanej “w” lub “po” stronie fotografii (stąd w tytule i otwierającym tekst pytania “w” wzięto w nawias), ile konkretyzowanej kontekstualnie w procesach percepcji i kreacji zarazem, wyłącznie “za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów”⁹.

W konsekwencji przyjmijmy (kulturoznawcy i sympatycy kulturalizmu nie będą mieli z tym problemów), że określoność czegośkolwiek jest nieodmiennie określonością kulturowo i kontekstualnie determinowaną¹⁰. W efekcie uzasadnione wydaje się przypuszczenie, dla niektórych może dyskusyjne, że o prawdzie, także w fotografii, należy myśleć jako o czymś, co w określonych okolicznościach

7. Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), 39.

8. Zob. Thomas Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. Helena Ostromęcka (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1968).

9. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy...*, 126.

10. Podzielam tutaj całkowicie stanowisko, między innymi Andrzeja Szahaja, Stanleya Fisha, Jerzego Kmity i wielu innych, “podtrzymujące prymat kultury pojmowanej jako zespół przekonań powszechnie respektowanych w danym społeczeństwie (ewentualnie wężiej – grupie społecznej) wobec ontologicznego ‘umeblowania świata’ oraz sposobu jego poznawczego konstituowania; prymat zatem wobec wszystkiego, co jawi się jako istniejące oraz istniejące w sposób taki to a taki”. Innymi słowy to właśnie “kultura stanowi warunek istnienia każdego bytu jako bytu jako określonego”. Andrzej Szahaj, “Zniewalająca moc kultury” [Przedmowa], w: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008), 15.

i dyskursach za taką bylibyśmy lub będiemy skłonni uznać i uważać. Rzecz jasna, zawsze w horyzoncie aktualnie podzielanych racji i założeń interpretacyjnych, w gruncie rzeczy ustalających zakorzeniony w sytuacji koncept prawdy. Nie ma zatem tutaj miejsca na intersubiektywność, ta została “ograniczona, zrelatywizowana do grup, poglądów i konsensów”¹¹. Nie istnieje prawda akontekstualna, niesytuacyjna, niezinterpretowana, nieumiejscowiona w jakimś doraźnym “uniwersum dyskursu”, tak jak nie ma mowy o bezstronności narzędzi werbalizacji czy bezzałożeniowym rozumieniu czegokolwiek. W tym ujęciu o wyrażnie antyfundacjonalistycznej proveniencji – identycznie jak w perspektywie ponowoczesności – myślimy o prawdzie, która nie jest dana i odkrywana, lecz społecznie i dyskursywnie wytwarzana (konstruowana)¹². A wpisana w te procesy “[...] historyczność myśli jest nie tyle istotną cechą myśli” jako takiej, “lecz, z braku lepszej alternatywy, pójdziem o zakład, że esencjalizm i modalna inwariantność są [także w domenie prawdy] skazane na porażkę”¹³. Obecność pojęcia jest więc zawsze obecnością sensu temporalnie stanowiącego, konkretyzującą kształtowaną w kontekście historii i kulturowo uwarunkowanej infrastruktury poznawczej¹⁴. Z tej też perspektywy, bodaj najbardziej kontrowersyjny fragment powyższego założenia, stwierdzenie – bylibyśmy lub będiemy skłonni uznać i uważać – wymaga niezbędego dopowiedzenia. Nie chodzi, podkreślimy to z całą mocą, o indywidualne upodobania, a co za tym idzie – jednostkowe kwalifikacje (zwykle skazane na potencjalne relatywizacje), ile raczej o to, co pozornie indywidualne w końcu okazuje się społeczne i kulturowe. O kwalifikacje zależne od respektowanych strategii dyskursywnych, ustanawiane nie tyle mocą indywidualnej świadomości, ile pod wpływem presji “wspólnot interpretacyjnych” (Stanley Fish) oraz kulturowej infrastruktury rozumienia. Bo też “indywidualny umysł – pisze Wojciech Kalaga – nie ma w tym względzie żadnej mocy ontologicznej (tj. mocy ustanawiania społecznie rozpoznawalnych przedmiotów czy jakości). Ta moc

11. Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Maria Bucholc (Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury, 2012), 35.

12. Zob. Grzegorz Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016) – zwłaszcza esej: “Prawda w kulturze ponowoczesnej”.

13. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy...*, 37.

14. Zagadnienie kulturowo determinowanych sposobów postrzegania i poznania oraz związanej z tym odmienności nawyków inferencyjnych przedstawiają między innymi: Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001); Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1977); Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1987); Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 2000).

ontologiczna zakorzeniona jest w trans-indywidualnej strukturze poznania¹⁵. Mowa tedy o doraźnych konkretyzacjach, będących rezultatem sytuacyjnych uwikłań i dyskursywnych negocjacji, “[...] konstruowanych i nieustannie rekonstruowanych w procesie historii”¹⁶. Zważywszy jednak, że problem prawdy w fotografii można rekontekstualizować na wiele sposobów, uwzględniających – co naturalne w humanistyce – różne punkty widzenia i interpretacyjne strategie, zwróćmy się w pierwszej kolejności ku temu, co czynimy punktem wyjścia, co najbardziej oczywiste i ugruntowane potocznym doświadczeniem. A ściślej rzecz ujmując, ku temu, co podległo skonwencjonalizowaniu i takim nam się wydaje w perspektywie uznanych praktyk kulturowych i dyskursywnych.

Myśląc o prawdzie fotografii, eksponowano zwykle (do dziś zresztą aktualne, choć w kulturze symulaków bardziej złożone i problematyczne) kryterium relacji zdjęcia wobec utrwalanej, pokazywanej rzeczywistości, ufundowane zasadniczo na “przymusie analogii”. Miała się ona spełniać i uwiarygodniać w głównej mierze w założeniu “prawdziwego odwzorowania”, które siłą rzeczy zyskiwało różne konkretyzacje w obrębie technologicznych ograniczeń przeszłości i możliwości współczesności, ale to technika zasadniczo je warunkowała. Nie możemy przecież zapominać o rozżewie między procesualnymi rytuałami dawnej fotografii a rejestrującymi i multiplikacyjnymi zdolnościami obecnej. Jeśli mamy zatem przez “prawdziwość odwzorowania” rozumieć spontaniczną, momentalną rejestrację świata zewnętrznego o dokumentalnej charakterystyce, to trzeba przyznać, że kryterium to (przynajmniej w sensie technicznym) spełniła przede wszystkim fotografia nowoczesna ze średnio- i wysokoczułymi błonami zwojowymi, a już zwłaszcza technologia cyfrowa. Pozwalająca w mgnieniu oka zarejestrować wszystko, co wyda nam się interesujące i warte utrwalenia. W efekcie przypisywaną fotografii “prawdziwość odwzorowania” zwyczajowo wiązano z jej rejestrującym automatyzmem, zapewniającym stopień odwzorowania rzeczywistości nieporównywalny z mimetyzmem innych przekazów ikonicznych.

Na miejsce zwyczajnej mimesis – powiada Hans Belting – zażądano technicznej gwarancji podobieństwa. Zwątpienie w niezawodność obrazów, opartą na wierze w ich mimetyczne zdolności, stanowiło antropologiczny impuls do wynalezienia technik obrazowych, które nie mogą się mylić, ponieważ cechuje je automatyzm¹⁷.

Fotografia warunek ten spełnia. Pozostaje nam jeszcze skomentować zasadę analogii. Rzecz jasna, łączono ją zwykle z rejestrującym, zwierciadlanym odtwo-

15. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, 89.

16. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy...*, 26.

17. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2007), 55.

rzeniem fotografowanej rzeczywistości. Innymi słowy, powołując się na techniczną stronę fotografii, zdjęcie ma odwzorowywać rzeczywistość na podobieństwo tego, identyczność nie wchodzi grę, jak widzi oko. Zgodnie z utrwalonymi mniemaniami im wierniej, dokładniej, wnikliwiej, tym lepiej. Z zagadnieniem tym koresponduje również swego czasu dyskutowany na polu semiologii (Peirce, Morris, Eco) problem stopnia ikoniczności przekazów wizualnych. W gruncie rzeczy innym językiem opisujący skalę podobieństwa, a co za tym idzie wiarygodności wizualnej znaku (przekazu, zdjęcia) wobec tego, co denotuje¹⁸. Tak przedstawiony sposób myślenia ma swoje racje, nie można mu też odmówić pewnej spójności, ma też jednak słabości i miejscami razi uproszczeniami. Zapewne automatyzm fotografii i właściwa jej zdolność do rejestracji nieporównywalna z dyspozycjami tradycyjnych mediów obrazowych nie pozostają obojętne wobec przekonania o dokładności i nieomyślności zdjęcia (fotografii). Richard Avedon pisał wprost: “nie ma czegoś takiego jak niedokładność w fotografii. Wszystkie fotografie są dokładne”, ale też dopowiadał “żadna z nich nie jest prawdą”. Problem zatem w tym, że przedstawione argumenty zdają się satysfakcjonujące tylko na pewnym poziomie uogólnienia. Szczególnie wrażliwym polemicznie punktem wydaje się “prawdziwość odwzorowania”, łączona przede wszystkim z technicznymi możliwościami fotografii. Do tego dochodzi jeszcze fundamentalna dla niej, a ściślej znów uzależniona od technicznej specyfiki medium, nieuchronność transkrypcji realnego (trójwymiarowej rzeczywistości) na dwuwymiarową płaszczyznę obrazu. Mamy tedy do czynienia z reprezentacjami rzeczywistego, a jak powiada Mieke Bal, “jak wszystkie reprezentacje, nie są one same w sobie ani proste, ani adekwatne”¹⁹. Ponadto rejestrujące zdolności narzędzia nie determinują wyłącznie odwzorowującej, dokumentalnej charakterystyki zdjęcia. Podobnie pozornie rejestrująca fotografia niejednokrotnie nie tyle odtwarza czy dokumentuje, ile kreuje rzeczywistość, w pogoni za potencjalnym i nieobecnym. Przymus analogii wyrażający się w precyzyjnym naśladowaniu tego, jak świat nam się jawi i przedstawia (bo przecież nie jakim jest naprawdę), nie oznacza wyłącznie odwzorowania czy wierności wobec rzeczywistości. Media społecznościowe, w szczególności narracje Instagrama (choć nie tylko) są tego znamiennym wyrazem. Jak pisze Mariola Sułkowska: “aparatus fotograficzny, skazany na kopiowanie zewnętrznego świata, nie jest poręcznym narzędziem łatwej idealizacji”²⁰. Niemniej pozwala na wiele i wiele możliwości stwarza, a w powiązaniu z oprogramowaniem do edycji zdjęć

18. Szerzej o tym: Umberto Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996) zwłaszcza część “Spojrzenie nieciągle”, punkt II. Znak ikoniczny.

19. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, 47.

20. Mariola Sułkowska, “Ciało w fotografii”, *Kultura Współczesna* nr 1–2 (23–24)/2000, 106: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15._mariola_sulkowska_-_ciało_w_fotografii.pdf (6.11.2019).

podlegają one wydatnemu zwielokrotnieniu, włącznie z pokusą konfabulowania i zaklinalnia rzeczywistości.

Czym zatem jest prawda (w) fotografii? Wiarygodnością obrazu o mimetycznej charakterystyce, śladem realnego? Wiarygodnością wizualnego i widzialnego? Notacją codzienności? Pochodną medium, zdolnego (do niedawna jeszcze) jak żadne inne do rzeczowej zobiektywizowanej rejestracji rzeczywistości? Konsekwencją technologicznie warunkowanej „prawdziwości” zdjęcia ujawniającego jak się rzeczy mają, zdolnego do uchwycenia świata takim, jakim jest? Ten sposób myślenia o fotografii i jej relacji do przedstawionego lub raczej pokazywanego wyrasta z ugruntowanego mniemania o utrwalającej i odzwierciedlającej naturze fotograficznego medium. Zdaje się własnością fotografii jako takiej, a wręcz konstytutywną (choć nie zapominajmy też o własnościach intencjonalnych i perswazyjnych) fotografii reportażowej, prasowej, ulicznej, reklamowej, modowej, produktowej czy dokumentalnej. Jak pisze Susan Sontag, „malarz konstruuje, fotografik odsłania”²¹. Roland Barthes zaś dodaje, iż „fotografia nie może wykraczać poza język *deixis*, czystego pokazywania”, a właściwa jej „zdolność poświadczania autentyczności bierze w fotografii górę nad zdolnością przedstawiania”²². Zdrowy rozsądek²³ i prawdopodobieństwo tego, że także dziś większość posiadających oraz użytkujących aparaty cyfrowe czy smartfony (co nie znaczy fotografów) zwyczajnie podzieli to przeświadczenie, uwiarygodniają domniemanie, że chodzi właśnie o ów rejestrujący profil fotografii, migawkowy i spontaniczny zapis, utrwalający, jak się wydaje, wszystko, co uczynimy przedmiotem fotograficznego kadru. Z czego zresztą tak wielu chętnie dziś korzysta. Nie znaczy to jednak, że formułę tę, pozycjonującą specyfikę fotografii poprzez tak pojmowaną relację do przedstawionego, należy uznać za rozstrzygającą, a tym bardziej wyczerpującą nasze myślenie o naturze tego medium. To byłoby dalekim uproszczeniem. Zwłaszcza w kontekście współczesnego dyskursu o fotografii i kryzysie reprezentacji. Trzeba w tym raczej dostrzec rodzaj utrwalonego uogólnienia. Wprawdzie relacyjność i zakorzenienie fotografii/zdjęcia wobec rzeczywistości zazwyczaj nie podlegają dyskusji (choć nie zapominajmy o Baudrillardzie i wielu innych wieszczących autonomię znaku „odzyskującego pełnię praw po śmierci wszelkiej referencji”²⁴), zyskują

21. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986), 86.

22. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1996), 10.

23. Odwołując się do tego pojęcia, myślimy nie tyle o wsłuchiwanie się to, co „wieść gminna niesie”, w jakieś oddolnie kształtowane opinie czy przesady, ale ugruntowane, ogólnie przyjęte i funkcjonujące w szerokim obiegu społecznym przeświadczenia.

24. Jean Baudrillard, „Precesja symulakrów”, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998), 181.

jednak różne konkretyzacje. Jak to często bywa, problem okazuje się bardziej złożony i skomplikowany niż się wydaje. Co więcej, wrócimy do tego w dalszej części tekstu, kryterialna efektywność tej formuły okazuje się zwodnicza w sytuacji wykroczenia poza obszar powszechnego mniemania i zdrowego rozsądku. Mowa tutaj o uogólnieniu nie tyle w kontekście podzielanych zwykle mniemań, ile w głównej mierze ze względu na to, że stwierdzeniem tym odwołujemy się przede wszystkim do technicznej specyfiki generowania zdjęcia oraz sprzężonej z tym struktury wizualnej. Pomijamy przy tym wiele zmiennych określających sam proces fotografowania i jego społeczne czy kulturowe konteksty (w relacji zarówno do fotografującego, jak i potencjalnego odbiorcy), a także, mające istotne znaczenie, sposoby prezentacji. A przecież fotografie, jak obrazy, mają “w nieubłagalny i niekwestionowany sposób charakter społeczny, usytuowane w konkretnych, historycznie tworzonych światach”²⁵. W każdym razie utarło się przekonanie, że “prawdziwość” zdjęcia określa zasada analogii wobec realnego i warunkujący ją techniczny automatyzm rejestracji, czyniące z fotografii odbicie i świadectwo rzeczywistości. “Obraz fotograficzny – podkreśla raz jeszcze Belting – nie jest czymś wynalezionym [*Erfindung*], ale czymś znalezionym [*Fundsache*], czymś, co powiela [...] tak prawdziwie, jak to zagwarantować może tylko technika. A jeśli technika nie może się mylić, to jej rezultat także nie jest pomyłką”²⁶. Z tym wiązano dokumentalny, rejestrujący walor fotografii oraz faktograficzną wartość źródła. To zasadniczo odróżniało ją od innych mediów mimetycznych, w szczególności sztuk plastycznych. W aspekcie zobiektywizowanej notacji imitacyjnie i mimetycznie zorientowane malarstwo nie miało szans z realnością fotografii. W istocie, gdy przychodzi nam zestawiać zdjęcia z zagłady, fotografie z obozów koncentracyjnych czy sowieckich łagrów, zdjęcia egzekucji i deportacji ze sztuką na różne sposoby mierzącą się z traumą wojny, dosłowność dokumentu fotograficznego zdaje się porażająca. To dosłowność świadectwa. W tej konfrontacji fotografia okazuje się wiarygodniejsza jako “medium spojrzenia” i rejestracji. Najbardziej nawet uznane dzieła sztuki traktujące o wojnie nie mają właściwej fotografii dokumentarnej bezpośredniości. Przedstawienia okrucieństw i bestialstwa najemnych wojsk w rycinach Jacques’a Callota czy Francisco Goyi, choć na swój sposób zdekonstruowały skonwencjonalizowany przez malarstwo batalistyczne czy “wojennych artystów” obraz wojny, mają się nijak do faktograficznej dosłowności, czy to fotografii Rogera Fentona z wojny krymskiej, czy późniejszych zdjęć wojny secesyjnej. Nie wspominając już o fotografii współczesnej.

25. Fred Myers, *Painting Culture: The Making of Aboriginal Hight Art* (Durham: NC Duke University Press, 2001), 257, cyt. za: Gillian Rose, *Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2015), 257.

26. Belting, *Antropologia obrazu...*, 222.

Obiektywizm fotografii – pisze André Bazin – nadaje obrazowi siłę wiarygodności nieistniejącą w innych utworach plastycznych. Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii, to znaczy obecnego rzeczywiście w czasie i w przestrzeni. Fotografia korzysta z tego, że realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję²⁷.

Jakby tego było mało, musimy jeszcze pamiętać, uwzględniając różnice widzenia oka i obiektywu (o czym wcześniej wspomniano), że reprodukcja-zdjęcie dosłowniej i wnikliwiej rejestruje kadrowaną rzeczywistość. Oko ludzkie i mózg koncentrują się na tym, na co patrzymy, unieważniając detale otoczenia, choćby nawet były detalami tego samego planu. Tymczasem fotografia z jednolitą wrażliwością i pietyzmem (co może mieć swoje zalety, ale też wady) odtwarza i utrwała wszystko, co uchwyci kąt obiektywu i głębia ostrości. Pozwala tym samym zobaczyć to, czego zwykle nie widzimy, a ściślej – nie zauważamy na co dzień.

Podsumujmy dotychczasowe uwagi. Przedstawiony sposób myślenia o prawdzie/prawdziwości fotografii, najogólniej rzecz ujmując, konstytuuje się w odniesieniu do świata zewnętrznego, uwiarygodniające umocowanie zyskując w (ko)relacji, a ściślej, zgodności fotografii z rzeczywistością. Zależność ta wyznacza swoiste *conditio sine qua non* dotychczasowego wywodu. Niezależnie jednak od tego, jak będziemy konkretyzować odniesienie do rzeczywistości czy też dyskutować o niej samej, niezbędność korelacji skłania na rzecz porzucenia – co z pewnością ucieszy kulturoznawców i zwolenników Cultural Studies – esencjalistycznego pojmowania prawdy, lokując ją zdecydowanie w domenie własności relacyjnych i konwencjonalnych. Tą kwestią przyjdzie nam się jeszcze zająć pod koniec tekstu, bo pozostaje w ścisłym związku z założoną strategią oglądu. Wracając natomiast do wymogu zgodności, musimy pamiętać, że można o niej mówić zarówno ze względu na utrwalone mniemania i potoczność doświadczenia (fotografujących) przenoszącego “realność przedmiotu na jego reprodukcję”, co oznacza, że istnienia tej realności nie sposób kwestionować, jak i w perspektywie atrybutywnych własności fotografii: “obiektywizmu” (Bazin) łączonego z “techniczną gwarancją podobieństwa” (Belting), a także właściwej jej “zdolności poświadczania autentyczności” (Barthes).

Przedstawiona narracja uprawomocnienie zyskuje jednak nie tylko w aspekcie technicznej specyfiki medium czy racji zdrowego rozsądku, lecz również, czego nie można pominąć, w styczności do dyskursu prawdy, zwłaszcza teorii kla-

27. André Bazin, “Ontologia obrazu fotograficznego”, przeł. Bolesław Michałek, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska i Piotr Sztompka (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012), 424–425.

sycznej i korespondencyjnej²⁸. Wiążąca idea odniesienia, zakładająca zgodność z rzeczywistością, uległa tutaj zdublowaniu. Fotografia zresztą – z oczywistych powodów – okazała się w tym względzie medium niezwykle przekonującym. Zważywszy na złożoność problematyki prawdy i potrzeby niniejszego tekstu, ograniczmy się do kwestii niezbędnych. Teoria klasyczna, chociaż podlegała w “długim trwaniu” rozmaitym ujęciom i reinterpretacjom²⁹, kryterium prawdy łączyła nieodmiennie z relacją do rzeczywistości (stanu faktycznego). Co więcej, nawet w przypadku gdy relacyjność nie była wyraźnie eksponowana, stanowiła domniemywany, niekwestionowany niezmiennik kryterialny. Relację tę zresztą różnie konkretyzowano, sięgając do kategorii “zgodności”, “identyczności”, “odpowiedniości”, “korelacji”, “desygnowania faktu” czy “korespondencji”, które także zyskiwały odmienne charakterystyki i uściślenia znaczeniowe. Podobnie korespondencyjna teoria prawdy akcentowała niezbędną styczność z realnym, różnicując pojmowanie samej korespondencji na tak zwane mocne i słabe wersje (reprezentacje). W każdym razie, abstrahując od poszczególnych rozstrzygnięć, wspólnym fundamentem dyskursu prawdy oraz prawdy i prawdziwości fotografii uczyniono przeświadczenie uznające prawdziwe za zgodne z rzeczywistością. Zgodne, lecz nie identyczne. O identyczności nie sposób zresztą myśleć w obszarze struktur znakowych czy transferów semiotycznych, korelacji znaczącego i znaczonego oraz fundamentalnej dla fotografii transpozycji tego, co przestrzenne na płaszczyznę zdjęcia. W największym skrócie zależność i wymóg zgodności wyraził “wczesny” Ludwig Wittgenstein, pisząc: “Tym, co obraz przedstawia, jest jego sens. Jego prawdziwość lub fałszywość polega na zgodności lub niezgodności jego sensu z rzeczywistością. Aby rozpoznać, czy obraz jest prawdziwy, czy fałszywy, musimy porównać go z rzeczywistością”³⁰. Od napisania *Traktatu logiczno-filozoficznego* minęło sporo czasu, wiele również wydarzało się w polu dyskursów prawdy. Można z tezą Wittgensteina polemizować, szukać słabości i pułapek jej prostomyślności. Niemniej wyrażony profil myślenia nie tylko wpisuje się w szereg doraźnych aktualizacji klasycznej/korespondencyjnej teorii prawdy, ale przede wszystkim dotyczy prawdziwości obrazu, co znakomicie koresponduje z ugruntowanymi mniemaniami o utrwalającej i rejestrującej rzeczywistość fotografii.

28. Zapis sugeruje odrębność tych teorii, opinia ta obecnie wydaje się przeważać, lecz niejednokrotnie nazwy te funkcjonowały i funkcjonują wymiennie.

29. Szerzej o tym między innymi: Jan Woleński, *Metamatematyka a epistemologia* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1993).

30. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1970), 2.221–2.223, cyt. za: Jakub Prus, “Teorie prawdy: klasyczna, korespondencyjna i semantyczna — próba uściślenia relacji”, *Rocznik Filozoficzny Ignatianum* XXIV / 2 (2018), 61: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/index.php/rfi> (7.12.2019).

Dotąd mówiliśmy o styczności fotografii z rzeczywistością, wskazując zarazem warunki tej styczności w obrębie nie tylko technicznej specyfiki interesującego nas medium. Teraz przychodzi zwrócić się ku rzeczywistości. Problem w tym, że nie możemy, jak chciał Wittgenstein (i potoczne mniemania), porównać obrazu/fotografii do rzeczywistości. I nie dotyczy to tylko fotograficznych konfabulacji z Internetu, niejednokrotnie niewiele mających wspólnego z realnością. W efekcie postulat austriackiego filozofa, ale także wszystkich odwołujących się do realnej, pozaobrazowej rzeczywistości, uchodzi za deskryptywnie satysfakcjonujący tylko w domenie zdrowego rozsądku. Wykraczając poza zdroworozsądkowe mniemania, jasno bowiem trzeba stwierdzić, że polem odniesienia czynimy nie tyle rzeczywistość jako taką, ile nasze postrzeganie rzeczywistości. Zawsze kontekstualne, kulturowe, przy tym nieuchronnie determinowane (w sporym uogólnieniu) przez dyspozycje oraz poznawcze własności jednostki oraz wiele rozmaitych sytuacyjnych zmiennych, o czym w dalszej części tekstu. Nie jest możliwe nieuprzedzone, nieusposobione postrzeganie, bo też “niewinne, nieskażone jakąkolwiek formą wiedzy kształtującej percepcję oko widza nie istnieje”³¹. Nie możemy więc zawiesić niczego w zakresie naszych społecznych (kulturowych) kompetencji czy osobniczych uprzedzeń, jak i interweniującej presji wiedzy już nabytej; niczego, co owe postrzeganie strukturyzuje, co je określa, buduje, kształtuje. Nie możemy wreszcie zawiesić, a to kwestia dla nas fundamentalna, interpretacyjnej aktywności, nie możemy też wnieść się ponad poziom interpretacji, by nie interpretować. Jako że interpretacja okazuje się własnością ontologiczną, nieodłączną od egzystencji, przeobraziła się z “czynności przygodnej” w zasadę obecności, podstawową i – jak pisał autor *Prawdy i metody* – “pierwotną formę spełnienia się jestestwa będącego byciem-w-świecie”³².

Tym stwierdzeniem osiągnęliśmy punkt zamykający (rzecz jasna wyłącznie w zakresie potrzeb tego tekstu) część wynikającą z wyrażonego na początku zobowiązania do przemyślenia tego, co uchodziło za najbardziej oczywiste i ugruntowane potocznym doświadczeniem. A ściślej rzecz ujmując, co w przestrzeni pewnych skonwencjonalizowanych praktyk kulturowych takim się wydaje. Dotychczasowe ustalenia wyzwalają jednak potrzebę przemyślenia problemu w innej jeszcze perspektywie, co nie znaczy nowej. Trzeba w niej bowiem dostrzec jedynie pewną rysującą się możliwość związaną z tym, że rzeczywistość nie tylko nie legitymizuje prawdy i prawdziwości fotografii, bo jako taka jest dla nas niedostępna, ale sama okazuje się – zwłaszcza we współczesnej bądź co bądź silnie

31. Maria Korusiewicz, “Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Godmana”, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005), 137.

32. Gadamer, *Prawda i metoda...*, 251.

wizualnej kulturze – przez fotografię i obrazy legitymizowana i konstruowana. Świadomość, że “przedstawienia są naszą formą dostępu do wszystkiego, co istnieje, a nawet – jeszcze dobitniej – są (jak ujął to filozof Nelson Goodman) naszymi ‘sposobami tworzenia świata’, nie tylko jego odzwierciedlenia”³³, skłania do prze-profilowania problemu. Co za tym idzie, przejdźmy od korelacji z rzeczywistością do rzeczywistości medialnie kreowanej oraz prawdy wizualnie certyfikowanej. Zważywszy, że nie mogliśmy i nie możemy przekroczyć ograniczeń “światoobrazu”, wyjść poza obrazy-rzeczywistości i jej kulturowe konstrukty (choć niegdyś inaczej to widziano), rysujący się tutaj zwrot nie może być traktowany wyłącznie jako problem terażniejszości. Niemniej współczesność uczyniła go szczególnie aktualnym w obrębie dylematów reprezentacji i gargantuicznej wprost eskalacji fotograficznych narracji w przestrzeniach mediów społecznościowych.

W tak naszkicowanej perspektywie dylematy prawdy i prawdziwości fotografii odnieśmy jeszcze do zdjęciowych narracji Instagrama i Facebooka. Chodzi o mechanizmy gry obrazem, kształtujące odautorskie narracje, konstruowane w głównej mierze pod kątem prezentowania się innym, ale też samodefiniowania własnej atrakcyjności. Ta gra fotografią/zdjęciami jest tutaj istotna nie tylko ze względu na umocowanie w cyfrowej technosferze współczesności, lecz nade wszystko dlatego, że potwierdza też nośność fotograficznego medium “jako permanentnie niezbędnego miejsca, w którym ciągle zachodzi proces kulturowy, jakim jest kształtowanie i funkcjonowanie podmiotu, konceptualizowanego jako niepewny i niestały”³⁴. Innymi słowy narracje te stanowią swego rodzaju próby samookreślenia wystawianej na pokaz tożsamości, a co za tym idzie wytwarzania, ujawnianej i przedstawianej innym, wiedzy o sobie. Rzecz jasna organizowanej z instrumentalną świadomością wyłącznie tego, co autorzy tych zdjęć chcą przekazać i powiedzieć o sobie oraz jak pragną być przez innych postrzegani. Odwołujemy się tutaj do fotograficznych narracji w przestrzeniach internetowych portali również dlatego, że narracje te w makro skali wpisują się w horyzont “obrazowania rzeczywistości”, a dokładniej, w *ad infinitum* konstruowane projekcje rzeczywistości. W “społeczeństwie spektaklu” przedstawienia wizualne, w szczególności fotografia, stały się najbardziej efektywnym i jednocześnie efektywnym środkiem snucia portalowych opowieści. To konsekwencja nie tylko technicznych możliwości mediów cyfrowych i nieograniczonej proliferacji obrazów, lecz także stopnia zwizualizowania współczesnej rzeczywistości, w której niemal wszystko, w tym także “nasza polityczna retoryka i prywatne

33. William John Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba (Warszawa: Wydawnictwo NCK, 2013), 28.

34. Griselda Pollock, “Art”, w: *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, red. Elizabeth Wright, Blackwell, Oxford 1992, 10. Cyt. za: Gillian Rose, *Krytyczna metodologia badań...*, 140.

oczekiwania są określone wizualnie: oczekujemy otwartości i chcemy zajrzeć sobie wzajemnie w głąb duszy³⁵. Najlepszymi tego gwarantami, przynajmniej dla wielu, zdają się więc fotografia i media środowiskowe. Istotnie dysponujemy obecnie środkami, technologiami wytwarzania i pomnażania wizualności, generowania zdjęciowych narracji, nieporównywalnymi z niczym wcześniej. “A wszystkie te różnorodne technologie i przedstawienia wizualne proponują jakieś obrazy świata”, bez wątplenia, “żadne z nich [...] nie ukazują tego w sposób niewinny”³⁶ i neutralny. Nigdy wcześniej zresztą konstruowanie tych narracji i wizualne opowiadanie o sobie nie były tak proste i skuteczne zarazem; bo też i media były niegdyś inne, nigdy tak dostępne, powszechne, funkcjonalne. Technologiczne “maszyny widzenia”³⁷, jak to określił Paul Virilio, wyzwoliły w zasadzie nieograniczone możliwości kreowania i działania obrazem. Co w aspekcie prawdy obrazu i prawdy wszechobecnej fotografii może być jednak ambiwalentnie rozumiane. Z jednej bowiem strony istotnie ugruntowały znaczenie wizualności i widzenia w dzisiejszej kulturze, z drugiej jednak nadprodukcja wizualności, w tym także fotografii cyfrowej, prowadzi do swoistej inflacji obrazu. Niemniej “widzieć to dzisiaj o wiele więcej niż wierzyć”³⁸, powiada Nicholas Mirzoeff. I chociaż nasza kultura w tym uprzywilejowaniu widzialności nie wydaje się odosobniona, komunikaty wizualne, a już zwłaszcza fotografia, uchodzą ciągle za najbardziej wiarygodne i zobiektywizowane przekazy. I zdaje się, że w najbliższym czasie niewiele się w tej kwestii zmieni. Nie zmieniła tego diagnozowana od dawna i postępująca wraz z rozwojem fotografii (o czym pisał już w latach trzydziestych XX wieku Walter Benjamin³⁹) autonomizacja świata widzialnego. Nie zmieniły głoszone przez Jeana Baudrillarda oderwanie obrazu od rzeczywistości i szerzące się wizualne symulacje, pozbawione znamion ekwiwalencji. Wydaje się, że nie zmienią tego także ani “wielokrotnie podkreślana inflacja” i nadprodukcja obrazów, mająca swe źródła w ich nadmiarowości i “kompulsywnym wytwarzaniu”⁴⁰, ani tym bardziej głosy krytyki kwestionujące prymat wizualności w dzisiejszej

35. Wolfgang Welsch, “Na drodze do kultury słyszenia?”, przeł. Krystyna Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy “nowa widzialność”*, red. Eugeniusz Wilk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 61.

36. Rose, *Krytyczna metodologia badań...*, 20.

37. Paul Virilio, “Maszyna widzenia”, przeł. Barbara Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Universitas, 2001).

38. Nicholas Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, w: *The Visual Culture Reader*, red. Nicolas Mirzoeff (London–New York: Routledge, 1998). Cyt. za: Rose, *Krytyczna metodologia badań...*, s. 23.

39. Zob. Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzemińska i inni (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996).

40. Rafał Drozdowski, “Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania”, *Kultura Współczesna* nr 1(76)/2013.

kulturze⁴¹. Większość statystycznych użytkowników Instagrama czy Facebooka z pewnością nie stanowi grupy dotkniętej inflacją fotograficznej nadprodukcji. Działający na internetowych forach i zamieszczający tam regularne fotograficzne aktualizacje to środowiska, bez cienia wątpliwości, odporne na inflację przekazów wizualnych. Za dużo zdjęć, fotografii i “nad-łatwość” ich generowania mimo wszystko nie oznaczają tutaj problemu, raczej symptom możliwości. Nawiasem mówiąc, problemem nie jest sama nadprodukcja obrazów czy skala wizualności, ale – co podpowiada Krzysztof Olechnicki – “kryzys wizualności, objawiający się brakiem znaczenia przypisywanego obrazom”⁴². W tym miejscu musimy jednak uznać, że dla patrzących na świat przez wizjer aparatu czy ekran smartfona to kwestia nie do przyjęcia. Niejako schizofrenicznej logiki wymagałoby bowiem założenie, że opowiadający o sobie na Instagramie bohaterowie zdjęciowych narracji mogą kwestionować zarazem sens tej aktywności i zamieszczonych tam przekazów. Dla tych, dla których imperatywem podróżowania zdaje się przede wszystkim zaliczenie modnych “destynacji”, pochwalenie się przed bliższymi czy dalszymi znajomymi wpisuje się integralnie w scenariusz zdarzenia. Nie ma zdjęć, nie było wyjazdu. Jakkolwiek brzmi to paradoksalnie, dla wielu nieobfotografowane wojaże, towarzysko nieskonsumowane, to zmarnowany czas i pieniądze; zmarnowana sposobność zaistnienia na internetowych forach, odium straconej szansy i gorycz przemilczenia. Cóż z tego, że byłam/byłem, skoro nikt nie widział, nikt nie wie. Nieujawnione wydarzenie traci rację bytu. Prezentujące się w *selfie* “ja” to najlepsza forma utrwalenia “udokumentowanej obecności”.

Oczywiście trzeba w tym miejscu pytać o prawdę i prawdziwość owych fotograficznych narracji, niejednokrotnie znacząco przypudrowanych, złożonych z selektywnie dobranych przekazów, wyłącznie z tego, co pragniemy opowiedzieć o sobie, czym chcemy pochwalić i podzielić się z innymi. Autor (użytkownik konta) ma tu sporą swobodę operowania materiałem zdjęciowym; decyzyjność o tym, co i jak będzie zamieszczone i prezentowane, leży po jego stronie. Jeśli mieści się w granicach prawa oraz regulacji portalu, niemal w dowolny sposób, włączając w to sferę gustu i wrażliwości, może kreować/konfabulować opowieść o sobie, nie podlegając w zasadzie zewnętrznym opresjom. Co zatem buduje wiarygodność (prawdziwość) tych fotograficznych narracji? Zapewne – dla wielu,

41. “Jeden z największych mitów współczesnych powiada – konstatuje Michał Paweł Markowski – że żyjemy w cywilizacji obrazkowej, że po epoce druku nastąpiła pewna epoka wizualna. To wielkie samooszustwo, które ma służyć lenistwu ducha, któremu nie chce się czytać. [...] Cywilizacja obrazkowa nie oznacza zmiany w percepcji, ale zmianę znacznie gruntowniejszą i przez to dotkliwszą. Otóż cywilizacja nasza nie przeskoczyła od druku do obrazu, ale od druku donikąd”. Michał Paweł Markowski, *Dzień na Ziemi. Proza podróżna* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2014).

42. Krzysztof Olechnicki, “Łap chwilę... powoli”, *Kultura Współczesna* nr 1/76, 2013.

jeśli nie większości zainfekowanych “portalozą” – to sam efekt zdjęcia. Dla użytkowników smartfonów i aparatów cyfrowych nie da się go z niczym porównać, niczym zastąpić. Nośność, atrakcyjność, wiarygodność fotografii to konkret unaocznienia i zobiektywizowania. Efekt nie do przecenienia nie tylko dla statystycznych użytkowników mediów społecznościowych, lecz także portalowych graczy, śledzących followerów, a już zwłaszcza sieciowych influencerów. Zresztą to własność konstytutywna dla każdego typu przedstawienia, immanentnie wpisana w charakterystykę ikonicznego przekazu jako takiego. Niemniej fotografia ze swoim rejestracyjnym automatyzmem i “techniczną gwarancją podobieństwa” zdaje się tu medium szczególnie uprzywilejowanym. Idzie też o niezwykłą łatwość sprawozdawczego (niemal reporterskiego) opowiadania o sobie niejako przy okazji, w przelocie. Waler prawdziwości i wiarygodności wydaje się także wzmacniać to, że w naszej wizualnej rzeczywistości dla użytkowników Facebooka i Instagrama nie język a obraz właśnie – trawestując Katarzynę Rosner – stał się, jak się wydaje, “prymarnym narzędziem i medium myślenia, czynnikiem kształtującym percepcję świata i pogląd na świat członków danej społeczności, a dopiero wtórnie środkiem komunikacji”⁴³.

Konkret unaocznienia to pewna prawda zdjęcia. Jakakolwiek by ona była (będzie zawsze relatywna, kontekstualna, sytuacyjna). Rzecz jasna, tak jak sfera języka nie jest tożsama z tym, co jest w nim wyrażane, tak fotografia/zdjęcie nie są identyczne z tym, co denotują i przedstawiają. Nie zmienia to jednak faktu, że uwodzi nas, przynajmniej większość i niejednokrotnie jakże skutecznie, narracja wizualnie legitymizowana. Innymi słowy, zazwyczaj okazujemy się bardziej uwrażliwieni na doznania wzrokowe. Mało prawdopodobny wydaje się zarzut nadużycia czy uogólniającej generalizacji wobec stwierdzenia, że wierzymy (nie tylko dziś) bardziej naszym oczom niż uszom. To przypadłość nie tylko obrazkowej kultury. Za wysoce prawdopodobne można uznać przypuszczenie, że dla facebookowych i instagramowych aktorów nawet przekazy wysoce zmanipulowane, przerysowane i konfabulujące realia nie stanowią przeszkody, by za prawdziwe i wiarygodne uznawać to, co widzą i co jako takie jest im przedstawiane. Specjalnie też chyba nie zaprzatają sobie głowy tym, że “prawda widzenia nie jest być może całą prawdą”⁴⁴. Rzecz w tym – podpowiada Umberto Eco – “by dostarczyć znak, który jednakże nie ma uchodzić za znak”⁴⁵. I nie jest wcale powiedziane, że znaki te muszą być referencyjne, zakorzenione w rzeczywistości, że odnoszą do czegoś, co faktycznie zaszło i miało miejsce. Ich denotacyjne racje

43. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2003), 76.

44. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia ...*, 60.

45. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. Piotr Salwa, Joanna Ugniewska (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1998), 15.

konkretyzuje widzialność, stają w prawdzie, która jawi się niejednokrotnie prawdą wyłącznie wizualnie certyfikowaną, co wystarcza, by mieć problem z ewentualnym odgraniczeniem “zjawisk porządku ontologicznego i znakowego”. Dylemat ten zdaje się jednak specjalnie nie absorbować uwagi użytkowników internetowych portali. W większości wszakże owe fotografie znajdują umocowanie w różnych sytuacjach czy wydarzeniach z udziałem nieodmiennie autora prezentowanych zdjęć, o których ten pragnie poinformować. Zwykle przyjmują też formułę “zaświadczenia o swojej obecności”, które jawi nam się, jak to celnie i nieco ironicznie skwitował Michał Paweł Markowski, “odwrotnością wyrzynania na drzewie i kamieniu frazy ‘Byłem tutaj, Heniu’”⁴⁶. Oczywiście sam fakt bytności jest istotny, ale konieczność podzielenia się z innymi tym, gdzie byliśmy i co robiliśmy, zdaje się kwestią nadrzędną. Zresztą narracji tych nie można sprowadzić jedynie do prostej informacji o wydarzeniu, podróży, wakacjach i tym podobnych. To narracje teleologiczne ukierunkowanie, które trzeba uznać za wysoce sfunekjonalizowane i arbitralne. To wyselekcjonowane zestawy odpowiednio dobranych, a niejednokrotnie wcześniej odpowiednio aranżowanych fotografii. To zdjęciowe opowieści nieraz poddawane różnorakim korektom i retuszom, co najmniej na poziomie edycyjnych możliwości oprogramowania aparatu czy smartfona. A wizualny efekt można znacząco wzmocnić i zintensyfikować, korzystając ze specjalistycznych programów graficznych bądź z rozmaitych szablonów fotonarracji czy fotoksiążek z cyklu “Wakacyjna przygoda”. Jeśli i to nie wystarcza, ostatecznie możemy jeszcze oddać się w ręce profesjonalistów, gotowych – jak w przypadku usługi/aplikacji RetouchMe – w każdej chwili i przez dwadzieścia cztery godziny na dobę opracować dla nas idealne *selfie*, ewentualnie skorygować i poprawić wszelkie niedostatki naszej fizyczności⁴⁷. Ale owe “byłem tutaj” może być również czystą konfabulacją, rodzajem autokreacji, fotomontażem zaświadczającym o wояażach nigdy nie odbytych i niemających miejsca. W wymiarze fotograficznej autokreacji nic nie jest niemożliwe. Realność ustępuje miejsca narracji odpowiednio skonstruowanej. I doprawdy – odwołując się do Stanleya Fisha, można stwierdzić – nie ma znaczenia, iż nie “pozostaje ona

46. Markowski, *Dzień na Ziemi...*, e-book.

47. “Czy chcesz poprawić swoją twarz i ciało? Nie musisz uczyć się profesjonalnych edytorów zdjęć i edytować zdjęć samodzielnie, aby uzyskać idealne *selfie*! Zespół projektantów zrobi to na najwyższym poziomie za ciebie. Możemy wyszczuplić, zmienić rozmiar, zmienić kształt i wydłużyć dowolną część ciała. Po prostu wybierz, co chcesz skorygować, a specjaliści z RetouchMe pomogą ci zeszczuplić w talii, usunąć tłuszcz z brzucha, powiększyć piersi, uzyskać płaski brzuch, usunąć trądzik, przyszcze i zmarszczki, powiększyć usta, zmniejszyć nos, wybielić zęby, wyszczuplić twarz, usunąć cellulit i fałdy tłuszczu, wytworzyć uśmiech, usunąć cień itd.” Opis ze strony internetowej: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.retouchme&hl=pl> (7.12.2019).

w zgodzie z faktami”, najważniejsze zdaje się to, że z “perspektywy jej założeń fakty są teraz wyznaczane”⁴⁸.

Wiarygodność i prawdziwość fotografii wzmacnia jeszcze jedna kwestia. Przeświadczenie, że wiedzieć – to wiedzieć. I nie chodzi jedynie o to, że “wiedzieć jest etymologicznie równoznaczne z widziałem, a większość naszych wyrażen w zakresie poznawania – wgląd, oczywistość, idea, teoria, refleksja itd. – jest nacechowana wizualnie”⁴⁹. Chodzi o ugruntowane na dobre powiązanie wiedzy z domeną oka i widzialności; o nieodzowność czynienia widzialnym, a w konsekwencji ujawnienie poprzez udostępnienie wszystkiego, co ważne w perspektywie prowadzonej narracji; innymi słowy wszystkiego, o czym tylko zamieszczający zdjęcia w sieci pragną poinformować. Stąd wszystko jest transkrybowane, rejestrowane i poprzez fotografię czynione widzialnym: począwszy od tego, gdzie byliśmy i jesteśmy, co robimy, różne nasze aktywności, wydarzenia, wojaże, wakacje, podróże, spotkania ze znajomymi, śluby, wszelkie formy konsumpcjonizmu, preferencje kulinarne, na redefiniowanej sferze intymnej skończywszy. Nie ma więc mowy w przestrzeniach Instagrama i Facebooka o “ucieczce przed patrzeniem”⁵⁰. Przeciwnie, z patrzenia uczyniono tutaj imperatyw. Bez śledzących konta na Facebooku czy Instagramie nie miałyby najmniejszego sensu. Jesteśmy do patrzenia i podglądania zachęceni, a nawet niejako przymuszani. I to nie tylko jako “zaproszeni” do oglądania i podglądania. Także w aspekcie aktywności programowych algorytmów, instrumentów filtrowania i doboru treści pod kątem tego, co potencjalnie może nas zainteresować w ramach naszej sieciowej aktywności i preferencji. Widzialność strukturyzuje wszystko, o czym była dotąd mowa. Jej przeciwieństwo – niewidzialność – skazuje na nieobecność, niewiedzę, spycha w nieistnienie. Generuje nieustanny strach (który Leszek Koczanowicz nazywa “lękiem intymności”), że “coś nie zostanie pokazane, wypowiedziane, przedstawione”, a “zatrzymane tylko dla siebie nie jest w pełni wartościowe, że jeżeli czegoś wszystkim nie ujawnimy, to stracimy szansę na pełne zaistnienie w świecie”⁵¹.

Podsumujmy całość następującymi wnioskami. Po pierwsze, przedstawione argumenty skłaniają ku założeniu, że doświadczenie prawdy i prawdziwości fotografii konstytuuje się w interpretacji i przez interpretacje, a ściślej kolejne kontekstualne reinterpretacje. Podstawą prawdziwości zdaje się wiarygodność zdjęcia kształtowana w odniesieniu nie do rzeczywistości, ale – jak ustaliliśmy – naszego postrzegania rzeczywistości, a ściślej kulturowych konstruktów

48. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka...*, 102.

49. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia...*, 61.

50. Markowski, *Dzień na Ziemi...*, e-book.

51. Leszek Koczanowicz, “Lęk intymności, czyli mówienie prawdy w dobie internetu”, *Kultura Współczesna* nr 2/101, 2018, 43.

rzeczywistości oraz współzależna z tym koherencja “relacji postrzegawczych” wobec fotografii i fotografowanego. Jednak nie tyle owe konstrukty wydają się tutaj kompleksem rozstrzygającym, ile presja i racje – jak podpowiadają Stanley Fish i rzecznicy kulturalizmu – kulturowych wspólnot interpretacyjnych (także Instagrama czy Facebooka), z perspektywy których jako interpretujące jaźnie historyczne⁵² konkretyzujemy zarówno wspomniane konstrukty rzeczywistości, jak i to, co w określonych okolicznościach i doraźnych systemach dyskursywnych za prawdę i prawdziwe uznajemy. Prawda i prawdziwość są zatem nieuchronnie zależne od kontekstu i dyskursywnie warunkowane. Przy tym podmioty interpretujące działają zgodnie z aktualnymi racjami i przesądzeniami wspólnot interpretacyjnych, które podzielają i uznają za swoje. W ten sposób nie są one nigdy przekonaniem jednostki “w jakimkolwiek sensie, który uzasadniałby obawę przed solipsyzmem. Oznacza to, że to nie ona jest ich źródłem [...]; to raczej ich wcześniejsza dostępność z góry wyznacza ścieżki, jakimi świadomość może pójść”⁵³. Po drugie, ciągłość interpretacji, już nie jako epistemologicznej a ontologicznej własności wyrażającej naszą aktywność bycia w świecie, prowadzi do identityczności oraz współzależności interpretacji i percepcji. Jak podkreślał Martin Heidegger “każde zwykłe, [...] dostrzeżenie czegoś [...] jest, samo w sobie, już rozumieniem i interpretacją”⁵⁴. Po trzecie, jako “byty rozumujące” i reinterpretujące świat nie mamy dostępu do samej w sobie, czystej rzeczywistości. Nie odnosimy się do świata jako takiego, raczej do sposobu, w jaki świat istnieje dla nas, zawsze w perspektywie współokreślających go przesłanek i preferencji, uwarunkowań kulturowych, społecznych, dyskursywnych. Po czwarte, zważywszy, że nic nie jawi nam się niezinterpretowane i poza interpretacją (a nieustannie przecież interpretujemy), żyjemy nie tyle w świecie, ile raczej w obrazach świata, w kulturowych projekcjach i reprezentacjach. Dziś zdajemy sobie doskonale sprawę z tego, że “przedstawienia, nie wyłączając światobrazu, były z nami zawsze i nie można poza nie wyjść, a tym bardziej nie można przekroczyć światobrazu, by zyskać bardziej autentyczną relację z Byciem, z Realnym czy ze Światem”⁵⁵. W efekcie, po piąte, myślenie, że prawda/p prawdziwość fotografii konstytuuje się w odniesieniu do świata zewnętrznego, trzeba poddać modyfikacji: chodzi nie o rzeczywistość, ile obraz/y – kulturowe konstrukty rzeczywistości. Kształtowane przez wiele

52. “Przez każdego interpretatora przemawia bowiem zespół uświadamianych bądź nie-uświadamianych przekonań o charakterze aksjologicznym i światopoglądowym, które podziela on z jakąś wspólnotą interpretacyjną, do której należy”. Andrzej Szahaj, “Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna”, *Teksty Drugie* nr 5/2013, 264.

53. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka...*, 78.

54. Cyt. za: Katarzyna Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger – Gadamer – Ricoeur* (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1991), 37.

55. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, 28.

zmiennych, w tym także z uwzględnieniem relacji postrzegawczych odpowiadających – kulturowo skonwencjonalizowanej – konwergencji fotografii (obrazu) i rzeczywistości. Wszak jak zauważa Umberto Eco, wszelkie znaki ikoniczne, w tym fotografie/zdjęcia, wyzwalaają

pewien model relacji między zjawiskami graficznymi, odpowiadający modelowi relacji postrzegawczych, jaki budujemy poznając dany przedmiot (desygnat), a model ten jest konstruowany i rozpoznawalny za pomocą tych samych zabiegów myślowych, jakich dokonujemy dla skonstruowania danego pojęcia – niezależnie od substancji, w której urzeczywistniają się odnośne relacje⁵⁶.

Stąd problem nie tkwi tylko w stopniu czy wierności imitatywnego odwzorowania rzeczywistości przez zdjęcie (co we współczesnej wizualnej, okulocentrycznie zorientowanej kulturze ma niebagatelne znaczenie), ile raczej w naszych postrzeżeniowych doświadczeniach. A ściślej w koherencji naszych reakcji wobec zdjęcia i fotografowanej rzeczywistości, bądź prościej: obrazu i przedmiotu. W przeciwnym razie nie tylko nie moglibyśmy pojmować znaczeń (sensów) wysoce skonwencjonalizowanych znaków wizualnie niepodobnych i niemających wiele wspólnego z denotowanym zjawiskiem, ale także – dla części odbiorców pozbawionych kulturowo determinowanej zdolności do “przechodzenia od przedmiotu przedstawiającego do przedmiotu przedstawionego”⁵⁷ – najbardziej wierne rzeczywistości fotografie będą tylko płaszczyzną punktów, linii, plam. Rejestracyjny fotorealizm zdjęcia nie znaczy nic dla odbiorcy pozbawionego “zdolności odtwórczej”, zdolności sensotwórczego porządkowania fotografii. Bez tego bezprzedmiotowe staje się wszystko, co dotąd powiedzieliśmy. Jak bowiem dywagować o istnieniu i prawdziwości czegoś, czego istnienia nie uwiarygodni percepcja odbiorcy. “Ślepiec Ruskina, jeśli nagle przejrzy, nie zobaczy świata na kształt obrazów Turnera czy Moneta – już Berkeley wiedział, że dozna jedynie bolesnego wrażenia chaosu, który będzie musiał ułożyć drogą długiego terminowania”⁵⁸. Zatem, po szóste, wszelkie uwiarygodniające prawdziwość fotografii własności i kryteria, łączone zwykle z jej techniczną specyfiką i rejestracyjnymi zdolnościami, okazują się także (a raczej przede wszystkim) pochodnymi naszych interpretacyjnych klasyfikacji. Skonwencjonalizowanymi kulturowo do tego

56. Eco, *Nieobecna struktura...*, 136.

57. Andrzej Lipski, “Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej”, w: Andrzej Lipski i Krzysztof Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1992), 58.

58. Władysław Witwicki, *Psychologia*, t. 1 (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1962), 225. Cyt. za: Andrzej Lipski, “Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej”, w: Andrzej Lipski i Krzysztof Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1992), 58.

stopnia, że pretendujący do obiektywnego przedstawienia rzeczywistości konkret fotografii, związany z realizmem “prawdziwego odwzorowania”, okazuje się także “uwarunkowany systemem reprezentacji preferowanym w danej społeczności”⁵⁹, a szerzej – wspólnocie interpretacyjnej (bądź formacji dyskursywnej). Stąd też względny, konwencjonalny status realizmu/zgodności z realnym oraz “prawdziwego odwzorowania” ujawnia istotną wieloznaczność tych założeń, wyzwalaając nad wyraz sporo nieporozumień w obrębie pojmowania – znów kulturowo determinowanej, a przez to konwencjonalnej – zasady analogii do pozaartystycznej rzeczywistości. Po siódme, tym sposobem myślenia kwestionujemy także samoreferencyjność fotografii. Chociaż burzy to potoczne mniemania i raczej zdrowego rozsądku, nie fotografia a odbiorca (obligowany kwestiami, o których wcześniej była mowa) w procesach percepcji i interpretacji konkretyzuje jej doraźne znaczenia i sensory. Znaczenie podlega zatem relokacji z obiektu w przestrzeń spotkania i związanych z tym interakcji, uwzględniających także to, co sami w to doświadczenie wnosimy. To my, odbiorcy – podkreśla Belting – “ożywiamy obrazy”, gdy “napotykam je w ich medialnych ciałach”⁶⁰. A czynimy tak, ponieważ, parafrazując Bal, zdjęcie (jak tekst i obraz) nigdy “nie mówi samo za siebie. Obudowujemy je, nadajemy mu ramy, zanim w ogóle pozwolimy mu przemówić”⁶¹. Po ósme wreszcie, i tym stwierdzeniem zamknijmy całość, to, co uznajemy za prawdziwe i wiążemy z prawdziwością fotografii jawi nam się takim zawsze w obrębie określonych strategii dyskursywno-interpretacyjnych oraz w świetle kulturowych, skonwencjonalizowanych przesłanek, które ugruntowują nasze przeświadczenie, że tak właśnie jest. Ale także dlatego, że przeświadczenia te są “czynione takimi przez skuteczne akty interpretacji”⁶².

59. Korusiewicz, *Jak funkcjonuje...*, 143.

60. Belting, *Antropologia obrazu...*, 15.

61. Bal, *Wędrujące pojęcia...*, 31. “To, co widzialne – obraz i jego znaczenie – rozumiane są nie jako rzecz na zawsze ustalona, lecz uzależniona od rzutowanych na nią stanowisk i schematów interpretacyjnych”. Stuart Hall, “Introduction: Looking and Subjectivity”, w: *Visual Culture: The Reader*, red. Jessica Evans, Stuart Hall (London: Sage, 1999), cyt. za: Gillian Rose, *Krytyczna metodologia badań...*, 140.

62. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka...*, 150.

Bibliografia

- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Maria Bucholc. Warszawa: NCK, 2012.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Aletheia, 1996.
- Baudrillard, Jean. "Precesja symulaków", przeł. Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, 175–189. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.
- Bazin, André. "Ontologia obrazu fotograficznego", przeł. Bolesław Michałek. W: *Fotospółczesność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska i Piotr Sztompka, 121–426. Kraków: Znak, 2012.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl. Kraków: Universitas, 2007.
- Benjamin, Walter. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzemieniowa i inni. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- Drozdowski, Rafał. "Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania". *Kultura Współczesna* 1/76, 2013.
- Dziamski, Grzegorz. *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016.
- Eco, Umberto. *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Eco, Umberto. *Semiologia życia codziennego*, przeł. Piotr Salwa, Joanna Ugniewska. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Fish, Stanley. *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni. Kraków: Universitas, 2008.
- Foucault, Michel. *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek. Warszawa: PIW, 1977.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Czytelnik, 2000.
- Foucault, Michel. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka. Warszawa: PIW, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran. Kraków: Inter esse, 1993.
- Hall, Stuart. "Introduction: Looking and Subjectivity". W: *Visual Culture: The Reader*, red. Jessica Evans, Stuart Hall. London: Sage, 1999.
- Kalaga, Wojciech. *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas, 2001.
- Koczanowicz, Leszek. "Lęk intymności, czyli mówienie prawdy w dobie internetu". *Kultura Współczesna* nr 2/101, 2018, 38–50.
- Korusiewicz, Maria. "Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Googmanna". W: *Muzeum sztuki. Antologia*, 135–145. Kraków: Universitas, 2005.

- Kuhn, Thomas. *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. Helena Ostromięcka. Warszawa: PWN, 1968.
- Lipski, Andrzej. "Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej". W: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, 8–143. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1992.
- Margolis, Joseph. *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, przeł. Wojciech Chojna i inni. Kraków: Universitas, 2004.
- Markowski, Michał Paweł. *Dzień na Ziemi. Proza podróżna*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2014.
- Mitchell, William John Thomas. *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba. Warszawa: NCK, 2013.
- Mirzoeff, Nicholas. "What is Visual Culture?". W: *The Visual Culture Reader*, red. Nicolas Mirzoeff. London–New York: Routledge, 1998.
- Olechnicki, Krzysztof. "Łap chwilę... powoli". *Kultura Współczesna* nr 1/76, 2013.
- Pruś, Jakub. "Teorie prawdy: klasyczna, korespondencyjna i semantyczna — próba uściślenia relacji". *Rocznik Filozoficzny Ignatianum XXIV/2*, 2018, 57–83: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/index.php/rfi>.
- Rorty, Richard. *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański. Warszawa: Aletheia, 1999.
- Rose, Gillian. *Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot. Warszawa: PWN, 2015.
- Rosner, Katarzyna. *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger – Gadamer – Ricoeur*. Warszawa: PIW, 1991.
- Rosner, Katarzyna. *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2003.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Sułkowska, Mariola. "Ciało w fotografii". *Kultura Współczesna* nr 1–2/23–24, 2000, 105–109: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15_mariola_sulkowska_-_ciało_w_fotografii.pdf.
- Szahaj, Andrzej. "Zniewalająca moc kultury" [Przedmowa]. W: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przeł. Krzysztof Abriszewski i inni, 13–28. Kraków: Universitas, 2008.
- Szahaj, Andrzej. "Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna". *Teksty Drugie* nr 5/2013, 259–275.
- Virilio, Paul. "Maszyna widzenia", przeł. Barbara Kita. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, 39–62. Kraków: Universitas, 2001.
- Welsch, Wolfgang. "Na drodze do kultury słyszenia?", przeł. Krystyna Wilkoszewska. W: *Przemoc ikoniczna czy "nowa widzialność"*, red. Eugeniusz Wilk, 56–74. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Witwicki, Władysław. *Psychologia*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1962.
- Woleński, Jan. *Metamatematyka a epistemologia*. Warszawa: PWN, 1993.



Fotograficzny kościół zapośredniczenia Rozważania o relacji człowieka ze światem

The Photographic Church of Mediation
Reflections on the Relation between Man and the World

Abstract: The article's point of departure is the assumption that at a general, somewhat metaphorical level, it is possible to present the relationship between man and the world through the analysis and interpretation of bodily practices, resulting from the material character of intermediaries, cultural tools mediating human cognition of the world and re-establishing the relationship between man and this world. If the material character of the mediator is significant, the question can also be asked as to the extent to which the design and shape of the mediator will influence the shape of this relationship. The aim of the text is to put forward a thesis on the influence of the shape of photographic cameras on the development of subjective thinking in the 19th century and then on the contemporary re-establishment of the community. The context and basis for this interpretation will be the medieval symbolism of churches, treated here as numinotic cameras.

Keywords: photography, camera, numinotic camera, symbolic thinking, epistemology, subjectivity

Punktem wyjścia do rozważań jest przekonanie o tym, że na pewnym ogólnym, w pewien sposób zmetaforyzowanym poziomie da się przedstawić relację człowieka ze światem poprzez analizę i interpretację cielesnych praktyk, zakorzenionych w materialnym charakterze swego rodzaju narzędzi kulturowych, które pośredniczą w poznaniu świata przez człowieka i tę relację również ustanawiają. Celem tekstu jest przedstawienie koncepcji wpływu kształtu aparatów fotograficznych na uformowanie się myślenia podmiotowego w XIX wieku, a następnie interpretacja wpływu fotografii na człowieka współczesnego, co w efekcie prowadzi do ponownego ustanawiania zbiorowości. Kontekstem i podłożem interpretacyjnym do tego będą rozważania o średniowiecznej symbolice kościołów, traktowanych tutaj jako aparaty numinotyczne.

Niejako klasycznym już sposobem podejścia do początków ludzkiego poznania jest założenie (przekonanie?) o prymarności języka naturalnego jako systemu modelującego. Takie ujęcie – przytaczane chociażby przez przedstawicieli tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej¹ – zakłada, że człowiek w swojej relacji do świata przede wszystkim posługuje się językiem i to język jest podstawą kultury, wszelkiej kategoryzacji. Jurij Łotman i Boris Uspienski nazywali go wręcz “urządzeniem do matrycowania”² – wszystko, na co trafiają nasze zmysły, czy też emocje, jest od razu przez nas nazywane, a przez to dookreślane, poznawane i niejako osławiane, wkładane do odpowiedniej kategorii. Spotykając drugiego człowieka, nazywamy go, a dzięki temu wiemy, czy jest dla nas zagrożeniem, czy też wprost przeciwnie. Świat w ten sposób zamienia się w swego rodzaju nieskończoną bibliotekę tekstów kultury, które nabierają znaczenia w momencie próby ich “odczytania”, a więc wtedy, kiedy są zauważane i nazywane.

Z drugiej jednak strony – jak słusznie zauważa Marianna Michałowska – coraz częściej pojawiają się koncepcje wskazujące, że nie całe poznanie oparte jest na języku naturalnym:

współcześnie kwestie wizualnych systemów wtórnych rozwiązuje się odmiennie, wskazując, iż mogą one opierać się na kodach odmiennych od językowego. [...] malarstwo i film są systemami wtórnymi, ponieważ również one, podobnie jak literatura, oparte są na systemie prymarnym. Tyle że prymarny wobec nich nie będzie język naturalny, lecz podlegający prawom percepcji wzrokowej kod wizualny³.

Jednym z najbardziej znanych XX-wiecznych myślicieli, który wprost twierdził, że świat człowiekowi nie jest dostępny w sposób bezpośredni w ogóle, a jedyna jego możliwość poznania to poznanie przez obrazy, był Vilém Flusser. W jego koncepcji obrazy są mediacjami, ustawiają się pomiędzy człowiekiem a światem – “miały być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, zastawiają go”⁴. Trzeba tu jednak dodać od razu, że w samym sposobie podejścia do tematu,

1. Chociaż wskazać tu należy, że dla przedstawicieli tej szkoły język i kultura “w swym rzeczywistym historycznym funkcjonowaniu są od siebie nieodłączne: nie jest możliwe istnienie języka [...] nie osadzonego w kontekście kultury, jak również kultury nie posiadającej w swym centrum struktury typu języka naturalnego” (Jurij Łotman, Boris Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975], 179). Jak jednak widać, semiotycy ostatecznie nie widzieli możliwości istnienia kultury, która nie wykształciłaby się wraz z językiem naturalnym.

2. Łotman, Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie...*, 179.

3. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012), 37.

4. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, wstęp Piotr Zawojski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

zakładanej “metodzie poznania”, Flusser nie różni się wiele od rosyjskich semiotyków. W końcu – jak pisze – “obrazy są powierzchniami znaczącymi”⁵, które “skanujemy”⁶ wzrokiem, a przez to – choć to słowo tu nie pada – odczytujemy z nich znaczenia.

Różnice między powyższymi propozycjami da się jednak zniwelować jeszcze bardziej, jeśli tylko założymy, że w istocie w trakcie poznania powstaje nie tyle wiedza o samym świecie, ile raczej wyobrażenie o nim. Przyjmując takie podejście, warto przy opisie historii kultury europejskiej przywołać koncepcje Mircei Eliadego, który – wychodząc od przekonania, że “[c]iała owa, istotna i nie do wykorzenienia, cząstka człowieka zwana wyobraźnią nurza się w najlepsze w symbolizmie [...]”⁷ – w swoich rozważaniach na temat *sacrum* i *profanum* zauważał, że człowiek, opanowując świat, rozprzestrzeniając się po świecie, dokonuje swego powtórzenia aktu stworzenia:

Sacrum przejawiając się ustanawia ontologicznie świat. W przestrzeni jednorodnej i nieskończonej, bezkresnej, w której nie ma żadnego punktu oparcia, w której nie może być mowy o żadnym ukierunkowaniu, hierofania objawia absolutny “punkt stały”, “środek”. [...] Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć, a żaden świat nie może się narodzić w “chaosie” jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia – “środką” – jest równoznaczne ze stworzeniem świata⁸.

Poprzez wzniesienie/wyznaczenie osi świata – *axis mundi* – świat zostaje podzielony na sferę zsakralizowaną, uświęconą, a więc możliwą do zamieszkania przez człowieka, wyznaczającą jego przestrzeń życia, oraz przestrzeń niejako *profanum*, poza obszarem życia, gdzie jest niebezpiecznie, bo świat jest człowiekowi wrogi. Bezpośrednio sprowadzać to można do wyznaczania jako punktu centralnego w przestrzeni zamieszkania kościoła, świątyni. Zasięg wzroku z wieży kościelnej, czy też – zwykle z nim tożsamy – zasięg dzwonów kościelnych, wyznaczały przestrzeń oswojoną. To, co w obrębie widnokregu, czyli to, co i kogo widzimy, dookreślamy słowami, nazywamy swoim; to, co niewidoczne z wieży kościoła, nazywamy obcym. W tworzeniu wyobrażenia o świecie miesza się więc flusserowskie poznanie przez obraz i Łotmanowskie matrycowanie przez język, dzielenie świata na kulturę i anty-kulturę – relacja do świata zostaje ustanowiona.

Przy sięganiu do tej koncepcji Eliadego – głównie jako do narzędzia interpretacyjnego w duchu filozofii kultury – warto zwrócić uwagę na szczególną rolę

5. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 41.

6. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 41.

7. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wstęp Marcin Czerwiński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974), 40.

8. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, 62.

kościół. W historii kultury Europy od średniowiecza to właśnie świątynie mogą być dla nas próbnikiem, szansą na interpretację *mentalité* niedostępnej już epoki, sposobu patrzenia człowieka na świat lub też – odwrotnie – to właśnie świątynie, miejsca wyjątkowe, ale też tak mocno wpływające na człowieka, dzięki swojej budowie i określonej kształtowi mogły kształtować podejście człowieka do świata. I tak w pierwszej części średniowiecza, kiedy dominowała architektura rzymska, chociaż możemy twierdzić, że wynikało to głównie z upadku cywilizacji rzymskiej, a przez to także zdolności, umiejętności i wiedzy architektonicznej, to jednak sam kształt budynku mógł być odzwierciedleniem łęku człowieka przed światem pełnym zagrożeń, niestałości, chaosu i niepokoju. Człowiek chował się wprawdzie w budynku ciemnym, słabo oświetlonym, raczej niskim i “przysadzistym”, ale było to w zasadzie jego jedyne schronienie przed niebezpieczeństwami świata. Boga postrzegano wówczas jako Pantokratora – Boga-władcę, stawiającego trudne wymagania⁹, świata zaś trzeba się było obawiać, więc bezpiecznie było pozostawać przy tym, co znane, bliskie, “moje” a nie “obce” – w zasięgu wzroku, a najlepiej w samej świątyni.

Znacząca zmiana pojawiła się wraz z nadejściem gotyku. Jacques Le Goff stwierdza wręcz, że “[s]ztuka gotycka jest ufnością”¹⁰. Wystarczyło, żeby to *axis mundi*, wyznaczające oś świata, jego miejsce centralne, łączące wszystkie sfery świata w pionową oś, a przez to określające ramy świata i dające szansę na spojrzenie w górę (ku niebiosom) oraz w dół (ku czeluściom piekielnym), zmieniło się w swoim wyglądzie, a także ludzie zaczęli o świecie myśleć inaczej. Wraz z powiększaniem się kościoła, wprowadzaniem do niego coraz więcej światła, poszerzaniem okien i zwężaniem ścian, a równocześnie podnoszeniem sufitu coraz wyżej, człowiek nie musiał już tkwić w mroku i niepewności – mógł rozglądać się wokół siebie, poznawać świat lepiej i przestać się obawiać. Było to możliwe między innymi dzięki temu, że wraz z wpuszczeniem do środka świątyni światła, można było ją coraz piękniej przyozdabiać, czy też raczej – wykorzystywać w celach edukacyjnych. Prostaczkowie, którzy przecież nie znali łaciny, mogli w bogato dekorowanych malunkami przedstawiającymi sceny biblijne kościołach umarlniać się, wzrastać w wierze i poznawać świat przez obrazy – Le Goff zauważa, że postrzegano wtedy malarstwo jako “literaturę ludzi świeckich” i przytacza zapis z synodu w Arras w 1025 roku: “Nie umiejący czytać oglądają na malowidłach to, czego nie mogą poznać dzięki pismu”¹¹. Trzeba tu zauważyć, że poznanie to miało oczywiście charakter zbiorowy – wierni nie byli szeregiem indywidualności, tylko

9. Szansę na potępienie wiecznie określano wówczas na poziomie 100 000 : 1.

10. Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa (Warszawa: PWN, 1970), 347.

11. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy...*, 345.

grupą jednoczoną przez i przeżywającą rytuał mistyczny, a przez to znacząco wzmacniającą swoje postrzeganie jako kolektywu, co oczywiście umieszcza nas w Durkheimowskim rozumieniu religii jako podstawy wspólnoty¹². Dla pełnego obrazu sytuacji należy tu dodać, że ta tożsamość zbiorowa w dużej mierze brała się właśnie ze wspólnego powtarzania cielesnych gestów – w tym chociażby wznoszenia wzroku w górę, gdzie w świetle bijącym z witraży, dzięki nadzwyczaj rozwiniętemu systemowi symbolicznemu, ludzie mogli dostrzegać Boga, prawdę, dobro i bezpieczeństwo. To od średniowiecza światło zaczęło odgrywać tak doniosłą rolę w wyobrażeniach zbiorowych. To właśnie dzięki witrażom kościoły pełniły funkcję narzędzi poznawczych, ustanawiały relację człowieka ze światem.

Okazuje się więc, że w okresie, kiedy kształtowała się w dużej mierze podstawa naszego myślenia symbolicznego, kiedy powstawał rezerwar znaczeń, określający nasze podejście do świata, niejako narzędziem do tworzenia tej relacji był kościół, jednak wytwarzała się w nim nie jednostka, tylko grupa, społeczność, która zbiorowo, w akcie numinotycznym doświadczała poprzez światło obecności Boga. To tym bardziej intrygujące, że właśnie dzięki szczególnej roli światła możemy mówić także o wykształcaniu się jednostkowości i podmiotowej relacji człowieka ze światem. Oczywiście nie chodzi tutaj o światło samo z siebie, ale o światło ujęte w sposób szczególny, czy też w sposób szczególny wykorzystane do pokazywania świata – chodzi mianowicie o światło w kamerze obskurze.

Trzeba tu mieć świadomość, że kamera obskura, czarne “pudełko” z dziurką, była znana już od starożytności. Wprawdzie nie można wprost wskazać, że to jedynie używanie tego konkretnego urządzenia przez malarzy doprowadziło do wynalezienia perspektywy¹³, czyli “przedstawienia trójwymiarowych przedmiotów na płaszczyźnie, tak aby patrzący na rysunek miał wrażenie głębi”¹⁴, jednakże wszystkie urządzenia służące do jej wyznaczania miały podobny cel¹⁵. To charakterystyczne dla naszej współczesnej kultury, że perspektywę traktujemy jako coś tak oczywistego, że aż dziwimy się, że można jej nie używać i trzeba było ją wynaleźć. Tymczasem to wynalezienie było właśnie dookreśleniem relacji między światem a jego obserwatorem – człowiekiem. Jeśli zaś dodamy do tego jeszcze inne *definiens* perspektywy – “punkt widzenia, z jakiego coś jest przedstawiane

12. Por. Émile Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. Anna Zadrożyńska, wstęp i red. nauk. Elżbieta Tarkowska. (Warszawa: PWN, 1990).

13. Oprócz kamery obskury były to siatka Albertiego, “okno” Leonarda i kamera lucida.

14. “Perspektywa”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/perspektywa;2499421.html> (14.11.2019).

15. Zob. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Poznań: Wydawnictwa Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2017), 89–91. Rozważania Michałowskiej opisują szeroki kontekst związków fotografii z perspektywą.

lub oceniane”¹⁶ – to łatwo zauważyć, że ta relacja człowieka ze światem przestaje być tutaj relacją zbiorową, tylko zaczyna być indywidualna – punkt widzenia może być wprawdzie powielany, jednakże odnosi się do konkretnej osoby, charakteryzuje ją.

Jak w swojej intrygującej koncepcji zauważyła Jonathan Crary, to właśnie kamera obskura w dużej mierze wpłynęła na ustanowienie nowoczesnej podmiotowości:

Pod koniec XV wieku *camera obscura* zaczyna pełnić szczególnie ważną rolę jako figura definiująca i wyznaczająca granicę pomiędzy obserwatorem a światem. Kilka dekad wystarczyło, by przestała być jednym z wielu przyrządów wizualnych, stając się narzędziem do myślenia o widzeniu i przedstawiania widzenia. Ponad wszystko *camera obscura* wskazuje zaś na pojawienie się nowego modelu podmiotowości, na dominację podmiotu-jako-efektu. Po pierwsze wywołuje ona proces indywidualizacji podmiotu: jej zaciemniona przestrzeń z definicji sprawia, że obserwator jest wyizolowany, odseparowany, autonomiczny¹⁷.

Należy jednak od razu zauważyć, że stosowanie kamery obskury przez długi czas było dostępne dla nielicznych. Nie byli to wprawdzie jedynie malarze czy astronomowie, ale także przedstawiciele arystokracji, dla których było to w zasadzie głównie rozrywką (ich “czarne pudełka z dziurką” były często pudłami dwu-, trzymetrowymi, które przenoszone były w różne miejsca, by oglądać w środku fascynujący obraz zewnątrz), jednak trudno tu mówić o jakiegokolwiek powszechności. Ta miała nadejść wraz z fotografią.

Kiedy w 1839 roku Paul Delaroche na połączonym posiedzeniu Francuskiej Akademii Sztuki i Francuskiej Akademii Nauki zakrzyknął, że “malarstwo umarło!”, to nie zdawał sobie chyba sprawy, że w zasadzie ma w pełni rację, ale tylko jeśli przyjmiemy, że malarstwo wówczas odzwierciedlało określone wyobrażenie o rzeczywistości. Dominujący w sztuce akademizm cechował się w końcu nie tylko bardzo zachowawczym stylem estetycznym, lecz także określoną tematyką i wizją świata – obrazy przedstawiały świat takim, jaki powinien być, łącznie z tym, że im temat był ważniejszy, tym obraz był bardziej monumentalny. Fenomen fotografii wprawdzie odnosił się bezpośrednio do konwencji miniatury

16. Michałowska, *Niepewność przedstawienia...*

17. Jonathan Crary, “Camera obscura i jej podmiot”, przeł. Magdalena Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 211. Por także rozważania Anne Friedberg o roli perspektywy: “Okno jako rama przedstawiania w perspektywie zakładało dystans podmiotu, oddzielenie przez reprezentację. Patrzący na ten zapośredniczony przez okno, monokularny widok przestrzeni był często utożsamiany z podmiotem kartezjańskim, który zajmował pozycję na zewnątrz świata i przedstawiał sobie rzeczywistość”. Anne Friedberg, “Wirtualne okna”, przeł. Łukasz Knap, w: *Antropologia kultury wizualnej...*, 591.

malarskiej¹⁸, jednakże jego przejawy miały zdecydowanie większą moc rażenia niż wynikałoby to z ich rozmiarów – oto nagle na świecie zaczęło pojawiać się mnóstwo małych, kilkucentymetrowych zdjęć, dagerotypów, które ukazywały obraz tak rzeczywisty, że można było dziwić się i zadawać pytania, jak to się stało, że nawet nie tyle obraz, ile raczej sam świat powstaje wewnątrz tego pudła. Więcej nawet – nie tylko świat rysowany jest “ołówkiem natury”¹⁹, lecz także – po raz pierwszy w historii – człowiek może patrzeć na swój utrwalony wizerunek nieprzekształcony przez wizję czy też zdolności artystyczne drugiego człowieka, tylko “zdjęty” wprost z niego samego²⁰. O skali tego zjawiska może świadczyć oburzenie Charles’a Baudelaire’a, który krytykował w *Salonie 1859*:

Bałwochwalczy tłum wysunął ideał godny siebie i odpowiadający jego naturze, to jasne. Jeśli chodzi o malarstwo i rzeźbę, dzisiejsze *credo*, zwłaszcza we Francji [...], brzmi następująco: “Wierzę w naturę i tylko w naturę (są po temu słuszne racje). Wierzę, że sztuka jest i może być tylko dokładnym odtworzeniem natury [...]”. Bóg zemsty wysłuchał prośby tego tłumu. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: “Skoro fotografia daje rękomię upragnionej dokładności (wierzą w to, szaleńcy!), sztuka to fotografia”. Od tej chwili plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu. Szaleństwo i niesłychany fanatyzm ogarnęły tych nowych czcicieli słońca²¹.

Warto podkreślić, że Baudelaire przytacza tutaj figurę Narcyza – chociaż krytykuje zjawisko, to jego słowa mogą być potwierdzeniem tożsamościowej

18. Łukasz Krzywka zauważa, że “[z]jawisko natychmiastowej społecznej akceptacji, jaką cieszyła się od początku swojego istnienia fotografia, staje się oczywiste, gdy uprzytomnimy sobie, że realizowała ona już istniejące zapotrzebowanie na wierne i tanie odzwierciedlenia rzeczywistości. Społecznymi poprzednikami fotografii były miniatury portretowe i sylwetki”. Łukasz Krzywka, “Miniatury portretowe i sylwetki”, *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1982, 37.

19. Zob. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844).

20. Abigail Solomon-Godeau zauważa, że “[p]óźne pojawienie się kategorii dokumentu w języku odnoszącym się do fotografii zakłada, że zanim została ona sformułowana, fotografia rozumiana była jako ta, która nieodrodnie i w sposób nieunikniony spełnia funkcję dokumentalną”. Abigail Solomon-Godeau, “Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”, w: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 170. Cyt. za: Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (Izabelin–Warszawa: Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, 2004).

21. Charles Baudelaire, “Salon 1859”, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 245–246. W kontekście przytoczonych słów chichotem historii jest to, że wspaniały psychologiczny portret Baudelaire’a autorstwa Étienne’a Carjata (często mylnie przypisywany Nadarowi) jest dzisiaj uznawany za jedno ze szczytowych osiągnięć sztuki portretowej.

funkcji aparatu fotograficznego i zdjęć – w końcu zachowanie narcystyczne polega na skupieniu się na samym sobie. Można więc się zastanawiać, czy autor *Kwiatów zła* nie miał zasadniczo racji, gdy nazywał fanów fotografii szaleńcami – w końcu na najbardziej podstawowym poziomie – by znów sięgnąć do definicji – szaleństwo to “postępowanie wykraczające poza przeciętne normy, zwyczaje”²². W tym kontekście fotografowanie było wykroczeniem, nawet więcej – miało znamiona zamachu na społeczność, gdyż prowadziło do wykształcania się jednostek, nadawało im podmiotowość i możliwość indywidualnego podejścia, co zawsze jest niebezpieczne dla grupy.

Działo się tak po części dlatego, że aparat fotograficzny zdecydowanie był (i jest) narzędziem dyscypliny. Chociaż Michael Foucault kończy swoje *Nadzorować i karać*²³ w zasadzie tuż przed momentem pojawienia się fotografii, to łatwo da się zauważyć, że fotografia perfekcyjnie spełnia główne cechy mechanizmów dyscypliny: parceluje ciało (jedna osoba włożona w ramę, “klatkę” zdjęcia), blokuje je (mamy tu wręcz katorgę pozowania, początkowo wielominutowego, które było możliwe dzięki usztywnianiu ciała tzw. statywami Brady’ego, połączoną z inwestycją w wizerunek ciała) i ujarzmia (każdy fotograf i fotografowany z jednej strony podlega regułom fotografii, gdyż na zdjęcie może znaleźć się tylko to, na co pozwala program aparatu²⁴, ale z drugiej strony sam ustanawia siebie jako władcę nad tym procesem – w końcu bez mojej decyzji o wykonaniu fotografii zdjęcia by nie było)²⁵. Szczytowym w zakresie fotografii osiągnięciem dyscyplinowania jest współczesne antropometryczne zdjęcie dowodowe, ale już w XIX wieku była ona wykorzystywana w celach identyfikacji (by przytoczyć tu chociażby działania Alphonsa Bertillona), a przez to także nadania fotografowanym tożsamości. Ostatecznie więc wydaje się, że jeśli kamera obskura już upodmiatawała, to aparaty fotograficzne nie tylko budowały podmiotowość, lecz także zręby demokratyzacji – chociaż człowiek podlegał fotograficznej dyscyplinie, to wraz z rozwojem techniki każdy mógł mieć zdjęcie, być indywidualną osobą, wyodrębnioną ze świata w całości.

22. “Szaleństwo”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/szaleństwo.html> (14.11.2019). Używam tutaj z pełną świadomością definicji współczesnych w momencie, kiedy opisuję użycie słowa w wieku XIX – nie chodzi mi jednak o poprawność przytoczonego rozumienia, co raczej jego retoryczny, dyskursywny potencjał.

23. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009).

24. To oczywiście nawiązanie do Flussera.

25. Dokładniejszy opis związków fotografii z koncepcjami Foucaulta – zob. Jakub Dziewit, “Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu”, w: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (Katowice: grupakulturalna.pl, 2016).

Wydawałoby się, że w tym momencie moglibyśmy już rozważania zakończyć, można je jednak tylko wstępnie podsumować, czy może raczej przeformułować. Jeśli narzędziem ustanawiającym relację człowieka ze światem jest czarne pudełko z dziurką, to wprawdzie pierwszym, co nam przychodzi na myśl, będzie aparat fotograficzny, jednak historycznie wcześniej rolę tego ustanawiającego relację ze światem pudełka pełnił kościół. To intrygujące, że w architekturze romańskiej świątynie w zasadzie tym właśnie były – czarnymi, ciemnymi pomieszczeniami z jedynie niewielkimi otworami wpuszczającymi światło. Człowiek wówczas w tej “kamerze obskurze” się chował, znajdował w niej bezpieczeństwo. Kiedy niejako “otworzyliśmy obiektyw” i światła zaczęło wpadać zdecydowanie więcej, a człowiek zaczął zauważać obrazy na ścianach, ten gotycki “aparat numinotyczny” (jakim był kościół, a w szczególności katedra) świat nam tłumaczył. Kiedy zaś zaczęliśmy zastanawiać się nad naturą światła wpadającego do pustego czarnego pomieszczenia i już przy pomocy kamery obskury zrozumieliśmy ten mechanizm działania, to pozwoliło nam to zrozumieć, że nie ma już “my”, tylko istnieją “ja”. Problem niestety pojawił się w tym, że aparaty fotograficzne nie pokazują nam świata, a nasza relacja ze światem jest przez nie zapośredniczona.

Zapośredniczenie to w zasadzie jest oczywiste, kiedy zwrócimy uwagę na sam gest fotograficzny, wynikający wprost ze sposobu budowy aparatów fotograficznych. W ich początkowej fazie rozwoju do wykonywania zdjęć w zasadzie były używane po prostu zmodyfikowane przenośne kamery obskury. “Świat obserwo- wało się w nich na zmatowionej szybie” – tak można by napisać w tym momencie i często takie zdania w różnych historiach fotografii się pojawiają. Jest to jednak bardzo znaczące uproszczenie, gdyż na zmatowionej szybie nie obserwo- wało się świata, tylko jego obraz. Kiedy więc w miejsce matówki umieszczano materiał światłoczuły, to zapisywał²⁶ się na nim właśnie obraz, a nie świat – w zasadzie nie powinniśmy więc mówić o tym, że – jak w koncepcjach Charlesa Sandersa Peirce’a – istnieje indeksalna relacja fotografii do rzeczywistości, tylko indeksalna relacja fotografii do obrazu rzeczywistości. Flusser twierdził, że obrazy techniczne “są abstrakcjami trzeciego stopnia: biorą się z tekstów, te z tradycyjnych obrazów, które z kolei wyabstrahowuje się ze świata”²⁷.

Należy tu w tym momencie zauważyć dwie konsekwencje. Po pierwsze, wy- nalezienie i rozwój fotografii w zaskakujący (?) sposób zbiega się z momentem

26. Sformułowanie “zapisywał” jest tu istotne – odnosi się oczywiście do chemicznego procesu powstawania tzw. obrazu utajonego, jednak pasuje tym lepiej, że wskazuje na późniejszą możliwość odczytania.

27. Flusser, *Ku filozofii fotografii...*, 49.

“śmierci” Boga. John Berger pyta: “Czy aparat fotograficzny zastąpił oko Boga?”²⁸ i tłumaczy:

Dar pamięci skłonił ludzi do pytania, czy podobnie jak oni – mogący uchronić pewne wydarzenia przed zapomnieniem – nie istnieje inne spojrzenie, postrzegające i rejestrujące wydarzenia, które w przeciwnym razie nie miałyby świadków. Spojrzenie to następnie przypisali oni swoim przodkom, duchom, bogom lub też pojedynczemu bóstwu. [...] Aparat fotograficzny uwolnił nas od ciężaru pamięci. Obserwuje nas jak Bóg, jak również obserwuje dla nas. Lecz żaden z bogów nie był tak cyniczny, ponieważ aparat fotograficzny zapisuje, by można było zapomnieć²⁹.

Berger ten schyłek religii wiąże z kwestią osądu boskiego, jednak wydaje się, że może to być także kwestia “po prostu” zmiany perspektywy – dotychczasowa oś poznania, pionowe *axis mundi*, rozprowadzające światło z góry w dół, została zastąpiona poziomą osią robienia zdjęcia. Akt robienia zdjęcia nie jest w końcu jedynie “zdejnowaniem” ze świata obrazu, ale także poznawaniem świata, kategoryzowaniem go i nadawaniem mu znaczeń, a przez to także oswajaniem go i przypisywaniem mu konkretnej roli w naszym życiu. Susan Sontag słusznie zauważała:

Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza przeżycia wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, przekształca je w obrazy i pamiątki. [...] Sama czynność ich wykonywania działa kojąco i łagodzi ogólne poczucie dezorientacji, które podróż jeszcze wzmacnia³⁰.

Fotografia tak silnie łączy się więc z turystyką, ponieważ fotografujemy to, czego się boimy, gdyż tego nie znamy – gest fotograficzny jest gestem poznania, opanowania i zapanowania. Jednakże Sikora zauważa, że w oryginale Sontag (a także Berger) używają wieloznacznego słowa “relic”, które odnosi się zarówno do pamiątki, jak i do relikwii³¹, co każe nam zadać pytanie, czy aby zdjęcia nie przynależą przynajmniej częściowo do sfery *sacrum*. Daje to asumpt, by powrócić do koncepcji Eliadego i stwierdzić, że fotografia turystyczna jest ponownym ustanawianiem świata, jego sakralizacją, powtórzeniem aktu stworzenia, tyle że już nie dla społeczności, ale dla mnie, zindywidualizowanego podmiotu

28. John Berger, “Użycia fotografii”, w: John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 78.

29. Berger, “Użycia fotografii...”, 78, 80.

30. Susan Sontag, “W Platońskiej jaskini”, w: Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 17.

31. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem...*, 8, przyp. 7.

wykonującego zdjęcie, który ten świat ustanawia na swoje własne potrzeby takim, jaki mi osobiście pasuje. Oczywiście w rzeczywistości człowiek nie opanowuje świata, a jedynie jego obraz – Flusser zauważa, że obrazy techniczne tak dobrze symulują rzeczywistość, że w zasadzie nam to wystarcza.

Potrzeba powstania narzędzi do opanowywania świata, czynienia go podległym człowiekowi, wynika bezpośrednio z kompleksu przemian, które dotykały XIX-wieczną kulturę Zachodu. Do tej pory dostępny do poznania obszar życia był stosunkowo mały i ograniczony, a w połowie XIX wieku nagle znacząco się powiększył, gdyż pomniejszył się świat – Victor Hugo stwierdza, że “[w] roku 1862 cała Francja jest właściwie przedmieściem Paryża”³² i chodzi mu tutaj o możliwość przemieszczenia się pociągiem na prowincję szybciej, niż jeszcze 40 lat wcześniej przemieszczała się bryczka z centrum Paryża na jego peryferia. To zwiększanie możliwości poznawczych dotyczyło nie tylko przestrzeni, lecz także samej wiedzy. Na początku XX wieku w jednej z historii wynalazków można już przeczytać:

Drzeworyty, miedzioryty, barwne litografie i druki, a przede wszystkim fotografie różnych dzieł sztuki, krajobrazów, etnografii, nauk przyrodniczych itp. sprawiają, że dzisiaj nawet dzieci lepsze i jaśniejsze wiadomości o świecie mają, niżli je mieli wielcy starożytni uczeni³³.

Można zauważyć, że to właśnie fotografia była jedną z osi³⁴ przesuwających to poznanie (zarówno mentalne, jak i przestrzenne) z relacji pionowej, gdy informacja o świecie była nam przekazywana przez Boga, którego światło wyznaczało nasz widnokrąg, do osi poziomej, gdzie sami poszerzamy nasz horyzont poznania poprzez ustawianie aparatu i “naświetlanie” kolejnych świata składowych.

W tym kontekście istotna jest sama budowa aparatu fotograficznego. Początkowo była to większych rozmiarów skrzynka, zawsze ustawiana na statywie, która zajmowała miejsce pomiędzy światem a człowiekiem. Tu dochodzimy do drugiej konkluzji z zaistniałej sytuacji, a mianowicie pojawienia się pewnego paradoksu, który zresztą był już sygnalizowany. Chociaż aparat służył do poznawania rzeczywistości, to właśnie od pierwszych aparatów ciągłość spojrzenia człowieka na świat ostatecznie została przerwana przez wstawienie pomiędzy człowieka i świat obrazu, a więc człowiek od tego świata równocześnie został odsunięty,

32. Victor Hugo, *Nędznicy*. T. 1, przeł. Krystyna Byczywek (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 168.

33. Bronisław Gustawicz, Emil Wyrobek, *Księga wynalazków, przygód i podróży: najnowsze odkrycia i wynalazki z dziedziny przemysłu, techniki, przyrody, fizyki, chemii, astronomii i meteorologii tudzież opisy podróży, przygód myśliwskich, krajów i ludów*, t. 3 (Łódź–Warszawa: Księgarnia Ludwika Fiszera, E. Wende, 1912), 28.

34. Z innych wymienić tu trzeba na pewno linie kolejowe.

poznanie zostało zapośredniczone. Sam akt fotografowania w tym momencie był zaś sytuacją dominacji, nawet na poziomie zawłaszczania przestrzeni – fotograf był postacią mocno ingerującą w przestrzeń, zawłaszczającą ją i skupiającą na sobie uwagę, chociażby z racji właśnie rozmiaru swojego aparatu. W tych początkowych latach istnienia fotografii nie mogło być w zasadzie inaczej, gdyż rozmiar aparatów wymuszony był rozwiązaniami technicznymi: zdjęcia były formatu materiału światłoczułego zarówno w dagerotypii, gdzie w aparacie powstawało już finalne, pozytywowe zdjęcie, jak i w talbotypii, która wprawdzie była techniką negatywową, jednakże odbitki przygotowywane były metodą stykową. Kształt i budowa aparatów wymuszały więc także mocno statyczne podejście do rzeczywistości – nie była to jeszcze rzeczywistość gwałtownych zmian i pędu. Wydaje się, że do opisanego sytuacji fotograficznej tych lat można użyć metafory budowy tamy – budowli z jednej strony dającej panowanie nad żywiołem, naturą, ale z drugiej strony będącej naturalnym odgradzeniem, zasłonięciem tejże natury, na dodatek w sposób zwykle spektakularny.

Ta spokojna spektakularność zaczęła się zmieniać wraz z rozwijaniem techniki fotograficznej. Kiedy pojawiła się możliwość wykonywania przy pomocy powiększalnika odbitek o rozmiarze większym niż materiał światłoczuły, to od razu zmieniła się także budowa aparatów. Akt robienia zdjęcia³⁵ przestał być tak angażujący całe otoczenie – najpierw aparat się zmniejszył tak, że mógł być wieszany na pasku na szyi (co zresztą wywołało ciekawą sytuację, kiedy to zrobienie zdjęcia każdorazowo wiązało się z gestem pochylecia głowy), a następnie tak bardzo, że zaczął być małą skrzynką, którą zaczęliśmy podnosić do oka, co stało się chyba najbardziej rozpoznawalnym i uniwersalnym gestem na całym świecie.

Zmniejszenie aparatu fotograficznego na przełomie XIX i XX wieku najpierw do aparatu ręcznego, a następnie do jednoobiektywowej lustrzanki małoobrazkowej ostatecznie sprowadziło fotografię na poziom egalitarny – nie tylko dlatego, że aparat przestał być dużym, nieporęcznym narzędziem, które wymagało dużo samozaparcia, ale przede wszystkim dlatego, że było to narzędzie możliwe do użytkowania przez każdego dzięki jego cenie i przede wszystkim prostocie obsługi (to właśnie wtedy powstał słynny slogan Kodaka “Naciskasz guzik, a my robimy resztę”). A to oznaczało, że ostatecznie procesowi upodmiotowienia podlegały tak duże masy ludzkie, jak jeszcze nigdy wcześniej. Naiwnością byłoby niepowiązanie tego faktu – oczywiście w relacji dwustronnej – chociażby z działaniami sufrażystek (które nastąpiły mniej więcej w tym samym czasie, kiedy aparaty zaczęły być reklamowane jako urządzenia “także” dla kobiet) czy też ogólniej

35. Propozycja typologii aktów wykonywania zdjęcia (sytuacja fotograficzna, poza fotograficzna, gest fotograficzny i odwrócony gest fotograficzny) – zob. Jakub Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii* (Katowice: grupakulturalna.pl, 2014), 194–197.

z wszelkimi tendencjami demokratycznymi w kulturze europejskiej. To zestawienie jest o tyle zasadne, że zarówno w fotografii, jak i w demokratycznej polityce, istnieje przekonanie o pozornej decyzyjności podmiotu. Jednak w wyborach powszechnych nie podejmujemy w zasadzie żadnych decyzji, a jedynie wybieramy sobie pośrednika (-ów), który za nas te decyzje podejmuje. Podobnie w fotografii. Wprawdzie – jak pisał Alfred Stieglitz w 1897 roku – fotografować może “każdy Tom, Dick czy Harry”³⁶, przyjmując do tego perspektywę taką, jak tylko zapragnie, to jednak *apparatus* fotografii sprawia, że zdjęcia w ogromnej większości są jedynie odniesieniem do obrazu już świat zapośredniczającego. Nie bez przyczyny John Urry pisał o “hermeneutycznym kole fotografii”³⁷ – rzeczywiście powielamy obrazy będące wytworem określonych wyobrażeń. Kiedy zaś patrzymy później na zdjęcia – przedmioty materialne lub cyfrowe, na które składa się odpowiednio kartka papieru i (upraszczając) farba lub świecąca matryca – i mówimy “to jest moja mama”, w ewidentny sposób myśląc obraz z rzeczywistością, to – wbrew powszechnemu przekonaniu – nie jest to kwestią myślącego podobieństwa, gdyż fotografia nie jest podobna do świata – nie może być, chociażby z racji swojej dwuwymiarowości (!). Bardziej sensowną odpowiedzią jest zauważenie, że to sam akt fotografowania nas oszukał – podnosiliśmy do oka aparat i byliśmy przekonani, że patrzymy “przez okienko na świat”. To jednak nie był świat i nie było okienko – patrzyliśmy na obraz świata powstały wewnątrz aparatu, który trzymaliśmy tak blisko twarzy, że aż zapomnieliśmy o jego istnieniu.

Na koniec pozostaje do rozważenia jeszcze jedna zmiana w budowie aparatów – ta chyba najbardziej masowa i być może najdonioślejsza, czyli umieszczenie aparatów fotograficznych w smartfonach. Konsekwencją techniczną tego rozwiązania była ostatecznie rezygnacja z wizjera, “okienka”, przez które należy patrzeć, kadrując zdjęcie. Wydawać by się mogło, że ta zmiana spowoduje likwidację problemu niedostrzegania aparatu podniesionego do oka – w końcu robiąc zdjęcie smartfonem w pełni zdajemy sobie sprawę z tego, że kadrując patrzymy na obraz wyświetlający się na ekranie, na dodatek w naszej wyciągniętej do przodu ręce. Jednakże nam już nie przeszkadza to, że fotografujemy obrazy, a nie świat – w końcu to właśnie w świecie obrazów i wyobrażeń egzystujemy, więc czemu mielibyśmy próbować dotrzeć do świata będącego za nim? Myślę, że popularność smartfonów z apa-

36. Por. Alfred Stieglitz, “Aparat ręczny – jego znaczenie”, przeł. Sławomir Magala, *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1984, 27.

37. John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 206. Trzeba tu zauważyć, że Urry pisał o fotografii turystycznej (“Turystyka jest uwikłana w koło hermeneutyczne. Wakacje są po to, żeby zobaczyć widoki znane z folderów biur podróży i programów telewizyjnych. Podczas wakacji turyści je odnajdują i samodzielnie fotografują. A po powrocie pokazują sobie nawzajem własne zdjęcia tego, co widzieli już przed wyjazdem”), jednak koncepcja ta w zasadzie pasuje do większości fotografii.

ratami fotograficznymi bierze się właśnie z tego, że pozwala ich uczestnikom nie tylko z dużo większą łatwością oswajać i opanowywać świat przy pomocy zdjęć, ale także dlatego, że pozwala – czego nie dało się zrobić wcześniej – ponownie umieszczać siebie w otoczeniu, w świecie, w przestrzeni, w społeczeństwie. Wcześniej fotografia wymuszała jakąś relację wobec świata, ktoś robił zdjęcie świata, a przez to nie mógł być jego częścią. Fotografując smartfonem, możemy jednak włączyć tryb *selfie* i ustanawiać świat z nami samymi jako jego częścią, a przede wszystkim ustanawiać siebie w relacji z innymi ludźmi, tworząc w ten sposób wraz z nimi grupę społeczną. A że robimy to w blasku światła oświetlającego nasze twarze prosto z elektronicznego wyświetlacza, to mamy tu ponownie (wracamy do Eliadego) swoisty akt hierofanii, ustanowienia religii jako zbiorowości – tylko bóg jest już inny. Można by rzec, że wyciągnięty w ręce przed siebie aparat fotograficzny w smartfonie ponownie stał się aparatem numinotycznym – wróciliśmy do gotyckiej katedry, gdzie w pełnym oświetleniu możemy się czuć bezpiecznie, wśród setek innych, tak samo zapatrzonych w obrazy świata.



Fot. 1. Jakub Dziewit, bez tytułu [z cyklu *This Is not Another Martin Parr Exhibition*], 2013.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. "Salon 1859". W: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Berger, John. "Użycia fotografii". W: John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Crary, Jonathan. *Camera obscura i jej podmiot*, przeł. Magdalena Szcześniak. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Durkheim, Émile. *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. Anna Zadrożyńska, wstęp i red. nauk. Elżbieta Tarkowska. Warszawa: PWN, 1990.
- Dziewit, Jakub. *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice: grupakulturalna.pl, 2014.
- Dziewit, Jakub. "Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu". W: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler. Katowice: grupakulturalna.pl, 2016.
- Eliade, Mircea. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wstęp Marcin Czerwiński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, wstęp Piotr Zawojski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Friedberg, Anne. *Wirtualne okna*, przeł. Łukasz Knap. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Gustawicz, Bronisław, Emil Wyrobek. *Księga wynalazków, przygód i podróży: najnowsze odkrycia i wynalazki z dziedziny przemysłu, techniki, przyrody, fizyki, chemii, astronomii i meteorologii tudzież opisy podróży, przygód myśliwskich, krajów i ludów*, t. 3. Łódź-Warszawa: Księgarnia Ludwika Fiszera, E. Wende, 1912.
- Hugo, Victor. *Nędznicy*. T. 1, przeł. Krystyna Byczywek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Krzywka, Łukasz. "Miniatury portretowe i sylwetki". *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4. 1982, 36–39.
- Le Goff, Jacques. *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa. Warszawa: PWN, 1970.
- Łotman, Jurij, Boris Uspienski. *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. Jerzy Faryno. W: *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Michałowska, Marianna. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012.

- Michałowska, Marianna. *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Poznań: Wydawnictwa Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2017.
- “Perspektywa”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/perspektywa;2499421.html> (14.11.2019).
- Sikora, Sławomir. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin–Warszawa: Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, 2004.
- Solomon-Godeau, Abigail, “Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”. W: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Sontag, Susan, “W Platońskiej jaskini”. W: Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Stieglitz, Alfred. “Aparat ręczny – jego znaczenie”, przeł. Sławomir Magala. *Obscura. Biuletyn amatorskich stowarzyszeń fotograficznych w Polsce* nr 4, 1984, 27–30.
- “Szaleństwo”, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/szaleństwo.html> (14.11.2019).
- Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.



Posmaki diachronii Przeszłość i fotografia na Podkarpaciu

Aftertastes of Diachrony
The Past and Photography in the Subcarpathian Region

Abstract: The article concerns the problem of the relation between the function of family photos in the culture of Subcarpathian, rural communities, and the ways of organizing time there. The author reconstructs the history of bottom-up photographic practices and shows their relations with the processes of modernization. He describes how economic and social changes were associated with fluctuations in the form and functions of vernacular pictures. He is also interested in contemporary ways of using old photographs. The article proves that initiatives such as local digital archives are important forms of preserving the local identity and popularizing tradition. Nevertheless, the basic aim of the article is to define the place of vernacular photography in the process of creating contemporary constructions of the past and present. Based on ethnographic field research conducted in one of the communities near Rzeszów, the author proves that photos can become a link between two types of the past and tradition – experienced as a pattern and interpreted as a text. As such, they are a form of dynamic mediators that cope with long-lasting and radical cultural change.

Keywords: vernacular photography, tradition, cultural change, past

Wprowadzenie: czuringi i zdjęcia

“Czuringa” w języku australijskich Aborygenów Aranda to zbitka słów oznaczających coś ukrytego i coś własnego¹. Odnosi się do chowanego często w pustym drzewie lub jaskini drewnianego lub kamiennego przedmiotu o kształcie owalu i długości około 15 centymetrów. Owale, razem z symbolicznymi znakami go pokrywającymi, przedstawia “ciało” przodka. “Ciało” to przekazywane jest

1. Andrzej Szyjewski, *Religie Australii* (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2000), 86.

kolejnym wcieleniom danej osoby. Równocześnie stanowi ono ważny dowód na to, że żyjący potomek i jego przodek są jedną substancją².

Claude Lévi-Strauss w *Mysli nieoswojonej* widzi niezwykłą zbieżność pomiędzy czuringami a dokumentacją kryjącą się w archiwach. I jedna, i druga kategoria rzeczy pozwala na bezpośredni dostęp do różnie rozumianej przeszłości: Czasu Snu w przypadku Aranda oraz dawnych wydarzeń historycznych przywoływanych często przez Europejczyków. Nie chodzi jednak wyłącznie o to, że przedmioty te zaświadczały o dawnych czasach. Są raczej formami, które pozwalają na kontakt z "czystą historycznością"³. Tym różnią się od własnych replik i kopii, że tworzą owej historyczności "diachroniczny smak"⁴. Są z nią związane fizycznie, a nie wyłącznie na poziomie niematerialnej relacji reprezentacji.

Lévi-Strauss zwrócił uwagę na to, że popularność czuring wiązać można z wyraźnie zauważalną u Aborygenów Arenda tendencją do "zubożenia wymiaru diachronicznego"⁵ kultury. Pokazał, że nawet stosunek między przeszłością i teraźniejszością jest w niej ujmowany w terminach synchronii (na przykład za pomocą terminologii pokrewieństwa). To zaś wywołuje potrzebę kompensacji w formie wyrazistego eksponowania "przeszłości materialnie obecnej"⁶.

Fotografie stanowią bardzo podobną (ale nie identyczną) grupę przedmiotów. Tak twierdzi między innymi Pierre Bourdieu, wskazując, że przekazywane z pokolenia na pokolenie zdjęcia, czuringi, ale też klejnoty rodzinne, "zaświadczały o długowieczności i ciągłości linii, uświęcają jej społeczną tożsamość nierozłącznie związaną z jej trwałością w czasie"⁷. Przywołując wspólnotową przeszłość, jednocześnie jednak ją egzorcyzmują. Pozwalając pamiętać o naszej więzi ze zmarłymi, przypominają także, że dopadła ich śmierć⁸.

W optyce wyłaniającej się z ujęć proponowanych przez przywołanych tu badaczy, zdjęcia wydają się łączyć dwa przeciwieństwa – z jednej strony pozwalają zachować ciągłość historii. Jako oryginały są żywą częścią diachronicznego porządku dziejów. Blisko im więc do statusu i funkcji czuringi. Jednocześnie jednak stanowią owej diachronii znaki – przedstawienia tego, co minęło. Jako takie wyznaczają jasną granicę między przeszłością i teraźniejszością. Występują więc także w roli reprezentacji i kopii. Ta specyficzna podwójność – jak postaram się

2. Claude Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski (Warszawa: PIW, 1969), 357, 362.

3. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona...*, 357, 363.

4. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona...*, 357, 363.

5. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona...*, 357.

6. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona...*, 357.

7. Pierre Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art*, przeł. Shaun Whiteside (Cambridge: Polity Press, 1990), 31.

8. Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art...*, 31.

udowodnić – określa ogólne ramy użycia fotografii w przebadanych przez mnie kulturowych praktykach nadających sens i strukturę czasowym wymiarom życia.

Korzystając z naszkicowanego powyżej modelu interpretacyjnego, który pozwala zadać pytanie o relację pomiędzy funkcją konkretnych przedmiotów a sposobami porządkowania czasu, chciałem przyrzeć się znaczeniu fotografii wernakularnej⁹ w procesie powstawania współczesnych konstrukcji przeszłości i teraźniejszości w wiejskich społecznościach Podkarpacia. Bazując na etnograficznych badaniach terenowych prowadzonych na terenie gminy Błażowa pomiędzy wrześniem 2016 a sierpniem 2018 roku¹⁰, postaram się udowodnić, że zdjęcia stają się łącznikiem pomiędzy dwoma typami przeszłości – doświadczanej jako wzorzec i interpretowanej jako tekst. Jako takie, stanowią formę dynamicznego spoiwa pozwalającego radzić sobie z długotrwałą i radykalną zmianą kulturową.

Kadry z historii

Historia podkarpackich praktyk fotograficznych łączy się z procesami modernizacji tamtejszych terenów wiejskich. Zdjęcia już od końca XIX wieku kojarzono w badanym rejonie z miejskością, nowymi wzorami życia i nieznanymi technologiami wdzierającymi się w miejscowy krajobraz¹¹. Równocześnie zmiany gospodarcze, społeczne i obyczajowe łączyły się ze zmianami formy i funkcji fotografii oraz rozszerzaniem się spektrum jej tematów oraz sposobów ekspozycji.

Upraszczać złożone i nie zawsze jednorodne procesy, możliwe jest wyodrębnienie pięciu faz ujmujących najważniejsze transformacje praktyk fotograficznych na badanym obszarze¹². Pierwsza z nich sięga początków fotografii w Rzeszowie

9. Wernakularne odnosi się tu “do wszystkiego, co zostało zrobione, wychowane albo wyhodowane w domu. To produkcja domowa [...] a priori przeznaczona nie tyle do sprzedaży, ile do osobistego użytku”. Clément Chéroux, “Introducing Werner Kühler. Wprowadzenie”, w: *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, red. Clément Chéroux, przeł. Tomasz Swoboda (Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014), 10.

10. Badania stanowiły jeden z elementów grantu “Zofia Rydet - Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny” realizowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (2bH 15 0259 83). Prowadzone metodą stymulacji fotograficznej, gdzie materiałem wyjściowym były zdjęcia wykonane przez Rydet. Cytaty oznaczane według wzoru WZR/[litera]/[liczba] odnoszą do kart materiałowych w archiwum badawczym projektu.

11. WZR/M/174.

12. Fazy te stanowią daleko idące uogólnienia i zostały wyodrębnione ze względu na potrzebę wyrazistego przedstawienia problemu w krótkiej formie. Więcej informacji i szczegółowe analizy znaleźć można w książce: Jakub Dziewit, Adam Pisarek, *Ocalała. Zofia Rydet a fotografia wernakularna* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020). Badania historii fotografii na podobnym terenie prowadziła też Joanna Bartuszek: *Między reprezentacją a ‘martwym papierem’. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2005).

(przypadają one na rok 1864, kiedy w mieście pojawił się zawodowy fotograf¹³), a kończy w czasach dwudziestolecia międzywojennego. W tym okresie w dużych miastach powstało wiele zakładów, a robienie zdjęć stało się częścią lokalnej kultury. Stabilizujący się powoli status fotografii pozwalała łączyć ją z czasem wyjątkowym – czasem święta¹⁴. Tak jak na wiejskich terenach Francji¹⁵, tak też na Podkarpaciu, to ceremonie ślubne były najważniejszymi wydarzeniami, skłaniającymi do skorzystania z usług fotografa. Stąd w lokalnych archiwach znajduje się tak wiele portretów ślubnych z czasów przedwojennych. Rzadko są to fotografie grupowe – powstawały wtedy przede wszystkim wizerunki pary młodej i jej najbliższych. Mało jest też zdjęć z samego wydarzenia – dominowały przedstawienia zaaranżowane w atelier.

Dużą popularność zyskiwała wśród chłopstwa jeszcze jedna konwencja – grupowe zdjęcie rodzinne. To powstawało często bez specjalnej okazji. Wyprawa do fotografa sama w sobie stanowiła bowiem wyjątkowe wydarzenie, a zdjęcie było cennym przedmiotem. Warto jednak zaznaczyć, że fotografie całej rodziny tworzono między innymi po to, by wysłać je dawno niewidzianej grupie krewnych, którzy wyemigrowali za pracą i chlebem. W ten sposób utrzymywano kontakt na odległość i zaświadczano o pomyślności własnego losu¹⁶.

Fotografie w pierwszym z przywoływanych tu okresów trafiały więc w przestrzeń domu, ale także krążyły po świecie. Te, które zachowywano, znajdowały swoje miejsce w ramach świętych obrazów i oleodruków, stając się częścią wizualnego krajobrazu codzienności oraz łącząc się z przywoływanym przez tamte obrazy odświętnym i pozaczasowym porządkiem. Te, które wysyłano, stawały się natomiast ekwiwalentami wcześniejszych form tworzenia i utrwalania więzi pokrewieństwa, powinowactwa i sąsiedztwa. Fotografowanie i wymiana zdjęć okazały się bowiem sposobem na wypełnienie luki, która powstawała, kiedy wraz z uwłaszczeniem chłopów na terenie Galicji, rozpoczęła się wielka fala migracji

13. [Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne], *Z historii fotografii rzeszowskiej*, <http://www.fotogaleria.erszow.pl/archiwa/279> (10.07.2018).

14. Niewiele wiadomo na temat lokalnych fotografów-amatorów z przełomu XIX i XX wieku. Prowadzone współcześnie badania sugerują, że mogło być ich wielu (Agata Koprowicz, *Ustanawianie chłopu polskiego. Dziewiętnastowieczna fotografia atelierowa jako urządzenie nowoczesności w Królestwie Polskim i Galicji* – praca magisterska napisana pod opieką dr hab. Iwony Kurz w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego w 2018 roku). W trakcie badań nie udało się jednak dotrzeć do archiwów ani opowieści, które pozwalałyby ustalić jednoznacznie zakres tego zjawiska.

15. Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art...*, 20.

16. WZR/C/71 oraz Magdalena Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błażowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku – wybór czy konieczność?* (Błażowa: Towarzystwo Miłośników Ziemi Błażowskiej, 2013).

osiągająca swój punkt kulminacyjny na początku XX wieku¹⁷. Stawały się zdjęcia także socjogramami – graficzną prezentacją stosunków między ludźmi¹⁸ – które, krążąc pomiędzy rodzinami jako przedmioty wymiany, ukazywały swój więziotwórczy potencjał. Na tyle silny, by wykształcić trwałą konwencję kulturową łączącą przekazywanie fotografii z potwierdzaniem roli wspólnoty.

Konwencja ta stabilizuje się w drugiej z wydzielonych faz – w okresie międzywojennym. Zakres tematyczny fotografii oraz ich kształt formalny nie uległy wtedy znaczącej zmianie. Popularną formułą stał się jednak także indywidualny portret. Jego sukcesu możemy doszukiwać się w procesie powolnej transmisji wzorców mieszczańskich i ziemiańskich w obręb kultury chłopskiej. Wśród pierwszej i drugiej grupy ta malarska konwencja znana była od dawna. Łączyła się z funkcją “prestiżogenną” i upamiętniającą¹⁹. Interesujące jest zwłaszcza to, że portrety były formami prezentującymi i pozwalającymi zapamiętać konkretne osoby – a tym samym pomagały w budowaniu genealogii opartej na następstwie jednostek. Były więc po części sposobami ujmowania czasowości jako wyobrażenia o trwaniu konstruowanego za pomocą obrazów i znajdującego się u ich podstaw wyobrażenia drzewa ukorzonego²⁰. To istotne o tyle, że chłopskie modele związane z myśleniem o pochodzeniu i następstwie kolejnych pokoleń były związane raczej z poczuciem przynależności do ziemi²¹. Fotografia po części więc łączyła się z ekspansją nowego dla kultury chłopskiej sposobu ujmowania czasu i osadzania w nim bliskich.

Trzecia, powojenna faza transformacji praktyk fotograficznych na badanych obszarach może być łączona z szerszymi procesami społecznymi lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Wtedy to w małych, podkarpackich miejscowościach pojawiają się zakłady fotograficzne, a z miast przyjeżdżają krewni, którzy przywożą ze sobą własne aparaty i spontanicznie fotografują czas spędzony z dalszą i bliższą rodziną²². Wprawdzie nadal aparat i robienie zdjęć kojarzyły się

17. Badania wskazują, że mówimy o olbrzymiej skali tego zjawiska. Niczym niezwykłym nie było to, że 1/3 mieszkańców podkarpackich wsi trafiała za granicę. Magdalena Kutrzeba, *Emigracja mieszkańców Błażowej...*, 7.

18. Pierre Bourdieu, Marie-Claire Bourdieu, “The Peasant and Photography”, *Ethnography* nr 5, 4/2004, 603.

19. Ewa Łomnicka-Żakowska, *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2003).

20. Małgorzata Rygielska, “Dąb, Quercus, Norwid, genealogia”, *Studia i Materiały CEPL w Rogowie* nr 29, 4 (2011), 120.

21. Sławoj Szynkiewicz, “Rodzina. Elementy systemu pokrewieństwa”, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. Maria Biernacka (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976), 481.

22. Nie można w tym kontekście zapomnieć o kolejnej fali migracji, która nastąpiła po II wojnie światowej i łączyła się z wyjazdem wielu osób do miast.

z miejskim stylem życia (a także coraz częściej z następującą powoli modernizacją podkarpackich wsi), równocześnie jednak fotografowanie wdzierą się w obręb praktyk, zwyczajów i ceremonii, które wcześniej nie były w ten sposób znakowane. Co istotne, rozszerzanie spektrum tematów fotograficznych wiąże się z prawie równoczesnym przyznawaniem większej wagi owym wydarzeniom. W rodzinnych archiwach pojawia się coraz więcej zdjęć z chrztów, komunii i pogrzebów. Urodziny również przyciągają uwagę fotografów amatorów.

Zakłady pracy, instytucje państwowe i religijne także tworzą bogate zbiory zdjęć – zwłaszcza upamiętniających ważne z ich perspektywy zdarzenia. Dlatego w lokalnych archiwach z łatwością odnaleźć można fotografie z dożynek i jubileuszy państwowych oraz kościelnych. Dużo jest także zdjęć klas szkolnych oraz grup z zakładów pracy²³.

W prezentowanej tu fazie także zmiana miejsca przechowywania fotografii – zwłaszcza rodzinnej – była znacząca. Skrzynki i pudełka, gdzie obrazy trafiały bez szczególnego zwracania uwagi na chronologię wykorzystywano coraz rzadziej. Pojawiły się natomiast albumy pozwalające tworzyć historie składające się z następujących po sobie wydarzeń znakujących życie jednostek i grup. Zdjęcia zaczęły układać się w intymne narracje o powstawaniu rodziny, dorastaniu dzieci i czasie spędzonym razem.

Opisywane tu powojenne procesy są na tyle płynne, że raczej możemy mówić o pewnej trajektorii zmian niż o kolejnych, łatwych do wydzielenia etapach. Na terenach Podkarpacia lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku charakteryzowało dalsze rozszerzanie spektrum możliwych do pomyślenia tematów fotograficznych. Coraz więcej też w okolicy pojawia się fotografów amatorów, dla których robienie zdjęć staje się formą spędzania czasu wolnego. To moment, kiedy model fotografii reporterskiej, etnograficznej i artystycznej, przenika w obręb opisywanych społeczności²⁴. Skutkuje to pojawianiem się w domowych zbiorach zdjęć prac polowych i gospodarskich, krajobrazów, przyrody, starych chałup, codziennych czynności. Mniej jest na zdjęciach z tych czasów hieratycznych póz, a coraz więcej „modeli” uchwyconych zostaje w spontanicznych pozycjach. Nie oznacza to jednak, że wcześniejsze konwencje znikają – wciąż są realizowane, choć głównie przez zawodowych fotografów.

Interesująca wydaje się następująca zbieżność: gdy fotografia zaczyna znakować Podkarpacką codzienność, mieszkańcy tych terenów są w wirze procesów moder-

23. Synteza na bazie kwerendy wybranych albumów rodzinnych i lokalnych kronik fotograficznych.

24. Nie bez związku są z tym działania etnografów pracujących w Muzeum Etnograficznym w Rzeszowie, którzy starali się ocalać tradycyjną kulturę od zapomnienia, a także, uczestnicząc na przykład w lokalnych konkursach fotograficznych jako członkowie jury, wpływali na to, co było w tamtym czasie fotografowane. Por. WZR/X/40–90.

nizacyjnych. Włodzimierz Mędrzecki pisał o tych przemianach – występujących w różnych częściach kraju z różnym tempem – w syntetyczny sposób: “następował proces zacierania się różnic kulturowych między wsią a miastem. Sprzyjała temu: powszechna oświata, popularyzacja czytelnictwa, prasa, a następnie radio i telewizja”²⁵. Aparat, pralka i telewizor stawały się znakiem nowoczesności.

Wizualne ślady tego procesu widać zarówno w lokalnych archiwach zdjęć, jak i na przykład w archiwum fotograficznym Zofii Rydet, która na opisywane tereny trafiła w 1980 roku. Z jednej strony zobaczymy jeszcze na jej zdjęciach domy pod strzechą. Z drugiej – pojawiają się nowe formy architektoniczne i aranżacje wnętrz²⁶. Zmienia się krajobraz, ale nie chodzi przecież wyłącznie o materialny aspekt transformacji, ale przede wszystkim o zmiany w obrębie szeroko rozumianej kultury społecznej i symbolicznej. Z istotnej dla tego artykułu perspektywy to bowiem także okres, w którym świecki, liniowy czas mierzący “postęp” i jednocześnie tłumaczący szeroko zakrojoną zmianę wkracza z dużym impetem w obręb tradycyjnych form organizacji czasowości. Nie znaczy to, że nie był on obecny już dużo wcześniej. Dopiero jednak wraz z przyspieszającą modernizacją i zmianami gospodarczymi, stanie się ważnym modelem organizowania wyobrażeń o przeszłości.

W ten sposób docieramy do kolejnego ważnego okresu: w latach 1989–2009 nastąpiło radykalne skurczenie się grupy rolników i robotników na wsi – także na badanym przez nas obszarze. To ostatecznie wpłynęło, jak diagnozuje Maria Halamska, na zmianę lokalnych systemów wartości związanych z pracą i ziemią, a pośrednio także wpłynęło na sposoby porządkowania czasu²⁷.

Lata dziewięćdziesiąte XX wieku i pierwsze dziesięciolecie wieku XXI paradoksalnie stanowią jednak przede wszystkim intensyfikację wcześniejszych procesów i tendencji związanych z demokratyzacją i intensyfikacją praktyk fotograficznych. *Boom* na aparaty kompaktowe powoduje, że zdjęć jest więcej i obejmują swoim zasięgiem kolejne obszary codzienności. To jednak raczej zmiana ilościowa, a nie jakościowa. Rozpatrywana pod tym samym kątem rewolucja cyfrowa prowadzi w kierunku intensyfikacji wspomnianego modelu, w którym wymiana produkowanych masowo zdjęć staje się sposobem na budowanie i utrzymywanie więzi

25. Włodzimierz Mędrzecki, “Chłopi”, w: *Spółczesność polskie w XX wieku*, red. Janusz Żarnowski (Warszawa: Instytut Historii PAN, 2003), s. 161. Małgorzata Machałek, “Przemiany polskiej wsi w latach 1918–1989”, *Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym*, nr 26, 3/2013, 55–80.

26. Zofia Rydet, *Archiwum fotografii*, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/library?page=1®ions=11> (23.12.20019).

27. Maria Halamska, “Transformacja wsi 1989–2009: zmienny rytm modernizacji”, *Studia Regionalne i Lokalne* nr 44, 12/2011, 18.

(między innymi w obrębie sieciowych systemów komunikacji), nie zaś krokiem w stronę absolutnie nowych formuł²⁸.

Im jednak mniej zostawało z odchodzącego świata, tym wyraźniejszy wydawał się pewien trend, który do dzisiaj jest w badanych społecznościach niezwykle silny. Chodzi mianowicie o niezwykle intensywną, oddolną ruchliwość prowadzącą do powstania wizualnych archiwów społecznych, wystaw, ekspozycji w restauracjach i sklepach oraz bogato ilustrowanych książek, które stają się niezwykle ważną formą opowieści o dawnych czasach. Stare, rodzinne fotografie okazują się niezwykle istotną częścią współczesnego krajobrazu Podkarpacia. Dalsza analiza pokaże, że to właśnie one łączą się w sposób bezpośredni z próbą wypracowania nowego sposobu ujmowania diachronii i że stanowią łącznik pomiędzy dwoma wyobrażeniami przeszłości. To czuringi naszych czasów i naszej kultury.

Przeszłość dzisiaj

Spśród dziesiątek lokalnych inicjatyw, które można przedstawić jako przykłady zjawiska kulturowego o szerokiej skali, wybiorę trzy. Wszystkie stanowią manifestację oddolnych potrzeb i wzorców kulturowych, jednocześnie będąc efektem i znakiem modernizacji oraz miejskości²⁹. Są bowiem formami mówiącymi o tym, co lokalne, z wykorzystaniem egzogennych konwencji (takich jak wystawa lub archiwum internetowe).

Interesujący jest sukcesywnie wprowadzany w życie od wielu lat zamysł Jakuba Hellera, by w ramach działań Biblioteki w Błażowej gromadzić skany zdjęć przyniesionych przez mieszkańców miasta i pobliskich wsi. Do tej pory autorowi projektu udało się zgromadzić ponad sześć tysięcy fotografii, które porządkuje zgodnie ze stworzonym przez siebie kluczem zawierającym takie kategorie, jak: „Błażowa”, „Uroczystości”, „Obyczaje”, „Kościół”, „Przedszkole”, „Różne”, „Panoramy”, „GS w Błażowej” oraz „Sentymentalna podróż w czasie”. Jak ważna jest to dla lokalnej społeczności inicjatywa niech świadczy fakt, że w ciągu ostatnich dwóch lat obserwować można było ponad dwukrotny przyrost rozmiarów archiwum, które powstaje w formie oddolnej zbiórki.

Twórca inicjatywy na stronie internetowej tak tłumaczy swoje zamiary:

28. Odrębna jest kwestia popularności autoportretu (*selfie*) we współczesnych praktykach fotograficznych rozumianych jako sposób na konstruowania tożsamości i usytuowania w świecie. Jakub Dziewit, „Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu”, w: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (Katowice: grupakulturalna.pl, 2016), 188.

29. Tomasz Rakowski, „Etnografia/animacja/sztuka. Obrona metodologiczna”, *Stan Rzeczy* nr 4, 2013, 38–63.

Chodzi o to, by zachęcić Państwa do podzielenia się swymi wspomnieniami, by młodzi ludzie dowiedzieli się czegoś więcej na temat naszej miejscowości, kultury, obyczajów i ludzi, którzy tu mieszkali. A może ktoś nakreśli historię swego rodu? Pamiętajmy, że wraz z nami odejdą w niepamięć fakty i ludzie. Chciałbym, aby wszystko, co było, nie poszło w niepamięć, by było przekazywane dalej³⁰.

Problem pamięci, czasu, wspólnoty i tożsamości łączą się w tej wypowiedzi, ukazując pewne zapętlenie, które okaże się niezwykle istotne dla zrozumienia miejsca fotografii we współczesnej kulturze podkarpackich społeczności wiejskich.

Drugi przykład oddolnej inicjatywy związanej ze starą fotografią będzie dotyczył prywatnej działalności komercyjnej z sektora usług. Chodzi mianowicie o jedną z restauracji, w której kilka lat temu na ścianach pojawiły się stare zdjęcia przedstawiające najbliższą okolicę i związanych z nią ludzi. Właściciel zdobył odbitki od syna lokalnego fotografa zawodowca. Starał się jednak nie tylko użyć ich jako dekoracji, ale także poznać historię stojącą za każdym obrazem. Wybór był raczej swobodny – z jednej strony w restauracji można zobaczyć pierwszy w okolicy traktor i pierwszy motor, z drugiej widok na główną drogę. W jednej z sal znajdowało się także zdjęcie z dawnego buntu chłopskiego.

Właściciel restauracji cieszył się z rozmów, które prowadzili mieszkańcy, widząc wizerunki swoich bliskich na ścianach i zastanawiając się, które miejsca uchwycono na wyeksponowanych krajobrazach. Z czasem okazało się, że klienci przynoszą i dzielą się także swoimi fotografiami oraz nowymi opowieściami dotyczącymi ich wspólnej przeszłości³¹.

Trzecią przytoczoną tu w wielkim skrócie inicjatywą będzie wydanie albumu *Błazowa na starej i współczesnej fotografii – ocalić od zapomnienia*³². Powiązana z lokalnym archiwum publikacja oparta jest na popularnym koncepcie – obok reprodukcji starych zdjęć umieszczone zostają nowe, powtarzające dokładnie te same kadry. W książce znajdziemy nie tylko miejsca, lecz także nieżyjące już osoby – zarówno te znane całej społeczności i pełniące funkcje reprezentacyjne, jak i mniej rozpoznawalne. Album stanowi ważny dla społeczności dokument pozwalający odkryć, jak znane krajobrazy zmieniły się pod wpływem złożonych historycznych procesów.

Stare fotografie można znaleźć przede wszystkim na strychach, w szufladach i piwnicach prywatnych domów. Co jakiś czas bywają z nich wyciągane i stają

30. Jakub Heller, "Ocalić od zapomnienia – stara fotografia", *Miejska Gminna Biblioteka Publiczna w Błazowej*: biblioteka.blazowa.net/index.php/gallery/baowa-i-okolice-na-starej-fotografii (23.12.2019).

31. WZR/F/1–5.

32. *Błazowa na starej i współczesnej fotografii – ocalić od zapomnienia*, red. J. Heller (Błazowa: Towarzystwo Przyjaciół Błazowej, 2014).

się pretekstem do snucia intymnych opowieści o rodzinie, dawnym stylu życia i osobach, których nie ma już wśród żywych. Są też przekazywane kolejnym pokoleniom, stanowiąc jeden z typów pamiątek po zmarłych. Na badanych terenach – co warto dodać – są jednak także coraz częściej obecne w przestrzeniach publicznych i stają się medium pamięci całej wspólnoty.

Z analizy rozmów prowadzonych wokół takich fotografii wyłania się zestaw funkcji, które współcześnie owe fotografie pełnią. Przede wszystkim – i to widoczne jest w każdym z wyżej przedstawionych przypadków – często stanowią inspirację i impuls służący starszym osobom do rozpoczęcia narracji wspomnieniowej. W tym też kontekście zdjęcia ocalają pamięć o konkretnych osobach i ich umiejscowieniu w strukturze pokrewieństwa. Osobowe wizerunki skłaniają do przypominania sobie i przekazywania dalej imion i wydarzeń związanych z już nieżyjącymi przodkami lub, na przykład, dawno niewidzianymi członkami rodziny. Na tym podstawowym poziomie zdjęcia eksponowane w miejscach publicznych stają się częścią lokalnego dyskursu o pochodzeniu, który przekracza intymny poziom rodzinnej zażyłości i w opisanych wyżej formach dostępny jest całej społeczności i o całej społeczności ma mówić.

Fotografia – oglądana, komentowana, przekazywana z rąk do rąk, archiwizowana i udostępniana – utrwała przy tym złożone sieci relacji ludzi z czasem i przestrzenią, pozwalając na ich aktualizację w odniesieniu do pozycji *ego* w formie często spontanicznych prób interpretowania wizerunków (zgodnych z zapytaniem “z kim i jak jesteście związani?”) i widocznej na zdjęciach przestrzeni (będących formą refleksji nad tym “skąd jesteście i gdzie żyjemy?”). Jednocześnie opowieści wywoływane przez fotografie często eksponują pożądane wzorce osobowe i stanowią formę afirmacji ważnych dla społeczności uroczystości i wydarzeń, które do dzisiaj zachowują swój status. To wszystko wpływa zaś także na budowanie automodelu osoby, rodziny i społeczności, który wydaje się w owych opowieściach i pytaniach zakłęty³³.

Jeśli spojrzelibyśmy z pewnego dystansu na wszystkie z wymienionych wyżej kontekstów, w których funkcjonuje stara rodzinna fotografia współcześnie, w oczy rzuca się jeszcze jedna jej cecha: zawsze stanowi formę dokumentu pozwalającego na zachowanie wiedzy o przeszłości i umożliwiającego jej – choć częściowe – przywrócenie. Bez wątplenia może tak być ze względu na indeksalne i ikoniczne właściwości zdjęć, które pozwoliły uznać je za formy naoczności równie istotne jak fetyszyzowana w kulturze chłopskiej “pozycja świadka”³⁴.

33. Roboczy katalog funkcji, jakie pełniła fotografia w kulturze chłopskiej stworzył Roch Sulima: *Słowo i etos* (Kraków: Zakład Wydawniczy FA ZMW “Galicja”, 1992), 117.

34. Sulima, *Słowo i etos...*, 119.

To głęboko zakorzenione przekonanie o “prawdziwości” reprezentacji łączy się z poczuciem “autentyczności” dawnego świata i obecnych na zdjęciu fragmentów minionej rzeczywistości. W tym sensie fotografia bywa odczytywana jako wizualny ślad minionej rzeczywistości, a jednocześnie pamiątka i wspomnienie³⁵. Te jej cechy będą niezwykle pomocne w zrozumieniu, jak zdjęcia wpływają na konstruowanie wyobrażenia o tym, czym jest przeszłość sama w sobie. Interpretowane z tej perspektywy współczesne inicjatywy społeczne czerpią z niego własną siłę i legitymizację.

Podkarpackie czasoprzestrzenie

Przeszłość postrzegana przez pryzmat fotografii jest kulturową formą powstałą na poziomie złożonych przekodowań diachronii w synchronię i synchronii w diachronię. Jej kształt wynika między innymi z tego, w jaki sposób konstituowały się historyczne funkcje i znaczenia zdjęć. Bez wątplenia obrazy traktowane jako forma ekwiwalencji więzi, znak pochodzenia i ślad rzeczywistości (często w formie krajobrazu lub niepozowanej sceny rodzajowej) tworzyły ważne matryce wyobrażeń dla myślenia o zmianie i przemijaniu. Wydaje się wręcz, że współczesne sposoby wspomniania dawnych czasów przy oglądaniu fotografii są możliwe w obrębie kultury, w której zdjęcia stają się modelem (dla) przeszłości³⁶.

Należałoby więc sprecyzować, w jaki sposób ustanawiana jest sama przeszłość rozumiana jako kulturowy konstrukt. Przyjrzyjmy się definicji zaproponowanej przez Jerzego Szackiego. W *Tradycji* pisał on:

Przeszłość jako taka nie dostarcza żadnych wzorów jednoznacznych i tak samo godnych naśladowania dla każdego, ktokolwiek wzorów szuka. Jako tradycja (lub raczej tradycje, gdyż liczba pojedyncza rzadko ma zastosowanie) zostaje dopiero “wynaleziona”

35. Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a ‘martwym papierem’...*, 108–126.

36. “Wzorce kulturowe są modelami, [...] stanowią zestawy symboli, których wzajemne relacje modelują relacje pomiędzy jednostkami, procesami czy jakimikolwiek innymi elementami fizycznych, organicznych, społecznych lub psychologicznych systemów, naśladując je, będąc względem nich paralelnymi bądź też je stymulując. Pojęcie modelu ma jednak dwa znaczenia – rozumiemy je jako model ‘czegoś’ bądź też model ‘dla’ [...]. W pierwszym znaczeniu podkreśla się manipulowanie strukturami symbolicznymi w taki sposób, by stały się one, mniej lub bardziej ściśle, paralelne względem ustanowionego już wcześniej systemu niesymbolicznego [...]. W drugim znaczeniu z kolei podkreśla się manipulowanie systemami niesymbolicznymi w oparciu o relacje wyrażane poprzez systemy symboliczne [...]. Wzorce kulturowe ze swej natury pełnią rolę podwójną: nadają znaczenie – czyli obiektywną formę pojęciową – rzeczywistości społecznej i psychologicznej, zarówno przystosowując się do niej, jak i przystosowując ją do siebie”. Clifford Geertz, “Religia jako system kulturowy”, w: Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. Maria Piechaczek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 115–116.

w rezultacie skomplikowanych procesów zapamiętywania i zapominania, wybierania i odrzucania, afirmowania i negowania, a nawet po prostu zmyślenia i ponawianych raz po raz prób ustanawiania – procesów, o których najwięcej do powiedzenia mają nie tyle znawcy tego, co i jak rzeczywiście było, ile badacze współczesnego społeczeństwa, jego ulegającej nieustannym zmianom kultury i polityki³⁷.

W tej propozycji to tradycja jest więc kulturowo opracowaną formą przeszłości. Badając jej status i znaczenie, badać można jednocześnie – kryjące się za jej formą, treścią i funkcją – fundamentalne konstrukcje wyobrazeniowe porządkujące diachroniczne aspekty rzeczywistości. Pisał o nich w sposób niezwykle precyzyjny Roch Sulima, zwracając uwagę na złożoną grę fotografii, czasu przestrzeni. Grę, która okazuje się obecna także w badanym kontekście kulturowym:

Fotografia neutralizuje kulturowy dualizm czasu i przestrzeni, “uprzestrzenia” czas, ale jednocześnie wprowadza aspekt temporalny w stosunki przestrzenne. Fotografia jest sposobem operowania przeszłością, znaczy przemianę i procesualność świata. Kieruje tym samym uwagę na elementarne kwestie podmiotowości [...]. Fotografia akcentuje procesualny charakter świata, zrywa ze światoodczuciem zdominowanym przez zasadę cykliczności, sugeruje kierunek upływu czasu. Wprowadza elementarne przesłanki historyczności, ale też ową historyczność natychmiast sakralizuje poprzez kolekcje zdjęć typu obrzędowego czy genealogicznego³⁸.

Dodałbym, że wynika to nie z samej natury fotografii, ale – jak wskazują badania prowadzone na Podkarpaciu – trwającego przez ponad sto lat procesu powstawania złożonego modelu praktyk fotograficznych związanych z robieniem, oglądaniem, interpretowaniem i krążeniem zdjęć. Co ważne, proces ów przebiegał w tym samym czasie, kiedy dochodziło do autonomizacji i obiektywizacji chłopskiej sfery tradycji, która współcześnie jest często rozumiana jako zespół zwerbalizowanych i zwizualizowanych znaczeń. Trafna wydaje się w tym przypadku klastyczna diagnoza Riesmana, który łączył “rozcłonkowanie tradycji”

z coraz dalej posuniętym podziałem pracy i rosnącą stratyfikacją społeczną. Jeśli nawet rodzina, jak to się przeważnie dzieje, decyduje o wyborze tradycji przez jednostkę, to jednostka uświadamia sobie nieuchronnie istnienie innych konkurencyjnych tradycji, a tym samym – istnienie tradycji jako takiej. W rezultacie odznacza się ona większą giętkością, aby przystosowywać się do zmiennych wymagań środowiska, i sama więcej od niego wymaga³⁹.

37. Jerzy Szacki, *Tradycja* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 25.

38. Sulima, *Słowo i etos...*, 121.

39. David Riesman, *La foule solitaire* (Paris: Arthaud 1964), 38, cyt. za: Jerzy Szacki, *Tradycja: przegląd problematyki* (Warszawa: PWN, 1971), 102.

To zaś łączy się bezpośrednio z wyodrębnieniem się w recepcji społecznej tradycji rozumianej podmiotowo⁴⁰ – jako wartościowanych pozytywnie przez grupę elementów, które są selektywnie wybierane i tworzą wzorzec nie bezpośrednio matrycujący współczesność, lecz raczej bazę dla konstruowania narracji tożsamościowych. Są one formą kształtowania przeszłości jako czegoś, co jest zarazem odrębne, jak i związane z teraźniejszością.

Dochodzi więc do “autotematyzacji” tradycji i przeszłości rozumianej w obrębie badanych społeczności jako wartość autoteliczna – widoczne to jest zarówno w działaniach lokalnych zespołów obrzędowych, jak też w opisanych projektach łączących się z tworzeniem i udostępnianiem archiwów dawnej fotografii. Ta staje się źródłem wizualnych wyobrażeń przeszłości, ale jednocześnie także sposobem na podkreślenie jej wspólnotowego charakteru. Odwoływanie się do wyobraźni genealogicznej i topograficznej pozwala na tworzenie ponownej identyfikacji z dawnymi czasami zarówno na poziomie myślenia o pochodzeniu, jak też o przynależności do ziemi.

Okazuje się więc, że praktyki związane z archiwizacją i oglądaniem starych zdjęć są aktywnym działaniem na rzecz konsolidacji społeczności przez tworzenie i interpretowanie obrazów przeszłości w czasach, gdy owa przeszłość została odewana od współczesności. Procesy modernizacyjne, prowadząc do ustanowienia zmiany jako zasady organizującej upływ czasu, spowodowały, że jednokierunkowy model czasowości stał się dominujący. To, co dawne, przestało być matrycą współczesności, stało się raczej przestrzenią przenikania się wielu wzorców, które minęły bezpowrotnie, ale jako znaki mogą dziś tworzyć poczucie zakorzenienia i wspólnej przeszłości. Fotografia okazuje się w tym modelu kluczowa na kilku poziomach. Przede wszystkim stanowi istotne źródło owych znaków, związanych z widocznymi na zdjęciach osobami, przedmiotami czy miejscami. Staje się także, sama w sobie, uobecnioną przeszłością, z której czerpią mieszkańcy badanych terenów, poszukując już nie tyle wzorców organizujących życie, ile płaszczyzny, która pozwoliłaby połączyć metaforykę ziemi i pochodzenia w budowaniu nowej, ale jednocześnie zakorzenionej w tym co lokalne, tożsamości. Tym właśnie byłaby ocaleniowa funkcja dawnej fotografii, która ma uchronić miniony świat i ludzi, którzy odeszli od zapomnienia.

Ważne jest jednak także to, że fotografia, dając wgląd w to, co odległe w czasie, wpływa na sam kształt tego, jak wyobrażana jest przeszłość. Z jednej bowiem strony – jak pisał Roch Sulima – zaświadcza o jednokierunkowym upływie czasu. Pod tym względem pozwala wyobrazić sobie przeszłość jako coś, co minęło bezpowrotnie, ale do czego możemy wrócić dzięki obrazom. W ten sposób staje się

40. Jerzy Szacki, “Trzy pojęcia tradycji”, *Przegląd filozoficzno-literacki* nr 18, 3–4/2007.

formą oswajającą utratę, która wskazując na przemijanie, jednocześnie pozwala zwrócić uwagę na to, co trwałe i ciągle.

W tej pozycji fotografii kryje się jednak paradoks – stare zdjęcia na Podkarpaciu umacniają bowiem wizję “świata rozdwojonego” – “tego” i “tamtego” czasu i miejsca; dwóch wyraźnie odseparowanych od siebie czasoprzestrzeni, które równocześnie są ze sobą na zawsze połączone. Model ten wydaje się iteracją struktury rządzącej chłopską wyobraźnią dotyczącą życia i śmierci, rozdziału pomiędzy “tym” i “tamnym” światem⁴¹. Ta różnica oparta na zaimkowych formułach znajduje swoje odzwierciedlenie w postrzeganiu przeszłości, jest ona bowiem w tym kontekście uprzestrzennioną i, paradoksalnie, bezczasową formą. Wprawdzie zdjęcia bywają klasyfikowane za pomocą dat, które mają znakować diachronię, ale ostatecznie i tak nadrzędną opozycją porządkującą zbiory jest dawniej/dziś. Owo “dawniej” to wizerunki i miejsca, w które uzyskujemy wyłącznie wybiórczy wgląd. To przestrzeń bez ruchu. To także zastygli, często nieżyjący już ludzie. W tym sensie stara fotografia uaktualnia i rekonfiguruje topos krainy śmierci – pokazuje świat, który przeminał, lecz wciąż jest gdzieś obok⁴². Ów świat staje się światem osobnym, a jednocześnie związanym ze współczesnością. Wpływa na nią, ale nie w sposób determinujący wprost nasze losy. Podlega raczej ścisłej kontroli, która przybiera formę praktyk interpretacyjnych, procedur wartościowania i narracji wspomnieniowych. W ten sposób odbywają się podróże pomiędzy dwiema sferami rzeczywistości, a połączenie wyobrażenia o ciągłości czasu z wizją radykalnej zmiany i zerwania owej ciągłości okazuje się możliwe.

Podsumowanie

Wróćmy do czuringi i przywoływanego przez nią modelu interpretacyjnego. Przypomnijmy, że przedmiot ten miał zdaniem Lévi-Straussa za zadanie wprowadzić “posmak diachronii” w obręb społeczeństwa, które tworzyło złożone systemy klasyfikacyjne i zakrywało ową diachronię złożonym, synchronicznym systemem.

W badanym kontekście mieliśmy do czynienia z grupami, które doświadczyły zerwania poczucia ciągłości czasoprzestrzeni za sprawą szeregu znaczących transformacji kultury materialnej, społecznej i gospodarczej. Transformacji związanych ze złożonymi procesami modernizacyjnymi. Wydaje się, że w sytuacji

41. Joanna Tokarska, Jerzy Sławomir Wasilewski, Magdalena Zmysłowska, “*Śmierć jako organizator kultury*”, *Etnografia Polska* nr 26, 1/1982, 79–112. Zbieżność ta wynika być może z podobnej, trudnej to przepracowania przez myśl symboliczną sprzeczności wpisanej w przemijanie ludzkiego życia, kiedy ciągłość pokoleń przewycięża radykalne zerwanie owej ciągłości przez śmierć jednostki.

42. Tokarska, Wasilewski, Zmysłowska, “*Śmierć jako organizator kultury*”..., 79, 81.

takiego rozbicia, gdzie przeszłość i tradycja zostały oddzielone od terażniejszości, a jednocześnie liniowy czas postępu zwyciężył z czasem cyklicznym, pojawiło się wiele paradoksów, które przekraczają napięcie pomiędzy porządkami synchronii i diachronii, choć są w nich zakorzenione.

Paradoksy te uwidaczniają się doskonale w charakterze i funkcjach, jakie pełni na badanym obszarze stara fotografia. Jest mediatorem – okazuje się materialnym znakiem przeszłości i tradycji. Jako taka stanowi wartość (dla rodzin, sąsiedztw i całych społeczności) przejawiającą się w uznawaniu jej za cenny, niepodrabialny artefakt, który należy chronić przed zniszczeniem. Zaświadcza bowiem – jak już wielokrotnie zostało tu powiedziane – o trwaniu i ciągłości kultury oraz następstwie zdarzeń. Jest więc sposobem na ustanowienie porządku diachronicznego w modelu, w którym relacja przeszłości do terażniejszości konceptualizowana jest w kluczu synchronicznym (z wykorzystaniem matrycy wyobraźni przestrzennej i struktur pokrewieństwa).

Fotografia mediuje również pomiędzy linearnym i cyklicznym modelem czasu. Tak zwany “posmak diachroniczny” zdjęć odwołuje się bezpośrednio do modelu pierwszego – unaocznia przemijanie jako ciągły, jednokierunkowy proces, któremu podlega wszelka materia. Natomiast fotografii traktowanej jako forma naoczności wydają się zastępować wzorce matrycujące rzeczywistość społeczno-kulturową w obrębie czasu rozumianego jako ciągły powrót i aktualizacja stanu pierwotnego. Powrót ten zostaje jednak wpisany w nieuchronny proces zmiany. Zdjęcia pozwalają więc ujmować czas w dwójnasób – jako diachroniczną ciągłość oraz jako szereg następujących po sobie, choć odrębnych, synchronicznych przekrojów. Jako przedmioty i reprezentacje zajmują podwójną pozycję, łącząc owe perspektywy i modele.

Kolejne napięcie rysujące się w badanych społecznościach wyłania się ze statusu przeszłości interpretowanej współcześnie jako manuskrypt, który należy poprawnie odczytać, ale też powidoków traktowania jej jako wzorca i źródła, które jest jedno: nienegocjowalne i wciąż na nowo uaktualniane. Tu znowu stara fotografia wkracza jako mediator. Jest formą pozwalającą zachować model wzorca – wiąże go z porządkiem naoczności i świadectwa. Dokumentalizm zdjęć pozwala na legitymizację formuły “tak było od zawsze” w świecie, który przeszedł niezwykłą transformację. W ten sposób powstaje nowa konstrukcja – “tak było kiedyś i musimy o tym pamiętać, by zachować własną tożsamość”. Wzorzec więc pozostaje obecny, ale relatywizuje się, trafia w przeszłość i w obraz. Praktyki związane z przywracaniem starych zdjęć w obiegi społeczne nie mają już mocy niezmiennej tradycji, lecz stają się istotne ze względu na ich więziotwórczy charakter.

Fotografia wernakularna w badanej kulturze, na najbardziej ogólnym poziomie, mediuje więc między zapętlonymi porządkami tożsamości i różnicy, ciągłości i jej braku oraz pomiędzy czasem linearnym i cyklicznym. Status, który był jej

nadawany sukcesywnie przez ostatnie dziesięciolecia, spowodował, że służy ona za dynamiczny model dla diachroniczno-synchronicznych struktur związanych z wieloznacznym rozumieniem przeszłości, teraźniejszości i tradycji w czasach wielkiej zmiany.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre, Marie-Claire Bourdieu. "The Peasant and Photography". *Ethnography* no. 5, 4/2004, 601–616.
- Chéroux, Clément. *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. Tomasz Swoboda. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.
- Dziewit, Jakub. "Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu". W: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, 179–195. Katowice: grupakulturalna.pl, 2016.
- Dziewit, Jakub, Adam Pisarek. *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. Maria Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Halamska, Maria. "Transformacja wsi 1989–2009: zmienny rytm modernizacji". *Studia Regionalne i Lokalne* nr 12, 44/2011, 5–25.
- Kutrzeba, Magdalena. *Emigracja mieszkańców Błazowej i regionu na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku – wybór czy konieczność?*. Błazowa: Towarzystwo Miłośników Ziemi Błazowskiej, 2013.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski. Warszawa: PIW, 1969.
- Łomnicka-Żakowska, Ewa. *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późno-barokową grafiką europejską*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2003.
- Machalek, Małgorzata. "Przemiany polskiej wsi w latach 1918–1989." *Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym* nr 3 (26), 2013, 55–80.
- Mędrzecki, Włodzimierz. "Chłopi". W: *Spółczesność polskie w XX wieku*, red. Janusz Żarnowski, 107–169. Warszawa: Instytut Historii PAN, 2003.
- Rakowski, Tomasz. "Etnografia/animacja/sztuka. Obrona meto-dologiczna". *Stan Rzeczy* nr 4, 2013, 38–63.
- Rygielska, Małgorzata. "Dąb, Quercus, Norwid, genealogia". *Studia i Materiały CEPL w Rogowie* nr 4, 29/2011, 115–124.
- Sulima, Roch. *Słowo i etos*. Kraków: Zakład Wydawniczy FA ZMW "Galicja", 1992.
- Szacki, Jerzy. *Tradycja: przegląd problematyki*. Warszawa: PWN, 1971.
- Szacki, Jerzy. "Trzy pojęcia tradycji." *Przegląd filozoficzno-literacki* nr 3/4, 18, 2007, 243–264.
- Szacki, Jerzy. *Tradycja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Szyjewski, Andrzej. *Religie Australii*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2000.
- Szynkiewicz, Sławoj. "Rodzina. Elementy systemu pokrewieństwa". W: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. Maria Bierniacka, 477–501. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Tokarska, Joanna, Jerzy Sławomir Wasilewski i Magdalena Zmysłowska. "Śmierć jako organizator kultury". *Etnografia Polska* nr 1 (26), 1982, 79–112.



Ofelie wiecznie żywe, czyli literatura w fotografii (infrazy czeskie)

The Ever-living Ophelias - Literature in Photography
(the Czech Inphrases)

Abstract: The article describes examples of inphrases whose purpose is to arouse emotions evoked through the reading of a literary text and to recreate those emotions in an artwork, in this case, in the works of three Czech photographers. The starting point for the analysis of the three selected photographs is, first and foremost, the character of Ophelia from William Shakespeare's *Hamlet*, and the description of her tragic death. This description is subsequently set against a painting titled *Ophelia*, created by a Pre-Raphaelite artist, John Everett Millais. Further analysis focuses on the photographs by Martin Faltejsek (the *Weightless* series), Jan Faulkner (the *Nemesis* series), and Barbora Bálková (the *Literary suicides* series). The analysis of the photographs which represent Ophelia concerns, among others, their symbolism (femininity, water, nature archetypes), and highlights the similarities and differences between the three media, i.e. literature, painting, and photography. Apart from covering the issues of visual experience, the article addresses the question of whether the particular photographs escape the Shakespearian context and fit within the fine-art context, as well as whether the artists propose their own, new reading of the myth of Ophelia.

Keywords: photography, novel, inphrasing, literature, Czech photography

Spotkanie słowa i obrazu wielokrotnie opisywane było z punktu widzenia ekfraz artystycznych, których celem stało się przede wszystkim wywołanie uniwersalnej emocji wynikającej z kontemplacji dzieła sztuki. Takie interferencje często związane są z ekfrazą literacką, co oznacza, że w warstwie narracyjnej odnaleźć można na przykład opis dzieła sztuki lub innego rodzaju odniesienie do konkretnego obiektu twórczości artystycznej. Inaczej jest w przypadku infrazy, której zadanie to zobrazowanie emocji wzbudzonych przez dzieło literackie. Teresa Radziejewicz pisze o rozwoju tych dwóch pojęć następująco: “[...] o ile [...] od czasu powstania ekfraz do momentu ich wyodrębnienia i nazwania upłynęło w przybliżeniu tysiąc lat, o tyle pojęcie infrazy kształtuje się niejako *hic et nunc*, na naszych oczach. Prawdopodobnie rozwój tego zjawiska wiąże się z intensyfi-

cją fenomenu przenikania się sztuk oraz z ekspresją szeroko rozumianej kultury obrazkowej i jest swego rodzaju jej uszlachetnieniem¹. Niniejszy tekst będzie się zatem odnosił właśnie do zjawiska infrazy, czyli odbicia literatury w czeskiej fotografii artystycznej. Owe literackie ślady zawężone zostaną do postaci Ofelii, bohaterki tragedii Williama Szekspira *Hamlet*.

Źródła inspiracji

Nim przejdziemy do interpretacji tytułowych infraz, przyjrzymy dwóm źródłom, które zainspirowały czeskich artystów. Szekspir, ustami Królowej, następująco opisuje śmierć Ofelii:

Owdzie nad potokiem stoi
Pochyła wierzba, której siwe liście
W lustrze się czystej przegładają wody.
Tam ona wiła fantastyczne wieńce
Z pokrzyw, stokrotek, jaskrów i podłużnych
Karmazynowych kwiatów, którym nasi
Sprośni pasterze szpetną dają nazwę,
A zaś dziewice w skromności je zowią

Palcami zmarłych. Otóż chcąc zawiesić
Jeden z tych wianków na zwisłej gałęzi,
Nie dość ostrożnie wspięła się na drzewo.
Złośliwa gałąź złamała się pod nią.
I z kwiecistymi trofeami swymi

Wpadło w toń biedne dziewczę. Przez czas jakiś
Wzdęta sukienka niosła ją po wierzchu
Jak nimfę wodną i wtedy, nieboga,
Jakby nie znając swego położenia
Lub jakby czuła się w swoim żywiole,

Śpiewała starych piosenek urywki,
Ale niedługo to trwało, bo wkrótce
Nasiąkłe szaty pociągnęły z sobą
Biedną ofiarę ze sfer melodyjnych
W zimny muł śmierci².

1. Teresa Radziewicz, "Od ekfrazy do infrazy", w: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich (Białystok: Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, 2017, 167, http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8099/1/T_Radziewicz_Od_ekfrazy_do_infazy.pdf (20.12.2019).

2. William Shakespeare, *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), 107: <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf> (20.12.2019).

Na obrazie Johna Everetta Millais'a widzimy zaś młodą dziewczynę unoszoną przez nurt rzeki. Ma ona otwarte oczy i nieznacznie rozchylone usta. Jej ręce są sztywno zgięte w łokciach, a otwarte dłonie kieruje ku górze; są one jakby zastygłe w geście dziękczynienia lub przyjmowania błogosławieństwa. Ich otwartość podkreśla, że Ofelia nie ma nic do ukrycia, całkowicie i świadomie oddaje się temu, co za chwilę nastąpi. W prawej ręce trzyma bukiet kwiatów. Postać obserwujemy z prawej strony. W drugim planie można zauważyć pochylą wierzbę, tę, którą opisał Szekspir. "Wierzbę od dawien dawna uważano za roślinę miłującą życie [...]" pisze w *Świecie symboliki chrześcijańskiej* Dorothea Forstner³. Badaczka dalej dodaje: "[...] w języku łacińskim nazywano ją *salix* (od *salire* – skakać)"⁴, co może być świadomym zamysłem Szekspira, chcącego podkreślić motyw samobójstwa Ofelii. Ponadto wierzba symbolizuje czystość oraz łączy się z symboliką duchową i ponadnaturalną⁵. Postać dziewczyny zdaje się swobodnie łączyć z tą symboliką, z naturą, z wodną roślinnością, Ofelia jest jej częścią. Na obrazie dominuje archetypowy żywioł wody połączony z żywiołem kobiecości. Oś obrazu jest horyzontalna, wyznaczona przez widoczną linię brzegu i roślinność, która tworzy coś na kształt ramy.

Ofelia popkulturowa

Ta Szekspirowska postać kobieca jest jedną z bardziej znanych bohaterek literackich, której symboliczne znaczenie wyszło poza swoje pierwotne ramy. Ofelia stała się swego rodzaju uniwersalnym toposem ewoluującym za sprawą kolejnego twórcy – Johna Everetta Millais'a i jego obrazu zatytułowanego *Ofelia*. Millais stworzył kolejny topos, tym razem ikonograficzny, i to właśnie ta postać wizualna, nadana Ofelii przez artystę wywodzącego się z grupy prerafaelitów, przeniknęła do powszechnej świadomości kulturowej.

Ofelia Szekspira to literackie wyobrażenie odrzucenia, samotności i braku samodzielności. Postać ta reprezentuje antynomie miłości i śmierci oraz ścisłą symbiozę między kobiecością a naturą. Przywołanie jej imienia nieodłącznie przywodzi na myśl symbolikę wody, tajemnicy i obłędu. Zatrzymana w wiecznej pozie śmierci na obrazie Millais'a, w późniejszych artystycznych i literackich wyobrażeniach często wymyka się tekstualnemu wyobrażeniu. Anne Cousseau w artykule "Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle" charakteryzuje tę postać następująco: "[...] Historia Ofelii jest historią podmiotu, którego nie można

3. Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek i Ryszard Turzyński (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990), 178.

4. Forstner, *Świat symboliki...*, 178.

5. Forstner, *Świat symboliki...*, 179.

ukonstytuować, który wymyka się wszelkiej samoświadomości i jest budowany jedynie w spojrzeniu i dyskursie Innego⁶. Takie właśnie spojrzenia zewnętrzne kształtują tę postać jako swego rodzaju wielokrotną transmutację mitu. O dużym zainteresowaniu, jakim cieszy się omawiana postać wśród badaczy i artystów, świadczą liczne odniesienia naukowe i kulturowe. W Internecie można natknąć się na rozbudowane bibliografie prac naukowych dotyczących tej bohaterki⁷. Interesująca jest na przykład strona przedstawiająca zebrane materiały, w których Ofelia jawi się jako ikona popkultury. Mamy tu nie tylko eseje naukowe, lecz także liczne odwołania do sztuk wizualnych, literatury pięknej, teorii kryminalnych dotyczących śmierci Ofelii i przykłady komercjalizacji jej imienia (autor strony podaje przykład bloga, na którym przywołuje się obraz Millais'a, jednak w jego blogowej wersji kobieta trzyma w jednej ręce butelkę wina, w drugiej zaś kieliszek, a pod spodem znajduje się hasło reklamowe: *Szalona kobieta zakochana w winie*⁸). Imię Ofelii było również inspiracją dla konkretnych typów sukienek, bielizny czy, co dość zaskakujące, sukien ślubnych. Natomiast japońska marka modowa *Miharajasuhiro* stworzyła w roku 2011 instalację artystyczną bezpośrednio odnoszącą się do wspomnianego wcześniej obrazu w celu przedstawienia elementów swojej najnowszej kolekcji⁹. Jeśli chodzi o literaturę popularną, to czeska pisarka Susanna Kubelka wydała w roku 2015 powieść pod znamienym tytułem *Ofelia uczy się pływać*. Ostatnim z przywołanych tu przykładów popkulturowego życia Szekspirowskiej Ofelii może być teledysk do piosenki Nicka Cave'a i Kylie Minogue *Where the Wild Roses Grow*, w którym australijska piosenkarka unosi się na wodzie jako Ofelia.

Ofelia w fotografii światowej

Niewątpliwie jedno z ciekawszych odniesień do postaci Ofelii odnaleźć można w fotografii. Zdjęcia stają się wówczas odzwierciedleniem rzeczywistości naracyjnej, choć tak naprawdę dalej odnoszą się do jej malarskiego wyobrażenia. W tym wypadku należy mówić o swoistym potrójnym kodowaniu, kiedy to obraz fotograficzny korzysta i inspirowany jest dwoma źródłami – literackim i artystycznym, jednak struktura symboliczna zdjęcia zawsze odnosi się w pierwszej kolejności

6. Anne Cousseau, "Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle", w: *Revue d'histoire littéraire de la France* Vol. 101, 1/2001, 101–122, <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm> (20.12.2019).

7. Np. strona: <http://www.hamlethaven.com/ophelia.html> (20.12.2019).

8. Zob. <http://sites.google.com/site/opheliaandpopularculture/home/the-name-ophelia-and-its-commercialization> (20.12.2019).

9. Zob. http://stylebubble.co.uk/style_bubble/2011/10/ophelias-dream.html (20.12.2019).

do prawzoru, czyli tekstu. Tworzy się wówczas coś na wzór palimpsestu kulturowego, którego intersemiotyczny charakter wyraża daną strategię artystyczną.

Dekonstrukcją mitu Ofelii zajmowali się między innymi tacy artyści fotograficy jak na przykład Alessandra Sanguinetti (*Ophelias* z cyklu *The Adventures of Guille and Belinda and The Enigmatic Meaning of Their Dreams*), Tom Hunter (*The Way Home* z cyklu *Life and Death in Hackney*), Gregory Crewdson (fotografia bez tytułu z cyklu *Twilight*) czy Helen van Meere, której prace można było oglądać na wystawie *Ik, Ofelia (Me, Ophelia)*. Wystawa ta odbyła się w Amsterdamie w Muzeum Van Gogha w dniach 15.02.–18.05. 2008 roku. Przedstawione tam fotografie 30 artystów miały nawiązywać do obrazu Millais'a. Twórcy skupili się na reinterpretacji wątku Ofelii w dwóch przełomowych momentach jej historii: momentu tuż przed śmiercią i już po niej (łącznie z wyobrażeniem wyłowienia ciała i szykowania go do pogrzebu)¹⁰. Interesującym przedsięwzięciem artystycznym i reinterpretacyjnym jest utworzony na stronie www.fotocommunity.de profil dotyczący postaci Ofelii, na którym umieszczane są amatorskie fotografie autorów zainspirowanych obrazem i tekstem¹¹.

Również wśród prac czeskich artystów odnaleźć można liczne wątki nawiązujące do tej tragicznej postaci kobiecej.

Reinscenizacje czeskie – Martin Faltejsek i Jan Faulkner

Fotografie czeskich artystów, których analizy zostaną przedstawione w kolejnej części artykułu (będą to: Martin Faltejsek, Jan Faulkner i Barbora Bálková), w większym bądź mniejszym stopniu nawiązują do obu wspomnianych wyżej (literackiej i malarskiej) wizji śmierci Ofelii. Zawsze jednak tekst i obraz są osią tematyczną, wokół której krążą ich prace.

Wśród współczesnych czeskich twórców fotografii artystycznej na uwagę zasługuje przedstawiciel najmłodszego pokolenia Martin Faltejsek (1993). Urodzony w miasteczku Lanškroun, żyje i pracuje w Pradze, natomiast studiuje w Instytucie Twórczej Fotografii w Uniwersytecie Śląskim w Opawie. Faltejsek jest trzykrotnym laureatem konkursu Czech Press Photo. Za swoją twórczość artystyczną zdobył również nominację do nagrody World Press Photo. Jest autorem przede wszystkim autoportretów, których główną ideą jest namysł nad poczuciem własnej tożsamości i pojęciem domu – tego fizycznego i mentalnego.

Interesującym, z punktu widzenia niniejszego tekstu, jest cykl fotografii wykonanych w latach 2013–2017, zatytułowany *Weightless*, a zwłaszcza jedno zdjęcie

10. Amatorski filmik z otwarcia wystawy można obejrzeć pod tym adresem: <http://www.youtube.com/watch?v=Mp7boH9izn8> (20.12.2019).

11. Zob. <http://www.fotocommunity.de/photos/ophelia> (20.12.2019).

(bez tytułu) nawiązujące do postaci i przedstawień Ofelii. Faltejszek akcentuje to, iż cały cykl autoportretów jest odą do przyrody, do lasów, bagien i stawów jego rodzinnych okolic. Odą do miejsc, w których artysta czuje się wolny i może się wtopić w otoczenie i przyrodę. Podkreśla, że projekt *Weightless* pozwolił mu zatrzymać się i na chwilę wysiąść z karuzeli życia. Cykl jest wyrazem poszukiwania własnej tożsamości, a przede wszystkim odzwierciedla stosunek autora do przyrody Pogórza Orlickiego¹².

We wszystkich fotografiach tej serii dominuje żywioł dzikiej natury, połączenie motywów wody i lasu. Woda symbolizuje między innymi upływ czasu, podświadomość i śmierć. W przypadku zdjęć Faltejska jest to woda stojąca, a więc powiązana ze zmianą, ale zmianą dotyczącą nie jej samej, a tego, który jest w niej zanurzony. Zdeńka Kalnická pisze, iż w takim przypadku (woda stojąca, przedstawienie jeziora lub stawu) podkreślony zostaje czas, który nie upływa, stoi w miejscu, natomiast zmieniamy się my sami. Zanurzenie w takiej wodzie jest "chwilą oznaczającą wieczność, jest to śmierć nie symbolizująca jednak końca drogi, którą zmierza nasze życie, jest to ciągła obecność czegoś wyższego, transcendentnego"¹³. Dla Faltejska żywioł wody jest równie ważny i symboliczny, fotograf często podkreśla, że pracuje wszędzie tam, gdzie płynie woda. Symbolika wody zdaje się łączyć u niego z poszukiwaniem własnej tożsamości, łączy się ze swoistym stanem liminalnym, w którym przebywa artysta, stanem między tam i tu, kiedyś i teraz. Z taką właśnie granicznością wiąże się jego zdjęcie będące odniesieniem do kompozycji Millais'a i tekstu Szekspira.

Fotografia, o której mowa, nie łączy się z archetypowym żywiołem kobiecości; odwrotnie – wyraża doświadczenie męskości. Ofelię reprezentuje w tym przypadku sam Faltejszek. Jego ciało spokojnie unosi się na wodzie, jego oczy są zamknięte a twarz łagodna, maluje się na niej odprężenie, brakuje tego wyrazu szaleństwa widocznego na obrazie Millais'a. Ręce Faltejska lekko unoszą się na wodzie, a stopy są złączone. Cała postać promienieje ogromnym spokojem i lekkością. Otaczają ją lilie wodne, które zagęszczają się w górnej, prawej części zdjęcia, tam też zaczynają się zmieniać barwy – z tych jaśniejszych przechodzą w odcienie ciemniejsze, bardziej złowrogie. Ta część fotografii jest ramą zamykającą przestrzeń od góry. Dół i lewa górna część zdjęcia pozostają otwarte. Całą sylwetkę, odwrotnie niż na wspomnianym obrazie prerafaelity, obserwujemy z lewej strony. W wodzie odbijają się trawy prawdopodobnie porastające brzeg. Kwiaty lilii, znajdujące się w pierwszym planie, również archetypowo łączone są z kobiecością, czystością, niewinnością, macierzyństwem. W kontekście psychoanalitycznym (na przykład zgodnie z teorią Carla Gustava Junga), całe to fotograficzne przedstawienie

12. Zob. <http://www.martinfaltejszek.cz/personal/weightless> (20.12.2019).

13. Zdeńka Kalnická, *Archetyp vody a ženy* (Brno: Nakladatelství Emitos, 2007), 109.

może sugerować chęć powrotu do okresu prenatalnego, dającego poczucie bezpieczeństwa i równowagi, podkreśla potrzebę powrotu do jakiegoś większego uniwersum, którego częścią jest sam przedstawiony na zdjęciu Faltejsek. Na tym przedstawieniu nie widać Szekspirowskiej wierzby, nie ma też opisanego przez pisarza nurtu, w tym wypadku woda jest spokojna, tworzy całość z unoszącą się na niej sylwetką i porastającą jej powierzchnię roślinnością.

Interpretacja motywu Ofelii na fotografii Faltejcka znacząco odbiega od pierwowzoru literackiego i malarskiego, jednak pewne elementy jasno na nie wskazują. “[...] Percepcja fotografa wpływa, choć nie musi to być wpływ uświadomiony, na obraz przed wykonaniem fotografii i na proces jego tworzenia. Znaczenia nabiera w tym procesie wybór miejsca, kadru, oświetlenia, czasu ekspozycji, a na końcu – tytułu i sposobu prezentacji, czyli nasycenie obrazu treścią” – stwierdza Ewa Hornowska¹⁴. Takim właśnie nieświadomym obrazem jest kompozycja Faltejcka, która w swojej warstwie narracyjnej dość jasno nawiązuje do wspomnianych źródeł: literackiego i malarskiego.

Bardziej jednoznaczna jest fotografia kolejnego artysty – Jana Fauknera (1983). Faukner zajmuje się fotografią reklamową i modową, ale również tworzy symboliczne przedstawienia pejzaży czy martwej natury. Szuka, jak sam twierdzi, powiązań pomiędzy realnością a fantazją, naturalnością a sztucznością, oryginałem a imitacją, jednostkowością a globalnością. Ważna jest dla niego estetyka przedstawianych przedmiotów czy postaci; aby były dla niego ciekawe, muszą zawierać w sobie ukryte oznaki piękna, prawdy i głębszych wartości¹⁵. Cykl *Nemesis*¹⁶, do którego należą trzy fotografie, łączy postać kobiety (na każdej fotografii widać inną modelkę, jednak w podobnej pozie). Pierwsza z nich jest silnie inspirowana obrazem Millais’a. Widać na niej kobietę unoszącą się na wodzie. Podobnie jak Ofelia Millais’a i ona ma otwarte oczy, rozchylone usta oraz patrzy przed siebie dość nieobecny spojrzeniem. Ręce lekko unosi nurt rzeki, a dłonie – tak jak u wspomnianej Ofelii angielskiego malarza – otwierają się w geście dziękczynienia bądź oddania. Liliowa sukienka “wzdęta, niesie ją po wierzchu”. To fotograficzne przedstawienie ma wiele wspólnego również z opisem Szekspira, choć wierzbę, z której spadła bądź skoczyła Ofelia, zastępuje tu kamienna ścieżka prowadząca wprost do wody. Może to być sugestią jednoznacznego odczytania losu Ofelii jako samobójczyni, a nie ofiary nieszczęśliwego wypadku. Postać, podobnie jak na obrazie, ukazana jest z lewej strony, trochę od góry, co sprawia wrażenie, jakbyśmy patrzyli na nią z góry, stojąc na stromym brzegu. Przestrzeń

14. Ewa Hornowska, *Urzekająca paralaksa. Fotografia i jej obrazy* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2015), 26.

15. Zob. <http://www.behance.net/janfaukner> (20.12.2019).

16. Zob. <http://www.janfaukner.com/gallery/personal/nemesis> (20.12.2019).

z każdej strony, poza prawą stroną fotografii, zamykają rośliny porastające brzeg, lecz nieobecne poza nim. Postać kobiety jest spokojna, otwarta, lekko niesiona przez ciemną, mętną wodę. Na dole pośrodku zdjęcia, na tafli widać rozbłyśki światła, przypominającego poświatę księżyca. W tym również miejscu ujawnia się pewien dynamizm, ruch wody, reszta fotografii jest raczej statyczna. Ramę fotografii tworzą dwie warstwy – pierwsza to roślinność, następną woda, pośrodku przedstawienia znajduje się ciało dziewczyny. Ciekawego znaczenia nabiera to zdjęcie w powiązaniu z tytułem całego cyklu. Nemesis była bowiem grecką boginią zemsty i sprawiedliwości. Słowo to oznacza również przeznaczenie. Te konotacje łączą się z toposem Ofelii w tragedii Szekspira, przywołują symboliczny kontekst opowieści tekstualnej i jednocześnie łączą się z jej wizualnym odpowiednikiem w postaci obrazu wspomnianego już prerafaelyty.

U obu czeskich artystów, Faltejska i Faulknera, znakiem narracyjnym, który pozwala włączyć sfotografowane obiekty do pewnego kodu narracji, jest unosząca się na wodzie postać (niekoniecznie kobieca, jak w przypadku fotografii Faltejska). Charakterystyczne ułożenie ciała ujawnia zakodowane kulturowo wzory i nadaje rytm tej fotoopowieści¹⁷. U obu artystów reinterpretacje bohaterki Szekspira opierają się na współgraniu kontekstów malarskiego i literackiego. Obaj twórcy, choć podobnie, komponują swój przekaz na własnych zasadach artystycznych. Fotografia Martina Faltejska jest przedstawieniem bardziej intymnym, prywatnym, odnoszącym się do jego podświadomości, psychiki. W niej to sam artysta staje się Ofelią, utożsamia się z nią, szuka emocjonalnych podobieństw. U Jana Faulknera przeważa wizja estetyczna, bardziej tajemnicza i ściślej wiążąca się ze swoimi pierwowzorami. Ciemne nasycenie barw może też przywołać na myśl mistrzów holenderskich. U obu fotografów w centrum zainteresowania znajduje się postać Ofelii i chwila jej śmierci. Inaczej reinterpretuje i ukazuje swoją wizję tej historii kolejna czeska artystka – Barbora Bálková.

Wizualność kontra tekstualność, czyli postmodernistyczny obraz samobójstwa

“Relacje fotografii i literatury pod koniec XX i na początku XXI wieku to czas hybrydyzacji sztuk, wymagający przyjęcia interdyscyplinarnego oraz interkulturowego kierunku badań” – pisze Marta Koszowy, odwołując się do słów Hansa Beltinga¹⁸, badaczka stwierdza dalej: “[...] W dokonaniach współczesnych

17. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012), 85.

18. Marta Koszowy, “Słowo w kadrze: literatura i fotografia, fotografia i literatura”, *Rocznik Komparatystyczny* nr 5, 2014, 250.

fotografów słowo wkracza w obręb kadru, zmieniając funkcję i przekaz medium. Tekst stanowi element fotograficznego dzieła lub literacki przypis do rzeczywistości [...]”¹⁹. Taki właśnie literacki przypis do rzeczywistości odnaleźć można w cyklu fotografii zatytułowanym *Literary suicides* (*Samobójstwa w literaturze*) autorstwa Barbory Bálkovej.

Barbora Bálková (1978) w swej pracy twórczej łączy klasyczne elementy obrazów, fotografii, rzeźb i instalacji z nowymi mediami. Najczęstszym tematem jej twórczości jest indywidualna tożsamość ludzka, jej doświadczenie i różnorodność. Bálková koncentruje się również na kwestiach społecznych i politycznych dotyczących historii najnowszej odwzorowanej w pamięci indywidualnej i zbiorowej²⁰. Na cykl “Literary suicides” składa się sześć fotografii wykonanych w latach 2004–2009, w których artystka wciela się w znane powieściowe samobójczynie. Każde ze zdjęć jest zatytułowane i jasno wskazuje na swoje literackie źródło. A więc mamy tu: Annę Kareninę, Panią Bovary, Kleopatę, Ofelię, Julię Capulet i Madame Butterfly. Artystka, opisując ów cykl, stwierdza, że wszystkie te bohaterki literackie wybrały wyjście najprostsze – samobójstwo, jako próbę uwolnienia się od problemów miłosnych²¹. Dalej powołuje się na książkę czeskiego psychologa Josefa Viewegha *Sebevražda a literatura* (1996, *Samobójstwo i literatura*), który twierdzi, że czyn samobójczy jest wyrazem skrajnej rozpacz, ale także miłości własnej i dumy, bowiem jeżeli człowiek nie może być tym, kim chce być, lepiej, aby nie istniał w ogóle. Według psychologa odebranie sobie życia wiąże się też ze środowiskiem społecznym i relacjami interpersonalnymi²². Można konstatować, że to społeczeństwo skazało wymienione bohaterki na ten ostateczny czyn odebrania sobie życia. Cykl staje się zatem początkiem dyskusji nad skutkami wyłamania się z reguł i zasad społecznych, pośrednio wskazując “kulturę jako źródło cierpień”.

Bálková każdą z kobiecych bohaterek samobójczyń umieszcza w otoczeniu dziecięcych zabawek, w zaaranżowanej scenerii prywatnego, intymnego świata postaci. Sceneria imituje miejsce ich śmierci, a typowe atrybuty reprezentujące narzędzie zbrodni również należą do świata dziecięcych zabaw i zabawek. Artystka bardziej skupia się na momencie śmierci niż na całościowej estetyce obrazu. W swoim opisie prac wyjaśnia symbolikę tych dziecięcych atrybutów i całego otoczenia. Według niej akt samobójczy, w przypadku tych bohaterek, to przejaw silnej woli życia (każda z nich chciała przecież żyć, ale na własnych warunkach), a jednocześnie staje się też wyrazem ich niedojrzałego charakteru. Osoba dorosła starałaby się bowiem przezwyciężyć wszelkie kryzysy i problemy.

19. Koszowy, *Słowo w kadrze...*, 252.

20. Zob. <http://www.barborabalkova.cz/cv.html> (20.12.2019).

21. Zob. <http://www.barborabalkova.cz/sebevrazdy.html> (20.12.2019).

22. Zob. <http://www.barborabalkova.cz/sebevrazdy.html> (20.12.2019).

Kobiety te działały impulsywnie, bezmyślnie, a ich rozpacz przybrała wyraz dziecinnej demonstracji. Cały cykl ma być zatem zachętą do zastanowienia się nad tym, czy nie lepiej stawić czoła nawet najtrudniejszemu problemowi, niż zbyt pochopnie podejmować tak radykalne decyzje²³. Bálková stara się jednak, aby myśl przewodnia całego cyklu nie sugerowała oceny moralnej samego czynu samobójczego. Przywołuje zatem przykłady z przeszłości, kiedy to samobójstwo było ujmowane negatywnie bądź pozytywnie (wspomina akty seppuku i harakiri w Japonii, które były oznaką największej odwagi i szczerości zamiarów, przywołuje poglądy Arystotelesa i Schopenhauera). Infrazę podkreśla również fakt powołania się na inne dzieło literackie, mianowicie na powieść Hermanna Hessego *Wilk stepowy*. Aby potwierdzić swoje założenie, iż samobójstwa przedstawionych na fotografiach bohaterów literackich zdarzyły się niejako z przypadku, Bálková przywołuje następujące fragmenty powieści niemieckiego pisarza:

[...] niesłusznie zalicza się do samobójców tylko tych, którzy rzeczywiście się zabijają, między nimi jest bowiem wielu takich, którzy są samobójcami jakby z przypadku: odbieranie sobie życia nie jest dla tych ludzi koniecznością. [...] Samobójca [...] niekoniecznie musi pozostawać w szczególnie aktywnym stosunku do śmierci²⁴.

Następnie cytuje:

Samobójstwo [...] też ci do niczego nie posłuży, pójdziesz dłuższą i uciążliwszą drogą kształtowania się człowieka, często jeszcze będziesz musiał twą dwoistość zwielokrotnić, a twe skomplikowane życie jeszcze bardziej komplikować [...]²⁵.

Powieść Hessego jest więc kolejnym tekstem-kodem będącym inspiracją, ale i infrastyczną emocją wynikającą z jej lektury.

Jedną z fotografii wspomnianego cyklu jest zdjęcie zatytułowane *Ofelia*. Widzimy na nim młodą kobietę zanurzoną w dziecięcym, kolorowym dmuchanym basenie. Jej tułów unosi się na płytkiej wodzie, natomiast nogi od kolan w dół są przerzucone przez ściankę basenu. Kobieta ubrana jest w prostą, czarną sukienkę, która, mokra, opina jej ciało. Podobnie jak na obrazie Millais'a, ręce unoszą się na wodzie, a wewnątrz, otwarta strona dłoni skierowana jest ku górze. W lewej ręce trzyma kwiat hortensji. Oczy otwarte, wpatrzone w przestrzeń, usta lekko rozchylone. Cała postać widziana jest, podobnie jak na obrazie, z prawej strony. Ramą obrazu są tu ściany basenu, których tęcze kolory zdają się ota-

23. Zob. <http://www.barborabalkova.cz/sebevrazdy.html> (20.12.2019).

24. Herman Hesse, *Wilk stepowy*, przeł. Józef Wittlin (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957), 56.

25. Hesse, *Wilk stepowy*..., 74–75.

czać topielicę jak aureola. Od góry fotografię zamykają widoczne gęste krzaki. Cała inscenizacja przywodzi na myśl zacisze prywatnego podwórka. Tak, jak w przypadku poprzednich artystów, również na tej fotografii widać dwa kody – literacki i malarski, ale kod malarski, znacząco przekształcony, jest wyrazem indywidualnych przekonań artystki. Nawiązuje ona ponadczasowy dialog z kulturą, z tradycją i moralnością. Doskonale pasują tu słowa Marianny Michałowskiej, która pisze: “[...] fotografia jako przekaz kulturowy nie funkcjonuje samodzielnie lecz zawsze włączona jest w ‘kontekst’ języka, znaków wizualnych i ich znaczeń [...]”²⁶. Wejście w tekst (na przykład powieści Hessego, tragedii Szekspira oraz pozostałych tekstów literackich, z których artystka zaczerpnęła historie “swoich” bohaterek) prowokuje Bálkovą do wyrażenia tego tekstu w sposób plastyczny, indywidualny, nacechowany stylistyką estetyki postmodernistycznej. Na podstawie słowa, które staje się bodźcem wywołującym w niej przeżycie (a więc ową tytułową infrazą), powstaje praca fotograficzna²⁷, cała seria zdjęć odnoszących się do konkretnych dzieł literackich. Bálková tworzy, poprzez ów cykl, swego rodzaju nową mitologię bohaterek, w której przeważającymi elementami są przypadek i oszołomienie.

Podsumowanie

Celem artykułu była prezentacja kilku przykładów czeskich infraz, a więc artystycznego, w tym wypadku fotograficznego, odzwierciedlenia tekstu literackiego, opisującego śmierć Ofelii – bohaterki tragedii Williama Szekspira *Hamlet*. Omówione wcześniej fotografie czerpały z dwu źródeł – z tekstu wyjściowego (praźródła), dającego literacki obraz samobójczej śmierci dziewczyny, oraz z jej wizualnego odwzorowania, które stworzył John Everett Millais. W przypadku trzech czeskich artystów odbiorca ma do czynienia z fotografią aranżowaną, która, jak pisał Roland Barthes, w nieskończoność powiela to, co nastąpiło tylko jeden raz²⁸. Śmierć Ofelii, postaci literackiej, na zawsze zapadła w pamięć tak, jak ją przedstawił Millais, a więc to malarz powołał do życia obraz będący niejako objaśnieniem tekstu Szekspira. Fotografie artystów czeskich dopełniły natomiast i tekst wyjściowy i obraz, powstały w XIX wieku, nowym, współczesnym znaczeniem i kontekstem²⁹. Można również stwierdzić, że pewną, nieuświadomioną, strategią artystyczną było zaznaczenie śladu nieobecności, śladu pamięci kulturowej

26. Michałowska, *Foto-teksty...*, 28.

27. Radziejwicz, *Od ekfrazy do infrazy...*, 172.

28. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 13.

29. Piotr Zawojski, “Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii”, w: Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 22–23.

metaforycznie czy symbolicznie poświadczającego istnienie tego, co nieobecne i nierzeczywiste. Jak stwierdził Allan Sekula, “[...] fotografia komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś ukrytym lub pozostającym w domyśle tekstem. Właśnie ten tekst, lub też system ukrytych wypowiedzi językowych, przenosi fotografię do obszaru czytelności”³⁰. W przypadku trzech analizowanych fotografii ich odbiór w dużej mierze zależy od kompetencji kulturowej odbiorcy. Tylko w dziele Bálkovej odbiorca jest informowany wprost, do jakiego źródła odnosi się przedstawiana fotografia. W pozostałych przypadkach zdjęcia nie mają swoich tytułów, co daje szerokie perspektywy ich odczytania, ale jednocześnie zawęża możliwości interpretacji, jakie daje znajomość owych źródeł. Infraza realizuje się zatem w omówionych fotografiach poprzez koncepcję artystycznego cytatu, który może zostać rozpoznany bądź ukryty.

Na uwagę zasługuje również estetyka przestrzeni wszystkich trzech przedstawień. U Faltejska i Faulknera jest to przestrzeń klasyczna, związana z przyrodą, naturą, natomiast Bálková realizuje swój temat samobójstw literackich poprzez umieszczenie postaci w otoczeniu przedmiotów codziennego użytku, zabawek, a więc stwarza dzięki temu swoistą postmodernistyczną grę z odbiorcą (na przykład umieszczenie na zdjęciach atrybutów śmierci w formie zabawek). Łączy klasyczną poetykę cytowanych powieści z dość teatralnym przedstawieniem konkretnych scen. Można w tym wypadku mówić o pewnym eklektyzmie artystycznym, zabawie pomieszanej z czarnym humorem, co jest cechą charakterystyczną całej twórczości Bálkovej. Ponadto artystka skupia się przede wszystkim na psychologicznym i filozoficznym aspekcie samego aktu samobójstwa, a jej fotograficznie opowiedzianą historię można nazwać, za Stanisławem Czekalskim, historią preposteryjną³¹. Tego typu historie odwracają linearną historię narracji, łącząc w wizyjny sposób przeszłość z przyszłością, a właściwie sytuując przeszłość i współczesność obok siebie³². Inny charakter zdają się mieć fotografie Faltejska i Faulknera. Dla Martina Faltejska fotografia staje się tekstem, który odnosi się do jego prywatnych wspomnień i mikrohistorii osadzonych w pewnej kulturowej przeszłości³³. Jego fotonarracja jest właśnie relacją owego śladu pamięci, o którym była już mowa, a jednocześnie jest wyrazem najintymniejszego przeżycia. Z kolei Ofelii z fotografii Faulknera najbliższe jest do estetyki obrazu angielskiego prerafaelity. Faulkner bawi się klasyczną konwencją, choć nie w takim stopniu

30. Allan Sekula, *Spoleczne użycie fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 12.

31. Za: Michałowska, *Foto-teksty...*, 133.

32. Michałowska, *Foto-teksty...*, 134.

33. Michałowska, *Foto-teksty...*, 140.

i nie w taki sposób, jak pozostała dwójka fotografów. Znany szablon pozostaje, artysta zaś uzupełnia go o pewne niuanse romantycznej proweniencji.

Prażródłem wszystkich trzech przedstawień pozostaje jednak, mimo odwołań malarskich, tekst utworu Szekspira. To on buduje sytuację narracyjną omówionych fotografii, a jego znajomość wzbudza w artystach tę infrastychną emocję wynikającą z jego lektury. W wartwach fotografii osadzona zostaje historia, która, ewoluując i przechodząc przez kolejne filtry kulturowe i artystyczne (malarstwo, wytwory popkultury itd.) otwiera wciąż nowe perspektywy i możliwości odczytania, przez co włącza do gry interpretacyjnej nie tylko artystów, lecz także, a może przede wszystkim, jej odbiorców.

Bibliografia

- Bálková, Barbora. [CV]. <http://www.barborabalkova.cz/cv.html> (20.12.2019).
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Cousseau, Anne. 2001. "Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle". *Revue d'histoire littéraire de la France* Vol. 101, 1/2001, 101–122. <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm> (20.12.2019).
- Faltejsek, Martin. *Weightless*. <https://www.martinfaltejsek.cz/personal/weightless> (20.12.2019).
- Faukner, Jan. *Nemesis. Jan Faukner Photography*. <https://www.janfaukner.com/gallery/personal/nemesis> (20.12.2019).
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek i Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990.
- Fotocommunity*. <https://www.fotocommunity.de/photos/ophelia> (20.12.2019).
- Hesse, Hermann. *Wilki stepowy*, przeł. Józef Wittlin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Hornowska, Ewa. *Urzekająca paralaksa. Fotografia i jej obrazy*. Poznań: Muzeum Narodowe, 2015.
- "Jan Faukner". *Behance*. <https://www.behance.net/janfaukner> (20.12.2019).
- Kalnická, Zdeňka. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Nakladatelství Emitos, 2007.
- Koszowy, Marta. "Słowo w kadrze: literatura i fotografia, fotografia i literatura". *Rocznik Komparatystyczny* nr 5, 2014, 249–263.
- Michałowska, Marianna. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.
- "Ophelia's Dream". *Stylebubble*. https://stylebubble.co.uk/style_bubble/2011/10/ophelias-dream.html (20.12.2019).
- Radziejewicz, Teresa. "Od ekfrazy do infrazy". W: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich. Białystok: Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, 2017. http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8099/1/T_Radziejewicz_Od_ekfrazy_do_infazy.pdf (20.12.2019).
- Sekula, Allan. *Spoleczne użycie fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, przeł. Józef Paszkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf> (20.12.2019).
- "The Name 'Ophelia' – Appropriation & Commercialization". <https://sites.google.com/site/opheliaandpopularculture/home/the-name-ophelia-and-its-commercialization> (20.12.2019).
- Zawojski, Piotr. *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*. W: Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, 11–35. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.



Popioły i zbliżenia Materialność śladów Zagłady w fotografii

Ashes and Close-ups. Material Traces of the Shoah in Photography

Abstract: The text aims to draw a link between the concretization of the memory of the Holocaust and the affective effect of photography and experimental artistic techniques employing photography. The main argument is that focusing on the materiality of experiencing the physical traces of Shoah, as well as the structure and tangibility of the artistic gesture and materials used in the artistic process, can activate the affective potential of a “feeling witness” or “wit(h)ness” in both the artist and the spectator. To do that, it is necessary to transform the objectifying gaze into a look that touches and feels. The article analyses examples of artistic / photographic works that seek to mobilise this kind of look by reaching for the concrete tactility of ashes – both as a figure, as artistic material and as physical presence that can leave its imprint on the photographic film: Elżbieta Janicka’s series *Miejsca nieparzyste / The Odd Places*, and a photograph from Wojciech Wilczyk’s series *Powiększenia / Blow-ups*. Theorising the possibility of making an analogy between the process of working through the traumatic event in an act of artistic creativity and incorporating the ashes into a non-phallic order of signification, the text also refers to Bracha L. Ettinger’s notion of Transcriptum both in her theoretical elaboration of the term and her art.

Keywords: trauma, Holocaust, photography, Transcriptum

Wydaje się, że ostatnie półwiecze przyzwyczało nas do określonego sposobu reprezentacji Zagłady, zamykającego się w estetyce minimalistycznych metonimii. Sztuka traktująca o Szoa wpisuje się, jak pisze Adam Mazur, w jeden z dwóch uproszczonych modeli: albo wykorzystuje tradycyjne formy przedstawienia, albo odwołuje się do spuścizny awangardy, szukając nowych form¹ do zmierzenia się z tematem, który sam w sobie wymyka się reprezentacji. Mazur przywołuje nazwiska artystów, którzy uciekają się do abstrakcji, takich jak Mark Rothko, Anselm Kiefer, Julian Pałka, Jonasz Stern, Tadeusz Kantor czy Mirosław Bałka, a jednocześnie zwraca uwagę, iż nurt ten na niespotykaną wcześniej skalę wykorzystuje fotografię jako źródło wizualnego świadectwa Zagłady. Mazur wymienia w tym kontekście Gerharda Richtera, Christiana Boltanskiego, Borysa Michajłowa

1. Adam Mazur, “Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holocaustu”, *Teksty Drugie* nr 5, 2004, 207.

i Zbigniewa Libere², a należy z pewnością dodać jeszcze twórców z kręgu zwrotu archiwalnego, którzy wykorzystują technikę i materiały fotograficzne, łącząc je z innymi technikami, chociażby – oprócz wspomnianego Richtera – również Jochena Gerza czy Brachę Ettinger (o której będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu). W kanonie powojennej polskiej sztuki traktującej o Zagładzie najczęściej chyba przywoływaną pracą w kontekście łączenia abstrakcji z fotografią jest cykl kolaży Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciołom Żydom* (1945–1947). W niniejszym tekście będę z kolei wracać jeszcze do fotografii Wojciecha Wilczyka (skupiając się na jednej z prac prezentowanych na wystawie *Widok z za bliska. Inne oblicza Zagłady*), Elżbiety Janickiej (seria fotografii *Miejsca nieparzyste*) oraz malarstwa Brachy Ettinger (w kontekście wypracowanej przez nią techniki kopiowania i zamalowywania archiwalnych zdjęć). Zwrot ku fotografii jako symptom odwrotu od przedstawienia tylko pozornie jest tu paradoksalny. Owszem, intuicyjnie zwykliśmy lokować fotografię raczej po stronie reprezentacji i metonimii niż abstrakcji i metafory, ale to właśnie metonimiczność tego medium pozwala uniknąć nachalnej symbolizacji, która zdaje się zwyczajowo przyjętym decorum realizacji upamiętniających Holokaust.

Temat Zagłady zajmuje dziś artystów, dla których pamięć o niej jest wyłącznie pamięcią zapośredniczoną. Siłą rzeczy ich “powroty” są więc weryfikacją widzialnych tropów, śladów, znaków i próbą uporania się z ich ładunkiem znaczeniowym, ale także mechanizmami ich funkcjonowania w obiegu wizualnym – a zatem często również ich przezroczystością i pozorną neutralnością³. Mazur pisze: “Łączność z wydarzeniami przynależnymi historii, takimi jak Zagłada Żydów ostatecznie została zapośredniczona przez kulturę, a więc i sztukę”⁴. Wszechobecność i powtarzalność pewnych konotacji-symboli (takich jak na przykład bydłce wagony, tory, drut kolczasty, komin, włosy, pasiak, walizka⁵ itd.) w polu wizualnym polskiej kultury została utrwalona przez rozmaite dyskursy widzialności: od artystycznych i medialnych, przez podręcznikowo-dydaktyczne, po komercyjno-turystyczne. Te przedstawienia wpisują się w wypracowane przez ostatnie 70 lat “decorum

2. Mazur, *Negatywne świadectwo...*, 207.

3. Temat wszechobecności śladów Holokaustu, które stają się wręcz przezroczyste, podejmują wypowiedzi artystów fotografików, w tym głośne w ostatnich latach projekty Łukasz Baksika *Macewy codziennego użytku* (2008–2011), Wojciecha Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje* (2009) oraz opisana w niniejszym tekście seria Elżbiety Janickiej *Miejsca nieparzyste* (2003–2004).

4. Mazur, *Negatywne świadectwo...*, 211.

5. O tropach i śladach kształtujących polską pamięć Zagłady, nie tylko wizualnych, również tych mniej oczywistych, traktuje znakomita książka *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* pod redakcją Justyny Kowalskiej-Leder, Pawła Dobrosielskiego, Iwony Kurz i Małgorzaty Szpakowskiej (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017).

reprezentacji Holokaustu⁶, w którym, jak twierdzi Roma Sendyka, akceptowalny jest tylko tryb dokumentalny estetyka minimalizmu i monochromu⁷. Jednocześnie mamy do czynienia ze swoistym paradoksem, który stanowi oś rozważań niniejszego tekstu: w obliczu silnie skonwencjonalizowanych przedstawień Zagłady, tych wszystkich odcieleśnionych pomników, podręczników, pocztówek, reklam wycieczek i szkolnych gazetek, to właśnie fotografia często zdaje się być odpowiedzią na poszukiwanie materialnej, taktylnej wręcz łączności z doświadczeniem Szosa⁸.

Jeśli nachalna symbolizacja jest jedną ze strategii ucieczkowych – sposobem, by nie dotknąć bolesnego miejsca w zbiorowej pamięci – to widoczny w ostatnim dziesięcioleciu “zwrot afektywny”⁹ w polskiej myśli poświęconej traumie i pamięci o Zagładzie można uznać za przejaw potrzeby nawiązania namacalnego kontaktu z niezabliźnioną raną traumatycznej pamięci, która nigdy nie mogła zostać należycie przepracowana. Co więcej, uważam, że to właśnie fotografia jest często narzędziem umożliwiającym dotknięcie tej rany. Materialność fotografii jako techniki, kontakt artystki lub artysty z fizyczną strukturą materiału, może skutkować przywróceniem czucia w zdrętwiałych strukturach pamięci, w zmarzniętych maszyneriach tworzenia znaczenia. Przykłady prac, które omawiam poniżej, wyraźnie pokazują jednak, że ten efekt defamiaryzacji możliwy jest jednakowoż tylko wówczas, gdy uruchomiony zostanie inny rodzaj widzenia – nie perspektywiczne zdystansowane oko/ja, lecz intensywne spojrzenie-zbliżenie uruchamiające także inne zmysły, umożliwiające przepuszczenie grozy obrazu przez czujące ciało obserwatora-świadka.

Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady to tytuł wystawy, która pokazywana była w Muzeum Etnograficznym w Krakowie na przełomie 2018 i 2019 roku. Kuratorami wystawy (będącej częścią projektu naukowego skoncentrowanego na poszukiwaniu wizualnych wypowiedzi artystów o Zagładzie

6. Używam tego terminu za Romą Sendyką: “Inne obrazy Zagłady, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk i Magdalena Zych w rozmowie z Martą Duch-Dyngosz”, *Miesięcznik Znak* (06/2019), nr 769, 2019, 159 (format epub).

7. “Inne obrazy Zagłady...”, 159.

8. Por. Adam Mazur we wspomnianym powyżej tekście, a także Elżbieta Janicka w rozmowie z Krzysztofem Cichonim: “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichon”, *Atlas sztuki*. <http://www.atlassoczki.pl/pdf/janicka3.pdf> (11.10.2019).

9. Używam tego terminu oczywiście w sposób umowny, jednocześnie świadomie odnosząc się do myśli Briana Massumi w kontekście jego połączeniem afektu i taktylności (zob. Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham and London: Duke University Press, 2002). W polskiej myśli podejście afektywne w badaniach nad kulturami pamięci eksploruje w licznych tekstach Romy Sendyki. Jednymi z ważniejszych publikacji zbiorowych na ten temat są tomy *Pamięć i afekty* pod redakcją Zofii Budrewicz, Romy Sendyki i Ryszarda Nycza (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014) oraz *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015).

w zbiorach etnograficznych) byli Erica Lehrer, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk i Magdalena Zych. Prezentowane prace artystów nieprofesjonalnych, pochodzące z polskich i niemieckich kolekcji etnograficznych i prywatnych zbiorów, funkcjonują tu na kilku poziomach: jako świadectwa Holokaustu, ale także jako produkty złożonych mechanizmów tworzenia znaczenia na przecięciu skomplikowanych i często sprzecznych emocji, ideologii, narracji historycznych i relacji władzy:

[...] to dzieła, które opowiadają o wojnie, widzianej z bardzo bliskiej perspektywy. Część z nich celowo lub przypadkiem ujęła Zagładę, pokazując ją jako tragedię Żydów, martyrologię Polaków lub uniwersalny dramat ludzkości. Widzimy je jako skomplikowane obiekty złożone z różnych impulsów; ich twórcami są artyści, ale także kolekcjonerzy, etnografowie, kustosze i kuratorzy, ideolodzy¹⁰.

Prace pokazywane na wystawie zostały sfotografowane przez Wojciecha Wilczyka i część z tych fotografii ujęta w serię *Powiększenia* stała się jedną z części ekspozycji. Przeskalowane fotografie wydobywają afektywny aspekt prezentowanych prac, bo niejednokrotnie podążają za spojrzeniem twórcy, świadka i ofiary, ale też wydobywają emocjonalne ślady procesu powstawania prac poprzez zwrócenie uwagi na gest artysty, na przykład żmudnie wypracowującym konkretne detale nadające portretowanym ofiarom indywidualne rysy¹¹. Obecność fotograficznych zbliżeń autorstwa Wilczyka oraz fakt, że wystawa była kuratorowana z tak głęboką krytyczną świadomością mechanizmów ideologicznych i relacji władzy stojących za produkcją i dystrybucją pokazywanych dzieł, sprawiają, że nie sposób dominującego jej przekazu sprowadzić do krzywdzących uproszczeń częstych dla narracji wokół sztuki "naiwnej", "ludowej". To właśnie dzięki przeskalowaniu pojawia się przestrzeń na pytania: czy w tych pracach, uwikłanych często przecież w wie-

10. Źródło: opis wystawy na stronie Muzeum Etnograficznego w Krakowie, <https://etnomuzeum.eu/wystawy-czasowe/widok-zza-bliska-inne-obrazy-zaglady> (17.11.2019).

11. Opisując fotograficzne zbliżenie rzeźby trzech figurek autorstwa Józefa Piłata, Wilczek mówi: "W przypadku rzeźby Józefa Piłata moją uwagę zwróciły twarze trzech figurek. Wiedziony intuicją zrobiłem ich zbliżenia. Nie znałem historii powstania tej pracy. Dopiero potem dowiedziałem się, czytając wspomniany wiersz Tomasza Gajdy oraz opis kustoszki Barbary Erber, że Piłat przedstawił postaci autentyczne. Posługując się konwencją typową dla sztuki naiwnej, nadał wyrzeźbionym postaciom cechy indywidualne, co jest bardzo rzadkie w badanych przez nas pracach. One były na tyle wyraźne, że sąsiedzi Piłata rozpoznali kolejno: Majera Lewesteina, Ruchłę Orzech i Mejlocha Orzecha, mieszkańców Dębskiej Woli. [...] Piłat sportretował Żydów tak, jak ich pamiętał, zrobił jednak coś więcej, niż wymagali kolekcjonerzy czy instytucje zamawiające takie prace. Gdy sięgniemy do biografii artysty, to on specjalnie, o czym Gajda pisze, Żydom chętny nie był, jego żona była antysemitką, zapewne środowisko też było takie. Jednak robiąc tę pracę, dokonał wyraźnej transgresji". "Inne obrazy Zagłady, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk i Magdalena Zych w rozmowie z Martą Duch-Dyngosz", 166–167.

le instytucjonalnych i ideologicznych zależności, może pojawić się moment suwerenności, moment spotkania czyjegoś spojrzenia, chwilowa choć relacja “współświadczenia”^{12?}

Choć Wojciech Wilczek mówi: “Interesowali nas artyści, którzy dokonują transgresji – robią coś więcej, niż oczekują zleceniodawcy”¹³, to zespół kuratorski *Widoków zza bliska...* nie daje nam jednak prostych odpowiedzi i nie stawia jednoznacznych tez. Nie pokazuje linii demarkacyjnej między instytucjonalnym uwikłaniem w konteksty władzy, historyczną i polityczną mitologizacją a “autentyczną” emocją i potrzebą współświadczenia tragedii Żydów, mimo że *sugeruje możliwość afektywnego potencjału u źródeł powstania niektórych dzieł*. Zwłaszcza jedna z części wystawy – ta, do której trafiamy na samym końcu i która porzuca analityczne ambicje – pokazuje kilka prac, które wydają się próbą empatycznego otwarcia się artysty na cierpienie Innego, współodczuwania z konkretnym człowiekiem o indywidualnych rysach, a nie uogólnioną figurą Żyda bądź “ofiary wojny”.

Jestem gotowa zaryzykować tezę, że afekt pojawia się nie tylko w części “emocjonalnej” wystawy, lecz także w elementach na pozór silnie skonwencjonalizowanych, “reprezentacyjnych”, narracyjnych – w szczelinach wymykających się symbolizacji, z których nagle wyziera materialna podszywka narracji, lewa strona, fizyczna i cielesna baza. To właśnie fotograficzne przeskalowanie niektórych detali w pracach Wilczyka dodaje do naszego postrzegania wymiar intymności, wymiany spojrzeń, ale przede wszystkim – wydobywając strukturę i właściwości użytych materiałów – namacalnie łączy nas z intencjonalnym gestem twórczym.

Uderzającym przykładem uruchomienia afektywnego potencjału dzieła przez wydobycie materialnej i fizycznej warstwy gestu twórczego jest wypowiedź malarza Adama Czarneckiego o genezie jego pracy pt. *Żydy do roboty* (Fot. 1), która towarzyszyła ekspozycji (jako tekst na wystawie i nagranie głosu artysty). Malarz mówi:

Namalowałem taki ten obraz. Jeden, taki pochmurny, deszczowy. Jak to oni mieli taką krzywdę na tej... Przyjechali do dnia. Nie spodziewali się. To było jeszcze szarówka, ciemno było. No i wszystkich, i wszystkich zabrali. Nie uciekł – nikt. Tak mi to utkwilo w pamięci. Wziąłem, przyjechałem do Pierzchnicy, tak mi to tak jakoś to było niedobrze [...]. Wziąłem i namalowałem. Taką pamiątkę mam. Ten pierwszy obraz to malowałem go w czterdziestym siódmym roku. Nie miałem farb, ale chciałem tak właśnie naturalnie namalować ten obraz. I skąd ja takich farb wezmę? Sam zrobiłem ich z tego popiołu. Wybierałem czerwoną, popielatą, takie granatowe [...]¹⁴

12. Ten termin zapożyczam od Brachy L. Ettinger: zob. “Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze”, w: *Bracha L. Ettinger, The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006), 123–156.

13. “Inne obrazy Zagłady...”, 160.

14. Wypowiedź Adama Czarneckiego w filmie *Ślady* Andrzeja Brzozowskiego (czerwiec 1967). Źródło: tekst na wystawie *Widoki zza bliska. Inne obrazy Zagłady*. Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 2018/2019.



Fot. 1. Fragment obrazu, Adam Czarnecki, *Żydzi do roboty*, 1967, Muzeum Narodowe w Kielcach – fotografia Wojciecha Wilczyka z serii *Powiększenia* (2016–2018) – dzięki uprzejmości Artysty.

W ramach serii *Powiększenia* Wojciech Wilczyk wykonał fotografię detalu z obrazu Czarneckiego. Postać świadka obserwującego z ukrycia scenę pojmania grupy żydowskich mieszkańców jest schowana za rogiem budynku i trudno ją dostrzec na oryginalnej pracy. Fotograf przenosi uwagę widza na tę ukrytą a zarazem kluczową postać, której przerażone spojrzenie krzyżuje się na chwilę z naszym. To, co jednak najbardziej uderza na fotografii Wilczyka to fakt, że dzięki przeskalowaniu można dostrzec na płótnie fakturę farby zmieszanej z popiołem.

Narracja kuratorska *Widoków z za bliska...* robi dokładnie to, co powinna – czyli zostawia nas z serią pytań uniemożliwiających jakąkolwiek jednoznaczność ocen: demitologizuje infantyilizującą stygmatyzację twórców ludowych jako niewinnych i nierozumiejących świadków szukających dziecięcej ekspresji dla przeżytego horroru, ukazuje wspomniane wcześniej mechanizmy ekonomiczne, polityczne, ideologiczne i ekonomiczne powstawania ich prac, a jednocześnie obnaża istniejący w polskim dyskursie narracji o Zagładzie klasizm i tendencje do spychania odpowiedzialności za nieludzkie traktowanie Żydów na klasę

ludową¹⁵. Jednocześnie wewnątrz tej narracji tworzy się jednak również mikro-narracja, uruchamiana głównie za sprawą fotograficznych zbliżeń Wilczyka, która sugeruje istnienie afektywnej szczeliny istniejącej poza analitycznym porządkiem wystawy. Moment, w którym powiększenie na fotografii konfrontuje nas z fakturą na płótnie, w którym słuchamy słów Czarneckiego, wyobrażając sobie artystę robiącego farbę z popiołu, sprowadza nas gwałtownie i nieodwracalnie do innego porządku: ziemi, głosu, ciała, ruchu, materii i gestu, w którym *nie ma ucieczki od współodczuwania rany*. Wzrok przestaje na chwilę służyć paradygmatowi obiektyfikującego spojrzenia, lecz toruje drogę dla “spojrzenia” innymi zmysłami – dotykem i słuchem, które nie są zmysłami dystansu ja/oko kontra Inny, lecz zmysłami bliskości i zanurzenia we wspólnej przestrzeni postrzegania. To samo przecież robi fotograficzne zbliżenie – nie pozwala nam “złapać perspektywy” koniecznej dla stworzenia dychotomicznego rozdźwięku między podmiotem-okiem patrzącego a przedmiotem poznania.

Kolejnym elementem zbliżania się do rany jest popiół. Ta figura nieobecności i utraty (przywołująca równie silnie zsymbolizowane tropy, takie jak dymy i piec¹⁶) tutaj staje się medium umożliwiającym afektywne połączenie. Nie reprezentacja jest tu ważna, lecz cielesny kontakt z materią. Z mocno skonwencjonalizowanego, niedotykalnego symbolu śmierci i niebytu, w obrazie Czarneckiego popiół zyskuje dodatkowe znaczenie jako byt materialny, ziemski, fizyczny, otwierający możliwość reprezentacji, ale sam w sobie wymykający się porządkowi znaku. Przygotowanie farby z popiołu jest gestem “zrobienia czegoś więcej”. Szorstka faktura mieszaniny, o którą “potyka się” pędzel podczas malowania, to przeciwwaga dla “gładkich” powierzchni szablonowych reprezentacji Zagłady.

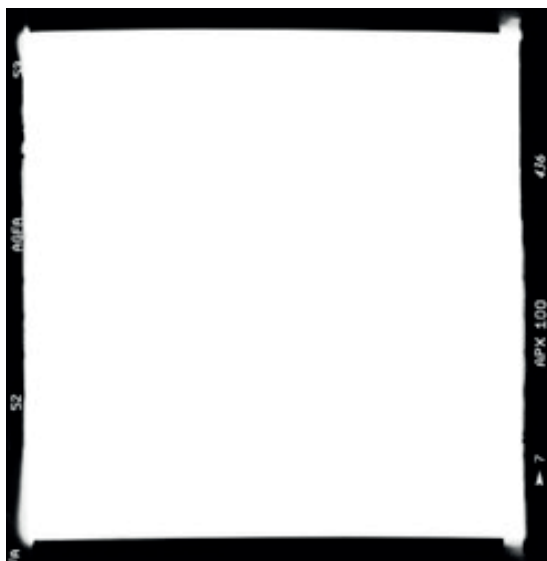
Wymowa popiołów jako tropów straty i żałoby, ale także przepracowywania traumy jest dość oczywista, zwłaszcza w kontekście imaginarium kultury żydowskiej¹⁷. Popioły stały się też w ostatnich kilkunastu latach – głównie za sprawą serii Elżbiety Janickiej *Miejsca nieparzyste* (2003–2004) metonimią realnej, fizycznej wszechobecności śladów Zagłady w Polsce – tych widzialnych i niewidzialnych, ukrytych pod ziemią, krążących w powietrzu, wmieszanych w obieg materii żywej i nieożywionej. Jest to cykl czarno-białych fotografii analogowych. Zdjęcia wyglądają tak samo: sześć białych kwadratów w czarnej ramce kliszy fotograficznej

15. Zob. “Inne obrazy Zagłady...”.

16. Takie metonimiczne figury Zagłady zostały utrwalone w warstwie językowej chociażby w takich hasłach-tytułach jak *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej czy *Epoka pieców* Adolfa Rudnickiego. Jednocześnie to właśnie komin staje się zikonizowanym wizualnym tropem obozu w Auschwitz.

17. Słowo אָפּער (efer) używane jest zarówno w kontekście żałoby, jak i utraty, nicości, braku (popiół i pył). Zob np. Morris Jastrow, “Symbols of Mourning among the Ancient Hebrews”, *Journal of the American Oriental Society*, no. 20, 1899, s. 133–150.

AGFA¹⁸ opatrzonych tytułami z nazwą obozu i liczbą ofiar (Fot. 2). Zdjęcia z pozoru wydają się dokumentować pustkę lub niebo. W rzeczywistości przedstawiają powietrze nad miejscami, w których znajdowały się obozy zagłady – powietrze, w którym wciąż krążą cząstki popiołów (już nie tych “metonimicznych”, ze spalonego drewna czy węgla, lecz ludzkich prochów), wprzęgnięte w niustanny cykl przyrody, unoszone przez wiatr, krążące w podziemnych wodach, zatrzymane w chmurach, spływające z deszczem.



Fot. 2. Elżbieta Janicka, fotografia z serii *Miejsca nieparzyste* (2003–2004) – dzięki uprzejmości Artystki.

Janicka w swoich tekstach i projektach skupia się na tym, co Kornelia Sobczak nazywa “splotem materialności”¹⁹. Popioły są dla niej materialnym śladem wpisanym w cielesne doświadczenie przestrzeni, powietrza, ale także śladem przemysłowych mechanizmów Zagłady. Nieprzypadkowo korzysta z fotografii analogowej, która – jak podkreśla – “cała jest materialnością”, ponieważ “polega na kontakcie materii z materią za pośrednictwem materii [...]. W tym sensie fotografia abstrakcyjna nie istnieje. Fotografia analogowa jest zawsze materialnym

18. Janicka mówi: “Obrazy Zagłady, które mamy przed oczami, ponieważ stały się częścią otaczającej nas ikonosfery, to przede wszystkim AGFA”. “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”, *Atlas sztuki*, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/janicka3.pdf> (11.10.2019).

19. Kornelia Sobczak, “Gaz”, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, 180.

śladem”²⁰. Choć pozornie fotografie Janickiej wpisują się w estetykę minimalistycznej symbolizacji (przez co mogą przywołać na myśl abstrakcyjne obrazy), w rzeczywistości są fizycznym “odciskiem” cząstek krążących w powietrzu w fotografowanych przestrzeniach: “Przyszło mi jednak do głowy, że otwierając migawkę na dłużej można tego powietrza całkiem sporo nałapać do wnętrza aparatu i ono się jakoś na kliszy odcisnie. Chciałam uzyskać taki odcisk”²¹. W tym aspekcie praca Janickiej jest odpowiedzią na sublimacyjną konwencję reprezentacji Zagłady, która ucieka od materialności martwych ciał w symbolizację. A popioły – ludzkie prochy – przecież są pod spodem, stanowią materialną i dotykającą tkankę macierzystą, budulec i podskórny nawóz dla symbolicznych strategii porządkowania rzeczywistości: tej wyobrażeniowej²² i tej realnej – popioły z ludzkich szczątków użyźniają pola i łąki, mieszają się z budulcem, z którego powstają powojenne osiedla. Tym, co wyróżnia pracę Janickiej (traktowaną tu jako całość: jako fotografie i zbudowaną wokół nich narrację), jest szokująca konfrontacja z realnością pozostałości Zagłady przedzierającą się przez papierowe warstwy symbolizacji:

Kraj mojego urodzenia. Wizja lokalna nie pozostawia wątpliwości. Grzyby. Poziomki. Ptaki. Świerszcze. Lasy i łąki. Żywiczne zapachy. Bociany. Mleczne krowy. Miodne pszczoły. O świcie i o zmierzchu ziemia paruje pod słońce. Zimą sarny. W śniegu trop zający. Powietrze. Dużo powietrza. Krajobraz. *Made in Poland*. “Dobre, bo polskie”. “Teraz Polska”. Taki mamy znak firmowy. I złoża ludzkich prochów. Pokłady Żydów poddanych przetwórstwu i utylizacji. Krążą. Już bez przeszkód. W ziemi. W wodzie. W ogniu. W powietrzu. Często zupełnie na wierzchu, ale zawsze jakby pod spodem. Na rewersie bukolicznego landszaftu²³.

W rozmowie z Krzysztofem Cichonem Janicka nie szczędzi drastycznych obrazów “ziemi wymiotującej trupami w rozkładzie”, “spuchniętego, gnijącego i ociekającego cieciami mięsa” zsuwającego się po zboczu wzniesienia, na którym położony jest obóz w Bełżcu, mechanizmów produkcji i utylizacji zwłok – wyciągania z samochodów i komór rękami lub hakami, rozrąbywania, dzwigania, ciągnięcia, upychania w dołach, palenia, psujących się i zapychających krematoriów,

20. “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”... (11.10.2019). Zob. też Kornelia Sobczak, “Gaz...”, 180.

21. “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”... (11.10.2019).

22. Wystarczy wspomnieć *Odczytanie popiołów* Ficowskiego czy *Fun asz arojsgerufn / Cienie z popiołów* Daniela Katza, *Gorący popiół* Jastruna, *Medaliony* Nałkowskiej – pisane kiedy jeszcze nie ostygły popioły wojny – liczne odniesienia do popiołów u Irit Amiel, Paula Celana i Awroma Suckewera, *Popioły i diamenty* Grynberga i wiele innych.

23. Elżbieta Janicka, “Hortus Judeorum. Refleksje oddechowo-trawienne na marginesie pracy *Miejsce nieparzyste*”, w: *Imhibition*, red. Roman Dziadkiewicz, Ewa Małgorzata Tatar (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006), 99.

młynków do mielenia kości mielących te kości za grubo (nie na “proch i pył”), wykopywania zwłok po upływie miesięcy, ponownego ciągnięcia i dźwignia, odpadających głów i kończyn, upychania na stosach, palenia, znów mielenia spalonych szczątków²⁴. Ten szczegółowy i konkretny obraz nie ma na celu epatowanie horrorem. Nawet przytaczając go, trudno pominąć którykolwiek z użytych czasowników i rzeczowników, bo to trochę tak, jakby ominąć wzrokiem to, czemu należy się bezwzględne uznanie i zauważenie. Janicka zresztą podkreśla to w swojej wypowiedzi, pośrednio potwierdzając status tego opisu jako brakującego wtórnego świadectwa:

No więc dociera człowiek na miejsce, a tam jest... Są zioła i kwiaty. Grzyby, jagody, jeżyny, maliny, poziomki, motyle i ptaki, pszczoły i świerszcze. Zaskrońce wygrzewające się leniwie na słońcu. Opadające lub wstające mgły. Balsamiczne aromaty. Czyste niebo albo niebo z chmurami. Słońce i księżyc, planety i gwiazdy. Zieleń, zieleń i zieleń. To są miejsca piękne, dobre, bezpieczne – figury rajy po prostu. I komunikat jest jeden: “Nic się nie stało. Wszystko w porządku”. Oczywiście dopóty, dopóki człowiekowi nie wejdzie w ciało drzazga z ludzkiej kości²⁵.

Popioły wiążą się nieodwracalnie²⁶ z tkanką zarastającą ziemię, w której spoczywają szczątki: zasilają wegetację dzikich roślin, a w niektórych miejscach wrastają nieodwracalnie w tkankę miejską – szczególny jest na przykład status warszawskiego Muranowa zbudowanego z gruzobetonu “ze szczątków domów i ludzi”²⁷, o którym również pisze Janicka²⁸.

Wydaje się, że krążące w powietrzu, wodzie i ogniu popioły są tu ikonicznym znakiem nie tylko wszechobecności śladów Zagłady w przestrzeni, w której żyjemy²⁹, lecz także niemożności domknięcia śmierci zarówno na poziomie rytualnym, jak i fizycznym. Joanna Krakowska pisze:

Zagłada wyłączyła śmierć z semantycznego pola wytyczonego przez cmentarz, zerwała jej związki ze słowami: “pogrzeb”, “pochówek”, “całun”, “żałobnicy”, “kadysz”, “grób”,

24. “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”... (11.10.2019).

25. “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”... (11.10.2019).

26. Janicka mówi: “Myśli się też o idei Endlösung – ostatecznego rozwiązania, którego rezultatem stało się ostateczne związanie. Prochy wykluczonych mamy dzisiaj w ziemi, w wodzie i w powietrzu, których im za życia odmówiono”, “Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń”... (11.10.2019).

27. Izabela Szymańska, “Sylwia Chutnik o duchach Muranowa”, *Gazeta Wyborcza*, 10 maja 2012, cytata za: Joanna Krakowska, “Cmentarz”, *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz i Małgorzata Szpakowska, 113.

28. Zob. Elżbieta Janicka, *Festung Warschau* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011).

29. Por. Justyna Janicka-Leder, “Wstęp”, w: *Ślady Holokaustu...*, 21.

“ohel”. W zamian zaoferowała własne konteksty freazologiczne: “wagon”, “gaz”, “komin”, “popioły” [...]”³⁰.

Popioły są tu więc metonimią rozproszenia. Roma Sendyka, definiując nie-miejsca pamięci, wskazuje na “obecność szczątków ludzkich, nieneutralizowanych rytuałami pochówku” oraz przemieszanie porządku organicznego (szczątki ludzkie, rośliny, zwierzęta) z nieorganicznym. W nie-miejscach pamięci ofiary nie są upamiętnione indywidualnie, lecz mają tożsamość grupową, zwykle inną niż lokalna społeczność³¹. Rolą rytuału pochówku jest, jak pisze dalej Sendyka, “oddzielenie,” “zasklepienie” czy “zabezpieczenie”. Ustanowienia fizycznej bariery między żywymi i umarłymi jest w wielu kulturach obowiązkiem, którego niedopełnienie ma skutkować obecnością “widma” nękającego żyjących³².

Popioły stają się zatem figurą nieoddzielenia, rozsypania, bezkształtności i wymieszania porządków. Przywodzą na myśl nieuporządkowaną strukturę traumy będącą rozproszonym w ciele doświadczeniem, które – niepoddane procesowi narracyjnej obróbki – nie może zostać zapieczętowane w kapsule reprezentacji³³. To wyprzęgnięcie z porządku znaku skazuje traumatyczne zdarzenie na zapętlenie w ciągłym przymusie powrotu³⁴. Popioły niezamknięte w grobie nie pozwalają domknąć procesowi żałoby. Parafrazując teorię traumy Marii Torok i Nicolasa Abrahama, można powiedzieć, że śmierć, która nie została przepracowana przez rytuał przejścia (niezamknięta w grobie), zamiast tego zostaje zamknięta w krypcie nieświadomości jako widmo, do którego podmiot nie ma dostępu, choć przysparza ono podmiotowi cierpień³⁵. Dominick LaCapra podkreśla, że również w praktykach pamięci zbiorowej trauma, jeśli nie może zostać przepracowana (*worked through*), musi być odtwarzana w procesie mechanicznego i przymusowego powtarzania (*acting out*)³⁶. Niczym ciągły powrót nieprzepracowanej traumy obieg popiołów w przestrzeni siłą rzeczy oddziałuje na współzamieszkujących tę przestrzeń, absorbujących krążące w powietrzu, wodzie i glebie szczątki “zawsząd i na różne sposoby” – w ten sposób, jak pisze Janicka, sami stajemy się sarko-

30. Krakowska, “Cmentarz”, w: *Ślady Holokaustu...*, 103.

31. Roma Sendyka, “Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)”, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 286.

32. Sendyka, “Miejsca, które straszą...”, 301.

33. Zob. np. Shoshana Felman i Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York: Routledge, 1992), 69.

34. Zob. Sigmund Freud, “Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie”, w: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. Krzysztof Pospiszyl (Wrocław: Ossolineum, 1991), 266–273.

35. Zob. Nicolas Abraham i Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups* (Paris: Flammarion, 1976).

36. Dominick LaCapra, “Trauma, Absence, Loss”, w: *Critical Inquiry* nr 4, 1999, 696–727.

fagami³⁷. Janicka skupia się na fizycznych przepływach, inkorporacji prochów, na procesie, który można by opisać w kategorii Deleuzjańsko-Guattariańskiego asamblażu elementów ludzkich i nieludzkich, albo przepływów molekularnych³⁸:

W powietrzu krążą popioły. My tym powietrzem oddychamy. A wiatr, chmury, deszcz, Popioły są w ziemi, w rzekach, na łąkach i w lasach – poddawane nieprzerwanemu recyklingowi, w którym uczestniczymy, nie ruszając się z miejsca zamieszkania, kupując w osiedlowym spożywcym ser żółty ze spółdzielni mleczarskiej w Kosowie Lackim, miód z tamtych terenów czy sos tatarski z Wizny. Bo tam się pasą zwierzęta³⁹.

Ta ciągła absorpcja, przepływ, fluks czy też asemblaż, siłą rzeczy przenosi nasze doświadczenie na poziom ponadpodmiotowy. Podobnie jak w narracyjnym porządku przedstawienia w obrazie Adama Czarnieckiego popioł domieszany do farby jest rewersem konwencjonalnie sformatowanej reprezentacji obrazu (i to on stanowi dotykalny afektywny łącznik między współświadczonym wydarzeniem a dotykającym, nieobiektywizującym spojrzeniem artysty), tak i realność ludzkich popiołów u Janickiej staje się tropem, który odnosi nas do transpodmiotowego aspektu śladów Zagłady. Ten potencjał połączenia czy otwarcia się na ślady traumy Innego rodzi możliwość, a wręcz konieczność podjęcia prób przepracowywania nieswojej straty. Janicka mówi o konieczności i zarazem niemożności wyrażenia grozy Holokaustu, próbie objęcia spojrzeniem straty, próbie sprostania roli sarkofagu⁴⁰. Psychonalityczka i artystka Bracha Ettinger nazywa ten nieunikniony proces transkryptum – niesieniem śladów traumy Innego i przetwarzaniem jej w akcie estetycznym, które zyskuje wymiar etyczny. Transkryptum jest więc przepisaniem krypty, funkcją pamięci w procesie tworzenia dzieła sztuki i dotyczy traumy Innego, znanego lub nieznanego. W procesie ucieleśnienia transkrypcji traumy dokonuje się proces wzajemnej inskrypcji jej śladów⁴¹. Dla Ettinger sztuka jest spotkaniem-wydarzeniem, przestrzenią samorozkruszania, w której artyst(k)a dotyka niedokonanych przeszłości Innych i w ten sposób spotyka ich spojrzenie⁴² stając się współ-świadkinią (*wit[h]ness*) ich traumy.

37. "Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń"… (11.10.2019).

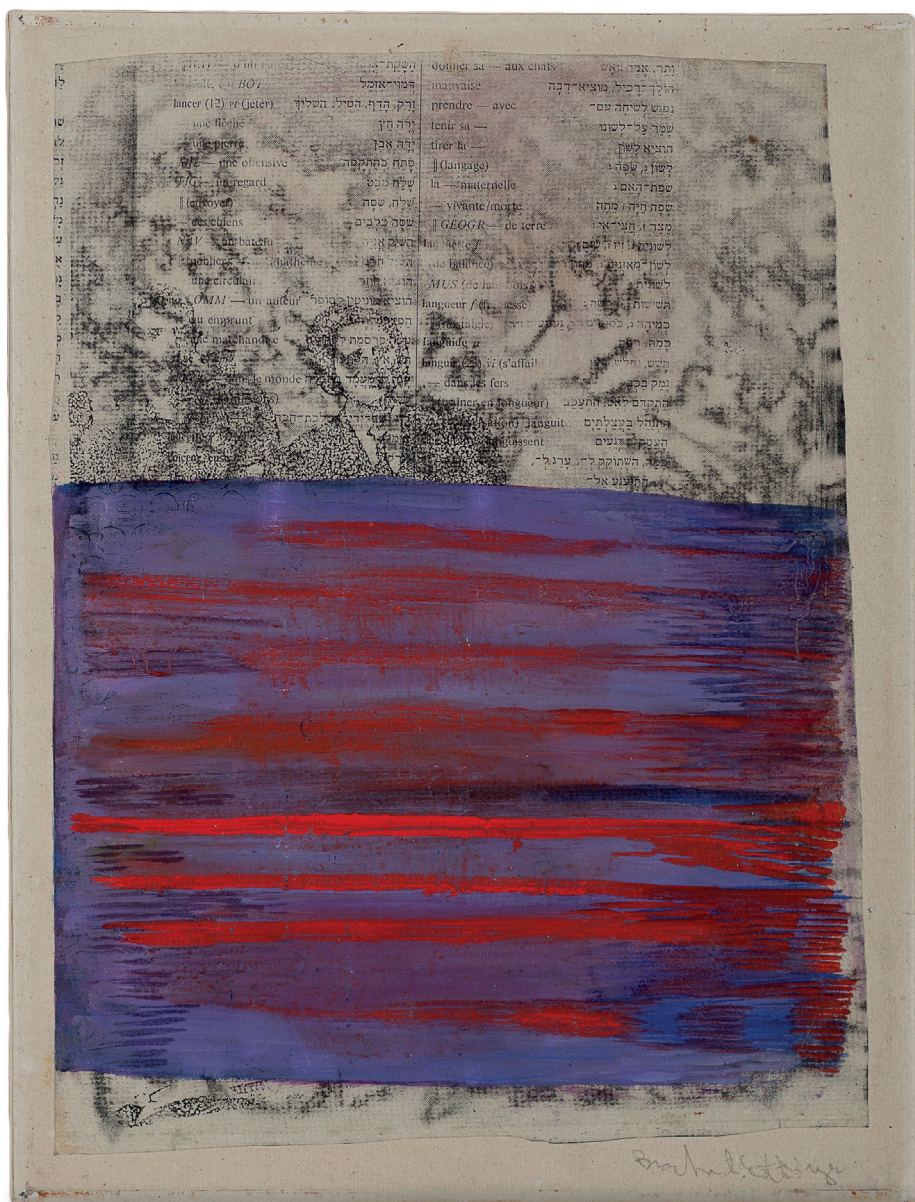
38. Zob. *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia 2*, red. Joanna Bednarek, tłum. Sławomir Królak, Piotr Laskowski i Mateusz Janik (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015).

39. "Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń"… (11.10.2019).

40. "Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń"… (11.10.2019).

41. Bracha L. Ettinger, "Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym", przeł. Anna Chromik, Anna Kisiel, w: *Narracje o Zagładzie* nr 2, 2016, 107.

42. Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", w: *Studies in the Maternal* t. 2, nr 1, 2009, https://www.researchgate.net/publication/286320274_%27Fragilization_and_Resistance%27_and_%27Neighborhood_and_Shechina%27 (2.11.2019).



Fot. 3. Bracha L. Ettinger, *Eurydice* No. 4, 1992–1994, olej, kserokopia z pigmentem i popiołem na papierze naklejonym na płótno, 36,8 × 27 cm; reprodukcja dzięki uprzejmości Artystki (oil, xerography with photocopied pigment and ashes on paper mounted on canvas; copyright courtesy of the Artist).

Popiół, proch i fotografia naznaczają zresztą też wyraźnie swą obecność w twórczości Ettinger. Wiele z jej prac malarskich to różnorakie formy interwencji w fotografii archiwalne lub rodzinne dokumentujące wprost zbrodnie Holokaustu lub będące świadectwem strat związanych z Szoa⁴³. Artystka często zatrzymuje fotokoparkę w trakcie procesu kopiowania, dzięki czemu pył z tonera osiada na papierze w formie delikatnych zarysów powielanego obrazu, a następnie zamalowuje fotografie bądź ich fragment farbą, często zmieszaną z popiołem bądź pyłem z tonera, której kolejne warstwy tworzą efekt hologramu. To “tworzeniu śladu” jest u Ettinger procesem, który łączy plastyczność obrazu z przepracowywaniem traumy własnej i traumy Innego. W swych pracach Ettinger otwiera przestrzeń spotkania pomiędzy postaciami z fotografii (często są to ofiary Szoa, kobiety i dzieci zamordowane lub poszkodowane w wyniku wojennej przemocy) a teraźniejszością śladu przepuszczonego przez materialne medium światła i tonera, papieru, farby, pigmentu, pyłu, popiołu i ciała artystki. Artystka przetwarza ślady traumy przez materialność, zarówno we własnym ciele i poprzez nie, jak i poprzez fizyczność użytych materiałów⁴⁴ – farb, pyłu-popiołu, pigmentu, wody – dokonując tym samym reinskrypcji rany w obszar znaczenia, choć nie jest to znaczenie spoza binarnej logiki fallicznego znaku.

Gest artysty/artystki, który/która sięga ku popiołom jest zawsze gestem zanurzenia w materialności. Popiół (ze spalonego drewna czy innych materiałów), choć naznaczony mocnym symbolicznym ładunkiem, może tu być – jak u Czarneckiego – “przypadkowym” materiałem nadającym określony kolor i fakturę użytym farbom, dającym swoisty opór pociągnięciom pędzla, a jednocześnie bardzo znaczącym przez sam gest, intencję i wysiłek przygotowania farby z tym medium. Jeśli w tym geście pojawia się próba dania świadectwa, to uwidacznia się ona dopiero, gdy wydobędzie ją z popielatego tła przeskalowana fotografia. Gest ten może być – jak u Janickiej i Ettinger – próbą połączenia się z raną nieznanego Innego po to, by uznać jego traumę i w pewien sposób fizycznie przepuścić ją przez własne somatyczne doświadczenie, nawiązać nić spotkania. Jeśli drobiny popiołów pomordowanych Żydów krążą w naszym powietrzu, wodzie, krwiobiegu i tkwią pod naszymi powiekami, to przepracowanie ich w twórczym procesie (który jest zarazem fizycznym i materialnym gestem), naświetla je i wywołuje z mroku ich kształty. Być może dopiero artyści drugiego i trzeciego pokolenia są w stanie dotknąć grozy materialności śmierci w afektywny sposób bez konieczności uruchamiania

43. Zob. Anna Chromik, “Dotyk, rytm i współświadczanie. O afektywnym potencjale materialności i taktowości w twórczości Brachy Ettinger”, w: *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 23, 2019, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/dotyk-rytm-i-wspolswiadczanie> (2.12.2019).

44. Źródło: korespondencja własna z artystką, marzec 2017.

ochronnych mechanizmów symbolizacji odgradzających od makabry naznaczonej groźbą dezintegracji własnej podmiotowości, lecz uniemożliwiających również przepracowanie traumy i przejście żałoby. Nie da się tego zrobić przez kontakt z nachalną symbolizacją abstrakcyjnych metafor. Proces ten wymaga praca w innym porządku, w połączeniu z doświadczeniem cielesnym umożliwiającym współświadczenie i współodczuwanie z cierpiącym ciałem Innego, który musi zostać dotknięty – przez uprzedmiotawiające spojrzenie obiektywu, dłoni mieszającą farbę z popiołem lub kliszę, która złapie odcisk jego cząstek wpadających przez otwartą migawkę.

Być może to, czego najbardziej teraz potrzebujemy w kontekście upamiętnienia Holokaustu jest jej konkretyzacja umożliwiająca afektywny dostęp do czującej (choć nie czułościwej) pamięci. Eksperymentalne techniki artystyczne wykorzystujące fotografię zdają się mieć w sobie potencjał uruchamiania najbardziej dotykającego, namacalnego doświadczenia śladów Szoa, które – choć często przezroczyste, niewidzialne bądź ukryte – wciąż są obecne w naszym polu wizualnym i taktylnym. Skupienie na fakturze materiału plastycznego, fizyczność gestu artystycznego, nagle uświadomiona realność cielesnego wymiaru Zagłady zawierają w sobie możliwość przemiany artysty i widza w “czującego świadka” bądź “współświadka”. By mogło się to wydarzyć, uprzedmiotawiające spojrzenie musi stać się spojrzeniem, które dotyka i czuje.

Bibliografia

- Chromik, Anna. "Dotyk, rytm i współświadczenie. O afektywnym potencjale materialności i taktylności w twórczości Brachy Ettinger". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 23, 2019, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/dotyk-rytm-i-wspolswiadczenie> (2.12.2019).
- Ettinger, Bracha L. *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi, 123–156. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006.
- Ettinger, Bracha L. 2016. "Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym", przeł. Anna Chromik, Anna Kisiel. *Narracje o Zagładzie* 2, 2016, 103–112.
- Ettinger, Bracha L. "Fragilization and Resistance". *Studies in the Maternal* nr 1 (2), 2009, https://www.researchgate.net/publication/286320274_%27Fragilization_and_Resistance%27_and_%27Neighborhood_and_Shechina%27 (2.11.2019).
- "Inne obrazy Zagłady, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk i Magdalena Zych w rozmowie z Martą Duch-Dyngosz". *Miesięcznik Znak* (06/2019), nr 769, 2019, 154–183.
- Janicka, Elżbieta. "Hortus Judeorum. Refleksje oddechowo-trawienne na marginesie pracy *Miejsce nieparzyste*". W: *Imhibition*, red. Roman Dziadkiewicz, Ewa Małgorzata Tatar, 99–109. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006.
- Kowalska-Leder, Justyna, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, red. *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.
- Krakowska, Joanna. "Cmentarz". W: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, 173–194. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.
- LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss". *Critical Inquiry* nr 4, 1999, 696–727.
- Mazur, Adam. "Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holocaustu". *Teksty Drugie* nr 5, 2004, 207–213.
- "Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń". W: *Atlas sztuki* <http://www.atlassztuki.pl/pdf/janicka3.pdf> (11.10.2019).
- Sendyka, Roma. "Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)". W: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz, 15–22. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Sobczak, Kornelia. "Gaz". W: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, 173–194. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.
- Szymańska, Izabela. "Sylvia Chutnik o duchach Muranowa". *Gazeta Wyborcza*, 10 maja 2012.



Przełamując spojrzenie Orfeusza Praca (anty)archiwalna Brachy L. Ettinger

Diverting Orpheus's Gaze. (Anti-)archival Work of Bracha L. Ettinger

Abstract: Bracha L. Ettinger's artistic series, *Eurydice*, is grounded upon a historical photograph from the liquidation of the Mizoch ghetto on 14 October 1942, depicting naked women and children waiting to be executed. The artist treats this picture as a basis of her artworks and covers it with layers of paint. It is, however, difficult to identify this art as archival. By means of her artistic procedures, Ettinger endeavours to free her paintings from the bounds of representation; what she does is – as I claim – (anti-)archival work. This article aims at studying the relation between Ettinger's oeuvre and the photographic archive. First, I try to point out the insufficiency of the archive and to identify Ettingerian attempts to work it through. Second, I discuss the notion of the gaze in the matrixial psychoanalysis. Just as the look of Orpheus sends Eurydice back to the Underworld, the spectator's gaze may kill the women from Mizoch again; this is the impasse Ettinger strives to break.

Keywords: Bracha L. Ettinger, matrixial theory, *Eurydice*, Orpheus, archive, photography and the Holocaust, the Mizoch ghetto

*Orfeusz spogląda. Eurydyka ukazuje się
jego oczom, za wcześnie. Za późno! Kobie-
ta gaśnie, w połowie drogi ku powierzchni,
w pół-pojawiając się z Orfeuszem: to znik-
nięcie we współpowstawaniu¹.*

Brian Massumi

Zdjęcie numer 17877: "Nagie kobiety pochodzenia żydowskiego, z których część trzyma w rękach niemowlęta, stoją w rzędzie, czekając na egzekucję z rąk Sipo i SD, wspieranych przez ukraińskie oddziały pomocnicze"². Zwięzyły opis dostępne na stronie United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie

1. Brian Massumi, "Afterword. Painting: The Voice of the Grain", w: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006), 207. Jeśli nie zaznaczono inaczej w tekście, cytaty z języka angielskiego w przekładzie autorki.

2. Zdjęcie jest dostępne w internetowych archiwach United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie; na stronie muzeum można również odnaleźć dodatkowe informacje

przybliży zawartość jednej z kanonicznych fotografii Zagłady, dokumentującej likwidację getta w Mizoczu dnia 14 października 1942 roku. Obraz ten wydaje się łączyć różne obszary działalności Brachy L. Ettinger – psychoanalityczki, twórczyni teorii macierzy, artystki – ale to w sztuce wyłania się na pierwszy plan. Bracha L. Ettinger skanuje zdjęcie, czasem kilkukrotnie, zatrzymując kopiarke w trakcie pracy, po czym nakłada na powstały “widmowy” ślad warstwy farby³. Jak jednak zamierzam udowodnić, nie możemy określić jej dzieł mianem archiwalnych. W końcu celem artystki, będącej córką polskich Żydów ocalałych z Holokaustu, nie jest reprezentacja okrucieństwa, którego ofiarami były bohaterki obrazu. Jej sztuka stara się uniknąć diagnozy Susan Sontag, wedle której “[e]tyczna zawartość zdjęć jest nietrwała”⁴, a ogromna masa obrazów przedstawiających okropności jedynie widza znieczula. Ettinger nie próbuje niczego widzowi przedstawić. Zamiast tego wykonuje ona pracę artystyczną (*artwork*). Wykorzystuje tym samym dwuznaczność angielskiego terminu, wpisując się w tradycję psychoanalizy – nawiązuje do takich pojęć jak przepracowanie (*working through*), praca marzenia sennego (*dreamwork*), praca żałoby (*work of mourning*) – i sięga do twórczego, afektywnego potencjału treści nieświadomych, czy to po stronie widza, czy też artysty. Podstawą tej pracy staje się odejście od holistycznego, odindywidualizowanego ujęcia. Ettinger kadruje oryginalną fotografię, a w obrazach wykorzystuje jej różne fragmenty, zwracając uwagę na pomniejsze relacje, dla których w perspektywie całościowej trudno znaleźć miejsce; płótna w serii malarskiej *Eurydice* zamieszkują więc: matka obejmująca niemowlę, kobieta w ciąży, dziewczynka tuląca się do nóg innej kobiety, kobieta patrząca w dal, jakby szukająca czyjegoś wzroku, w końcu kobiety w (u)ścisku, będącym ostatnim doświadczeniem bliskości przed śmiercią. Za pomocą takich zbliżeń artystka, jak twierdzę, wykonuje również pracę (*anty*) archiwalną; mianowicie, odrzucając masowy charakter fotograficznego oryginału, Ettinger niejako skłania nas ku intymności – ku bliskiemu spotkaniu, którego nie da się uchwycić w opisie zorientowanym na fakt historyczny.

Szkic ten stanowi próbę analizy twórczości Brachy L. Ettinger pod kątem jej związków z archiwum fotograficznym. Postaram się wykazać, że dla Ettinger

na temat okoliczności powstania zdjęcia. Numer referencyjny zdjęcia: #17877; <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1065461> (28.12.2019). Opis i tytuł zdjęcia w przekładzie autorki.

3. Dogłębne omówienie twórczości artystycznej Ettinger oferuje Anna Chromik, kuratorka pierwszej indywidualnej wystawy Brachy L. Ettinger w Polsce (*Eurydyka – Pieta*, Muzeum Śląskie, Katowice, 8.07.–2.09.2017), w tekście: “Dotyk, rytm i współświadczanie. O afektywnym potencjale materialności i takttylności w twórczości Brachy Ettinger”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 23, 2019, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/dotyk-rytm-i-wspolswiadczanie> (20.12.2019).

4. Susan Sontag, “W platońskiej jaskini”, w: *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 24.

archiwum – rozumiane jako medium próbujące utrwalić wydarzenie historyczne pod postacią stabilnej reprezentacji – okazuje się formą niewystarczającą, jak również zidentyfikować sposoby przepracowania materiału archiwalnego, z którego przecież sztuka Ettinger wyrasta. Ponadto, włączając w dyskusję elementy teorii macierzy, poruszę kwestię spojrzenia widza, które – niczym wzrok Orfeusza, skazujący Eurydykę z powrotem na krainę umarłych – może ponownie uśmiercić kobiety z Mizocza. Spojrzenia, które Ettinger usiłuje przełamać.

* * *

Wzrok Orfeusza jest tym, co równocześnie zsyła Eurydykę w niebyt oraz potwierdza – na ułamek sekundy – jej istnienie. Nazywając swoją serię malarzką *Eurydice*, Ettinger oddaje głos tej granicznej figurze. W micie o jej istnieniu decyduje umowa między Hadesem i Orfeuszem; Orfeusz może wyprowadzić Eurydykę z zaświatów, ale nie wolno mu na nią spojrzeć. Warunek – z pozoru prosty do spełnienia – okazuje się próbą zaufania, którego Orfeuszowi ma ostatecznie zabraknąć. Gdy ten odwraca się, by sprawdzić, czy ukochana za nim podąża, Eurydyka jawi się przed jego oczami, by zaraz zniknąć na zawsze. Jego spojrzenie chwyta ją w paradoksalnej nie-skończoności: w zawieszeniu między obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią. W końcu, cytując Judith Butler, Eurydyka “[i]dzie w naszą stronę, zanika oddalając się od nas, i obie te czynności są naraz prawdziwe”⁵. Co więcej, wiedza o niej skazana jest na swoistą niepełność – gdy Orfeusz spogląda, kobieta jest widoczna, ale wizja już się rozmywa. Niedookreślenie, zanikanie, zawieszenie – te cechy konotują pracę artystyczną Ettinger. Archiwalna fotografia-baza istnieje, ale na płótnach Ettinger przestaje być nośnikiem historycznej informacji – pojawia się na nich fragmentarycznie, a czasem widz traci nawet pewność, czy to zdjęcie w ogóle zostało nałożone na płótno. Kobiety z Mizocza to się pojawiają, to znów uciekają przed spojrzeniem obserwujących, nigdy nie dochodząc do stanu pełnej widzialności z dokumentu. Ich status pozostaje więc zawieszony między przyjętymi podziałami: na obrazach żyją, a przecież już umarli; pojawiają się, choć nie w pełni i nie (na) zawsze; są teraz, jednak ich przeszłość i przyszłość już się dokonały. Jak się okazuje, zawieszenie to wynika z działań nie tylko artystki, ale i widzów, którym przyszło podążać za Eurydykami.

Motywy zawieszenia oraz zaburzania dychotomii w micie o Eurydyce i Orfeuszu stanowią również istotny punkt odniesienia w myśli psychoanalitycznej Brachy L. Ettinger. Już samo pojęcie *macierzy* (*matrix*), ze względu na odwołanie

5. Judith Butler, “Foreword: Bracha’s Eurydice”, w: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace...*, viii.

do ciąży i macierzyństwa, ma odznaczać się zawieszeniem – zdawałoby się – nie-naruszalnej opozycji między podmiotem a Innym. Ettinger stwierdza:

Od chwili, gdy mówimy o podmiocie, możemy również mówić o *powiększonej podmiotowości*. W Macierzy ma miejsce spotkanie między współ-powstającym *ja* a nieznanym *nie-ja*. Żadne z nich nie asymiluje lub odrzuca tego drugiego, a ich energia nie opiera się ani na fuzji, ani na odpychaniu [*repulsion*], ale na nieustannym regulowaniu odległości, nieustannym negocjowaniu oddzielności i oddalenia w ramach wspólnoty i bliskości⁶.

Macierz to element znaczący nie-fallicznej, nie-edypalnej, zawsze negocjowanej różnicy-w-blikości, ale także przestrzeń pierwotnego spotkania – między matką a dzieckiem – kształtującego naszą podmiotowość przed i poza serią cięć, omawianych szeroko w psychoanalizie freudowsko-lacanowskiej. Podczas tego spotkania – uniwersalnego wydarzenia zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn⁷ – może nastąpić transfer śladów wiedzy, a zatem również traum i cierpienia⁸. W tym właśnie miejscu teoria zazębia się z postpamięciowymi doświadczeniami Ettinger przynależącej do drugiego pokolenia po Holokauście – rodzice Ettinger byli polskimi Żydami, którym podczas wojny udało się po wielu trudach uciec do Palestyny.

Mit o Orfeuszu i Eurydyce staje się dla Ettinger także przyczynkiem do refleksji nad doświadczeniem sztuki. Jednym z podstawowych terminów w tym kontekście jest *spojrzenie*, polegające na swoistym zawieszeniu w danym spotkaniu-wydarzeniu. Macierzowego spojrzenia nie należy mylić z Lacanowskim *fascinum: obiektem małe a*, które Ettinger odczytuje jako “produkt kastracji” oraz “nieświadomy element obrazu, który zatrzymuje i zamraża życie”⁹. Ettinger stwierdza, że sfera macierzy zezwala na pojawienie się *fascinace*: “afektu estetycznego działającego w zawieszeniu i hojnym przedłużeniu trwania spotkania-wydarzenia”¹⁰. Zamiast

6. Bracha L. Ettinger, “Woman-Other-Thing: A Matrixial Touch”, w: *Matrix – Borderlines*, Museum of Modern Art, Oxford 1993, 12, cyt. za: Griselda Pollock, “Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?”, w: *The Matrixial Borderspace...*, 14.

7. Griselda Pollock pisze wprost: “Ta teoria nie jest tylko o kobietach dla kobiet, ale dla nas wszystkich, ponieważ wszyscy jesteśmy zrodzeni z kobiety”. Pollock, “Introduction. Femininity...”, 29.

8. Dla szerszego omówienia teorii macierzy w kontekście psychoanalizy i studiów nad traumą, zob. Anna Kisiel, “Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger”, *Narracje o Zagładzie*, nr 2, 2016, 115–132.

9. Bracha L. Ettinger, “Fascinace and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference”, w: *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*, red. Griselda Pollock (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 60.

10. Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *Studies in the Maternal*, t. 1, nr 2, 2009, 3, http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Bracha1.pdf (16.04.2013). W artykule “Nie do powiedzenia. O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman,” *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, nr 33 (2/2016), 81–91, omawiam kategorię głosu; jest on odczytywany przez

zamrażać – czy wręcz unicestwiać – życie, *fascinance* sprawia, że macierzowa sfera upodmiotowienia rozciąga się w czasie, umożliwiając tym samym dłuższą wzajemną transformację uczestników spotkania. Istnieje, co prawda, niebezpieczeństwo, że *fascinance* przekształci się w swój falliczny odpowiednik, ale rolą współczucia, kruchości i otwartości na Innego jest zapobieganie temu zagrożeniu. Niemal bezgraniczne zaangażowanie w obserwowaną scenę pozwala zatem na wytworzenie się nici połączenia między mną a Innym, w ramach którego burzone są dychotomie takie jak “ja” / “nie-ja”, obecność / nieobecność czy te różniejszość / przeszłość.

To właśnie w afektywnym połączeniu – a nie uzyskaniu i uprawomocnieniu historycznego faktu – Ettinger dostrzega największą obietnicę spotkania widza z obrazem. W akcie gościnności, płótno *Eurydice*, No. 5 (1992–1994), tu reproduktowane na stronie 103¹¹, przejmuje fragment zdjęcia, na którym jesteśmy w stanie rozpoznać kobiety z Mizocza, ale trudno zaklasyfikować ten obraz jako sztukę archiwalną. Powiększeniu i rozmyciu ulegają ciała kobiet, a także ich twarze, które artystka wypełnia za pomocą płam i cieni. Wszelkie próby uzyskania wiedzy – chociażby na temat wyrazu twarzy kobiety spoglądającej w dal – będą bazowały właśnie na ingerencji Ettinger. Samozwańczy podtytuł obrazu – napis *vivante/morte* znajdujący się w jego górnej części – przypomina nam, że każda z tych kobiet skazana jest na los Eurydyki: “cienia istniejącego między życiem a śmiercią, figury straty i miłości”¹². Jednak nie tylko elementy dzieła są zawieszane. W ramach Ettingeriańskiego ujęcia spojrzenia, zawieszeniu może ulec również pozycja widza. Schwytany w *fascinance*, zaangażowany podmiot-widz ma szansę doświadczyć pozajęzykowego spotkania z Innymi, którzy – choć anonimowi – nagle stają się niezwykle bliscy: czy to z kobietą zwróconą w stronę aparatu, czy to z dziewczynką, czy to z matką obejmującą niemowlę. Mimo że ich historie wykraczają poza poznawcze możliwości widza, któremu przekazane są jedynie ślady i fragmenty, w spotkaniu tym – niczym w Barthes’owskim doświadczeniu *punctum* – dokonuje się zmiana, która według Ettinger jest cenniejsza niż często zdepersonalizowany fakt.

Ettinger sprzeciwia się kilku aspektom definiującym klasycznie rozumiane archiwum, stwierdzając, że w kontekście Szoa jego formuła nie wystarcza.

Jacques’a Lacana również jako *objet petit a*, podczas gdy u Ettinger głos zostaje uznany za *link a* – obiekt-połączenie.

11. Ten obraz jest przeze mnie przytaczany w nieco innym kontekście w artykule “Touching Trauma: On the Artistic Gesture of Bracha L. Ettinger” (*Narracje o Zagładzie*, nr 4, 2018, 138–162), stanowiącym przegląd serii *Eurydice*, w którym poruszam, między innymi, kwestie dotyku i bliskości, gestu artystycznego Ettinger, traum(y) w jej sztuce i teorii, zawieszenia, zaufania, pamięci oraz seryjności.

12. Christine Buci-Glucksmann, “Eurydice’s Becoming-world”, w: *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, red. Catherine de Zegher i Griselda Pollock (Brussels: ASA Publishers, 2012), 69.

U Barbie Zelizer czytamy, że “wizualizacja Holokaustu jest tak dominująca, że stała się integralną częścią rozumienia i pamiętania okrucieństw drugiej wojny światowej”¹³. Prymat reprezentacji, oparty w popularnej świadomości przede wszystkim na kilkunastu najsławniejszych kadrach, nie dostarcza już jednak ładunku afektywnego. Aleksandra Szczepan komentuje to zjawisko, opierając się na pojęciu “pamięciowych wskazówek”¹⁴ proponowanych przez Zelizer. “Działają [one] na zasadzie krótkiego spięcia, skokowego przypomnienia, które odsyła do ogólnikowej wiedzy, nie znajdując żadnego osadzenia w formie afektywnej czy etycznej relacji”¹⁵. Tym samym z jednej strony można zaobserwować redukcję do kilkunastu fotograficznych ujęć kształtujących pamięć i świadomość całego społeczeństwa, a z drugiej strony – bombardowanie masami obrazów, czego przykładem jest Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Obie te tendencje ostatecznie prowadzą do tego samego skutku – znieczulenia, by posłużyć się kategorią Sontag¹⁶. Sztuka Ettinger wydaje się umykać czystej reprezentacji. Griselda Pollock stwierdza, że Ettinger odchodzi od treści, zwracając uwagę widza na sam gest – malarski i etyczny¹⁷. Co więcej, sztuka ta sprzeciwia się znieczuleniu, mimo że obrazy Ettinger zwykle “przybywają tłumnie”¹⁸, jak określa to Brian Massumi, mając na myśli zarówno ich dużą liczbę, jak i tłoczące się kobiety, stanowiące podstawę większości “Eurydyk”. W pracy nad materiałem z archiwum Szoa Ettinger odcina się tym samym od tego, co Ernst van Alphen identyfikuje jako “puryzm”¹⁹ archiwalny – poszukiwanie czystej reprezentacji pozbawionej śladów narracji czy interpretacji. Tę postawę van Alphen uważa za niebezpieczną:

[T]aka strategia powtarza jedynie gest oprawców, mistrzów biurokratycznej czystości, Nazistów. [...] [K]iedy uprzywilejowuje się archiwum (jako sposób przedstawienia danych) i pozbawia się prawa do interpretacji i wyobraźni, czystość klasyfikacji i wyliczania faktów

13. Barbie Zelizer, “Introduction: On Visualizing the Holocaust”, w: *Visual Culture and the Holocaust*, red. Barbie Zelizer (London: Athlone Press, 2001), 1. Przekład za: Aleksandra Szczepan, “Krajobrazy postpamięci”, *Teksty Drugie*, nr 1, 2014, 112–113.

14. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera’s Eye* (Chicago–London: University of Chicago Press, 1998), 188, 191.

15. Szczepan, “Krajobrazy postpamięci...”, 114.

16. Sontag, “W platońskiej jaskini...”, 24.

17. Griselda Pollock, “Introduction: Trauma and Artworking”, w: *After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum* (Manchester–New York: Manchester University Press, 2013), 3.

18. Massumi, “Afterword...”, 204.

19. Zob. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, “Afekt, trauma i rozumienie: Sztuka ponad granicami”, *Teksty Drugie*, nr 4, 2012, 210.



Fot. 1. Bracha L. Ettinger, *Eurydice No. 5*, 1992–1994 olej, kserokopia z pigmentem i popiołem na papierze naklejonym na płótno, 47 × 27 cm. Collection Israel Museum, Jerusalem; reprodukcja dzięki uprzejmości Artystki (oil, xerography with photocopied pigment and ashes on paper mounted on canvas. Collection Israel Museum, Jerusalem. Copyright courtesy of the Artist).

może zaprowadzić nas do piekła systematycznego zniszczenia. Obozy koncentracyjne to w pewnym sensie ogromne archiwa²⁰.

Zamiast fetyszycować materiał archiwalny, Ettinger pracuje na nim, robiąc to w sposób bliski postulatam Jill Bennett. Uściślając, Ettinger wykorzystuje zmysł wzroku, by dotknąć “pamięci cielesnej” widza – by wzbudzić afektywną odpowiedź, zanim widz nałoży na obserwowane zdarzenie nabyte ramy narracyjne czy moralne²¹. Choć więc wiedza na temat bazowego zdjęcia może być pomocna w odczytaniu i kontekstualizacji serii *Eurydice*, Ettinger swoim gestem artystycznym pragnie odwołać się do macierzowego połączenia inspirowanego spotkaniem prenatalnym, w którym strzępy wiedzy – choć niepoznawalnej – są przekazywane cielesnie i afektywnie, jeszcze przed wytworzeniem binarnego systemu językowego.

Fiolety, czerwienie i czernie pokrywają płótno i zdjęcie na obrazie *Eurydice*, No. 12 (1994–1996). Możemy się domyślić, że w ramach obrazu znajduje się powiększony fragment zdjęcia kobiet z Mizocza, ale zidentyfikowanie ich staje się trudne. Kontury ciał są niemal niewidoczne, podobnie jak twarze, na których nie znajdziemy już śladu strachu czy innych emocji. Fiolet staje się tu odzieniem kobiet, które okrywa je i ukrywa przed spojrzzeniami uruchamiającymi Zelizerowskie “pamięciowe wskazówki”. “Eurydyki” to się pojawiają, to znikają. Fragmenty zdjęcia wylaniają się na powierzchnię, ale nie stają się w pełni widzialne. To, co na tym obrazie wydaje się najważniejsze, to intensywność koloru, doświadczenie bliskości oraz zaufanie – cecha, której najwyraźniej brakło Orfeuszowi. By użyć słów Massumiego: “Orfeusz spogląda. Eurydyka ukazuje się jego oczom, za wcześnie. Za późno! Kobieta gaśnie, w połowie drogi ku powierzchni, w pół-pojawiając się z Orfeuszem: to zniknięcie we współpowstawaniu”²². Spojrzenie Orfeusza przyniosło kobiecie powtórny śmierć, równocześnie afirmując jej istnienie. Ettinger pragnie, byśmy spotkali się z Eurydyką w tym granicznym ułamku sekundy, ale by zdarzyło się to również na jej zasadach, w przestrzeni opartej na wzajemności i bliskości.

Dla Brachy L. Ettinger etyczna wartość spotkania z Eurydyką ma znaczenie priorytetowe, a jej postulaty w tym kontekście zbliżają teorię macierzy do myśli Emmanuela Lévinasa²³. Dla Lévinasa podmiotowość jest *zmysłowością*²⁴:

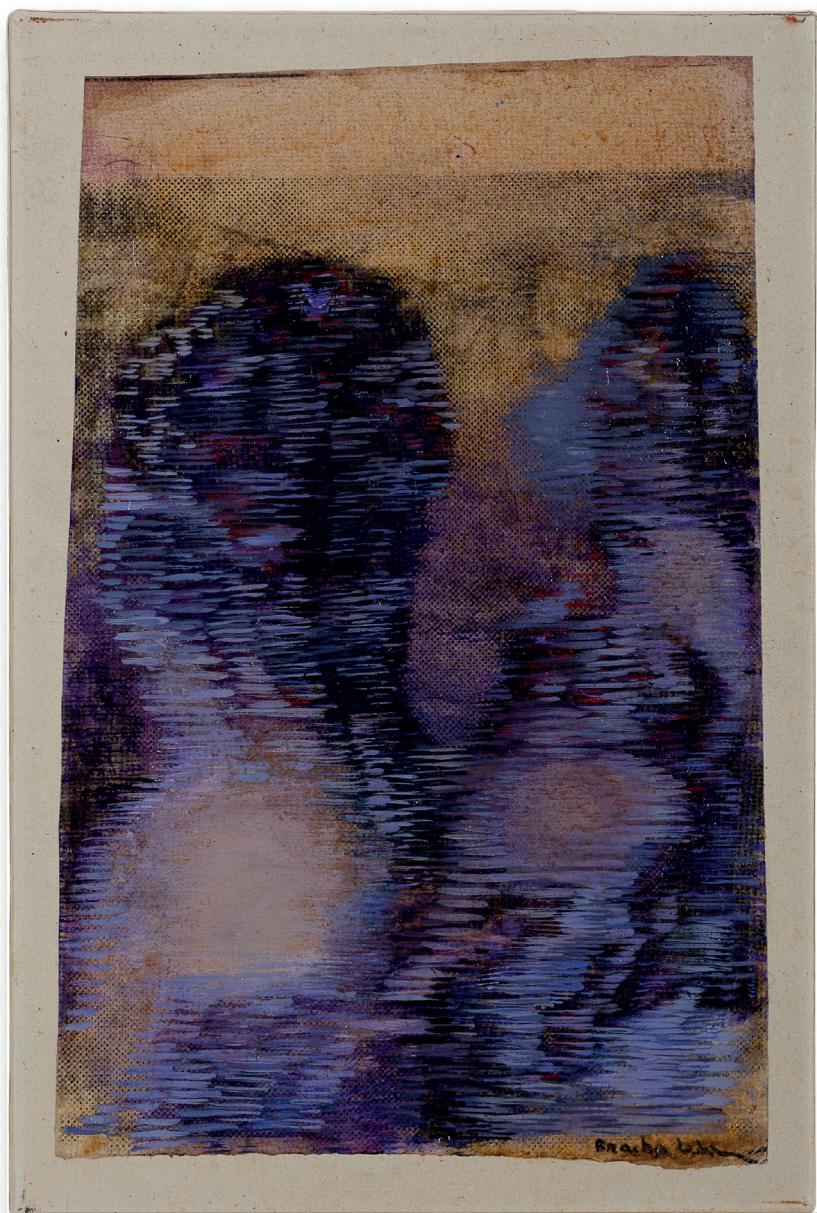
20. Alphen, “Afekt, trauma i rozumienie...”, 210.

21. Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 36.

22. Massumi, “Afterword...”, 207.

23. Dla bardziej szczegółowego omówienia związków między teoriami Brachy L. Ettinger i Emmanuela Lévinasa w kontekście kobiecego ciała, zob. Anna Kisiel, “Aesth/ethical Bodies: Bracha Ettinger’s Eurydices and the Encounter with the Other’s History”, w: *The Body in History, Culture, and the Arts*, red. Justyna Jajszczok i Aleksandra Musiał (New York–London: Routledge 2019), 149–160.

24. Używam pojęcia zmysłowości za przykładem Małgorzaty Kowalskiej.



Fot. 2. Bracha L. Ettinger, *Eurydice* No. 12, 1994–1996, olej i media mieszane na papierze naklejonym na płótno, 38,5 × 24,5 cm. Reprodukcja dzięki uprzejmości Artystki (oil and mixed media on paper mounted on canvas. Copyright courtesy of the Artist).

“otwarcie się na innych, podatnością na zranienie i odpowiedzialnością w bliskości innych, znaczeniem jeden-za-drugiego [...]”²⁵. Przyczynkiem do twierdzeń na temat etycznego spotkania z Innym staje się natomiast matczyne ciało²⁶. To, co silnie łączy dwa omawiane systemy, to swoista otwartość na to, co Inny ze sobą niesie, a zatem liczenie się z możliwością doznania bólu. U Ettinger wyraźną manifestację tej cechy odnajdziemy w pojęciu *samorozkruszenia* (*self-fragilisation*), procesie prowadzącym do ekstremalnej bliskości między podmiotem a Innym, która to bliskość ma poważne konsekwencje. Ettinger pisze:

Samorozkruszanie się jest ryzykowne, ale i bolesne, ponieważ dociera się do współczucia-poza-empatią oraz współ-czucia/pasji [*com-passion*], często trudnych do zniesienia na poziomie jednostki szukającej mentalnego poczucia bezpieczeństwa i potrzebującej wycofania się w swoje nawyki²⁷.

Z jednej strony ta procedura jest groźna, ponieważ jej warunkami są kruchość i podatność intensywne na tyle, że przesuwają granice naszej podmiotowości. Równocześnie, dzieje się tu rzecz odwrotna: owo zatarcie rozróżnienia na “ja” i “nie-ja” czyni nas kruchymi i podatnymi, a przez to – odsłoniętymi przed anonimowym Innym, bezbronnymi wobec krzywd, które może nam wyrządzić. Jednak to właśnie w samorozkruszeniu Ettinger dopatruje się potencjału etycznego. Działanie to ma pozwolić na współdzielenie afektywnych śladów informacji między podmiotami, a zatem na częściowe doświadczenie nieswoich traum, bólu, cierpienia czy upokorzenia. Jeśli poprzez samorozkruszenie otworzymy się na taką transmisję, zamiast nas przytłaczać, staje się ona ucłowieczająca: choć sprawia nam ból, równocześnie zmienia nas, a nawet – leczy²⁸. To zaś może prowadzić do wytworzenia się *podmiotowości-jako-spotkania* (*subjectivity-as-encounter*) – instancji podmiotowości jeszcze sprzed momentu odcięcia, opartej na pierwotnym spotkaniu w ciele kobiety/stającej-się-matki²⁹. Spotkanie to wymaga samorozkruszenia, by możliwe było stanięcie twarzą w twarz z Innym – nawet jeśli stawką okaże się własne bezpieczeństwo. W tym miejscu Ettinger ponownie wchodzi w dialog z Lévinasem – tym razem z postulowanym przez francuskiego

25. Emmanuel Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. Piotr Mrówczyński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2000), 130.

26. Zob. Lévinas, *Inaczej niż być...*, 127.

27. Ettinger, “Fragilization and Resistance...”, 9.

28. Zob. Bracha L. Ettinger, “Trans-subjective Transferential Borderspace”, w: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, red. Brian Massumi (London–New York: Routledge, 2002), 236.

29. Dla szerszego omówienia podmiotowości-jako-spotkania i sprzeciwu wobec esencjalistycznym odczytaniom tego pojęcia, zob. Bracha L. Ettinger, “Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-Event”, w: *The Matrixial Borderspace...*, 179–184.

filozofa terminem *twarzy Innego*. Jest ona opisana jako naga podczas spotkania z podmiotem³⁰, “odsłonięta, zagrożona, jakby zapraszała nas do aktu przemocy. Równocześnie, to twarz zabrania nam zabić”³¹. Pomimo imperatywu “Nie zabijaj”, twarz Innego okazuje się bezbronna wobec uprzedmiotowienia i agresji. U Ettinger ten model zostaje niejako odwrócony. W ramach podmiotowości-jako-spotkania, to “ja” jest bezbronne wobec Innego, to “ja” Innemu się poddaje w swej kruchości, w końcu to “ja” godzi się na potencjalne niebezpieczeństwa.



Fot. 3. Bracha L. Ettinger, *Eurydice* No. 38, 2001, olej, kserokopia z pigmentem i popiołem na papierze naklejonym na płótno, 21,6 × 28,2 cm. Reprodukacja dzięki uprzejmości Artystki (oil, xerography, photocopied pigment and ashes on paper mounted on canvas. Copyright courtesy of the Artist).

Spotkanie z *Eurydice*, No. 38 (2001) jest niewątpliwie wydarzeniem, które rozkrusza. Musimy stawić czoła dziewczynce z Mizocza, nagiej, upokorzonej i bezbronnej. Przestraszona tuli się do jakiejś kobiety – być może własnej matki. Ciało dziewczynki – powielone na płótnie około dwóch i pół razy – zdaje się postulować “Nie zabijaj”, ale wiemy, że za kilka minut czy sekund, ten imperatyw

30. Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, przekład przejrzał Jacek Migasiński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 233–235.

31. Emmanuel Lévinas, *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, przeł. Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1995), 86.

utraci rację bytu. Ponownie obserwujemy tu zawieszenie – jest to moment strachu i pociechy, miłości, która ostatecznie pokona zbliżającą się śmierć. Gest przytulenia niesie w sobie przywiązanie i czułość pomimo okropieństwa, w którym kobiecie i dziewczynce przyszło uczestniczyć. Jako widzowie zderzamy się z tym zaburzoną porządkiem “straty i miłości”, a naszym obowiązkiem staje się afektywna odpowiedź – czy Lévinasowska odpowiedź-alność – oraz niezgoda na spojrzenie Orfeusza, zabijające dziewczynkę po raz kolejny.

* * *

Można pokusić się o stwierdzenie, że Ettinger w swojej sztuce przepracowuje archiwum Holokaustu, a jej gest malarski jest w zasadzie Freudowskim *fort/da*, gdzie zdjęcie kobiet staje się szpulką, raz po raz odrzucaną i przyciąganą ponownie. Teoretyczne refleksje Ettinger poszerzają jednak wymiar tych obrazów. Nigdy nieukończone, dzieła te zapraszają nas do interakcji w *fascinace* i do podążania za kobietami z Mizocza do granic widzialności – do śladów traumatycznego zdarzenia nienależących do nas, możliwych do uchwycenia dzięki samorozkruszeniu i otwartości na Innego. Dla Ettinger archiwum samo w sobie nie spełnia tych założeń, stawiając nacisk na fakt oraz jego reprezentację, która często prowadzi do przyzwyczajania widza do obserwowanych okrucieństw. Artystka i psychoanalityczka wykonuje zatem pracę nad materiałem archiwalnym, by przełamać impas spojrzenia Orfeusza.

* * *

Chciałabym gorąco podziękować Brasze L. Ettinger zarówno za zgodę na opublikowanie reprodukcji obrazów, jak i za naszą rozmowę podczas konferencji *Vulnerabilities* w Katowicach w 2017 roku, która zainspirowała mnie do napisania tego artykułu.

Bibliografia

- Alphen, Ernst van w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską. "Afekt, trauma i rozumienie: Sztuka ponad granicami". *Teksty Drugie*, nr 4, 2012, 207–218.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Buci-Glucksmann, Christine. "Eurydice's Becoming-world". W: *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, red. Catherine de Zegher, Griselda Pollock. Brussels: ASA Publishers, 2012, 69–88.
- Butler, Judith. "Foreword: Bracha's Eurydice". W: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006, vii–xii.
- Chromik, Anna. "Dotyk, rytm i współświadczenie. O afektywnym potencjale materialności i taktylności w twórczości Brachy Ettinger". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 23, 2019, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/dotyk-rytm-i-wspolswiadczenie> (20.12.2019).
- Ettinger, Bracha L. "Fascinace and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference". W: *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*, red. Griselda Pollock. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006, 60–93.
- Ettinger, Bracha L. "Fragilization and Resistance". *Studies in the Maternal*, t. 1, nr 2, 2009, 1–31, http://www.mamsie.bb.k.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Bracha1.pdf (16.04.2013).
- Ettinger, Bracha L. "Trans-subjective Transferential Borderspace". W: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, red. Brian Massumi. London–New York: Routledge, 2002, 215–239.
- Ettinger, Bracha L. "Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-Event". W: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006, 173–198.
- Ettinger, Bracha L. "Woman-Other-Thing: A Matrixial Touch". W: *Matrix – Borderlines*. Oxford: Museum of Modern Art, 1993, 11–18.
- Kisiel, Anna. "Aesth/ethical Bodies: Bracha Ettinger's Eurydices and the Encounter with the Other's History". W: *The Body in History, Culture, and the Arts*, red. Justyna Jajszczok, Aleksandra Musiał. New York–London: Routledge, 2019, 149–160.
- Kisiel, Anna. "Nie do powiedzenia. O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman". *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, nr 33, 2/2016, 81–91.
- Kisiel, Anna. "Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger". *Narracje o Zagładzie*, nr 2, 2016, 115–132.
- Kisiel, Anna. "Touching Trauma: On the Artistic Gesture of Bracha L. Ettinger". *Narracje o Zagładzie*, nr 4, 2018, 138–162.
- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, przekład przejrzał Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

- Lévinas, Emmanuel. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, przeł. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1995.
- Lévinas, Emmanuel. *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. Piotr Mrówczyński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2000.
- Massumi, Brian, "Afterword. Painting: The Voice of the Grain". W: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006, 201–213.
- Pollock, Griselda. "Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?". W: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006, 1–38.
- Pollock, Griselda. "Introduction: Trauma and Artworking". W: *After-affects / After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester–New York: Manchester University Press, 2013, 1–33.
- Sontag, Susan. "W platońskiej jaskini". W: *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986, 7–28.
- Szczepan, Aleksandra. "Krajobrazy postpamięci". *Teksty Drugie*, nr 1, 2014, 103–126.
- Zelizer, Barbie. *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1998.
- Zelizer, Barbie. "Introduction: On Visualizing the Holocaust". W: *Visual Culture and the Holocaust*, red. Barbie Zelizer. London: Athlone Press, 2001, 1–10.



Fotografia – obraz – tekst

Wizualno-językowe formy obrazowania katastrofy czarnobylskiej

Photography – Image – Text

Visual and Narrative Forms of Imaging the Chernobyl Disaster

Abstract: The article deals with visual and narrative ways of representing the Chernobyl disaster. Two cultural texts have been analyzed: the photo album entitled *Chernobyl. Confessions of a Reporter* by Igor Kostin, and the comic book *Chernobyl. The Zone*, by Natasha Bustos and Francesco Sanchez. They are connected not only by subject matter but also by a combination of visual and language codes. The analysis in question leads to the conclusion that for the articulation of the event and its consequences, one-code message is insufficient. Intermediality is a way to describe the traumatic post-catastrophic experience.

Keywords: Chernobyl, photography, comic book, reportage, representation

6 maja 2019 roku telewizja HBO wyemitowała premierowe odcinki brytyjsko-amerykańskiego serialu *Czarnobyl* w reżyserii Johna Rencka¹. Produkcja ta zdobyła uznanie krytyków, o którym świadczą liczne nagrody, m.in. Nowojorska Niezależna Nagroda Filmowa Gotham (za najlepszy przełomowy serial), a także wygrana w dziesięciu kategoriach nagrody Emmy (m.in. za najlepszy serial, kompozycję muzyczną, udźwiękowienie, reżyserię, scenografię, scenariusz) oraz w dwóch kategoriach w konkursie Złoty Glob (najlepszy serial limitowany lub film telewizyjny oraz najlepszy aktor drugoplanowy w serialu dla Stellana Skarsgård). Produkcja HBO zwyciężyła ponadto w konkursie Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych i Amerykańskiego Stowarzyszenia Montażystów. *Czarnobyl* uzyskał

1. *Czarnobyl*, reż. John Reck, prod. Craig Mazin, scen. C. Mazin, Carolyn Strauss, Jane Featherstone, dyst. HBO, Wielka Brytania–Stany Zjednoczone 2019. Scenariusz serialu został częściowo oparty na reportażu Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa*. Scenarzyści wykorzystali opisaną przez reporterkę historię Ludmiły Ignatengo, żony Wasylija, strażaka biorącego udział w gaszeniu czwartego bloku w Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej. Por. Swietłana Aleksijewicz, „Samotny głos ludzki”, w: *Czarnobylska modlitwa. Kroniki przyszłości*, przeł. Jerzy Czech (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 13–29.

też wiele nominacji, między innymi do nagród Amerykańskiej Gildii Scenarzystów i Scenografów oraz we wspomnianym już konkursie Złotego Globu (w kategoriach: najlepsza aktorka drugoplanowa w serialu dla Emily Watson oraz najlepszy aktor pierwszoplanowy w serialu dla Jareda Harris). O popularności produkcji HBO wśród publiczności świadczy natomiast nota w największej w świecie filmowej bazie danych IMDb, gdzie wystawiono jej ocenę 9,5 na 10 punktów, a także nagroda portalu Filmweb za najlepszy serial 2019 roku, przyznawana na podstawie głosów oddanych przez użytkowników tego serwisu.

Po emisji serialu znacznie wzrósł ruch turystyczny w Czarnobylskiej Strefie Wykluczenia, a media społecznościowe zapełniły się setkami fotografii z zony. Według danych opracowanych przez Organizacyjno-Techniczne i Informacyjne Centrum Zarządzania Strefą Wykluczenia oraz Państwową Agencję Ukrainy ds. Zarządzania Strefą Wykluczenia w drugiej połowie 2019 roku odnotowano nasilenie ruchu turystycznego w zonie w porównaniu z latami poprzednimi: do listopada 2019 roku strefę odwiedziło 17 038 turystów (z czego 80% to obcokrajowcy). Dla przykładu w listopadzie 2018 roku zarejestrowano nieco ponad 9 000 odwiedzających².

Przypadek serialu oraz dane liczbowe dotyczące turystyki na terenie strefy przywołuję jako przykład współczesnej intensyfikacji zainteresowania Czarnobylską Strefą Wykluczenia. Temu zainteresowaniu towarzyszy również ruch wydawniczy na polskim rynku. Oczywiście temat czarnobylski w zasadzie już od 1987 roku pojawiał się w narracyjnych reportażach: wówczas pisał o nim Jurij Szerbak, autor *Czarnobyla. Historii dokumentalnej*³. U schyłku lat osiemdziesiątych XX wieku swoją relację opublikował też Waldemar Siwiński w *Czernobylu. Od katastrofy do procesu*⁴. W kolejnych latach o katastrofie i jej skutkach pisali między innymi Pierce Paul Read, Mary Mycio, Swietłana Aleksijewicz, Francesco M. Cataluccio czy Mary Hilbk⁵. Można jednak uznać, że w 2019 roku nuklearny kataklizm sprzed przeszło trzech dekad przeżył w Polsce swój tekstowy renesans. Około miesiąc przed premierą przywołanego serialu opublikowano polskie tłumaczenie

2. Dane te pochodzą ze strony internetowej Organizacyjno-Technicznego i Informacyjnego Centrum Zarządzania Strefą Wykluczenia: <https://cotiz.org.ua/novyny> (8.05.2020).

3. Jurij Shcherbak, *Chernobyl. A Documental Story*, przeł. Ian Press (Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1989). Ukraińska wersja reportażu ukazywała się na łamach prasy już od 1987 roku.

4. Waldemar Siwiński, *Czernobyl. Od katastrofy do procesu* (Warszawa: Iskry, 1989).

5. Pers Paul Read, *Czarnobyl. Zapis faktów*, przeł. Jerzy Kubowski (Warszawa: Świat Książki, 1996); Mary Mycio, *Piołunowy las. Historia Czarnobyla*, przeł. Romuald Kirwił (Poznań: The RK Publisher, 2006); Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, Francesco M. Cataluccio, *Czarnobyl*, przeł. Paweł Bravo (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013); Merle Hilbk, *Czarnobyl Baby. Reportaże z pogranicza Ukrainy i Białorusi*, przeł. Barbara Tarnas (Warszawa: Carta Blanca, 2011).

reportażu Kate Brown *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*⁶ oraz popularnonaukową książkę Pawła Sekuły *Likwidatorzy Czarnobyla*⁷, a po emisji serialu ukazały się polskie tłumaczenia książek Serhieja Plokhy'ego i Adama Higginbothama⁸ oraz wznowienie albumu fotograficznego Igora Kostina *Czarnobyl. Spowiedź reportera*⁹.

To wzmożone zainteresowanie tematyką czarnobylską skłania do ponownej refleksji nad reprezentacjami tej katastrofy nuklearnej w kulturze. Owa refleksja mogłaby być oczywiście niezwykle szeroka: problematyka skażenia środowiska i jego długofalowych skutków, wpływ radiacji na zdrowie mieszkańców białorusko-ukraińskiego pogranicza, miniona i bieżąca polityka pamięci i polityka miejsca, obecność motywów czarnobylskich w tekstach popkultury czy wreszcie kontrowersje wokół turystycznego charakteru Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia to tylko przykładowe zagadnienia, jakie wchodzą w obręb współczesnych badań poświęconych kulturowym reprezentacjom katastrofy z 1986 roku¹⁰. W tym szkicu interesuje mnie jednak tylko pewna część postkatastroficznego dyskursu. Celem artykułu jest mianowicie analiza wizualno-językowych form obrazowania katastrofy z 26 kwietnia 1986 roku, czyli takich tekstów kultury, które ze względu na swój gatunkowy paradygmat prymarnie wykorzystują obraz, połączony jednakże w sposób komplementarny z tekstową narracją. Do nich należy wspomniany już album Kostina. Oprócz niego omówię również komiks *Czarnobyl. Strefa* Natashy Bustos oraz Francisco Sancheza¹¹.

Zdjęcia ukraińskiego fotografa i komiks hiszpańskich artystów łączy – oczywiście oprócz tematu – intermedialność polegająca na połączeniu warstwy wizualnej i językowej, przy czym każda z tych warstw ma charakter narracyjny. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że w niektórych z wymienionych wcześniej publikacji

6. Kate Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, przeł. Tomasz Gałązka (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019).

7. Paweł Sekuła, *Likwidatorzy Czarnobyla* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019).

8. Serhij Plokhy, *Czarnobyl. Historia nuklearnej katastrofy*, przeł. Marek Fedyszak (Kraków: Znak Horyzont, 2019); Adam Higginbotham, *O północy w Czarnobylu*, przeł. Robert Filipowski (Kraków: Wydawnictwo SQN, 2019).

9. Igor Kostin, *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. Wiktoria Melech (Poznań: Albatros, 2019).

10. Te zagadnienia podejmują np. autorzy artykułów opublikowanych w cytowanej w niniejszym artykule monografii *Po Czarnobylu*, ale również liczne artykuły, por. m.in.: Anna Barcz, "Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze", *Teksty Drugie* nr 2, 2018; Aleksandra Brylska, "Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie", *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018; Marta Hoffman, "W stronę Czarnobyla. Postpamięć siłą napędową dla medykalizacji czy odwrotnie?", *Politeja*, nr 47, 2017; Monika Żółkoś, "Czarnobylski 'kres natury'. Reportaże Swietłany Aleksijewicz w świetle humanistyki nieantropocentrycznej", w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubortowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019).

11. Natalia Bustos, Francisco Sanchez, *Czarnobyl. Strefa*, przeł. Krzysztof Konopacki (Poznań: Centrala – Mądre Komiksy, 2015).

również znajduje się materiał wizualny, jednak pełni on raczej funkcję ilustracyjną i dokumentarną, a nie narracyjną. Zdjęcia w książkach Mycio, Higginbothama czy Plokh'yego stanowią tylko pewnego rodzaju dodatek, objętościowo niewielki w porównaniu z tekstem. Ponadto fotografie te nie są wykonane przez autorów publikacji. Zostały zrealizowane w pierwszych latach po katastrofie, między innymi przez Wiktora Suworowa, Jurija Abramoczkinia czy właśnie Igora Kostina, albo też zaczerpnięte z różnych archiwów (na przykład z zasobów portalu prypyat-city.ru czy Ukraińskiego Narodowego Muzeum Czarnobyla, z których skorzystał Higginbotham, a nawet – jak u Plokh'yego – z ogólnodostępnych źródeł internetowych takich jak Getty Images czy iStock). Gdyby fotografie te pominać, nie stanowiłoby to szkody dla odczytania całości publikacji. Nie są one zatem elementem narracyjnym. Inaczej jest natomiast w przypadku publikacji Kostina oraz Bustos i Sanchez. Chociaż są to dwie różne formy gatunkowe – fotoalbum o charakterze dokumentalnym oraz komiks, którego autorzy operują osadzoną w historycznym kontekście fikcją – to jednak można obie publikacje zestawzić ze względu na fakt, iż w ich przypadku intermedialne sposoby przedstawienia katastrofy stanowią pewną strategię reprezentacji traumatycznego wydarzenia, które w swojej istocie jest trudno uchwytnie, tak jak nieuchwytnie percepcyjnie jest samo promieniowanie. To, czego nie może przekazać ciąg znaków językowych, stało się możliwe do wyrażenia za pomocą obrazu. Jednak okazuje się, że również sam obraz jest niewystarczający – tekst go dookreśla, dopowiada z kolei to, czego nie można przekazać za pomocą medium fotograficznego czy graficznego.

Kostin jeszcze przed 1986 rokiem był uznanym fotografem, który dokumentował między innymi wojnę w Wietnamie i Afganistanie. Jako pracownik Agencji Prasowej Nowosti został oddelegowany do Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej już w kilka godzin po wybuchu¹². To właśnie on wykonał pierwsze zdjęcie zrujnowanego reaktora numer 4, a dokonał tego już popołudniem w dniu 26 kwietnia 1986 roku. Kostinowi zawdzięczamy najsłynniejsze fotografie, które powstały tuż po awarii, a także później: podczas dekontaminacji skażonych terytoriów oraz w moskiewskim szpitalu nr 6, w którym leczyli się i umierali najbardziej napromieniowani strażacy i pracownicy elektrowni. Jego fotoalbum zawiera zbiór fotografii uszeregowanych tematycznie: jest tu rozdział o dekontaminacji (*Wojna totalna*), o oczyszczaniu dachu elektrowni (*Koty dachowe*) czy o procesie czarnobylskim (*Potiomkinowski proces*).

Fotograf jednak nie skończył swojej pracy po utworzeniu zamkniętej strefy i częściowym oczyszczeniu jej terenu. To miejsce stało się dla niego niezwykle przestrzenią, która – jak sam pisze – zmieniła jego życie: “Dziś trudno mi żyć wśród

12. Por. Monika Pastuszko, “Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 3, 2013, 1–6.

ludzi. Nie rozumiem ich problemów: pogoń za pieniędzmi, szarzyzna dnia, banalne sprawy. To wszystko jest niczym wobec ogromu nieszczęścia, jakie widziałem. Ta katastrofa odmieniła mnie moralnie”¹³. Zaangażowany emocjonalnie fotograf nadal więc jeździł do Czarnobyla, uwieczniając na błonie światłoczułej mogilniki (miejsca składowania napromieniowanych obiektów), samosiółów (nielegalnych mieszkańców strefy), rozpadające się wioski pozbawione mieszkańców, coraz bardziej dziczejącą przyrodę w świecie opuszczonym przez człowieka (części: *Cmentarzysko pojazdów, Powrót do Czarnobyla*), ale również to, co w następstwie katastrofy działo się ponad sto kilometrów na południe od Czarnobyla i Prypeci, czyli w Kijowie – ogromne społeczne protesty, które stały się jednym z czynników upadku totalitarnego systemu w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej (rozdział: *Naród się buntuje*).

Zdjęcia w albumie Kostina są uszeregowane nie tylko tematycznie, ale również według klucza chronologicznego. Otwiera je jedyne w świecie zdjęcie wykonane w dniu katastrofy, przedstawiające widziane z pokładu helikoptera ruiny czwartego bloku ze szczątkami reaktora. Następnie zamieszczono kolejno fotografie pokazujące oczyszczanie terenu strefy i dachu elektrowni, ewakuację ludności z Prypeci i okolicznych miejscowości, budowę Sarkofagu (betonowej konstrukcji, która przykryła radioaktywne gruzy reaktora jądrowego), proces oskarżonych, leczenie choroby popromiennej, protesty społeczne, a także tych, którzy mimo nakazu ewakuacji nielegalnie wrócili do swoich domów. W rezultacie album układa się w rozwijającą się w czasie wielowątkową narrację: począwszy od katastrofy, poprzez usuwanie jej skutków, a skończywszy na jej różnorodnych konsekwencjach zdrowotnych, społecznych i politycznych.

Natomiast komiks Bustos i Sancheza został podzielony na trzy części, połączone wątkiem międzypokoleniowej traumy. Rozdział *Leonid i Galia* opowiada o parze staruszków, którzy – mimo zakazu władz – wrócili do swojego gospodarstwa, by zamieszkać w skażonym, ale własnym domu. *Władimir i Anna* opisuje katastrofę oraz ewakuację Prypeci, na przykładzie dzieci starszej pary. *Jurij i Tatiana* to rozdział o pokoleniu wnuczków, które po dekadach wracają do zony, odnajdują opuszczony dom nieżyjących już dziadków i zrujnowane mieszkanie na prypeckim blokowisku, w którym przed katastrofą mieszała ich rodzice. Co ciekawe, autorzy wprowadzają na karty komiksu fotografię, jednak nie jako rzeczywiste zdjęcia, ale w formie rysunków wykonanych przez Bustos. Każdy z trzech rozdziałów rozpoczyna się właśnie rodzinną fotografią. Często w kadrach pojawia się też zdjęcie przedstawiające Leonida i Galie, ich ciężarną córkę Annę oraz wnuczka Jurija pozujących na tle diabelskiego młyna w Prypeci. Właśnie to zdjęcie znajduje się w pudełku z pamiątkami, jakie zostawili dla wnuczków

13. Kostin, *Czarnobyl...*, 235.

dziadkowie. Takie fotografie-grafiki “kumulują w sobie ładunek pamięci, lub, mówiąc za Marianne Hirsch, postpamięci”¹⁴. Przywołana w cytacie Hirsch właśnie na przykładzie fotografii i komiksu nakreśla koncepcję postpamięci, oznaczającą pamięć drugiego pokolenia, które osobiście nie doświadczyło traumatycznego zdarzenia, ale zna je wyłącznie z opowieści rodzinnych. “Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć”¹⁵. Reprezentantami tego pokolenia są w komiksie Jurij i Tatiana (szczególnie ta ostatnia, która urodziła się już po katastrofie, więc nigdy nawet w Prypeci nie mieszkała). W obliczu śmierci dziadków i ojca, wobec obojętności matki, która nie chce nawet odebrać kartonu z pamiątkami po Leonidzie i Galii, to właśnie rodzeństwo (przedstawiciele trzeciego pokolenia) staje się gwarantem przetrwania pamięci. Pamięć ta nie dotyczy jednak wyłącznie katastrofy, ale również jej rodzinnego, prywatnego wymiaru, osobistych przeżyć i doświadczeń.

Na końcu komiksu zamieszczono krótkie wypowiedzi autorów, w których piszą oni o swojej pracy nad *Czarnobyłem. Strefą*. Znalazło się tu również pięć kolorowych fotografii – tym razem już nie w formie grafiki, ale przedruków rzeczywistych zdjęć. Zdjęcia te, wykonane przez Hiszpankę Lourdes Segade, prezentują diabelski młyn w Prypeci, cmentarz w lesie nieopodal miasteczka Czarnobyl, widzianą z oddali elektrownię ze znakiem ostrzegającym przed radioaktywnością na pierwszym planie oraz dwie fotografie ludzi: jedna przedstawia Michaiła Urupę z miejscowości Paryszew, druga leżącą na sofie, niepełnosprawną ruchowo, zdeformowaną Kławdię Siemionową. Zdjęcia te mogą pełnić funkcję dokumentacyjną, ale także stanowią element, który uwiarygadnia narrację, są rzeczywistym punktem odniesienia dla fikcyjnej historii. Fotografie wraz z dodatkiem, w którym Bustos i Sanchez opowiadają o tworzeniu komiksu, Gawel Janik uznał za elementy zaburzające genologiczną jednoznaczność komiksu: “Niewątpliwie godzi to w założenia gatunkowe komiksu, przenosząc warstwę narracyjną z dymków i ramek do adnotacji i wyjaśnień niewchodzących bezpośrednio w obręb warstwy fabularnej historii”¹⁶. Ze stwierdzeniem tym nie można jednak

14. Gawel Janik, “Postkatastroficzne obrazy. *Czarnobyl – Strefa* jako komiks nuklearny”, w: *Po Czarnobyli. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 155.

15. Marianne Hirsch, “Żałoba i postpamięć”, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 254. Hirsch analizuje komiks Arta Spiegelmana, którego tematem jest Zagłada i rodzinne doświadczenia artykułowane na przykładzie historii ojca autora, por. Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego*, przeł. Piotr Bikont, tom I: *Mój ojciec krwawi historię*, tom II: *I tu zaczęły się moje kłopoty* (Kraków: Wydawnictwo Post, 2001).

16. Janik, “Postkatastroficzne obrazy...”, 158.

zgodzić się w zupełności, ponieważ “dymki i ramki” nie są przecież pozbawione warstwy narracyjnej. Epilog wprawdzie uzupełnia tę warstwę, ale jej nie zastępuje.

Przełamanie “gatunkowych założeń” jest widoczne również na innym poziomie, i to zarówno w komiksie, jak i albumie Kostina. W obu tekstach dochodzi do pewnego rodzaju genologicznego rozchwiania. Album fotograficzny jest bowiem zbiorem fotografii, którym może, ale nie musi towarzyszyć opis. Nawet jeśli ów występuje, to najczęściej w formie krótkich deskryptywnych zdań, które jednak nie tworzą narracji. Tymczasem w *Czarnobyli. Spowiedzi reportera* tekstu jest proporcjonalnie dużo w stosunku do zdjęć i nie ogranicza się on wyłącznie do opisów fotografii. Każdy rozdział rozpoczyna się kilkustronicową, prowadzoną w trybie pierwszoosobowym opowieścią Kostina, czyli świadectwem jego pobytu w Czarnobylińskiej Strefie Wykluczenia. Ostatnią narracyjną część stanowi szkic autobiograficzny, który poprzedza *Epilog. Dwadzieścia cztery tysiące lat w życiu jabłka* autorstwa Gali Acklerman, dziennikarki i eseistki, kuratorki wystawy *Zdarzyło się pewnego razu w Czarnobyli* (Barcelona 2006). Komiks z kolei w kontekście gatunkowym może być rozpatrywany jako *graphic novel*, czyli powieść graficzna, sztuka dwutworzywowa, słowno-obrazowa, charakteryzująca się jednością ikono-lingwistyczną¹⁷. W komiksie *Czarnobyli. Strefa* przeważa obraz, a tekstu jest raczej niewiele. Bohaterowie rzadko ze sobą rozmawiają, a więcej milczą. Warstwa językowa została w komiksie mocno ograniczona i zajmuje proporcjonalnie mniej miejsca niż warstwa graficzna. Wymiana zdań między bohaterami ogranicza się do krótkich kwestii stanowiących zazwyczaj komentarze do spraw dla nich najważniejszych. Galia i Leonid rozmawiają o uprawie ziemi i stanie zwierząt gospodarskich, ponieważ to właśnie dbałość o dom staje się ich celem, który pozwala im przetrwać. Wspominają również swoje dzieci, dając wyraz tęsknocie i osamotnieniu. W pewnym momencie Galia mówi: “Nie pozwól, by ponownie nas stąd wyrzucono”, a Leonid zapewnia: “Nikt nas stąd nie ruszy, obiecuję ci”¹⁸. Te słowa zaświadczały o stałym lęku, który towarzyszy parze staruszków: to wyraz strachu przed utratą najważniejszego w ich życiu miejsca – domu – oraz poczucia braku stabilizacji. Druga część komiksu rozpoczyna się zwyczajnym dniem w Prypeci. Mieszkańcy miasta rozmawiają z sobą o codziennych sprawach. Kulminacyjnym momentem tej części jest wybuch reaktora – po nim następuje szereg graficznych plansz nieopatrzonych tekstem, z wyjątkiem onomatopei. Taki zabieg sugeruje niemożność bezpośredniego wyartykułowania doświadczenia katastrofy, brak adekwatnego języka do opisu tego doświadczenia. Jak pisze Sanchez, jednym z jego celów było uniknięcie

17. Krzysztof Lichtblau, “Komiks”, w: *Interpretacyjny słownik terminów kulturowych*, red. Jerzy Madejski, Sławomir Iwasów (Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 83–84.

18. Bustos, Sanchez, *Czarnobyli. Strefa...*, 21.

epatowania okropieństwem i pogoni za sensacją. “Należało więc raczej sugerować niż pokazywać”¹⁹ – stwierdza. Na ten problem zwracała uwagę Swietłana Aleksijewicz, pisząc, że opowiadając o katastrofie czarnobylskiej “[...] tak łatwo ześlizgnąć się w banał... W banał horroru...”²⁰.

W komiksie wiele jest zatem niedomówień i sugestii. Eksplozja w bloku nr 4 Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej została ukazana na planszy zajmującej całą stronę: widnieje na niej wyłącznie małe białe komin otoczony jasnym dymem na tle czarnego, rozgwieżdżonego nieba. Pierwszy szkic koncepcyjny był jednak inny. W pierwotnym projekcie centralą część planszy zajmował wielki czarny napis “Booom!!”, wokół którego Bustos naszkicowała obłoki dymu i wykrzywione w przerażeniu, krzyczące twarze. Ostatecznie jednak zdecydowała, że wybuch pokaże w inny sposób:

Punktem zwrotnym opowieści prawdopodobnie jest wielki wybuch reaktora. Początkowo chciałam nadać mu zasłużone znaczenie. Wykonałam kilka prób ukazania go i początkowo wybrałam ten sam oniryczny klimat, który pojawia się w snach Galii. Ale w końcu zdecydowaliśmy się na bardziej refleksyjną wizję, w której nie epatuje się przemocą towarzyszącą temu wydarzeniu. Tak więc “widok z zewnątrz” uznaliśmy za obraz o wiele bardziej sugestywny niż bezpośrednie przedstawienie wybuchu²¹.

W ten sposób Bustos uzasadnia wybór takiego, a nie innego przedstawienia katastrofy. Zbyt łatwo jest bowiem zamienić opowieść o katastrofie w obecną w popkulturze narrację postapokaliptyczną, szokującą obrazami zniszczonego świata po zagładzie, pełnego zmutowanych roślin, zwierząt i ludzi, jak uczynili to na przykład twórcy filmu *Czarnobyl. Reaktor strachu*²² oraz producenci serii gier komputerowych *S.T.A.L.K.E.R.*²³. Jednak w takich sensacyjnych przedstawieniach umyka niezwykle istotna część czarnobylskiego dyskursu – traumatyczne doświadczenie ludzi, których całe dotychczasowe życie legło w gruzach, a także problem z reprezentacją tego doświadczenia. Dla *Czarnobyla. Strefy* charakterystyczna jest przewaga materiału graficznego nad językowym, Krzysztof Lichtblau stwierdza, że taki “niemy komiks” stanowi sposób właśnie na zasygnalizowanie “niewyraźności doświadczenia”²⁴, czy też – sprecyzujmy – niewystarczalności

19. Francisco Sanchez, “Epilog”, w: Bustos, Sanchez, *Czarnobyl. Strefa...*, 176.

20. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, 31.

21. Natasha Bustos, “Tworzenie stron”, w: Bustos, Sanchez, *Czarnobyl. Strefa...*, 182–183.

22. *Czarnobyl. Reaktor strachu*, reż. Bradley Parker, scen. Oren Peli, Carey Van Dyke, Shane Van Dyke, dyst. Warner Bros, Forum Film, Stany Zjednoczone 2012.

23. *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla* (Ukraina 2007), *S.T.A.L.K.E.R.: Czyste niebo* (Ukraina 2008), *S.T.A.L.K.E.R.: Zew Prypeci* (Ukraina 2009), prod. GSC Game World.

24. Krzysztof Lichtblau, “Komiks wobec katastrofy. *Czarnobyl – Strefa* Francisca Sancheza i Natachy Bustos”, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy...*, 149.

języka do artykulacji katastrofy. Należy zaznaczyć, że sformułowanie “niemy komiks” jest jednak nieco mylące – jak wcześniej wskazałam, *Czarnobyl. Strefa* jest wyposażony w warstwę językową, tyle tylko, że w porównaniu z materiałem graficznym tekstu jest znacznie mniej.

Przekonanie o niewydolności języka w przypadku reprezentacji katastrofy czarnobylskiej przejawia się także w literaturze. Zdaniem Tamary Hundorowej tę tendencję zapoczątkował już Jurij Szerbak. Wraz z jego reportażem “pojawia się nowy styl czarnobylski – z graficznie zaznaczonymi elipsami i pauzami, oznaczającymi przerwy i miejsca w opowieściach świadków, gdzie nie są oni w stanie oddać wrażeń i doświadczeń”²⁵. Takie formy narracyjne są – pisze dalej ukraińska badaczka – nakierowane nie na to, by oddać “prawdziwy obraz” wydarzeń, ale na odtworzenie “osuwisk realności”. Hundorowa, rozważając możliwości – jak pisze – “przedstawiania nieprzedstawialnego”, konkluduje: “Szczególną rolę odgrywa przy tym estetyczne poczucie piękna w połączeniu ze strachem, który wypływa z tego, że nie można uchwycić (w całości, w jednym czasie) nieograniczonego szeregu wydarzeń, dzikiej potęgi natury, nadmiaru wyobraźni twórczej, wybuchu atomowego”²⁶. Przedstawienie zatem powinno – w opinii Hundorowej – wywoływać wrażenie nie tylko estetyczne, ale również emocjonalne. Jednakże bezprecedensowość wydarzenia powoduje, że dla opowieści o nim próżno szukać pomocy w mitologii, religii, kulturze, dotychczasowych kodach symbolicznych czy metaforach, o czym przekonuje Aleksijewicz:

Czas uległ rozpadowi... Przeszłość nagle okazała się bezużyteczna: nie było w niej nic, na czym moglibyśmy się oprzeć, wszechobecne (jak sądziliśmy) archiwum ludzkości nie zawierało odpowiednich kluczy, którymi moglibyśmy otworzyć te drzwi. Niejednokrotnie w tamtych dniach słyszałam: “Nie znajduję słów, by przekazać to, co widziałam i przeżyłam”; “Nikt wcześniej nic podobnego nie opowiadał”; “W żadnej książce, w żadnym filmie nic takiego nie było”²⁷.

Milczenie oznaczające niemożność przekazania doświadczenia katastrofy występuje w komiksie na dwóch poziomach: “Pierwszym z nich [...] jest przestrzeń, drugim – wnętrze człowieka”²⁸. Pustka przestrzeni ujawnia się w grafikach przedstawiających zrujnowaną, ogrodzoną drutem kolczastym Prypeć, zniszczone wiejskie chaty, cmentarzyska napromieniowanych pojazdów. Milczenie odno-

25. Tamara Hundorowa, “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”, przeł. Iwona Boruszkowska, *Teksty Drugie*, nr 6, 2014, 254.

26. Hundorowa, “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”..., 262.

27. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, 33.

28. Lichtblau, *Komiks wobec katastrofy...*, 150.

szące się do wnętrza człowieka sygnalizuje wspomnianą już przewagą medium wizualnego nad językowym.

Kostin również zwracał uwagę na trudności z reprezentacją katastrofy. Porównywał na przykład dekontaminację do wojny, z tą tylko różnicą, że na wojnie wróg jest uchwytny: “Radioaktywność jest niewidzialna, bezzapachowa, bezbarwna. W Afganistanie i Wietnamie żołnierzom groziło, że zostaną trafieni kulą. Poczuli by ból, mogliby zginąć na miejscu, ale zagrożenie byłoby przynajmniej znane. A w Czarnobylu nie”²⁹. W przypadku zdjęć Kostina radiacja jednak sama daje o sobie znać – tak opisuje on swój pierwszy przelot nad płonąącym jeszcze reaktorem:

Zrobiłem dwadzieścia zdjęć. Nagle mój aparat się zaciął. Bezszykownie naciskałem spust raz za razem [...] A kiedy później w Kijowie wywoływałem kliszę, okazało się, że wszystkie klatki są zupełnie czarne. Jakbym w pełnym świetle otworzył aparat z złożonym filmem. Wówczas tego nie wiedziałem, ale był to skutek promieniowania radioaktywnego. Maria Curie-Skłodowska doświadczyła tego samego, gdy wyodrębniła rad. Tylko na pierwszej klatce, osłoniętej całą rolką, można było coś dostrzec³⁰.

Kostin pisze o całkowitym prześwietleniu filmu w kilka godzin po katastrofie, ale również inne jego fotografie nie były udane pod względem technicznym: pojawiają się na nich duże ziarno, prześwietlenia, nieostrość, rysy i szумы. Wszystkie te mankamenty zostały spowodowane radioaktywnością otoczenia, a zatem owe uszkodzenia fotograficzne są w gruncie rzeczy wizualnymi znakami skażenia. Susan Schuppli zwraca uwagę, że w efekcie powstaje nie jedynie zapośredniczona reprezentacja katastrofy, ale rzeczywiste “toksyczne zdarzenie” (*toxic event*) – wniknięcie promieniowania w cząsteczki halogenku srebra, pokrywającego światłoczułą błonę fotograficzną³¹. O specyficznym działaniu radiacji na analogowe materiały fotograficzne świadczy też album *Chernobyl Herbarium* zawierający fotogramy napromieniowanych roślin z Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia³². Anaïs Tondeur umieściła na światłoczułych płytkach skażone rośliny, które naświetliły materiał i w ten sposób “[...] przy pomocy artystki wytworzyły swoje reprezentacje”³³. Taka reprezentacja nie jest jednak precedensem. Warto wspo-

29. Kostin, *Czarnobyl...*, 25.

30. Kostin, *Czarnobyl...*, 9.

31. Susan Schuppli, “The Most Dangerous Film in the World”, w: *Tickle Your Catastrophe! Imagining Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy. Studies in Performing Arts and Media*, red. Federik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, Robrecht Vanderbeeken (Ghent: Academia Press, 2011), 127.

32. Michael Marder, Anaïs Tondeur. *Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness* (London: Open Humanity Press, 2016).

33. Aleksandra Brylska, “Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018, 5.

mnieć o historii “radowych dziewczyn”, pracujących w amerykańskich firmach produkujących świecące w ciemności zegarki, których cyferblaty malowano radem. Szkodliwość radu nie była jeszcze wówczas – w latach dwudziestych XX wieku – rozpoznana. Pracownice ustami formowały końcówki pędzelków, które raz po razie zanurzały w radowej farbie. Wkrótce zaczęły zapadać na zdrowiu, co objawiało się między innymi łamliwością kości, ale początkowo lekarze nie byli skłonni, by połączyć te objawy z działaniem radu. W 1924 roku stomatolog Joseph Knef rozpoczął leczenie jednej z radowych dziewczyn, Mollie Magii. Szczęka pacjentki dosłownie rozpadła się w jego rękach. Dla celów naukowych schował on odłamki kości nieżyjącej już Mollie do szuflady z kliszami rentgenowskimi. Gdy zajrzał tam po pewnym czasie, stwierdził ze zdumieniem, że klisze nie są już czarne. “Sprawiały wrażenie przydymionych. Jakby coś je naświetliło”³⁴. W 1927 roku dokonano ekshumacji zwłok Mollie, a niektóre jej kości poddano testowi naświetlania klisz. “Na atramentowych kliszach jej kości utworzyły białe widma. [...] Jej czaszka pozbawiona kości szczęki, przez co usta wydawały się nienaturalnie szerokie, wyglądała na zdjęciach tak, jakby krzyczała”³⁵.

Kate Brown zwraca uwagę na osobliwą właściwość napromieniowanych materiałów, gdy opisuje swoje spotkanie z Aleksandrem Kupnym, pracownikiem czarnobylskiej elektrowni, który wielokrotnie wchodził do przykrytych Sarkofagiem ruin czwartego bloku i fotografował silnie skażone miejsca. Efekt był następujący:

[...] najbardziej przejmującą cechą fotografii Kupnego jest zadyмка drobnych, krystalicznych płatków, które w jego scenach milczącego zniszczenia unoszą się w ciemnościach godnych rowów oceanicznych. Te maleńkie pomarańczowe punkciki to nie skaży na kliszach Kupnego. Gdy naciskał on spust migawki, rozpadające się paliwo reaktora roziskrzało atmosferę spowitej mrokiem sali niczym delikatny jak pajęczyna kandelabr. Te punkciki światła to nie symbole. Na kliszach Kupnego odznaczyły się fotony energii promieniowania rojące się pod sarkofagiem. Ucieleśnienie energii. Te plamki to ni mniej, ni więcej, tylko autoportrety cezu, plutonu, uranu³⁶.

Również w przypadku fotografii Kostina radioaktywność doprowadza do zmiany struktury chemicznej światłoczułej kliszy, co z kolei wywołuje efekt wizualny w postaci dużej ziarnistości, miejscowych prześwietleń uformowanych w plamy lub smugi. To, co w fotografii analogowej uważane jest za błędy, w przypadku tych zdjęć wydaje się kluczowe – zakłócenia zaświadczają bowiem o skażeniu środowiska, które zostało uchwycone obiektywem aparatu. Zdaniem Susan

34. Kate Moore, *The Radium Girls. Mroczna historia promiennych kobiet Ameryki*, przeł. Dorota Konowrocka-Sawa (Warszawa: Poradnia K, 2019), 98.

35. Moore, *The Radium Girls...*, 203.

36. Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania...*, 284.

Sontag fotografia łączy życie i śmierć, wyraża “[...] kruchość życia zmierzającego ku zniszczeniu i ten związek między fotografią a śmiercią nawiedza wszystkie rodzaje fotografii”³⁷. Stwierdzenie to, usytuowane w kontekście albumu Kostina, nabiera wręcz literalnego znaczenia – śmierć pod postacią radionuklidów dosłownie wnika w obręb materialnej formy fotografii. Uszkodzenia na jego zdjęciach można uznać za *punctum*, czyli – wedle Rolanda Barthes’a – element powodujący ukłucie, użądlenie³⁸, wywołujące w widzu silne wrażenia.

Obecnie w przestrzeni Internetu można znaleźć setki tysięcy zdjęć ze Strefy Wykluczenia. Większość z nich przedstawia wciąż te same miejsca i obiekty: między innymi diabelski młyn z Prypeci, hotel Polesie i dom kultury Energetyk, bloki mieszkalne, Arkę postawioną na miejscu starego, nieszczęlnego Sarkofagu. Dochodzi wręcz do seryjnego produkowania czarnobylskiego imaginarium, na co zwracała już uwagę Małgorzata Czapiga: “Zdjęcia z zamkniętych terenów robione przez różnych fotografów przedstawiają wciąż te same elementy krajobrazu [...], zwracają też uwagę na te same detale, które nadają się do symbolicznych prezentacji i dramatycznych (może nazbyt łatwych?) opowieści”³⁹. Tę powierzchowność czarnobylskiego dyskursu ma na myśli także Kate Brown, kiedy pisze, że “[...] ludzie tkwią w zapętłonym filmie wideo, w powtarzającym się raz za razem ujęciu”⁴⁰. Taśmowo wręcz powtarzane kadry powodują, że wytwarzane i podtrzymywane zostaje obrazowanie zony w sposób schematyczny i fragmentaryczny. W porównaniu z tą seryjną produkcją współczesnych fotografii z Czarnobyla zdjęcia Kostina pozostają wyjątkowe – nie tylko udokumentował pierwsze dni i miesiące (a w zasadzie również lata) po katastrofie, lecz także nieintencjonalnie “schwycił” promieniowanie, uwiecznił jej działanie na kliszy (sam nie uchronił się zresztą przed chorobą popromienną). Zdjęcia swoje opatrzył natomiast narracją stanowiącą świadectwo obserwatora, ale też uczestnika pokatastroficznych wydarzeń. Także komiks Sanchez’a i Bustos stanowi osobliwą reprezentację traumatycznego doświadczenia – uporczywe milczenie, które ciągnie się miejscami przez kilkanaście stron, symbolizuje niemożność językowej artykulacji tego doświadczenia. Funkcję narracyjną w tym przypadku pełni w znacznej mierze obraz.

Intermedialność obu tych tekstów kultury (fotografia połączona z narracją o charakterze świadectwa oraz grafika, której towarzyszy tekst, fotografia i dziennik pracy twórców) wiąże się z tym, iż jeden tylko kod – wyłącznie wizualny lub

37. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 57.

38. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR: 1996), 46.

39. Małgorzata Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2017), 119.

40. Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania...*, 10.

wyłącznie językowy – okazuje się niewystarczający do wyrażenia wieloaspektowości katastrofy. Forma wizualno-narracyjna jest pojemniejsza od jednokodowej reprezentacji. Z przeprowadzonych tu analiz wynika jednak jeszcze jeden wniosek. Aleksandra Brylska, interpretując wizualne przedstawienia wybuchów jądrowych w Hiroszimie i Nagasaki oraz czarnobylskiego wypadku, stwierdza, iż “tylko reprezentacje niepełne, niejako uszkodzone [...] są jedynymi możliwymi wizualnymi znakami atomowej katastrofy”⁴¹. Za uszkodzone można uznać zdjęcia Kostina, które pod wpływem radiacji zostały naznaczone technicznymi defektami. Z kolei znakiem przedstawienia niepełnego w komiksie będzie przeciągające się milczenie bohaterów, którzy w obliczu katastrofy nie są w stanie wyartykułować swych doświadczeń za pomocą samego tylko języka. Obecne w omawianych wizualno-tekstowych przedstawieniach katastrofy czarnobylskiej braki, niedostatki i skazy posiadają zatem istotną wartość semantyczną.

41. Aleksandra Brylska, “Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu”, w: *Po Czarnobylu...*, 145.

Bibliografia

- Aleksijewicz, Swietłana. *Czarnobylska modlitwa. Kroniki przyszłości*, przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- Barcz, Anna. “Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 2, 2018, 75–87.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Brown, Kate. *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, przeł. Tomasz Gałązka. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Brylska, Aleksandra. “Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018, 356–373.
- Brylska, Aleksandra. *Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 138–145. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Bustos, Natalia, Francisco Sanchez. 2015. *Czarnobyl. Strefa*, przeł. Krzysztof Konopacki. Poznań: Centrala – Mądre Komiksy, 2015.
- Cataluccio, Francesco. *Czarnobyl*, przeł. Paweł Bravo. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013.
- Czapiga, Małgorzata. *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2017.
- Czarnobyl*. 2019. reż. John Reck, prod. Craig Mazin, scen. C. Mazin, Carolyn Strauss, Jane Featherstone, dyst. HBO, Wielka Brytania–Stany Zjednoczone.
- Czarnobyl. Reaktor strachu*. 2012. reż. Bradley Parker, scen. Oren Peli, Carey Van Dyke, Shane Van Dyke, dyst. Warner Bros, Forum Film, Stany Zjednoczone.
- Janik, Gaweł. “Postkatastroficzne obrazy. Czarnobyl – Strefa jako komiks nuklearny”. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 152–158. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Hilbk, Merle. *Czarnobyl Baby. Reportaże z pogranicza Ukrainy i Białorusi*, przeł. Barbara Tarnas. Warszawa: Carta Blanca, 2011.
- Higginbotham, Adam. *O północy w Czarnobylu*, przeł. Robert Filipowski. Kraków: Wydawnictwo SQN, 2019.
- Hirsch, Marianne. “Żałoba i postpamięć”, przeł. Katarzyna Bojarska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Hoffman, Marta. “W stronę Czarnobyla. Postpamięć siłą napędową dla medykalizacji czy odwrotnie?”. *Politeja*, nr 47, 2017, 187–199.
- Hundorowa, Tamara. “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”, przeł. Iwona Boruszkowska. *Teksty Drugie*, nr 6, 2014, 249–263.

- Kostin, Igor. *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. Wiktoria Melech. Poznań: Albatros, 2019.
- Lichtblau, Krzysztof. "Komiks". W: *Interpretatywny słownik terminów kulturowych*, red. Jerzy Madejski, Sławomir Iwasiów. 82–90. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- Lichtblau, Krzysztof. "Komiks wobec katastrofy. "Czarnobyl – Strefa" Francisca Sancheza i Natachy Bustos". W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 146–151. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Marder, Michel, Anaïs Tondeur. *Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*. London: Open Humanity Press, 2016.
- Moore, Kate. *The Radium Girls. Mroczna historia promiennych kobiet Ameryki*, przeł. Dorota Konowrocka-Sawa. Warszawa: Poradnia K, 2019.
- Mycio, Mary. *Piołunowy las. Historia Czarnobyla*, przeł. Romuald Kirwiel. Poznań: The RK Publisher, 2006.
- Pastuszko, Monika. "Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 3, 2013.
- Plokh, Serhij. *Czarnobyl. Historia nuklearnej katastrofy*, przeł. Marek Fedyszak. Kraków: Znak Horyzont, 2019.
- Read, Piersa Paul. *Czarnobyl. Zapis faktów*, przeł. Jerzy Kubowski. Warszawa: Świat Książki, 1996.
- Schuppli, Susan. "The Most Dangerous Film in the World". W: *Tickle Your Catastrophe! Imaginig Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy. Studies in Performing Arts and Media*, red. Federik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, Robrecht Vanderbeeken, 127–141. Ghent: Academia Press, 2011.
- Shcherbak, Jurij. *Chernobyl. A Documental Story*, przeł. Ian Press. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1989.
- Sekula, Paweł. *Likwidatorzy Czarnobyla*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019.
- Siwiński, Waldemar. *Czernobyl. Od katastrofy do procesu*. Warszawa: Iskry, 1989.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Spiegelman, Art. *Maus. Opowieść ocalałego*, przeł. Piotr Bikont, tom I: *Mój ojciec krwawi historią*, tom II: *I tu zaczęły się moje kłopoty*. Kraków: Wydawnictwo Post, 2001.
- S.T.A.L.K.E.R.: *Cień Czarnobyla* (Ukraina 2007), S.T.A.L.K.E.R.: *Czyste niebo* (Ukraina 2008), S.T.A.L.K.E.R.: *Zew Prypeci* (Ukraina 2009), prod. GSC Game World [gra komputerowa].
- Żółkoś, Monika. "Czarnobylski 'kres natury'. Reportaże Swietłany Aleksijewicz w świetle humanistyki nieantropocentrycznej". W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś. 135–154. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.



Obraz i jego cień O związkach fotografii, magii i śmierci w kontekście teorii Hansa Beltinga

The Picture and Its Shadow. On Connections between Photography, Magic, and Death in the Context of Hans Belting's Theory

Abstract: The paper explores the anthropological meanings of photography and its connections with other visual media representing the human being. Complementing a long tradition of anthropological conceptualizations of the mask, Hans Belting's theory of photography – treating it as a new form of a death mask – allows one to identify additional senses and paradoxes of this particular art form. By adopting Belting's perspective, the author seeks to demonstrate how this medium manifests itself as unique by allowing one to trace historical transformations in our approach to the human body and its finitude. Also, by simultaneously defying death and acknowledging it, photography surfaces as an exceptional testimony to the twentieth-century drive to conceal death as well as to the universal desire to preserve life. Thus, Belting's concept of photography may be argued to offer a point of departure for an analysis of photography as a life simulation strategy.

Keywords: Hans Belting, photography, picture, death, mask

*Każde stworzenie zarazem / Jest księgą i obrazem,
I lustrem, niezaprzeczenie; / Bo znajduje w nich odbicie
Nasze śmierć i nasze życie / I nasz stan, i przeznaczenie*
Alan z Lille¹

*Wyobraźnia jest królową prawdy, a możliwość to jedna
z prowincji prawdy. Jest ona niewątpliwie spokrewniona
z nieskończonością.*

Charles Baudelaire, *Salon 1859*²

Wprowadzenie. *Et in photographia ego*

Związek fotografii i śmierci poruszany w najbardziej znanych esejach dotyczących znaczenia tej pierwszej nie jest podawany przez badaczy w wątpliwość. Pisma, które z biegiem czasu zaczęto uważać za programowe, a mianowicie, teksty

1. Cyt: z *De planetu naturdae* za: Jacek Kowalski, Anna Loba, Mirosław Loba, Jacek Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, przeł. Jacek Kowalski (Warszawa: PWN, 2005), 103–104.

2. Charles Baudelaire, *Salon 1859*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Jan M. Kłoczowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 281.

Waltera Benjamina, Susan Sontag czy Rolanda Barthes'a, odnoszą się do tematu śmierci bezpośrednio: poprzez wspomnienie o zmarłej matce, jak ma to miejsce w przypadku rozważań Barthes'a³, porównanie zdjęcia do maski pośmiertnej jak u Sontag⁴ czy użycia w kontekście fotografii specjalnego pojęcia auratyczności, które ewokowało poczucie dystansu absolutnego w przypadku Benjamina⁵. Upływ czasu, który fotografia swym istnieniem uzmysławia, jak pisała Sontag, sprawia, że jest ona "rejestrem śmiertelności"⁶. Dzieje się tak za sprawą właściwej jedynie fotografii reprezentacji przedmiotu, który – zachowując swe oryginalne rysy – jest zarazem już tym-co-nie-istnieje. I nie chodzi tu jedynie o istnienie ontologiczne (jak ma to miejsce w przypadku zdjęć ludzi, którzy już nie żyją), ale także o istnienie symboliczne – gdy zdjęcie (re)prezentuje rzeczywistość, która za sprawą czynników polityczno-społecznych uległa zmianie (na przykład zdjęcia z wojny w Wietnamie czy fotografie dawnego NRD)⁷. Najczęstsze w owym dyskursie o przeszłości i śmierci, którą zdjęcie ewokuje, stało się porównanie fotografii do maski pośmiertnej, będącej artefaktem wywodzącym się z prastarych rytuałów i kultu zmarłych. Temat owych związków najszerzej zaś podejmuje Hans Belting, niemiecki historyk sztuki, w Polsce znany ze swego monumentalnego dzieła *Obraz i kult*, a za granicą przede wszystkim jako autor kontrowersyjnej tezy o "końcu historii sztuki"⁸. Perspektywa antropologiczno-historyczna, którą badacz przyjmuje w swym dyskursie o obrazach, pozwoli nam zarówno na umiejscowienie fotografii w continuum świata obrazów antropologicznych, jak i na

3. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR 1996), 113–118.

4. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 138.

5. Jelena Pietrowska. "Mała historia fotografii Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii", przeł. Olga Aroniewicz. *Prace Kulturoznawcze* nr XVII/2015, 270.

6. Sontag, *O fotografii...*, 66.

7. Należy wspomnieć, że fotografia, która zajmuje nas w niniejszym artykule, jest fotografią analogową, której głównym celem była reprezentacja (a więc zatrzymanie rzeczywistości przed obiektywem). Fotografia analogowa nie wyklucza oczywiście fotomontażu, jednak jej głównym celem jest rejestracja rzeczywistości. Z kolei w przypadku zdjęć cyfrowych badacze mówią głównie o prezentacji, a więc takim przedstawieniu, które nie musi mieć swojego korelatu w świecie pozacyfrowym. Na temat różnic i podobieństw między prezentacją i reprezentacją zob. artykuł Konrada Chmieleckiego, w którym autor omawia oba zjawiska w kontekście teorii reprezentacji Jacques'a Derridy: Konrad Chmielecki, "Obrazy, które nie są już obrazami", w: *Widzialność/ wizualność obrazy cyfrowego. Między fenomenologią a kulturą wizualną*, red. Aleksandra Łukaszewicz-Alcatraz (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Malarstwa i Nowych Mediów, 2016), 8–10.

8. Na temat debaty i reakcji jaką wywołała teza Hansa Beltinga w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w środowisku historyków sztuki pisze Mariusz Bryl. Zob. Mariusz Bryl, "Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)". *Artium Quaestiones* nr 11, 2000, 238–242.

analizę sensu zdjęcia w jego relacji do maski pośmiertnej, ikony czy nowożytnego portretu, choć sam badacz w swych głównych tekstach poświęconych obrazom antropologicznym i percepcji ciała, to jest: *Obrazie i kulcie, Faces* czy *Obrazie i jego mediach*, fotografię traktuje przede wszystkim jako nowe medium zorientowane na powielanie tego, co przedstawia, czyli jako chemiczną reprodukcję wizerunku⁹. Fotografia rozumiana jako nowa technika prezentacji, będąca konsekwencją dziewiętnastowiecznych osiągnięć technicznych, dla Beltinga różni się od portretu owym fizyczno-chemicznym medium (dagerotyp, płytka fotograficzna), które – co postaram się udowodnić w dalszej części artykułu – wymusza także zmianę postrzegania ciała osoby reprezentowanej i jest zwiastunem zmian w społecznym spojrzeniu na śmierć.

Zanim jednak przejdziemy do rozważań na temat teorii obrazu Beltinga i implikacji, jakie teoria ta niesie w przypadku fotografii, przyjrzyjmy się magicznym i tanatycznym znaczeniom przypisywanym zdjęciom. Magia ta bowiem w sposób nierozzerwalny wiąże się z lękiem przed zawłaszczeniem i przejściem władzy nad osobą fotografowaną na zasadzie wiary w magię sympatyczną. Etnologowie wielokrotnie pisali o plemionach, których członkowie nie pozwalali na stanie się przedmiotem fotografii, w obawie przed przejściem władzy przez fotografa nad osobą reprezentowaną na zdjęciu. W teorii fotografii jednak badacze nieco mniej bezpośrednio, niż ma to miejsce w przypadku śmierci, poruszali problem związków zdjęcia i magii. Ujęcie fotografii w kontekście magicznym ograniczało się – jak w przypadku Sontag – do napomknienia, że zdjęcie trzymane w portfelu może mieć w sobie coś z zabiegu magicznego, w którym “posiadający” dany wizerunek traktuje fotografię jak amulet¹⁰. Należy tu zwrócić uwagę, na problem, który Sontag zarysowuje i który jest rozwijany w teorii Barthes’a i Beltinga; zdjęcie bowiem staje się medium, portalem, w którym podmiot fotografowany zamienia się w *eidolon*, przedmiot fotografii, który staje się także przedmiotem dla osoby posiadającej zdjęcie (najczęściej, używając terminologii Barthes’owskiej, jest to *operator*-fotograf, a wraz ze wzrastającą liczbą kopii także *spectator*-widz)¹¹. Problem ten znacznie wykracza poza dyskurs magiczny i staje się podstawowym problemem teoretycznym w badaniach nad fotografią. Mediumiczny charakter fotografii manifestuje się więc nie tylko w nowym materiale, w który “wciela się” zatrzymany przez migawkę obraz, lecz także w owym “przejściu”, zmianie

9. Hans Belting, “Obraz i jego media. Próba antropologiczna”, przeł. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* nr 11, 2000, 316.

10. Sontag, *O fotografii...*, 17.

11. Na temat paradoksalności przedstawienia fotograficznego i relacji podmiot–przedmiot pisał między innymi Roland Barthes. Zob. Barthes, *Światło obrazu...*, 22–23 i 161.

ontologicznego statusu reprezentowanego, które intuicyjnie jest postrzegane jako coś niewytłumaczalnego, a więc “magicznego”.

Rozpatrując związki fotografii i magii, należy odnieść się także do obrazów, którym przypisywano znaczenie magiczne. W kulturze chrześcijańskiej są to obrazy kultowe, a więc przede wszystkim ikony. Porównanie zdjęcia i ikony, które ma za zadanie uwypuklić magiczne właściwości tego pierwszego, może dziwić, jednak pozwala nam na wyodrębnienie szeregu podobieństw pomiędzy obiema technikami przedstawienia. Zarówno bowiem na zdjęciu, portrecie, jak i na ikonie najważniejsza z punktu widzenia estetyki jest twarz przedstawianego¹². Ikona, podobnie jak fotografia, co zauważył Jean-Jacques Wunenburger, jest zachętą spojrzenia na świat “z perspektywy tego, co patrzy na nas”¹³. To spojrzenie, obecne także w fotografii, prowadzi do refleksji nad zmiennością świata, a to z kolei sprawia, że ma ona, jak pisał Barthes, charakter melancholijny¹⁴. W przypadku ikony sens owego spojrzenia staje się jednak inny – geometryzacja przedstawienia ikonicznego zwraca raczej uwagę widza na perspektywę kosmiczną, pewną stałość i uniwersalność zasad rządzących owym światem. Zarazem, co trzeba zauważyć, specyficzna technika przedstawienia (będąca dziedzictwem późno-starożytnych, egipsko-rzymskich wizerunków funeralnych¹⁵) zwraca uwagę oglądających na swój sens teologiczny i obnaża dramat świata chrześcijańskiego – brak podobieństwa ludzkiej *physis* do wizerunku kultowego obecnego w ikonie ukazuje człowiekowi jego skończoność. Jak bowiem pisał Georges Didi-Huberman w kontekście antropologicznego znaczenia ikony, niemożliwość osiągnięcia doskonałości człowieka (doskonałość jest markowana za sprawą geometryzacji widocznej na ikonie i symbolizującej Boga) oznacza dla niego fizyczną śmierć¹⁶. Znaczenie to w inny sposób ewokuje także fotografia, wykorzystując wielokrotnie opisywany już paradoks czasowy: zdjęcie “chwytą” za pomocą *stenope* (migawki) terażniejszość, która staje się przeszłością, i w której zarazem spektator dostrzega już przyszłość. Ta dramatyzacja chwili (gr. *stasis*)¹⁷, która zawsze wskazuje na ograniczenie ludzkiego życia i zarazem pragnienie jego zachowania – obecna zarówno w fotografii, portrecie malarskim, jak i ikonie – wskazuje na ich magiczne

12. Zob. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 42–44 i por. z: Hans Belting, *Obraz i kult*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 70, 92–95 i Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015), 148.

13. Wunenburger, *Filozofia obrazów...*, 132.

14. Barthes, *Światło obrazu...*, 152.

15. Belting, *Obraz i kult...*, 92–118.

16. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 148.

17. Zob. Sontag, *O fotografii...*, 104.

korzenie wywodzące się – jak ma to miejsce w przypadku ikon – wprost z obrzędów funeralnych. Ikona, której najważniejszym elementem stał się *Urbild*, czyli prawzór będący źródłem późniejszych kopii, przypomina fotografię także w tym, że jej kopiowanie nie odbiera wartości informacyjnej i estetycznej jej kolejnym wersjom¹⁸. O sile fotografii, w przeciwieństwie do ikony, decyduje jednak nie oryginał, ale kopia, którą – za sprawą techniki – można powielać w nieskończoność. Tak ważny dla ikony, cudowny oryginał (*Urbild*) w przypadku fotografii oddaje pole władzy kopii (*Abbild*)¹⁹. Jednak zarówno fotografia, jak i ikona za sprawą swego metafizycznego znaczenia wychodzą poza swoje ramy. To właśnie owa metafizyka zdjęcia pozwoliła Barthes'owi określić fotografię jako “powrót umarłego”²⁰.

Związki fotografii, magii i śmierci, jak zauważyła Anna Jarmuszkiewicz, są widoczne w języku polskim za sprawą czasownika określającego przywoływanie zmarłych i tworzenie fotografii: wywoływać bowiem można zarówno duchy, jak i zdjęcia²¹. Zresztą polskie słowo “zdjęcie” podobnie jak włoski czasownik “ritrattare” oznaczający ściąganie materiału z czegoś i będący zarazem etymologicznym źródłem dla nazwy portretu w językach romańskich (na przykład hiszpańskie słowo określające portret to “retrato”)²² zwraca naszą uwagę na czynność tworzenia reprezentacji za sprawą przeniesienia istotnych cech zewnętrznych podmiotu na medium: płótno, drewno czy papier fotograficzny. Zarazem owo “ściągnięcie” czy “zdjęcie”, będące techniczną przyczyną sprawczą powstania wizerunku, zwraca naszą uwagę na to, co pod “zdzętym” się znajduje. Podwójna natura człowieka w której to, co indywidualne łączy się z tym, co powszechne w historii obrazu nastroczała artystom wielu trudności. W klasycznym ujęciu historii sztuki przedstawienie człowieka dokonywało się więc na dwa sposoby: albo za sprawą portretu oddającego fizyczne podobieństwo pozującego, albo poprzez przedstawienie sporządzane zgodnie z wykładnią religijną, a więc przez oddanie tego, co wspólne wszystkim ludziom – szkieletu i czaszki będących

18. Zob. Belting, “Obraz i jego media...”, 301 i por. z: Wunenburger, *Filozofia obrazów...*, 92.

19. Belting, “Obraz i jego media...”, 310.

20. Barthes. *Światło obrazu...*, 17. Na temat swoiście pojętego czasu wykorzystywanego przez fotografię pisali między innymi Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 194 i Walter Benjamin: zob. Jelena Pietrowska, “Mała historia fotografii Waltera Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii...”, 272. Porównaniem teorii Beltinga i Benjamina również w kontekście czasu zajmował się Jacek Wojtyra. Zob. Jacek Wojtyra, “Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina”. *Estetyka i krytyka* nr 15/16, 2008/2009, 218, 222.

21. Związek ten występuje jedynie w języku polskim i nie ma swojego odpowiednika w innych językach słowiańskich (oraz romańskich i germańskich). Anna Jarmuszkiewicz, “Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, w: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (Katowice: Wydawnictwo grupakulturalna.pl, 2016), 90.

22. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 138.

prawdziwym wizerunkiem ludzkości. “Zdjęta” twarz jest tylko częściową reprezentacją człowieka, bowiem nie obejmuje tego, co pod twarzą i skórą pozostaje dla widza ukryte. Dlatego wczesnonowożytne portrety malarskie bardzo często poza fizyczną podobizną jednostki przedstawiają także czaszkę lub inne elementy szkieletu²³. To, co dziś uważamy za symbol śmiertelności ciała (w kontekście religijnym przeciwstawione jest ono nieśmiertelności nieuchwytnej zmysłowo duszy), obrazuje pewien przedstawieniowy paradoks: jak bowiem oddać pełne podobieństwo człowieka, które poza zewnętrzną, indywidualną *physis* opiera się także na jego biologicznej, wyznaczającej jego przeznaczenie naturze (śmiertelność, którą symbolizuje czaszka)? Ponadto strategia prezentacji człowieka w obrazie koncentrowała się także na próbie oddania tego, co niematerialne, mianowicie na prezentacji duszy. Pomijając średniowieczne, zeschematyzowane dosłowne przedstawienie duszy jako “małego człowieka” wydostającego się z ust wraz z ostatnim oddechem *moribunda* w tekstach *ars moriendi*, duszę na portretach próbowano oddać za pomocą nakreślenia charakteru prezentowanej postaci, często uciekając się do idealizacji (portrety stanowe) lub deprecjacji (karykatura) mających za zadanie ukazać prawdziwą naturę (myślenie oświeceniowe przyniosło zmianę w sposobie myślenia o jednostce, dusza bowiem została zastąpiona przez naturę) człowieka. Wynalezienie fotografii, jak zauważył Belting, początkowo przyniosło wiarę w obiektywizm fotograficznej reprezentacji, która miała, lepiej niż portret, oddać charakter psychiczny osoby przedstawianej, co zarazem wpisywało się w dziewiętnastowieczne zainteresowanie fizjonomiką²⁴. Wiara w obiektywizm fotografii okazała się jednak równie bezpodstawnym i magicznym sposobem myślenia jak wiara w to, że wygląd fizyczny odzwierciedla usposobienie człowieka – jego duszę, charakter lub całościowo ujętą naturę.

Antropologia obrazów Hansa Beltinga i jej implikacje dla sposobu myślenia o fotografii

Belting znacznie wychodzi poza ramy historii sztuki, przyjmując, że obrazem jest nie tylko to, co rejestruje ludzkie oko, lecz także to, o czym można pomyśleć,

23. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 158.

24. W latach osiemdziesiątych XIX wieku Alphonse Bertillon założył w paryskiej prefekturze policyjnej archiwum złożone ze zdjęć twarzy wraz z pomiarami fizycznymi osoby przedstawianej. Liczba zdjęć, które zebrał, przekraczała sto tysięcy. Bertillon chciał w ten sposób stworzyć system zapobiegania jak i szybszego wykrywania sprawców przestępstw, którzy mieli jakoby mieć “wypisaną na twarzy” skłonność do występku. Niestety, projekt ten zupełnie nie sprawdził się w praktyce. Zob. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 237–241 i por.: Alphonse Bertillon, *Anthropologie métrique* (Paris: Melun, 1885).

a co nie musi mieć swojego odpowiednika w rzeczywistości²⁵. Ta dość nieprecyzyjna i problematyczna z punktu widzenia filozofii definicja obrazowości sytuuje obrazy nie tyle w rzeczywistości zmysłowej, ile przede wszystkim w *mundus imaginalis*. Belting w *Obrazie i jego mediach* stwierdza:

“Obraz” jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji [...]. Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi²⁶.

Autor włącza w krąg zainteresowań uprawianej przez siebie teorii także obrazy “wewnętrzne”, należące do świata wyobraźni, twierdząc również, że obraz jest wynikiem procesu “symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”²⁷. Badacz uzależnia więc obrazy od działalności człowieka, czyniąc z nich wytwór ludzkiej percepcji, która – jak twierdzi – uzależniona jest zawsze od kontekstu historyczno-społecznego²⁸. Człowiek daje życie obrazom, które ostatecznie nie istnieją poza jego umysłem. Ludzkie oko dla Beltinga jest bowiem jedynie narzędziem odbioru zmysłowych danych, które dopiero w jaźni, za sprawą nadania im odpowiedniego “kodu” przekształcają się w obrazy. Wytwory artystyczne człowieka: począwszy od pierwszych podobizn ludzi wykonywanych w rytuałach magicznych, przez nowożytny portrety, po fotografię zawsze są uzależnione od umysłu patrzącego, który nadaje im zmienne w czasie znaczenie. To, co najbardziej interesuje Beltinga, to jednak nie historia percepcji, ale antropologiczne przyczyny powstania danego medium, wyznaczające jego wartość estetyczną i zastosowanie. W badaniu owych przyczyn Belting próbuje zrekonstruować mentalność i zwyczaje danej społeczności (jak ma to miejsce w portretach mumijnych, będących estetycznym pierwowzorem dla późniejszej ikony)²⁹. Z tego powodu jednym z najważniejszych pojęć dla badacza jest pojęcie medium, w którym upatruje on elementu samego obrazu. Medium stanowi nierozdzieloną część każdego z przedstawień i nie da się go całkowicie oddzielić od tego, co przedstawia. Mimo braku możliwości przeprowadzenia ostrej granicy między medium i obrazem Belting zastrzega: “pojęcie obrazu może tylko zyskać

25. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

26. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

27. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

28. Belting, “Obraz i jego media...”, 305.

29. Belting, *Obraz i kult...*, 113 i Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 50.

na rozróżnieniu między nim i medium”³⁰. To dość skomplikowane i tajemnicze rozumienie medium Belting zaznacza, odnosząc się do jego znaczenia w spirytyzmie: Media [to] ciała obrazów. Media od zawsze były używane w celu nawiązania kontaktu ze zmarłymi. Wynajdowano media obrazowe, które zastępowały brakujące ciała i wywoływały zmarłych w obrazie lub w obraz³¹. Brak możliwości pełnego rozróżnienia między “dwoma stronami monety”³² nie stoi na przeszkodzie badaniom nad obrazem. Przeciwnie, dla Beltinga to właśnie medium daje podstawę do stworzenia antropologicznej historii obrazu, ponieważ jego wynalezienie zbiega się z wynalezieniem samego obrazu rozumianego jako zmysłowy artefakt³³. Zarazem obrazy wewnętrzne, powstające w umyśle, które Belting chce włączyć w swoje rozważania, sprawiają, że ciało człowieka również jest przezeń traktowane jako medium. Jak pisze badacz, człowiek jest “miejszem obrazów”³⁴, gdzie to, co symboliczne i to, co zmysłowe zbiega się ze sobą. Dlatego też Belting wykorzystuje dwuznaczność słowa medium i próbuje wyjaśnić je za sprawą odniesienia do seansu spirytystycznego, który kieruje naszą uwagę ku początkom obrazu – rytuałom magicznym i pogrzebowym, będących źródłem pierwszych ludzkich przedstawień. Ciało i twarz człowieka ze względu na swój mediumiczny charakter stale są bowiem nośnikami określonych, społecznych treści. Ludzka, zmienna w czasie *physis* stanowi obraz przemijania, który “zatrzymuje w czasie” fotografia. Przekonajmy się zatem, w jaki sposób zdjęcie przejmuje część dawnych, pierwotnych znaczeń i w jaki sposób wpisuje się w egzystencjalne *continuum* wyznaczające sens życia ludzkości od prehistorii do teraźniejszości.

Fotografia i maska. Między teatrem a grobem

Ze względu na nieostre pojęcie maski, które swym zasięgiem obejmuje szereg (pozornie) niepowiązanych artefaktów (teatralny rekwizyt, dawny przedmiot rytualny, element kostiumu), spróbujmy maskę zdefiniować za pomocą jej głównej funkcji – każda maska służy bowiem zakryciu lub zastąpieniu ludzkiej twarzy. Okoliczności przesłonięcia twarzy maską mogą być różne w odmiennych kulturach, najczęściej jednak są zdeterminowane przez określony rytuał lub konwencję – jak miało to miejsce w przypadku greckiej maski teatralnej. Zwróćmy jednak uwagę, że według wykładni Fryderyka Nietzschego, starożytna maska teatralna sama była pozostałością dawniejszego rytuału religijnego poświęconego Dionizosowi.

30. Belting, “Obraz i jego media...”, 97.

31. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 308–309.

32. Belting, “Obraz i jego media...”, 297.

33. Belting, “Obraz i jego media...”, 308.

34. Belting, “Obraz i jego media...”, 322.

Northrop Frye twierdził z kolei, że dzięki teatralnej masce antycznej przekraczano granicę widowiska i sam spektakl stawał się “hołdem dla publiczności”, która oglądając korowód masek, sytuowała się w pozycji nadrzędnej wobec przedstawianego jej widowiska³⁵. W przeciwieństwie do później wykształconej tragedii i komedii publiczność greckiego teatru masek nie musiała godzić się z koniecznością (tragiczne *katharsis*) ani też nie utożsamiała się z bohaterami spektaklu (komedia). Właściwy dla epoki archaicznej teatr maski sytuował bowiem publiczność ponad porządkiem przedstawienia, kreując dystans emocjonalny pomiędzy widownią a sceną. Dystans ten spowodowany był odmiennym porządkiem widowiska, dzięki czemu, jak pisał Frye, widzowie “oglądają spektakl jak bogowie człowiek”³⁶. Pierwotna maska teatralna według badacza była symbolem podstawowych ludzkich emocji, zaś scenariusz spektaklu, ze względu na swoje pokrewieństwo z dionizyjskim rytuałem, cechował się chaotycznością i brakiem linearności³⁷.

Maska zasłaniająca twarz jest również, jak pisał Barthes, inspirując się jej antycznym, teatralnym wykorzystaniem, “absolutnie czystym sensem”³⁸. Podobnie fotografia, która “może znaczyć tylko przez przybranie maski”³⁹, cechuje się dystansem między oglądającym i oglądanym. Zastygnięcie świata w trakcie naciśnięcia migawki to greckie, teatralne *stasis*, zaś owa opisana już “pętla czasowa” fotografii, łącząca przeszłość z przyszłością, nadaje oglądającemu status podobny do tego, jaki dawało greckie przedstawienie masek. Można bowiem stwierdzić, że oglądający posiada wiedzę, której nie ma oglądany, i w perspektywie kosmicznej spogląda on na zdjęcie – używając efektownej metafory Frye’a – jak “Bóg na człowieka”. Nie jest więc przypadkiem że Barthes wprost porównuje maskę z fotografią, a Belting zaczyna swój wywód o historii twarzy od maski służącej zastąpieniu twarzy zmarłego. I choć w starożytnej Grecji nie istniał zwyczaj tworzenia masek pośmiertnych, to właśnie tam używano tylko jednego terminu na określenie zarówno twarzy, jak i maski (gr. *prosopon*)⁴⁰.

Wiadomo, że najstarsze znane maski pochodzą z neolitu i wywodzą się z prastarego kultu zmarłych⁴¹. Rytualny rodowód wyznaczał wówczas główną funkcję maski – zastępowanie ludzkiej twarzy. Maska, jak twierdzi Belting, była traktowana jako obraz twarzy zmarłego i prawdopodobnie symbolizowała jego

35. Northrop Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012), 326.

36. Frye, *Anatomia krytyki*..., 329.

37. Frye, *Anatomia krytyki*..., 331.

38. Barthes, *Światło obrazu*..., 60.

39. Barthes, *Światło obrazu*..., 60.

40. Belting, *Faces. Historia twarzy*..., 26.

41. Belting, *Faces. Historia twarzy*..., 44.

życie jako członka społeczności⁴². Oznacza to, że od zarania dziejów maska była rekwizytem oddającym podobieństwo twarzy jednostki nie tylko w jej biologicznym sensie, lecz także służąc jako jej wizerunek społeczny. Ta podwójna symbolizacja maski, co istotne, będzie się powtarzała przez całą historię trwania obrazu i wyznaczy trwały kierunek w pojmowaniu zdjęcia jako nowego rodzaju maski. W masce bowiem ujawnia się ten sam paradoks, który przenika fotografię – jest ona widzialnym, które zastępuje niewidzialne, i podobnie jak zdjęcie twarzy odsyła do tego, co rzeczywiście nieobecne. Jej wykorzystanie w dawnym kulcie zmarłych⁴³ wskazuje na ten sam cel, który przyświeca fotografii – zachowanie w pamięci tych, których już nie ma. Tradycja rozumienia maski, która przeniknęła do kultury chrześcijańskiej, wywodzi się w dużej mierze ze starożytnego Rzymu, w którym rozróżniano pojęcie maski (*persona*), twarzy i obrazu funeralnego⁴⁴. Maska traktowana jako medium, za pomocą którego przekazywano dźwięk (łac. *per sonare*), w chrześcijaństwie zmieniła swe znaczenie, gdyż to właśnie za jej pomocą teologowie pragnęli wytłumaczyć naturę Chrystusa. W ten sposób *persona*-maska zmieniła swe pierwotne znaczenie i stała się określeniem nie tyle rekwizytu, ile osoby⁴⁵. Zwrócenie uwagi na osobowy aspekt maski sprawiło, że maska rozumiana jako fizyczny przedmiot zasłaniający (antyczny teatr) czy zastępujący twarz (nowożytna maska pośmiertna) stała się wtórna wobec rozumienia maski jako określenia charakteru danej jednostki. To “wcielenie się” maski w twarz z czasem sprawia, że nowożytny teatr angielski rezygnuje z maski – rekwizytu na rzecz maski – *persony*, niewidzialnej formy, która, scalona z twarzą aktora, manifestuje się poprzez jego grę. Wraz z rozwojem społeczeństwa dworskiego dochodzi jednak do głosu negatywny aspekt maski, która staje się symbolem obłudy i pozoru przenikającego świat arystokracji. Razem ze starożytnym, fatalistycznym przekonaniem, że rzeczywistość to *theatrum mundi*, pojęcie maski zmienia swoje dawne znaczenie – staje się ona nie podobizną, ale przeciwieństwem twarzy, nieautentycznym, choć koniecznym aspektem życia w społeczeństwie⁴⁶. Belting

42. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 44.

43. Walter Burkert, szwajcarski religioznawca, uważa, że kult zmarłych dał podstawę wszelkim późniejszym religiom i był najstarszą formą myślenia religijnego. Z kultu zmarłych Burkert wyprowadzał dawne religie wotywnie i pełne teatralizacji starożytne religie misteryjne (w tym misteria w Eleusis). Istotnym elementem tych wierzeń był rytuał, do którego wykorzystywano przedstawienia twarzy i czaszki. Badacz twierdził, że religie te wymarły wraz z końcem starożytności, choć ja stawiam tezę, że obecny kult Świętej Śmierci (*Santa Muerte*) w Meksyku ma charakter religii misteryjnej, na co wskazują jego korzenie i główne, estetyczne cechy obrzędu: kult zmarłych, familiarność, wotywność, teatralizacja kultu, synkretyzm religijny i wykorzystanie masek. Zob.: Walter Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. Krzysztof Bielawski (Bydgoszcz: Homini, 2001), 112.

44. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 68.

45. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 69.

46. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 82.

zwraca uwagę na powrót maski-rekwizytu w monarchiach absolutystycznych, w których jednostka była poddana ciągłej kontroli⁴⁷. Wówczas zyskują popularność wydarzenia (bale, festyny) wykorzystujące maskę jako swoiste alibi zachowania. Paradoksalnie, maska służy tu do zrzucenia pozorów i zachowania, na które pozwala anonimowość, a twarz (rozumiana jako *persona*?) staje się zagrożeniem i elementem, który należy ukryć przed społeczeństwem. Odwrócenie porządku dawnej prezentacji: twarz-maskę może posłużyć do badań nad nowożytną kulturą opresji. Temat ten wymaga jednak osobnego opracowania.

Wyjątkowość fotografii rozumianej jako maska wynika z tego, że próbuje ona połączyć dwa przeciwstawne pragnienia człowieka, które mają swe źródło zarówno w starożytnym wykorzystaniu maski, jak i jej nowożytnym sensie: zarazem zachowania pamięci o jednostce (dawna funkcja maski pośmiertnej), jak i jak najlepszego zaprezentowania się widzom i fotografowi, niezależnie od tego, ile w owej pozycji jest zawartego autentyzmu (maska traktowana jako osłona przed opresywnym społeczeństwem). Można również powiedzieć, że fotografia ma charakter maski teatralnej – jest ona przeznaczona do oglądania podobnie jak spektakl. Należy jednak zauważyć, że mimo różnic każde z przejętych przez zdjęcie znaczeń maski jedynie symbolizuje prawdziwe życie. Dlatego też Belting określa fotografię mianem utopii – przedstawia ona bowiem ciało, które nie może się zmienić ani też umrzeć⁴⁸. Narodziny fotografii zbiegły się zresztą w czasie z rozwojem projektów utopijnych, które – w przeciwieństwie do utopii XVII-wiecznych i XVIII-wiecznych, poszukujących w odległej przestrzeni idylli – wykorzystywały czas jako główną zasadę organizującą społeczeństwo idealne⁴⁹. Zdjęcie przedstawiające określoną chwilę zawsze odwołuje się do jakiejś przeszłości, stąd też jego głównym narzędziem jest retrospektywa. Ciało, będące przedmiotem fotografii żyje w wiecznej przeszłości, podobnie jak społeczeństwa utopijne zbudowane na bazie idealizacji tego, co rzekomo kiedyś istniało. Elementem nowej utopii zakłętej w fotografii była także wiara oglądających w to, że zdjęcie przedstawia rzeczywistość obiektywną. Wspomniana wcześniej fizjonomika również była elementem infantylnej wiary w to, że maska twarzy obecna na fotografii pozwoli na “odczytanie” jej głównych cech, które miały pomóc społeczeństwu zorganizować się zgodnie z ówczesnymi, mieszczańskimi ideałami: przyzwoitości, pracowitości i poczucia bezpieczeństwa. Pragnienie zachowania twarzy, o której z pewnością wiadomo jedynie, że zmienia się w czasie, nie daje bowiem odpowiedzi na pytania tak istotne dla ówczesnej mieszczańskiej

47. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 82.

48. Belting, “Obraz i jego media...”, 314.

49. Na temat rodzajów utopii: przestrzennych i temporalnych oraz zmian w myśleniu o światach i społecznościach idealnych zob. Bronisław Baczko, *Światła utopii*, przeł. Wiktor Dłuski (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2016), 40–55.

kultury. Twarz uwieczniona na fotografii sama w sobie jest bowiem jedynie obrazem *physis (prosopon)* a nie personą i nie można na jej podstawie wnioskować o cechach charakteru czy temperamencie osoby reprezentowanej.

Portret i fotografia

W naszych dotychczasowych rozważaniach przyjrzelśmy się relacjom pomiędzy fotografią i maską, pomijając inną, być może nawet ważniejszą w naszej kulturze technikę prezentacji, mianowicie portret. Pisząc o portrecie, Belting zauważa, że jest on właściwy jedynie dla cywilizacji zachodniej, jego funkcje w kulturach innych niż europejska zostały zaś przypisane maskom rozumianym jako przedmiot służący zastąpieniu twarzy⁵⁰. Historia portretu dla badacza wywodzi się, podobnie jak historia maski, z obrzędów pogrzebowych. Portret bowiem, podobnie jak maska, a później fotografia, służył przypomnieniu twarzy osoby zmarłej. Pierwsze analizowane przez Beltinga portrety przynależą do schyłku starożytności i dotyczą zromanizowanej kultury egipskiej w której, poza nakładaniem masek mumiom, praktykowano także malowanie im twarzy. Niezwykłe podobieństwo tych późnostarżytnych portretów trumiennych do wczesnośredniowiecznej ikony skłania Beltinga do tezy, że estetyka dawnego portretu mumijnego legła u podstaw wizerunków świętych przedstawianych na ikonach⁵¹. Charakterystyczna dla ikon geometryzacja twarzy wraz z jej specyficznym wyrazem i spojrzeniem, które Belting nazywa „absolutnym” są cechami portretów funeralnych, w tym między innymi słynnych portretów z Fajum, które dziś można oglądać między innymi w paryskim Luwrze⁵². Okazuje się więc, że genezą pierwszych reprezentacji ludzi jest śmierć, która prowokuje jednostki do poszukiwania metod prezentacji wizerunków, będących trwalszymi niż życie ludzkie.

Belting patrzy na portret w kontekście zmian społecznych zachodzących w społeczeństwie europejskim. Portret zachodnioeuropejski jest dla niego nie tylko wizerunkiem osoby, ale także środowiska z którego wyrasta przedstawiany. W społeczeństwie wczesnonowożytnym, kontynuując tradycję sprzeciwu jednostki wobec fizycznej śmierci, portret stanowił zarazem świadectwo statusu przedstawianego jak i jego religijności. Najczęstszymi bowiem emblematami, które pojawiają się na portretach, są: czaszka, będąca symbolem śmiertelności ciała (zauważmy, że znaczenie to sprzeciwia się głównej funkcji portretu, jaką jest symboliczne przedłużenie ludzkiego życia) i herb, czyniący z osoby portretowanej jedynie przedstawiciela

50. Najważniejszą analizę masek w ujęciu etnologicznym przeprowadza Claude Levi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985).

51. Belting, *Obraz i kult...*, 113.

52. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 152.

określonej grupy społecznej – najczęściej rodu lub cechu⁵³. Wraz z narodzinami historii sztuki, która według badaczy powstała wraz z dziełem Vasariego, malarstwo wraz z portretem stało się głównym symbolem sztuki, ponieważ ówczesne myślenie o artyzmie wykluczało z jego kręgu przedstawienia o niepewnym statusie (maski funeralne), niemieszczących się w renesansowym wyobrażeniu idei dzieła sztuki⁵⁴. Największy sukces portretu przypada jednak na wiek XVIII i XIX, gdy – jak zauważają badacze śmierci Michel Vovelle i Phillip Aries – zmienia się podejście społeczeństwa do śmierci⁵⁵. Następuje bowiem zwrot w myśleniu, którego korzenie sięgają średniowiecza: ćwiczenie się we własnej śmierci – do czego namawiały dawne *ars moriendi* – ustępuje pola myśleniu o śmierci bliskich⁵⁶. Lęk przed utratą drogiej osoby zwiększa zapotrzebowanie na utrwalenie jej wizerunku nie tylko w najbogatszych klasach społecznych – rozprzestrzenia się wówczas także portret mieszczański⁵⁷. Zmiana myślenia o śmierci jest spowodowana większą w wiekach średnich samoświadomością jednostki. Okazuje się bowiem, że śmierć średniowieczna, przychodząca do człowieka “z zewnątrz”, nie zgadza się z nowym światopoglądem, który pojawia się w epoce nowożytnej – śmierć bowiem się laicyzuje i nie jest już postrzegana jako kara boska, ale jako prawo, któremu podlegają wszystkie jednostki⁵⁸. Zarazem, co zauważa Vovelle, próbuje się wówczas myślenie

53. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 158.

54. Zob. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, 4–61 i por. z: Belting, “Obraz i jego media...”, 302.

55. Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tomasz Swoboda, Maryna Ochab (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004), 455–457 i Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska (Warszawa: PIW, 1989), 326.

56. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, 457.

57. Należy odnotować, że na terenach Niderlandów i w dorzeczu Renu, gdzie już na przełomie XIV i XV wieku doszła do głosu tzw. nowa pobożność (*devotio moderna*), portrety mieszczańskie pojawiły się wcześniej (malował je m.in. Jan van Eyck). Można zjawisko to wytłumaczyć nie tylko ogólnoludzkim pragnieniem zachowania wizerunku, lecz także próbą upodobnienia się osób malowanych do przedstawień ciał obecnych na ikonach. Powstanie pierwszego portretu mieszczańskiego (*Małżeństwo Arnolfinich* van Eycka, 1434) praktycznie zbiega się w czasie z opublikowaniem *De imitatione Christi* (polski, nieoddający prawdziwego sensu imitacji tytułu dzieła to *O naśladowaniu Chrystusa*) przypisywanego przez długi czas Tomaszowi à Kempis (ok. 1427). Owo “naśladowanie” Chrystusa miało odbywać się we wszystkich sferach życia praktykującego *devotio moderna*. Teza staje się bardziej prawdopodobna, gdy przypomnimy sobie eksperymenty formalne, które przeprowadzał z portretem Albrecht Dürer. Jego słynny *Autoportret w futrze* (1500) znajdujący się w Alte Pinakothek w Monachium to efekt ówczesnej “mody” na stylizację twarzy zgodnie z wizerunkiem Chrystusa znajdującego się na całunnie turyńskim, który wówczas traktowany był jako jednak z najważniejszych relikwii kościelnych. Spojrzenie artysty przywodzi z kolei na myśl technikę wykorzystywaną w ikonach – wyraz oczu modelu zdaje się przenikać przez widza i kierować jego uwagę w stronę tego, co wieczne i nieprzedstawialne. Dürerowi udało się tym samym osiągnąć cel prawdziwej ikony i wprowadzić do obrazu perspektywę metafizyczną. Zob. Belting, *Obraz i kult...*, 468–522.

58. Vovelle, *Śmierć w kulturze Zachodu...*, 386.

o fizycznym aspekcie śmierci zniwelować za pomocą wspomnienia o bliskich. Tę nową potrzebę potwierdzają w XVII i XVIII wieku nie tylko częste portrety mieszczan i arystokracji, lecz także napisy na epitafiach, w których wspomina się coraz częściej o społecznych przymiotach zmarłego – a w przypadku kobiet o ich rolach społecznych⁵⁹. W drugiej połowie XIX wieku tę potrzebę pamięci zaspokoi częściowo fotografia, choć próba egzorcyzmowania śmierci z nowego typu społeczeństwa okazuje się jedynie połowiczna. Romantyzm bowiem, niejako wbrew oświeceniowemu myśleniu o śmierci jako naturalnej kolei życia, przejmując dawne lęki i fascynacje rozkładem, tworząc kulturowe fantazmaty, w których śmierć nadal istnieje jako zewnętrzna wobec jednostki, przerażająca i destruktywna siła. Perspektywa wertykalna, jak ją nazywa Vovelle, w której bliscy po śmierci istnieją jedynie w innym, lepszym świecie, okazuje się zatem nie przekonywać wszystkich. Fotografia, która, jak wcześniej portret, zapewnia zmarłemu pamięć, a więc niejako przedłużenie jego społecznego życia, staje się także narzędziem służącym do zaspokajania nowej obsesji, wywodzącej się z lęku przed rozkładem ciała⁶⁰. Indywidualizacja rysów twarzy właściwa dla fotografii pozwala zarazem na pełniejsze doświadczenie obecności zmarłego niż portret, a owa dokładna maska twarzy przedstawiona na fotografii zdaje się również zmniejszać lęk żyjących przed śmiercią. Okazuje się bowiem, że mimo rozkładu ciała, który dominował wyobraźnię mortualną w wiekach średnich i – częściowo – w romantyzmie, fotografia sprzeciwia się śmierci totalnej, dając świadectwo życia. Paradoksalnie zdjęcie, które – jak już ustaliliśmy – przedstawia twarz jako maskę pośmiertną poprzez pamięciowe “przywoływanie zmarłego”, staje się zaprzeczeniem całkowitego unicestwienia w zeświecczonym świecie.

Quotidie morior. Podsumowanie

Spółeczna historia fotografii w dużej mierze jest historią myślenia o śmierci i sposobach sprzeciwiania się jej. Dzieje się tak za sprawą znaczeń i symboli, które zdjęcie przejmując z innych mediów, służących reprezentacji człowieka. Perspektywa przeszłości, która dla oglądającego fotograficzną reprezentację jest jakimś wspomnieniem, zawiera w sobie zawsze antycypację tego, co z pewnością nadejdzie,

59. Vovelle, *Śmierć w kulturze Zachodu...*, 422–423. Philippe Ariès pisze z kolei, że pierwsze fotografie nagrobne przedstawiały przede wszystkim zmarłe kobiety i młodzież, co świadczy o zmianie perspektywy patrzenia na śmierć, która staje się przede wszystkim zagrożeniem dla bliskich. Portrety i fotografie miały za zadanie “przedłużyć” byt zmarłego jako ważnego członka rodziny, a pośrednio poświadczają też proces emancypacji kobiet i dzieci traktowanych jako odrębne, wartościowe jednostki. Zob. Ariès, *Człowiek i śmierć...*, 527.

60. Ariès, *Człowiek i śmierć...*, 133.

czyli śmierci. Fotografia wymusza więc takie spojrzenie na śmierć, które zakłada jej obecność w każdej rzeczy. To właśnie dlatego Barthes pisał o “szaleństwie fotografii”, którą społeczeństwo stara się zneutralizować, próbując zamienić ją w sztukę⁶¹. Metafizyczne odniesienia, które zdjęcie ze sobą niesie, budzą egzystencjalny niepokój, którego obecna kultura, podobnie jak myślenia o samej śmierci, stara się unikać. Fotografia jednak “zawsze produkuje maski”⁶² za sprawą czego już sama w sobie odsyła do śmierci. Zdjęcie ma również charakter magiczny, ponieważ jest zaklęciem ciała w obraz i powieleniem jego bytu w przestrzeni symbolicznej. Istotę fotografii, bez wikłania się w jej kolejne paradoksy przybliży legenda o powstaniu malarstwa, którą Belting przytacza w *Obrazie i jego mediach*: otóż pierwsze przedstawienie człowieka powstało, gdy mieszkanka Koryntu chciała zapamiętać wygląd ukochanego, próbując odrysować jego cień (*skiagraphia*)⁶³. Fotografia również próbuje uchwycić indywidualne rysy, z tym że chce to zrobić za pomocą opisu światłem (*photographia*). Niezależnie jednak od wykorzystanej techniki zatrzymany w czasie za pomocą obrazu przedmiot symbolizuje własne przeznaczenie – skończoność i nieuchronność śmierci. Pytanie metafizyczne, które ta świadomość wywołuje, to oczywiście inna kwestia.

61. Barthes, *Światło obrazu...*, 198–199.

62. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 205.

63. Belting, “Obraz i jego media...”, 315.

Bibliografia

- Aries, Philippe. *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Baczko, Bronisław. *Światła utopii*, przeł. Wiktor Dłuski. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2016.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Baudelaire, Charles, przeł. Jan. M. Kłoczkowski. W: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Belting, Hans. "Obraz i jego media. Próba antropologiczna", przeł. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* nr 11/2000, 295–322.
- Belting, Hans. *Obraz i kult*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.
- Bertillon, Alphonse. *Anthropologie métrique*. Paris: Melun 1885.
- Bryl, Mariusz. "Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)". *Artium Quaestiones* nr 11/2000, 237–293.
- Burkert, Walter. *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. Krzysztof Bielawski. Bydgoszcz: Homini, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Frye Northrop. *Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012.
- Kowalski, Jacek, Loba Anna, Loba Mirosław, Prokop Jan, *Dzieje kultury francuskiej*. Warszawa: PWN, 2015.
- Levi-Strauss, Claude. *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Łukaszewicz-Alcatraz, Aleksandra (red.). *Widzialność/ wizualność obrazu cyfrowego. Między fenomenologią a kulturą wizualną*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Malarstwa i Nowych Mediów, 2016.
- Markiewicz, Miłosz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (red.). *Pomiędzy tożsamością a obrazem*. Katowice: Wydawnictwo grupakulturalna.pl, 2016.
- Pietrowska, Jelena. "Mała historia fotografii Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii", przeł. Olga Aroniewicz. *Prace Kulturoznawcze* nr XVII/2015, 269–275.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Vovelle, Michele. *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tomasz Swoboda i Maryna Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

Wojtyra, Jacek. "Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina".
Estetyka i krytyka nr 15/16, 2008/2009, 214–224.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/
obraz terytoria, 2011.



Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów

Truth and Credibility of Photography –
Epistemological and Ethical Aspects of the Understanding of Images

Abstract: The article is devoted to the analysis of the problem of truth and credibility in the context of communication with photographic images in the public space. The ubiquity of the new media allows for the claim that all aspects of internet communication should be treated as a public message. According to the author of the article, the issue of truth in the epistemological sense (when it comes to the rules of perception), and truth and credibility in the ethical sense (when it comes to the attitude and assessment of photography), constitute an important element of reflection on contemporary visual communication. The article is written from a philosophical perspective, the author prefers the hermeneutic method. In the analytical part, the author refers primarily to philosopher Hans-Georg Gadamer and the visual culture theorist William J. T. Mitchell.

Keywords: truth, credibility, photography, world image, William J. T. Mitchell, Hans-Georg Gadamer

Obraz ma dzisiaj status pośredni między tym, co Thomas Kuhn nazwał “paradygmatem”, a “anomalią” i pojawia się jako główny temat dyskusji w naukach humanistycznych, w taki sposób w jaki robił to język: to znaczy, jako rodzaj modelu bądź figury dla innych rzeczy (w tym samego procesu figuracji) i jako nierozwiązany problem, być może, jako przedmiot własnej “nauki”¹.

William J. T. Mitchell, *Picture Theory*

Wprowadzenie

Cyfrowe oprogramowanie do obróbki zdjęć pozwala na nieograniczoną ingerencję w treść przekazu fotograficznego i sposoby jego przedstawiania. Posługiwanie się techniką Photoshopa sprawia, że ludzkie oko nie wychwytuje już zmiany obrazu

1. William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, przeł. Kaja Gadomska (Chicago: Chicago University Press, 1994), 13.

w stosunku do tego, jak wyglądało zdjęcie przed przetworzeniem². Odbiorcy uznają, że fotografie nie pokazują prawdy. Wydaje się, że manipulacja przekazem związana ze stosowaniem technik fotograficznych jest nieusuwalnym elementem kultury wizualnej. Niektóre przekłamania fotograficzne oburzają odbiorców, inne pozostają niedostrzeżone. W medialnej przestrzeni publicznej “mówi się” obrazami, “spiera się” obrazami, tworzy się doraźnie wspólnoty i krótkotrwałe sojusze wokół fotograficznego przekazu, używa się zapisów fotograficznych, aby określić podmiotową tożsamość³. Niektóre z obrazów mają znaczenie symboliczne, inne ukazują rzeczy wprost. Fotografie są rodzajem rebusu dla intelektu, pobudzają emocje zgodnie z intencjami nadawców: mają rozbawiać, szokować, wprowadzić w stan zdumienia lub wywołać reakcje oburzenia. Praca fotografa nie polega na zwykłym “robieniu” zdjęć, ale na wyszukiwaniu dla fotografii odpowiedniej kompozycji, chwili, szczegółu, który odpowiednio wyeksponowany przyciągnie uwagę, wpłynie na postawę odbiorców, pobudzi ich do działania⁴.

Malarz wpisywał znacznie w dzieło w trakcie procesu tworzenia. Technologia fotografii analogowej nie umożliwiały podobnej ekspresji, interpretowano obrazy dopiero po ich wykonaniu. Fotografia cyfrowa zwiększa element kreacji w procesie powstawania obrazów. Przed publikacją zdjęcie jest przetwarzane, można nadać mu nowe znaczenie. Jednak w odróżnieniu od klasycznych dzieł malarskich cyfrowe obrazy fotograficzne nie stanowią trwałego elementu pamięci zbiorowej. Wiralują w zasobach sieci internetowych i na portalach społecznościowych, mogą być przypomniane w nowym kontekście, dyskredytując bohaterów, gdy oni już zapomnieli o okolicznościach towarzyszących powstaniu zdjęć. Co ciekawe, obrazy ukazujące ciemną, smutną stronę życia – tragiczne wypadki, przemoc, skutki zamachów terrorystycznych – wydają się bardziej wiarygodne, niż te, które pokazują jasną stronę ludzkiego życia.

Fotografia jest bardziej tematem analiz medioznawczych niż przedmiotem badań filozoficznych. Wyjątek stanowią koncepcje czeskiego filozofa Viléma Flussera i amerykańskiej filozofki Susan Sontag⁵. Fotografie analizują komuniko-

2. Zob. Piotr Zawojski, “Między ikonolatrią a dewaluacją obrazów technicznych”, w: *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią* (Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000), 9–31.

3. Zob. Grażyna Osika, *Tożsamość osobowa w epoce cyfrowych technologii komunikacyjnych* (Kraków: Universitas, 2016), 156–157.

4. Sylwia Konopačka, “Wirtuozeria iluzji, czy wierne oddawanie walorów rzeczywistości – problematyka prawdy na przykładzie konkursu World Press Photo”, *Kultura – Media – Teologia* nr 5/2011, 46–59.

5. Te koncepcje spotkały się też z recepcją w polskim piśmiennictwie. Por. Jan P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu* (Warszawa: PWN, 2017); Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018); Piotr Zawojski, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią* (Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000); Piotr Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki*

lodzy, kulturoznawcy, filmoznawcy, estetycy, historycy sztuki. Jednak stosowanie takich kategorii jak “obraz świata”, “prawda”, “fałsz”, “etyka” otwiera możliwość omawiania fenomenu fotografii i nastawienia fotografujących na podstawie analiz epistemologicznych i etycznych. Umożliwiają one wprowadzenie interesującej perspektywy do badań nad fotografią. Badacze kultury wizualnej używają określenia “logika obrazów”, pojawia się ono między innymi w koncepcjach Gottfrieda Boehma i Williama J. T. Mitchella⁶. Logikę obrazów można rozumieć jako element teorii komunikacji skupiony na analizie reguł postrzegania i rozumienia komunikatów wizualnych przez nadawców i odbiorców, a także jako analizę taktyk wizualnych oraz związanego z nimi perswazyjnego i manipulacyjnego wymiaru komunikacji przy użyciu obrazów⁷.

Autor artykułu skupia się na problematyce prawdy i wiarygodności fotografii w perspektywie epistemologii i etyki komunikacji. Opowiada się za koncepcją prawdy w ujęciu hermeneutycznym, głównie w nawiązaniu do filozofii Hansa-Georga Gadamera. Koncepcja ta pozwala na odczytanie “obrazu świata” przez różne teksty kultury, także przez “mowę” obrazów fotograficznych będących manifestacją egzystencji i działalności człowieka⁸. Wątek “obrazu świata” i “świata w obrazach” to dwie odsłony tego zagadnienia. Gadamerowską hermeneutykę rozumienia tekstów kultury należy poszerzyć o koncepcję czytania obrazów opartą na myśli amerykańskiego badacza wizualności Williama J. T. Mitchella. Dla tego ostatniego widzenie obrazów jest wizualną konstrukcją zależną od aspektów społecznych i kulturowych. W tym sensie interpretacja obrazów jest specyficzną grą polegającą na tropieniu zależności między wizualnością, aparatem fotograficznym, opowieściami na temat kontekstów ich powstania oraz sposobami przedstawiania postaci. Mitchell postulował, aby “czytanie” obrazów łączyć z etyką, epistemologią widzenia i bycia widzianym⁹. Przyjmuję nastawienie hermeneutyczne, ale nie podziela charakterystycznego dla Mitchella nachylenia biocybernetycznego.

i technologii (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018); Agnieszka Ogonowska, “Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki”, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. Emanuel Kulczycki, Michał Wendland (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, 2012), 53–68.

6. Gottfried Boehm, William J. T. Mitchell, “Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy”, tłum. Kaja Gadowska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompka (Kraków: Znak, 2012), 94–117.

7. Zob. Krzysztof Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny* (Warszawa: PWN, 2004), 228–234.

8. Zob. William J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015), 65–68.

9. Zob. William J. T. Michell, *Picture Theory* (Chicago: Chicago University Press, 1994), 16; por. William J. T. Michell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, w: *Art History, Aesthetics,*

Artykuł rozpoczyna się od odróżnienia prawdy i wiarygodności. Prawda odnosi się do sądów i zdań, w innym sensie mówimy o niej, że jest jedną z kluczowych wartości etycznych, stanowi punkt odniesienia dla ludzkich sposobów wartościowania i oceniania. Natomiast wiarygodność dotyczy zaufania odbiorców do informacyjnej zawartości przekazu medialnego. Traktuje fotografie jak teksty kultury, których rozumienie wiąże się z interpretacją, uznaje, że nie należy rezygnować z wartości prawdy, szczególnie, gdy chodzi o argumentację etyczną i wpisane w nią poszukiwanie prawdy pozostającej w relacji do ontycznego dobra. W ujęciu hermeneutycznym prawda jest czymś, co się odsłania w żmudnym procesie interpretacji. Podmiot może nie być świadomy wpływu przesądów (przesądów) własnego rozumienia świata, dlatego należy zwracać uwagę na konieczność ich wydobywania i nazywania. Hermeneutyczna metodologia "czytania" obrazów wymaga uwzględnienia aspektów – kognitywnych, psychologicznych i etycznych – związanych z obrazem świata, na którym opieramy się w procesie interpretacji. W zakończeniu znajduje się wypunktowanie najważniejszych postulatów dotyczących etycznego wykorzystania obrazów w komunikacji medialnej.

Prawda a wiarygodność

Należy odróżnić prawdziwość od wiarygodności obrazu. W logice klasycznej prawda w aspekcie epistemologicznym to zgodność intelektu z rzeczywistością (za Tomaszem z Akwinu – *veritas est adaequatio rei et intellectus*). Argumenty starożytnych i nowożytnych sceptyków dotyczące rozumienia prawdy-jako zgodności myśli z rzeczywistością doprowadziły do powstania nieklasycznych definicji prawdy, wśród których wybiły się dwie koncepcje: (1) pragmatyczna – prawdziwość dotyczy idei, która dobrze kieruje ludzkim postępowaniem, (2) koherencyjna – prawdziwość dotyczy pojęć, wtedy i tylko wtedy, gdy są one elementem koherentnego systemu sądów¹⁰. Dwudziestowieczna interpretacja klasycznej koncepcji prawdy, czyli korespondencyjna teoria prawdy w wersji semantycznej dokonana przez Alfreda Tarskiego, wskazuje, że prawdziwość to cecha sądu polegają na wykazaniu zgodności zdania ze stanem faktycznym, związanym ze zbiorem faktów¹¹. Przeciwnością prawdy jest fałsz. Prawdziwość w tym sensie zależy od tego,

Visual Studies, red. Micheal Ann Holly, Keith Moxey (New Haven–London: Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press, 2002), 231–250

10. Zob. Adam Grobler, "Prawda, jej namiastki i paradoksy z tym związane", w: *Przewodnik po epistemologii*, red. Renata Ziemińska (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2013), 19–52.

11. Za Janem Woleńskim autor artykułu zamiennie używa terminów "prawda" i "prawdziwość" oraz "fałsz" i "fałszywość". Por. Jan Woleński, "Historia pojęcia prawdy", w: *Przewodnik po epistemologii*, red. Renata Ziemińska (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2013), 84–85.

w jakiej dziedzinie się poruszamy i jakie zachodzą w niej relacje, wyrażone przez zbiory faktów odnoszących się do określonych sytuacji.

O prawdzie można mówić także w znaczeniu ontologicznym i aksjologiczno-etycznym. Wtedy nie wskazujemy na różne prawdy, ale na różne spojrzenia na prawdę. Różnorodność i odmiennność rozumienia danego zagadnienia jest intelektualną wartością i nie oznacza uznania prawdy za wartość względną. Prawda ontologiczna wyraża zależność bytu od intelektu. W filozofii średniowiecznej prawdę traktowano jako jedno z transcendentaliów (byt, jedno, coś, prawda, dobro, piękno), które opisują uniwersalne, ponadkategorialne własności bytu. Prawda, dobro i piękno, jako transcendentalia o szczególnym znaczeniu aksjologicznym i etycznym, wyznaczają właściwe proporcje dla używania rzeczy i budowania relacji społecznych przez człowieka. Te wątki jednak wykraczają zakres problemowy tego artykułu.

W kontekście sporów o epistemologiczne rozumienie prawdy należy przywołać kwestię nośników prawdy. Wtedy mamy do czynienia z dwoma ujęciami tego zagadnienia – nominalnym i propozycjonalnym. To pierwsze wskazuje, że prawdziwość dotyczy idei – jak rozumiał tę kwestię pragmatysta William James – lub pojęcia, jak rozumieli to dziewiętnastowieczni zwolennicy filozofii Hegla. W tych ujęciach nazwy wyrażają pojęcia lub pojęcia oznaczają znaczenia nazw. W drugim przypadku, czyli propozycjonalnym, przmiotnik prawdziwy odnosi się do tworów wyrażonych przez zdania. W tej sytuacji prawdziwość może nawiązywać do: sądu (Kazimierz Twardowski), stwierdzenia – *statement*, *assertion* (John L. Austin), myśli (Gottlob Frege, Kazimierz Ajdukiewicz), przekonania (Bertrand Russell) oraz aktu (Franz Brentano, Tadeusz Kotarbiński)¹².

Prawdziwość można odnieść także do percepcji przedmiotów z naszego otoczenia i oznacza to, że spostrzeżenie osoby jest prawdziwe, gdy podstawowa interpretacja świata, jaką ona przyjmuje, jest zgodna z tym, co w ogóle jest reprezentowalne¹³. Ten ostatni sposób rozumienia prawdziwości poznania ma zastosowanie do rozumienia obrazów fotograficznych. Z perspektywy “logiki obrazu” należy rozważyć, co to znaczy, że obraz może być analizowany jako nośnik prawdziwości i wiarygodności. W tym kontekście też problem orzekania o prawdziwości zdań należy poszerzyć o kwestię prawdziwości odczytywania obrazów i pogłębionego rozumienia ich sensu.

W ujęciu aksjologiczno-etycznym prawda to wartość o doniosłym znaczeniu, punkt odniesienia dla ludzkich wyborów i ocen moralnych. Na podstawie tej wartości formułujemy postulat negatywny – nie należy oszukiwać, lub pozy-

12. Por. Jan Woleński, *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm* (Warszawa: PWN, 2005), 144–145.

13. Por. Bruce M. Bennett, Donald D. Hoffmann, Chetan Prakash, *Observer Mechanics. A Formal Theory of Perception* (New York: Academic Press, 1989), 194–196.

tywny – należy mówić prawdę. Sformułowania “nie kłam” i “mów prawdę” (pisz “prawdę” w odniesieniu do słowa), pokazuj “prawdę” w odniesieniu do obrazu) nie są tożsame. Zasadniczo różnica dotyczy intencji nadawcy. Nie chodzi o ukazanie prawdy w jej kompletności i dosłowności, ale raczej o odpowiedzialną interpretację prawdy, która nie wywołuje dodatkowych emocjonalnych reakcji odbiorców – strachu, konsternacji, wściekłości. Chodzi o jasne ukazanie problemu, szacunek dla wrażliwości odbiorców oraz określenie kontekstu dla informowania o samym zdarzeniu, czy jest to informacja ważna, czy raczej służy zaspokojeniu ciekawości odbiorców, złaknionych informacji na temat nieszczęść i tragedii ludzkich. Nie należy też odbierać informacjom ich ważności. Tworzenie przekazu, w którym uwaga odbiorcy zostaje zogniskowana na rzeczy błahe, może umniejszać ważność informacji istotnych¹⁴. Tego typu działanie ze strony nadawców należy traktować jako fałszowanie informacji.

Można w tym momencie postawić dodatkowy problem moralnej oceny informowania odbiorców przez zastosowanie półprawd lub zatajania części prawdziwych informacji w celu ochrony “wyższego dobra”, na przykład ochrony tajemnicy danych na temat osoby, wobec której toczy się dochodzenie prokuratorskie lub w celu “ochrony” opinii publicznej przed eskalacją strachu. Dotyczy to między innymi sposobów informowania o rozprzestrzenianiu się wirusa choroby zakaźnej, skutkach awarii reaktora w elektrowni jądrowej bądź osobach zamieszanych w działalność terrorystyczną. Wtedy należy rozważyć, z jednej strony – czy istnieją uzasadnione powody przekazywania jedynie części prawdy na temat dramatycznych zdarzeń, czy raczej należy pokazać całą prawdę w jej dramatyzmie po to, aby odbiorcy przekazu mogli się lepiej przygotować na zagrożenie¹⁵.

W perspektywie hermeneutycznej można przedstawione wyżej sytuacje analizować, odwołując do: (1) nośnika prawdy – fotografii, (2) etosu dziennikarza-fotoreportera oraz (3) etosu redaktora prowadzącego zamieszczające zdjęcie w gazecie lub czasopiśmie. W przypadku mediów tradycyjnych (prasa, radio, telewizja) to ostatecznie redaktor odpowiada za to, co zostanie opublikowane. W przypadku fotografii zamieszczanych na platformach internetowych fotograf jest jednocześnie osobą, która zdjęcie upublicznia. Wtedy rolę *gatekeepera* spełnia administrator strony; może on zablokować taki dostęp, na przykład, gdy zdjęcie propaguje nietolerancję rasową, nadmiernie epatuje seksem bądź namawia do stosowania przemocy. Każda fotografia umieszczona w sieci ma charakter publiczny i może być rozpatrywana z punktu widzenia etyki komunikacji medialnej. Odn-

14. Clifford G. Christians, “Social Dialogue and Media Ethics”, *Ethical Perspective* vol. 7, no. 2/3, 2000, 182–191.

15. Por. Pedro Mayer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, przeł. Jacek Mikołajczyk (Gliwice: Helion, 2006), 150–161.

simy się wtedy do podstawowych wartości ważnych dla świata mediów: wolności słowa (obecnie słowa i obrazu) oraz ekonomicznej i instytucjonalnej niezależności mediów. Właściciel instytucji medialnej – biznesowy lub polityczny – często uznaje, że ma prawo do decydowania o merytorycznej zawartości przekazu przez dobór obrazów zdjęciowych i odpowiedniego komentarza. To ostatecznie powoduje, że obniża się wiarygodność mediów tradycyjnych, a w konsekwencji odbiorca poszukuje innego, najczęściej internetowego sposobu pozyskiwania informacji.

Wiarygodność/niewiarygodność to cecha przypisywana osobie (człowiek godny/niegodny zaufania), grupie społecznej (wiarygodne/niewiarygodne ugrupowanie polityczne) lub wytworom człowieka (wiarygodna/niewiarygodna informacja). W tym kontekście można mówić o fotografiach prawdziwych i niewiarygodnych, albo wiarygodnych, ale ukazujących nieprawdziwy obraz sytuacji¹⁶. Przykładem napięcia między prawdą a wiarygodnością może być fotografia martwego chłopca znalezionego na plaży w Grecji, który zginął podczas nielegalnej przeprawy. Ciało chłopca znaleziono w innym miejscu, między skałami, a pracownicy służb ratunkowych (może inspirowani przez fotografa) przenieśli go na plażę i tam wykonano zdjęcie. Następnie zdjęcie to trafiło do przestrzeni publicznej i wtedy uznano je za wiarygodny przekaz ukazujący sytuację uchodźców z Syrii, uciekających przed skutkami wojny i głodu w swojej ojczyźnie. Pod wpływem tego zdjęcia i presji opinii publicznej, która na nie zareagowała, niektóre państwa Europy Zachodniej, między innymi Niemcy i Szwecja, zdecydowały się na zaproszenie uchodźców do siebie.

Można to zdjęcie zinterpretować jako: (1) Fotograficzny obraz tragicznego losu dziecka zaplątanego w konflikty ludzi dorosłych. Dramatyzm wojny lub nieszczęścia pokazany przez pryzmat ofiar dzieci jest dla medialnego odbiorcy bardziej wzruszający od podobnego losu osób dorosłych. (2) Element propagandy politycznej, której celem jest destabilizacja sytuacji politycznej i gospodarczej w Europie bądź przygotowanie do drenażu dobrze wykształconych pracowników z Bliskiego Wschodu i zatrudnienia ich w Europie. (3) Manipulację reporterską w celu zdobycia atrakcyjnego zdjęcia, które trafi na okładkę poczytnego czasopisma i wzbudzi emocjonalną reakcję odbiorców, co przełoży się ostatecznie na lepszą rozpoznawalność tytułu prasowego i większe zyski. W celu znalezienia wykładni interpretacyjnej należy uwzględnić wiele czynników, które pozwalają na adekwatne “odczytanie” zdjęcia.

Zdaniem André Rouillégo, jednego ze współczesnych badaczy kultury wizualnej, czynności mechaniczne związane z fotografią mogą być wyznacznikami prawdy

16. Zob. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2010), 71–77.

wyłącznie wtedy, gdy udział człowieka w tworzeniu obrazu jest jak najmniejszy¹⁷. To kryterium jest jednak nieadekwatne. Obecnie fotograf w dużym stopniu może wpływać na fotografię, można ją retuszować, poprawiać, remiksować, usuwać lub dodawać nowe elementy, poprawiać jakość obrazu, wpływać na estetykę przekazu. Niektóre zabiegi techniczne sprawiają, że mamy wrażenie prawdziwości i wiarygodności przedstawianych sytuacji, chociaż fotografia użyta do ich przedstawienia została poddana technicznej obróbce. Niektóre z tzw. oszustw fotograficznych wynikają z przyczyn kognitywnych – mózg odbiorcy jest w stanie zinterpretować płaskie zdjęcie jako trójwymiarowe. Inne “zafalszowania” wynikają z powodów technicznych, jesteśmy w stanie wyodrębnić wybraną scenę z szerszego tła i nadać jej nowe znaczenie, na przykład wyróżniony fragment może być intrygujący, chociaż jego tło było nieciekawe; możemy też powiększyć ten fragment, w ten sposób nadając mu nowe znaczenie. W konsekwencji fotografia będzie inaczej odczytywana przez odbiorców.

W perspektywie kognitywnej uznaje się, że widzenie to aktywność oka i aktywność mózgu, ujęta w dwóch perspektywach – “widzenie dla percepcji” i “widzenie dla działania”¹⁸. Oba aspekty widzenia odgrywają ważną rolę we współczesnej komunikacji wizualnej – chodzi o to, aby skupić wzrokowo-mózgową uwagę odbiorcy i wywołać określoną reakcję – ruch oka, impuls mózgowy, który następnie dociera do ręki i powoduje określone działanie. Zatem jeżeli jakąś fotografię uznajemy za prawdziwą i wiarygodną, to znaczy, że zgadza się ona z obrazem świata, w jakim zanurzony jest odbiorca przekazu.

Przykładem tej zależności może być zdjęcie wykonane przez Kevina Cartera, pod tytułem *Struggling Girl*, przedstawiające małą, wychudzoną dziewczynkę, do której zbliża się sęp. Fotografia ta przyniosła autorowi nagrodę Pulitzera w 1993 roku i sławę. Później jednak zarzucono fotoreporterowi bezdusność; oceniano, że zamiast pomóc małemu dziecku, skupił się zrobieniu “ciekawego” zdjęcia. Kontekst był inny, sytuacja miała miejsce blisko miejsca wydania posiłków, matka dziewczynki pobiegła odebrać pomoc żywnościową i na chwilę zostawiła ją samą. Kiedy fotograf robił zdjęcie, przyleciał sęp i usiadł w pewnej odległości za dzieckiem. Na zdjęciu wydaje się, że sęp siedzi blisko dziewczynki, co nadaje zdjęciu dodatkowego dramatyzmu. “Czytamy” ten fotograficzny obraz przez widok porzuconego, skazanego na śmierć dziecka i domyślamy się obecności pozbawionego empatii fotografa. Z jednej strony nagrodzona fotografia, jak i sam Kevin Carter, stała się przedmiotem krytyki, a z drugiej zdjęcie jest zapisem

17. Zob. André Rouillé, *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann (Kraków: Universitas, 2007), 63–64.

18. Por. Grzegorz Króliczak, Szymon Biduła, “Widzenie”, w: *Przewodnik po kognitywistyce*, red. Józef Bremer (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2016), 367–390.

dramatu konfliktów etnicznych i religijnych w Afryce, które wywołało reakcję współczucia ze strony mieszkańców bogatej Północy. W konsekwencji fotografia ta pomogła w zbieraniu pieniędzy na pomoc dla mieszkańców Sudanu południowego¹⁹. Z analizy tego przykładu wynika, że oglądanie to także interpretacja; tutaj założenia (przedsady, przesady) wpływają na odczytanie fotografii. Analizy dotyczące hermeneutyki obrazu fotograficznego należy powiązać z koncepcją obrazu świata i związanych z nim reguł widzenia.

Prawda i interpretacja obrazu świata

Vilém Flusser zaproponował następującą definicję fotografii:

[J]est to obraz wytworzony i dystrybuowany przez aparaty zgodne z programem, którego pozorną funkcją jest informowanie. Każde z podstawowych pojęć [obraz, aparat, program, informacja – M.W.] zawiera dalsze pojęcia. Obraz obejmuje magię, aparat obejmuje automatyzm i grę, program obejmuje przypadek i konieczność, zaś informacja obejmuje symbol i nieprawdopodobieństwo. Prowadzi to do rozszerzonej definicji fotografii: jest to obraz magicznego stanu rzeczy automatycznie wytworzony i dystrybuowany przez programowane aparaty w trakcie gry, opierającej się na przypadku oraz konieczności, którego symbole powodują nieprawdopodobne zachowania odbiorców²⁰.

Zaproponowana definicja sugeruje, że fotografowanie jest złożonym procesem, w którym istotną rolę odgrywa podmiot fotografujący, aparat – jego techniczna konstrukcja i możliwości – oraz obiekty i osoby fotografowane w określonych sytuacjach, a także to, jaką rzecz, osobę, zdarzenie fotograf uznaje za godną sfotografowania, co przyciąga jego uwagę.

Aparat fotograficzny to w pewnym sensie aparat sprawowania władzy nad społeczną imaginacją, tworzenia i rozumienia obrazu świata. Szczególnie dotyczy to tych miejsc i sytuacji, w których nie byliśmy. Według Flussera obrazy to powierzchnie, które wywołują reakcję zmysłu wzroku, a aparaty to urządzenia techniczne służące do ich rejestrowania. Fotograf jest w pewnym sensie funkcjonariuszem aparatu fotograficznego, jego działanie podlega dyrektywom wykonywania zdjęć²¹. Wola właściciela aparatu jest wtórna wobec cyfrowych aspektów procesu fotografowania, a także społecznych reżimów postrzegania, czyli tego, co potencjalny odbiorca

19. Greg Marinovich, João Silva, *Bractwo Bang Bang*, przeł. Wojciech Jagielski (Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non, 2012), 145–148.

20. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2004), 66.

21. Zob. Vilém Flusser, *The Surprising Phenomenon of Human Communication* ([bmw] Metaflux Publishing, 2016), 45–47.

obrazu może uznać za godne zainteresowania. Społeczeństwo komunikacyjne wytwarza określoną przestrzeń symboliczną, która uwiarygadnia określone obrazy wizualne, nadaje im znacznie. Niektóre z obrazów wydają się bardziej prawdopodobne niż inne, niektórym bardziej wierzymy, a wobec innych jesteśmy nieufni, niejako mimo tego, że pokazują prawdę²². Niekiedy prawda i wiarygodność do siebie nie przystają.

Pomysł opisanego zbioru poglądów, stanowiącego kontekst dla ludzkiego rozumienia świata, z którego w równym stopniu czerpią teorie, jak i społeczne reguły oglądania pochodzi od Martina Heideggera i jego koncepcji światoo obrazu²³. We współczesnym światoo obrazie decydującą rolę odgrywa technika, szczególnie fotografia i film. Możemy zapisywać i przekazywać obrazy fotograficzne na niespotykaną wcześniej skalę. W tym kontekście William J. T. Mitchell pisał:

Podwójna świadomość obrazów jest głęboką i trwałą cechą ludzkich reakcji na reprezentacje. [...] Jednocześnie chciałbym sugerować, że postawy wobec obrazów są niezienne albo, że nie istnieją w tej kwestii istotne różnice pomiędzy kulturami, pomiędzy epokami historii i epokami rozwoju²⁴.

Dotyczą one sztuki, odczytywania ikon religijnych, ikon współczesnej polityki i kultury, stereotypów rasowych, a współcześnie ze względu na potrzebę wizualizowania odkryć naukowych dotyczą także nauki. Mamy tutaj na uwadze nie tyle samą naukę, ile społeczne uznanie dla teorii naukowych. Sponsorzy zazwyczaj wspierają te programy badań naukowych, które są „głośne” medialnie. Wiedza, będąca efektem pracy naukowców, potrzebuje wiarygodnych wizualizacji.

Relację między widzeniem a obrazem świata zawartym w ludzkim umyśle można opisać, odwołując się do klasyka filozofii nowożytnej George’a Berkeleya. Stworzył on pojęcie „obrazu” jako czegoś, co wynika z przedstawiania sobie przez człowieka idei przedmiotu w umyśle. W wersji uproszczonej sprowadza się to do zasady „istnieć, znaczy być postrzeganym”. W słabszej wersji interpretacji tego wyrażania można uznać, że widzenie jest odczytywaniem sensu, czyli „widzeniem” rzeczy w odniesieniu do innych rzeczy i idei tych rzeczy w umyśle²⁵. Odkrycie Berkeleya polegające na połączeniu postrzegania z obrazem świata

22. Zob. Vilém Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. Przemysław Wiatr (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018), 251–264.

23. Por. Martin Heidegger, „Czas światoo obrazu”, w: *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, red. Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Wolicki (Warszawa: Czytelnik, 1977), 128–130.

24. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, 46.

25. Zob. George Berkeley, „An Essay towards A New Theory of Vision. Theory of Vision Vindicated and Explained”, 147, w: *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, ed. A. A. Luce and T. E. Jessop (London–Edinburgh–Paris–Melbourne–Toronto–New York, 1948–1957), 129–130.

w umyśle (zbiór idei) stało się przedmiotem pogłębionych analiz kognitywnych oraz teoretyków kultury wizualnej. Postrzeganie przedmiotów zależy od tego, w jakim sensie rzeczy mają dla nas znaczenie, stanowią przedmiot zainteresowania, dlaczego są dla odbiorcy ciekawe, intrygujące, przerażające lub zabawne. To, co wywołuje zainteresowanie, jest lepiej dostrzegane i trwalej zapamiętywane. Obiekty istniejące dla nas to te, które postrzegamy, wydobywamy je z chaosu informacji. Prawidłowości dotyczące reguł postrzegania są wykorzystywane przez twórców reklam, kampanii społecznych, politycznych, ale także edukatorów, tworzących nowe sposoby przyswajania skomplikowanych treści²⁶.

“Obraz świata”, w jaki jesteśmy mentalnie zanurzeni, jest dla nas na tyle oczywisty, że nie dostrzegamy jego historycznego charakteru oraz interpretacyjnych ograniczeń. Obraz rzeczywistości jest w pewnym sensie jej reprezentacją; składają się na nią wiedza, kultura danego czasu, przekonania uświadomione bądź nieuświadomione, aktywności i teorie naukowe, strategie dotyczące codziennych czynności, na przykład praktyki religijne, oraz utrwalone zachowania społeczne. Aspekty stanowiące obraz świata nie są logicznie ze sobą powiązane, ale stanowią zbiór założeń dotyczących obrazu świata. Gadamer tego typu elementy zawarte w obrazie świata określił jako przedsądy, bądź przesądy. Nie powinniśmy im biernie ulegać, należy jednak uświadamiać sobie ich wpływ na nasze indywidualne i społeczne rozumienie świata.

W nastawieniu hermeneutycznym mamy czynienia ze szczególnym rozumieniem prawdy powiązanej z komunikacją. W jednym ze swoich esejów Hans-Georg Gadamer pisał:

To, co nazywamy prawdą, otwartość, nieskrytość rzeczy, ma swoją własną czasowość i swoją dziejowość. W trakcie wszystkich zabiegów o prawdę spostrzegamy ze zdumieniem, że nie możemy powiedzieć [pokazać – M.W.] prawdy, nie zwracając się do kogoś i nie odpowiadając komuś, a przeto bez wspólnoty uzyskanego porozumienia. Ale najbardziej zdumiewające w istocie języka i rozmowy jest to, że kiedyś z kimś o czymś rozmawiam, nie jestem wcale związany z tym, co sądzę, że nikt z nas nie obejmuje swoim sądem całej prawdy, ale że niejako cała prawda obejmuje nas obu, w tym, co każdy z osobna sądzi. Hermeneutyka na miarę naszej dziejowej egzystencji miałaby za zadanie rozwinąć te związki sensu języka i rozmowy, które rozgrywają się ponad nami²⁷.

Metoda hermeneutyczna dotyczy procesu rozumienia, na który składają się historyczność i dziejowość ludzkiego bycia w świecie, współbycie z innymi

26. Keith Moxley, “Studia wizualne a zwrot ikoniczny”, przeł. Marcin Korzewski, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompka (Kraków: Znak, 2012), 139–156.

27. Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, red. Krzysztof Michalski, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 2000), 51.

– relacje społeczne oraz indywidualne doświadczenia nadawcy i odbiorcy informacji. Prawda jest tutaj odkrywana w kontekście komunikowania między osobami. Przedmiotem wymiany mogą być słowa, ale także obrazy wyposażone w symboliczny sens, którego treści wychodzą poza to, co przedstawiają. Ta komunikacja może być zapośredniczona przez urządzenia techniczne, a współcześnie fotografia stanowi określony wymiar tej komunikacji. Istotą hermeneutyki jest ukazanie obrazu językowego jako obrazu świata. Gadamer przyrównuje to do “gry z językiem lub atakującymi nas treściami doświadczenia świata lub treściami przekazu, które nas zagadują, coś proponują i wycofują się, aby ponownie sprowokować do zadania kolejnego pytania”²⁸. W ujęciu autora artykułu nastawienie hermeneutyczne polega na podjęciu gry z obrazami fotograficznymi, które zmuszają nas do myślenia na temat naszej sytuacji egzystencjalnej i kondycji świata z naszego otoczenia. Język obrazów obejmuje manifestacje znaczenia symbolicznego słów i zdarzeń. Okrywanie tego znaczenia wymaga twórczego wysiłku interpretatora.

Hermeneutyka obrazów wiąże się z rozwojem kompetencji interpretacyjnych, do sztuki interpretowania słów dodajemy umiejętność interpretowania obrazów. Chodzi szczególnie o wrażliwość na bodźce zmysłowe – zmysł obrazu (*image sense*) i specyficzna inteligencja ikoniczna umożliwiającą badanie wielu warstw znaczeń kryjących się w fotografii. Słowo jest wtedy rozumiane, jako “patrzeć przez”, staje się czymś przezroczystym, jego zadanie polega na tym, aby pomóc i przyspieszyć “wejście” w strukturę przekazu informacyjnego²⁹. W zależności między słowem i obrazem, ten ostatni jest czymś, co prowokuje do rozumienia (“czytania”). Na hermeneutykę obrazu fotograficznego składają się następujące elementy: taktyki wizualne (reguły przedstawiania i odbioru informacji), modele dyskursu przy użyciu obrazów w przestrzeni publicznej, racjonalność i emocjonalność przekazu, figuratywność postaci oraz cyfrowe sposoby rejestrowania i przetwarzania obrazów. Zdaniem Mitchella w hermeneutyce obrazów chodzi o krytyczne zestawienie modelu “obrazu” z modelem “wypowiedzi”, które w istocie stanowią odmiany równoprawnych aspektów komunikowania. “Widzenie” rozumiejące jest konstruktem kulturowym, niepodarowanym nam w sposób naturalny, ale jest czymś wyuczonym, co stale się rozwija. W tym kontekście prawda jest czymś, co się nam odsłania w procesie dokładania kolejnych elementów do wcześniejszego obrazu³⁰.

28. Zob. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran (Kraków: Wydawnictwo Inter esse, 1993), 441.

29. Zob. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, 111–112.

30. Mitchell przyznawał się do inspiracji teorią hermeneutyczną Gadamera, ale tej kwestii nie rozwijał. Por. Boehm, Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy...*, 101–103.

W podobnym sensie pisała o samej już fotografii Susan Sontag. Twierdziła, że rzeczywistość widzimy, rozumiemy, ale także oceniamy przez “okulary fotografii”. Do większości miejsc przez nas oglądanych nie docieramy, wyrabiamy sobie pogląd na ich temat na podstawie fotografii lub filmu. Na fotografii lub filmie zdarzenia wydają się mieć bardziej dramatyczny przebieg niż w rzeczywistości. Zgodnie z nastawieniem hermeneutycznym Sontag uznaje, że przy pomocy fotografii zapisujemy nasze doświadczenia oraz zyskujemy dostęp do doświadczeń innych ludzi, dzięki nim odnajdujemy wspólnotę doświadczeń³¹. Przez świat obrazów możemy powtórnie przeżywać zdarzenia, przywoływać je z naszej pamięci. Gdy zmienia się nasze pojęcie rzeczywistości, zmienia się też rozumienie obrazów i odwrotnie – zmieniają się też obrazy, które służą nam do opisanie rzeczywistości. Trwałość fotografii, szczególnie fotografii cyfrowej, stanowi uzupełnienie dla nietrwałości ludzkiej pamięci. Oczywiście są takie zdarzenia, że chcielibyśmy, aby się zachowały, i takie, o których chętnie byśmy zapomnieli.

Etyczna konkluzja

Należy uznać, że fotografia wpływa na nasz obraz świata. Z jednej strony ze względu na uniwersalność i przystępność przekazu komunikacyjnego obrazy ułatwiają przyswajanie skomplikowanych treści – to niewątpliwie coś pozytywnego. Z drugiej strony “zastępowanie” słów obrazami może prowadzić do banalizacji treści przekazu, eliminacji z procesu komunikacji tych aspektów informacji, których nie da się wyrazić obrazem, bądź uprościć do piktorialnego skrótu.

W odniesieniu do wcześniejszych analiz dotyczących prawdziwości i wiarygodności obrazu fotograficznego można sformułować kilka wskazań ujętych w duchu etyki odpowiedzialności, jakich powinniśmy przestrzegać w komunikacji przy użyciu słów i obrazów:

(1) Zachować krytycyzm w odbiorze wszelkich informacji, w tym szczególnie fotografii, ze względu często stosowane praktyki manipulacyjne stosowane w komunikacji wizualnej.

(2) Zadbaj o rozumienie; należy wiedzieć, że każde zdjęcie umieszczone w przestrzeni medialnej jest związane z jego interpretacją niezależną od intencji nadawcy.

(3) Dystansować się do emocjonalnego charakteru przekazu; zadbaj o to, aby fotografia była zaopatrzona w odpowiedni komentarz słowny, bez niego może ona wywołać niepożądaną przez nadawcę reakcję u odbiorcy.

31. Zob. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magała (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017), 26–28.

(4) Starać się poznać kontekst historyczny, społeczny, polityczny wykonanego zdjęcia, a w przypadku umieszczenia zdjęcia w przestrzeni publicznej przekazać odbiorcom informację na temat tego kontekstu.

(5) Mieć świadomość wpływu medialnych wzorów osobowych (komentatorów, celebrytów) na ocenę wiarygodności przekazu medialnego; celebrytizm obniża wiarygodność przekazu.

(6) Nie wykorzystywać wizerunku osób publicznych bez ich zgody, nie przetwarzać tych wizerunków w celach rozrywkowych.

(7) Nie traktować tragedii, nieszczęść ludzkich jak widowisk, których pokazywanie ma celu przyciągnięcie uwagi, zwiększenia atrakcyjności obrazów ("klikalności") w przypadku nowych mediów.

(8) Być odpowiedzialnym za słowo i obraz, dbać o prawo dostępu do prawdziwych informacji, a jednocześnie szanować wrażliwość moralną, estetyczną, religijną odbiorców tych informacji.

(9) Profesjonalni nadawcy powinni dbać o prawdziwość i wiarygodność przekazywanych informacji, w tym obrazów fotograficznych, niezależnie od presji czasu, instytucji medialnych i ciągłego poszukiwania atrakcyjnego materiału wizualnego.

(10) Profesjonalizm nadawcy wymaga także adekwatnego powiązania obrazu ze słowem, błędy w tym zestawieniu wpływają na ukształtowanie fałszywego obrazu świata odbiorców przekazu.

Bibliografia

- Berkeley, George. "An Essay towards a New Theory of Vision. Theory of Vision Vindicated and Explained", 147. W: *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, red. A. A. Luce and T. E. Jessop. London–Edinburgh–Paris–Melbourne–Toronto–New York, 1948–1957.
- Bennett, Bruce M., Donald D. Hoffmann, Chetan Prakash. *Observer Mechanics. A Formal Theory of Perception*. New York: Academic Press, 1989.
- Boehm, Gottfried, William J. T. Mitchell. "Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy", przeł. Kaja Gadowska. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompka, 94–117. Kraków: Znak, 2012.
- Christians, Clifford G. "Social Dialogue and Media Ethics". *Ethical Perspective*, vol. 7, no. 2/3, 2000, 182–191.
- Flausser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2004.
- Flausser, Vilém. *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. Przemysław Wiatr. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018.
- Flausser, Vilém. *The Suprising Phenomenon of Human Communication*. [bmw] Metaflux Publishing, 2016.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran. Kraków: Wydawnictwo Inter esse, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, red. Krzysztof Michalski, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski. Warszawa: PIW, 2000.
- Grobler, Adam. "Prawda, jej namiastki i paradoksy z tym związane". W: *Przewodnik po epistemologii*, red. Renata Ziemińska, 19–52. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2013.
- Heidegger, Martin. "Czas swiatioobrazu". W: *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, red. Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Wolicki. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Hudzik, Jan P. *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*. Warszawa: PWN, 2017.
- Konopacka, Sylwia. "Wirtuozeria iluzji, czy wierne oddawanie walorów rzeczywistości – problematyka prawdy na przykładzie konkursu World Press Photo". *Kultura – Media – Teologia* nr 5/2011, 46–59.
- Króliczak, Grzegorz, Szymon Biduła. "Widzenie", w: *Przewodnik po kognitywistyce*, red. Józef Bremer, 367–390. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2016.
- Marinovich, Greg, João Silva. *Bractwo Bang Bang*, przeł. Wojciech Jagielski. Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non, 2012.
- Mayer, Pedro. *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, przeł. Jacek Mikołajczyk. Gliwice: Helion, 2006.
- Moxley, Keith. "Studia wizualne a zwrot ikoniczny", przeł. Marcin Korzewski. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompka, 139–156. Kraków: Znak, 2012.

- Mitchell, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Mitchell, William J. T. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". W: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, red. Micheal Ann Holly, Keith Moxey, 231–250. New Haven–London: Sterling and Francine Clark Art Institute, Yale University Press, 2002.
- Mitchell, William J. T. *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015.
- Ogonowska, Agnieszka. "Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki". W: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. Emanuel Kulczycki, Michał Wendland, 53–68. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, 2012.
- Osika, Grażyna. *Tożsamość osobowa w epoce cyfrowych technologii komunikacyjnych*. Kraków: Universitas, 2016.
- Rouillé, Andre. *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemenn. Kraków: Universitas, 2007.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017.
- Szymanek, Krzysztof. *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*. Warszawa: PWN, 2004.
- Wiatr, Przemysław. *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flusera*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018.
- Woleński, Jan. *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*. Warszawa: PWN, 2005.
- Woleński, Jan. "Historia pojęcia prawdy". W: *Przewodnik po epistemologii*, red. Renata Ziemińska, 53–86. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2013.
- Wolny-Zmorzyński, Kazimierz. *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2010.
- Zawojski, Piotr. *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*. Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000.
- Zawojski, Piotr. *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.

omówienia | komentarze | opracowania

ER(R)GO

commentaries | and | debates



Queering the (Camera) Matrix: Male Body Aesthetics in Erwin Olaf's and Ruven Afanador's Photography

Abstract: In the following paper, the author approaches some of the visual work of two contemporary photographers – Erwin Olaf and Ruven Afanador – in an attempt to see how their work renounces traditional views on masculinity. The photographs chosen for this analysis appear to be a peculiar play with social conventions and expectations related to gender and sexuality. In their work, both Erwin Olaf and Ruven Afanador seem to disrupt and reject the economy of heterosexual desire in favour of a much freer – and unconstrained by propriety – expression of corporeality and sensuality. As a result of such a spectacle of re-creation, the body is redefined not only as a means of expressing performativity (or, the surface onto which it is inscribed), but above all as a medium of becoming which functions as a reservoir of ever-changing meanings.

Keywords: photography, Erwin Olaf, Ruven Afanador, male body aesthetics, queer, masculinity

The human body seems troublesome: people tend to perceive it not exactly for what it is, and what it does (can we even see the body as it materialises, without judgment on what it should look like according to some arbitrary suppositions informed by our own desires and/or social propriety?); they cannot see the body, for what they see is an embodiment of their own ideologies inscribed onto it, in opposition to which the presence of any body is judged. We know that one's relationship with one's own body is problematic and based on multiple illusions, which starts with the mirror stage and is only reinforced later in life through id-ego-superego triad of conflicts. The affective and ideological load always makes the body detached from itself – it transforms the body into a nexus of acquired meanings. Thus, the body becomes a platform of cultural (re)negotiations of meaning which is either contained within the disciplinary regime,¹

1. By the disciplinary regime it is meant the kind of control which societies and their social structures inflict upon individuals to mould a certain type of human who conforms to their arbitrarily imposed expectations. The hypothesis best expounded by Michael Foucault in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995).

or it tries to exceed such boundaries of propriety pushing for a freer expression of one's body. Since the body is always perceived relationally, neutrality or indifference is rarely a reaction which accompanies seeing a body: we can feel repulsed by some bodies – like the deceased body or abject body, or aroused by others – the erotic body. Sometimes even a mere suggestion at eroticism makes a more conservative viewer cringe at what they catch sight of, let alone seeing a depiction of exposed genitals (or some other erogenous zones). But it all boils down to a response to a particular type of body and its desirability, which is either an expression of our individual taste or an imposition of social norms, or sometimes a subconscious merger of both. In this paper, I will focus on two contemporary, and highly talented, photographers – Erwin Olaf and Ruven Afanador² – as they play with the representation(s) of the male body which transgresses the heteronormative matrix of desire(ability).

Both Erwin Olaf and Ruven Afanador not only document the specificities and idiosyncrasies of certain non-normative cultures but, above all, they play with their conventions and expectations, sometimes to the extent of physically engaging themselves in their creation. This can be seen in Olaf's self-portraits where he "refuses the 'supertourist' stance of documentary photography insist[ing] instead on [...] double investment [...] as both photographer and as erotic participant"³ in the same way as Mapplethorpe did in his works. However, this quality does not apply to most of Ruven Afanador's work. Contrary to Robert Mapplethorpe or Rick Castro, whose depictions of sadomasochistic (sex) culture were quite naturalistic, both Olaf and Afanador tend to use highly stylised frames. Even if Erwin Olaf does tackle the subject of sadomasochistic desire in his series *Chessmen*, it is executed in less naturalistic manner – with attention to framing the scene in a way that, rather than documenting, is playing with, or is building on, certain representations of the (sub)culture in question. If one were to look for similarity in capturing the subject-matter and arranging clear backgrounds, Peter Hujar would probably come to mind as a predecessor of aesthetics employed by Olaf and Afanador. In subsequent sections of this paper, I will focus separately on Erwin Olaf and then Ruven Afanador and proceed to compare their approach to representation of the male form in photography on the basis of a selection of their photographs.

2. The reader will find the links to both Erwin Olaf's and Ruven Afandor's photographs in the footnotes to this text.

3. Richard Meyer, "Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography," *Qui Parle*, vol. 4, no. 1 (1990): 65–66.

Erwin Olaf

Stricken with emphysema and believed by his doctors not to be likely to reach the age of 60 (he is 61 as of 2020), Olaf's appreciation of what there is to be observed is probably even greater. As he himself states in *The New York Times*' interview, "knowing you are one of the weak animals in the herd [...] It's a huge advantage that you are aware that you have to live now and not tomorrow."⁴ With this heightened sense of urgency resulting in appreciation of the reality before him, Olaf tends to endow his works with the tone of finality (as in, for example, "The Kite" from 2018): an attempt at making every single one of his photographs attain the greatest level of abstraction and distance only surpassed by an appearance of an extremely familiar object in the frame – the leaning so conspicuous in his recent photographs (including the portraits of the Dutch royal family).

Olaf's work starts in the late 1980s with the series *Chessmen*⁵ – highly symbolic and stylised shots exploring the terrain of deformity, domination and submission as well as fragility of life (especially in the photograph titled "XVII," 1988). The figures portrayed are, in most cases, stripped of (conventional) clothing, and even though there are some elements of sadomasochist culture incorporated in these representations, one does not get the same impression from these as one would get from Mapplethorpe's photographs of the same subject matter. Here, the sadomasochistic undertone – also underscored by the use of Roman armour and antlers – is but a means for a broader commentary on the imagery associated with either domination or submission, and not an end in itself. There seems not to be a consistent pattern of submission: in one photograph ("VI") the Rubenesque female body of a warrior is embraced in a submissive pose by both a male and a female who epitomise more modern expectations of the human body – disciplined and contained. On another occasion, the same figure rides a lean male who assumes the role of a horse in the photograph numbered "XI," but, yet in another photograph, it is the male sitting in a small chariot that forces the Rubenesque female into submission. In this series (*Chessmen*), Erwin Olaf bends social expectations concerning the male body probably most strikingly in his self-portrait from 1989.⁶ Dressed in a leather bodice with lace frills attached to its

4. Nina Siegal, "A Photographer Who Makes You Ask, 'What Has Happened Here?'" *The New York Times*, February 16–17 (2019), <https://www.nytimes.com/2019/02/13/arts/design/erwin-olaf-photography.html> (5.12.2020).

5. Publications of his photography include: *Chessmen* (1988), *Silver* (2003), *Erwin Olaf: Volume I* (2008), *Erwin Olaf: Volume II* (2014), *Erwin Olaf: Works 1984–2012* (2013), and the most recent *Erwin Olaf: I am* (2019) which comes with four different covers.

6. The photograph "Self-Portrait: Thirty Years Old" (1989) can be accessed on Olaf's official website: https://www.erwinolaf.com/art/squares_1983_2018 (5.12.2020).

bottom edges, strings of beads and make-up, he probably does not represent what most viewers would consider to be a conventional male of that period. The play with social expectations climaxes with his exposed – standing out from an opening in the bodice – and fully erected penis that draws the viewer’s attention to the fact that it is not a mere cross-dressing, or trying to pass as a woman (albeit with no breasts, the fact also exposed and highlighted through the appearance of an opening in the upper part of the bodice), but a performative, and transgressive in nature, act which exceeds the binarism of conventional gender norms. It is a feminised male body that, although dressed in attire typically assumed to be within the realm of feminine material expression, flaunts its erected penis with pride, and not shame as the heterosexual matrix of desire would dictate.

Another example of breaking, and playing with, gender expectations can be found in the series *Rouge* (2005), which depicts football players, not the usual kind though.⁷ Football – traditionally a domain of masculine competitiveness – is undoubtedly a realm of no trespasses (at least not intentional and in the open, probably with some occasional lapses in performance), a place where homosocial relations (as envisaged and theorised by Eve Kosofsky-Sedgwick in *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*) bloom behind the curtain, in the locker-rooms, but whose expression on the field should be curtailed according to heterosexual directives. Using a ball as well as a suggestive title for the series of three generically titled photographs of players (“Player 1,” “Player 2,” “Player 3”) Erwin Olaf plays with our preconceptions of a football player, for what one finds in these photographs is three silhouettes of rather skinny and twinkish constitution which is far from what one would anticipate from a trained sportsman customarily built of solid muscles. To make it even more subversive, the very subjects of these photographs are wearing unusual – as for a football match – attire. The garments they have on are characteristic of queer culture and unequivocally hint at the sexual scene: jockstraps and long socks. But that is not the only subversive framework of reference incorporated in this series, because, besides being dressed in queer sexual culture’s insignia, we find a face with stage make-up on along with poses which remind one of the art of camp (if not drag, especially in the case of the photograph where the player holds the ball tightly between their elbow and their body). This reference to performativity encapsulated in drag is further emphasised in the installation accompanying the series – here we see a sexualised male body once again wearing jockstraps and long socks, but instead of trainers, there are stilettos on their feet; the waist, on the other hand, is bound by the corset. What Erwin Olaf could be said to try to accomplish in the photo-

7. The photographs and the video accompanying the series can be accessed on Olaf’s website: https://www.erwinolaf.com/art/rouge_2005 (accessed 5.12.2020).

graphs mentioned above is performing an act of resistance to preconceived social roles imposed on gendered subjects, in the spirit of Butler's performativity which holds it that "the surface politics of the body implies a corollary redescription of gender as the disciplinary production of the figures of fantasy through the play of presence and absence on the body's surface, the construction of the gendered body through a series of exclusions and denials, signifying absence."⁸ To this end, he engages, and rearranges, different attributes of femininity and masculinity with an emphasis on disrupting the hegemonic status of heterosexual masculinity and its expression in its matrix of controlled desire.

Ruven Afanador

Afanador's career has two main trajectories: the one correlated with his commercial collaborations (comprising most of his professional work) and, on the other hand, a more personal and avant-garde directionality of his creative activity.⁹ With portraits taken of such celebrities as Oprah Winfrey, Kim Kardashian, or even writer Margaret Atwood, his standing has been established as one of the leading photographers of the last decade or two. Here, I shall focus mainly on the non-commercial part of Afanador's visual production, although some of its characteristic elements are undoubtedly visible in his commercial work too – yet probably to a lesser extent.

An example of such surfacing of Afanador's intimate and subversive sensitivity is discernible in, for example, the way he captures Gabriel Moginot's corsets. In Afanador's photographs, this particular piece of garment is worn on male bodies, which makes its subversive usage undeniable, for what the photographer is presumably aiming at here is exposing the constructive nature of gender. Such photographs embody what Judith Butler proposed in her seminal work *Gender Trouble*, and through Afanador's embodiments, Butler's gender performativity becomes even more tangible. The most oppressive form of male-gendered outlook comes, one should expect, in the modern "suit-ization" of the male body which begs to be freed from the constraints of business blandness so prevalent since the beginning of the 20th century.¹⁰ To liberate the man's wardrobe, Afanador puts the male body in corset – a piece of garment traditionally associated with disciplining the female

8. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (London and New York: Routledge, 1993), 416.

9. To date, there has been four major publications of his work: *Torero* (2001), *Sombra* (2004), *Mil Besos* (2009), and *Angel Gitano* (2013).

10. An example of such queering of the modern suit has been performed by, for instance, Billy Porter on the red carpet (at the Golden Globes or the Oscars) for years now.

figure. In his photographs, corset is employed to “queerify” our expectations of what the male body can be bound by and how it can perform and (re)adjust its physical dimensions. But it also accentuates the fact that our bodies are only a departure point for a performance which utilises social conventions, yet sieves them through our personal tastes, and through the process of deconstruction and a subsequent play on and with them, our bodies can be (re)constructed for a personalised representation of one’s (dis)identity, an ongoing process of becoming which never finds a telos, because there is none.

Playing with representation(s) and “queerifying”¹¹ the masculine form through the use of corset is also present in other Afanador’s photographs, for instance in the *Angel Gitano* series where the photographer co-works with male gypsy Flamenco dancers in an effort to represent their unique lifestyle, with a queer twist. In one of the photographs from this series, we are faced with a male silhouette (of Gabriel Moginot) dressed in a corset and a long skirt.¹² Even though the pose could be rendered as feminised or camp, the model retains some of their traditional masculinity through wearing a moustache, bending thus the viewer’s expectations of homogenous masculine/feminine divide. As depicted in Afanador’s photographs, femininity and masculinity are bent so that they become abstract notions, and only elements of their representations are (re)used and tailored for individual embodiments which are frozen in time to give a sense of coherent identification. What lies at the heart of representation is not solidifying identity, but capturing a given stage of an incessant process of becoming (queer), of exceeding the boundaries of corporeality and normative directives. Both elements – the masculine and the feminine – are inscribed onto the male body for an unrepressed representation of a gendered corporeality. These representations do not strive to pass as one or the other, quite the contrary, they play with our expectations and inhabit the zone of indeterminacy, intermittently questioning our choice of identification of the subject, exposing its arbitrary and oppressive nature as the constitutive subjugation of the body to the disciplining regime of the heterosexual matrix of desire(ability).

Another aspect of Afanador’s work which exposes the performative nature of gender is signalled in some of the photographs from the *Torero* series, which represents the sensualities of young toreros. There is one picture in particular –

11. Not to use the word “feminising,” which would imply a process of imposing social constructions of femininity on the male body. What the photographs analysed in this article do is not a mere mimicking or “masquerading” of female embodiments, but employing features socially construed as feminine with a goal of “queerifying” the male bodies’ expression, with no intention of passing as a woman.

12. The picture can be accessed on Afanador’s website: <http://ruvenafanador.com/m/index.php?portfolio/55> (page 4/19; accessed 25.01.2020).

the one of a young bullfighter dressed in a tight bodice and regular sport shorts.¹³ What is relevant to gender politics and representation in this picture is the subject's pose, which reminds one of a movement classically made by women to tantalise a driver to give them a lift, but here, at the same time, it objectifies and eroticises the male body in the same manner as it would the female figure. However, the greatest subversion of the audience's preconceptions pertaining to gendered bodies comes in one of the photographs included in *Sombra* – the male body being framed in a vulnerable pose which deprives the figure of their phallus (the embodiment of masculinity and the power which comes with "wielding" one).¹⁴ In *Bodies That Matter* Judith Butler elucidates the process in the following fashion:

The symbolic marks the body by sex through threatening that body, through the deployment/production of an imaginary threat, a castration, a privation of some bodily part: this must be the masculine body that will lose the member it refuses to submit to the symbolic inscription; without symbolic inscription, that body will be negated [...] [W]omen are always already punished, castrated, and that their relation to the phallic norm will be penis envy. And this must have happened first, since men are said to look over and see this figure of castration and fear any identification there. Becoming like her, becoming her, that is the fear of castration and, hence, the fear of falling into penis envy as well. The symbolic position that marks a sex as masculine is one through which the masculine sex is said to "have" the phallus; it is one that compels through the threat of punishment, that is, the threat of feminization, an imaginary and, hence, inadequate identification.¹⁵

Set in a pose which gives the impression of wide hips and curves the body at the same time,¹⁶ the model assumes the female attributes to some extent – not in the sense of imitation, but rather an expansion and diversification of the male body's aesthetics, renouncing in this way the logic of heterosexual binarism of genders. What one would expect from the male subject within the patriarchal order is covering the penis to avoid its exposure as a mere organ, and not a phallus; but, in the case of Afanador's photograph, we deal with the body imitating its lack for the purpose of exposing the sensitive point in representations of male bodies. The subject of the photograph embarks on the territory known only to eunuchs – it plays

13. The picture can be accessed on Afanador's website: <http://ruvenafanador.com/m/index.php?/portfolio/80> (page 8/17; accessed 25.01.2020).

14. The picture can be accessed on Afanador's website: <http://ruvenafanador.com/m/index.php?/portfolio/70> (page 9/21; accessed 25.01.2020).

15. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (London and New York: Routledge, 1993), 101.

16. See also the photograph of Chad White, taken by Afanador, where the model is wearing lace underwear, turned with his back to the audience, he exposes his face in the mirror, which plays on the trope of narcissism, but, at the same time, is also a direct reflection on and reference to the photograph discussed here.

with the politics of power through its subversive, and empowering renunciation (as in drawing the gaze to other bodily parts which, with no penis in sight, become feminised at first glance by the male gaze and therefore deemed innocuous). This is probably why the patriarchal culture, which feeds on mythologizing the phallus (the nexus of its power), cannot stand having the organ associated with its dominance exposed to the public, and in public – the hypothesis explored by Peter Lehman in his book *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. To retain its powers, the patriarchal and heterosexual censorship has to perpetuate the taboo which dictates that the phallus be kept hidden from the public sight. Such an explanation would definitely account for the widespread reluctance of the public to be exposed to the male nude in contemporary cultural productions,¹⁷ as opposed to the exposed female body which does not arouse such threatening feelings. Exposing the penis, on some level, demystifies the phallus, making it vulnerable and subject to scrutiny – the state of confrontation which is probably unbearable for patriarchy's own mythical self-actualisation. Within the patriarchal social and political domain, the male body cannot be sexualised or objectified, for it would belie its superior status as the one holding the ultimate authority; hence, every act of exposing the male nude is deemed transgressive in nature.

Conclusion

Photographs are aimed at capturing moments and experiences, yet their coming into being imposes certain restrictions on genuine representation if such representation is possible at all. We need to remember that what we see in photographs, such as those captured by Erwin Olaf and Ruven Afanador, is a certain take at feasible and recognisable grid of social identities and their reconfiguration(s) within the public sphere – sometimes the level of recognisability is limited only to particular subcultures which can decode given sets of symbols and tropes. What is more, photographic representations are confined by their two-dimensionality, and since images are frozen moments, they are, as Susan Sontag claims in *On Photography*, evocative and thought-provoking, but in themselves they do not convey complete and independent meaning entities, only signposts and some variations on them. Such representations might give rise to certain trajectories of thought,

17. One could just think about a quite recent movie – *Outlaw King* (dir. David Mackenzie, 2018) – with Chris Pine fully exposed to the public. Similar scene of female nudity would not evoke such objections, yet with having the male body revealed, surprisingly, it led to quite an uproar among those who believe that the male body cannot be seen without the veil of dignified symbolism or pathos.

but do not imprint universal and independent renditions of given phenomena in our minds.

Erwin Olaf and Ruven Afanador are contemporary photographers of great artistic sensitivity of not only capturing, but also enhancing the human body with something that goes beyond mere documentation. It could probably be queried whether their vision is more of an imposition of their own sensibilities on the raw material, that is, the body, which they accordingly mould through the lens of their eyes, and, by extension, also through the lens of their camera, or whether they use their insightful look for amplifying some characteristic features which they discern in their subjects. Both of them are in all probability more interested in envisaging potentialities of queer bodies rather than documenting certain subcultures and their bodily practices, although some of their photographs may bear the mark of being revisionist as in Erwin Olaf's *Chessmen* series (yet with a certain twist of performative playfulness and distancing). The queer gaze, which does not shun such non-normative exposures and vulnerabilities, engages in the (re)negotiations of the visibility and status of the body in the public sphere, for the nude does not appear mimetic (has nothing to imitate) but performative in nature. Inhabiting temporal and spatial realities, bodies, such as those employed by Erwin Olaf or Ruven Afanador – undisciplined, raw, transgressive, but also sublime – inhabit the now-and-here as lived and performed experiences (caught in the moment or being reconstructed), yet they can also point to some potentialities of expression hitherto concealed or unexplored as they unravel in front of our eyes as certain stages of the spectacle of becoming which endows the subject with some sort of agency in the endeavour of self-discovery.¹⁸

As instances of broader endeavour of queering the camera matrix, the photographs taken by Erwin Olaf and Ruven Afanador epitomise what it means to transcend the boundaries of the hegemonic heterosexual matrix of desire(ability), and, in doing so, they break with repressive directives of this realm. In terms of their aesthetics, Ruven Afanador's works bring elements of ephemeral and sometimes a hint of grotesque (see *Mil Besos*); Erwin Olaf's photographs, on the other hand, present unique and highly concentrated moments saturated with evocative and monumentalising tendencies at the same time. They are as awe-inspiring as they are immersive. It is especially in the pictures taken by Erwin Olaf – thanks to their

18. In an effort to revitalize queer studies, the notion of becoming has recently been employed by, for example, Mikko Tuhkanen in "Performing as Becoming" (where he juxtaposes Butler's conceptualisations of performativity with Braidotti's emphasis on transformation and radical "metamorphoses," adding insights from Deleuze, among others) – see also a volume edited by Tuhkanen and E. L. McCallum, *Queer Times, Queer Becomings* – or John Ike Sewell in "'Becoming Rather Than Being': Queer's Double-Edged Discourse as Deconstructive Practice" (with its accentuation on queer as being deconstructive practice).

unsurpassed perfectionism and attention to detail as well as a sense of a distanced yet engaging perspective – that one is enabled to step aside and reflect on the representation(s) in question. The male gaze, theorised by Laura Mulvey in “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” does not apply to these authors’ photographs, for they are informed by free-floating, transcending and fluid sensitivities and sensualities – in other words, they are informed by the indiscriminating and unrepressed queer gaze. Roland Barthes writes in *Camera Lucida* that “pleasure passes through the image,”¹⁹ and that is exactly the quality both Erwin Olaf and Ruven Afanador invest in their photographs, which become catalysts for (re)negotiations of queer erotic desire(s) and fantasies.

19. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), 118.

Bibliography

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* London and New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. "Bodily Inscriptions, Performative Subversions." In *Feminist Theory and the Body: A Reader*, ed. Janet Price and Margrit Shildrick, 416–422. London: Routledge, 1999.
- Foucault, Michael. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
- Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- McCallum, E. L., and Mikko Tuhkanen (eds.). *Queer Times, Queer Becomings*. New York: SUNY Press, 2011.
- Meyer, Richard. "Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography." *Qui Parle*, vol. 4, no. 1, 1990: 62–78.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: *Visual and Other Pleasures*, 14–26. New York: Palgrave, 1989.
- Sewell, John Ike. "'Becoming Rather Than Being': Queer's Double-Edged Discourse as Deconstructive Practice." *Journal of Communication Inquiry*, vol. 38, no. 4 (2014): 291–307.
- Siegal, Nina. "A Photographer Who Makes You Ask, 'What Has Happened Here?'" *The New York Times*, February 16–17 (2019), <https://www.nytimes.com/2019/02/13/arts/design/erwin-olaf-photography.html>.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001.
- Tuhkanen, Mikko. "Performativity and Becoming." *Cultural Critique*, no. 72 (Spring 2009): 1–35.

varia | kontynuacje | antycypacje

ER(R)GO

varia | follow-ups | anticipations



“Shift Linguals – Cut Word Lines” Viral Topology and the Cut-Ups of William Burroughs

Abstract: William Burroughs perceived the method of collage as a way towards a rebellion – an insurrection against the system of control inherent in language itself. In this article, a vision of language as a parasitic life-form presented by Burroughs in books such as *The Ticket That Exploded* and *Nova Express* is examined. The method of collage (or, as Burroughs calls it, the cut-up) is analyzed as an opportunity to tear down the oppressive structures of meaning self-reproducing themselves through our adherence to sociolinguistic rules. The very notion of struggling with parasites of meaning is connected with Roland Barthes’s conceptualization of myths as layers of meaning that envelop and parasitize signs in order to further their own agendas. I endeavor to reformulate Barthes’s dyadic model of myths into a triadic one (following Peircean semiotics), which I then relate to Jeffrey Elman’s text on language as a dynamic system, which allows for an in-depth perception of the way in which the parasite of language is described by Burroughs.

Keywords: William Burroughs, virus, language, Nova Myth, semiotics

William S. Burroughs versus the Burroughs Corporation: a line of conflict burrows itself already as one considers this juxtaposition of a countercultural icon and a corporation, of all things. Rafał Księżyk rightly ponders on how it must have felt for the rebellious writer to share a name with an organization of this sort,¹ for this very issue brings to the fore one of the crucial themes on which Burroughs had worked: the deeply-rooted entanglement of people and the names they give to everything within and without them – words, language at large. In this paper, I will attempt to – if not unravel – then at least loosen the knots of this entanglement and peer into its viscera so as to analyze the way in which Burroughs’s writings simultaneously give shape to the lingual cobweb and provide his readers with the tools necessary for changing this shape.

1. Rafał Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa* (Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2013), 14.

On the first pages of Burroughs's *Nova Express* one reads the following maxims: "To speak is to lie – To live is to collaborate."² The first axiom is of course paradoxical – if to speak is to lie, then that very sentence is necessarily a lie as well, and is therefore forced to contradict itself. A paradox derails the train of thought and ushers language into a state of aporia, suspending it in the process. The aporetic apothegm thus exposes language for what it is – a lie in an asymptotic relation to what 'lies' beneath it. In Burroughs's view, language allows us to interact with merely a "playback" world transmitted from the "reality studio,"³ a shabby façade unable to contain the possibilities of experience. Language itself is a parasitic virus⁴ sucking the world dry.⁵ Understood prescriptively as a superimposed, strictly codified system of meaning, language resembles bureaucracy as it is described in Burroughs's *Naked Lunch*: "Bureaucracy is wrong as a cancer, a turning away from the human evolutionary direction of infinite potentials and differentiation and independent spontaneous action, to the complete parasitism of a virus."⁶ To reiterate, enforced sign systems are nothing but an edifice of semiotic power relations that force us to walk in circles over and over again:

Images of past time invade damage and occupy imposing repetition of past image – Picture the mold that encloses you the mold of what is not that inexorably determines and pre-determines what is as composed of millions of images a mould extending in time stretching out behind and ahead of you with the speed of light a vast tunnel of old photos a mold that penetrates every cell of your body like a virus filter and the negatives continually develop in the dark room of your body [...].⁷

To better understand the above-quoted passage, we must introduce the pivotal (and oft-cited) assertion: "Word begets image and image *is* virus."⁸ Word and image are both viral in nature, contagious to the point of spreading across continents and propagating scripted behaviors, be they the phrases we use every day or the rituals we uphold by performing them on holy occasions. As vessels

2. William S. Burroughs, *Nova Express*, ed. Oliver Harris (New York: Grove Press, 2014), 5.

3. Tony Tanner, "Rub Out the Word," in: *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959–1989*, ed. Jennie Skerl and Robin Lydenberg (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991), 105–113.

4. Mixing up parasites and viruses is not up to the standards of biological taxonomy, but, shortly speaking, that is what Burroughs does, and I will try to remain in accord with his poetics.

5. William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded*, ed. Oliver Harris (New York: Grove Press, 2014), 55–56.

6. William S. Burroughs, *Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992), 67, www.secret-satire-society.org/wp-content/uploads/2014/01/William-S-Burroughs-naked-lunch.pdf (25.10.2018).

7. Burroughs, *The Ticket That Exploded*, 284.

8. Burroughs, *Nova Express*, 49.

of meaning – as signs – they are the building blocks of culture, and, from the anthropological perspective of Mary Douglas,

[c]ulture, in the sense of the public, standardised values of a community, mediates the experience of individuals. It provides in advance some basic categories, a positive pattern in which ideas and values are tidily ordered. And above all, it has authority, since each is induced to assent because of the assent of others.⁹

The somewhat enthusiastic description of a “positive pattern in which ideas and values are tidily ordered” is perhaps at odds with the suspicious smell of conspiracy of which Burroughs’s writing reeks. Nonetheless, the final sentence of this quotation regarding the authority possessed by culture and the way in which this authority functions is of interest to us. As we can see, Douglas emphasizes the fact that in order to become a form to which individuals must conform, a system of meaning must be convincing enough to make people convince others about its convincingness. In other words, the power of a particular cultural pattern depends on how firmly it can become lodged in intersubjective experience; or it depends on how well can a given system usurp intersubjective experience and conjure up an illusion believed to be true by so many people that it eventually becomes impossible to distinguish fact from fiction.¹⁰ As Douglas G. Baldwin put it,

[f]or Burroughs, both visual and verbal narratives traditionally fail to mimic real processes of perception; they instead redefine how people ‘see.’ For Burroughs, this ‘redefining’ becomes a trope for how perception – individuals’ ‘narrative self-fashioning,’ as it were – is controlled by outside forces.¹¹

Therefore, by existing as a cultural being, an individual finds themselves in quite a predicament, for culture is made out of the very “molds” Burroughs describes as shaping our lives by imposing “repetition of past image.” We are stuck in a hypnotizing constellation of loops orchestrated through the system of meaning which operates not so much as a language but rather as a *langauge* – an all-encompassing machinery of measurement that gauges our attunement to the patterns in power. Its instrumentarium consists of, among other things, the “Juxtaposition Formulae”: “The Formulae of course control populations of the world – Yes it is

9. Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (London and New York: Routledge, 2001), 49.

10. Cf. the “hypernormal” state of politics as analyzed in Adam Curtis’s 2016 documentary/movie-length video-essay *HyperNormalisation*.

11. Douglas G. Baldwin, “Word Begets Image and Image Is Virus: Undermining Language and Film in the Works of William S. Burroughs,” *College Literature*, vol. 27, no. 1 (2000), 65, www.jstor.org/stable/25112496?seq=1#page_scan_tab_contents (2.11.2018).

fairly easy to predict what people will think see feel and hear a thousand years from now [...]” by turning potential chains of association into actual instruments of discipline¹²; another formula is at play as well:

Junk yields a basic formula of evil virus: *The Algebra of Need*. The face of evil is always the face of total need. A dope fiend is a man in total need of dope. Beyond a certain frequency need knows absolutely no limit or control. In the words of total need: *Wouldn't you?* Yes you would. You would lie, cheat, inform on your friends, steal, do *anything* to satisfy total need. Because you would be in a state of total sickness, total possession, and not in a position to act in any other way.¹³

Not only does the pattern of addiction relay power to those who have the means of production of all things addictive, but the powers that be can also ‘divine’ the whirlpools of meaning with the “Juxtaposition Formuale” in order to come up with predictions about the future, thus cementing the sway they can hold over the addicted populations (is this not the trade of futurologists and semiotic insight agencies?). If we remember that, at least for Burroughs, “drug addiction mirrors image addiction,”¹⁴ then yet another gloomy blueprint glimmers at an unspecified distance: a manual for what Guy Debord infamously named “the society of the spectacle,” the spectacle being staged by the “Grey Room,” the reality studio, which, as Oliver Harris points out, is the media.¹⁵

Against the script of the playback world Burroughs pitted his cut-ups. What can we say about this technique? “The cut-up,” wrote Gérard-Georges Lemaire, is a “mechanical method of shredding texts in a ruthless machine, a machine that could upset semantic order.”¹⁶ “The paradoxical result of its mechanical creative procedures is an organic textuality, a living text that changes on every reading.”¹⁷ By cutting a text open one fractures the structure, the skeletal form into which the flows of possible meaning have been enchanted, and allows these juices to spring forth again. In a way, one finds oneself in the midst of untold things, in dangerous, formless realms, where chaotic, ever-changing forces reside; it is

12. Burroughs, *Nova Express*, 89.

13. Burroughs, *Naked Lunch*, 4.

14. Baldwin, “‘Word Begets Image and Image Is Virus’: Undermining Language and Film in the Works of William S. Burroughs,” 65.

15. Oliver Harris, “Introduction,” in: William S. Burroughs, *Nova Express*, ed. Oliver Harris (New York: Grove Press, 2014), xix.

16. Gérard-Georges Lemaire and Brion Gysin, “23 Stitches Taken by Gérard-Georges Lemaire and 2 Points of Order by Brion Gysin,” in: William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind* (New York: The Viking Press, 1978), http://lab404.com/lang/burroughs_gysin_third_mind.pdf (26.10.2018).

17. Harris, “Introduction,” xix.

by venturing there that one jeopardizes the image a society has of itself.¹⁸ The cut-up chops up the gossamer (let us not overlook the spidery connotations lurking within this word) network of semiotic connections, and of social existence. Even though it is arguably most efficient in changing the lives of those who try it out for themselves,¹⁹

Burroughs is interested in the power of the image – like the word – as it can be manipulated and restructured in order to suggest not so much alternative narratives as anti-narratives free from the constrictions of socially constructed language and image.²⁰

As Burroughs himself acknowledged, collages were already done by the likes of T. S. Eliot or Tristan Tzara,²¹ the latter representing the Dadaist movement, many members of which dabbled in experimental composition and decomposition. We will not, however, be discussing the history of the cut-up method or of collages in general, but we would rather attempt to make a connection between its inherent imagery of carving, severing, dividing, and the way in which the powers that be are construed within the books of Burroughs's Nova Myth, namely *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded*, and *Nova Express*.

So as to be able to do so, we must return to the axioms from the beginning of *Nova Express* quoted earlier, and specifically to the second one: “To live is to collaborate.” With whom does one collaborate by living? In the combustible depths of *The Ticket That Exploded* we learn that the “[c]ontrollers of word and music monopolized and froze the Earth.”²² Who are these controllers? As far as the ‘canon’ of the Nova Myth is concerned, they are the Nova Mob: a group of extraterrestrial parasites. “The Nova Mob have taken over the Earth. They control humanity by the use of viruses replicating within the structures of consciousness. Their invisible regime is governed by a single rule: create as many conflicts as possible [translation mine].”²³ The reason behind their incessant escalation of strife is their desire to cause a Nova – an explosion of planet Earth: “Another planet bites the cosmic dust.”²⁴ But what are the details of their modus operandi? How do they function?

18. Cf. Douglas, *Purity and Danger*.

19. Oliver Harris, “Cutting up Politics,” in: *Retaking the Universe. William S. Burroughs in the Age of Globalization*, ed. Davis Schneiderman and Philip Walsh (London: Pluto Press, 2004), 182–183.

20. Baldwin, “‘Word Begets Image and Image Is Virus’: Undermining Language and Film in the Works of William S. Burroughs,” 71.

21. Conrad Knickerbocker’s interview with William S. Burroughs, in: William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind* (New York: The Viking Press, 1978).

22. Burroughs, *The Ticket That Exploded*, 200.

23. Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, 61.

24. Burroughs, *The Ticket that Exploded*, 61.

They are the unseen bureaucrats of *langauge*; they are the control-exerting control addicts safely nestled (or nestléd, if the red tape is corporate) within the innumerable strata of bureaucracy.²⁵ Why are they unseen? Burroughs explains this through the mouth of Inspector Lee, a member of the Nova Police – the antagonists of the Nova Mob in the great cosmic conflict of the Nova Myth.

nova criminals are not three-dimensional organisms – (though they are quite definite organisms as we shall see) – but they need three-dimensional human agents to operate – The point at which the criminal controller intersects a three-dimensional human agent is known as ‘a coordinate point’ – And if there is one thing that carries over from one human host to another and established identity of the controller it is habit: idiosyncrasies, vices, food preferences [...] – a gesture, a special look, that is to say the *style* of the controller – Now a single controller can operate through thousands of human agents, but he must have a line of coordinate points – Some move on junk lines through addicts of the earth, others move on lines of certain sexual practices and so forth.²⁶

The gossamer network of semiotic connections – or what Wojciech Kalaga terms the “mega-text of culture”²⁷ – turns out to be a dense mesh charted with lines of vulnerability traversed by the viral invaders, because any “mold” can be a point on such a line. If we look at the books of the Nova Myth, then this idea of “lines of coordinate points” is used consistently throughout the saga. The “Towers Open Fire” section of *Nova Express*, for example, which seems to be a violently flickering succession of scenes from an apparently successful attack on the Reality Studio, ends with the following appeal:

Electric waves of resistance sweeping through mind screens of the earth – The message of Total Resistance on short wave of the world – *This is war to extermination – Shift linguals – Cut word lines – Vibrate tourists – Free doorways – Photo falling – Word falling – Break through in grey room – Calling partisans of all nations – Towers, open fire* –²⁸

The call to “partisans of all nations” to “shift linguals” and “cut word lines” echoing throughout the books is an exemplification of Burroughs’s strategy that aimed at evoking eerie feelings of recognition in his readers, and thus warping

25. William L. Stull, “The Quest and the Question: Cosmology and Myth in the Work of William S. Burroughs, 1953–1960,” *Twentieth Century Literature*, vol. 24, no. 2 (1978), 236–237, www.jstor.org/stable/441129?seq=1#page_scan_tab_contents (5.11.2018).

26. Burroughs, *The Ticket That Exploded*, 64–65.

27. Wojciech Kalaga, *The Literary Sign: A Triadic Model* (Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1986), 44–48.

28. Burroughs, *Nova Express*, 68–69.

their sense of time²⁹ as they took their mind-bending voyage across the hundreds of pages and folds of a ruptured world, of prescribed *langauge* mutilated back into unpredictable language.

Returning to the subject matter: what we have to deal with appears to be a viral topology comprised of “lines” composed of “coordinate points” (and quite necessarily so). We shall now endeavor to, as it were, zoom into this space. In order to do so properly, we shall have to make a detour, or even perform a *détournement* – although Guy Debord would probably very much dislike the fact that this notion of recontextualization is being brought up in the context of this paper.³⁰ We are, nonetheless, going to have to engineer an apparatus out of three disparate elements drawn from three theories.

The human host with which a Nova Mobster intersects is to some extent analogous to a sign being intercepted by a myth as seen in Roland Barthes’s *Mythologies*. For Barthes, who was inspired in his semiotics by Ferdinand de Saussure, myth arises when a (dyadic) sign becomes subjugated to an agenda external to itself, when it is pulled into an alien, ahistorical, depoliticized discourse and used therein as an instrument, an empty receptacle for an extraneous narrative; *the myth is parasitical*.³¹ The interception patterns seem to align, especially if we remember that “in myth signs renounce their ‘significance’ [meaning here the quality of being a sign], pretending to be the things in themselves [translation mine].”³² One could thus say that the Nova Mobsters – impostors, identity thieves – are ‘mythical’ creatures. Another one might answer that this is unsurprising, given that they originate from the Nova Myth, but to remain bound to such an outlook would constrict our argument astringently, our argument being that the Nova Mob can be used to shed light on the inner workings of the mythologies that environ us to this day.

We have picked up from Barthes’s mythology a general description of how a host – already held captive by a cultural “mold” – is hijacked by a controller as they intersect in the semiotic mesh of coordinate points; we have the first element. But it is too general, and a particular wording on the side of Burroughs leads us to consider the parasitical controllers through a lens capable of zooming even closer into the processes of the viral topology. Let us try to apply the Barthian

29. Harris, “Cutting up Politics,” 183.

30. Cf. Guy Debord and Gil J. Wolman, “A User’s Guide to *Détournement*,” trans. Ken Knabb, *Les Lèvres Nues*, no. 8 (1956), www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm (14.11.2018). “*Détournement* as Negation and Prelude,” trans. Ken Knabb, *Internationale Situationniste*, no. 3 (1959), library.nothingness.org/articles/SI/en/display/315 (14.11.2018).

31. Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: The Noonday Press, 1991), soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf (16.11.2018).

32. Marcin Napiórkowski, *Mitologia współczesna* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013), 51.

myth to the triadic model of the sign devised by Charles S. Peirce. The short outline that follows in the three paragraphs below (and further on as well, unless stated otherwise) is based on the already-referenced Wojciech Kalaga's *The Literary Sign: A Triadic Model*, and on Hanna Buczyńska-Garewicz's *Semiotyka Peirce'a*.³³

First, in Peircean semiotics the essence of the triadic sign is mediation: a Representamen (the First element of the sign that belongs to the ontological category of pure sensations called Firstness) standing for an Object (the Second element of the sign that belongs to the ontological category of factual events called Secondness) results in an Interpretant (the Third element of the sign that belongs to the ontological category of rules and laws called Thirdness). The compound sound of 'the tolling of a bell' is first a sonic sensation, and then it becomes interpreted as a Representamen of an event in which someone or something is tolling the bell. The Interpretant can be a thought as simple as the realization that a church is nearby.

Second, the triad operates in a fractal manner: the Interpretant becomes a new Representamen, kickstarting the next mediation: semiosis is an infinite process. The realization that a church is nearby is followed by an emergent thought, which is in turn succeeded by yet another thought, and so on and so forth.

Third, as it has been stated above, Interpretants belong to the category of rules and laws. Particular interpretative paths are delineated by these rules and laws. Some of these paths lead us directly towards behaviors; in other words, we have habits that stem from Interpretants. As the thoughts about the tolling of the church bell develop, we acquire a habit of measuring time by the use of the tolling, which then diverges into habits organized specifically around this way of time-keeping.³⁴

Since we have found the keyword that connects this thread of our theoretical ambulation with the Nova Mob – the habit (the “idiosyncrasies, vices” etc.), it would be worthwhile to take note of what Eliseo Fernández wrote about the role of habits in Peircean semiotics:

Here I propose that habits, as laws, be regarded as instances of thirdness mediating between embodied tendencies and their surrounding circumstances. A habit is a tendency to enact the same tendencies every time the same precipitating circumstances are enacted.³⁵

33. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a* (Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, 1994).

34. Cf. Jonathan Sterne and Emily Reine, “Command Tones: Digitization and Sounded Time,” *First Monday*, Special Issue no. 7 (2006), <http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1607/1522> (22.11.2018).

35. Eliseo Fernández, “Peircean Habits and the Life of Symbols,” from the thirty-fifth meeting of the Semiotic Society of America, October 21–24, 2010, Louisville, Kentucky, 6, http://www.lindahall.org/media/papers/fernandez/Peirce_habits.pdf (20.11.2018).

And later:

[...] habits appear as higher-order tendencies that repeatedly release lower-order tendencies into action whenever similar circumstances are reenacted. Habits are themselves subject to the action of tendencies of an even higher order. Namely, they have a tendency to repetition and a tendency to grow. But beyond these propensities, they labor under a tendency of a supreme order, the self-relational habit of acquiring habits. This supreme habit is the basis of Peirce's mature evolutionary vision. Peirce's synthesis mirrors within its own logical structure the trajectory of this primordial generalizing habit. This higher-order habit arises at the cosmic creation and unfolds through the rise and evolution of life forms onwards to the most recent stages known to us: the growth of *symbols* into the sprawling branches of human culture and technology [*italics mine*].³⁶

These two passages, the second being admittedly lengthy, though incandescently illuminating, both reveal relevant aspects of the 'mythical' controllers. To attend to them adequately requires that we focus for a moment on symbols. In Peircean semiotics, a symbol is the most developed form which the process of signification may take; it belongs to the category of Thirdness, for its very existence as a symbol depends on the proper functioning of a rule of interpretation. Associating an arbitrary hand gesture with a collectively acknowledged meaning – in other words, employing a symbol – is a habit of interpretation. Fernández claims that, for Peirce, symbols could have the qualities of a "living being,"³⁷ or at least share in the liveliness of organisms by way of being their extensions.³⁸ Though some may be taken aback by such a suggestion, it would be rewarding to at least entertain this proposition in our current context. For would not such symbols resemble in an uncanny fashion the Nova Mobsters – living organisms roaming the "network of 'habits' of interpretation,"³⁹ which is their habitat? We could define the extraterrestrial, parasitical controllers as, so to speak, rogue symbols, a spontaneous outburst of consciousness that took place somewhere within the semiotic cosmos of a remote, otherworldly civilization. Invoking Viktor Shklovsky's notion of "enstrangement,"⁴⁰ one could say that through the figures of the Nova Mob Burroughs defamiliarizes our mental processes, making our very thoughts strange and alien, filling us with a feeling of unfalsifiable dread – for who is to say that the thought I think I am thinking is not in actuality thinking me?

36. Fernández, "Peircean Habits," 6–7.

37. Fernández, "Peircean Habits," 8.

38. Fernández, "Peircean Habits," 12.

39. Kalaga, *The Literary Sign: A Triadic Model*, 45.

40. Viktor Shklovsky, "Art, as Device," trans. Alexandra Berlina, *Poetics Today*, vol. 36, no. 3 (2015), https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist2017-18/art_as_device_2015.pdf (2.11.2018).

The apparatus is almost ready, and we see more clearly now the viral topology and its inhabitants. The intersection of a host and a controller is like a mythical interception, but one in which the myth's capability of interception is derived from the strength of particular habits, which, as Burroughs himself admitted, mark the coordinate points. But how to account for this strength? And what about the lines? We will need the last piece of our puzzle to resolve these issues, and we shall procure it from Jeffrey L. Elman. In "Language as a Dynamical System," a text based on his work with neural networks, Elman wrote:

The lexicon is viewed as consisting of regions of state space within that system; the grammar consists of the dynamics (attractors and repellers) which constrain movement in that space. [...] [T]his approach entails representations which are highly context-sensitive, continuously varied and probabilistic [...], and in which the objects of mental representation are better thought of as trajectories through mental space rather than things which are constructed.⁴¹

This is neither the time nor place to delve into Elman's argument; what we need is the nomenclature he arrived at through his consideration of language as a dynamical system: the state space, the attractors and repellers, and the trajectories. If we envisage particular Interpretants as coordinate points in a dynamical, time-dependent state space, then the attractors and repellers – the rules and laws governing thought-processes, which serve as tools in measuring adherence to *langauge* – would account for the strength of particular habits of signification/interpretation/behavior. The viral topology would thus be 'populated' with gravitational bodies of myth pulling and pushing an individual along a particular trajectory, *along a particular "word line,"* the very "word line" Burroughs implores us to cut, to cut-up.

We have spoken at length about battling myths, but there is, of course, in Burroughs's work a sense of myth-making: the Nova Myth is a mythology for the Space Age.⁴² However, as it has been shown here through the construction of our apparatus, Burroughs's cut-ups are a weapon pointed at myths of a different order, the kind of myths that, despite being a usurpation of reality, continue to control us. Our apparatus has also allowed us to extract from Burroughs's notions of the language virus, Nova Mobsters and cut-ups a viral topology – a spatial model which can be used to identify and study what could be called *con-structures*,

41. Jeffrey L. Elman, "Language as a Dynamical System," in: *Mind as Motion: Explorations in the Dynamics of Cognition*, ed. Robert F. Port and Tim van Gelder (Cambridge: MIT Press, 1995), <https://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/dynamics/dynamics.html> (2.11.2018).

42. Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, 59. Stull, "The Quest and the Question: Cosmology and Myth in the Work of William S. Burroughs, 1953–1960."

“con” understood here as a fraud, the fundamental deception of language (and the Magrittean treachery of images) making the usurpation of reality by myth possible: in the viral topology linguistic structures turn out to be *langaugeable con-structures*. Furthermore, the viral topology – a conceptualization based upon “word lines” and “coordinate points” – grants us a deeper understanding of the cut-up method by being the very environment in which the method is at its most useful – a war-zone of symbols in which addictive images are fought for and fought against, and which can be manipulated through cut-ups. Let us conclude with the following sentence: if, as Harris claims, Burroughs’s “cut-up methods should be understood as artistic only in the specific sense of a liberating life praxis” that he tried to spread,⁴³ then they are not only a way of waging the “image warfare,”⁴⁴ but also a stratagem in what I would call a *mythic warfare*.

43. Harris, “Cutting up Politics,” 182–183.

44. Nicholas Zurbrugg, “Beckett, Proust, and Burroughs and the Perils of ‘Image Warfare,’” in: *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959–1989*, ed. Jennie Skerl and Robin Lydenberg (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991), 179.

Bibliography

- Baldwin, Douglas G. "Word Begets Image and Image Is Virus': Undermining Language and Film in the Works of William S. Burroughs." *College Literature*, vol. 27, no. 1 (2000): 63–83. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25112496?seq=1#page_scan_tab_contents (02.11.2018).
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1991. *Sound Environments*. soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf (16.11.2018).
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Semiotyka Peirce'a*. Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, 1994.
- Burroughs, William S., and Brion Gysin. *The Third Mind*. New York: The Viking Press, 1978. *Ubuweb*. www.ubu.com/historical/burroughs/William_S_Burroughs___Brion_Gysin_-_3rd_Mind.pdf (28.10.2018).
- Burroughs, William S. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1992. *Secret Satire Society*, www.secret-satire-society.org/wp-content/uploads/2014/01/William-S-Burroughs-naked-lunch.pdf (25.10.2018).
- Burroughs, William S. *Nova Express*, edited and with an introduction by Oliver Harris. New York: Grove Press, 2014.
- Burroughs, William S. *The Soft Machine*, edited and with an introduction by Oliver Harris. London: Penguin Books, 2014.
- Burroughs, William S. *The Ticket That Exploded*, edited and with an introduction by Oliver Harris. New York: Grove Press, 2014.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. Originally published in 1967. *Bureau of Public Secrets*, www.bopsecrets.org/SI/debord/index.htm (14.11.2018).
- Debord, Guy, and Gil J. Wolman. "A User's Guide to Détournement." Translated by Ken Knabb. Originally published in *Les Lèvres Nues*, no. 8 (1956). *Bureau of Public Secrets*. www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm (14.11.2018).
- "Détournement as Negation and Prelude." Translated by Ken Knabb. *Internationale Situationniste*, no. 3 (1959). *Nothingness*. library.nothingness.org/articles/SI/en/display/315 (14.11.2018).
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London and New York: Routledge, 2001.
- Elman, Jeffrey L. "Language as a Dynamical System." *Mind as Motion: Explorations in the Dynamics of Cognition*, edited by Robert F. Port and Tim van Gelder, 195–223. Cambridge: MIT Press, 1995, *Center for Research in Language*, <https://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/dynamics/dynamics.html> (15.11.2019).
- Fernández, Eliseo. "Peircean Habits and the Life of Symbols." From the thirty-fifth meeting of the Semiotic Society of America, October 21–24, 2010, Louisville, Kentucky. *Linda Hall Library*, http://www.lindahall.org/media/papers/fernandez/Peirce_habits.pdf (20.11.2018).

- Harris, Oliver. "Cutting up Politics." *Retaking the Universe. William S. Burroughs in the Age of Globalization*, edited by Davis Schneiderman and Philip Walsh, 175–200. London: Pluto Press, 2004.
- Harris, Oliver. "Introduction." *Nova Express*, ix-lv. New York: Grove Press, 2014.
- HyperNormalisation*. Directed by Adam Curtis, BBC, 16 Oct. 2016.
- Kalaga, Wojciech. *The Literary Sign: A Triadic Model*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1986.
- Księżyk, Rafał. *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*. Gdańsk: Wydawnictwo w Po-dwórku, 2013.
- Lemaire, Gérard-Georges, and Brion Gysin. "23 Stitches Taken by Gérard-Georges Lemaire and 2 Points of Order by Brion Gysin." In: William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind*. New York: The Viking Press, 1978. *Ubuweb*. www.ubu.com/historical/burroughs/William_S_Burroughs___Brion_Gysin_-_3rd_Mind.pdf (26.10.2018).
- Napiórkowski, Marcin. *Mitologia współczesna*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Shklovsky, Viktor. "Art, as Device." Translated by Alexandra Berlina. *Poetics Today*, vol. 36, no. 3 (2015). *Warwick*. https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist2017-18/art_as_device_2015.pdf (2.11.2018).
- Sterne, Jonathan, and Emily Reine. "Command Tones: Digitization and Sounded Time." *First Monday*. Special Issue no. 7 (2006). <http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1607/1522> (22.11.2018).
- Stull, William L. "The Quest and the Question: Cosmology and Myth in the Work of William S. Burroughs, 1953–1960." *Twentieth Century Literature*, vol. 24, no. 2 (1978): 225–242. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/441129?seq=1#page_scan_tab_contents (5.11.2018).
- Tanner, Tony. "Rub Out the Word." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959–1989*, edited by Jennie Skerl and Robin Lydenberg, 105–113. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Zurbrugg, Nicholas. "Beckett, Proust, and Burroughs and the Perils of 'Image Warfare.'" *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959–1989*, edited by Jennie Skerl and Robin Lydenberg, 177–188. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

recenzje |

reviews |

Michał Bomastyk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Instytut Filozofii

 <https://orcid.org/0000-0002-8758-0903>

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura

Er(r)go. Theory–Literature–Culture

Nr / No. 41 (2/2020)

fotografie/obrazy/projekcje

photographs/images/projections

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.7565>



Niebinarna utopia w “uporządkowanej” rzeczywistości – Renaty Ziemińskiej wielowarstwowe pojęcie płci

Recenzja pozycji: Renata Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci. Próba inkluzji danych o osobach interpłciowych i niebinarnych* (Warszawa: Wydawnictwo PWN 2018). Oprawa miękka, 174 str. ISBN: 9788301200282

A Non-binary Utopia in an “Orderly” Reality: On Renata Ziemińska’s Multilayered Concept of Gender

Abstract: The article concerns the book entitled *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci* [Non-Binary and Multi-Layered Notion of Gender] by Renata Ziemińska. The monograph consists of three parts. In each, the author deconstructs categories underlying the existing conceptual structures of gender, stabilized within the binary sex system. The philosopher exposes the shortcomings of the binary division using the example of intersex and transgender people. She proposes the implementation of legal and institutional solutions that would increase the visibility of non-binary people in Western societies. Ziemińska postulates that gender should be analyzed as a multilayered process, conceived of as a variable *continuum* – dependent on various biological, cultural and environmental factors. Ziemińska proves that a change in thinking about gender is possible and that philosophy can significantly contribute to its implementation.

Keywords: binary gender system, ontology of gender, gender continuum, intersexuality, transsexuality

Płeć jest kategorią, która w sposób znaczący konstruuje naszą podmiotowość i funkcjonowanie w społeczeństwie. Z płcią skorelowane są normy i wartości, a także pożądane społeczne zachowania. Płeć kształtuje byt na poziomie ontologicznym i sytuuje go w jednej z dwóch przestrzeni: męskiej bądź kobiecej. W ten sposób wytwarza się dychotomiczny podział, stabilizujący proces płciowej socjalizacji, jak również normalizujący bycie kobietą i mężczyzną. Ponadto funkcjonowanie tego podziału umożliwia patologizację praktyk przyjętych za niezgodne z kulturowym wzorcem płciowym. Podział ten, definiowany w nauce jako binarny system płciowy, kreuje ekskluzywną wizję społeczeństwa,

w której nie ma miejsca dla nienormatywnych strategii tożsamościowych, a także ekspresji płciowych. Zauważa to filozofka Renata Ziemińska, szczególnie w kontekście osób interpłciowych i transpłciowych. Problem ten opisała w książce *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*, którą w niniejszym tekście chciałbym omówić.

Książka składa się z trzech części (pięciu rozdziałów), w których filozofka kompleksowo opisuje podejmowaną przez siebie problematykę badawczą. W pierwszej prezentuje zjawisko interseksualności i to, w jaki sposób płeć kształtuje się na różnych poziomach, tj. genetycznym (chromosomalnym), gonadalnym i genitalnym (gdzie chodzi zarówno o wewnętrzne, jak i zewnętrzne narządy płciowe). Badaczka podkreśla, że płeć konstruowana jest również na poziomie fenotypowym (zewnętrzny wygląd), metrykalnym i na poziomie indywidualnego odczuwania – wówczas mówimy o identyfikacji płciowej. Jeśli w okresie prenatalnym chromosomy, gonady lub narządy płciowe rozwijają się w sposób nietypowy, tj. nieodpowiadający biologicznej definicji kobiecości i męskości, to wówczas mówimy o interseksualności. Ziemińska pisze:

Osoby interpłciowe (*intersex*) to osoby, których ciało nie pasuje do binarnego podziału ludzi na mężczyzn i kobiety, ponieważ mają jedne organy płciowe męskie, a inne żeńskie lub są niezróżnicowane – ani męskie, ani żeńskie. Mogą to być mieszane gonady (*ovotestes*, zawierające zarówno tkankę jajnikową, jak i jądrową), czy mozaikowe chromosomy płciowe (46,XX/46,XY). Niekiedy zewnętrzne narządy płciowe są typowe, ale niezgodne z wewnętrznymi (np. jądra wewnątrz, a pochwa na zewnątrz)¹.

Samo zaś słowo *intersex* “[...] pochodzi z początku XX wieku i [...] zostało stworzone przez niemieckiego biologa Richarda Goldschmidta (1917) na oznaczenie osobników, których płeć jest pomiędzy żeńską i męską”². Badaczka zwraca uwagę na wcześniejszą terminologię, którą posługiwano się (i niestety wciąż się posługuje) przy opisywaniu osób interseksualnych – mówi się o nich obojnacy lub hermafrodyty³. Ziemińska pisze, że w nauce przyjął się termin Disorders of Sex Development (DSD), w który wpisuje się zjawisko interseksualności i w tym kontekście jest ono określane jako wrodzone zaburzenie. Ziemińska jest zdania, że przyjmowanie perspektywy zaburzenia stygmatyzuje osoby interseksualne i ma charakter wykluczający – język bowiem kształtuje dyskurs.

1. Renata Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci. Próba inkluzji danych o osobach interpłciowych i niebinarnych* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2018), 25.

2. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 25.

3. Pojęcie *hermafrodytyzm* nie jest wykluczające, lecz raczej mylące, ponieważ w nazwie tej “jest sugestia, że osoba interpłciowa ma pełny zestaw organów męskich i żeńskich”, Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 26.

Ziemińska, korzystając ze zdobyczy nauk biologicznych, jak również posługując się terminologią znaną dla tego obszaru wiedzy, rozmontowuje pojęcie płci biologicznej, podkreślając, że do ustalenia płci nie wystarczy określenie chromosomów (co czyni się w przypadku noworodków interplciowych). Badaczka pisze, że

[...] gdyby płeć ustalano przy pomocy chromosomów płciowych XX lub XY, to wielu ludzi znalazłoby się poza tym podziałem. A nawet ci, którzy mają typowe kariotypy płciowe, mogą mieć odwrotną lub mieszaną płeć fenotypową. [...] Chromosomy płciowe bywają mozaikowe i ani nie mogą być jedynym kryterium przypisywania płci, ani nie przesądzają o płci fenotypowej. Mimo to traktuje się je jako punkt wyjścia przy ustalaniu płci. Szereg genów poza nimi ma wpływ na proces różnicowania płciowego⁴.

Opisując sytuację osób interplciowych, autorka wskazuje na problem, jakim jest chirurgiczna korekta narządów płciowych. Kryterium przyjmowane przy podejmowaniu decyzji o przeprowadzeniu operacji było (i nierzadko wciąż pozostaje) ściśle skorelowane z binarnym systemem płciowym. Ziemińska pisze: "Milcząco kierowano się potocznymi stereotypami, na przykład, że w przypadku chłopców ważna jest wielkość prącia i zdolność do penetracji, a mniej istotne jest zachowanie płodności"⁵. W przypadku dziewcząt natomiast ważniejsza była zdolność do reprodukcji i należało ją zachować kosztem utraty przyjemności wynikającej z aktu seksualnego. Praktyki te

zakładają binarną koncepcję płci wraz z normą heteroseksualności, a wszelkie od niej odstępstwa traktują jako zaburzenia. Przy tym założeniu interplciowość to problem, który trzeba rozwiązać, a nie zdrowe przypadki ludzkiej różnorodności. Lekarze zwykle uznają, że odnieśli sukces, jeśli pacjent wpisał się w stereotyp pod względem wyglądu i jest w heteroseksualnym związku, zdolny do seksu z penetracją⁶.

Autorka stoi na stanowisku, że decyzja o przeprowadzeniu chirurgicznej korekty płci dziecka nie powinna odbywać się zaraz po urodzeniu, ponieważ o płci nie decyduje wyłącznie układ chromosomów czy wygląd zewnętrznych narządów płciowych. Z płcią jest również powiązana identyfikacja płciowa, czyli poczucie przynależności. Ziemińska pisze, że dzieci w wieku czterech lat potrafią identyfikować się ze swoją płcią, stąd też ważne jest to, aby nie podejmować pochopnych decyzji o przeprowadzeniu na dziecku korekty narządów, kierując się jedynie potrzebą dopasowania do binarnego systemu. Filozofka jest zdania, że dziecko samo powinno zdecydować o tym, z jaką płcią chce się identyfikować.

4. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 37–38.

5. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 39.

6. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 44.

Ponadto możliwe jest, że będzie ono osobą niebinarną i wówczas nie będzie czuło przynależności do żadnej płci lub też jego płciowa tożsamość okaże się płynna. Dlatego też operacja w pierwszych tygodniach lub nawet miesiącach życia pozostaje bezzasadna i może mieć negatywne konsekwencje dla rozwoju dziecka w przyszłości.

W drugiej części książki naukowczyni opisuje zjawisko transseksualności, a także przypadki osób transpłciowych oraz ich status prawny. Ziemińska wyjaśnia, że “osoby transpłciowe mają poczucie bycia osobą innej płci, niż wskazuje to ich metryka, a w ślad za nią funkcjonowanie społeczne”⁷. Również i w tym przypadku filozofka podkreśla, jak znacząca jest identyfikacja płciowa. Zdaniem badaczki “prawo do samookreślenia własnej płci jest elementem godności, który zasługuje na uznanie”⁸. Niestety, z racji funkcjonowania binarnego systemu płciowego, wiele osób transpłciowych doświadcza społecznego wykluczenia ze względu na trudności związane z przyjęciem społecznej roli kobiety bądź mężczyzny. Konieczność dopasowania się do jednej ze stron binarnego systemu, wynikająca z potrzeby posiadania przez osoby transpłciowe ontologicznego bezpieczeństwa, czyni je niewidocznymi w przestrzeni publicznej. Dodatkowo, transseksualność definiowana jest jako zaburzenie, co jeszcze bardziej nakazuje przystosować się do społeczno-kulturowej normy. Dlatego też, jak podaje autorka, organizacje zrzeszające osoby trans “domagają się pełnej depatologizacji i uznania tożsamości płciowej na podstawie samookreślenia”⁹. W części tej Ziemińska dostrzega ścisłą korelację pomiędzy kulturą binarną a procesem medykalizacji, poprzez który to zachowania nieodpowiadające normie męskości i kobiecości zostają poddane kontroli i uznane za patologie, które należy skorygować, osoby zaś poddać stosownemu leczeniu.

Filozofka pisze również o neuronalnych korelatach (trans)płciowości; o tym, że “struktury mózgowie są najbardziej prawdopodobnym podłożem tożsamości płciowej”¹⁰. Jest to dość odważna teza, ponieważ wydaje się, że wówczas płeć jest zesencjalizowana i w ten sposób jednostki mogą zostać pozbawione możliwości swobodnego wyrażania ekspresji płciowej. Rzeczywiście nasuwają się takie wnioski, jednak w przypadku, gdy przyjmujemy binarną perspektywę, a przeciw płeć na poziomie biologicznym jest złożonym, wielowarstwowym procesem i szeroko wykracza poza granice tego, co męskie i kobiece, wyznaczone przez binarny system płciowy. Dlatego też Ziemińska bynajmniej nie wchodzi w spór

7. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 76.

8. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 79.

9. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 83.

10. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 103.

z przeciwnikami (binarnego) determinizmu płciowego; podobnie jak oni, jest jemu przeciwna, ponieważ pisze:

Tożsamość może być efektem genów, hormonów i struktur mózgowych, a jednocześnie może być dookreślana przez środowisko życia, wychowanie, system płciowy, wzorce kulturowe, doświadczenie i działanie. [...] Geny, mózg, środowisko, natura i kultura nie są odrębnymi obszarami, lecz znajdują się we wzajemnej interakcji i obustronnej determinacji¹¹.

Ziemińska stoi zatem na stanowisku, że płęć jest zarazem procesem biologicznym, jak i kulturowym, dlatego też w ten sposób powinno się ją analizować. Trudno bowiem zanegować wpływ biologii na kształtowanie się płci. Niemniej, zmieniając perspektywę, filozofka proponuje nową ontologię oraz konceptualizację płci i zachęca do mówienia o niej jako o kontinuum cech. Autorka pisze szeroko na ten temat w trzeciej części swojej książki.

Jako argument za zerwaniem z binarnym systemem Ziemińska podaje brak uniwersalnego kryterium podziału ludzi na mężczyzn i kobiety:

Podstawowym problemem przy oznaczaniu płci jest wielowarstwowy i procesualny charakter. Poszczególne warstwy płci bywają ze sobą niezgodne, a w każdej warstwie jest płynne przejście od cech jednej płci do drugiej (kontinuum), które nie pozwala na przeprowadzenie wyraźnej granicy¹².

Ponadto Ziemińska podkreśla, że binarne pojęcia znajdują zastosowanie w dziedzinach opisujących obiekty abstrakcyjne, na przykład w matematyce. Dostrzegając więc niespójność binarnego określania płci i trudności związane z jego aplikacją, autorka analizuje kategorię płci z perspektywy ontologicznej, co ma zasadnicze znaczenie, gdy opisujemy „upłciowiony” byt w kontekście jego usytuowania w świecie (bycia-w-świecie). Rozwijając ten wątek, Ziemińska odwołuje się do koncepcji Karen Barad i przywołuje koncepcję ontologii procesu. Nakazuje ona przyjąć, że „[...] organizmy żywe, w tym ciało ludzkie jako fragment świata, jest też procesem”; że „ciała są zjawiskami materialno-dyskursywnymi”; że „podmiot poznający nie jest na zewnątrz świata, ale jest jego częścią. Proces poznania nie jest odbiciem, lecz powolnym przekształcaniem świata, praktyką wyznaczania w świecie granic”¹³. Kategoria płci również ulega przekształceniom poprzez zmiany odbywające się w naukach biologicznych, w strukturze języka, czy też poprzez zmiany kulturowe. Ziemińska pisze, że binarny system

11. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 103–104.

12. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 122.

13. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 124.

dezaktualizuje się także ze względu na rozwój nietypowych ról i możliwości reprodukcyjnych i wspólnie “produktowanie gamet udział w [re]produkcji nie wymaga dymorfizmu ciała na wszystkich poziomach płci”¹⁴. Granice w myśleniu o płci ulegają rozszerzeniu i nie pasują już do utartego binarnego wzorca, wciąż jednak silnie jest on podtrzymywany, ponieważ “skonstruowane przez nas modele mamy za obiektywne, a to, co do nich nie pasuje, uznajemy za anomalię”¹⁵.

W książce Ziemińska wielokrotnie podkreśla, że “płeć konkretnych osób jest kombinacją cech z różnych warstw płci. Najważniejsza jest identyfikacja płciowa, czyli samookreślenie”¹⁶. Autorka jest filozofką, a zatem postulat samookreślenia jest dla niej ważny, gdyż możliwość swobodnego i odpowiedzialnego konstruowania podmiotowości jest jedną z kluczowych w filozofii. W związku z tym zdaniem Ziemińskiej powinno zaprzestać się przeprowadzania chirurgicznej korekty płci na interseksualnych noworodkach. Popieram stanowisko autorki – pomijanie wielu ważnych warstw płci i obowiązkowe “stygmatyzowanie” dzieci interseksualnych jako chłopców i dziewczynki może mieć katastrofalne skutki dla konstrukcji ich podmiotowości, co pokazała historia (np. eksperymenty Johna Moneya). Podobne stanowisko autorka prezentuje w kontekście osób transpłciowych – zwraca uwagę na to, że proces tranzycji (korekty płci) nie powinien być stygmatyzowany, a także, co bardzo istotne, że zarówno osoby interpłciowe, jak i transpłciowe mogą określać siebie jako osoby niebinarne. Stąd też Ziemińska pisze o próbach instytucjonalnego i prawnego włączania osób, których tożsamość i identyfikacja płciowa nie korespondują z binarnym podziałem. Rozwiązania te miałyby zwiększyć widzialność tych osób w społeczeństwie. Kwestia widzialności jest również ważna w filozofii – posiadanie odpowiedniej reprezentacji umożliwia bycie widocznym. Będąc widocznym, można wywierać wpływ na rzeczywistość, a także wnosić sprzeciw i zabierać odpowiedzialny głos. Jest to niemożliwe, gdy egzystencja pozostaje ukryta poza obszarem widzialności, w cieniu tego, co prywatne, o czym piszą między innymi Hannah Arendt w książce *Kondycja ludzka* czy Judith Butler w tekście *Zapiski o performatywności zgromadzeń*. W zwiększeniu widzialności osób niebinarnych miałyby pomóc nowe, prawne oznaczenie płci, zapisane w dokumentach, tzw. trzecia płeć (które już funkcjonuje w niektórych krajach). Ziemińska woli jednak używać określenia “trzecia kategoria płci”: “Celowo piszę o ‘trzeciej kategorii płciowej’, a nie o ‘trzeciej płci’, ponieważ nie chodzi tutaj o osoby o specyficznych cechach płciowych, tylko o osoby, które nie mieszczą się w binarnym pojęciu płci”¹⁷. Mimo zasadności wprowadzenia tej

14. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 126.

15. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 125.

16. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 146.

17. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 134.

prawnej kategorii istnieje niebezpieczeństwo gettoizacji¹⁸, które usytuowałoby binarne i niebinarne osoby interplciowe i transplciowe w jednym zbiorze, przez co mogłyby one doświadczyć stygmatyzacji, niezrozumienia, opresji i wykluczenia. Ziemińska proponuje więc szerszą prawną kategorię jaką jest “osoba niebinarna”¹⁹, mieszczącą w sobie większe spektrum strategii tożsamościowych. O przynależności do konkretnej kategorii (kobieta, mężczyzna, osoba niebinarna), co należy raz jeszcze podkreślić, miałyby decydować samookreślenie. Autorka proponuje także, aby jako osoby niebinarne określać noworodki interplciowe. Z jednej strony rozwiązanie to pozwala uniknąć nieodwracalnej operacji korekty narządów płciowych, z drugiej jednak może skutkować wykluczeniem w życiu dorosłym. Co bowiem w sytuacji, gdy późniejsza identyfikacja płciowa noworodka będzie określona jako kobieca lub męska? Czy wówczas osoba ta będzie musiała wnosić o prawne ustalenie płci i naniesienie zmian w dokumentach, tak aby nie była już postrzegana jako niebinarna? Czy może jednak kategoria “osoba niebinarna” miałaby być przejściowa i funkcjonować do czasu, aż dziecko będzie mogło samo określić swą płciową przynależność? Ewentualna zmiana w dokumentach odbywałaby się wówczas z urzędu. Na te pytania autorka zdaje się nie udzielać odpowiedzi.

Niemniej, propozycja Ziemińskiej jest bardzo interesująca, jednakże zastosowanie jej w rzeczywistości stabilizowanej przez binarny system płciowy obarczone jest ryzykiem wspomnianego już niebezpieczeństwa gettoizacji. Aby go uniknąć, należy walczyć z epistemiczną niesprawiedliwością²⁰. Zdaniem autorki nierówności społeczne i wykluczenie są konsekwencją istnienia luk w kulturowym systemie pojęciowym. Brak odpowiedniego pojęcia uniemożliwia jego poznanie i zinternalizowanie w sobie. Na podstawie książki można zasadnie sformułować wniosek, że kategoria płci jest pojęciowo niedoreprezentowana i wąskie (tj. binarne) definiowanie tego, co płciowe, stwarza odpowiednie warunki dla konstytuowania się wykluczenia.

Nasuwa się także pytanie o sposób destabilizacji binarnego systemu płciowego. Czy rzeczywiście zmiany proponowane przez Ziemińską doprowadzą do tej znaczącej zmiany, zwłaszcza gdy autorka sama opowiada się jedynie za dodaniem kategorii “osoba niebinarna” do już istniejącego binarnego podziału? Trudno bowiem sobie wyobrazić rzeczywistość, w której samookreślenie będzie głównym wyznacznikiem płci. Co wówczas z socjalizacją płciową, co z procesem ujarzmiania, medykacją, społeczną kontrolą jednostek? Binarny system płciowy niewątpliwie ułatwia przeprowadzenie owych procesów, wydaje się więc, że powinny odbywać

18. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 132.

19. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 133.

20. Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci...*, 45.

się one w inny sposób. Czy zatem rozważania autorki nie są utopią o niebinarnym w świecie w “uporządkowanej” rzeczywistości? Nawet jeśli, to są one potrzebne, ponieważ torują drogę dla poszukiwania nowych strategii służących konstruowaniu inkluzywnego modelu społeczeństwa, gdzie dotychczasowe rozumienie męskości i kobiecości ulega zredefiniowaniu, nienormatywne strategie tożsamościowe są zaś dowartościowane. Ponadto rolą filozofa czy filozofki nie jest proponowanie gotowych rozwiązań, lecz krytyczna analiza rzeczywistości, co autorka czyni. Stąd też Ziemińska proponuje nieszablonowe ujęcie kategorii płci – nową ontologię płci, definiowanie jej jako kontinuum; podkreślanie, że płeć nie jest stała, lecz zależna od różnorodnych czynników biologicznych, kulturowych i środowiskowych.

To wszystko sprawia, że książka Renaty Ziemińskiej zasługuje na uznanie. Dzięki temu, że autorka jest filozofką, książka poszerza studium badań nad płcią w obszarze filozofii, gdzie zagadnienia te w dalszym ciągu pozostają niedoreprezentowane. Ziemińska udowadnia, że jest możliwa zmiana w myśleniu o płci oraz że filozofia może znacząco przyczynić się do jej wprowadzenia.

Bibliografia

Arendt, Hannah, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagodzka. Warszawa: Aletheia 2020.
ISBN: 978-83-65680-61-7

Butler Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzenia*, przeł. Joanna Bednarek.
Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016. ISBN: 978-83-65369-59-8

Ziemińska, Renata. *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci. Próba inkluzji danych o osobach interplciowych i niebinarnych*. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2018.



Ukryty, jawny, zdystansowany Richarda Shustermana *The Adventures of the Man in Gold: Paths Between Art and Life. A Philosophical Tale*

Recenzja pozycji: Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale / Les aventures de l'homme en or. Passages entre l'art et la vie. Conte philosophique* (Paris: Éditions Hermann 2016), 128 str.

Hidden, Overt, Distanced: On Richard Shusterman's *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale*

Abstract: The proposed discussion of Richard Shusterman's *The Adventures of the Man in Gold* focuses on the literary-generic features of the text and the new ways in which it deploys several established thematic motifs. The tale is read as constituting not only a *conte philosophique*, but also a photo essay reviving the tradition of the paragone – the ancient rivalry of the image and the word – as well as the fairy tale, the quest-romance, and the fantastic story exploring the theme of the doppelgänger. This last motif is viewed in the context of, among other things, Shusterman's essay on Wilde and Eliot, where he considers the contrastive ways in which they fashioned their public images. Shusterman's book, containing autobiographical elements, is also discussed in terms of the relationships emerging among the implied author, the narrator, and the protagonist, with the emphasis put on the irony in the text which, rather teasingly, both asserts and denies the identity of the three personalities. And yet, even if Shusterman expertly uses irony to allow these three personae to retain their distinctiveness, the Man in Gold – a literary *ingénu* – can be viewed as the opposite of the figure of the Rortian ironist.

Keywords: Richard Shusterman, somaesthetics, photoessay, doppelgänger, irony of the keywords

Niezwykłe przypadki postaci powleczonej złotem, *The Adventures of the Man in Gold*, zapisane w językach angielskim i francuskim, są opatrzone podtytułem dwuczęściowym. Jego pierwsza część – *Paths Between Art and Life* – wskazuje, że ów odziany w złoto człowiek doświadcza przygód, przemierzając ścieżki łączące życie i sztukę autokreacji, lawirując, jak się czytelnik wkrótce dowie, między niezrozumieniem ze strony innych i tworzoną przez siebie iluzją. Drugi człon podtytułu – *A Philosophical Tale* – zawiera wzmiankę dotyczącą gatunku i jednocześnie wskazówkę, jak czytać tę książkę. Informacja ta pozostaje jednak niepełna.

Podtytuł kieruje czytelnika w stronę oświeceniowej tradycji powiastki filozoficznej, jednakże narracja książki – którą, owszem, można interpretować jako alegorię, na przykład niestabilności postmodernistycznej jaźni – ma również charakter wyznania. Mimo to rys typowy dla literatury konfesyjnej i autobiograficznej nie determinuje statusu tekstu, lecz czyni go jeszcze bardziej skomplikowanym. W przedmowie autor jako narrator pierwszoosobowy zwraca się bezpośrednio do czytelnika, by już w tekście głównym kontynuować opowieść w trzeciej osobie przez wszechwiedzącego narratora domyślnego, który jednakże dość szybko decyduje się oddać głos jednemu z bohaterów tej historii (niejakiemu filozofowi Shustermanowi), przytaczając obszerny cytat z jego wcześniejszego eseju. W ten sposób świat realny staje się częścią fikcji, która – nie dalej jak w przedmowie – została przedstawiona jako część pewnej biografii. Jednak gdy cytat się kończy, narrator nie powraca do formy trzecioosobowej, lecz mówi dalej z pozycji narracyjnego “ja”. Głos przemieszcza się nieustannie pomiędzy “ja” i “on”, a narrator lekceważy pozornie wiążący układ autobiograficzny, który zawarł ze swoim bohaterem, i z czytelnikiem, w przedmowie. Zamiast trwać przy pakcie autobiograficznym (tak jak go zdefiniował Philippe Lejeune), opowieść staje się narracyjną “incepcją”, w której ja i sen, ja i on, tracą swoje granice.

Relacja autora z narratorem, z bohaterami – filozofem i milczącym *l’homme en or* – i wreszcie z artystą fotografikiem, pozostaje nieoczywista. Każda próba utożsamienia postaci fikcyjnych z realnymi kończy się ironicznym antyklimaksem. Więc może zamiast czytać tę opowieść jako historię transformacji filozofa w aktora performansu, bezpieczniej byłoby interpretować ją jako owoc przemiany, którą przeszła filozofia Richarda Shustermana – od teorii rygorystycznie analitycznej do filozofii otwarcie pragmatycznej – by jako somaestetyka stać się filozofią, i sztuką autokreacji¹. Tego typu interpretacje znajdujemy w recenzjach, które ukazały się już w języku angielskim. Poniższa próba omówienia koncentruje się natomiast na *The Adventures of the Man in Gold* w jej wymiarze literackim².

1. Zob. Catherine F. Botha, “Re-Thinking the Ego/Re-Conceptualising Philosophy: Shusterman’s *Man in Gold*”, *Pragmatism Today*, vol. 8, no. 2/2017, 80–87. Recenzja rozważa *conte philosophique* Shustermana z naciskiem na antyfundamentalistyczne rozumienie podmiotowości. Zob. Stefano Marino, [Recenzja.] “Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold/Les Aventures de l’Homme en Or*”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. 9, no. 2/2017, 1–5. Recenzja dostarcza streszczenia opowieści popartej obszernymi cytatami z książki, podkreślając znaczenie powiązania życia i sztuki w opozycji do Arystotelesowskiego oddzielenia *poiesis* od *praxis*. Zob. Stefán Snævarr, “Shusterman and the *Man in Gold*”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 54/2017, 86–92. Recenzja zawiera omówienie somaestetyki (86–89).

2. Wyjaśnienie pojęć kluczowych dla filozofii pragmatycznej Shustermana, które ponadto mogą stanowić kontekst dla omawianej tu *conte philosophique* – w tym doświadczenia, jaźni, życia estetycznego i somaestetyki – jest zawarte w recenzji książki Shustermana *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. Alina Mitek (Kraków: Universitas,

Tekst Richarda Shustermana pozostaje równorzędny wobec serii fotografii autorstwa Yanna Toma – fotografii, które opowiadają historię przygód złotego człowieka, a także historię wielokrotnego przeobrażania się filozofa akademickiego w tę złotą postać. Pod względem gatunkowym *The Adventures* najbliższe do fotoeseju, tak jak go definiuje na przykład Piotr Sztompka³. Więc najpierw krótko o obrazach. Yann Toma, artysta fotografik asystujący przy narodzinach złocistej postaci – a także dostarczyciel baletowego trykotu utkanego ze złotej nici (należącego pierwotnie do jego rodziców, którzy byli tancerzami) i świadek narodzin alter ego (czy *doppelgängera*?) filozofa i narratora tej opowieści – zajmuje się pojęciem energii, której obecność wyłapuje soczewka jego aparatu. Shusterman pisze o “aurze” postaci. Na większości zdjęć sylwetka modela (w podpisach do zdjęć figuruje nazwisko Richarda Shustermana) prezentuje się blisko linii światła stanowiących symboliczny ślad owej energii, którą w osobie swego modela odnajduje Toma i której kształt kreśli ruchem lamp. Trajektorie tego ruchu – wynik rysowania światłem przy długim czasie otwarcia migawki – zostają uchwycone w formie świetlistych smug. (Jest to technika zainspirowana autoportretem Mana Raya zatytułowanym *Space Writing* z 1934 roku). Opis samego procesu – przedstawiony z punktu widzenia cierpliwie pozującego modela – znajdziemy w zbiorze esejów filozoficznych Shustermana, gdzie fotografik staje się jednocześnie tancerzem wchodzącym w interakcję z pozującym człowiekiem⁴. Proponowane tam wyjaśnienie będzie bliższe czytelnikom, którzy są ustosunkowani krytycznie do pojęć, takich jak aura, emanacja, dymki czy fluktuacje energii – proces fotografowania staje się performansem.

Nie na wszystkich fotografiach w tym fotoeseju widoczne są smugi światła; na wszystkich natomiast uchwycone zostały perypetie człowieka w kostiumowej pozłocie, od jego pojawienia się w szarej przestrzeni – pusty parking, choć i su-

2005). Zob. Anna Budziak, “W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana”, *Teksty Drugie* nr 3/2006, 71–75. Zob. także Anna Budziak, “Antyesencjonalizm nietekstowy: o filozofii Richarda Shustermana”, *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, nr 1/2006, 9–24 (o somaestetyce, 14–17). W literaturze w języku polskim doświadczenie estetyczne w rozumieniu Shustermana jest omawiane przez Dorotę Koczanowicz. Zob. Dorota Koczanowicz, “Sztuka i życie. Teoria estetyczna Richarda Shustermana”, w: *Doświadczenie sztuki / sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej* (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 115–170. Kwestia egzystencji estetycznej natomiast dyskutowana jest przez Alinę Mitek-Dziembę w tekście “Starożytny pragmatyzm: życie estetyczne w warunkach demokracji”, w: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia: Nietzsche, Wilde, Shusterman* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 302–342.

3. Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza* (Warszawa: PWN, 2012), 79.

4. Shusterman, “Fotografia jako proces performatywny”, w: *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016), 291–315.

gestia ładowiska – poprzez wyprawę z ciemnych przestrzeni średniowiecznego opactwa do prześwietlonego ogrodu i poza otaczający go mur, po niefortunne objawienie się postaci mieniającej się złotem w kolumbijskiej Cartagenie, nocny spacer paryskimi bulwarami Sekwany, wreszcie jego eksploracje kamiennych rzeźb na wietrznym wybrzeżu Danii. Fotoesej staje się zapisem jego narodzin i poszukiwań, wpisując się w poetykę romansu. Tajemniczym Świątym Graalem tego (niezbyt awanturniczego) romansu okazuje się jednak nie przedmiot-symbol, lecz kobieta-symbol: mityczna piękność, ucieleśnienie piękna dostrzeganego w równie mitycznej matce, czyli prototyp ziemskiej kobiety ważnej dla filozofa, a jednocześnie figura, która w istocie rzeczy jest ożywioną rzeźbą, podobnie jak *l'homme en or*, żywy artefakt.

Fotografie Tomy nie tylko układają się w ciąg narracyjny, lecz także stanowią symboliczny, wizualny odpowiednik tekstu. Seria obrazów – kontynuując tradycję *paragone* – domaga się uwagi czytelnika. Ucieczka z ciemnych pomieszczeń opactwa zostaje uchwycona w momencie, gdy postać przeskakuje ograniczającą jej ruch przeszkodę. W świetle dnia, w scenie ogrodowej, postać człowieka w złotym kostiumie blednie do tego stopnia, że staje się przezroczystym zarysem, by pojawić się nieco dalej, przy sadzawce, w pozie, która sugeruje moment zaczerpnięcia wody do picia, lecz także, nieodparcie, przywołuje skojarzenie z tematem obrazu Caravaggia: *l'homme en or* staje się Narcyzem przeglądającym się w lustrze wody. Przywołując na myśl jeszcze inne skojarzenia, w jednej chwili, niczym postacie na obrazach impresjonistycznych, pojawia się tylko po to, by zwrócić uwagę czytelnika-widza na ogrodowy pejzaż, by zaraz potem zachować się wręcz na odwrót, skupiając uwagę na sobie. W fotografii otwierającej rozdział "A Mysterious Birth" linie światła otaczają złotą postać jak skorupa jaja (*l'homme en or* nie zna rodziców, tylko ich sobie wyobraża); w innym ujęciu, wyprostowany bohater wygląda tak, jakby unosił się na szerokiej smudze światła. Blask kostiumu powraca w sztucznym oświetleniu nocnym; co więcej, zabarwia na złoto otoczenie. W scenie z paryskich bulwarów nad Sekwaną⁵ powierzchnia wody jest tak płaska, jakby rzekę przykryto tą samą połyskującą tkaniną, z której uszyto kostium postaci. Również tekst, w bliskim związku z fotografią podkreśla związek złotego człowieka z wodą.

Na niektórych zdjęciach widoczne są słowa, które (czy w sposób konieczny?) uzupełniają obraz. W kamiennym pomieszczeniu opactwa uspiomy *l'homme en or* leży pod wielkim napisem SOMA. Na plaży stoi pod kopułą wielkiego "A" kończącego ten sam wyraz. Jednakowoż *l'homme en or* – czy soma? – mimo swej dziecięcej wrażliwości i spontaniczności nie jest dzieckiem. Czytelnik z kultury Zachodu może zobaczyć w nim elfa, kiedy indziej, jak w duńskiej przygodzie, rys

5. Shusterman, *The Man in Gold...*, 72–73.

bożka Pana. W rezultacie chciałoby się przekornie (i w oczywistym nawiązaniu do Magritte'a) zaprzeczyć fotografii, w której *l'homme en or* pozuje pod neonowym napisem SOMA, i powiedzieć: "Ce n'est pas soma", lub przynajmniej – "pas seulement". Trochę w tych fotografiach znalazło się poetyki reklamy, która jest zupełnie zbyteczna. Być może to ukłon artysty fotografika w stronę filozofa i wskazanie na dyscyplinę somaestetyki, którą Shusterman stworzył i ukształtował, dyscyplinę, która w odniesieniu do pojęcia jaźni poszerza jej obszar o to, co cielesne i często pomijane w dyskursywnej filozofii Zachodu – soma raczej jako przeciwieństwo logosu niż jako odwrotność psyche. Gdy Shusterman wprowadzał somaestetykę w obręb dociekań filozoficznych – oficjalnie deklarując jej narodziny w artykule z 1999 roku i wskazując, że jej inspiracje pochodzą również z tradycji Wschodu ("Hatha yogi, medytacji zen i tai chi chuan"⁶) – przewidywał, że będzie miała zadania natury zarówno analitycznej, jak i praktycznej: poszerzenie i ulepszenie sfery doznaniowej człowieka. W *The Adventures of the Man in Gold* – w sposób całkowicie otwarty posługując się instrumentarium przypisów, cytując półlegendarnego, współczesnego Konfucjuszowi mędrca Laozi – Shusterman wykracza poza cele sformułowane w eseju proklamującym somaestetykę jako osobną dziedzinę filozofii. W *The Adventures* testuje potencjał somaestetyki w dziedzinie autokreacji, dając życie istocie, która ucieleśnia taoistyczny ideał naturalności.

L'homme en or wydaje się uosobieniem prostoty: istotą spontaniczną, poddającą się nastrojom, niemalże płochliwą. I choć narrator twierdzi, że żadna z tych cech bynajmniej nie kłóci się z jego poczuciem męskości, człowiek w złotym kostiumie kojarzy się raczej z dzieckiem w swej spontaniczności (macha do przejeżdżających samochodów) i w niskiej odporności na brak akceptacji i kpinę, nawet jeśli wyrażaną przez rubasznym hotelowym macho, jak w incydencie z Cartageny. Autor tekstu jednakże, choć życzliwy wobec istoty ubranej w złoty kostium, nie podziela jej naiwności. Mimo że nie przyznaje tego wprost, trudno uwierzyć, by nie bawiła go przygoda w hotelu, gdy owi macho, zwiedzeni połyskliwym kostiumem, proponują złotej istocie "buziaka na dobranoc"⁷. Akcenty humorystyczne wybrzmiewają nie tylko w tej scenie. Pojawiają się na przykład w epizodach opisujących spotkanie człowieka w złotym kostiumie z turystami zapełniającymi autobus; w scenie, w której złoty człowiek przemyka w pożyczonym ubraniu mającym zakryć jego mieniącą się skórę, posłusznie podążając za fotografikiem na plażę w Cartagenie; czy też w ironicznej dygresji na temat groteskowo pragmatycznej reakcji japońskiego pornobiznesu na rzeźbę przedstawiającą kobietę. Narrator bawi czytelnika tym, co w nim samym wywołuje uśmiech. Inaczej nie przytaczałby tych anegdot

6. Shusterman, "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no. 3/1999, 302.

7. Shusterman, *The Man in Gold...*, 50.

ze szczegółami. Jego stosunek do człowieka odzianego w złoto – pełen sympatii, ale i rozbawienia – nie jest jednoznaczny.

Równie nieoczywiste pozostają relacje autora rzeczywistego z modelem fotografii, z autorem domyślnym (implikowanym przez fotoesej), narratorem (który wyjaśnia czytelnikowi cele powstania eseju) i wreszcie z samym *l'homme en or*. Należy pamiętać, że to literatura, nawet jeśli stoi za nią anegdota o wymiarze osobistym. Nie podejmując się drobiazgowego wyjaśniania tych relacji, chciałabym wskazać na ich analogie literackie, spośród których przynajmniej te dotyczące Wilde'a i Eliota mogą być rozważane w kategoriach wpływu, Shusterman jest bowiem nie tylko filozofem, lecz także znawcą literatury, autorem artykułów o obu pisarzach i książki na temat roli pragmatyzmu w kształtowaniu myśli T. S. Eliota⁸.

Na pierwszy rzut oka przeciwieństwo egocentrycznego Eliotowskiego Prufrocka, neurotycznej postaci dandysa – i jednocześnie modernistycznego symbolu jaźni kształtowanej przez analogie lub porównania negatywne z postaciami literackimi – ów pozornie ufny i prosty w swych odczuciach *l'homme en or*, podobnie jak lękliwy Prufrock, pragnie akceptacji i bojaźliwie cofa się przed cieniem konfrontacji, choć trzeba to przyznać, w końcowej, najbardziej fantastycznej części przygód z uporem powraca do próby spotkania z mityczną kochanką. (Lęk bynajmniej nie charakteryzuje filozofa). Z pozorów odwrotność dandysa – złoty kostium opisywany jest jako jego prawdziwa skóra – *l'homme en or* wkracza do świata filozofa tylko wtedy, gdy ten (nie ukrywajmy) wdziewa mieniący się kostium operowy, by pozować do fotografii, lub gdy staje się jak rzeźby, na tle których pozuje i które ożywia swoją obecnością. Owa zamiana człowieka w artefakt posiada swój archetyp w *Portrecie Doriana Graya*. Natomiast idea rozłączenia jaźni na jej składnik dyskursywny – uosabia go praktyczny akademik świadom sztywnej hierarchii uniwersyteckiej, a zarazem elokwentny i ironiczny filozof – oraz jej element somatyczny – niemy, nieprzewidywalny i anarchiczny w swym zachowaniu *l'homme en or* – posiada swój brytyjski prototyp w dekadencej bajce Wilde'a o rybaku i jego duszy.

Nie jest to bynajmniej bajka wyłącznie dla dzieci. Dusza w tej opowieści odchodzi w świat, zachęcając rybaka, by opuścił syrenkę i wyruszył w podróż; rybak, zamieszkujący zmysłowy świat podwodny, w końcu poddaje się kuszeniu duszy symbolizującej pożądlivość umysłu i chciwość doznań, okrutną ciekawość estety, odłączoną od troski o obiekt poznania. Umiłowanie piękna, tak jak je reprezentuje dusza w tej bajce, nie oznacza miłości skierowanej z odpowiedzialnością wobec pięknej osoby. Ten sam dylemat etyczny znajdziemy u Vladimira Nabokova, który, jak wskazywał Richard Rorty, uwypuklał w powieściach niemoralny aspekt

8. Shusterman, "Wilde and Eliot", *T. S. Eliot Annual*, nr 1/1990, 117–144; Shusterman, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (New York: Columbia University Press, 1988).

estetyzmu – nienasyconą ciekawość wrażeń⁹. Taka ciekawość jest wyrażana przez angielskie *curiosity* oderwane od swego etymologicznego korzenia *cura*, oznaczającego troskliwe zainteresowanie. W końcu ciekawość wygrywa. Rybak to soma; dusza, mistrz przekonującej argumentacji, to zwodząca na manowce dyskursywność. (Na kimś, kto czytał bajki Wilde’a, opis relacji *l’homme en or* z fotografikiem¹⁰ sprawia wrażenie echa).

U Wilde’a także nietrudno odnaleźć prototyp narracji, w której – jak w *The Adventures of the Man in Gold* – dyskurs prywatny i publiczny przenikają się tak ściśle, że właściwie pozostają nierozróżnialne. Na przykład głos narratora w Wilde’owskim *Portrecie Pana W. H.*¹¹, opowieści fikcyjnej, stanowi bliskie echo głosu samego Wilde’a. Z kolei list Wilde’a do Alfreda Douglasa, ten sam, który stał się przyczyną skazania i uwięzienie pisarza, Wilde nazywał próbą literacką, choć sądu to wyjaśnienie nie przekonało¹². Wilde często przemawiał ustami swych dandysowskich bohaterów; a gdy jego własna wypowiedź miała sprowadzić na niego oburzenie wiktoriańskiego sądu, próbował się bronić, opisując swe poglądy jako rodzaj fikcji literackiej. Shusterman, autor eseju “Wilde and Eliot” (1990), pozostaje w pełni świadomy niebezpieczeństwa, które zawierało się w Wilde’owskim igraniu z wizerunkiem publicznym. Jest również świadomy odwrotnej strategii stosowanej przez T. S. Eliota: tego, że Eliot starannie konstruował swój publiczny wizerunek poważnego modernistycznego guru, podczas gdy Wilde zaryzykował – i stworzył publiczny wizerunek niefrasobliwego dandysa, za który zapłacił wysoką cenę (więzienia, infamii, utraty praw do własnych dzieci, wreszcie lat niedocenienia przez krytykę), wyznaczoną przez wiktoriańską pruderię. Być może ten właśnie literacko-biograficzny wątek stanowi właściwy kontekst dla niepokoju, który nęka człowieka w złocie: lęku przed odrzuceniem wynikającym z niezrozumienia. O skutkach tych dwóch strategii, stosowanych przez Wilde’a i Eliota, Shusterman pisał w eseju literaturoznawczym, wskazując, że większość koncepcji literackich przypisywanych wyłącznie Eliotowi wywodzi się z prac Wilde’a lub powstawało w polemice (rzadko odnotowywanej w krytyce) prowadzonej przez modernistę z jego dekadencckim prekursorem. Jednak pragmatyczny Eliot, w odróżnieniu

9. Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Waclaw Popowski (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009), 242–253.

10. Zob. Shusterman, *The Man in Gold...*, 60.

11. Oskar Wilde, “Rybak i jego dusza”, przeł. Maria Feldmanowa, i “Portret Pana W. H.”, przeł. Jadwiga Kornilowiczowa, w: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje* (Warszawa: PIW, 2011), 167–203, 342–375.

12. William A. Cohen twierdzi, że okoliczności opisane w “Portrecie Pana W. H.” antycypują epizod sądowy w życiu Wilde’a, w którym jego list do Alfreda Douglasa został nieumiejętnie i niewłaściwie odczytany. “Willie and Wilde: Reading ‘The Portrait of Mr. W. H.’”, *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, no. 1, 1989, 220.

od otwarcie burzycielskiego Wilde'a, wiedział, że człowiek, który chce znacząco wpływać na kierunek kultury, musi znać panujące konwencje i się do nich stosować, przynajmniej zewnątrz: "dostosować się, choćby pozornie, do podstawowych reguł zachowania [danej społeczności] po to, by przetrwać i móc uprawiać swą sztukę"¹³. Shusterman, świadom tej historycznej lekcji, w swojej opowieści filozoficznej posługuje się więc strategią narracyjną, która nie pozwala utożsamiać autora, narratora i postaci człowieka w złotym kostiumie. Stefn Snævarr żartuje, że Shusterman to "the golden boy of aesthetics [...] possibly a golden oldie"¹⁴. Jednak jeśli *l'homme en or* w oczach człowieka Zachodu balansuje na krawędzi naiwności, to również naiwnością, tym razem czytelniczą, byłoby uznać tę postać za tożsamą z filozofem.

The Adventures of The Man in Gold to, jak wspomniałam, fikcja literacka, tak jak nasze pojmowanie własnej jaźni jest obarczone fikcyjnością, nigdy niewolne od dozy samookłamywania. Ten rodzaj fikcji i prowadzenia narracji ma swoje literackie antecedencje – historie, których bohaterowie odkrywają, że w istocie zmienili się w obiekt swojej fascynacji, że "ja" przeszło na drugą stronę, stając się tym innym, który jest i zawsze był we mnie i teraz patrzy na mnie z pozycji mojego alter ego. Tego typu transformacje znajdziemy u Louisa Stevensona (*Jekyll i Hyde*) i w dziewiętnastowiecznej tradycji amerykańskiej, w klasycznych opowiadaniach E. A. Poe'go o *doppelgängerach*: *William Wilson* (jeden z prototypów Doriana Graya) i *Beczka Amontillada* (w tłum. Bolesława Leśmiana). Taka przemiana pojawia się także u Julio Cortáзара w opowiadaniu *Aksolotl*, gdzie fascynacja milczącą istotą kończy się utożsamieniem z nią i ostatecznie zamianą ról: "Był czas, kiedy dużo myślałem o aksolotlach. Chodziłem je oglądać do akwarium w *Jardin des Plantes* [...]. A teraz sam jestem aksolotlem"¹⁵. Lecz jeśli uwierzyć narratorowi u Cortáзара, to kto trzymał pióro, którym to wyznanie napisano? Kto używał klawiatury? Przecież nie ambystoma meksykańska. Tym razem już nie tylko autor jako realna osoba, lecz nawet autor domyślny daje nam do zrozumienia, że mamy do czynienia li tylko z opowiadaniem fantastycznym.

Shusterman początkowo pisze o relacji z bohaterem swojej opowieści, używając terminów wzajemnie sprzecznych, takich jak "świadectwo" i "ucieleśnienie" – "I witnessed (and incaranted)"¹⁶ – sugerując zarówno dystans, jak i utożsamienie. Dystans jest wyraźnie zaznaczony w przedmowie: autor książki jedynie pozuje, przyjmując rolę postaci odzianej w złoto. Postać ta jako podmiot niezależny poja-

13. Shusterman, "Wilde and Eliot", 141. (Przeł. A. B.).

14. Snævarr, "Shusterman and the *Man in Gold*", 86.

15. Julio Cortazar, "Aksolotl", w: *Opowiadania*, przeł. Zofia Chądzyńska (Warszawa: MUZA, 1994), 482.

16. "Byłem świadkiem (i ucieleśnieniem)". Shusterman, *The Man in Gold...*, 7. (Przeł. A. B.).

wia się w świecie zewnętrznym dopiero wtedy, gdy Shusterman usypia w trakcie długiej sesji fotograficznej prowadzonej przez Tomę. Najpierw pojawia się jako „energia”, jeszcze nie osoba (“inner force [...] It wanted out; it wanted light”¹⁷), która zmusza modela do intensywnego ruchu, by po chwili przejąć nad nim kontrolę: “I no longer knew what I was doing. More precisely I was no longer I”¹⁸. Od tej chwili zaimki już nie mają jednoznacznych odniesień: “oni” odnosi się do Tomy i pozującego filozofa, tak samo jak do Tomy i milczącego *l’homme en or*. Z kolei filozof o nazwisku Shusterman to postać nie do końca tożsama z Richardem Shustermanem, który napisał przedmowę: narrator mówi o nim – w trzeciej osobie – że ten filozof “czasami śni, iż jest Człowiekiem Odzianym w Złoto”¹⁹. Fotografik odnotowuje tę przemianę – w kolejnym ujęciu człowiek w złotym kostiumie siedzi przy solidnym biurku, które należy przecież do filozofa, i wpatruje się w ekrany komputerów – by następnie towarzyszyć *l’homme en or* w jego nieuniwersyteckich wyprawach. Ostatecznie, niezachwiana wiara w obiektywne istnienie *l’homme en or* zostaje przypisana w tej opowieści raczej fotografikowi niż filozofowi. Tam gdzie filozof, spoglądając na nocne niebo, widzi tylko perseidę, fotograf “poprawia” go, mówiąc, że tak naprawdę (“en fait”) jest to wznoszący się *l’homme en or*. Fotografik przywraca więc filozofa do rzeczywistości, lecz bajkowej.

Cała opowieść składa się z celowych ambiwalencji. Poziomy świata przedstawionego w fotoeseju nie są od siebie wyraźnie oddzielone – z jednej strony zdjęcia dokumentują szlak wyznaczony przez konferencje akademickie i spotkania inicjowane przez akademików i artystów, z drugiej układają się w cykl zdjęć z romantycznej wyprawy w poszukiwaniu miłości (czy może młodości, jak u Wilde’a?), która jednocześnie okazuje się powrotem do początków – do kochanki, której uroda odzwierciedla piękno niepoznanej mitycznej matki. Sposób potraktowania postaci kobiecych nieco przypomina archetypalną (i dość trudną do przyjęcia) polaryzację świata na żeński i męski, jaką w kontekście anglosaskim można znaleźć choćby u D. H. Lawrence’a, jakkolwiek w opowieści Shustermana ta dwubiegunowość wynika głównie z odwołań do taoizmu. Postać *l’homme en or* sama w sobie jest także dwoista: jako alter ego filozofa jest dandysem, jako postać mityczna, ideał taoizmu, jest antydandysem, wcieleniem dziecięcej prostoty. Jego dziecięca naiwność – *l’homme en or* jako literackie *ingénu* – jest jednak mało wiarygodna, lub mało wiarygodna w przypadku istoty, która dzieckiem nie jest. Złoty kostium spełnia przeczące sobie wzajemnie funkcje: stanowi integralną,

17. “[W]ewnętrzna siła [...] Chciała się wyrwać na zewnątrz, pragnęła światła”. Shusterman, *The Man in Gold...*, 30. (Przeł. A. B.).

18. “Nie byłem w pełni świadom tego, co robię. Ścisłe mówiąc, ja nie byłem już swoim ja”. Shusterman, *The Man in Gold...*, 30. (Przeł. A. B.).

19. Shusterman, *The Man in Gold...*, 35. (Przeł. A. B.).

delikatną powłokę, opisywaną jako jego skóra, ale także metaforyczną zbroję, zewnętrzny kostium²⁰ – alegorię somaestetyki. Czy może somaestetyki z elementami dandyzmu? Jeśli, powtarzając za Rafałem Księżykiem, Foucault uzupełnił dandyzm o jego “ponowoczesną puentę”²¹, to Shusterman, który także rozpoznawał znaczenie Foucaultowskiego eksperymentu²², do tej puenty się dopisał.

Wreszcie stosunek autora do bohatera jest niejednoznaczny. Autor pisze o protagoniście jak o sile, która objawia się w filozofie, gdy ten decyduje się pozować fotografikowi. (Esej, w którym Shusterman przypomina o starożytnym wyobrażeniu geniuszu jako demiurga obejmującego człowieka w swe posiadanie – geniusz jako *daimon* – stanowi ciekawy kontekst dla pojęcia tej siły²³). Aby zatem potwierdzić istnienie potencjału uosabianego przez człowieka w złotym trykocie, filozof potrzebuje zewnętrznych autorytetów. Na świat sprowadza go fotografik; imię nadaje mu współwłaścicielka dawnego opactwa cystersów, zarówno konkretna osoba, jak i bajkowa matka chrzestna. Lecz jeśli to bajka filozoficzna, to przecież jest to także tekst wyposażony w konwencjonalne akademickie przypisy (kolejna dwoistość). Ambiwalencji tekstu dopełnia fakt, że jest on dwujęzyczny. Stąd próbując ustalić znaczenie słów, nierzadko i nieuchronnie wpadamy w szczyliny między angielskim i francuskim. Gdy z tekstu angielskiego dowiadujemy się, że *the Man in Gold* pojawił się lub zaistniał (“came into existence”) w życiu filozofa, to tekst francuski informuje o tym, że *l’homme en or* wręcz wdarł się w jego życie (“fit irruption”)²⁴. Kiedy z angielskiego dowiadujemy się o etycznym aspekcie ryzyka utraty własnej autonomii (“it is risky to lose”), tekst francuski mówi o ryzyku igrania (“jouer”) z poczuciem autonomiczności²⁵. Wreszcie gdy angielski oryginał przedstawia filozofa jako świadka i wcielenie (“I [...] incarnated”) złotego człowieka, francuskie tłumaczenie przypisuje mu rolę nieco bardziej świadomą i aktywną wobec złotej istoty – świadka i wykonawcy, aktora odgrywającego pewną rolę (“j’ai pu être [...] acteur”)²⁶.

Stefán Snævarr podkreśla walory tekstu angielskiego, elegancję języka, humor i ironię, wskazując jednak na sporą liczbę niepożądanych powtórzeń słów “love” and “beauty”, które niestety zacierają ich znaczenie²⁷. Do listy powtórzeń dodajmy

20. Shusterman, *The Man in Gold...*, 61, 64.

21. Rafał Księżyk, “Fantazja: osobowość fantastyczna”, *Dwutygodnik*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7015-fantazja-osobowosc-fantastyczna.html> (16.11.2018).

22. Shusterman, “Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault”, *The Monist. An International Journal of General Philosophical Inquiry*, vol. 83, no. 4/2000, 530–532.

23. Shusterman, “Genius and the Paradox of Self-Styling”, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2000), 204–207.

24. Shusterman, *The Man in Gold...*, 7.

25. Shusterman, *The Man in Gold...*, 8.

26. Shusterman, *The Man in Gold...*, 7.

27. Snævarr, “Shusterman and the *Man in Gold*”, 92

“enchanted” i “charm” oraz ich pochodne. Ale jeśli założymy, że angielski tekst miał być sentymentalny, na co wskazują również pozy przybierane przez istotę odzianą w złoto, przypominające ustawienia modeli na portretach z epoki sentymentalnej – w sposób najbardziej oczywisty na zdjęciu kończącym cykl: tęskne zapatrzenie w dal, podbródek wsparty na dłoni, ręka oparta na biodrze – to zarzut się relatywizuje. Sentymentalizm bowiem skupiony był na jaźni w sposób równie irytujący, co ironiczny. Tej pogodnej, zdystansowanej ironii w głosie filozofa, pojawiającej się jako kontrapunkt dla przygód złotej postaci, nie sposób przeoczyć. Ta właśnie ironia także skłania do pytania, czy *The Adventures of the Man in Gold* nie stanowi swoiście literackiej odpowiedzi Shustermana na filozofię Rorty’ego. Choć sam autor nie odmawia sobie prawa do używania ironii, co pozwala mu powstrzymać czytelnika przed prostym utożsamieniem filozofa z postacią w złotym kostiumie, *l’homme en or* – literacki *ingénu* – ustanawia opozycję wobec Rortiańskiej ironistki.

Bibliografia

- Botha, Catherine F. "Re-Thinking the Ego/Re-conceptualising Philosophy: Shusterman's *Man in Gold*". *Pragmatism Today*, vol. 8, no. 2/2017.
- Budziak, Anna. "Antyesencjonalizm nietekstowy: o filozofii Richarda Shustermana". *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, (12), 2006, 9–24.
- Budziak, Anna. "W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana". *Teksty Drugie*, (99), 2006, 71–75.
- Cohen, William A. "Willie and Wilde: Reading The Portrait of Mr. W. H.". *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, no. 1/1989.
- Cortazar, Julio. "Aksololt", w: *Opowiadania*, przeł. Zofia Chądzyńska. Warszawa: MUZA, 1994.
- Koczanowicz, Dorota. "Sztuka i życie. Teoria estetyczna Richarda Shustermana". W: *Doświadczenie sztuki / sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.
- Księżyk, Rafał. "Fantazja: osobowość fantastyczna". *Dwutygodnik*, Cykl artykułów *Fantazja*. Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7015-fantazja-osobowosc-fantastyczna.html> (16.11.2018).
- Marino, Stefano. [Recenzja]. "Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold/ Les Aventures de l'Homme en Or*", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. 9, no. 2/2017.
- Mitek-Dziemba, Alina. "W stronę estetyzacji ponowoczesnej, czyli Richard Shusterman, 3.2. Starożytny pragmatyzm: życie estetyczne w warunkach demokracji", w: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia: Nietzsche, Wilde, Shusterman*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Rorty, Richard. *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Waclaw Popowski. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Shusterman, Richard. *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek. Kraków: Universitas, 2005.
- Shusterman, Richard. "Genius and the Paradox of Self-Styling", *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca–London: Cornell University Press, 2000.
- Shusterman, Richard. "Fotografia jako proces performatywny". W: *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016.
- Shusterman, Richard. "Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault", *The Monist. An International Journal of General Philosophical Inquiry*, vol. 83, no. 4/2000.
- Shusterman, Richard. "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no 3/1999.
- Shusterman, Richard. *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale / Les aventures de l'homme en or. Passages entre l'art et la vie. Conte philosophique*. Paris: Éditions Hermann, 2016.

- Shusterman, Richard. "Wilde and Eliot". *T. S. Eliot Annual*, no 1/1990, 117–144; *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Snævarr, Stefán. "Shusterman and the *Man in Gold*". *The Nordic Journal of Aesthetics*, no 54/2017.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN, 2012.
- Wilde, Oskar. "Portret Pana W. H.", przeł. Jadwiga Korniłowiczowa. W: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*. Warszawa: PIW, 2011.
- Wilde, Oskar. "Rybak i jego dusza", przeł. Maria Feldmanowa. W: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*. Warszawa: PIW, 2011.

Mariusz Pisarski

Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie

Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

 <https://orcid.org/0000-0001-7038-0166>

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura

Er(r)go. Theory–Literature–Culture

Nr / No. 41 (2/2020)

fotografie/obrazy/projekcje

photographs/images/projections

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.9619>



Poza teorie końca: semiopoetyka jako klucz do cyfrowego świata Recenzja *Cyfrowej semiopoetyki* Ewy Szczęsnej

Recenzja pozycji: Ewa Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018). 558 str. ISBN 978-83-65832-69-6.

Beyond the Theories of the End: Semiopoetics as a Key to the Digital World
A Review of Ewa Szczęsna's *Digital Semiopoetics*

Abstract: The present text discusses the theoretical foundations and methodological significance of Ewa Szczęsna's 2018 Polish-language monograph *Digital Semiopoetics* in light of the rise of a wide variety of digital discourses that gave birth to a radical transformation of our semiosphere. Successfully translating the literary-theoretical reflection upon signification processes onto the digital plane, Szczęsna offers her reader an invaluable theoretical toolbox, applicable to literature, art, and other forms of semiotic interaction that were "born digital." Proposing new solutions, however, the Author remains in a constant dialog with the mentors responsible for our legacy of semiotic reflection, thereby building a bridge between the "traditional" and "digital" forms of creativity and modes of interaction.

Keywords: literary theory, semiotics, digital humanities, hypertext

Skutki rewolucji cyfrowej, niemal trzy dekady po wprowadzeniu na rynek komputerów osobistych i dwie po tym jak Tim Berners-Lee na dobre spopularyzował protokoły internetowe, pozostają nieobjęte. Niemal zawsze dostrzega się je szczerze: albo z poziomu intelektualnego, z pominięciem uwarunkowań materialnych¹, albo z poziomu mocno uwikłanego w informatyczne zaplecze cyfrowej kultury².

1. Chodzi mi o takie wypowiedzi, w ramach których wnioski o zmieniającej się naturze zjawisk społecznych wyciąga się na podstawie powierzchownej znajomości zjawisk na poziomie informatycznym. Zob. polemika Van Dijka z Manuelem Castellsem w: Jan A. G. M. Van Dijk, "The One-Dimensional Network Society of Manuel Castells", *New Media and Society*, vol. 1 (1) / 2004, 127–138.

2. Ta strategia jest świadomą odpowiedzią strategię pierwszą. Matthew G. Kirschenbaum proponuje rozszerzyć semiosferę do poziomu pojedynczego bitu zapisanego na twardym dysku

Nic dziwnego: nowy świat doprowadził nas do, jak konstatuje Jay David Bolter, stanu "cyfrowej obfitości". Tym cenniejsze są książkowe propozycje, które taką eksplozję form porządkują. *Cyfrowa semiopoetyka* Ewy Szczęsnej jest najpoważniejszą z takich propozycji na polskim gruncie.

Kluczem do systemowego oglądu zjawisk w obrębie cyfrowego świata jest dla autorki integralnie z nim związana nowa budowa znaku oraz ułatwiająca go opisać kategoria semiosfery, definiowana przez Jurija Łotmana jako przestrzeń semiotyczna właściwa danej kulturze. Semiosfera cyfrowa nazywa digitalną przestrzeń znakową, wyznacza jej specyfikę, a następnie naświetla wielowarstwowe pokłady tej przestrzeni z uwzględnieniem powtarzalnych powiązań między znakiem, tekstem i dyskursem. Bazując na imponującym zbiorze przykładów, Ewa Szczęsna demonstruje, w jaki sposób dynamika znaku cyfrowego i jego otwarcie na interakcję zmienia nie tylko przestrzeń komunikacji społecznej, ale także naszą percepcję i nawyki, a wraz z nimi humanistykę i kulturę jako taką. Przy okazji redefiniowane są ustalenia klasycznej semiotyki, które autorka aktualizuje na tyle, by były one w stanie objąć wielowariantowość, ewolucyjność i programowalność cyfrowego znaku.

Cyfrowa semiopoetyka, jak zauważa Ryszard Nycz, jeden z wewnętrznych recenzentów książki, wieńczy konsekwentnie rozwijany przez Ewę Szczęsną program badawczy, którego etapami były między innymi: *Poetyka Reklamy* (2001) i *Poetyka Mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama* (2007). Wgląd w tajniki nowych sposobów funkcjonowania znaku w reklamie i w mediach zapewnił autorce ważną pozycję w nowym polu refleksji o cyfrowej literaturze i kulturze, która w Polsce nabrała rozpędu w połowie ubiegłej dekady. Zakorzenie w polskiej tradycji semiologicznej, której nie obce są zarówno kontynentalne, jak i rosyjskojęzyczne źródła, pozwoliło Szczęsnej obalić niektóre z dogmatów anglojęzycznej teorii³, na przykład argumentowaną na wielu stronach wpływowej książki *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną* Espena Aarsetha niemożność zastosowania narzędzi współczesnej semiotyki do badania znaku cyfrowego w dynamicznych hipertekstach literackich, generatorach poetyckich i grach komputerowych⁴. *Cyfrowa Semiopoetyka* to pozycja o randze podręcznikowej, rodzaj przewodnika oferującego imponujący zestaw narzędzi do badania zjawisk cyfrowych zarówno dla początkujących, jak i wtajemniczonych.

w pełni, nie w przenośni, korzystając z metod cyfrowej kryminalistyki. Zob. Matthew G. Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

3. Zob. m.in. Ewa Szczęsna, "Jak badać literaturę digitalną? O lekturze relacyjnej i figurach kinetycznych słów kilka", *Rocznik Komparatystyczny* 6/2015 oraz w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. Ewa Szczęsna (Kraków: Universitas, 2015).

4. Zob. Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, przeł. D. Sikora, M. Pisarski, P. Schreiber, M. Tabaczyński (Kraków: Korporacja Ha!art, 2014).

Książkę otwiera teza, iż zmiany w ontycznym statusie literatury i naszego rozumienia literackości nie odbywają się automatycznie, wraz z każdorazową zmianą uwarunkowań technologicznych. Sam akt zapisu, wynalazek pisma i druku nie stworzyły – odpowiednio – literatury piśmiennej i drukowanej. Badaczka sugeruje, że aż do czasów wiersza wolnego, poezji konkretnej i nowoczesnych technik narracyjnych literatura drukowana była w swej istocie literaturą oralną. To wyjściowe rozróżnienie pozwala oddzielić literaturę wtórnej oralności (audiobooki, digitalizacje klasyki) od literatury cyfrowej *sensu stricto*, a zatem takiej, w której ruch liter i słów oraz działania na teksturze uczestniczą w kreowaniu znaczeń literackich, wytwarzając jednocześnie nowe figury semiotyczne i interaktywne. Zręcznie zawęża to przedmiot badań do literatury “rdzennie cyfrowej” (ang. *born digital*) oraz do literaturoznawczej refleksji świadomej specyfiki medium (ang. *media specific analysis*), z dala od medioznawstwa czy literaturoznawstwa “ogólnego”, stawiając pracę Ewy Szczęsnej w szeregu innych prac z tej pola badań literatury elektronicznej, takich jak książki N. Katherine Hayles, Marie-Laure Ryan, Scotta Rettberga i innych⁵. Co jednak ważne, gdzie tylko to możliwe *Cyfrowa semiopoetyka* sięga do literackich przykładów w języku polskim: utworów oryginalnych, napisanych przez polskich autorów, bądź adaptacji i przekładów na język polski.

W pierwsze części książki, “*Fenomenologia i epistemologia cyfrowości*”, wprowadzone zostają perspektywy i konteksty istotne dla dalszych rozważań: od przywołania zjawiska remediacji poprzez zastosowanie kategorii światłotekstu w refleksji nad ontycznym statusem cyfrowego ekranu, po konieczne przemodelowania ustaleń de Saussure’a, Hjelmsleva i Umberta Eco. Kolejne przemodelowania – od filozofii języka po edukację – dyktują dalszy podział książki. W rozdziałach “Przemodelowania w sferze tekstu” oraz “Kreowanie znaczeń tekstowych” autorka wprowadza kategorie tekstury, tekstualizacji działań oraz wyklada założenia semiopoetyki cyfrowej. Analizowane są przykłady animowanej cyfrowej poezji (*Marsz* grupy Twożywo, *Ars Poetica* Zenona Fajfera), hipertekstów literackich (*Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego, *Czarne jagody* Susan Gibb), poetyckich instalacji (m.in. *Still Standing* B. Nadeau i Jasona E. Lewisa), generatorów poetyckich Leszka Onaka i Piotra Pudziana Płucienniczaka, gier tekstowych (*Antyczny relikwiarz* Artura Marciniaka), gier graficznych (*The Graveyard* wytwórni Tale Tales) a także poezji neolingwistycznej Marii Cyranowicz, Romana Misiewiczza czy Joanny Mueller. Szczególne miejsce zajmuje jednak hipertekst, co nie powinno dziwić, gdyż jako ogólny system cyfrowej tekstualno-

5. Zob. m.in. Joseph Tabbi (ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature* (London: Bloomsbury, 2017); N. Katherine Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary* (Chicago: University of Notre Dame Press, 2008); Scott Rettberg, *Electronic Literature* (Cambridge, UK: Polity Press, 2018).

ści, generujący swoje coraz to nowsze rozszerzenia, a wraz z nimi nowe gatunki i dyskursy, pozostaje najbardziej modelowym przejawem cyfrowej semiopoetyki⁶.

Demonstrowana sprawność w przechodzeniu od poziomu znaku do poziomu tekstu, a następnie do poziomu dyskursu, możliwa jest dzięki obranej i konsekwentnie utrzymywanej perspektywie semiologicznej oraz wielokrotnie egzemplifikowanej prawidłowości: “sieć wzajemnych powiązań między znakiem, tekstem i dyskursem” – pisze Szczęsna – “sprawia, że każda zmiana w sferze któregośkolwiek elementu struktury będzie mieć wpływ na pozostałe jej składniki. Oznacza to, że zmiany, które technologie cyfrowe powodują w strukturze znaku, reinterpretują strukturę tekstu i sposób istnienia dyskursu”.

Ciekawy kierunek badań wytycza rozpatrywana przez autorkę teza o strukturalizmie technologicznym, zjawisku będącym rezultatem istnienia programistycznego aspektu mediów cyfrowych i odsłaniającym ich systemową naturę. Zestrojona ona zostaje z fenomenologiczną perspektywą, która każe mówić o systemowej naturze myślenia. Poprzez sprzężenie tych obu systemów autorka doprowadza nas do istoty refleksji o nowych mediach, źródła, które zasilają tę refleksję począwszy od pionierskich prac Waltera Onga i Davida Boltera. Dzięki owej systemowej korespondencji media cyfrowe z jednej strony pozwalają realizować pewne wzorce i mechanizmy niemożliwe do zrealizowania wcześniej, z drugiej zaś zmieniają nasz sposób postrzegania świata i tworzą nowe wzorce. Najbardziej dobitnie ilustruje trafność tej tezy obserwowany dziś w niemal każdym polu refleksji humanistycznej wpływ Facebooka, Instagramu i innych mediów społecznościowych na język, sposób komunikacji i wzorce kognitywne współczesnych użytkowników Internetu, a zatem, w przypadku naszego kraju, niemalże całości społeczeństwa.

Istotny jest także odwrotny kierunek przepływu owych strukturalnych korespondencji i nie zapomina się o nim w omawianej pracy. Sięgnę jednak w tym miejscu po kilka przykładów nieuwzględnionych w książce, by następnie pokazać, jak proponuje je interpretować cyfrowa semiotyka. Judy Malloy, autorka pionierskiej powieści–bazy danych *Uncle Roger* z 1986 roku, przed pracą z komputerem realizowała swoje pomysły na skojarzeniową narrację w obrębie medium książki artystycznej. Deena Larsen, autorka topograficznego zbioru krzyżujących się poetyckich biografii mieszkańców miasteczka na Dzikim Zachodzie (*Marble Springs*, 1988), stworzyła pierwszą wersję utworu, zszywając kolorowymi nićmi pocięte kawałki zasłony od prysznic. W niedawnym wywiadzie Malloy tłumaczy, że hipertekst dał jej możliwość wyrażenia rzeczy zupełnie naturalnych, których

6 Facebook i Twitter nie wyrzekły się hipertekstu, lecz wzbogaciły go – w ramach oddolnej inicjatywy użytkowników – w społecznościowe “turbo-dopalacze” w postaci np. hashtagu. Zob. Andreas Bernard, *Theory of the Hashtag* (Cambridge, UK: Polity Press, 2019).

wcześniej tak łatwo wyrazić się nie dało⁷. *Uncle Roger* rozpoczyna się opisem przyjęcia rozłożonym na 80 narracyjnych segmentów. “Gdy jesteśmy na przyjęciu, przechodzimy z miejsca na miejsce, przyglądamy się jednej osobie, rozmawiamy z drugą, patrząc na ten czy inny szczegół wystroju wewnątrz uruchamiamy wspomnienie”⁸ – wyjaśniając zwykłą pracę umysłu w określonej ludzkiej sytuacji Malloy opisuje jednocześnie działanie stworzonego przez siebie hipertekstu: nagłe przejścia między scenami, przeskoki w sferę wspomnień, linki tematyczne, śmiałe elipsy. Komuś, kto poszukiwałby odpowiedniego języka do opisu relacji, jakie zachodzą pomiędzy zamysłem artystycznym, materialną sferą dzieła, a rodzajem performatywnego mimesis, o którym mówi Malloy, książka Ewy Szczęsnej oferuje co najmniej kilka kluczy. Po pierwsze, pracę skojarzeń i mechanizmy pamięciowe można omawiać w świetle relacyjności na najbardziej ogólnym poziomie semiosfery, gdzie relacje umysł–dzieło uwidoczniają się w rejestrze różnokodowym, różnosystemowym bądź różnodyskursywnym. Po drugie, można je rekonstruować z poziomu tekstury, a zatem obszaru działań tekstowych. Zaproszony do produkcji sensu czytelnik odtwarza pracę skojarzeń i mechanizmy pamięci samym swoim działaniem, przez co dochodzi do metaforycznego sprzężenia warstwy semiotycznej i fabularnej. Jest to przypadek, kiedy – jeśli sięgnąć po chwytliwą frazę Jonathana Cullera – dzieło staje się alegorią swojej własnej lektury, jak w *popołudniu. pewnej historii* Michaela Joyce’a. Kroki czytelnika na poziomie tekstury, zagubionego w pętach niedającego odpowiedzi tekstu, odpowiadają na poziomie treści krokom niewiarygodnego, skonfundowanego bohatera powieści, który w traumie i wyparciu nie jest w stanie dowiedzieć się, czy brał udział w wypadku, w którym zginął jego syn, czy też nie. Dzięki nieustannym przepływowi i interakcjom między znakiem, tekstem a dyskursem, te same zależności dadzą się potencjalnie odnaleźć także wtedy, gdy punktem wyjścia jest stylistyka. W książce Ewy Szczęsnej prezentowany jest cały katalog “kłącz” – cyfrowych tropów, dzięki którym semiopoetyka bądź wzbogaca dotychczasowy repertuar stylistyczny (różne odmiany metafory funkcyjnej, narzędziowej, alegorie strukturalne), bądź odświeża i nagłaśnia tropy wyjątkowo nośne w środowisku cyfrowym (takie jak zeugma i syllepsa).

W przypadku omawianych w książce utworów zjawisko semantyzacji i fabularyzacji tkanki semiotycznej czyni lekturę dzieła cyfrowego przeżyciem bardziej totalnym niż lektura książki papierowej, angażującym ciało, które zaproszone zostaje do bezpośredniego działania na teksturze. Dzieje się tak w przypadku

7. Zob. “The Interview with Judy Malloy about *Uncle Roger*”, w: *Pathfinders*, red. Dene Grigar, Stuart Moulthrop, 2013, <https://scalar.usc.edu/works/pathfinders/malloys-interview> (1.08.2020).

8. Zob. Judy Malloy, *Uncle Roger*, <https://people.well.com/user/jmalloy/uncleroger/partytop.html> (1.08.2020).

słynnej tekstowej instalacji *Text Rain* Camille Utterback i Romiego Achmituva. Ewa Szczęsna wykazuje obecność tego samego fenomenu w niewymagających technicznej maestrii powieściach hipertekstowych (*Czarne Jagody* Susan Gibb) lub też w prostych, zdawałoby się, generatorach poezji (*Booms!* Piotra Puldziana Płucienniczaka). Przyjęta w *Cyfrowej semiopoetyce* perspektywa czyni naturalność, z jaką znaki wchodzą w dodatkowe, poetyckie relacje z tekstem i jednostkami wyższego rzędu tym bardziej oczywistą.

Nic dziwnego, że ostatni rozdział książki, którego tematem są remediacje i przemodelowania w sferze sztuki, literatury i kształcenia kończy “Pochwała cyfrowości”. Rozrastająca się przestrzeń cyfrowa, według autorki, jest dla humanistyki tym, czym dla ekonomii był wynalazek pieniądza, a dla fizyki wynalazek koła. Jest to wielka szansa – powiada Szczęsna – na wyjście humanistyki poza teorie końca, śmierci oraz kolejnych “po” i “post” w stronę tworzenia, badania i nazywania nowych form tekstowych i nowych form dyskursu.

Mocnym atutem pracy jest zestrojenie wspomnianego paralelizmu między naturą cyfrowych mediów i pracą myśli z równie systemową naturą procesów semiotycznych. Owa neostrukturalistyczna metoda ukazuje analizę i interpretację dzieł cyfrowych jako wynagradzającą przygodę z tekstem. Cennym wkładem są też przydatne korekty i redefinicje, których autorka dokonuje na zbyt pośpiesznych uogólnieniach, pojawiających się w refleksji nad nowymi mediami. Przykładem może być zjawisko sprawczości po stronie odbiorcy. Szczęsna słusznie zauważa, że przeprowadzanie działań leży po stronie znaku, a nie odbiorcy, o czym często się zapomina: “aktywność użytkownika zostaje zredukowana do wydania polecenia realizacji przez znak szeregu działań, które są ‘podpięte’ czy przypisane do tego znaku” (s. 1). Co za tym idzie, przestrzeń cyfrowa okazuje się dużo bardziej przestrzenią poczucia nieograniczonej wolności niż jej faktycznej realizacji.

Trwałym elementem książki jest dialog, jaki autorka prowadzi z intelektualnymi partnerami, dzięki któremu przed czytelnikami odsłania się semiologiczna tradycja nieobecna w modnych, anglojęzycznych publikacjach. *Cyfrowej semiopoetyce* patronują w równym stopniu Umberto Eco, co Jurij Łotman. Ustaleniom Rolanda Barthes’a towarzyszą diagnozy Seweryny Wysłouch. Jeśli natomiast Szczęsna sięga po opinie współczesnych badaczy literatury cyfrowej, to z reguły pochodzą one nie do nawykowo cytowanych w Polsce autorów anglosaskich, lecz do adeptów kontynentalnego literaturoznawstwa (Roberto Simanowski, Jörgen Schäffer). Specjalne miejsce, zwłaszcza przy omówieniach prawideł rządzących semioprzestrzenią, zajmuje semiologiczna refleksja Wojciecha Kalagi, którą autorka przekonująco odnosi do praw rządzących semiosferami cyfrowymi.

Opracowanie nie obejmuje dzieł zaliczanych do trzeciego pokolenia literatury cyfrowej, którego naturalnym środowiskiem są media społecznościowe. Chodzi o takie zjawiska i gatunki jak boty, memy, flarfy, instapoezje, formy seryjne.

Należy się z tego cieszyć. Celem książki nie jest bowiem pogoń za literackimi modami i opowiadanie się po którejs z stron walki o obalenie bądź przesuwanie kanonu literatury elektronicznej. Zamiast tego czytelnikowi dostarcza się solidnych i sprawdzonych metod opisu, odpornych na przyśpieszone tykanie zegara cyfrowej kultury. Dzięki nim zza krzykliwej powierzchni współczesnej mediosfery, którą za Jungiem można nazwać “kolorową zasłoną Mai”, jest się w stanie dostrzec uniwersalne wzorce, umiejscowić ich przejawy w szerszej perspektywie i należycie je ocenić.

Jeśli doszukiwać się słabości, będzie to okazjonalny niedosyt wynikły z określonego przez autorkę już na wstępie punktu ciężkości, który przerzucony zostaje niemal wyłącznie w podsemiosferę poziomu użytkownika. *Cyfrowa semiopetyka* tylko na krótko zatrzymuje się na poziomie oprogramowania. Jest mowa o tym, że konwencjonalne języki oprogramowania wytwarzają teksty czytelne dla tych, którzy tymi językami operują. Jednak w ujęciu warszawskiej badaczki owi użytkownicy to przede wszystkim programiści, a dyskurs, w którym biorą udział, to część specjalistycznej, niedostępnej dla zwykłego użytkownika mowy informatycznej. Jest to reguła, która posiada jednak swoje intrygujące dla semiotyki wyjątki. Reprezentują je tak zwane dzieła kodowe (ang. *code works*). Autorzy tacy jak Alan Sondheim, Mary-Anne Breeze, Talan Memmott, Johna Cayleya przenoszą poetykę poezji neolingwistycznej i konkretnej na poziom oprogramowania. Modelem dzieła kodowego jest wiersz, którego zawartość tekstowa jest tożsama z kodem, dzięki czemu komputer zinterpretuje go jak każdy działający program. Najczęściej jednak artystycznie znaczące zabiegi na kodzie przybierają mniej radykalną, choć wciąż modelującą dyskurs postać. Poeci-programiści, jak Nick Montfort, mogą na przykład tworzyć swoje utwory według oulipijskich z ducha reguł, tak by sterujący nimi kod miał określoną liczbę linii, bądź by plik nie przekraczał określonej liczby kilobajtów. W obrębie takiej logiki można sobie wyobrazić na przykład generator poetycki oparty na poezji Mickiewicza, którego autor postarał się, aby plik “ważył” 44 kilobajty – nie więcej i nie mniej. Blisko tych strategii sytuuje się analizowana w książce cyfrowa adaptacja *Ody do Młodości* Leszka Onaka, lecz w tym przypadku czytelnik nie musi jeszcze zagłębiać do kodu.

Są jednak utwory, dla odbioru których krok ten jest wskazany, a wręcz konieczny. Poetycki generator *Między morzem a reją* Stephanie Strickland i Nicka Montforta da się uruchomić i czytać bez zapoznania się z kodem źródłowym. Jednak to dopiero kod, a zwłaszcza autorski manifest zawarty w komentarzu umieszczonym w pliku Javascript, otwiera przed czytelnikiem niezbędne konteksty. Powieść hipertekstowa *Blok* Sławomira Shutego w pewnym momencie swojej obecności w sieci zamieniła się w dzieło po części kodowe. Stało się to, gdy komentarze narratora zamieszczone w kotwicach linków przestały działać na współczesnych przeglądarkach. W tej sytuacji jedyną możliwością przeczytania

całego tekstu było skorzystanie przez czytelnika z podglądu źródła pliku html. Gest użytkownika, wybierającego opcję “Widok > Pokaż źródło strony” staje się w tym wypadku ważną częścią analizy i interpretacji dzieła. *Cyfrowa semiopoetyka* dostarcza czytelnikom narzędzia do badania zarówno kodu, jak i tekstu, z wyraźnym jednak wskazaniem, że badanie tego pierwszego będzie zadaniem na przyszłość, w kolejnych pracach z tej dziedziny.

Cyfrowa semiopoetyka to książka o poważnych ambicjach, której udaje się osiągnąć być może nawet więcej, niż zakładała autorka. Jest ona zarówno podręcznikiem metodologicznym, dzięki któremu jej czytelnik będzie mógł swobodniej poruszać się po tekstowym świecie kłaczy i “techstów”, jak i propozycją całościowej teorii cyfrowej rzeczywistości opartej na oryginalnej teorii cyfrowego znaku. Jako taka książka jest wyjątkowo predysponowana, by stać się częścią globalnej refleksji nad fenomenem literatury i kultury cyfrowej. Należy ją polecić nie tylko polskim badaczom i nauczycielom, ale przede wszystkim międzynarodowej publiczności akademickiej, dla której ustalenia polskiej badaczki mają szansę posłużyć jako ważny drogowskaz.

Bibliografia

- Aarseth, Espen. *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, przeł. D. Sikora, M. Pisanski, P. Schreiber, M. Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Bernard, Andreas. *Theory of the Hashtag*. Cambridge, UK: Polity Press, 2019.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Chicago: University of Notre Dame Press, 2008.
- Kirschenbaum, Matthew G. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- Malloy, Judy. *Uncle Roger*. <https://people.well.com/user/jmalloy/uncleroger/partytop.html> (1.08.2020).
- Rettberg, Scott. *Electronic Literature*. Cambridge, UK: Polity Press, 2018.
- Szczęsna, Ewa. "Jak badać literaturę digitalną? O lekturze relacyjnej i figurach kinetycznych słów kilka". *Rocznik Komparatystyczny* 6/2015.
- Szczęsna, Ewa (red.). *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Kraków: Universitas, 2015.
- Tabbi, Joseph (red.). *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. London: Bloomsbury, 2017.
- The Interview with Judy Malloy about Uncle Roger*. W: *Pathfinders*, red. Dene Grigar, Stuart Moulthrop, 2013. <https://scalar.usc.edu/works/pathfinders/malloys-interview> (1.08.2020).
- Van Dijk, Jan A. G. M. "The One-Dimensional Network Society of Manuel Castells". *New Media and Society*, vol. 1 (1)/2004, 127–138.



Ameryka odkupiona, czyli Johna Mattesona *Miejsce gorsze niż piekło*

Recenzja przedpublikacyjna pozycji: John Matteson, *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation* (New York and London: W. W. Norton & Company, 2021). Publikacja anglojęzyczna. Oprawa twarda. 528 stron.

America Redeemed, or on John Matteson's A Worse Place Than Hell
(A Pre-Publication Review)

Abstract: The present reflections address a text which resists any attempts at unambivalent categorization in terms of its genre. John Matteson's most recent book offers its reader not only a fascinating intellectual experience but also an intimate inside journey. In *A Worse Place Than Hell* the biographies of five main protagonists – Oliver Wendell Holmes Jr., John Pelham, Walt Whitman, Arthur B. Fuller, Louisa May Alcott – are the canvas, upon which the Author paints the biography of an adolescent country at the brink of a collapse. It is a (hi)story of the rite of passage from partisan egotism to civic responsibility, a social development that made America's maturity possible. After Fredericksburg, the ultimate catastrophe was averted owing to the ethical integrity of individuals whose faith would redeem the initiative that America had stood for – and still stands – since 1776. Matteson's book may still help inspire yet another ethical awakening in the nation fragmented more severely than ever since the end of the Civil War.

Keywords: biography, psychohistory, American history, American Civil War, Battle of Fredericksburg, Emancipation Proclamation, Oliver Wendell Holmes Jr., John Pelham, Walt Whitman, Arthur B. Fuller, Louisa May Alcott

Właściwe określenie gatunku, który reprezentuje omawiana tu książka, nastrocza nie lada trudności. *A Worse Place Than Hell* – co można przełożyć jako *Miejsce gorsze niż piekło* – jest bowiem po części akademicką „pieśnią miłosną” dla Ameryki, po części naukowym *Bildungsroman*, a po części osobistym, niemal intymnym, „ślubem wierności fladze Stanów Zjednoczonych”. Nie jest to jednak – jak mogłoby się wydawać po przeczytaniu tych pierwszych kilku określeń – amerykański panegiryk. Znakomite, głębokie, świetnie napisane dzieło Mattesona pełne jest gorczy i rozczarowania – lecz zarazem nadziei na przyszłość, wiary w etyczny potencjał pojedynczych Amerykanów i trwałość wartości stanowiących podwaliny amerykańskiej demokracji. Autor – zdobywca nagrody Pulitzerza, biograf, literaturoznawca, historyk i prawnik – bezwzględnie, wręcz

okrutnie, obnaża wszystkie wady, niedostatki i słabości projektu amerykańskiego jako “inicjatywy wyrosłej z wiary”¹, lecz jednocześnie tworzy złożony, silnie zakorzeniony w tradycji protestanckiej dyskurs odkupienia “grzechów Ameryki”. Aby więc odpowiednio zaklasyfikować tę książkę pod kątem genologii, należałoby poszerzyć listę gatunków akademickich, wykraczając daleko poza granice, które “tradycyjna nauka”, w znacznym stopniu opierająca się na ścisłych dyscyplinarnych podziałach, byłaby skłonna zaakceptować. *A Worse Place Than Hell* wymyka się próbom jednoznacznej kategoryzacji, ponieważ – charakteryzując się naukową rzetelnością i historyczną dokładnością – nosi również cechy znakomitej powieści. Ta naukowa, skłaniająca się ku psychohistorii monografia jest przy tym wieloaspektowym i wielowarstwowym arcydziełem *biografii*, w którym życiorysy głównych bohaterów i ich ojczystego kraju są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Mówiąc ściślej – ów splot uzmysławia czytelnikowi z całą mocą, w jaki sposób założenia “inicjatywy wyrosłej z wiary” powołują do istnienia wszystko to, co w Ameryce najgorsze – i wszystko to, co w niej najlepsze. Cytując autora:

Niniejsza książka prezentuje wycinek o wiele szerszej historii kraju, który – skażony niewolnictwem i zatruty gniewem zrodzonym z politycznych podziałów – doświadczył bolesnego rozpadu, a następnie przeobraził się i odrodził. Narracja przedkłada jednak wymiar osobisty przedstawianych wydarzeń ponad ich wymiar polityczny; skupia się bowiem na historii pięciorga Amerykanów, ukazując ścieżki, którymi podążali w ostatnich miesiącach roku 1862. Książka śledzi dzieje bohaterów od bitwy nad rzeką Antietam, która miała miejsce we wrześniu tegoż roku, aż do chwili podpisania przez prezydenta Lincolna Proklamacji Emancypacji dnia 1 stycznia 1863 roku, a w przypadku niektórych z nich – także dalsze ich losy. Opowiada o tym, jak każda z tych postaci indywidualnie mierzyła się z bólem, jak przeżywała naoczne doświadczenie rzezi i jak odmieniło je cierpienie. Ich losy splątą się w drugim tygodniu grudnia 1862 roku podczas bitwy pod Fredericksburgiem. Pierwszy z bohaterów [– młody kapitan Armii Stanów Zjednoczonych, absolwent Uniwersytetu Harvarda i syn uznanego poety i uczonego – wyniesie się z wojennych doświadczeń wizję życia, której przenikliwości mógłby mu pozazdrościć sam jego wybitny ojciec] [...]. Dla drugiego – młodego, szczupłego, pełnego gracji oficera artylerii z Alabamy, obdarzonego nadnaturalną wręcz zdolnością taktycznej oceny terenu, jesień roku 1862 miała się okazać czasem euforii, osiągnięciem szczytowy moment w dniu zuchwałego uniesienia i chwały, który na zawsze już spoi jego imię ze przydomkiem “mężny”. W tym samym czasie trzeci bohater – poeta, którego pierwsze miesiące wojny wpędziły w stan ponurego milczenia – przepędzał liczne wieczory w manhattańskiej suterenie, milcząco obserwując ekscesy podochoconych piwem tuzów nowojorskiej bohemy. Kiedy jednak z gazetowej relacji na temat bitwy pod Fredericks-

1. Termin zaproponowany przez Arthura Reddinga w artykule “Inicjatywy wyrosłe z wiary: Miasto Boże E. L. Doctorowa, czyli co się stało 11 września 2001 roku?”, w: *Wielkie tematy literatury amerykańskiej, T.1. Bóg, wiara i religia w literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002), 193–208.

burgiem dowiedział się, że jego brat odniósł rany, poeta rusza z pomocą. Poszukując brata, poeta odnajdzie na nowo swój głos, a dźwięki i obrazy, jakimi przytłoczy go wojna – wykorzysta ostatecznie, by całkowicie przeformułować znaczenie Ameryki. Kolejny z bohaterów – sługa Boży ze znakomitej rodziny – doświadczy zmagania z własną śmiertelnością, kiedy w żarliwej walce o zniesienie niewolnictwa i w nieustępliwym dążeniu do osobistej rehabilitacji jego słabnące ciało przekroczy wreszcie granice wytrzymałości. Najpotężniejszą jednak zmianę Fredericksburg i jego następstwa wywołają w ostatniej z pięciorga postaci, protagonistce z miejscowości Concord w stanie Massachusetts, która sama siebie określała jako “pisarkę stanu wolnego”. Odrzucając bierność, do której w normalnych okolicznościach predestynowałyby ją płeć i status społeczny, twórczyni rzuci się w wir walki o ocalenie Unii, nieomal przyplacając swój zapal życia. Stojąc w obliczu utraty wszystkiego, odnajdzie jednak w sobie odwagę i twórczy dar, który zmieni oblicze literatury amerykańskiej i zrewiduje wpisaną w nią jej wizję kobiecości.²

Nie trzeba być specjalistą, żeby natychmiast (z jednym być może wyjątkiem) rozpoznać postaci, których losy staną się wielkoformatowym płótnem, na jakim Matteson odmaluje epicką historię dojrzewania Ameryki:

Oliver Wendell Holmes Jr., John Pelham, Walt Whitman, Arthur B. Fuller, Louisa May Alcott – niektóre z tych nazwisk wciąż rozbrzmiewają szerokim echem we współczesnej kulturze, gdy pamięć o innych nieco wyblakła, lub całkiem odeszły do lamusa historii. Gdyby jednak owa piątka bohaterów nigdy nie istniała, lub gdyby ich życie nie zostały naznaczone katastrofą bitwy pod Fredericksburgiem, mieszkalibyśmy dziś w zupełnie odmiennym kraju. Nie ulega wątpliwości, iż inne bitwy wywarły istotniejszy wpływ na ostateczny wynik wojny secesyjnej. Z wojskowego punktu widzenia bitwa ta była zaledwie jednym z całej serii poważnych błędów sił Unii – jedną z licznych porażek, które raz po raz wystawiały na próbę wolę walki północnych stanów, zanim szala zwycięstwa przechyliła się na ich stronę, zapewniając ostatecznie amerykańskiej tożsamości trwanie. Żadnej z pozostałych starć tej okrutnej wojny nie można jednak porównać do bitwy pod Fredericksburgiem pod względem wielowymiarowości wpływu na kształt kultury. Odcisnąwszy się piętnem na systemie pojęciowym Holmesa, bitwa ta skutkowałą rewizją amerykańskiej teorii prawa. Gdyby Alcott nie opatrywała ran ofiar spod Fredericksburga, *Małe Kobiety* najprawdopodobniej nigdy nie zostałyby napisane. Whitman – spośród wszystkich poetów najbardziej dla Ameryki nieodzowny – twierdził, że wśród jego licznych życiowych doświadczeń to właśnie wojna była tym, które ukształtowało go w stopniu najwyższym, a bitwa pod Fredericksburgiem dała mu powód, by zaangażować się w nią bezpośrednio jako jej uczestnik. Choć mniej dziś znany, “mężny” Pelham zyskał status niepowtarzalnej ikony konfederackiej mitologii, wierniej niż inne ważne postacie wojny secesyjnej ucieleśniając ideał bohatera Południa, który – jak mitologiczny Hiacynt – rozkwita wcześniej i umiera młodo. Choć jego wkład w kulturowe dziedzictwo Ameryki nie jest może tak wymierny jak to jest w przypadku pozostałych bohaterów, Arthur Fuller, najbardziej z całej piątki zapoznany, stał się bohaterem ciągle aktualnej

2. John Matteson, *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation* (New York and London: W. W. Norton & Company, 2021), 15. (Przeł. M. Ś.).

paraboli – opowieści o człowieku, którego zdolności predestynowały go do życia w pobożności i pracy na rzecz pokoju, lecz losy zawiodły go na pole bitwy, a jego odpowiedź na zew przeznaczenia zatarła wszelkie granice pomiędzy wzniosłą odwagą a budzącym litość obłędem.³

Choć przytoczone wyżej cytaty stanowią trafne, związane streszczenie perspektywy, jaką Matteson przyjmuje, opowiadając historię, która wywarła wpływ na obecny kształt Ameryki, to jednak nie oddają jej one pełnej sprawiedliwości. Wydaje się bowiem, że *afektywna* moc jego książki – która objawia się czytelnikowi stopniowo, podczas lektury kolejnych rozdziałów – jest równie znamienym jak jej faktograficzna głębia, a jednocześnie absolutnie urzekającym aspektem tego dzieła. Niekwestionowana badawcza rzetelność i bogactwo nowej wiedzy, jaką ono oferuje, nie umniejsza w niczym wagi faktu, że *Miejsce gorsze niż piekło* jest książką o wielowymiarowo romantycznej proveniencji. Nietypowo z punktu widzenia (postoświeceniowej) gatunkowej konwencji, której zazwyczaj trzymają się twórcy monografii naukowych, *Miejsce gorsze niż piekło* daje czytelnikowi o wiele więcej aniżeli tylko znajomość faktów z historii USA. Co więcej, za sprawą Mattesonowskiej alchemii, już same te fakty wywołują u odbiorcy cały wachlarz emocji – od satysfakcji po dyskomfort i od wzruszenia po dręczący niepokój. Przydając opisywanej historii ludzką twarz, autor zmusza co wrażliwszego czytelnika do konfrontacji z własnymi traumatycznymi przeżyciami, projekcjami rzeczywistości i nadziejami na przyszłość. Dlatego też tekstu Mattesona – podobnie jak arcydzieł romantycznego kanonu – nie sposób zredukować do jego deskryptywnego wymiaru. Proces lektury przynosi bowiem skutki o wiele bardziej dalekosiężne, niż tylko te wynikające z poszerzenia faktograficznej wiedzy czytelnika.

Siła Mattesonowskiej narracji wynika z jego wrażliwości na światotwórczy potencjał języka, ale też i na impotencję tegoż języka w obliczu niewerbalności naocznego doświadczenia. Zachowując wierność wobec źródeł, Matteson po mistrzowsku “dostraja” czytelnicze odczucia tak, by mogły wejść w rezonans z subtelną symfonią emocji płynących z listów, pamiętników czy odnotowanych konwersacji osób odtwarzanego przez niego dramatu. Utrzymując bezwzględnie metodologiczną dyscyplinę i nie rezygnując nigdy z dbałości o historyczny szczegół, Matteson używa pióra, by budzić w czytelniku empatię. Mocą romantycznej wyobraźni przemienia go w zaangażowanego emocjonalnie powiernika dylematów będących udziałem bohaterów wydarzeń, które stanowiły dla Ameryki rytuał przejścia – bolesne stadium rozwoju, w którym tak jednostka, jak i naród uświadamiają sobie, że ceną dojrzałości jest nieodwracalna utrata niewinności. Czasem skonsternowany, nierzadko rozgniewany, często wzruszony, momentami

3. John Matteson, *A Worse Place Than Hell...*, 15. (Przeł. M. Ś.).

przepełniony odrazą i przerażeniem, lecz nigdy nie obojętny odbiorca zyskuje w ten sposób możliwość wstąpienia w grono wybrańców, których Herman Melville – jeden z ulubieńców autora książki – określiłby zapewne jako zwyczajnych-niezwyczajnych “szermierzy demokratycznego Boga”⁴. Uważliwieni na emocje niepoddające się ograniczeniom czasu i przestrzeni, owi zwyczajni-niezwyczajni łączą się z bohaterami Mattesona we wspólnym doświadczeniu ludzkiej kondycji, dzieląc ich dylematy co do istoty własnej tożsamości, przyszłości narodu czy podstaw etyki, która wykraczając ponad wszelkie podziały mogłaby łączyć zamiast dzielić.

Podążając śladami pięciorga bohaterów, których ścieżki ostatecznie zbiegną się pod Fredericksburgiem, powieściowa kompozycja dzieła Mattesona zabiera czytelnika w fascynującą podróż, odsłaniającą losy nie tylko wspomnianych protagonistów, lecz także całego narodu w jednym z kluczowych momentów jego historii. Tom podzielony jest na pięć sekcji nazwanych “Księgami”. Dwie pierwsze Księgi przedstawiają główne osoby dramatu w kontekście ich przedwojennego życia – i zgłębiają motywacje, które umieszczają ich na drodze do Fredericksburga. Uniwersalne dylematy i ideały młodości bohaterów – nietknięte jeszcze wojenną rzeczywistością – stanowią odbicie niepokojów i zmagañ młodego, niespełna jeszcze stuletniego narodu, szybko i nieuchronnie zmierzającego ku wydarzeniom, które zdeterminują jego przyszłość. To opowieść o dorastaniu, przygotowująca tło dla nieuniknionego konfliktu, który przetaczając się przez Amerykę zmieni w niej wszystkich i wszystko.

Księga Trzecia oddziaływa zarówno na wrażliwość intelektualną czytelnika, jak na i jego pierwotne instynkty, ukazując mu sugestywny obraz brutalności wojny postrzeganej oczyma głównych bohaterów. Stopniowo buduje napięcie, ukazując najpierw dramat bitwy pod Fredericksburgiem w świetle zmagañ wal-

4. “Jeżeli więc będę następnie przypisywał najlichszym marynarzom, renegatom czy wyrzutom wysokie, choć mroczne przymioty oraz oplatał ich tragicznym urokiem; jeżeli najżałośniejszy z nich a i, być może, najbardziej upodlony podniesie się czasami do wyżyn wzniosłości, jeśli dotknę ramienia tego wyrobnika jakimś światłem niezemskim, jeżeli rozepnę tęczę nad rozpaczliwym zachodem jego słońca – tedy na przekór wszystkim śmiertelnym krytykom wesprzyj mnie w tym dziele, o sprawiedliwy Duchu Równości, któryś rozpostarł jeden królewski płaszcz ludzkości nad wszystkim moim plemieniem! Wesprzyj mnie w tym, o wielki, demokratyczny Boże, któryś nie odmówił ciemnolicemu więźniowi, Bunyanowi, bladej perły poezji; o Ty, któryś podjął z pyłu Andrew Jacksona, któryś go osadził na bojowym rumaku; któryś wyniósł go ponad trony! O Ty, który we wszystkich swoich potężnych, ziemskich poczynaniach zawsze oddzielasz wybranych swoich szermierzy od królewskiego gminu – wesprzyj mnie w tym dziele, o Boże!” Herman Melville, *Moby Dick, czyli Białe Wieloryb*, przeł. Bronisław Zieliński (Warszawa: Czytelnik, 1954), 165. Zob. też analizę Melville’owskiego rozumienia pojęcia “zwyczajnych-niezwyczajnych” w kontekście przyjaznego porozumienia proponowaną przez Pawła Jędrzejkę w książce *Płynność i egzystencja. Doświadczenie łądu i morza a egzystencjalizm Hermana Melville’a* (Sosnowiec–Katowice–Zabrze: BananaArt.Pl/ExMachina/M-Studio, 2008), 85, 108.

czących po przeciwnych stronach Holmesa i Pelhama, a potem wzmacnia jeszcze poczucie przerażenia i zagubienia, werystycznie odmalowując rzeczywistość lazaretów, w których Alcott i Whitman nieśli pomoc rannym. I wreszcie, eksponując dramatyczną decyzję kapelana Fullera, aby zamienić Biblię na muszkiet, Księga Trzecia stawia czytelnika twarzą w twarz z pytaniem o etyczne implikacje bycia “kowalem własnego losu”. Budując narrację z wirtuozerską wręcz sprawnością, Matteson przenosi czytelnika wprost w umysły bohaterów, sprawiając, iż odbiorca nie jest w stanie odciąć się od współodczuwania ich lęków, radości, triumfów i cierpień. Opowiadana historia kulminuje w momencie klęski wojsk Unii pod Fredericksburgiem, a jej kataraktycznym przełomem jej podpisanie przez prezydenta Lincolna Proklamacji Emancypacji – dwa brzemiennie w skutki wydarzenia, z których jedno już zostało amerykańską krwią, a drugie wkrótce będzie takiej ofiary wymagało.

Księgi Czwarta i Piąta zamykają wojenne epizody w życiu bohaterów, którzy – choć wracają do domu – wkraczają w rzeczywistość zgoła odmienną od tej, którą pozostawili za sobą, podejmując służbę. W Księdze Czwartej Alcott i Whitman stają się dosłownie i w przenośni “pielęgniarkami” Ameryki. Poświęciwszy jej zdrowie i poczucie dobrostanu, wychodzą oboje z wojennej zawieruchy naznaczeni swoistym godłem odwagi – widocznymi i niewidzialnymi bliznami – które naznaczą także ich powojenną twórczość. Księga Piąta z kolei kładzie kres paralelom pomiędzy Holmesem i Pelhamem: kiedy przed pierwszym z nich otwierały się właśnie wrota do świetlanej kariery, płomień życia tego drugiego – tak jak wizja przyszłości, o którą walczył – zgasł.

Oliver Wendell Holmes poczynił kiedyś z pozoru tylko metaforyczne spostrzeżenie, że żołnierze wojny secesyjnej doświadczyli “dotyku ognia”. W Epilogu książki Matteson czyni jasnym, że ów “dotyk” to w rzeczywistości okrutnie wypalone piętno. Podkreślając w ten sposób głębię przemian, jakie wojna spowodowała u tych z jego bohaterów, którzy ją przeżyli, Autor wchodzi w dialog z przygotowanym już czytelnikiem, rozumiejącym – a może raczej – czującym znakomicie, jak niezmiernie trudne musiały okazać się wszelkie próby “powrotu do normalności”. Alcott, Holmes i Whitman stanęli przed koniecznością ułożenia sobie życia w nowej rzeczywistości powojennej Ameryki, gdzie “normalność” trzeba było dopiero zbudować i w jej kontekście wymyślić sobie na nowo. I tak, jak oni musieli odnaleźć miejsce dla siebie w świecie odmienionym wojenną pozogą, tak i sama Ameryka – jako kraj, naród i idea – stanęła przed wyzwaniem przededefiniowania swej tożsamości i zrewidowania roli, jaką miała odegrać zarówno wewnątrz własnych granic, jak i w stosunku do całej ludzkości.

A Worse Place Than Hell ukazuje się w specyficznym momencie amerykańskiej historii. Jak na ironię, wtedy właśnie, kiedy John Matteson artykułował swoją wizję dobrej i trwałej republiki, pozbawieni wszelkich skrupułów złoczyńcy

podejmowali ubrane w nośne hasła starania, aby dla prywatnego zysku podważyć podstawy amerykańskiej sprawiedliwości i zakwestionować w ten sposób fundamenty wolnościowej filozofii, o której przetrwanie nie tak przecież dawno walczyli bohaterowie książki. Warto więc zauważyć, że tytuł dzieła Mattesona pozwala się odczytywać dwojako: z jednej strony stanowi przejmującą metaforę niepojętego dylematu, z jakim zmierzył się Abraham Lincoln. Odpowiedzialny za przyszłość milionów ludzi w kluczowym momencie wojny, której losy wciąż jeszcze się ważyły – a po klęsce pod Fredericksburgiem nie mogły być bardziej niepewne – Lincoln staje się wzorem męża stanu, który losy Unii przedkłada nad swoje własne. Wzorem, do którego – rzecz jasna – niewielu prezydentów Stanów Zjednoczonych faktycznie zdołało się zbliżyć. Z drugiej strony – tytuł jest bezpośrednim odniesieniem do wszystkich nasiąkniętych krwią pól bitew w historii ludzkości i zaimprovizowanych lazaretów-umieralni, których doświadczenie nieodwracalnie zmienia jednostki. W następstwie tych przemian dzieci obracają się w “rodziców” swoich własnych ojców i matek; idealisci w egzystencjalistów; tchórze w bohaterów; a bohaterowie – najczęściej w proch. Ponadczasowość *conditio humana*, dogłębnie w takim świetle zrozumiana, może stać się fundamentem etyki otwartej na ludzką potrzebę życzliwości i solidarności. Uniwersalny “uścisk dłoni”, używając słów Melville’a, jest jedynym remedium na “powszechny szturchaniec”, którego wszyscy, bez wyjątku doświadczamy⁵. Ta wiedza transformuje jednostkowe potrzeganie świata: inspiruje indywidualny heroizm i staje się siłą napędową zmian, zmieniając wrogów w bliźnich.

W ostatnich obserwujemy zmagania Stanów Zjednoczonych o to, by wbrew egoistycznym interesom potężnych ugrupowań politycznych i finansowych stać się *e pluribus unum*. Nadszarpnięta nierozwiązanymi problemami, podzielona partyjnymi interesami, sprowadzana na manowce egotyzmem nieodpowiedzialnych jednostek u władzy, niedoedukowana Ameryka stały się źródłem gorzkich rozczarowań dla wielu patriotycznie nastawionych obywateli. To jednak

5. W pierwszym rozdziale *Moby Dicka* Herman Melville następująco wprowadza koncept “powszechnego szturchańca”: “[...] Jakkolwiekby się starzy szyprowie mną wysługiwali, jakkolwiekby mnie szturchali i potrącali, znajduję satysfakcję w świadomości, że jest to zupełnie w porządku, że każdy w ten czy ów sposób służył w bardzo podobnych warunkach – to znaczy albo z punktu widzenia fizycznego, albo metafizycznego; tak więc owym powszechnym szturchańcem obdzielani są wszyscy, a zatem każdy winien klepnąć drugiego po plecach i być zadowolonym”. Herman Melville, *Moby Dick*..., 37. Z kolei idea “uścisku dłoni” stanowi centralną metaforę – a przy tym również i tytuł – rozdziału 94 powieści. Oba te pojęcia dostarczają Pawłowi Jędrzejce punktów odniesienia, na podstawie których badacz rekonstruuje podstawy Melville’owskiej etyki egzystencjalnej. Zob. np. Paweł Jędrzejko, “Uniwersalny uścisk dłoni. W stronę egzystencjalnej etyki Hermana Melville’a”, *Etyczne paradygmaty żeglarstwa w głównych nurtach komunikacji społecznej*, red. Zbigniew Kosiorowski (Warszawa–Szczecin: PZZ i Wyższa Szkoła Humanistyczna TWP w Szczecinie, 2009), 23–32.

nie podkopuje ich wiary w unikatową zdolność Ameryki do odnowy dzięki “zwy-
czajnym-niezwyčajnym”, których moralny kręgosłup jest jej siłą, i dla których
ona sama jest upostaciowieniem wartości, których – dbając o podstawy własnej
samooceny – będą bronić. Jak pokazuje historia, trwałość Ameryki jest funkcją
wartości wyznawanych przez pojedynczych Amerykanów, jednocześnie współ-
czujących i niezależnych, takich, którzy gotowi byli przyjąć na siebie odpowie-
dzialność za odbudowę kraju po zniszczeniach wojny secesyjnej – i którzy dążą
do jej odbudowy dziś.

Bez wątpienia John Matteson nie jest pierwszym twórcą, który pisze, by od-
kupić Amerykę. W “Urzędzie celnym” – sławnym quasi-biograficznym wstępie
do *Szkarłatnej Litery* – Nathaniel Hawthorne pisał tak:

[...] Nie wiadomo mi, czy moich przodków nawiedziło kiedyś poczucie skruchy i czy
prosilili Wszechmocnego, by im przebaczył okrucieństwa – czy też do tej pory ponoszą
na tamtym świecie ciężkie konsekwencje swych czynów. W każdym razie ja, obecny tu
pisarz, jako ich przedstawiciel biorę niniejszym tę hańbę na siebie dla ich odkupienia
i zanoszę modły, by przekleństwo, które, jak słyszałem, sprowadzili na swój ród – o czym
móglby świadczyć smutny i ubogi jego los od wielu lat – zostało zdjęte teraz i na wsze czasy.⁶

Powstałe 170 lat później romantyczne dzieło Johna Mattesona – ponownie
niesie Ameryce odkupienie. Rozgrzesza tych, którzy po obu stronach konfliktu
zagubili się w okrucieństwach bratobójczej wojny i zapłacili za to kolosalną cenę.
Oczyszczając przodków z win, Matteson napomina jednak sobie współczesnych,
których własna ignorancja nie pozwala im dostrzec majającego zawsze w cieniu
populistycznych manipulacji widma Fredericksburga. Dając Amerykanom ponad
pięciusetstronową, wzruszającą, pisaną piękną akademicką angielszczyzną pieśń
o Ameryce, która zgoła nie ukrywa jej przywar, a wręcz boleśnie je obnaża – Mat-
teson przypomina im o tym, co w Ameryce najcenniejsze, o tym, co pozwala jej
wzrastać ponad podziałami, gdy te stają się zbyt głębokie. Książka Johna Mattesona,
któremu losy Ameryki leżą na sercu, to psychohistoryczna “pieśń odkupienia”:
naukowa, lecz niebanalna, wzruszająca, lecz niesentymentalna, niestronnicza,
jednak głęboko amerykańska – pieśń nadziei.

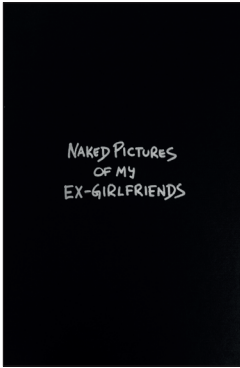
6. Nathaniel Hawthorne, *Szkarłatna literatura*, przeł. Bronisława Bałutowa (Warszawa: Czytelnik, 1987), 7.

Bibliografia

- Hawthorne, Nathaniel. *Szkarłatna litera*, przekład i posłowie Bronisława Bałutowa. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Jędrzejko, Paweł. “Uniwersalny uścisk dłoni. W stronę egzystencjalnej etyki Hermana Melville’a”. *Etyczne paradygmaty żeglarstwa w głównych nurtach komunikacji społecznej*, red. Zbigniew Kosiorowski, 23–32. Warszawa–Szczecin: PZŻ i Wyższa Szkoła Humanistyczna TWP w Szczecinie, 2009.
- Jędrzejko, Paweł. *Płynność i egzystencja. Doświadczenie lądu i morza a egzystencjalizm Hermana Melville’a*. Sosnowiec–Katowice–Zabrze: BananaArt.Pl/ExMachina/M-Studio, 2008.
- Kosiorowski, Zbigniew, red. *Etyczne paradygmaty żeglarstwa w głównych nurtach komunikacji społecznej*. Warszawa–Szczecin: PZŻ i Wyższa Szkoła Humanistyczna TWP w Szczecinie, 2009.
- Matteson, John. *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2021.
- Melville, Herman. *Moby Dick, czyli Biały Wieloryb*, przeł. Bronisław Zieliński. Warszawa: Czytelnik, 1954.
- Redding, Arthur. “Inicjatywy wyrosłe z wiary: Miasto Boże E. L. Doctorowa, czyli co się stało 11 września 2001 roku?”. W: *Wielkie tematy literatury amerykańskiej, T. 1. Bóg, wiara i religia w literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, 193–208. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.

noty o książkach |

notes on books |



Mark Helfrich, *Naked Pictures of My Ex-Girlfriends. Romance in the 70s*. Los Angeles: Rat Press, 2000. 30 pages. A hardcover photobook.

The title of Mark Helfrich's famous photobook, uncomplicated as it is, has proven to be most efficient. For over two decades, it has continued to attract the attention of audiences world-wide to the author's intimate trip down the (erotic) memory lane. The book's phenomenon, however, does not lend itself to being reduced to the catchy title alone, nor would it do justice to the author to dismiss his work as a primitive exercise in sensationalism. In his *New Yorker* article, published in 2000, Mark Singer explains the book's origins thus:

Mark Helfrich, a forty-seven-year-old professional film editor and amateur photographer who lives in Los Angeles, was thinking merely mercenary thoughts one particular day seven years ago while perusing a box of old black-and-white and color prints—mostly, naked pictures of his ex-girlfriends. Mainly, he was recalling how happy he'd been when he took the photographs and how excellent his subjects looked naked. It occurred to him that a carefully chosen portfolio would make an interesting book, and about a nanosecond later the thought occurred that sales probably wouldn't suffer if its title was "Naked Pictures of My Ex-Girlfriends." [...] "I think for the people who look at this book the pictures are voyeuristic, because you're looking at somebody else's girlfriends," Mr. Helfrich said the other day during a phone conversation. "By the same token, I feel that other men can recognize one or two of their girlfriends in the stories or shots. I wanted the photographs to look like a boyfriend took them [...]."¹

Beyond doubt, voyeurism is a powerful factor contributing to the commercial success of any product of culture that involves nudity, or allows one a peak into the sphere of somebody else's privacy. However, unlike contemporary pornography or Big Brother-type reality shows – both of which misrepresent and warp human relations, depriving them of the sense of intimacy or warmth – Helfrich's photobook's essential value lies in the serenity of his reflection upon

1. Mark Singer, "Dept. of Free Love How to Make the Most of Some Sexy Snapshots," *The New Yorker*, April 10, 2000, 32. <https://www.newyorker.com/magazine/2000/04/10/dept-of-free-love-how-to-make-the-most-of-some-sexy-snapshots> (10.12.2020).

the passage of time. The subtitle of the book, *Romance in the 70s*, aptly directs its audiences towards treating its mininarratives and its photographic material as a point of departure for a heart-warming reflection upon the joys of youth: upon the thrills of the early explorations of our sexuality, upon the formative role of the first dramatic experiences of falling in and out of love, upon the beauty of those we loved, and, last but not least, upon our own transience. In this context, Helfrich's statement, printed on the back cover of the book, explains his position – and his intentions – in a straightforward fashion:

THE 1970s. The Vietnam war, the gas crisis, the streak, Nixon, Kent State, Watergate, Ford, WIN buttons, the bicentennial, Carter, Patty Hearst, Bowie, flairs, hot pants, platform shoes, Mork, Mindy, disco, punk... lots of meaningful relationships, but lots of casual couplings, too. Those were different times. I feel fortunate to belong to the last generation who could really enjoy carefree sex.

This book is a toast to those days. I love taking pictures. I always have my Nikon camera with me. I favor black and white film. It was really no big deal photographing my girlfriends topless or nude, almost all of them were thrilled to pose for me, because they knew I was so into it. It was fun. It was like playing a game. It was like living Antonioni's "Blow-up." Sometimes it was foreplay...

I've remained friends with most of my ex-es, and I asked their permission to publicly display these intimate photos. In the same spirit that the snapshots originally were taken, the women consented².

Forty-seven in the year 2000, Mark Helfrich is sixty-seven years old today. To those of us who "have been there," it is obvious that the girlfriends in his photobooks are now lady-friends – and that some of them, now departed, remain present *only* in the pictures. Reading Helfrich's very simple, very intimate, rhetorically unadorned commentaries to the images, we cannot help but smile when we catch ourselves reminiscing about our own first attempts to comprehend our own bodies, about the innocence of our curiosity, about the fascination with the body we dearly desired. Now, time-worn, experienced, sometimes ailing, and – irrespective of the anti-ageist lingo – painfully aware that our bodies will never be as spectacular as they once were, we silently admit to ourselves that we wish we had taken such pictures for our own memory's sake. It is only now, when it is gone, that we seem to be ready to celebrate the purity of our own, shameless, beautiful youth.

Too late. The book's black pages trigger an association with an obituary for the long gone nineteen-seventies – and for our long departed innocence. The white font of the book – imitating handwriting reminiscent of the intimacy

2. Mark Helfrich, *Naked Pictures of My Ex-Girlfriends. Romance in the 70s* (Los Angeles: Rat Press, 2000). Text on the back cover of the book.

of old letters, now ousted by email – the (mostly) black-and-white images, standard at the time, but typical of “artistic” photography of today, the sparing design of the cover – all of these elements invite interpretations of a more somber nature. If Helfrich’s photobook is indeed the last farewell to the irrecuperable past, it is perhaps time to revise our own agendas. Caught in the cogs of daily routines, constantly in the treadmill, perpetually with our noses to the grindstone, we routinely postpone our moments of joy. All too often do we forgo celebrating what we still have in the name of some vague reward in an indefinite future. A future, which may never come. Perhaps a series of naked pictures taken today would bring smile to our faces twenty years from now? Perhaps a mindful liberation from what we “must do” professionally and a better balance between the pleasures and joys of life and life’s necessities would do us good? Perhaps rediscovering the cheer of love and exultation of simple desire could make us happier – and better – people?

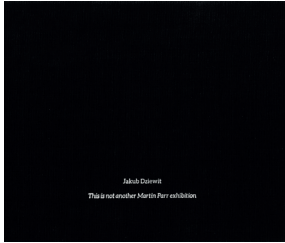
Against the cruel hegemony of the passing time, and contrary to its somber colors, joy lives on in Helfrich’s photobook, perpetuated in his images of smiling women without guilt or shame, and preserved within his, frequently impish, mini-narratives. Pulsing with youthful beauty, posing for their boyfriend’s camera, the universalized ex-girlfriends continue to enjoy the thrill of the perpetual moment of elation, their shyness permanently struggling with their courage, their eyes always declaring love. Love, to the reciprocity of which the photographer’s work obviously testifies.

Time to play some Bowie.

Bibliography

Helfrich, Mark. *Naked Pictures of My Ex-Girlfriends. Romance in the 70s*. Los Angeles: Rat Press, 2000. ISBN 9780965653534.

Singer, Mark. "Dept. of Free Love How to Make the Most of Some Sexy Snapshots," *The New Yorker*, April 10, 2000, 32. <https://www.newyorker.com/magazine/2000/04/10/dept-of-free-love-how-to-make-the-most-of-some-sexy-snapshots> (10.12.2020).



Jakub Dziewit, *This Is Not Another Martin Parr Exhibition*. Katowice: grupakulturalna.pl, 2018. 30 pages. A cloth-bound photobook.

A small book in a landscape format, bound in elegant, albeit somber, black cloth, triggers one's curiosity with its rather brusque declaration as to *what it is not*. Of course, the very presence of Jakub Dziewit's name, featuring rather prominently on the cover, leaves no doubt as to whether the photobook, or the exhibition it accompanied, could be Martin Parr's. And yet, the concurrence, on the same cover, of the names of the Master and the Disciple – both of whom employ photography as a tool of anthropological insight – may either be read as a statement of the already recognized student's impatience with what he perceives to be his prolonged apprenticeship... or as a playful wink of an eye. Anyone even vaguely familiar with the work of the British photographer will realize that between documenting the quotidian life of what he himself once dubbed a *Small World* and curating major exhibitions, he amuses himself collecting – and reviewing – photobooks. At first glance, therefore, Dziewit's intentions seem obvious. As Parr's admirer, as a photographer, and as a literary and cultural theoretician betraying a rather prominent inclination towards post-structural anthropology, he could have a very good motive to play on the British reporter's curiosity. After all, few creative artists would remain truly indifferent to their names if they saw it on the cover of an artbook representing their own discipline.

And it is only at the end of the book that the page following its album section informs us that “one of the photographs included in the series was made by Martin Parr in 2012” and that his project then “was entitled *Too Much Photography*.”¹ It is then that we realize that that the Master has been on board since the project's onset – and that the book, Dziewit's playful homage to his mentor, is a carefully premeditated point of departure for a much wider, polyphonic debate. This time, however, it is not the famous British reporter to provoke questions about mass tourism, global consumerism, or the condition of the working classes in times of austerity. This time, it is his follower, who, having reached artistic independence, raises the issue of how we interact with reality around us, sacred or profane.

1. Since the pages of Dziewit's book are not numbered, I do not provide page references in the text.

The series of photographs collected in the book is prefaced by several “key-note quotes,” which, delivered in two languages – white font for Polish, off-white for English – upon the plain, pitch black, rectangular surfaces of subsequent pages, prepare us for what we are to encounter when we reach the main section of the book, in which Dziewit’s photographs are reproduced. In the course of the deferral, however, we learn from the Nobel nominee, Hermann Broch, that “kitch arises as a result of giving up the truth in favor of beauty.” A page later, Vilém Flusser warns us about the consequences of our naivety should we allow our hubris to get the better of us and should we let ourselves believe that it is us to operate the camera. “Whereas fully automated apparatuses can do without human intervention,” the phenomenologist cautions us, “many apparatuses require the human being as a player and a functionary.” Yet, the blackness of the page becomes even deeper when the poignant quote from Michel Foucault’s *Discipline and Punish* forces us to realize the obvious affinity of the camera lens and the panopticon – especially when one realizes that to a bilingual mind the seemingly innocent freeplay of the white and the off-white captions is meant to translate into a vision of distress. The Polish word “klatka,” meaning both “a photographic frame” and “a cage,” becomes unexpectedly ominous when Foucault observes that the panopticon prison cells “are like so many cages, so many small theatres, in which each actor is alone, perfectly individualized and constantly visible.” Cells as cages; cages as frames? A photo frame as the solitary cell of visibility? Indubitably, a horrifying prospect, but the horror, the horror overwhelms us when Baudelaire, the last of the “keynoters,” puts us up against the mirror of art and opens our eyes to the fact that “a form of lunacy, and extraordinary fanaticism, took hold of [those embracing photography] these new sun-worshippers,” who, yearning for narcissistic satisfaction, blindly render themselves to the mercy of the “easy” apparatus – which, unlike their brush, they cannot control. Willingly “framed,” they become willingly “caged.” Willingly locking themselves in their hi-tech dark chambers (camera obscura?), their mediated vision becomes fragmentary, blurred, distorted.

The dangerous supplement of the epigraphs prepares us for what is to come: the photographs will not be exploring beauty, but reality, and that it will demonstrate to those willing to see it that with the onset of photography, our control over what we represent has become even more tentative than ever before. Finally, it will bring us to the brink of despair when we realize how contemporary man becomes “caged” in a mediated, compartmentalized, reality that he or she “frames” using an apparatus whose “functionaries” they are.

Dziewit photographs people who have often traveled thousands of miles to experience the awesome power of the sublime. Searching for a mystical experience, they enter the space of the Sagrada Familia, where art and worship merge into one. All around them, Gaudí’s masterpiece comes alive with the unique light of Barcelona;

wondrous structures of stone, no longer inanimate, have a pulse; life and death fuse together in what Jędrzej Folcik beautifully describes as a magnificent aporia:

The power of Gaudí's magic manifests itself in the aporias: the stone of the basilica is "soft," it blossoms into flowers and grows into a forest; light, sifting through architecturally devised crevices, plays with colors and shapes, rendering the "rock-hard" reality flickering and uncertain. The "magic of the real" deactivates our "linguistic hubris": the real is fleeting; it shifts shapes and changes depending on the time of the day, depending on the weather, depending on the vantage point of the observer. Color, light, shape, as well as the symbolism of ornamentations and sculptures, all contribute to the mysterious fusion. On the outside, Gaudí imagined the whole façade of La Sagrada Familia as a bright, multicolored anthem for the praise of Lord². Inside, blazes of colors awakened on the walls and pillars by light slipping through mosaics and splitting into rainbow spectrums transform the inorganic into the organic, the dead stone coming into life. In Gaudí's world, with a flicker of light, pillars-trees, sandstone flowers, staircase-snails – like all life forms – are born and grow only to fade and die when the lights go out: the natural cycle makes his magical world real. Gijs Van Hensbergen observes that "behind the burst of textures, colors and alluring patterns there are hidden complex structures and meanings," and, on a more personal note, adds that "[t]here is no architect in history who would give us so much pleasure and joy."³ Similarly, Barbarelee Diamonstein, observing that the four perforated towers rising from the façade, topped with rich collages of ceramic tile and glass in an explosion of colors – reds, yellows, blues and whites⁴, seems to reiterate on Gaudí's belief that true art and beauty are energized by the landscape of the Mediterranean region. Mediterranean cultures, as Andrzej Kadłuczka's argues, are particularly sensitive to the richness of forms and shapes existing in nature because it is blessed with perfect natural light⁵ – light that an inspired architect may use for mystical ends, to communicate a message otherwise incommunicable. Which is why "[t]he exuberant architectural detail of the project, the iconographical architectural ornamentation and the dynamic sculptural form make the church an exotic world, but at the same time, its very exoticness defines its locality. It belongs only to Barcelona."^{6,7}

2. Gijs Van Hensbergen, *Gaudí, geniusz z Barcelony* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2015), 351.

3. Van Hensbergen, *Gaudí, geniusz z Barcelony*, 377.

4. Barbarelee Diamonstein, "Antonio Gaudí's Visions in Brick and Stone," *The New York Times*, May 12, 1985. <https://www.nytimes.com/1985/05/12/travel/antonio-gaudi-s-visions-in-brick-and-stone.html> (7.12.2020).

5. Andrzej Kadłuczka, "Is the Game Over?," *Architektura*, 8A(14), 2015, 81.

6. Qi Zhu, *A Discussion of Two Design Approaches in Architecture* (Blacksburg, VA: Virginia Tech, 1999), 21. <https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/34314/thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (10.12.2020).

7. Jędrzej Folcik, Searching for Hope in a Liquid World. The Alan Parsons Project's Musical Interpretation of Antonio Gaudí's Masterpiece "La Sagrada Familia." Unpublished B. A. dissertation presented to the Faculty of Social Sciences and Philology of the Kuyavian-Pomeranian University in Bydgoszcz, 2017, 17.

And yet, an epiphany they seek may never be their share. Wondering around, the modern pilgrims admire the wonders of the Sagrada Familia through the displays of their digital cameras. The apparatus, of whose power Vilém Flusser warned us, has become an extropic extension of the human cyborg. Compartmentalizing reality into frames that they will peruse upon their return home – possibly with their friends or family – the hundreds of nameless individuals portrayed by Dziewit unwittingly allow the machine to “see reality for them,” delegating their tangible experience of living to the inhuman technology of representation. Young and elderly, men and women, Caucasians, Africans, Asians – all of them are permanently welded to their cameras, amazed with what they see in their miniature displays, yet utterly disconnected from the sublime they have traveled so far to find. The “lunacy” of which Baudelaire wrote has attained new heights: the mindfulness of the “here and now,” which is the *sine qua non* condition of the tangible experience of pulsing life, has been traded off for the mirage of permanence. Rather than documenting what they observe, the visitors to the basilica observe the document. Folcik is right to stress that “the real is fleeting”: when “captured,” imprisoned in a frame, fragmented, mediated, the flickering, uncertain, the real dies. Although immersed in the sublime, Dziewit’s pilgrims choose to admire the death mask of sublimity, a durable shadow of absence of what they failed to experience. They preserve memories of what they have never seen.

This, without a doubt, is not another Martin Parr exhibition. But, inspired by Parr’s keen empathy, Dziewit’s little black book opens one’s eyes to a major shift in the relational epistemologies of the digital era, in which the immediate experience has been ousted by the experience of the medium. Exploring the world through snapshots, embarking upon virtual tours, reducing its complexity to the standard of Facebook memes, the 21st-century human virtualizes his or her experience even though there is no such necessity. Choosing Insta-life, one becomes “framed”: lured by the specter of permanence, one irrevocably gives up his or her chance to experience the sublime epiphany of their own self-within-the-real, the immediacy of which recognizes no limits.

Bibliography

- Diamonstein, Barbarelee. "Antonio Gaudí's Visions in Brick and Stone," *The New York Times*, May 12, 1985. <https://www.nytimes.com/1985/05/12/travel/antonio-Gaudi-s-visions-in-brick-and-stone.html> (7.12.2020).
- Dziewit, Jakub. *This Is Not Another Martin Parr Exhibition*. Katowice: grupakulturalna.pl, 2018.
- Folcik, Jędrzej. Searching for Hope in a Liquid World. The Alan Parsons Project's Musical Interpretation of Antonio Gaudí's Masterpiece "La Sagrada Familia." Unpublished B. A. dissertation presented to the Faculty of Social Sciences and Philology of the Kuyavian-Pomeranian University in Bydgoszcz, 2017.
- Kadłuczka, Andrzej. "Is the Game Over?" *Architektura*, 8A(14), 2015.
- Van Hensbergen, Gijs. *Gaudí, geniusz z Barcelony*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2015.
- Zhu, Qi. *A Discussion of Two Design Approaches in Architecture*. Blacksburg, VA: Virginia Tech, 1999. <https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/34314/thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (10.12.2020).

streszczenia w języku polskim¹

ER(R)GO

summaries in polish¹



Ryszard Solik

Prawda/y (w) fotografii

Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu

Problem “prawdziwości” fotografii zwyczajowo łączono z jej techniczną specyfiką i możliwościami. W głównej mierze chodziło o automatyzm fotografii oraz wnikliwość (dokładność) rejestracji rzeczywistości nieporównywalną z dyspozycjami tradycyjnych mediów obrazowych. Własności te – jak sądzono – determinowały “prawdziwe odwzorowanie” oraz charakterystyczną dla fotografii “zdolność poświadczania autentyczności”. Kryterium tej autentyczności, podobnie jak w dyskursach prawdy, wyznaczała zasada analogii i relacja zdjęcia wobec utrwalanej, pokazywanej rzeczywistości. W niniejszym tekście, inspirowanym kulturalizmem i paninterpretacjonizmem, założenie to zostało zakwestionowane. Nie odnosimy się bowiem do świata jako takiego, ile do sposobu, w jaki świat istnieje dla nas w obrębie pewnych uwarunkowań kulturowych, społecznych, dyskursywnych. W efekcie, również problem prawdy i prawdziwości fotografii konkretyzuje się w interpretacji i poprzez interpretacje. Zawsze w obrębie określonych strategii dyskursywnych oraz racji kulturowych wspólnot interpretacyjnych. Prawda i prawdziwość są zatem nieuchronnie zależne od kontekstu i dyskursywnie warunkowane. Przy tym podmioty interpretujące działają zgodnie z aktualnymi przesądzeniami wspólnot interpretacyjnych, które podzielają i uznają za swoje.

Słowa klucze: prawda, fotografia, interpretacja, kontekst, kulturowe wspólnoty interpretacyjne

Jakub Dziewit

Fotograficzny kościół zapośredniczenia

Rozważania o relacji człowieka ze światem

Punktem wyjścia do rozważań jest przekonanie o tym, że na pewnym ogólnym, w pewien sposób zmetaforyzowanym poziomie, da się przedstawić relację człowieka ze światem poprzez analizę i interpretację cielesnych praktyk zakorzenionych w materialnym charakterze swego rodzaju narzędzi kulturowych, które pośredniczą w poznaniu świata przez człowieka i tę relację również ustanawiają. Celem tekstu jest przedstawienie koncepcji wpływu kształtu aparatów fotograficznych na wykształcenie się myślenia podmiotowego w XIX wieku, a następnie interpretacja wpływu fotografii na człowieka współczesnego, co w efekcie prowadzi do ponownego ustanawiania zbiorowości. Kontekstem i podłożem interpretacyjnym do tego

będą rozważania o średniowiecznej symbolice kościołów, traktowanych tutaj jako aparaty numinotyczne.

Słowa klucze: fotografia, aparat fotograficzny, aparat numinotyczny, myślenie symboliczne, epistemologia, podmiotowość

Adam Pisarek

Posmaki diachronii. Przeszłość i fotografia na Podkarpaciu

Artykuł dotyczy relacji pomiędzy funkcją rodzinnych zdjęć w kulturze podkarpackich wiejskich społeczności a obecnymi tam sposobami porządkowania czasu. Autor rekonstruuje historię oddolnych praktyk fotograficznych i pokazuje ich związki z procesami modernizacji tamtejszych terenów wiejskich. Opisuje, w jaki sposób zmiany gospodarcze, społeczne i obyczajowe łączyły się ze zmianami formy i funkcji zdjęć. Interesują go także współczesne sposoby wykorzystania starych fotografii. Udowadnia, że takie inicjatywy, jak lokalne archiwa cyfrowe stanowią ważne formy utrwalania lokalnej tożsamości i popularyzowania tradycji. Podstawowym celem artykułu jest jednak dookreślenie miejsca fotografii wernakularnej w procesie powstawania współczesnych konstrukcji przeszłości i teraźniejszości. Bazując na etnograficznych badaniach terenowych prowadzonych na terenie jednej z podrzeszowskich gmin, autor argumentuje, że zdjęcia mogą stać się łącznikiem pomiędzy dwoma typami przeszłości – doświadczanej jako wzorzec i interpretowanej jako tekst. Jako takie, stanowią formę dynamicznego spoiwa pozwalającego radzić sobie z długotrwałą i radykalną zmianą kulturową.

Słowa klucze: fotografia wernakularna, tradycja, zmiana kulturowa, przeszłość

Kamila Woźniak

Ofelie wiecznie żywe, czyli literatura w fotografii (infrazy czeskie)

Autorka artykułu opisuje przykłady infraz, których zadaniem jest wzbudzenie emocji wywołanych lekturą tekstu literackiego i odzwierciedlenie ich w dziele artystycznym, w tym wypadku w dziełach trzech czeskich artystów fotografików. Punktem wyjścia do analizy trzech wybranych fotografii jest w pierwszej kolejności postać Ofelii z tragedii Williama Szekspira *Hamlet* i opis jej tragicznej śmierci, następnie odniesienie tego fragmentu tekstu do obrazu prerafaelity Johna Everetta Millais'a pt. *Ofelia*. Dalsza analiza skupia się wokół fotografii Martina Faltejska (cykl *Weightless*), Jana Faulknera (cykl *Nemesis*) i Barbory Bálkovej (cykl *Literary Suicides*). Opis fotografii przedstawiających Ofelię dotyczy m.in. ich symboliki (archetypów kobiecości, wody, natury), podkreśla podobieństwa i różnice między trzema nośnikami znaczeń (literatura, malarstwo, fotografia). Artykuł porusza kwestię m.in. doświadczenia wizualnego i zamysłu nad tym, czy pojedyncze opisywane fotografie uwolniły się od Szekspirowskiego kontekstu i wpięły w kontekst plastyczny, czy artyści zaproponowali własne, nowe odczytanie owego "mitu Ofelii".

Słowa klucze: fotografia, powieść, infraza, literatura, fotografia czeska

Anna Chromik

Popioły i zbliżenia. Materialność śladów Zagłady w fotografii

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie związku pomiędzy konkretyzacją pamięci o Holokauście i afektywnym oddziaływaniem fotografii oraz eksperymentalnych

technik artystycznych wykorzystujących fotografię. Koncentracja na materialności doświadczenia fizycznych śladów Szoa, a także na strukturze i namacalności gestu artystycznego i materiałów użytych w procesie twórczym, może aktywować afektywny potencjał “czującego świadka” czy też “współświadka”, zarówno u artysty, jak i u widza. W tym celu uprzedmiotawiające spojrzenie musi zmienić się w spojrzenie, które dotyka i czuje. Przytoczone w artykule przykłady prac fotograficznych i malarskich uruchamiają ten rodzaj spojrzenia dzięki temu, że sięgają do dotykanej fizyczności popiołów – zarówno jako figury i tropu, jak i materiału twórczego, a także konkretnego materialnego śladu, który może zostawić swój odcisk na kliszy fotograficznej: są to prace Elżbiety Janickiej z cyklu *Miejsca nieparzyste* i jedna z fotografii Wojciecha Wilczyka z cyklu *Powiększenia*. Naznaczając możliwość stworzenia analogii pomiędzy przepracowywaniem traumy w procesie twórczym a inkorporacją popiołów w niefaliczny porządek tworzenia znaczenia, artykuł odnosi się również do stworzonego przez Brachę L. Ettinger pojęcia Transkryptum, zarówno jako teoretycznego konceptu jak i praktyki artystycznej.

Słowa klucze: trauma, Zagłada, fotografia, Transkryptum

Anna Kisiel

Przełamując spojrzenie Orfeusza
Praca (anty)archiwalna Brachy L. Ettinger

Seria malarska Brachy L. Ettinger *Eurydice* w dużej mierze opiera się na historycznym zdjęciu z likwidacji getta w Mizoczcu dnia 14 października 1942. Fotografia ta, przedstawiająca nagie kobiety i dzieci czekające na egzekucję, staje się dla Ettinger bazą, na którą artystka nakłada kolejne warstwy farby. Trudno jednak określić tę sztukę mianem archiwalnej. Swoimi działaniami artystycznymi Ettinger próbuje uwolnić się z oków reprezentacji, wykonując tym samym, jak staram się pokazać, pracę (anty)archiwalną. Szkic ten bada związki twórczości Ettinger z archiwum fotograficznym. Po pierwsze, staram się wykazać niewystarczalność archiwum i zidentyfikować Ettingeriańskie próby jego przepracowania. Po drugie, przybliżam termin spojrzenia w psychoanalitycznej teorii macierzy. Spojrzenie widza – niczym wzrok Orfeusza, odsyłający Eurydykę do zaświatów – może ponownie uśmiercić kobiety z Mizoczca; Ettinger stara się przełamać ten impas.

Słowa klucze: Bracha L. Ettinger, teoria macierzy, *Eurydice*, Orfeusz, archiwum, fotografia, Zagłada, getto w Mizoczcu

Kamila Gieba

Fotografia – obraz – tekst. Wizualno-narracyjne formy
obrazowania katastrofy czarnobylskiej

Artykuł dotyczy wizualno-narracyjnych sposobów reprezentacji katastrofy czarnobylskiej. Analizie poddano dwa teksty kultury: album fotograficzny *Czarnobyl. Spowiedź reportera* Igora Kostina oraz komiks *Czarnobyl. Strefa* Natashy Bustos i Francesco Sancheza. Łączy je nie tylko tematyka, ale również połączenie kodu wizualnego i językowego. Jak wynika z przeprowadzonej analizy, dla artykulacji tego doświadczenia jednokodowy przekaz okazuje się niewystarczający. Intermedialność stanowi sposób na oddanie traumatycznego doświadczenia postkatastroficznego.

Słowa klucze: Czarnobyl, fotografia, komiks, reportaż, reprezentacja

Kamila Żukowska

Obraz i jego cień. O związkach fotografii, magii i śmierci
w kontekście teorii Hansa Beltinga

Artykuł poświęcony został antropologicznemu znaczeniu fotografii i jej odniesieniom do innych mediów reprezentujących obraz człowieka. Fotografię, jak pisał Hans Belting, zwolennik koncepcji antropologicznego spojrzenia na sztukę, należy rozumieć jako nowy rodzaj maski pośmiertnej. Teoria rozumienia fotografii jako maski ma długą tradycję i została poświadczona w głównych tekstach programowych poświęconych sztuce fotografii (Benjamin, Sontag, Barthes). Perspektywa Beltinga pozwala jednak na wyodrębnienie ukrytych znaczeń i paradoksów wynikających z funeralnych korzeni przedstawienia człowieka. W tekście zostają zrekonstruowane główne koncepcje maski powstałe na przestrzeni dziejów (maska pośmiertna, maska teatralna, maska balowa), dzięki czemu znaczenie fotografii traktowanej jako maska staje się pełniejsze. W ten sposób ujęta zostaje wyjątkowość fotograficznego przedstawienia, łączącego wszystkie konteksty rozumienia maski. Potraktowanie fotografii jako kolejnego w historii medium służącego ludzkiej reprezentacji pozwala na prześledzenie głównych zmian w podejściu do ciała i ludzkiej skończoności. Fotografia okazuje się najbardziej wyjątkową techniką reprezentacji ponieważ sprzeciwia się śmierci i zarazem ją potwierdza – jest świadectwem XX-wiecznej próby ukrycia śmierci i uniwersalnego pragnienia zachowania życia. Fotografia bowiem, wpisując się w zmianę jaka dokonała się w XVIII i XIX wieku, zapewnia fotografowanemu pamięć, która traktowana jest wówczas jako symbolicznie “miejsce” pośmiertnego życia. Koncepcja obrazu i medium Beltinga stwarza kontekst do rozważań o fotografii jako strategii mającej na celu symulację życia.

Słowa klucze: Hans Belting, fotografia, obraz, śmierć, maska

Mariusz Wojewoda

Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne
aspekty rozumienia obrazów

Artykuł poświęcony jest analizie problemu prawdy i wiarygodności w kontekście komunikacji obrazami fotograficznymi w przestrzeni publicznej. Użytkowanie nowych mediów sprawia, że wszystkie aspekty komunikacji internetowej powinny być traktowane jako przekaz publiczny. W przekonaniu autora artykułu, zagadnienie prawdy w rozumieniu epistemologicznym (gdy chodzi o reguły postrzegania), oraz prawdy i wiarygodności w rozumieniu etycznym (mając na myśli postawę i ocenę fotografii), stanowi ważny element refleksji nad współczesną komunikacją wizualną. Artykuł napisany jest z perspektywy filozoficznej, autor artykułu preferuje metodę hermeneutyczną. W części analitycznej autor odwołuje się przede wszystkim do filozofa Hansa-Georga Gadamera oraz teoretyka kultury wizualnej Williama J. T. Mitchella.

Słowa klucze: prawda, wiarygodność, fotografia, obraz świata, William J. T. Mitchell, Hans-Georg Gadamer

Krystian Grądz

Queerowanie matrycy: Estetyka ciała męskiego w fotografii Erwina Olafa oraz Ruvena Afanadora

Celem niniejszego artykułu jest spojrzenie na wizualną twórczość dwóch współczesnych fotografów – Erwina Olafa i Ruvena Afanadora – z perspektywy studiów queerowych. Z tej perspektywy badawczej twórczość zarówno Erwina Olafa, jak i Ruvena Afanadora jawi się jako swoista gra z konwencjami oraz oczekiwaniami społecznymi związanymi z płcią oraz seksualnością. Szczególne miejsce w tych rekonfiguracjach zajmuje ciało męskie, za pomocą którego Olaf i Afanador zdają się zaburzać ekonomię heteroseksualnego pożądania na rzecz nieskrępowanej kulturowymi ograniczeniami ekspresji cielesności. W konsekwencji takiego spektaklu tworzenia ciało zostaje przewartościowane nie tylko jako środek wyrażania performatywności, ale przede wszystkim jako medium stawiania się (*becoming*) – rezerwar bezustannie zmieniających się znaczeń.

Słowa klucze: fotografia, Erwin Olaf, Ruven Afandor, estetyka męskiego ciała, queer, męskość

Marcin Hanuszkiewicz

“Wysadźcie linie słów na ziemi”: topologia wirusowa w kolażach Williama Burroughsa

Metoda uprawiania literatury (oraz sztuk wizualnych) za pomocą tworzenia kolaży stanowiła dla Williama Burroughsa sposób przeciwstawiania się systemowi kontroli wpisanemu w samą istotę języka. W niniejszym artykule analizie poddana zostaje wizja języka jako pasożytniczej formy życia, którą Burroughs przedstawił w książkach takich jak *Wybuchowy bilet* lub *Nova Express*. Metoda kolażu (czyli, używając określenia Burroughsa, “cut-up”) rozpatrywana jest z kolei jako możliwość zburzenia struktur opresji, które replikowane są (bądź replikują się) poprzez ludzkie zachowania zgodne z obowiązującymi normami socjolingwistycznymi. Idea zmagania z pasożytami znaczenia powiązana jest tu natomiast z mitologią w ujęciu Rolanda Barthes’a, który w mitach dopatrywał się pasożytniczych warstw znaczeniowych nakładanych (lub nakładających się) na znaki w celu przechwycenia ich i zaprzężenia do obcej im wcześniej narracji. Podjęta zostaje również próba przebudowania teorii mitu zaproponowanej przez Barthesa w taki sposób, by, zamiast opierać się na diadycznym modelu znaku de Saussure’a, kompatybilna stała się z modelem triadycznym zaczerpniętym z semiotyki Peirce’owskiej. Rezultat tej przebudowy połączony jest następnie z tekstem Jeffrey Elmana o języku jako systemie dynamicznym, co pozwala na znaczne pogłębienie analizy sposobu, w jaki Burroughs przedstawia w swej twórczości językowego pasożyta.

Słowa klucze: William Burroughs, wirus, język, Nova mit, semiotyka

informacje dla autorów¹

info for contributors¹



Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać przez system OJS w edytowalnym formacie (DOC, DOCX lub RTF – nie: PDF). W tym celu należy wejść na stronę www.errgo.pl, zalogować się do systemu jako “Autor”, a następnie postępować zgodnie z instrukcjami.

2. Tekst *polskojęzyczny* należy formatować zgodnie ze zmodyfikowanym stylem Chicago Humanities:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman, stopień pisma: 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm; justowanie: obustronne
- tytuł artykułu: maksimum 120 znaków ze spacjami
- streszczenia w języku polskim i angielskim min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami.
- słowa kluczowe: maksimum 75 znaków ze spacjami.
- motto: do 250 znaków ze spacjami, wyłącznie pod głównym tytułem, stopień pisma 10 pkt.
- śródtytuły: maksimum 70 znaków ze spacjami, nagłówki nienumerowane
- cytaty blokowe: minimum trzy linie lub 50 słów, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, stopień pisma 10 punktów (nie: kursywa!)
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny górny (“Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- cytaty w cytacie w tekście: cudzysłów pojedynczy (“Tekst ‘tekst’ tekst”.)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem (“Tekst ‘tekst’ tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym (“Tekst ‘tekst’ tekst”¹).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje cudzego autorstwa zamieszczone w tekście należy nadesłać także przez system OJS jako “pliki pomocnicze”, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów (Chicago style):

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, “Tytuł rozdziału”, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu”, *Tytuł czasopisma* tom, numer, rok wydania, strona lub strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu lub postu”, *Tytuł czasopisma*, tom, numer, rok wydania, <http://www.xxx.xxx.xxx> (data dostępu w postaci: dd.mm.rrrr).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, <http://www.xxx.xxx.xxx> (data dostępu w postaci dd.mm.rrrr).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, “Tytuł wiersza lub rozdziału”, w: *Tytuł tomu lub książki* (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, Nazwa dystrybutora lub producenta, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony “Tytuł artykułu...” lub *Książki...*, strona.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza”, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz, Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna”, *Er(r)go* nr 9, 2/2004, 10–11.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, “Nauka i przemysł”, *Forum Akademickie*, 1/2006, <http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslania> (12.02.2007).

- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: “Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: “Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658)”, w: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*”, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Kolejne przypisy: Vonnegut, *Rzeźnia...*, 132–133.

6. Nie stosujemy skrótów: “ibid./ibidem”; “op. cit.”; “tamże”; “tegoż”.

7. Skrót “Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót “Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenia w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim i słowami kluczowymi w obu językach) – min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami, a także bibliografię załącznikową (instruktaż: <https://support.microsoft.com/pl-pl/office/apa-mla-chicago-%e2%80%94-automatyczne-formatowanie-bibliografii-405c207c-7070-42fa-91e7-eaf064b14dbb?ui=pl-pl&rs=pl-pl&ad=pl>).

Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne oraz teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres e-mail: errgo@us.edu.pl.



Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

Text formatting

1. Editable documents (DOC, DOCX or RTF – not: PDF) should be submitted to our OJS system. In order to do this, please visit the journal's website (www.errgo.pl), log in to the system as “Author” and follow the on-screen instructions.

2. Texts in English should be prepared in accordance with the Chicago style:

- spacing: double space
- margins: 3 cm (left, right, top and bottom)
- font: Times New Roman, font size: 12 points
- paragraph indent: 1.25 cm; justification: left and right
- article title: maximum 120 characters including spaces
- abstracts in English and in Polish: min. 600 and max. 800 characters including spaces
- keywords: max 75 characters including spaces
- motto: max. 250 characters incl. spaces, exclusively under the main title, font size: 10 points
- subsection headers: maximum 70 characters including spaces; headers unnumbered
- blockquote: minimum three lines or 50 words, single-spaced, no quotation marks
- block indent: 1.25 cm, one empty line between the main text and the text of the quote (top and bottom), font size: 10 points. Do *not* italicize blockquotes.
- quotations within the blockquote: double quotation marks (“Text”)
- in-text quotations: maximum three lines – double quotation marks
- quotations within in-text quotations: single quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- special use of words: double quotation marks (“Text”)
- emphasis: only *italics* (not: spaced, not: bold)
- ellipsis: [...]
- commas and periods: within quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- footnote number: after the period and/or quotation mark (“Text ‘text’ text.”¹)

3. All of the graphic material (figures, illustrations, diagrams, etc.) to be included in the text should be submitted via OJS as “additional files.” The minimum resolution of illustrations is 300 dpi. All graphics must be supplied with appropriate written licenses for print and online use, issued by the copyright owner or, in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphics.

4. Footnotes need to be prepared in accordance with the Chicago Humanities style, as follows:

- A book: Name Surname of the author, *Title*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- A chapter in a collective volume: Name Surname of the author, “Title of the Chapter,” in: *Title of the Collection*, ed. by Name Surname of the editor(s) (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An article in a periodical: Name Surname of the author, “Title of the Article,” *Title of the Periodical*, volume, issue, year, pages.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Name Surname of the author, “Title of the Article,” *Title of the Periodical*, volume, issue, year, page (if available), <http://www.xxx.xxxx.xxx> (access date in the dd/mm/yyyy format).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the Entry,” in: *Title of the Source*, edited by Name Surname of the editor (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the Entry,” in: *Title of the Source*, <http://www.xxx.xxxx.xxx> (access date in the dd/mm/yyyy format).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Name Surname of the author, “Title of the Chapter,” in: Name Surname of the author, *Title of the Book* (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Film: *The Title of the Motion Picture*, dir. Name Surname of the director, Name of the producer or distributor, country, year of release.
- Quotation after a different author: Name Surname of the author of the quoted text, *Title of the Book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages, quoted in: Name Surname of the quoting author, *Title of the Book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Following footnotes to the same text: Surname of the author, shortened “Title of the Article” or of a *Book*, pages.

5. Examples

- A book: Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard and Caroline Schutze, edited by Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e), 1988), 30–31.
- A chapter in a collective volume: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza,” in: *Ponowoczesność a tożsamość*, edited by Bożena Tokarz and Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86.

- An article in a periodical: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna,” *Er(r)go*, No. 9, 2/2004, 10–11.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Artur Wolski, “Nauka i przemysł,” *Forum Akademickie* 1/2006, <http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemysl> (12.02.2007).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Rozum,” in: *Słownik synonimów*, edited by Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Absolut,” in: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf> (10.10.2007).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658),” in: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, dir. and screenplay Peter Greenaway, Lions Gate Films, France–the Netherlands–United Kingdom, 1996.
- Quotation after a different author: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, trans. Lech Jęczmyk (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, quoted in: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*,” in: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, edited by Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Footnotes to the same text: Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, 132.

6. We do not use: “*ibid./ibidem*”; “*op. cit.*”; “*idem*”.

7. We use “*See:*” only when it is our intention to extend the information provided in the text. The abbreviation “*Cf.*” is to be used only when our intention is to provide a contrastive or comparative juxtaposition of the information offered in our text with information offered in other sources.

8. Each text must be appended with one-paragraph abstracts in English and Polish (including titles and keywords in both languages), min. 600 and max. 800 characters (including spaces), and with attachment bibliography formatted according to Chicago standards (refer to: <https://support.microsoft.com/en-us/office/apa-mla-chicago-%e2%80%93-automatically-format-bibliographies-405c207c-7070-42fa-91e7-eaf064b14dbb?ui=en-us&rs=en-us&ad=us>).

Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

Correspondence

Correspondence should be directed to: errgo@us.edu.pl.

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjpp}

Na okładce / on the cover:
Odbicie/Odbicia – Marzena Kubisz © 2020

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12B
40-007 Katowice
tel.: 32 359 20 56; fax: 32 359 20 57
e-mail: zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Współwydawca / Co-publisher

“Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 17,5
arkuszy drukarskich: 16,75

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

maszyna/podmiot/władza
machine/subject/power

moralność maszyny / machine morality

władza algorytmów / reign of algorithms

cyfrowa prywatność / digital privacy

(post)ludzie i (post)zwierzęta / (post)humans and (post)animals

sztuczne dusze i prawdziwe awatary / artificial souls and true avatars

cień antropocenu / shadow of the anthropocene

mechanika miłości / mechanics of love

Egzemplarz bezpłatny

Więcej o książce

ISSN 2544-3186

04

9 772544 318002



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO

