

Autobiografia stworzona z fotografii

Metafora w fotografii

Sławomir Sikora

„Pisarstwo etnograficzne można właściwie nazwać fikcjami literackimi [fictions] w znaczeniu 'czegoś wytworzonego lub ukształtowanego', co stanowi główny trzon łacińskiego słowa *ingere*. Ale ważne jest, by zachować nie tylko znaczenie tworzenia, ale także zmyślenia, wymyślenia rzeczy, które nie są faktycznie rzeczywiste. (*Fingere*, w niektórych swoich użyciach, zakłada pewien stopień nieprawdy).”

James Clifford

„Patrzę na mnie, / więc pewnie mam twarz.
Ze wszystkich znajomych twarzy / najmniej pamiętam własną.”

Miron Białoszewski

„Obrazy nie tworzą historii życia; ani też wydarzenia. To iluzja narracyjna, praca biograficzna tworzy historię życia.”

André Malraux

Za bardzo znaczący krok w rozwoju antropologii wizualnej należy chyba uznać badania Margaret Mead i Gregory Batesona przeprowadzone na wyspie Bali (druga połowa lat trzydziestych), których opublikowanym rezultatem była *Balines Character. A Photographic Analysis*.¹ Za pomocą aparatu fotograficznego i kamery filmowej próbowali oni sporządzić obraz kultury Balijszczyków. Oczywiście, nie pierwsza to i nie jedyna próba intensywnej dokumentacji obcej kultury z wykorzystaniem aparatu fotograficznego (za takie można przecież uznać tak prace Bronisława Malinowskiego², Józefa Obrębskiego na Polesiu³ i w Macedonii, jak i działalność wybitnych fotografów w USA w ramach Farm Security Administration, których zadaniem było sporządzenie wizualnej dokumentacji obrazu nędzy i zmian wywołanych kryzysem lat trzydziestych w Stanach Zjednoczonych). Nie jedyna to zatem próba odwołania się do środków wizualnych w celu poznania obcej kultury, ale na pewno bardzo znacząca poprzez świadome przyznanie roli pierwszych skrzypiec właśnie wizualności. Wizualności można by rzec namiętnie, przekraczającej paradygmat wizualny zawarty w takich sformułowaniach jak „obserwacja uczestnicząca”, czy w wizualnym paradygmacie samego poznania (opisu) naukowego. Wzrok jest najsłabszym z naszych zmysłów – powiedział przecież Kartezjusz. A u Foucaulta odnaleźć można opis spojrzenia klinicznego i modelu nauki opartego na inspekcji.⁴ Do metaforyki wizualnej odwołują się tak różne metody jak pozytywizm czy fenomenologia. Warto tu przypomnieć, że oficjalna data wynalezienia fotografii (1839) pokrywa się z datą wydania *Zasad filozofii pozytywnej* Augusta Comte’a. I choć od samego początku aparat walczył o prawo do „robienia sztuki”, to jednak jego głównym zadaniem miało być wierne odtwarzanie rzeczywistości. Aparat i kamera wyposażone w obiektyw miały dawać obiektywny obraz rzeczywistości, miały być tej wizji gwarantem. Dominique François Arago w *Sprawozdaniu dla Izby Posłów nazwał dagerotyp* (promienie światła, które posłużyły do jego stworzenia) „najbardziej wyrafinowanym

ołówkiem przyrody”.⁵ Podobnie „ołówkiem natury” nazwał swój wynalazek Talbot.⁶ A sam Daguerre powiedział: „Za pomocą tego procesu, nie mając żadnego pojęcia o rysunku, bez znajomości chemii i fizyki, można będzie w ciągu kilku minut zdjąć [zrobić] najbardziej szczegółowy widok, najbardziej malowniczą scenę, ponieważ zasada obsługi jest prosta i nie wymaga żadnej specjalnej wiedzy, a jedynie potrzeba trochę troski i nieco praktyki, by odnieść pełen sukces.”⁷

W gruncie rzeczy podobne myśli odkrywamy także ponad sto lat później u Margaret Mead. Była ona przekonana, że „obiektywne” filmowanie zastąpi „subiektywne” notatki terenowe.⁸ Ten pozytywistyczny w gruncie rzeczy paradygmat zaowocował także i taką wypowiedzią Margaret Mead:

„W końcu trzeba tu pokrótce zająć się powtarzanym często argumentem, że zapis na taśmie magnetofonowej lub filmowej jest selektywny i że żadna z tych form rejestracji nie jest obiektywna. Jeśli magnetofon, aparat fotograficzny czy kamerę wideo ustawimy w danym miejscu, wówczas duże partie materiału mogą być zebrane bez udziału filmowca czy etnografa oraz bez stałej świadomości i poczucia skrępowania ze strony obserwowanych. Kamera lub magnetofon ustawione w jednym miejscu, nie poruszane, bez zmiany kąta widzenia, ogniskowej, ani nie ładowane powtórnie w widoczny sposób, stają się częścią tła, a to, co zostało zarejestrowane, *rzeczywiście* się wydarzyło.”⁹

Forma wizualna miała stać się również świadectwem abstrakcyjnych (ukrytych) treści. Margaret Mead pisała: „To nie jest książka o zwyczajach Balijszczyków, lecz o samych Balijszczykach, o tym jak (jako żywe osoby) się poruszają, stoją, jedzą, śpią, tańczą, wpadają w trans i wcielają tę abstrakcję, którą (gdy ją wyabstrahujemy) nazywamy kulturą.”¹⁰

Jednym z elementów odróżniających naukę od literatury – pisał Roland Barthes – jest język. „Dla nauki język jest tylko instrumentem, który chce ona uczynić możliwie najbardziej przezroczystym i neutralnym; podporządkowany



procedurom naukowym (operacje, hipotezy, wyniki), o których powiada się, że istnieją poza nim i poprzedzają go: z jednej strony i *przede wszystkim* treść naukowego przekazu jest absolutnie wszystkim; z drugiej zaś, i *później*, pojawia się werbalna forma, której powierzono wyrażenie tej treści i która jest już tylko błahostką.”¹¹ To właśnie przede wszystkim w wierze w przezroczystość tak języka naukowego opisu, jak i fotografii można upatrywać początku kariery tej drugiej w języku i procedurach tej pierwszej. Zrobić z d j ę c i e (z d j ą ć wygląd) to przecież – wedle dość powszechnego mniemania – najlepszy sposób na uzyskanie najwierniejszego opisu rzeczywistości.

* * *

Od ponad ćwierćwiecza antropologia wizualna przeżywa burzliwy rozwój. Na licznych uniwersytetach powstały katedry specjalizujące się w tej gałęzi antropologii, pojawiły się specjalistyczne pisma i ludzie zajmujący się tą dziedziną. Ale przy całej fascynacji antropologią wizualną zaobserwować też można ostatnio nurt przeciwny: krytykę wizualności jako naczelną metaforę (paradygmatu) poznania. Taki poważny rozrachunek z obiektywizmem fotografii niosło w sobie *Powiększenie* (1967) Antonioniego. Film ten można przecież również odczytać (nie jest to rzecz jasna jedyne, a może nawet nie najważniejsze jego odczytanie) jako protest przeciwko naiwnej wierze w obiektywizm fotografii, wierze, że „lepsze” instrumenty z pewnością przybliżą nas do poznania świata.¹² Tą drogą podąża także obecna krytyka obiektywności i wizualności w antropologii.¹³ Jako jej przejaw można chyba również potraktować pojawienie się terminu „etnografie nieprzezroczyste”, który na gruncie etnografii polskiej wprowadziła Joanna Tokarska-Bakir.¹⁴ Jednego z przykładów krytyki wizualności dostarczają niewątpliwie także teksty Kirsten Hastrup.¹⁵

Przywołując anegdotę z własnych doświadczeń terenowych, Kirsten Hastrup twierdzi, że fotografia (jak i film niemy – dla wygody wywodu dokonuje ona bowiem radykalnego rozdziału między trybem wizualnym a tekstowym) nie jest w stanie oddać istoty zjawiska. Zdarzyło się, że uczestniczyła na Islandii w „znaczącym kulturowym wydarzeniu” – wystawie-zawodach baranów. W „wydarzeniu” brali udział tylko mężczyźni i miało ono bardzo silne seksualne konotacje – „konkursu męskości”. Między innymi dłońmi mierzono i „ważono” jądra baranów, a ich wielkość była powodem do dumy dla właścicieli zwierząt. Wszystko to było też zabar-

wione ciągłymi dowcipami o tematyce seksualnej. „Męskość” baranów ściśle łączyła się z „męskością” ich właścicieli. Tolerowana, choć wcale na imprezę nie zaproszona, Hastrup, czuła się mocno nie na miejscu. Ze zdjęć, które usiłowała wykonać, też niewiele wynikało. Hastrup twierdzi, że lepszy fotograf, mężczyzna, w sytuacji tej wykonałby prawdopodobnie lepsze zdjęcia, tym niemniej nie udało mu się uchwycić istoty zjawiska. „Materia męskości i seksualności, która przepełniała pomieszczenie, była skrajnie zmysłowym doświadczeniem, lecz było ono niewidoczne.”¹⁶ Do istoty zapisu wizualnego należy rejestracja jedynie rzeczy widzialnych: „...choć możemy zrobić zbliżenie baranich *private parts*, nie możemy zobaczyć, że metaforycznie wyrażają one seksualną potencję właścicieli baranów.”¹⁷

Hastrup twierdzi – odwołując się do wprowadzonego przez Clifforda Geerta podziału na *thin* i *thick description* (opis gęsty i rozrzedzony) – że fotografia stoi po stronie *thin description*, opisu, który chwytą formy, ale nie jest w stanie uchwycić i oddać ukrytych znaczeń.¹⁸

Zauroczona tekstualnością (tak obecnie modną w etnografii-antropologii) Hastrup wydaje się chwilami tracić dystans w swojej, w dużej mierze słusznej, krytyce wizualności. W odpowiedzi na fetyszyzację antropologii wizualnej (o co podstawnie podejrzewać można Margaret Mead) Hastrup odpowiada mocnym głosem po części tę antropologię dezawuuującym – choć słowo to oczywiście nazbyt silne. Przypisuje tej gałęzi etnografii głos, który nie jest przecież jedynie jej głosem. Czy zdanie: „Musimy działać szybko, jeśli nie mamy stracić na zawsze informacji...” (Sorenson)¹⁹ – nie było jednym ze stałe powtarzanych twierdzeń dotyczących całej dziedziny etnografii (w równym stopniu używano go do starych zwyczajów, opowieści, jak i form wizualnych – „starzy” informatorzy jako nosiciele „prawdziwszej”, bliższej źródeł prawdy)? Czy mit nietkniętej (dziewiczej) wyspy (o którym Hastrup sama pisała gdzie indziej)²⁰ nie był właśnie jednym z etnograficznych złudzeń, będących rozwinięciem cytowanego wyżej zdania? Jednym z takich łatwych argumentów przeciwko wizualności (naoczności jako źródła prawdy) może być podany przez Hastrup przykład fotografii z chrztu wykonanej prawie cztery lata po fakcie (fotografia została zrobiona, kiedy nadarzyła się sposobność pożyczenia aparatu, a prawdę-nieprawdę fotografii antropolożka odkryła dopiero zadając pytanie dotyczące zwyczajowego, ale mocno już przykusego, stroju dziecka; Islandia).²¹

Prawda fotografii mówi tylko tyle: w pewnej chwili (w czasie otwarcia migawki) przed obiektywem aparatu znajdowała się oglądana na zdjęciu scena. Amerykański socjolog i fotograf, Lewis Hine, konstatował, że to nie fotografia, ale fotograf może kłamać.²² (Idzie oczywiście o próbę manipulacji kontekstem.) A Roland Barthes podkreślał, że fotografia może kłamać (tym razem idzie już nie tyle o znaczenie, ile o samo „wydarzenie” w fotografii) tylko wtedy, gdy fotograf dokłada specjalnych starań (tj. interweniuje w sam proces robienia i wywoływania zdjęć).²³ Nie da się przecież zaprzeczyć, że dziecko tak właśnie ubrane w danym czasie znalazło się przed obiektywem aparatu fotograficznego. Cały zaś kontekst wykonania zdjęcia pozostaje już sprawą interpretacji. Można by rzec, że fotografia w tym przypadku przedstawia bardziej prawdę idei (normy; konieczność wykonania fotografii „potwierdzającej” chrzest, ślub etc.) niż pojedynczego wydarzenia. To chyba jedna z prawd dotyczących fotografii, że w miejsce domniemanej spontaniczności (przypadkowości) chwytta ona często (tj. potwierdza) „prawdę konwencji” (zwyczaju).

Hastrup zdaje się czasami traktować antropologię wizualną jak pudło starych, nie opisanych fotografii znalezionych na strychu opuszczonego domu, lub też materiał, który bez żadnej zmiany trafia z terenu do formy edytorskiej, co może być podejściem słusznym, jeśli miałyby się ta antropologia sprowadzić do rozwinięcia myśli Margaret Mead o *obiektywnym zapisie*: nieruchoma kamera, bez zmiany ogniskowej, „bez udziału” operatora czy etnografa, bez cięć i montażu, nie zaś do faktu, że prawda wizualna (tak jak i prawda naukowa czy literacka) jest zawsze *świadośnie konstruowana*. (Warto tu mieć w pamięci film Wima Wendersa *Lisbon Story*, w którym sportretowany tam reżyser zapragnął zdobyć zdjęcia sporządzone bez udziału operatora [nagą prawdę] – to widz byłby ich pierwszym świadkiem.) Tym samym nie da się potencji tej pierwszej (wizualności) sprowadzić do prawdy metonimii. Harstrup pisze, że fotografia (film) wiąże się z metonimicznością (widzeniem), zaś tekst z metaforycznością, nadawaniem sensu.²⁴ Ale tym samym do jej wywodu – jak sądzę – wkrada się błąd polegający na zestawieniu i zrównaniu dwóch różnych czasowo momentów pracy: pracy w terenie (robienie fotografii, filmowanie – tak jakby te „nagie” fakty nie czekały na dalszą obróbkę i przemyślenie) i pracę w domu (napisany tekst). Dopiero wtedy przecież tworzony jest sens. James Clifford ukazuje to „rozdzielenie” prawdy, zestawiając prawdę prywatnego dziennika z badań terenowych (*A Diary in the Strict Sense of the Term*) z prawdą zawartą w „dziele”, *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego.²⁵ Przytacza również przykład Renato Rosaldo, który dopiero powtórnie czytając notatki terenowe („w domu”) zdał sobie sprawę z ich „prawdziwego” znaczenia.²⁶ Harstrup zdaje się więc ignorować lub nie dostrzegać różnicy czasowej dzielącej terenowy zapis (fotografię) od interpretacji, próby jej kontekstualizacji czy rekontekstualizacji. Clifford powiada, że etnografowie niechętnie pokazują swoje notatki terenowe – do wyjątków należałyby właśnie fotografie (przy założeniu, że traktujemy je właśnie jako notatki).

Jestem głęboko przekonany, a odwołuję się tu ponownie do przytaczanego wyżej doświadczenia Harstrup z wystawy-zawodów baranów, że dobry fotograf (pewnie rzeczywiście w tym przypadku mężczyzna) i dobre, znaczące i przemyślane zestawienia zdjęć są w stanie oddać istotę tego spotkania:

metaforyczny związek między potencją baranów i ich właścicieli, że – innymi słowy – da się to wydarzenie „wizualnie opowiedzieć” w sposób sensowny i bogaty w znaczenia. Tym samym film i fotografia (przy wszelkich zastrzeżeniach co do ich ograniczeń) mogą ubiegać się o oddanie *n i e w i d o c z n e g o* sensu.²⁷

Niech przedstawiona ponieżej, wydana już ponad dziesięć lat temu książka-album, *Another Way of Telling* (Inny sposób opowiadania, 1982)²⁸ Johna Bergera i Jeana Mohra stanowi odpowiedź nie wprost na niektóre, wysunięte przez Harstrup, zastrzeżenia wobec antropologii wizualnej, a jednocześnie niech będzie przykładem tego, jak twórczo i nowatorsko można podejść do wizualności.

Autorzy, z których pierwszy jest angielskim malarzem, pisarzem (m.in. powieść *G.*) oraz piszącym o sztuce i fotografii eseistą (fotografia nie w pełni mieści się pod skrzydłami sztuki), który zdobył rozgłos cyklem programów telewizyjnych dla BBC o sposobach widzenia (przybrały one następnie formę książkową – *Ways of Seeing*, 1967), a obecnie mieszka na uprawianej przez siebie farmie na południu Francji²⁹; drugi zaś szeroko znanym szwajcarskim, pracującym m.in. dla Organizacji Narodów Zjednoczonych, fotografem. Autorzy podejmują wspólny trud zbadania możliwości tego medium.

Książka składa się z kilku części, które stopniowo wprowadzają czytelnika w możliwości „czytania”³⁰ fotografii. Przedostatnia, szczególnie mnie tu interesująca część, to złożona z samych fotografii (około 150) fotonarracja, poprzedzona jedynie krótkim wstępem, a pomyślana jako autobiografia starej, pochodzącej ze wsi kobiety.

Już pierwsza część książki, zawierająca fotografie Jeana Mohra i jego komentarz do nich, wprowadza niepokój. Fotograf poprosił dziesięć osób różnych profesji o komentarz do tego, co przedstawiają, zawierają, o czym mówią pokazane zdjęcia oraz o wyjaśnienie scen, czyli znalezienie kontekstu dla oglądanego przedstawienia (*What Did I See?*). Okazało się, że żadna z osób nie trafiała w sedno, nie potrafiła odtworzyć właściwego kontekstu dla zdjęć, tym samym wszystkie fałszywie „czytały” fotografie (oczywiście przy specyficznym rozumieniu tego czytania – właśnie jako próby odtworzenia pierwotnego kontekstu zdjęcia).

W tej samej części znajduje się również podjęta przez Jeana Mohra próba opowiedzenia o życiu pasterza Marcela i jego wędrowce ze swoim stadem (*Marcel or the Right to Choose*). Fotografie i tekst składają się na całą przygodę, a jednocześnie są badaniem możliwości fotografii. Skromny komentarz słowny Mohra relacjonuje między innymi to, co Marcel mówi o fotografiach, które z nich mu się podobają, a których nie aprobuje; jednocześnie możemy te fotografie oglądać. Jean Mohr dopuszcza się też drobnych prowokacji: tak na przykład pod zdjęciami zbliżenia oka krowy i części twarzy Marcela (od brwi po usta; il. 1) czytamy:

„W następną sobotę, kiedy przyniosłem mu plik fotografii, oglądał je bardzo uważnie, rozkładając na stole kuchennym. Wskazując palcem na zbliżenie oka krowy, powiedział kategorycznie: 'To nie jest temat na fotografię!'”

Milczenie. Potem dodał: 'Ale nie myśl sobie, że nie wiem, która to krowa! To Marquise'a.' Dalsze milczenie. 'Ta sama zasada – ciągnął – dotyczy także zdjęć ludzi. Jeśli fotografujesz głowę, musi to być cała głowa, głowa z ramionami, a nie tylko część twarzy.'”³¹



2

Można by widzieć pewną nieścisłość i naruszenie norm etycznych w zestawieniu takiej wypowiedzi z nieakceptowanymi przez pasterza Marcela fotografiami. Ale czy takie drobne nieścisłości, drobne prowokacje nie są przypisane do profesji fotografa (czy etnografa)? Trzeba powiedzieć, że często to właśnie dzięki nim można poznać obcy świat. Poznajemy świat tak, jak widzi go fotograf, ale tylko dzięki temu wiemy także o tym, że odmiennie widzą go inni. Wrażliwość na rejestrację tych różnych punktów widzenia musi nieodzownie towarzyszyć poczynaniom foto/etnografa.³² Na końcu opisywanego zestawienia fotografii znajdujemy inny portret Marcela, taki który on sam zaplanował, zakładając świeżo wyprasowaną koszulę i starannie zaczesując włosy; portret – zgodnie z życzeniem – od pasa w górę (od dołu był on stale ubrany w strój „roboczy”). Portretowi towarzyszy komentarz: „Kiedy zobaczył ten portret, do którego wszystko wybrał sam, powiedział z ulgą: 'Teraz moi wnukowie będą wiedzieć, jakiego rodzaju człowiekiem byłem'.” Dążenie do oddania prawdy wiąże się najpewniej z próbą ukazania tych dwóch doświadczeń, obu punktów widzenia.

* * *

Walter Benjamin marzył o napisaniu tekstu, który składałby się jedynie z cytatów.³³ Miał to być środkiem wyrażenia obiektywnych tendencji kulturowych. Można uznać, że marzenie to w specyficzny sposób realizuje ułożona przez Bergera i Mohra fotonarracja *If each time...* Fotografia jest przecież cytatem, „fragmentem rzeczywistości”, jest jej metonimiczną odbitką.³⁴ Ciekawe, że to – jak je nazwał Clifford – modernistyczne marzenie Benjamina³⁵ spełnia się w tak szczególnej formie w postmodernizmie.

Ale tę fotonarrację może zasadniej należałoby nazwać fotoesejem. Esej jest formą bardziej otwartą, „nie domykającą” sensów, wielowątkową, czasem skora do dygresji, zbliżeń i oddaleń, poszukiwań, rozterek i niepewności, ale może przede wszystkim formą niekonkluzywną, nie zamkniętą formułą: „co należało dowieść” – właściwą tekstom stricte naukowym. Esej to – jak powiada Roland Barthes – powieść bez imion własnych. O aplikowalności tego stwierdzenia do omawianej formy będę jeszcze pisał dalej.

Postępowanie Bergera i Mohra jest bardzo ciekawe również i z tego powodu, że oto mamy do czynienia z hybrydą:



3

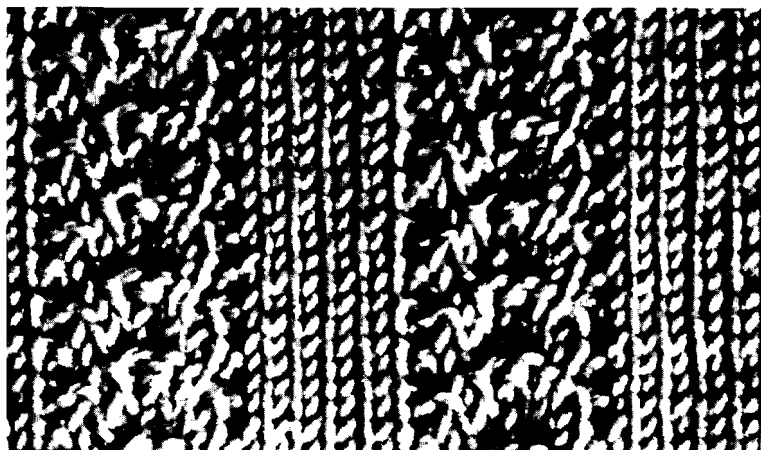
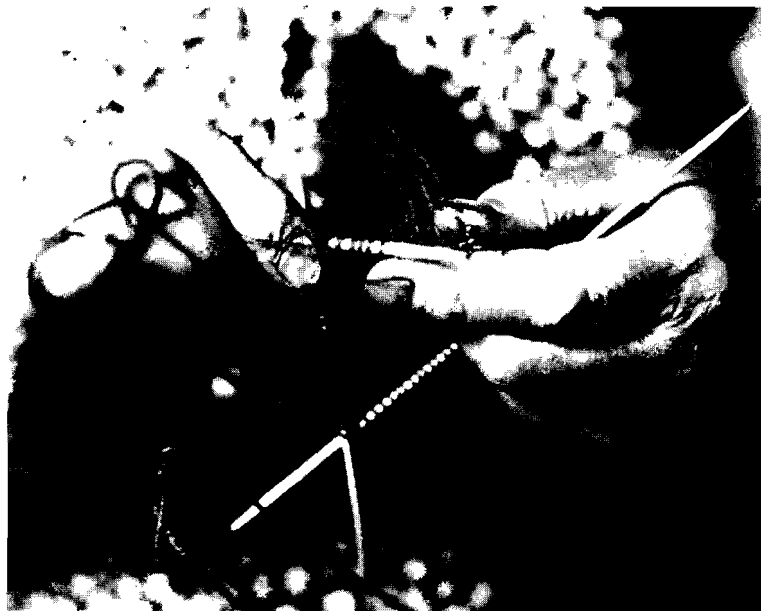
posługując się samymi fotografiami, czyli jak to nazwalismy cytatai z rzeczywistości – a może można by nawet rzec, pamiętając o cudzysłowie, „rzeczywistością” samą – k o n s t r u u j ą oni fikcję. Przedstawione życie kobiety nie jest przecież historią żadnej konkretnej postaci, jest czymś, co nazwalibyśmy fikcją literacką (ale czy można w tym przypadku mówić o literaturze – ?), która jednocześnie n a m a c a l n i e czerpie – sięgając po fotografie – z „budulca rzeczywistości”. Zabieg taki jest ewidentną manipulacją, a jednocześnie daje pozór prawdy. R z e c z y w i s t o ś c i ą p o w r a c a j ą c ą w p o s t a c i f i k c j i. Przypominam motto zaczerpnięte z tekstu Jamesa Clifforda.

Fredric Jameson uważa, że jedną ze znaczących cech postmodernizmu jest tekstualność. Czerpiąc z Lacanowskiego pomysłu dotyczącego schizofrenii, Jameson wskazuje na pewną istotną cechę ruchu tekstualnego: byłoby nią zerwanie związku między elementami znaczącymi: „schizofrenia jest doświadczeniem wyizolowanych, nie połączonych, nieciągłych materialnych elementów znaczących, którym nie udaje się stworzyć spójnej sekwencji (...) element znaczący, który utracił swój element znaczący, przekształca się tym samym

w obraz.”³⁶ Ale element znaczący, który utracił swoją referencję, nie staje się przez to całkowicie wolny, raczej zaczyna odnosić się swobodnie do innych tekstów i obrazów.³⁷ „(...) jeżeli tekst jest – pisze Clifford cytując Barthes’a – ‘utkany z cytatów pochodzących z niezliczonych centrów kultury’, to ‘jedność tekstu leży nie w jego pochodzeniu, a w jego przeznaczeniu’.”³⁸ Może dopiero to charakterystyczne dla postmodernizmu przesunięcie pozwala nam spokojnie oglądać zabiegi, jakim Berger i Mohr poddali fotografie, obiekty, których referencyjność jest tak silna. Ten *collage* to lévi-straussowski *bricolage*.

Po tych uwagach wstępnych przyjrzyjmy się jednak samej fotonarracji.

Początek fotonarracji jest jasny. Widzimy ręce starej kobiety robiącej na drutach. To jej ręce, to będzie jej życie. (il. 4) Monotonna, rytmicznie powtarzająca się praca rąk, sprzyja s n u c i u się w ą t k u myśli, pamięci błakającej się po zaułkach zapamiętanych chwil, marzeniom. Poniżej autorzy umieszczają fotografię fragmentu gotowej dzianiny. Tkanina w sposób oczywisty wiąże się z tekstem. Łacińskie *textus* oznacza tkaninę i plecionkę. Mówimy o w ą t k u



4

i kanwie opowieści, o przeplataniu się wątków, powieści osnutej na... Wystarczy przywołać motyw daru Ariadny, by połączyć kłębek przędzy z pamięcią, która pozwoliła wydostać się Tezeuszowi z Labiryntu. Tworzenie tkaniny, skrzyżowanie dwóch nici (wątku i osnowy) porównywane jest z transformacją chaosu w kosmos,³⁹ z tworzeniem i płodnością,⁴⁰ ale – co dla mnie tu najważniejsze – z mową (dla Dogonów mowa jest jak tkanina, jak ubiór człowieka),⁴¹ tekstem⁴² i pracą wyobraźni,⁴³ W wielu kulturach tkanina i jej wytwarzanie służy za metaforę życia, zmiennych kolei losu.⁴⁴

Roland Barthes porównał kiedyś tworzenie tekstu z wytwarzaniem koronek z Walencji. W naszym przypadku nie jest to materia tak wyszukana – wełniana dzianina o stosunkowo prostym, powtarzającym się splocie. Podobnie pamięć bohaterki błąka się przede wszystkim wśród zdarzeń życia codziennego: codziennej pracy i obowiązków, radości płynącej z codziennych spotkań, rozmów, pogawędek, świąt, czasem tylko pojawiają się inne motywy. „Text oznacza tkaninę; ale podczas gdy dotąd zawsze traktowaliśmy tę tkaninę jako wytwór, gotową już zasłonę, poza którą znajduje się mniej lub bardziej ukryte znaczenie (prawda); obecnie, w przypadku tej

tkaniny, kładziemy nacisk na ideę wytwarzania, na fakt, że tekst jest robiony, wypracowywany w procesie ciągłego przeplatania; zagubiony w tkaninie – tkance – podmiot niweczy siebie, podobnie jak pajak rozpuszczający się w wydzielinie, która konstruuje jego własną sieć.”⁴⁵

To, że kobieta dziej dzianinę, że materia tworzona jest tylko z jednej nitki, wydaje się znaczące. Dowiadujemy się przecież we wstępie, że bohaterka była osobą samotną. W tkanie zaś uwikłane są dwa elementy: wątek i osnowa.

Niewiele informacji uzyskujemy o bohaterce fotograficznej opowieści w krótkim wprowadzeniu do fotonarracji. Urodziła się na wsi, w Alpach, nie wyszła za mąż, żyje sama, przeżyła dwie wojny światowe. Przez pewien czas mieszkała w stolicy, służąc w różnych domach. A także, że jest postacią wymyśloną, fikcyjną. Tylko tyle. Fotografie, z których ułożona jest fotonarracja, pochodzą prawie z całej Europy (od Anglii po Istambuł). Prawie wszystkie zrobione zostały przez Jeana Mohra, ale są też np. dwa wykonane przez Bergera zdjęcia córki Katii. Nie ma więc chyba sensu zastanawianie się, która z twarzy (starych) kobiet, może należeć do protagonistki tej narracji.⁴⁶ Ale kiedy wpatrujemy się w rytm zdjęć, to



5

musi nam się rzucić w oczy motyw powtarzających się, rozrzuconych wzdłuż całej opowieści, fotografii spracowanych rąk starej kobiety. Rąk robiących na drutach, cerujących skarpetę, złożonych w modlitwie (?), ukazujących nam spracowane, popękane dłonie (a może zasłaniających znajdującą się na drugim planie rozmazaną twarz – ?), miesających kawę w filiżance, ręki trzymającej żarówkę (?), ponownie rąk robiących na drutach, ręki sadzącej sadzonki, rąk wiążących chustkę z tyłu głowy, rąk trzymany na wysokości brzucha w geście zakłopotania (?; a może konieczności powiedzenia czegoś – ?, niepewności – ?)... To jedyny przypadek (poza wspomnianą już Katią i jednym zdjęciem starej kobiety, Marcelle), kiedy w skąpych, umieszczonych na końcu książki opisach do ilustracji, pojawia się namiastka imienia – inicjał: *J.'s hands* – „Ręce J.” Można chyba zatem zasadnie mniemać, że to J., czy raczej nawet jej ręce są protagonistą tej opowieści? Jakkolwiek by było, ręce te niewątpliwie pozostają bardzo znaczącym elementem fotonarracji. Są niejako tej opowieści spoiwem. Ważny jest też sam inicjał. Inicjał to jakby coś pośredniego między imieniem własnym (kimś z krwi i kości) i anonimowym (czyli każdym) człowiekiem. Sporządzony

„portret” stoi pomiędzy wybranym indywiduum, człowiekiem konkretnym a człowiekiem w ogóle, można by rzec, jego istotą. Przypomina się sformułowanie Barthes’a, że esej to powieść bez imion własnych.

Julian Barnes bywa okrutny. W uroczej książce *Papuga Flauberta* poświęca krótki rozdział kolorowi oczu Emmy Bovary i... krytykom literackim. Kozłem ofiarnym staje się w tym przypadku doktor Enid Starkie, emerytowana pani docent z wydziału literatury francuskiej w Uniwersytecie Oksfordzkim, miejscu szczególnym, gdzie do niedawna „języki nowoczesne [nowożytnie – ?] traktowano jako martwe”.⁴⁷

„Wysłuchałem kiedyś wykładu doktor Starkie i z przyjemnością stwierdzam, że miała okropny akcent – pisze Barnes; – chodzi o tę dykcję pełną pewności siebie wyniesionej z żeńskiej szkoły i świadczącej o całkowitym braku słuchu, zataczającej się od szkolnej poprawności ćwiczeń do błędów rodem prosto z farsy, a wszystko często w obrębie jednego słowa.” [s. 105] Niechć Barnes’a nie jest całkiem bezpodstawna. Przytacza tylko jedno zdanie (choć mógłby ich niewątpliwie przytoczyć więcej), za które nie znosi doktor Starkie: „Flaubert nie budował swoich postaci, jak to

czynił Balzak, poprzez obiektywny, zewnętrzny opis; w gruncie rzeczy jest tak niedbały, jeśli chodzi o ich powierzchowność, że przy jednej okazji daje Emmie oczy piwne (14); przy innej czarne (15); przy jeszcze innej niebieskie (16).” [s. 104]

Barnes nie jest małostkowy. Porusza ważny problem pomylek faktograficznych w literaturze, które krytykom dają czasem podstawę do zachowań protekcyjnych, tak „jakby Flaubert albo Milton, albo Wordsworth był jakąś starą nudną ciotką w fotelu na biegunach, którą czuć stęchłym pudrem”. [s. 107] Trudno tu streszczać dowcipny wywód Barnes’a. Przytoczę jedynie konkluzję.

Flaubert nie mylił się: „W całej książce Flaubert sześć razy wspomina o oczach Emmy Bovary. Najwyraźniej ma to dla pisarza pewne znaczenie:

1. (Pierwsze pojawienie się Emmy) ‘Całaję uroda mieściła się w oczach; chociaż były piwne, mogły uchodzić za czarne, taki cień rzuciły rzęsy...’

2. (Opisane przez uwielbiającego małżonka we wczesnym okresie małżeństwa) ‘Jej oczy wydały mu się większe, zwłaszcza tuż po przebudzeniu, kiedy mrugała powiekami; były czarne w cieniu i ciemnoniebieskie w pełnym świetle; zdawało się, że nałożono na nie kilka warstw odcieni, mroczniejszych w głębi i jaśniejszych przy jakby emaliowanej powierzchni.’

3. (Na balu przy świecach) ‘Jej czarne oczy zdawały się jeszcze czarniejsze.’ (...)” [s. 113–114]

Wystarczy! Co pozostaje nam, którzy nie znamy w ogóle twarzy bohaterki. Przecież w kulturze europejskiej twarzy przypisuje się najsilniejszy związek z tożsamością. Czy możemy zatem poznać bohaterkę jednocześnie w ogóle jej nie widząc, nie wiedząc, jak wygląda?

To przesunięcie uwagi na ręce – „Ręce J.” – wydaje się bardzo znaczące. Przecież to właśnie ręce są głównym narzędziem pracy ludzi wsi (zresztą wszystkich „ludzi żyjących z pracy rąk”). Czy można zatem potraktować ręce J. jako swoisty wyraz, z n a k t o ż s a m o ś c i tej starej kobiety.⁴⁸ W tym przesunięciu uwagi z twarzy na ręce można pewnie dostrzec znamię lewicowych skłonności Bergera. Ale można też – i jest to chyba ważniejsze – dopatrzyć się w tym przemieszczeniu próby uchwycenia innej skali wartości, rzeczywiste przesunięcie ważności, „środka ciężkości”. To praca jest głównym, choć oczywiście nie jedynym, motywem i spoiwem życia J. To ona, „wędrownica za nią” tworzy koleje jej życia. Znaczenie rąk jest, można by rzec podwójne: tak jak znaczące są dla głównej wartości życia bohaterki, pracy, tak też znaczące są dla naszej opowieści, to one d z i e j ą, powodując, że opowieść s i ę d z i e j e.⁴⁹ Może to również wskazywać na pewien automatyzm, mimowolność procesów pamięci w analogii do automatyzmu robienia na drutach. To „odsunięcie” uwagi od twarzy może też chyba wskazywać na antynarcystyczny wymiar kultury, z której wywodzi się bohaterka narracji.

Opowiadanie to jest w dużym stopniu opowiadaniem o pracy. Lecz to „opowiadanie o życiu i pracy” wcale nie jest banalne. A przed banalnością chroni je również forma, czy może raczej struktura narracji. Nie jest bowiem tak, że widzimy sceny z życia, różne typy wiejskiej (i miejskiej) pracy i na tym koniec. „Opowiadanie” Bergera i Mohra odwołuje się do istoty i specyfiki fotograficznego obrazu. Nie od rzeczy

byłoby zatem zastanowienie się nad swoistością czasu w fotografii (obrazie) w opozycji do tekstu (a także filmu).

W poprzedzającej fotonarrację części, *Apparences*, napisanej przez Johna Bergera, zajmuje się on m.in. problemem związku czasu z fotografią. Literatura (mowa) i film rozwijają się w czasie. Fotografia radykalnie zatrzymuje czas, niejako unieważnia go, uchwycionej chwili nadając rangę wieczności i aczasowości. Christian Metz powiada: „Podczas gdy film pozwala nam uwierzyć w większą ilość rzeczy, fotografia pozwala nam uwierzyć bardziej w jedną rzecz.”⁵⁰ W kulturze europejskiej czasowi właśnie przyznano naczelne znaczenie, czasowi (historycznemu) biegnącemu – dodajmy – unilinearne (stąd taka waga historii, rozwoju, ewolucji).⁵¹ Fotografia⁵² (jak i w ogóle obraz) może to zmienić: akcent przenosi na przestrzenność. Obrazu nigdy nie „czytamy” liniowo (tak tylko maniak może „czytać” obrazy Romana Opalki), lecz poruszamy się we wszystkich kierunkach (chciałoby się dodać jednocześnie). Berger ilustruje to diagramem wektorów biegnących we wszystkich kierunkach na płaszczyźnie (zamkniętej okręgiem).⁵³ Liniowości, ukierunkowaniu, rozwojowi, tj. uczasowieniu (czytania, narracji, filmu) przeciwstawiona jest przestrzenność (oglądu zdjęcia).

Dosyć podobne rozróżnienie (korzystając z ustaleń Michela de Certeau na temat miejsca i przestrzeni) czyni Hastrup, choć u niej obraz (mapa) zyskuje ujemne konotacje: „obraz tak się ma do tekstu, jak cały krajobraz do wybranej drogi pośród sieci dróg. Odwołując się do konceptualnego świata de Certeau, jest to równoznaczne dwóm różnym rodzajom reprezentacji – mapie i dziennikowi podróży. Dla celów mojego wywodu, opartego na zestawieniu kontrastowym, proponuję by przyjąć, że film etnograficzny przedstawia rzeczywistość w formie mapy, natomiast tekst w formie dziennika podróży. [...] W Wieku Odkryć mapa zyskała prymat nad dziennikiem podróży, który wcześniej był najwiarygodniejszym przewodnikiem po świecie. Podczas gdy dziennik podróży odzwierciedla homocentryczną kosmologię, odnoszącą się do rzeczywistego ruchu ludzi w przestrzeni, mapa niesie pieczęć obiektywizmu i nowej naukowej wizji wszechświata, gdzie ludzie nie znajdują się już w centrum.”⁵⁴

* * *

To, że fotografie (lepiej z podpisami) poprzez odpowiednie zestawienia potrafią opowiadać historię, nie ulega chyba wątpliwości. Przywołajmy tylko jeden z przykładów przeprowadzonej przez Thomasa Hård af Segerstada analizy zestawienia zdjęć, które pojawiły się w prasie szwedzkiej w związku z próbą zabójstwa Ronalda Reagana. Ukazuje on, jak łatwo przez zestawienia fotografii z różnych miejsc i czasów można tworzyć „opowiadanie”. Niedoszły morderca, John W. Hinckley Jr., „patrzy” na Jodie Foster – zestawienie dwóch fotografii: zdjęcie z profilu Hinckleya, obok Judie Foster „patrząca” na nas „Foster, nieco bliżej, jak gdyby zbliżała się do patrzącego; włosy odrzucone do tyłu przez wiatr, gruby szal spowija jej szyję. W pozie wskazującej na opanowanie spogląda prosto w oczy patrzącego.”⁵⁵ i napis nad zdjęciami „Dlatego zabiłem”. „Zdjęcia z różnych źródeł wchodzą między sobą w interakcję przez bliskość. Duchowy związek pomiędzy nimi zostaje wyczarowany, jak gdyby kontakt zdjęć wyrażał cudowną więź; on patrzy na nią, ale gdzie patrzy ona? Kiedy potraktujemy te obrazy rozłącznie,

wówczas ona może patrzeć na niego, albo raczej patrzący może patrzeć na nią w taki sposób, w jaki zrobiłby to Hinckley. Układ ten prowokuje zatem patrzącego do rozmyślenia nad jej pełną drwiną charyzmą, która skłoniła wyobcowany umysł Hinckleya do zaplanowania morderstwa.”⁵⁶ Nawet zwykła turystyczna, wykonana parę lat wcześniej fotka Hinckleya na tle Białego Domu zestawiona z napisem: „Powrócił, by zabić prezydenta” – sugeruje, że plan morderstwa powstał znacznie wcześniej.

„Wszystkie fotografie są niejednoznaczne – pisze Berger. – Wszystkie fotografie wyłączone są z ciągłości (...) Brak ciągłości zawsze stwarza niejednoznaczność. Lecz często ta niejednoznaczność nie jest oczywista, ponieważ kiedy fotografiom towarzyszy słowo, stwarzają one efekt pewności, wręcz dogmatycznego twierdzenia.”⁵⁷

* * *

Można by zapytać, dlaczego Berger i Mohr używają terminu autobiografia zamiast biografia. Współcześni badacze wskazują na trudności w poszukiwaniu referencji dla autobiografii. „Nie istnieje – pisze Emil Benveniste – inne obiektywne świadectwo tożsamości podmiotu oprócz tego, które składa o sobie on sam.”⁵⁸ „(...) autobiografia – twierdzi Paul de Man – jest nie tyle rodzajem, ile ‘figurą czytania lub rozumienia, która występuje do pewnego stopnia we wszystkich tekstach’.”⁵⁹ Roland Barthes zadaje sobie pytanie: „Czy wiem o tym, że na obszarze podmiotu nie ma referencji?”⁶⁰ A Philippe Lejeune zauważa, że „w biografii to podobieństwo daje podstawę do [postrzegania] tożsamości; w autobiografii to tożsamość daje podstawę do [postrzegania] podobieństwa. T o ż s a m o ś ć jest prawdziwym punktem wyjścia autobiografii; podobieństwo jest niemożliwym [do osiągnięcia] horyzontem biografii.”⁶¹ Mamy tu do czynienia z paradoksem: w autobiografii – według Barthes’a – nie ma referencji, w fotografii istnieje ona zawsze. Jak pisze on gdzie indziej, w fotografii obcujemy z „wytrzeszczoną rzeczą”, obrazem, o który otarła się rzeczywistość.⁶² A my mamy przed oczami autobiografię ułożoną z fotografii.

Muzy są córkami Mnemosyne, Pamięci. Której z nich najbliższa jest fotografia? – pyta Berger. Odpowiedź, jakiej udziela, jest znamienna: według niego fotografia najbliższa jest samej Pamięci.⁶³ Jeśli uznamy twierdzenie Bergera za słuszne,⁶⁴ to można również mniemać, że nie dałoby się znaleźć lepszego medium dla tej „opowieści”: fotoesej jest przecież próbą nawet nie tyle opowiedzenia o życiu kobiety, ile raczej próbą ewokowania samej s t r u k t u r y p a m i e - c i i w y o b r a ż n i, próbą, która przybiera formę fikcyjnej autobiografii.

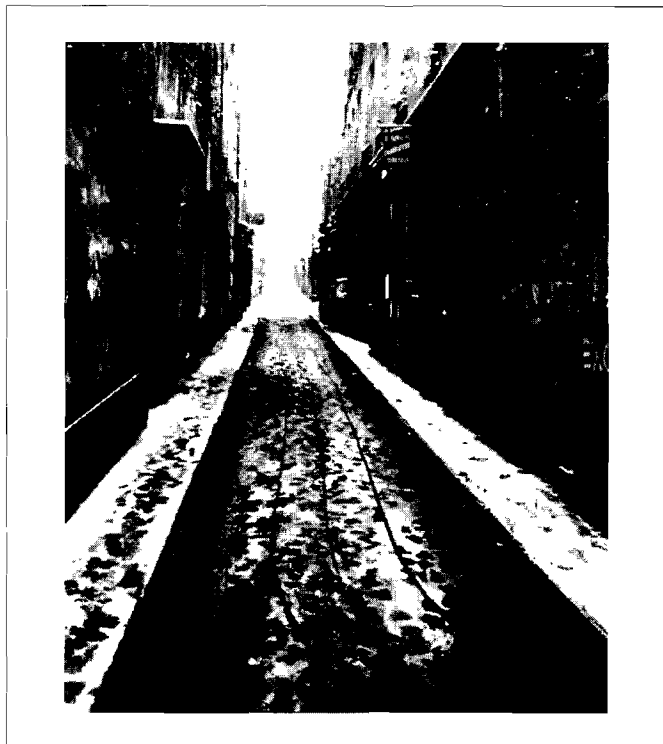
Warto chyba zwrócić uwagę na pewną pracę, która mogła leżeć u źródeł pomysłu kreacji Bergera i Mohra. Myślę tu o sławnej książce *Roland Barthes par Roland Barthes*, autobiografii, którą należałoby nazwać autobiografią intelektualną, czy może nawet autobiografią intelektu. Przypuszczam, że Berger mógł znać pracę Barthes’a, ale istotniejsze jest dla mnie pewne podobieństwo idei. Praca Barthes’a ułożona jest z oddzielnych fragmentów nie odzwierciedlających ani porządku pisania, ani porządku historii życia. W ogóle mało tam tego, co zwykliśmy uznawać za „życie”, są to raczej „poglądy i myśli”. A rządzi nią pewien arbitralny

porządek alfabetyczny haseł-fragmentów (choć od tej reguły też zdarzają się odstępstwa). Barthes tworzy autobiografię myśli. Bardziej obecną „strukturę” niż rekonstruowaną diachronię. Choć oczywiście jest tam też ciało, paradoksalnie ciało nie jako bohater („moje ciało nie jest bohaterem”), ale na przykład ciało piszące (to wyposażenie pisarza w *ciało* jest być może jednym z powodów, dla których pisarstwo nie jest przezroczyste). Praca składa się z fragmentów, ponieważ (a podobną myśl odnajdujemy już u Nietzschego) tworząc całość, nieuchronnie odcinamy fragmenty siebie w imię etyki prawdy („prawda leży w spójności”). Estetyka fragmentu, narzuca brak ciągłości, utrudnia dostrzeżenie spójnej struktury (poza alfabetem), ale ten brak spójności powoduje pewną niemożliwość wykreowania jednolitej postaci, maski, którą tak lubią tworzyć autorzy zarówno biografii, jak i autobiografii. Zamiast tego otrzymujemy bardzo oryginalny mentalny *patchwork*, a może nawet kalejdoskop, w którym poszczególne fragmenty oświetlają się nawzajem ciągle od nowa. Książkę otwiera znaczące zdanie, które może być pochodną wspomnianego wyżej braku referencji na obszarze podmiotu: „Wszystko to należy traktować, jakby było powiedziane przez bohatera w powieści.”⁶⁵ Barthes pisze zresztą o sobie najczęściej w trzeciej osobie. „R.B. napisany przez R.B.”, „J. opowiedziana przez J.B. i J.M.”

Berger podaje ciekawy powód, dla którego zdjęcia nie mogły pochodzić z jednego miejsca. Otóż, gdyby tak było – utrzymuje – fotografie te stałyby się bliższe reportażowi: ukazywałyby pojedynczy, zewnętrzny punkt widzenia – a tego właśnie autorzy starali się uniknąć. Ale w tym zabiegu można chyba również dostrzec próbę potraktowania fotografii jako języka. Tak jak z „oderwanych”, „abstrakcyjnych” słów (pojęć-obrazów) tworzy się świat (wiersz, tekst), tak i tu z „oderwanych” („abstrakcyjnych”) obrazów stworzony zostaje osobisty (prywatny) świat.

Fotografia to „połowiczny język”⁶⁶ – powiada Berger, ale można by chyba powiedzieć w odniesieniu do sposobu, w jaki wykorzystują je Berger i Mohr, że fotografie tworzą i n n y język. Warto tu przypomnieć rozróżnienie, jakie między językami europejskimi a chińskim dostrzega José Ortega y Gasset: „Nasz system pisania jest praktyczniejszy od systemu chińskiego, bo oparty jest na mechanicznej zasadzie. Każda litera ma swój symbol; ale jako że każda litera z osobna nic nie znaczy, to również nasze pismo – rygorystycznie rzecz biorąc – nic nie znaczy. W piśmie chińskim natomiast przedstawione są bezpośrednio idee, a co za tym idzie, jest ono bliższe tokowi myśli. Pisać lub czytać po chińsku, to znaczy myśleć, myśleć, to prawie to samo co pisać i czytać. Dlatego też chińskie ideogramy lepiej od naszych liter odzwierciedlają procesy umysłowe. Chińczyk chcąc pomyśleć o smutku jako o rzeczy odrębnej, wydzielonej, zauważa, że brak mu symbolu literowego tego pojęcia. Łączy wówczas dwa ideogramy: jeden oznaczający ‘jesień’ i drugi ‘serce’. I tak smutek zarówno w myślach, jak i piśmie staje się ‘jesienią serca’.”⁶⁷ Podobne zestawienia – jak zobaczymy – można odnaleźć w fotonarracji Bergera i Mohra.

Oryginalność zabiegów Bergera i Mohra (nie tylko ich zresztą) polega również na tym, że traktują fotografie tak, jakby pozbawione one były referencji, interesuje ich element znaczący (i znaczony), a nie „prawdziwa” referencja. O tym, że zwykliśmy traktować element znaczony jako referencję



pisał à propos dyskursu historycznego Barthes. A fakty – według niego – mają przecież jedynie językową egzystencję.⁶⁸ Jak sądzę, z tego „pomieszanego” korzystają właśnie Berger i Mohr, tworząc fikcyjną („falszywą”) referencję.⁶⁹

Sięgając po „język wyglądy”, Berger i Mohr odwołują się bardziej do „języka opisującego fakty” niż emocje. To „fakty” pozwalają dopiero mniemać o uczuciach. Proust chwali Flauberta, kiedy ten zamiast powiedzieć, że Emmie Bovary jest zimno, pisze, że zbliżyła się do kominka.⁷⁰ Taki do pewnego stopnia jest „język fotografii”. Trudno w nim powiedzieć „Jaś lubi Małgosię”, ale można to właśnie poprzez „wyglądy” próbować ukazać.

Autorzy używają terminu narracja, ale termin ten nie wydaje się w pełni adekwatny, o tyle, o ile pamięć, pozostając na poziomie obrazów, nie musi przybierać wymiaru werbalnego i linearnego.⁷¹ Rysuje się paradoks, który, jak mi się wydaje, próbują ukazać inni autorzy. André Malraux zauważył (w cytowanej już w motcie myśli), że „Obrazy nie tworzą historii życia; ani też wydarzenia. To iluzja narracyjna, praca biograficzna tworzy historię życia.”⁷²

Albumy często konstruuje się podobnie jak teksty pisane, w sposób linearny starają się opowiadać (przybliżyć, ukazać) jakieś wydarzenie, historię. W rodzinie amerykańskiej album zdjęć znajdował swoje miejsce na półce obok Biblii i na jej podobieństwo odtwarzał – tym razem już prywatną – historię rodzinną. Odmienne czynią Berger i Mohr (o czym Berger pisze *expressis verbis*). Fotonarracja, można by rzec, podobnie jak samo zdjęcie (o czym pisałem powyżej), nie narzuca liniowego rozwoju akcji. Berger pisze, że czytelnik/patrzący powinien czuć się uprawniony do własnego wyboru kierunku poruszania się w jej ramach. To przyzwolenie nie jest czysto słowne, a elementem wzmagającym i narzucającym

nielinearny czas odbioru patrzącemu mogą być także powtarzające się w obrębie fotoeseju zdjęcia. Choć narracja zachowuje do pewnego stopnia (przynajmniej w początkowej fazie) charakter opowieści ułożonej historycznie (narodziny, dzieciństwo, „sekwencja wojenna” itd.), to jednak całość nie narzuca konieczności liniowego (czasowego) rozwoju.

Tym samym w sposobie konstruowania fotoeseju Bergera i Mohra daje się dostrzec napięcie pomiędzy dwiema „siłami” – „siłą” historii, rozumianej tu jako następstwo zdarzeń, właściwą myśleniu chłopskiemu tendencją do odtworzenia historycznego następstwa i całości⁷³ oraz „siłą” pamięci (i myślenia mitycznego), które ciąży ku nielinearności i której bliższy jest mechanizm kojarzenia: „Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo wydarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji, a przeszłość traktujemy jak 'muzeum archeologiczne (...) porozrzucanych na chybił trafił szczątków’.”⁷⁴

Ale na obraz historii życia kobiety nakłada się do pewnego stopnia obraz cyklu-rytmu natury: od narodzin po śmierć i odrodzenie – pod koniec fotoeseju pojawia się duża sekwencja fotografii zimy, śmierci (świnobicia), starości, a potem ponownie obrazy „odrodzenia” – praca w polu, obraz młodej dziewczyny [Katia] i schematyczny rysunek sposobu tworzenia dzianiny (przekazywanie doświadczenia – ?).

Można by tu chyba zaryzykować (wprowadzoną przez Deleuza i Guattariego) metaforę kłacza, czyli „tekstu” rozwijającego się i narastającego w różnych kierunkach.⁷⁵ Cały fotoesej kończy się jednym ze zdjęć z początku narracji: „widokiem” drzwi i okna pewnego domostwa – będąc na końcu, jesteśmy zatem ponownie na początku opowieści, zaproszeni do otwarcia drzwi i wejścia do środka. Można to pewnie odczytać jako próbę unieważnienia linearnego czasu,

próbę, która może być nawiązaniem zarówno do cyklicznej koncepcji czasu właściwej społeczeństwom tradycyjnym (o czym wspominałem wyżej), jak i aluzję do postmodernistycznego „chwytu” (vide np. *Barton Fink* braci Coen)⁷⁶.

W krótkim wstępie do zestawu fotografii autorzy piszą: „Jesteśmy dalecy od chęci mistyfikacji. Tym niemniej nie możemy podać werbalnego klucza, ani też jednej linii opowieści dla tej sekwencji fotografii. Gdybyśmy to zrobili znaczyłoby to narzucenie p o j e d y n c z e g o werbalnego znaczenia na wyglądy [*appearances*], a tym samym zahamowało i zaprzeczyło ich w ł a s n e m u j ę z y k o w i. Wyglądy same w sobie są niejednoznaczne, mają wiele znaczeń. To właśnie dlatego wizualność jest tak zadziwiająca i dlatego pamięć oparta na wizualności jest swobodniejsza niż myślenie racjonalne.”⁷⁷

Mogłoby się wydawać, że moje postępowanie idzie wbrew sugestiom i chęciom Bergera i Mohra. Ale moim celem jest nie tyle narzucenie jakiegś pojedynczej linii rozumienia, ile raczej zastanowienie się nad środkami, do jakich odwołują się autorzy kreując swoje dzieło. Nie jest to więc wykładnia, jak należy rozumieć fotonarrację, ale raczej próba wychwycenia niektórych „mechanizmów” jej konstrukcji i działania.

Nawet jeśli w fotonarracji można śledzić podporządkowaną historii sukcesywność, to trudno odnaleźć tam historię jako wynikanie, jako łańcuch przyczynowo-skutkowy. Poszczególne sekwencje obrazów gromadzone są raczej wokół pewnych punktów węzłowych, „miejsc w pamięci” (problemów), niewiele jest elementów sugerujących rozwój w narracji, przeważają takie, które wprowadzają statyczność, co nie znaczy nieruchomość. Kolejne obrazy kreują raczej „plastyczność” i „przestrzenność” pewnej sytuacji, obrazu-miejsca (toposu),

czy też obrazu-idei niż ruch w formie rozwoju. Zestawianie zdjęć „buduje”, czy też może należałoby powiedzieć zageszcza znaczenie, draży problem.⁷⁸ Dynamizuje wewnętrznie obraz. Zestawienia obrazów najczęściej nie tworzą struktury syntagmatycznej. W tym znaczeniu narracja ta jest „porwana”, często nie ma „łączników”, dzięki którym jeden obraz („mega-obraz”, „rozbudowany” obraz) przechodziłby w kolejny.

Jak sądzę, część zestawień należy czytać „stereoskopowo”. Tak jak w obrazie stereoskopowym uzyskujemy trzeci wymiar przez patrzenie na dwa podobne, lecz nie tożsame zdjęcia, tak tu zestawiane są obrazy, które jakiś aspekt upodabnia, i który zostaje wydobyty przez „jednoczesne”, „synchroniczne” patrzenie na nie. Można to zinterpretować jako próbę uogólnienia pewnych idei, jak również czasem jako próbę kreowania metafor. Może wystarczy przytoczyć przykład zestawienia pustej, zimowej, paryskiej ulicy ze zbliżeniem „samotnych” „rąk J.” opartych o stół wokół filiżanki kawy (obrazy samotności i pustki są sobie pokrewne i „wzmacniają się”; il. 6). Ale takie poszczególne zestawienia-wzmocnienia zestawiane są również z innymi zdjęciami, i tych zestawień także nie należy, jak sądzę, konieczności rozumieć jako następstwa. Obraz samotności przypada na czas migracji zarobkowej do Paryża, a zestawieniu temu towarzyszą zdjęcia ukazujące obrazy zabawy, ulicy gwarnej, rozświetlonej, wypełnionej (prawie) wyłącznie mężczyznami. Kobieta pojawia się jedynie w postaci nęcącego obrazka – powabnej, zalotnie spoglądającej piękności – umieszczonego na „warsztacie pracy” pucybuta. Dwa kolejne zdjęcia to: źródłana woda ciekąca z zakrzywionej rurki (obraz umieszczony również u początku fotonarracji)



7



i stylizowana reklama (?) wanien z epoki. Czy nie układa się to w ciąg samotność-pokusa-czystość (moralno-seksualna kobiecy). Obraz ciekącej wody pojawił się także na początku fotonarracji, gdzie kontekst zdjęcia również może konotować symboliczną czystość.

Zgodnie z tym, co twierdzi Berger, fotografie najczęściej pozwalają na więcej (czasem bliskich sobie) interpretacji. Przypatrzmy się takiemu choćby zestawieniu zdjęć (z „historii pasterza Marcela”): (na jednej stronie, u góry) zbliżenie traw pokrytych rosą, (u dołu) Marcel w czasie prac związanych z dojeniem krów, (na sąsiedniej stronie) Marcel jedzący bułkę moczona w mleku (il. 2 i 3).

Można to ująć w postaci przyczynowo-skutkowej narracji, wprowadzając wątek czasu: krowy jedzą trawę, dostarczają mleko, Marcel spożywa je moczając w nim bułkę. Ale można chyba to zestawienie odczytać również inaczej: nie układając zdjęć w opowieść, lecz niejako „zsyntetyzować” je eliminując pierwiastek czasu. Zestawienie to miałoby wówczas podobne znaczenie jak prezentowana obecnie na billboardach w Warszawie (marzec 97) reklama margaryny „rama”: po oddarciu ochronnego sreberka w pudełku „ramy” ukazuje się świeża zieleń – spożywamy produkt, który jest czystą naturą, nieskażoną zieleń łąki. Podobnie można czytać wymienione wyżej zestawienie zdjęć – konotowałyby one m.in. naturalność i samowystarczalność tego życia. Ale można też chyba odczytać pierwsze zestawienie „temporalnie”, doszukując się w nich synchroniczności czasowej: rosa traw metaforycznie wskazywałaby na porę czynności dojenia – ranek, a może ranek i wieczór; metaforycznie obie pory zostałyby połączone.

I jeszcze jeden przykład zestawienia (il. 7 i 8): dwoje dzieci siedzi w ławce w czasie lekcji. Jedno z nich (chłopiec ?) trzyma głowę opartą na przedramieniu (na ławce), siedząca obok dziewczynka przygląda mu się. Druga fotografia – wejście na ciemny strych, przy wejściu zawieszane zające (króliki – ?); (na kolejnych stronach) powiększony fragment zdjęcia z wiszącymi zającami, (obok) zdjęcie innej dziewczynki [Katia], na której twarzy widać niepokój spotęgowany

światłocieniem spowodowanym liśćmi drzew – zestawienie sugeruje, że „spogląda” ona z niepokojem w kierunku wejścia na strych (zajęcy); (kolejne strony) trzy pomniejszone zestawione obok siebie fotografie: dzieci na lekcji, zbliżenie fragmentu zdjęcia z zajacami i druga dziewczynka [Katia], (sąsiednia strona) drzwi i okno domostwa (to samo powiększone zdjęcie – co znaczące – kończy całą fotonarrację).

Można by na przykład powiedzieć, że dzieci siedzą na nudnej lekcji i myślą o tym, że po szkole będą się bawić na tajemniczym i ciekawym strychu. Ponownie w wypowiedzi daje się uchwycić wprowadzony element czasu, narrację. Myślę, że fotografie te można „czytać” również nieco odmiennie. A w obrazach tych obraz ciemnego, kuszącego strychu (na obu zdjęciach patrząca jest dziewczynka) łączy się z motywem ofiary (zające), lęku, niepewności (pełne niepokoju spojrzenie dziewczynki [Katia]) – może odnosić się do dziecięcych fantazji, pierwszej miłości, ale też wyobrażenia przyszłej stałości (drzwi domostwa). Choć w sekwencji tej można dostrzec wątek czasowy, to jednak równie dobrze może się ona niejako zawierać w ramach pojedynczego, „rozbudowanego” obrazu, łączącego różne czasem sprzeczne uczucia i stany. Wszystko to da się „wyczytać” z tych fotografii. Na tych przykładach widać jasno, że „tekst” ułożony z fotografii jest ze swojej natury „mniej gotowy”, wymaga zdecydowanie większej aktywności od oglądającego-czytelnika.⁷⁹

Podobnie „budowana” jest na przykład atmosfera radości, zabawy i święta, domu (szałas) jako schronienia, czasu wojny, śmierci. Jeśli moja interpretacja jest słuszna, to mielibyśmy do czynienia z bardzo ciekawą konstrukcją, w nagromadzeniu podobnych obrazów niekoniecznie szłoby o narrację, ale właśnie o spotęgowanie oddziaływania, o kreowanie metafor, o ewokowanie poliwalentności obrazów mentalnych. Jest bowiem chyba tak, że nasza pamięć nie zawsze operuje narracjami, lecz właśnie znaczącymi obrazami, które tylko czasem rozwijają się w narrację.

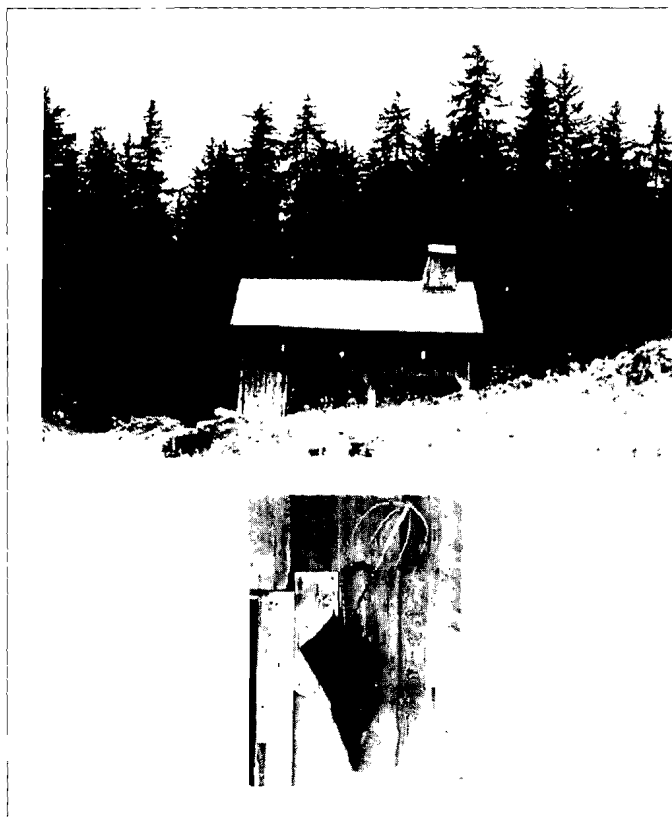
Autorzy sięgają też po inny ciekawy środek: zestawiają obrazy o różnym statusie ontologicznym. W podpisach noszą one najczęściej miano „dokumentu”, a są to zdjęcia obrazów malarstwa (naiwnego i „wysokiego”) oraz zdjęcia zdjęć. Jak sądzę, w ten sposób pragną oni wprowadzić dystans, który narzuca odmienny status ontologiczny danemu „obrazowi-myśli”, może być to obraz marzenia (w przeszłości) lub fakt, który stał się już przeszłością w obrębie samej przeszłości. W pierwszym przypadku autorzy wykorzystują malarstwo (malarstwo naiwne) w drugim – fotografię fotografii. Przypatrzmy się takiemu zestawieniu. Obraz Holbeina [*Portret żony artysty z dziećmi*], na sąsiedniej stronie u góry J. ukazująca nam spracowane dłonie, poniżej naiwny obrazek leżącej kobiety, na której ramieniu siada ptak. Kolejne strony to zdjęcie zdjęcia – obraz stojącego młodego mężczyzny i (obok) drewniana zabawka-ptaszek z rozpostartymi skrzydłami, ale sfotografowany dziwnie od dołu, jakby był przewrócony. Na kolejnych stronach znajduje się zdjęcie stada owiec prowadzonego przez młodych mężczyzn, z widoczną w oddali sylwetką miasta. Pierwsze obrazy wydają się jednoznacznie wskazywać na marzenie o macierzyństwie (właśnie jako myśl-marzenie – malarstwo jako kreacja, a nie „fakt” zaistniały w przeszłości [fotografia jako ślad faktu] – najczęściej czytałbym wprowadzone do fotonarracji obrazy malarskie): ptak dość powszechnie uznawany jest za obraz duszy, nie tylko w myśleniu ludowym.⁸⁰ Zdjęcie mężczyzny zdaje się sugerować rzeczywistego mężczyznę nieobecnego, który odszedł lub umarł⁸¹ (?) raczej niż mężczyznę w marzeniach.

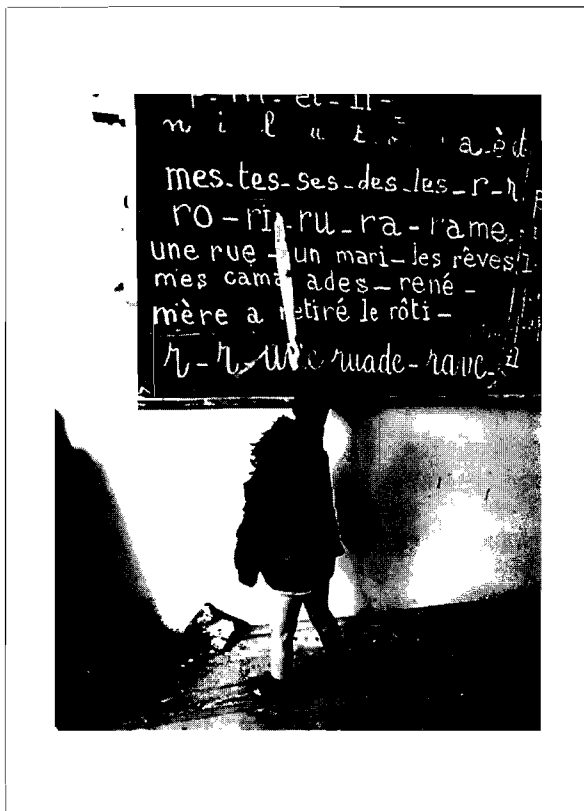
Niektóre z zestawień, można sądzić, starają się też apelować do zmysłowości: np. zestawienie zdjęć stojącego na polu mężczyzny i rzeźbionych w drzewie spodni podobnych do tych, jakie nosi mężczyzna (il. 11).

Takich zestawień „dających do myślenia” jest bardzo wiele. Nie dają one jedynie do myślenia, mają również wzbudzić emocjonalny związek z oglądaną historią. Przypatrzmy się takiemu (bardzo ciekawemu) zestawieniu dwóch fotografii na sąsiednich stronach (il. 10). Uczące się czytać małe dziecko z zadartą do góry głową, linijką „wodzi” po napisanych na czarnej tablicy sylabach: „... ro – ri – ru – ra – rame / une rue – un mari – le rêves...”. Obok pogmatwane ślady ptasich łap na śniegu. Zestawienie zdawałoby się absurdalne. A jednak. Ślady ptasich łap są dla nas właściwie nieczytelne. Błądzą, krzyżują się. Nie wiadomo nawet, ile tych ptaków jest ani co to za ptaki (ktoś może oczywiście wszystko to wiedzieć i „odczytać”, ale raczej nie będzie to ktoś przeciętny). Czy nasze doświadczenie wobec konieczności odczytania „śladów ptasich łap” nie przypomina doświadczenia dziecka poznającego zasady pisowni, reguły ortografii, odkrywającego dziwną tajemnicę liter. Tym samym zestawienia fotografii mogą mieć na celu ewokowanie i doświadczenia „naszego trudnego” doświadczenia „czytania” ptasich „śladów-znaków” z doświadczeniem małego dziecka uczącego się prawideł ortografii (dlaczego np. końcówce „e” w „une rue” są nieme?).

Niektóre przykłady, a szczególnie ten ostatni, zdają się jasno wskazywać na to, że Berger i Mohr starają się kreować wizualne metafory i odwoływać do myślenia symbolicznego.

Pomyślmy o zestawieniu takich zdjęć: obraz (malarstwo naiwne) kobiety karmiącej piersią dziecko i fotografii zbliżenia kawałka splecionego sznurka leżącego na ziemi przygniętego kamieniem. Czy obrazy te nie konotują więzi, związku (z matką, ziemią)? Albo czy umieszczone w fotonarracji nieco wcześniej zestawienie tego samego obrazka karmiącej kobiety z ciekącą z zakrzywionej rurki źródłaną





10

wodą nie przywołują praobrazu wody życia? Niektóre z obrazów mogą potencjalnie uruchamiać całe opisywane przez Eliadego łańcuchy związków symbolicznych.

Warto tu chyba pokrótce przytoczyć to, co na temat metafory pisze jej współczesny badacz, Paul Ricoeur. Uważa on, że w metaforze tworzy się napięcie nie tyle między dwoma terminami, co między dwiema interpretacjami. Sama metafora istnieje tylko dzięki interpretacji. Pojawia się jako reakcja na niespójność wyrażenia metaforycznego interpretowanego dosłownie. Metafora jest nie tyle przedstawieniem idei za pomocą obrazu, lecz raczej „redukcją szoku” wywołanego przez idee niezgodne (w naszym przypadku zestawienie „obrazów niezgodnych”), ujawnia ona pokrewieństwo tam, gdzie widzenie potoczne nie dostrzega żadnego związku. Jest ona więc pewnego rodzaju błędem kategoryalnym.⁸² Ricoeur pisze też: „wszelkie użycie analogii, pozornie neutralne wobec tradycji metafizycznej, bezwiednie spoczywałoby na metafizycznym pojęciu analogii, które określa ruch odsyłania od widzialnego do niewidzialnego; pierwotna 'ikonizacja' zostałaby tu opanowana (*contenue*): to, co zasadniczo tworzy 'obraz', byłoby całkowicie widzialne; jego podobieństwo z tym, co niewidzialne, nadawałoby mu charakter obrazu; w efekcie cała pierwsza transpozycja byłaby przeniesieniem sensu z empirii do 'miejsca inteligibilnego'.”⁸³

Jeśli fotoesej Bergera i Mohra jest w znacznym stopniu próbą opowiedzenia doświadczeń, a właściwie nie tyle nawet prostego opowiedzenia doświadczeń, co raczej „opowiedzenia” doświadczeń również poprzez próbę wywołania doświadczeń u patrzącego, to tym samym usiłowanie to nie byłoby już prostą próbą naśladownictwa w ujęciu Platńskiego *mimesis*. Byłoby nową formą *mimesis*, taką, do jakiej zdaniem Derridy powinien zmierzać tekst: „Najważniejszą innowacją w Derridowskiej praktyce montażu jest 'nowa mimesis', w której tekst naśladuje i odgrywa [mimes] obiekt swoich studiów.”⁸⁴ Jak sądzę, dzięki temu przedsięwzięcie Bergera i Mohra mieści się w projekcie nowej etnografii Stephena A. Tylera, przedstawionej w pracy o wiele mówiącym tytule *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to the Occult Document*: „Ewokacja nie jest ani przedstawieniem, ani reprezentacją. Nie przedstawia ona ani nie reprezentuje żadnego obiektu, tym niemniej czyni dostępnym dzięki nieobecności to, co można pojąć, choć nie można dostrzec. Pozostaje to zatem poza prawdą, odporne na ocenę wykonania. Przewycięża podział na odczute i pojęte, formę i zawartość, ja i innych, język i świat.”⁸⁵

Wszystkie fotografie zamieszczone w tekście (poza zdjęciem Katii – J. Berger) wykonane są przez Jeana Mohra i pochodzą z omawianej książki *Another Ways of Telling*.



11

PRZYPISY

¹ G. Bateson i M. Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York. New York Academy of Science 1942. Powstało wówczas 25000 zdjęć i 22000 stóp taśmy filmowej (16 mm). W książce znalazło się 759 zdjęć zgromadzonych na stu tematycznych planszach.

² Por. artykuł Terence'a Wrighta, *Antropolog jako artysta. Fotografie Malinowskiego z Trobriandów*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2.

³ Por. np. wystawę fotograficzną *Dzisiejsi ludzie Polesia. Tropem ekspedycji Józefa Obrębskiego* zorganizowaną przez grupę studentów skupionych wokół grupy laboratoryjnej prowadzonej przez Annę Engelking (KEiAK UW) w Muzeum Niepodległości 19 marca – 9 czerwca 1996 (scenariusz wystawy K. Dąbek i A. Engelking).

⁴ Por. np. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993; a także K. Hastrup, *Anthropological Knowledge Incorporated. Discussion*, [w:] *Social Experience and Anthropological Knowledge*, ed. by K. Hastrup & P. Hervik, Routledge, London 1994, s. 224 oraz J. Tokarska-Bakir, *Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 1.

⁵ Dominique François Arago, *Report*, [w:] *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, Leete's Island Books New Haven, Conn. 1980, s. 18.

⁶ Opublikował książkę *The Pencil of Nature*. Por. *Classic Essays on Photography*, op. cit.

⁷ Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerreotype*, [w:] *Classic Essays on Photography*, op. cit.

⁸ Por. za E. Weinberger, *The Camera People*, [w:] *Visual Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994*. Ed. by L. Taylor, Routledge, New York and London 1994, s. 11.

⁹ Cyt. za E. Weinberger, *The Camera People*, s. 12.

¹⁰ G. Bateson, M. Mead, *Balinese Character*, op. cit.

¹¹ R. Barthes, *From Science to Literature*, [w:] *Rustle of Language*, Basil Blackwell 1986, s. 4. Spacja moja.

¹² Taki właśnie optymistyczny pogląd wyraził jeden z autorów w „Studies in the Anthropology of Visual Communication”, twierdząc, że dziś (chodzi o późne lata siedemdziesiąte, w tych też latach artykuł był publikowany) nie mielibyśmy już problemu, jaki postawił sobie w filmie *Powiększenie* Antonioni – komputer pozwoliłby nam bez trudu dotrzeć poprzez określone zabiegi na obrazie do kluczowej prawdy przedstawionej na wykonanej w parku fotografii. Olsniewająca pewność autora tak mnie osłepiła, że zapomniałem zanotować jego nazwisko.

¹³ Por. np. James Clifford, *Introduction: Partial Truths*, [w:] J. Clifford and G. E. Marcus (wyd.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986, s. 11. Por. też M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Univ. of California Press 1993.

¹⁴ Swoj pomyśl Joanna Tokarska-Bakir wywodzi (jak się zdaje) od myśli Paula Rabinowa (*Powrót...*, op. cit.), ale warto tu chyba przypomnieć, że przezroczystość/nieprzezroczystość tekstu od dawna frapowała Rolanda Barthes'a (por. tegoż *From Science...*, op. cit., oraz T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. J. Sieradzki, PWN, Warszawa 1988), jak również, że przezroczystości świadomości u Sartre'a (co ma pewnie silne kartezjańskie korzenie) mocno przeciwstawił się Maurice Merleau-Ponty ze swoją nieprzezroczystością mowy.

¹⁵ Na przykład: K. Hastrup, *Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority*, [w:] *Film as Ethnography*, ed. by P.I. Crawford i D. Turton, Manchester University Press, Manchester and New

York 1992 i teŝe, *Veracity and Visibility: The Problem of Authenticity in Anthropology*, „Folk: Journal of the Danish Ethnographic Society”, Vol. 28, 1986

¹⁶ K. Hastrup, *Anthropological Visions*, op. cit., s. 10

¹⁷ Tamŝe, s. 14

¹⁸ Tamŝe, s. 10

¹⁹ Cyt. za K. Hastrup, *Anthropological Visions*, op. cit., s. 14–15

²⁰ Por. np. K. Hastrup, *Natura jako przestrzeŝ historyczna*, tłum. S. Sikora, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1994

²¹ K. Hastrup, *Veracity and Visibility*, op. cit.

²² Timothy Dow Adams, *Introduction: Life Writing and Light Writing; Autobiography and Photography*, „Modern Fiction Studies” Vol. 40, No 3, Fall 1994

²³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996

²⁴ K. Hastrup, *Anthropological Visions...*

²⁵ J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji; Conrad i Malinowski*, tłum. M. Krupa, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1992

²⁶ J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, tłum. J. Iracka i S. Sikora, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1995

²⁷ Por. np. obrazy ukazujące deprywację seksualną u robotników-imigrantów w *Seventh Man* J. Bergera i J. Mohra, London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1982

²⁸ J. Berger, J. Mohr, *Another Way of Telling*, New York: Pantheon 1982

²⁹ W Polsce jego twórczość eseistyczno-pisarska jest raczej mało znana. Ostatnio tekst Bergera opublikowały „Regiony” 4/1995; tamŝe obszerniejsza nota o tym autorze pióra Marii Niemowejkiej oraz w jej przekładzie Ci, którzy trwają.

³⁰ Mówi się czasem o czytaniu obrazów, co więcej o „czytaniu” właśnie fotografii. Sławne stało się powiedzenie Rolanda Barthes’a (z „okresu semiotycznego”) o fotografii jako „komunikacie bez kodu”. Zdanie to, czasem podważane, wskazuje na dwie sprawy: fakt, ŝe fotografię da się „czytać” (choć Barthes odwoływał się przede wszystkim do fotografii „pozowanej”, „kreowanej”) – reklama, fotografia plakatu wyborczego), a jednocześnie, ŝe trudno w niej wyróżnić takie cechy dystyngtywne, które wskazywałyby na jakiś język fotograficzny. R. Barthes, *The Photographic Message*, przeł. S. Heath, (w:) *Image, Music, Text*, Flamingo, London 1984

³¹ J. Berger, J. Mohr, op. cit., s. 22–23. Spacja moja.

³² Por. np. artykuł Huberta Czachowskiego, *O fotografii i etnografii* („Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 1–2, 1994), rozwijający problem zbieżności doświadczenia fotografii i etnografii, a takŝe Ch. Pinneya, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, (w:) E. Edwards (wyd.), *Anthropology and Photography 1860–1920*, Yale Univ. Press, New Haven and London 1992

³³ G. L. Ulmer, *The Object of Post-Criticism*, [w:] Hal Foster (wyd.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press: Seattle, Washington 1983, s. 97

³⁴ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, WaiF, Warszawa 1986, s. 8 i dalej.

³⁵ J. Clifford, *O autorytecie...*, op. cit.

³⁶ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, [w:] *The Anti-Aesthetic*, op. cit., s. 119–120

³⁷ P. Rabinow, *Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology*, [w:] *Writing Culture*, op. cit., s. 250

³⁸ J. Clifford, *O autorytecie...*, op. cit. Cytaty z Barthes’a pochodzą z eseju *The Death of the Author*.

³⁹ Hasło *Cross*, [w:] *The Encyclopedia of Religion*. Editor in Chief Mircea Eliade, Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London 1987, t. IV, s. 160

⁴⁰ Hasła *Feminine Sacrality* i *Textiles*, [w:] *The Encyclopedia of Religion*, op. cit., t. V, s. 508, t. XIV, s. 410

⁴¹ Por. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Ed. by Pierre Brunel, Routledge, London, New York 1992, s. 326, 328

⁴² „W Indiach nić uŝczyła swego symbolicznego znaczenia literaturze.” *Sutra* (sansk.) znaczy m.in. „nić”. Hasło *Cross*, op. cit.

⁴³ Th. Moore, *Bratnie dusze*, przeł. D. Golec, Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza, Warszawa 1995, s. 67

⁴⁴ Hasło *Textiles*, op. cit. Vide np. greckie *Mojry*.

⁴⁵ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil 1973, s. 100–101. Spacja moja.

⁴⁶ Pytanie takie zdaje się sobie stawiać Michael W. Messmer, autor skądinąd bardzo ciekawej analizy książki Bergera i Mohra (*Apostole to the TechnoPeasants: Words and Image in the Work of John Berger*, [w:] D. B. Downing i S. Bazargan, *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, State University of New York Press 1992). Autor interpretuje omawiany album-książkę przede wszystkim w kontekście innych pisanych prac Bergera, klasyfikowanych często jako Fiction/Anthropology.

⁴⁷ J. Barnes, *Papuga Flauberta*, przeł. A. Szymanowski, Czytelnik, Warszawa 1992, s. 105

⁴⁸ Ręce są znaczącym i ważnym elementem tradycyjnego portretu. Por. Cz. Porębski, *Sybirskie futro wziął*, (w:) Popręcka (red.), *Ikongrafia romantyczna*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk..., PWN, Warszawa 1977

Popatrzmy, jak Roland Barthes opisuje znany portret Andy Warhola sfotografowanego przez Duane’a Michals: to „prowokujący portret, poniewaŝ Warhol ukrył twarz w dłoniach. Nie mam ochoty intelektualnie komentować tej zabawy w chowanego (to naleŝy do *studium*); dla mnie, Warhol nic nie ukrywa, ale całkiem otwarcie ofiarowuje nam do czytania swoje ręce, a *punctum* to nie gest, lecz nieco odpychająca wymowa szpachelkowatych paznokci, miękkich i jednocześnie twardo zakończonych.” *Camera Lucida*, § 19 (tłum. pol. *Światło obrazu*, op. cit.).

Notabene Jurij Łotman uznaje, ŝe powtarzające się elementy narracji wizualnej zyskują znaczenie twarzy. Por. *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 104

⁴⁹ Por. etymologiczne związki tych wyrazów u A. Brücknera, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1957, s. 107

⁵⁰ Zdanie to lepiej brzmi po angielsku: „Where film lets us believe in more things, photography lets us believe more in one thing.” Ch. Metz, *Photography and Fetish*, „October” No 34, Fall 1985, s. 88

⁵¹ Por. David Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, przeł. I. Grudzińska-Gross i M. Tański „Res Publica” 1991, nr 3., a takŝe K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. S. Sikora, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2

⁵² Zdanie to jest tylko potencjalnie prawdziwe. Bardzo często bowiem mamy tendencję, by fotografie traktować jako dokumenty, ślady faktów, wydarzenia – układać je w albumach i nanizywać niczym paciorki na nitki historii.

Rzecz jasna podział ten zarysowany jest zbyt ostro. Od dawna literatura (i film) odchodzi (odeszła) od unilinearności. Wystarczy przywołać wprowadzony przez Michaiła Bachtina termin polifoniczność, nie mówiąc juŝ o bardzo wyrafinowanych zabiegach narracyjnych w literaturze (i filmie) współczesnej, by wspomnieć tylko Władimira Nabokova.

⁵³ J. Berger, J. Mohr, *Another...*, op. cit., s. 120–121

⁵⁴ K. Hastrup, *Anthropological Vision*, op. cit., s. 18–19

⁵⁵ Th. Hård Af Segerstad, *On Pictorial and Verbal Communication. A Colloquy*, [w:] *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery*. Acta Universitatis Upsaliensis. Nova Series 21, Uppsala 1984, s. 197

⁵⁶ Tamŝe, s. 197–8

⁵⁷ J. Berger, J. Mohr, op. cit., s. 91

⁵⁸ Cyt. za Sreten Marić, *Zapis w związku z definicją pojęcia u Mallarmégo*, [w:] tegoŝ, *Jeŝdŝy apokalipsy*, przeł. J. Chmielewski, PIW, Warszawa 1987, s. 227

⁵⁹ Cyt. za T. D. Adams, op. cit., s. 461

⁶⁰ Cyt. za T. D. Adams, op. cit., s. 463

⁶¹ Cyt. za T. D. Adams, op. cit., s. 475 (spacja moja). Dlatego właśnie tak ważne są elementy kształtujące „toŝsamości” bohaterki fotonarracji.

⁶² R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., § 47

⁶³ J. Berger, J. Mohr, *Another...*, op. cit., s. 280

⁶⁴ Moŝe się wydawać, ŝe jest to „płaskie” porównanie oparte na potocznym rozumieniu fotografii jako pamięci zewnętrznej, jako zapisu masowego, spopolitowanego doświadczenia (vide fotografie turystyczne, przysłowiowi japoŝscy turyści), ale to przeświadczenie znajduje równieŝ poważnych adwokatów np. w osobach Rolanda Barthes’a i Tadeusza Kantora (por. odwołania do fotografii w sztukach tego ostatniego, a takŝe jego „metodę klisz”). Barthes twierdzi co prawda, ŝe fotografia nie jest pamięcią, tym niemniej opisuje traumatyczne doświadczenie, jakie moŝna mieć w obliczu fotografii (fotografii nie da się „przetworzyć”, jest traumatycznym doświadczeniem „dotykania” czasu minionego). To traumatyczne doświadczenie warto zestawzić z opisem traumy pamięci o jakiej mówi odnośnie do doświadczenia Holocaustu F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne* („Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2). Moŝna by zatem powiedzieć, ŝe fotografia zbliŝa się do pamięci, na dwóch skrajnie od siebie oddalonych obszarach: w potocznym („turystycznym”) i „traumatycznym” doświadczeniu przeszłości. Warto teŝ pamiętać o nazwie nadanej fotografii przez Olivera H. Holmesa jeszcze w XIX w. – „lustro z pamięcią”.

⁶⁵ Roland Barthes by Roland Barthes, trans. by R. Howard, Hill and Wang, New York 1977

⁶⁶ J. Berger, J. Mohr, op. cit., s. 128

⁶⁷ J. Ortega y Gasset, *Dwie wielkie metafory*, [w:] tegoŝ, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. S. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 227

⁶⁸ R. Barthes, *The Discourse of History*, [w:] tegoŝ, *The Rustle of Language*, op. cit., s. 138

⁶⁹ Autorzy piszą: „Fotografie w tej sekwencji nie zamierzają być dokumentalne. To znaczy, nie dokumentują one życia kobiety – nawet jej życia subiektywnego.” J. Berger, J. Mohr, op. cit., s. 134

⁷⁰ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cyt. za U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1995, s. 44

⁷¹ Por. D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, op. cit. oraz drukowany w tym numerze tekst K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości...*

⁷² Cyt. za: T. D. Adams, *Introduction: Life Writing...*, op. cit.

⁷³ Na tę tendencję do odtworzenia całości tak w twórczości chłopów, jak i najlepszej twórczości nurtu chłopskiego w literaturze (które „odrzucają opisowość, mimetyzm, gdyż zmuszone są stworzyć *w i e ś z e s ł ó w*”) predylekcji do takich form jak „życiorys, pamiętnik, dziennik” wskazuje Roch Sulima: „aby powiedzieć cokolwiek, trzeba powiedzieć wszystko od początku. Prawdą jest więc, że kto nauczył się zaledwie pisać, porywa się na opisanie świata całego. Staje się historiozofem.” R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja” Kraków 1992, s. 33, 58 i 32. Na tę tendencję do odtwarzania całości (w fotografii) wskazuje wyraźnie przytoczona wcześniej historia pasterza Marcela. Ale warto tu też przywołać przykład niezwykle autobiografii fotografa Józefa Szymańczyka, której wysłuchała i spisała Anna Engelking – „A może fotograf to więcej niż obserwator? Bohater tej historii nie ogranicza się od patrzenia. Także rejestruje i odtwarza. Jego fotograficzna pamięć i obrazowe opowiadania sprawiają, że nie trzeba widzieć zdjęć, żeby *w i d z i e ć* przyjazd starosty do Kosowa w 1918 roku, 'samochodzik z budą brezentową na 10 osób', który kursował do stacji Niechaczewo Napoleon Pobidyński, czy wnętrze kurnej chaty we wsi nad jeziorem Czarnym.” (ze wstępu) – a która bez specjalnej redakcji ułożyła się [wedle jej słów] w rozwijającą się i toczącą historię życia [informacja ustna]. Józef Szymańczyk, *Jestem fotografem*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4

⁷⁴ A nieco wcześniej: „Przechowywane w pamięci miejsca mają skłonność do zlewania się w jedno, o ile coś ich wyraźnie nie odróżnia: sekwencja kolejnych scen może się zbić w jedną, i to obdarzoną specyficznymi cechami wszystkich pozostałych. Pamięć zmienia również

porządek wydarzeń – przetasowuje kolejność odwiedzanych miejscowości, przedstawia nam epizody w takim układzie, w jakim powinny się one były zdarzyć.” D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, op. cit. Por. też drukowany w tym numerze tekst K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości.*

⁷⁵ Por. T. Rutkowska, *Postmodernizm i film*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4

⁷⁶ Na końcu filmu bohater widzi „w rzeczywistości obraz”, który na początku filmu pojawił się jako zdjęcie.

⁷⁷ J. Berger, J. Mohr, op. cit., s. 133 (spacja moja).

⁷⁸ Można by tu dostrzec pewną analogię do metody amplifikacji, jakiej stosowanie do interpretacji symbolu w filmie sugeruje Don Fredericksen. Por. D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, oraz D. Fredericksen, *Bar Yohai*, oba teksty w „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4

⁷⁹ Podobne twierdzenia odnaleźć można w bardzo ciekawym tekście Mieczysława Porębskiego *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6

⁸⁰ Por. np. J. Borowski, *Filozoficzne treści symbolu człowieka-ptaka: mit i sztuka*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 3–4

⁸¹ Por. związki fotografii i śmierci u Barthes’a (*Światło obrazu*, op. cit.), Metz’a (op. cit.) i Kantora (L. Caplan, T. Kantor, K. Rabińska, *Metoda klisz*, „Dialog” 1980, nr 12 oraz K. Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, VERBA, Chotomów 1990).

⁸² Por. P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, przeł. G. Cendrowska, przejrzała T. Dobrzyńska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2; także dotyczące metafory rozdziały w *Język, myśl, interpretacja*, przeł. P. Graff i K. Rosner, PIW, Warszawa 1989

⁸³ P. Ricoeur, *Meta-foryczne i meta-fizyczne*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1980, nr 6, s. 191

⁸⁴ G. Ulmer, op. cit., s. 91

⁸⁵ S. Tyler, *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to the Occult Document*, [w:] Clifford i Marcus, op. cit., s. 123



Grabarka. Fot. Sławomir Sikora