

FOTO-TEKSTY

W BADANIACH

HISTORIOGRAFICZNYCH -

WOKÓŁ REFLEKSJI

PAULA RICOEURA

MARIANNA MICHAŁOWSKA

WE WSPÓŁCZESNEJ REFLEKSJI NAD OBRAZEM FOTOGRAFICZNYM POPULARNOŚĆ ZYSKUJE POJĘCIE FOTO-TEKSTU. ODNOSI SIĘ ONO DO DZIEŁ, KTÓRYCH ZASADNICZYM WYZNACZNIKIEM JEST DIALOG WIZUALNOŚCI Z ŻYWIŁEM NARRACYJNYM. SZCZEGÓLNIIE ATRAKCYJNYM PRZEDMIOTEM ANALIZ FOTOTEKSTUALNYCH STAJĄ SIĘ KWESTIE PAMIĘCI I JEJ RELACJI DO „WIELKIEJ HISTORII”. OBRAZ ARCHIWALNY, PODOBY WYJŚCIU DO OGLĄDOWI, STANOWI ZNAKOMITY PUNKT WYJŚCIA DLA ROZWAŻAŃ KWESTII SKŁADANIA ŚWIADECTWA, KONSTRUOWANIA OBRAZU HISTORII, WRESZCIE PODEJMOWANIA PROBLEMÓW ETYCZNYCH. DLA TAK OKREŚLONYCH ZAINTERESOWAŃ BADACZY FOTOTEKSTUALNOŚCI NATURALNYM SPRZYMIERZENIEM OKAZUJE SIĘ PAUL RICOEUR, W REFLEKSJI KTÓREGO POWYŻSZE WĄTKI NABIERAJĄ NOWEGO ODCIENIA. W ARTYKULE ZESTAWIAM ROZWAŻANIA RICOEUROWSKIE Z PRZYKŁADAMI WSPÓŁCZESNYCH PRAKTYK FOTOGRAFII JAKO SZTUKI. DOSTARCZAJĄ MI ICH PROJEKTY M. IN. ANNY BEATY BOHDZIEWICZ, ADAMA BROOMBERGA I OLIVERA CHANARINA, ELŻBIETY JANICKIEJ CZY WRESZCIE PROJEKT WYSTAWIENNICZY ARCHIWUM CENTRALNE (KRAKÓW 2010).

Skupiony na szczególnym zdarzeniu obraz fotograficzny stanowi antidotum na próby uniwersalizacji przeszłości. Każde sfotografowane zdarzenie okazuje się nieporównywalne i odrębne. Ewa Domańska pisze o dwu obliczach nowej historii kulturowej. W pierwsze, nazywane przez autorkę *Mikrohistorii* teoretycznoliterackim, wpisują się inspiracje poglądami Rolanda Barthesa, Haydena White'a i Natalie Zemon Davis, drugie – antropologiczne, pod wpływem koncepcji Jacquesa Derridy, Michela Foucaulta i Pierre'a Bourdieu, reprezentuje linię od Clifforda Geertza i Roberta Darntona¹. Oba oblicza tej „historii alternatywnej” dokonują zmiany myślenia o skali historii. Pisze Domańska:

Opowiada ona o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach jego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem cases (przypadków), miniatur, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość².

Dla Domańskiej historii alternatywne reprezentują postnarratywizm, gdzie zamiast badania narracji wybiera się tematy takie jak: pamięć, trauma, pragnienia historyczne czy doświadczenie historyczne³. Co ciekawe jednak, odwrót od badania narracji wcale nie przyniósł porzucenia tego pojęcia. Nadal uznaje się, jak pisze Katarzyna Rosner, że *narracja jest strukturą znaczącą, w jaką my sami w toku naszego życia ujmujemy i odnosimy do siebie zdarzenia i działania, nadając im w ten sposób zrozumiałość⁴.*

Foto-teksty stanowić mogą interesujący przyczynek dla „nowych historiografii”. Tak jak w wypadku mikrohistorii, każdy z nich stanowi pojedynczy *case* (przypadek), reprezentujący ludzkie losy w indywidualnej perspektywie, a także stanowiący odniesienie do losów innych. Analiza foto-tekstów polega nie tylko na badaniu fotograficznego źródła, jak czynią to historycy, lecz poprzez wizualną konstrukcję przywraca przeszłość współczesności. W foto-tekście zostaje zapisany fragment prywatnej i społecznej pamięci, z kolei narracja wydaje się jednym z najbardziej naturalnych sposobów dotarcia do zdarzeń zamkniętych w pamięci. Poprzez foto-tekst staje się możliwa analiza zarówno procesów pamiętania, jak i rekonstrukcji zapomnianego.

W artykule rozważę rolę foto-tekstów jako nośników pamięci i historii. Zastanowimy się, na ile obraz przeszłości w nich zapisany może stać się częścią dyskursu historycznego. Jaką i czyją przeszłość ukazuje? Obraz fotograficzny z jednej strony oskarżany jest o niejasność, podatność na manipulacje, zakłamanie, a z drugiej strony – uznawany za prawdopodobny i konkretny. Im więcej skupia się wokół niego niepewności, tym bardziej potrzebne jest poddanie go szczegółowej analizie. Podążamy więc tropem, którym wcześniej podążali liczni badacze pamięci – od Maurice’a Halbwachsa, Aby Warburga, Pierre’a Nory, Jacquesa Le Goffa i Krzysztofa Pomiana po Aleidę i Jana Assmannów, a także badacze polscy: Barbara Szacka i Andrzej Szpociński⁵. Współczesna refleksja nad pamięcią, w niezwykle silnym stopniu zajmująca się kwestiami doświadczenia indywidualnego i społecznego, uznawana jest często za schyłek narratywizmu⁶, ujmowanego jako refleksja nad strukturami tekstowymi. Można jednak zapytać, czy, jeśli historyk stracił wyłączność na wiedzę o przeszłości, to nie zrezygnowaliśmy z jego autorytetu przedwcześnie? Pierre Nora upominał się, by na nowo rozważyć rolę historyka w epoce, w której bardziej niż historycznej interpretacji wierzymy pamięci i narracjom o jej doświadczeniu.

W świecie, gdzie historia była zbiorowa, pamięci zaś – indywidualne, to właśnie historyk sprawował nad przeszłością coś w rodzaju wyłącznej kontroli. W ciągu ostatniego stulecia historia, zwana nauką, nawet potężnie umocniła ten przywilej. Tylko do historyka należało ustalenie faktów, przytoczenie dowodów, objawianie prawdy. [...] Dziś historyk nie jest bynajmniej jedynym producentem przeszłości. Dzieli tę rolę z sędzią, świadkiem, mediami i prawodawcą⁷.

Zgodnie z jego sugestią należy zatem przyjrzeć się starannie miejscu i roli tych „innych” producentów przeszłości, uznając, iż do ich grona zaliczymy również artystów. Przewodnikiem tej części naszych rozważań będzie Paul Ricoeur, u którego, inaczej niż u teoretyków przywoływanych wcześniej, fotografia nigdy nie stała się przedmiotem analizy. Można więc zapytać, dlaczego jego refleksje miałyby nam pomóc w zbliżeniu się do artystycznych foto-tekstów? Odpowiedzieć można na kilka sposobów. Po pierwsze, coraz więcej uwagi artystów i teoretyków zajmuje pytanie o możliwość reprezentacji post-pamięci oraz jej relacji z wiedzą historyczną (M. Hirsch, J.E. Young, A. Huysen,

G. Didi-Huberman). Konsekwencją tego zainteresowania jest konieczność rozważenia statusu obrazów, które pretendują do miana dokumentów oraz społecznych i indywidualnych narracji je otaczających. Operacja historiograficzna, o której pisze filozof, może odnosić się do różnych sposobów zapisu: słownego, lecz także do form hybrydycznych, takich jak foto-teksty. Po wtóre, ze względu na społeczną funkcję fotografii jako pamięci zbiorowej, stanowią one znakomity materiał rozważań zarówno nad historią, jak i pamięcią.

Hayden White przeciwstawia refleksję Ricoeura poststrukturalistom (m.in. Barthesowi, Derridzie i Kristevej), których uznaje za „dekonstruktorów narracyjności”. W przeciwieństwie do nich Ricoeur uważa, że *narracja, będąc czymś o wiele więcej niż tylko formą, jest językowym przejawem specyficznie ludzkiego doświadczania czasowości*⁸. Z kolei Katarzyna Rosner podkreśla odmiennność myśli Ricoeura wobec narratywistów takich jak MacIntyre czy Carr. Różnica polega na tym, że dla pierwszego doświadczenie przyjmuje formę narracyjną poprzez odniesienie do kodów kultury, dla tych drugich zaś *narracja jest strukturą ludzkiego myślenia, którą opowieści dyskursywne wykorzystują, rozwijają i sublimują*⁹. Narracyjność odnosi się zatem przede wszystkim do doświadczenia, przeżywania i tegoż później wyrażania. Sam Ricoeur chce znaleźć rozwiązanie, które z pomocą narracyjności uchwyci zarówno fenomen poznania historycznego, jak i „aporie pamięci”¹⁰. W książce uznajemy, że foto-tekst może stać się taką metodą reprezentowania historii, w której znajdzie się miejsce zarówno na teoretyczną refleksję nad historią, jak i – dzięki wizualnej zawartości obrazu – na ludzkie doświadczenie. W foto-tekstach przeglądają się zatem dylematy charakterystyczne dla pytań historiografa.

Ricoeur wyróżnia trzy fazy operacji historiograficznej. Pierwszą nazywa dokumentalną, którą *zapoczątkowują zeznania świadków, a kończy utworzenie archiwów*; następnie nadchodzi faza wyjaśniania/rozumienia, która obejmuje *rozliczne zastosowania spójnika „dlatego” jako odpowiedzi na pytanie „dlaczego”*¹¹. Ostatni etap operacji historiograficznej nazywany jest przez filozofa fazą przedstawienia. Oznacza *ujęcie w formie literackiej czy pisemnej dyskursu przekazywanego czytelnikom historii*¹². Autor *Czasu i opowieści* podkreśla, że zaproponowany przez niego podział na fazy nie miał w zamierzeniu określać następstwa etapów. W historiografii faza przedstawienia – oznaczająca m.in.

wybór formy literackiej – ma wpływ na argumentację zastosowaną podczas fazy wyjaśniania/rozumienia. Zamiast o fazach można zatem mówić o nakładających się na siebie poziomach. Dla Ricoeura najważniejsze będzie jednak uporządkowanie linearnego ciągu przebiegającego od prób archiwizowania pamięci do „historii”, ujmowanej jako zastąpienie przeszłości.

Próba zastosowania refleksji Ricoeurowskiej do fotografii nie ma na celu automatycznej aplikacji jego pojęć w obszarze wizualnym, raczej uzupełnienie obszaru badanego przez filozofa o obraz. Dodajmy również, że gdybyśmy stosowali przemyślenia Ricoeura jedynie do obrazu, to skazywalibyśmy się na niepowodzenie. W analizie hermeneuty niezwykle ważną rolę odgrywają akty wypowiedania i spisywania narracji. Jednak wtedy, gdy mówimy o foto-tekstach, zakładając za Hughesem i Noble, że mamy do czynienia z *różnorodnością gatunków i trybów narracyjnych praktyk* odnoszących się do fotografii¹³, to w takim tekstualistycznym ujęciu obrazu otwiera się pole dla operacji historiograficznej. Jak zatem mogłaby przebiegać operacja historiograficzna wtedy, gdy mamy do czynienia z fotograficznym obrazem?

Zacznijmy od fazy dokumentalnej, momentu, w którym żywa pamięć zostaje przeobrażona w świadectwo. W fotografii odpowiadałaby etapowi przełożenia doświadczenia oka na obraz, mówiąc prościej – momentowi fotografowania, lecz także odtworzenia zapamiętanego zdarzenia (jak czyni to Jeff Wall w swoich „prawie dokumentach”). W rozważaniach Ricoeura o historii niezwykle ważną rolę odgrywa problematyka „świadectwa”. W *Pamięci, historii, zapomnieniu* stwierdzenie „byłem tam” jest zaczynem procesu historiograficznego. Filozof opisuje przejście od żywej pamięci do spisanej historii – od intuicyjnie wypowiedanego „tu”, „tam” i „przedtem” do systemu miejsc i dat¹⁴. Ricoeur pisze: *wyraźna deklaracja świadka, którego sylwetkę zaraz naszkicujemy, dobitnie to stwierdza: J’y étais, „Byłem tam”*¹⁵. W refleksji Ricoeura „byłem tam” łączy doświadczenie przestrzeni z przeżyciem czasu, lecz jednocześnie likwiduje „absolutne, żywe doświadczenie”¹⁶. Pracę fotografów w kontekście rozważań filozofa można porównać do pierwotnego gestu archiwizowania. Zasadniczo, przypomina ona relację mowy i pisma. Operacja historiograficzna pozwala na przejście od słowa wypowiedanego do słowa spisanego, fotografia zaś umożliwia przekształcenie pamięciowego obrazu w obraz materialny.

Jeśli przeniesiemy rozważania francuskiego myśliciela na grunt fotografii (pamiętajmy, że *Pamięć, historia, zapomnienie* poświęcone jest tekstom, nie obrazom), natrafimy na interesujące związki żywego doświadczenia i doświadczenia zapośredniczonego. Po pierwsze: „byłem tam” rozumiane po Ricoeurowsku przywołuje Barthesowską formułę fotografii jako „tego-co-było”. O ile jednak w podszytym fenomenologią Świetle obrazu chodzi o dotarcie do żywego doświadczenia, przeżycie traumatycznego „nakłucia”, to w działach Ricoeura obecność narracji w hermeneutyczny sposób uniemożliwia spotkanie żywej pamięci. W inspirujący sposób stanowiska Paula Ricoeura i Rolanda Barthesa konfrontuje Mirosław Loba. Dla pierwszego *narracja jako opowieść przede wszystkim o ludzkim cierpieniu jest także podstawą tożsamości jednostki*,¹⁷ zaś dla drugiego *ani tekst, ani życie nie układają się w spójną opowieść*¹⁸. Ricoeur jawiłby się zatem jako filozof szukający znaczenia w rozbitych fragmentach doświadczenia, zaś Barthes jako obrońca prawa do istnienia doświadczenia fragmentarycznego, posplatane go „jak tkanina”¹⁹. Zauważmy jednak, że chociaż jednak w odniesieniu do tekstów i figury autora Barthes zakładał zawsze konstrukcyjność i fikcyjność, to w odniesieniu do fotografii „to-co-było” odnosi nas zawsze do rzeczywistości. W ten sposób odnaleźć można wspólną płaszczyznę rozważań filozofów: zarówno „to-co-było” jak też „byłem tam” zakłada istnienie rzeczywistości.

Powróćmy jednak do kolejnych etapów operacji historiograficznej. „Byłem tam” jest poświęceniem wiarygodności świadectwa. To etap problematyczny w fotografii. Czy stwierdzenie „byłem/am tam” wystarcza, by przełamać nieufność? Ricoeur przywołuje sądownicze doświadczenie polegające na zadaniu werbalnego odtworzenia sfilmowanej sceny. To doświadczenie ma potwierdzać wiarygodność świadka. Czytamy w *Pamięci, historii, zapomnieniu: domyślny model w tym założeniu stanowi niepodważalna wiarygodność oka kamery*²⁰. Jednak z praktyki i teorii fotograficznej wiemy, że taka „niepodważalna wiarygodność” nie istnieje, lub jest – by powiedzieć łagodniej – „niestabilna” – waha się od ścisłości do zafałszowania. To dopiero jednak druga połowa wieku dwudziestego stała się epoką podważania autorytetu fotografii. Allan Sekula w *The Body and the Archive* przypomina, że to właśnie w niezdolności obrazu do mówienia, w „ciszy, która milczy” (*a silence that silences*), jak pisze, sytuowano nadzieję

dokumentu jako wiarygodnego obrazu²¹. Milczenie obrazu, zamiast pozwolić nam unikać licznych wykrętów zeznań świadka, może prowadzić na manowce. Warto zwrócić uwagę na przekształcenie proporcji wiary w słowo i obraz. W czasie opisywanym przez Sekulę, kiedy dopiero co odkryto fotograficzną moc dokumentowania, prawdziwy obraz przeciwstawiano „pokrętnemu” słowu. Wydawało się, że skoro dziewiętnastowiecznej fotografii dokumentalnej nie towarzyszy wypowiedź modela, jeśli jest ona sporządzana za pomocą nieuprzedzonych maszyn, to pokazuje ona obraz obiektywny. Już sto lat później, w drugiej połowie wieku dwudziestego, William J. Mitchell w książce *The Reconfigured Eye* opisuje liczne przypadki, w których kwestionowano fotograficzne dowody²², wskazując na nieprzystawalność Arystotelesowskiej definicji obrazu do rzeczywistości cyfrowego obrazu. Nie znaczy to jednak, że teraz słowu wierzy się bardziej niż obrazowi, raczej, że zarówno słowa, jak obrazy wiarygodność utraciły. Pozytywistyczny instrumentalizm z jego wiarą w obiektywność praw naukowych nie brał pod uwagę tego, że samo wprowadzenie obrazu w system archiwum wbudowuje go w określoną narrację, podczas gdy obraz, stając się świadectwem, w myśl Ricoeurowskich rozważań *wyposaża pamięć deklaratywną w ciągłość narracyjną*²³. Ta zaś przeobraża świadectwo, najpierw w ślad dokumentalny i następnie w dokument. Bez pamięci, zatem nie ma narracji, a także nie ma świadectwa i dokumentu.

Ricoeur, pisząc o świadectwie, ma na myśli moment wypowiedzenia, tak jak zaświadczenie przed sądem. *Pierwotnie świadectwo ma charakter ustny – jest słyszane, wysłuchiwane. Archiwum to pismo – odczytuje się je, trzeba do niego sięgnąć*²⁴. Traktowanie jako świadectwa fotografii wydawałoby się zatem bezzasadne, chociaż już np. wypowiedzianie świadectwa o widzianej fotografii jest możliwe. Jeślibyśmy jednak chcieli mówić o fotografii jako świadectwie, musielibyśmy brać pod uwagę sam moment fotografowania, chwilę przed zapisem lub czas „obrazu utajonego”²⁵. Fotograf poświadczają o zdarzeniu robiąc zdjęcie. Sama fotografia ujmowana jako obraz pojawiałaby się w archiwum jako ślad dokumentalny lub dokument archiwalny, jeśli zostanie poddana interpretacji. W istocie zatem mamy do czynienia ze świadectwem o charakterze mieszanym: zapisanemu na nośniku obrazowi towarzyszy ustna opowieść, czasem, lecz nie zawsze spisana.

Sam filozof nie ufa tak „paradygmatowi zapisu” jak „idei bezstronnego obserwatora”²⁶, dlatego wybiera drogę Platońskiego *farmakonu*. Świadek jest neutralny i podlegać musi weryfikacji, która dokona się w archiwum. Podobnie jak substancja – lekarstwo i trucizna – która sama z siebie nie jest ani dobra ani zła, także istnienie dokumentu złożonego w archiwum nie wystarcza, by mówić o „wiarygodności” lub „niewiarygodności” narracji historycznej. Teksty (w naszym wypadku fotografie) wypełniające półki archiwów są neutralne, lecz budowane na ich podstawie przez historyków narracje – już nie. Prawdziwość i fałszywość będzie zależała od powtarzalności, od tego, co – jak pisze autor – daje się odrzucić i tego, co daje się potwierdzić²⁷. Złożenie tekstu w archiwum zasadniczo zmienia jego pozycję. Jak zauważa Ricoeur: *nic samo w sobie nie jest dokumentem, mimo, że każda pozostałość przeszłości jest potencjalnym śladem*²⁸. Dokumentu należy zatem poszukiwać,²⁹ zaś ta czynność to w istocie analizowanie śladów. To historyk działaniem narracyjnym nadaje śladom różnego rodzaju: tekstom, księgom czy testamentom status dokumentu. Są jednak ślady, które dokumentem (a więc podstawą historii) stać się mogą dopiero, gdy utracą swój pierwotny charakter. Ricoeur pisze tu o *dokumentach, które przestały być świadectwami*³⁰ – jak ustne wypowiedzi, które muszą zostać spisane. Zostaje tu wprowadzony interesujący wątek, okazuje się bowiem, że pomiędzy pamięcią a historią znajduje się pęknięcie. Świadek pamięci musi utracić swą specyfikę, by stało się dokumentem. Pamięć zostaje „zarchiwizowana, zdokumentalizowana”, zaś jej obiektem przestaje być wspomnienie³¹.

Skąd jednak czerpiemy naszą wiarę w świadectwo? Zauważmy, iż czasem wystarczy sam autorytet archiwum, byśmy uznali ważność dokumentalnego śladu. To archiwum zatem przesądzi o wiarygodności lub nieufności wobec niego. Przywołajmy ponownie dłuższy nieco fragment tekstu Ricoeura:

Oczywiście, jeśli rzeczy pisane stanowią główny depozyt archiwum, i jeśli wśród nich główną część stanowią świadectwa dawnych ludów, to do archiwizowania nadają się wszelkiego rodzaju ślady. W tym sensie pojęcie archiwum przywraca gestowi pisania całe bogactwo, w jakie wyposaża je opowiedziany w Fajdrocie mit. Zarazem każda obrona archiwum utknie w zawieszaniu o tyle, o ile nie wiemy, i być może nigdy się nie dowiemy, czy przejście od świadectwa ustnego do świadectwa pisemnego do dokumentu

archiwalnego to – jeśli chodzi o jego użyteczność lub jego niedogodność dla żywej pamięci – lek czy trucizna – pharmakon...³².

Ricoeur czyta Platona w innym celu niż Derrida. Interesuje go nie ontologiczna nierozstrzygalność *pharmakonu*, lecz epistemologiczna pragmatyka archiwów. Świadcstwa, „wyniesione do rangi dowodu dokumentalnego” powodują zmianę proporcji – pismo, *hypomnēmē* zyskuje przewagę nad pamięcią żywą. Potrzeba zatem przypomnienia dwoistości substancji pisma – lekarstwa i trucizny – by podważyć nieomylność archiwów. Istnieją ślady, zauważa Ricoeur, nie będące śladami pisanymi, i wymienia: *urny, narzędzia, malowane bądź rzeźbione wizerunki, przedmioty pochówku, pozostałości budynków* i wprowadza dodatkowe rozróżnienie na świadectwa dobrowolne, zostawione potomnym świadomie oraz *mimowolne, świadczące wbrew sobie*³³. Czy do tej rodziny śladów zaliczymy fotografie? Niewątpliwie, fotografie archiwalne, odnalezione przypadkowo lub celowo kiedyś ukryte świadczą wbrew sobie (Georges Didi-Huberman). Z kolei starannie budowana konstrukcja rodzinnego albumu byłaby świadectwem dobrowolnym, zostawionym z myślą o przyszłych rodzinnych historykach i genealogach, lecz przecież także ten ślad może świadczyć wbrew sobie, pokazywać, co innego niż chciałby ten, który świadectwo tworzy (Marianne Hirsch). Wreszcie – są przecież fotografie pozostawiane wraz z pismem, wszystkie złożone foto-teksty. Z jednej zatem strony mamy do czynienia z fotografiami, które są jak odnajdowane przez archeologa artefakty, z drugiej – fotografia jest narzędziem przedłużania pamięci, jak pismo, posiada więc naturę *hypomnēmē* „podpórki pamięci”. W obu wypadkach ślad jeszcze o niczym nie przesądza. Trzeba bowiem działania czytelnika/widza, by świadectwo stało się dokumentem. Ten etap stanowi zwieńczenie fazy dokumentalnej i jednocześnie krok ku fazie wyjaśniania.

*Dokumentu się poszukuje i się go znajduje*³⁴, zauważa filozof. Szukanie dokumentu to w istocie analizowanie śladów. Ginie tu różnica między charakterem śladów, każdy ze śladów staje się dokumentem, ponieważ zostaje usankcjonowany przez proces badania. Faza dokumentalna kończy się, gdy ślad nie jest już tylko wspomnieniem *zatrzymanym w relacji ciągłości i przyswojenia, w odniesieniu do terażniejszej świadomości*³⁵, lecz staje się „dowodem dokumentalnym”, podmiotem historii, nie pamięci. W *Czasie i opowieści* spotykamy się z krytyką

historii, zmierzającej do „poszerzania pamięci zbiorowej”, gdzie „dane z banków informacji” traktowane są na równi z dokumentami. Ricoeur bierze zatem pozytywizm w obronę, przyznając, że w swojej epistemologicznej naiwności pozytywizm przynajmniej zachował znaczeniowość dokumentu, czyli to, że funkcjonuje on jako ślad zostawiony przez przeszłość. Oderwana od tej znaczeniowości dana staje się, ściśle rzecz biorąc, nieznacząca³⁶.

Skupienie się na pamięci sprawia, że historia staje się zbędna. Tymczasem pełni ona konieczną funkcję korygującą pamięci wspólnej. Trop podejmowany przez Ricoeura podpowiada, że samo istnienie śladu nie wystarcza, by mówić o „wiarygodności” lub „niewiarygodności” narracji historycznej. Fotografie są neutralne, lecz narracja z nich zbudowana już nie. Na nowo należałoby zdefiniować pojęcia autentyczności i zafałszowania. Nawet jeśli wiemy, że zdjęcia są „autentyczne” – zrobione w kontekście, który nosi znamiona prawdy – to jednocześnie ich sens może być zafałszowany, bo wbudowany w narrację sugerującą błędną ich interpretację. Jakich narzędzi użyć przy takiej próbie rekonstrukcji?

Ricoeur scharakteryzuje fazę wyjaśniania/rozumienia jako próbę powiązania dwóch przeciwstawnych podejść do narracyjności. Zgodnie z pierwszym, narrację traktuje się jako „inną”, alternatywną wobec wyjaśniania przyczynowego metodę, w drugim – historia „nastawiona problemowo” zastępowała narracyjną³⁷. W obu, jak czytamy, narracja staje równoważna wyjaśnianiu, co nie zadowala autora *Temps et Récit*. Od narracyjności nie należy oczekiwać, że wypełni jakąś lukę w wyjaśnianiu/rozumieniu³⁸, pożyteczniej jest zatem, w jego opinii, rozważyć możliwość skojarzenia dwóch typów rozumienia – narracyjnego i eksplikacyjnego³⁹. Jaką więc propozycję wobec tych dwóch modeli proponuje on sam? Zamiast wyjaśniania – wyzwolenie zdolności przedstawieniowej⁴⁰, dokonane za pomocą odpowiednich środków retorycznych. Ta operacja pozostaje ściśle związana z kategorią interpretacji, która, jak zauważa filozof, jest nieodzowna na każdym z poziomów historiografii – od wyboru źródła dokumentalnego, przez wyjaśnianie, aż do włączenia w proces „znaków literackości”⁴¹. Ricoeur postanawia jednak zastąpić pojęcie interpretacji terminem „reprezentacja”, uzasadniając swój wybór pragnieniem usytuowania swoich rozważań w obszarze fenomenologii pamięci. Reprezentacja funkcjonuje jako

„zastąpienie” (*représentence*) pamięci, powiązana ściśle z retorycznym użyciem środków opowiadania. *W naszym dyskursie reprezentacja historyczna podąża w ślad za reprezentacją pamięciową*⁴², pisze i ta dwuwymiarowość znakomicie wpisuje się nie tylko w aporie pamięci/historii, lecz także aporie foto-tekstów.

Nasuwa się jednak pytanie jaki status zajmują prace, będące przedmiotem analizy tej części książki w kontekście Ricoeurowskiego rozróżnienia na historie, które się opowiada (*stories*), i historie, które buduje się na podstawie śladów dokumentalnych (*history*)⁴³. Wcześniej prezentowane ujęcie opowiadało się raczej po stronie pamięci niż historii. Artystyczna interpretacja materiału archiwalnego, by użyć słów Bal, różni się od tego, co potocznie rozumiemy jako historię. *Oparta jest na głębokiej świadomości usytuowania krytyka w terażniejszości, społecznej i kulturowej terażniejszości, z punktu której patrzymy i spojrzenia wstecz, na obiekty, które zawsze już należą do przeszłości, obiekty, których używamy by definiować naszą obecną kulturę. Zatem, można ją podsumować jako kulturową pamięć w terażniejszości*⁴⁴.

Foto-tekst, aby funkcjonować w wymiarze artystycznym, musi uwzględniać współczesność spojrzenia twórcy i czas, w którym powstała praca. Jednak prezentowane tu foto-teksty mają ambicje większe niż tylko być śladem przeszłości. Ricoeur pisze o pułapce, polegającej na możliwości *pomylenia stwierdzonych faktów z mającymi miejsce wydarzeniami*⁴⁵. Te pierwsze należą do procedur historiograficznych, te drugie – do pamięci naocznych świadków. Foto-teksty mają wyczuć swojego czytelnika/czytelniczkę na tę różnicę, pozwalając ominąć bezpiecznie pułapki zastawiane przez pamięć i historię.

Do której zatem grupy należą artystyczne foto-teksty? Do świadectw pamięci czy dokumentów historii? I czy szczegółowe analizy prowadzone przez Ricoeura mogą być przydatne przy ich czytaniu? Foto-teksty zawierają ślady dokumentalne włączone w fikcyjną narrację, ale również często chcą być świadectwem historycznego zdarzenia.

Dalej prześledzimy skomplikowane relacje pamięci i historii oraz przyjrzymy się sposobom konstruowania narracji. Wraz z postępowaniem operacji historiograficznej będziemy zmieniać też perspektywę: z perspektywy sporządzającego świadectwo świadka stopniowo przemieszczać się na pozycje historyka czy te archeologa analizującego ślady i dokumenty.

1. SPISYWANIE ŚWIADECTWA

Realizowany od roku 1982 do dzisiaj *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata* Anny Beaty Bohdziewicz ma formę osobistych notatek, w których zdjęcie zostaje uzupełnione krótkim, odręcznie pisanym komentarzem. Chociaż zmieniają się kadry, podejście do dokładnego datowania (które autorka stopniowo porzuca), a także pojawia się w cyklu materiał barwny, to podstawowe przekonanie autorki, że istotą fotografii jest utrwalanie tego, co bezpowrotnie przemija, nie uległo osłabieniu⁴⁶. Przyjrzyjmy się konsekwencjom tego założenia bliżej.

Jednym z najczęściej publikowanych i wystawianych zdjęć cyklu (przywoływane równie często, co inne z owego czasu, przedstawiające Lecha Wałęsę) jest obraz telewizora, na którego ekranie widzimy generała Jaruzelskiego przemawiającego w rocznicę stanu wojennego. Poniżej odręcznie napisana data i komentarz: *niedziela 12.12.1982 – Generał przypomniał nam, co zrobił rok temu*. Jednak to symbolicznie zdjęcie nie jest pierwszym w cyklu i wyjęte z kontekstu całości ogniskuje uwagę odbiorcy na interpretacji politycznej. Tymczasem, takie ujęcie jest uproszczeniem sensu cyklu. *Fotodziennik* ma formę niezwykle przemyślaną narracyjnie. Rozpoczyna się od zdjęcia aparatu fotograficznego, którym dziennik będzie rejestrowany, oraz fotografii strony z wierszem Czesława Miłosza *Piosenka o końcu świata*. Oba zdjęcia stanowią rodzaj prologu, wyznaczającego perspektywę dla narratora. Tak jak w wierszu, w *Fotodzienniku* pojawią się drobne z punktu widzenia historii wydarzenia, przydarzające się ludziom i światu przyrodniczemu, a także przyświecać mu będzie refleksyjne spojrzenie poety. Bohdziewicz przyznaje się także do innych inspiracji; dostarczają ich tak literackie wzory dzienników Białoszewskiego i Gombrowicza, jak i fascynacja codziennymi praktykami albumowymi. W pracy odnaleźć można zarówno tradycję dokumentalnego opisu

(*descriptive photography*) etnografii i socjologii wizualnej, jak i nurt prywatnego, pisanego dla siebie dziennika. Ta samoświadomość praktyki stanowi podstawę dla poszukiwań fotograficznego odpowiednika literackich i wizualnych pierwowzorów.

Jak zauważa autorka, pomysł *Fotodziennika* wyrósł ze świadomości historycznej wagi zdarzeń, których była świadkiem, lecz także z silnego osobistego przeżycia im towarzyszącego⁴⁷. W *Fotodzienniku* z lat osiemdziesiątych widzimy zdarzenia niezwykle zróżnicowane: są te należące do świata zewnętrznego – a więc np. scenki uliczne, kolejki w sklepach, zamieszki, milicjanci legitymujący przechodniów – lecz także do świata prywatnego, rodzinnego. Opowiadając o cyklu, Bohdziewicz podkreśla, że takie zestawienie pokazuje uwikłanie życia codziennego w politykę i historię. Owo zaangażowanie nie przekreśla jednak drugiego, głębokiego znaczenia cyklu, który odnosi się zarówno do wyrażanego w wierszu Miłosza ciągu przepływającego życia, jak i fotograficznej potrzeby jego zapisania. Od początku zatem w *Fotodzienniku* przenikały się dwa wątki: jednym była reakcja autorki na wydarzenia roku 1980 i 1981 i jej obserwacja prób buntu wobec systemu politycznego, drugim – zanotowanie stanu utraty nadziei na zmianę. Patrząc z dzisiejszej perspektywy można dodać, że wraz z rozrastaniem się zbioru fotografii praca zmieniała się nie tylko w świadectwo czasów, lecz stała się kroniką historyczną. Bohdziewicz postępuje bowiem nie tylko na sposób Ricoeurowskiego świadka zdającego świadectwo z wydarzeń, lecz poprzez autorefleksję nad czasami jest historiografem.

Oto jak komentuje *Fotodziennik* Karolina Lewandowska: *osobiste przeplata się tu z tym, co publiczne i polityczne, a forma wynika z przekonania, że „jednostkowe świadectwa uczestniczenia w Historii wydają [...] się zawsze najciekawsze, bo poprzez nie możemy najlepiej odczuć czas, który minął”⁴⁸*. Cykl obejmuje zarówno te wydarzenia, które nazwać można „ważnymi”, jak i błahe, bo każde z nich jest równie bliskie codziennym przeżyciom autorki fotografii. Bohdziewicz dodaje jeszcze jeden kontekst dla wymieszania zdarzeń „ważnych” i „zwykłych”, wprowadzając dodatkowy konstrukcyjny wątek narracji. Jak wyjaśnia, zróżnicowana waga sfotografowanych wydarzeń jest okazją do (by sięgnąć do jej własnych słów) *ciekawych zbitek, napięć narracyjnych, pokazania, jak dziwne jest moje życie*⁴⁹.

Wspominałam nieco wcześniej o stopniowym odchodzeniu artystki od szczegółowego datowania obrazów. Pozwala ono rozważyć znaczenie daty dla percepcji czasu i historii, a co za tym idzie dla procesu przechodzenia z poziomu pamięci, indywidualnego wspomnienia, do historii. *Fotodziennik* stanowi tego procesu dobry przykład. Służy mu wspomniana wcześniej, starannie przemyślana forma narracyjna, wykorzystująca połączenie obrazu i komentarza. Narracja obejmuje kolejne wymiary czasu, które można określić jako przechodzenie od czasu przeżywanego do historycznego. O ile obraz fotograficzny odnosi się do bliżej nieokreślonego „kiedys”, charakterystycznego dla śladu przeszłości, to zapisana data wskazuje na czas historyczny, odnoszący się do dokumentu. Brak dokładnej daty wprowadza perspektywę nie tyle zdarzeniową, co historyczną⁵⁰. Ricoeur zwraca uwagę na istnienie łącznika między czasem przeżywanym a historycznym, jakim jest czas kalendarzowy. *Czas kalendarzowy wnosi właściwy czasowi zapis, mianowicie system dat zewnętrzny wobec zdarzeń, do których się odnoszą*⁵¹. Ustalenie daty staje się podstawą określenia wiarygodności świadectwa, i następnie jego umieszczenia w archiwum. Dla Bohdziewicz ważne jest bowiem nie tylko to, że spíše fotodziennik prywatnych doświadczeń, ale że te doświadczenia staną się podstawą historiografii. Patrząc z perspektywy Ricoeurowskich rozważań, sporządzanie *Fotodziennika* można porównać do spisywania świadectwa wyznaczającego pierwszy etap operacji historiograficznej. *Świadectwo* – pisze filozof – *inicjuje proces poznawczy, który wychodzi od pamięci deklarowanej, przechodzi przez archiwa i dokumenty, a kończy się na dowodzie dokumentalnym*⁵².

Pamiętajmy jednak, że status fotografii jako świadectwa jest problematyczny, bo w istocie stanowi zapis wydarzenia. W istocie patrzemy na świadectwo zarchiwizowane. Pomimo iż fotografia jest zapisem, traktuje się ją po części tak, jakby stanowiła „świadectwo żywe”. W moim przekonaniu jest to konsekwencją szczególnej antropologicznej pozycji obrazu. Ta szczególna pozycja pozwala mi mówić o „fotograficznym świadectwie”, które wydaje się spełniać trzy warunki, o których mówi Ricoeur, a które zarezerwowane są dla żywego świadka: są to warunki autodesygnacji, uwierzytelnienia oraz gotowość do powtórzenia zeznania. Warunek pierwszy jest konsekwencją sytuacji, w której znalazł się świadek *domagając się, by mu uwierzono*⁵³.

Fotografia wskazuje, że „ktoś tam był”, bo mamy przed oczami zdjęcie, co uwierzytelnia sytuację świadka. Spełniony zostaje także warunek gotowości do powtórzenia. Fotografia powtarza to, co było i niczego już więcej nie jest w stanie dodać do zrobionego już obrazu.

Wspomnieliśmy już wcześniej o tym, że składanie świadectwa porównywane jest do sytuacji zachodzącej w sądzie (w istocie Ricoeur pisze również o innych zastosowaniach, między innymi o ambicjach archiwizowania, lecz są one pomijane w dalszej analizie). Podstawą aktu świadczenia jest, z jednej strony, stwierdzenie faktycznej rzeczywistości relacjonowanego doświadczenia, zaś z drugiej – potwierdzenie bądź uwierzytelnienie deklaracji na podstawie doświadczenia jej autora⁵⁴. Żeby opowiadać, trzeba zatem być w miejscu i poświadczyć zdarzenie. *Specyfika świadectwa* – czytamy – *polega na tym, że stwierdzenie rzeczywistości nierozzerwalnie wiąże się z gestem autodesygnacji podmiotu poświadczającego*⁵⁵. Fotografia, dostarczając modelu wiarygodności, powinna być uznana za stwierdzenie rzeczywistości, jednak, jak już wiemy, także ta wiarygodność musi zostać poddana badaniu. *Bateria podejrzeń*,⁵⁶ kierowana w stronę świadectwa, obejmuje także obraz. Spójrzmy na otwierające rozdział zdjęcie: widzimy ekran telewizora i postać w mundurze. Zdjęcie wyznacza poziom opowiadania (Ricoeur posługuje się rozróżnieniem Benveniste’a), narrację o wydarzeniu. Świadectwo wymaga czegoś więcej niż opowiadanie, wymaga potwierdzenia przez podmiot narracyjny własnej pozycji. *Świadek najpierw sam stwierdza, że jest świadkiem*, dzięki czemu nie można odzielić *rzeczywistości tego, co minione, od obecności narratora na miejscu zdarzenia*⁵⁷. Temu też służy autobiograficzna forma *Fotodziennika*, podkreślana ironicznymi komentarzami.

Zastanówmy się przez chwilę, jaką funkcję w pracy Bohdziewicz pełni tekst towarzyszący obrazom. Johnnie Gratton, pisząc o narracjach „fotobiograficznych” (*photobiographical*) zwraca uwagę, że w analizowanych przez siebie przykładach *tekst niekoniecznie odnosi się bezpośrednio do fotografii, lecz zdaje się raczej narratywizować obiekt lub obiekty przedstawione na zdjęciu*⁵⁸. Co znaczy w tym wypadku narratywizowanie? W kontekście analizowanych przez Grattona *Historii prawdziwych* Sophie Calle, byłoby to prezentowanie wraz z fotografią krótkich opowieści, po części fikcyjnych, po części autobiograficznych. To samo zdanie użyte w odniesieniu do *Fotodziennika* znaczy co

innego. Narratywizacja tutaj to określenie własnej pozycji jako świadka zdającego relację ze zdarzeń, a jednocześnie przedstawienie o tych wydarzeniach własnych przemyśleń.

W odniesieniu do obrazu fotograficznego oglądający pozornie nie wymaga od autora zdjęcia stwierdzenia „jestem świadkiem”, automatycznie niejako zakładając, że skoro zdjęcie zostało zrobione, to musiał być ktoś, kto je zrobił. Powinniśmy tym samym uznać, że wspomniane przez filozofa wskazanie na własną obecność dokonywałoby się automatycznie. Ricoeur kontynuuje swoje rozważania, pisząc, że sama autodesygnacja wystarcza *do stwierdzenia „ja tam byłem” dodać „uwierzcie mi”*⁵⁹. I w ten sposób narracja staje się świadectwem.

Ale czy ten proces zachodzi w odniesieniu do obrazów? Zauważyłam wcześniej, że automatyczna autodesygnacja zdjęcia jest pozorem, a to dlatego, że owo „uwierzcie mi” fotografii osadzone jest nie tylko w obrazie, lecz również w komentarzu (niekoniecznie spisany) – to on będzie osadzać zdjęcie w kontekście autentyczności, to dzięki niemu dowiemy się, czy mamy obrazowi wierzyć, czy też nie. Najwyraźniejszym przykładem takich działań mogą być fotografie uwikłane ideologicznie i zdekonstruowane przez późniejszych historyków – portrety totalitarnych przywódców, fotografie ludobójstwa, dokumentacje zbrodni. Nawet jeśli wiemy, że zdjęcia są „autentyczne” czyli zrobione w określonych historycznie i geograficznie warunkach, to jednocześnie wiedzy tej towarzyszy świadomość potencjalnego fałszu dołączonych do obrazu narracji. Znaki autobiograficzności *Fotodziennika* pojawiają się w odręcznie dopisanym komentarzu na kilku poziomach: wizualnym, jako odręczna sygnatura oraz w użytym w podpisie zaimku „my”. W stwierdzeniach: „generał przypomniał *nam*” lub na innym zdjęciu „Josif Brodski patrzy na *nas* z za grobu”⁶⁰, wyraźnie są elementem samopotwierdzenia: to moje/nasze widzenie. To także odniesienie do prawdy stwierdzenia. Bohdziewicz tak je komentuje: *Podpisywałam zdjęcia w Fotodzienniku, ponieważ cała rzeczywistość wokół – w telewizji i w prasie – była potwornie zakłamana, także ta rzeczywistość wizualna, bo nam pokazywano szereg obrazów, które były najczęściej spreparowanymi fragmentami rzeczywistości i do tego często szły kłamliwe podpisy czy komentarze. Uznałam wtedy, że nawet zdjęcie przedstawiające zupełnie banalne, jakby oczywiste, obrazki*

z życia codziennego wymagają podpisu. Miałam całą serię zdjęć zatytułowanych „nasze...” – nasze telefony, nasze schodki, nasze chodniki, nasze sklepy itp.”

Pojawia się znane już przeciwstawienie: fotografia zwodzi, manipuluje, wypowiedziane i zapisane słowo stanowi świadectwo. Odwołanie do „nas” wskazuje także na intersubiektywny charakter *Fotodziennika*. Bohdziewicz opowiada nie tylko o swojej pamięci, lecz także o pamięci jej pokolenia. Czy odważymy się użyć tu pojęcia „pamięci zbiorowej”, do którego krytycznie nastawiony był Ricoeur? Wydaje się, że praktyczniej byłoby odwołać się do proponowanego przez niego zastąpienia dialektyki pamięci zbiorowej/indywidualnej hipotezą pamięci *względem siebie, względem bliskich i względem innych*⁶¹. *Fotodziennik* w ten sposób staje się świadectwem pamięci samej Bohdziewicz i jej bliskich wobec pamięci tych innych, którzy nie pamiętają. Świadectwo autorki zostaje potwierdzone przez innych dzielących z nią doświadczenie czasu. Wiara w świadectwo dla francuskiego filozofa wzmacniała powiązania członków wspólnoty. Podobnie jak nie da się pozbawić rozważań Ricoeura etycznego i politycznego aspektu, tak *Fotodziennik* musi być czytany w kontekście zmian politycznych. Zarówno jego powstanie, jak późniejsze prowadzenie miały pokazywać polską rzeczywistość lat osiemdziesiątych (i późniejszych). Sfotografowanie wydarzeń jest składaniem świadectwa przeciw systemowi, buntem wspieranym przez kolejnych świadków. Dlaczego jednak jednym świadkom się wierzy, a innym nie?

James E. Young inaczej od Ricoeura pojmuje pojęcie świadectwa. Zaznaczmy od razu, natężenie emocjonalne świadectw, których analizy za chwilę przywołamy, trudno porównywać ze zdystansowanym, ironicznym spojrzeniem autorki. W rozumieniu Younga świadectwo odnosi się nie do jednej z faz procesu historiograficznego, lecz jest złożoną formą narracyjną, odnoszącą się przede wszystkim do jednego wydarzenia – Holokaustu. Tymczasem więc weźmiemy pod uwagę jedynie epistemologiczne problemy związane z takimi świadectwami. Young uznaje za świadectwa także zapis *popękanych fragmentów pamięci* na taśmie filmowej i wideo⁶². Autor jest jednak w pełni świadomy trudności, jakie sprawia interpretacja tego rodzaju świadectw; przede wszystkim nasylenie wypowiedzi emocjami, które zniknęłyby w procesie transkrypcji. Zauważa, że w przypadku

świadcetw filmowych odbiorca zdaje się zapominać o konstruowanym charakterze takiej narracji, gdyż *podobnie do narracji literackiej, czy to wywołanej przez życzliwych słuchaczy czy nakazanej przez tradycję, świadectwo wideo spaja czas i przestrzeń, łącząc wydarzenia, aby stworzyć ciągłość, nowe wglądy, relacje przyczynowo-skutkowe oraz sensy historyczne*⁶³.

W obrazach świadectw strona wizualna i narracja tekstowa wspólnie konstruuja figurę tak narratora, jak i świadka. Pisze Young: *to znaczy, że zupełnie dosłownie oglądamy narratora organizującego swoje świadectwo, montującego je i opowiadającego zanim go nie usatysfakcjonuje*⁶⁴. Taka narracja, stworzona dzięki montażowi najazdów i odjazdów kamery, ścieżce dźwiękowej i dialogowej, od strony formalnej jest o wiele bogatsza i łatwiejsza do rozważenia od narracji czysto wizualnej. Badacz podkreśla w konstrukcji świadka relację słuchacza i opowiadającego, sposób zwrócenia postaci do kamery oraz dążenie nie do uzyskania świadectwa neutralnego, lecz możliwie zaangażowanego. Takie dawanie świadectwa porównuje do pracy terapeutycznej, wypowiedzenia traumy. W odniesieniu do materiałów filmowych i wideo Young pisze, że *ten rodzaj wiedzy, który nam przynoszą, nie jest czysto historyczny, lecz metahistoryczny*⁶⁵, bowiem te media ujawniają wszystkie, by tak powiedzieć, „szwy” narracyjne, także nacisk wywierany przez pytającego na świadka.

Tymi wszystkimi środkami nie dysponuje fotografia. Co więcej, łatwiej poddać w wątpliwość jej wiarygodność. Istnieje jednak zasadnicza różnica. Paradoksalnie, chociaż fotografia jest świadectwem, to nie ma swojego świadka. Osoby, która robiła zdjęcie, w kadrze nie widać. Jest zatem świadectwem pokazującym działania innych, ale chociaż przecież posiada swojego autora, wydaje się bezosobowa. Ona sama jest świadkiem, ale rzecz w tym, iż oglądana z perspektywy widza nie posiada nikogo, kto mógłby powiedzieć „byłem tam”. Dlatego też, kiedy zostaje umieszczona w archiwum, towarzyszyć jej powinno zeznanie świadka. Takie zeznanie jednak często nie idzie w parze z tym, co widać na fotografii⁶⁶. Argument ten podnosi Janina Struk, kiedy pisząc o fotograficznej ikonografii Holokaustu, zauważa podatność fotografii na ideologiczne manipulacje. Niewielka zmiana kadru, miejsce publikacji, mogą sprawić, że fotografia zostanie użyta jako świadectwo przeciwstawnych często treści.

Obiegowa opinia na temat fotografii – „każde zdjęcie opowiada jakąś historię” lub „obraz jest wart tysiąca słów” – ma znaczenie tylko pod warunkiem, że kontekst lub historia zostały już ustalone, czy to w muzeum, w archiwum, w gazecie, w albumie rodzinnym, czy nawet w obozie zagłady⁶⁷.

To stwierdzenie zgadza się z powracającą uwagą Ricoeura, by nie traktować procesu historiograficznego jako ciągu następujących po sobie czynności, lecz jako nakładające się na siebie poziomy, z których każdy jest nieustanną interpretacją, wyborem obrazów, trybów wyjaśniania i reprezentacji. Jakim świadectwem może być skazany na milczenie obraz fotograficzny? Wystarczy przywołać tu kontrowersje wokół często analizowanego⁶⁸ przykładu przezroczy z getta łódzkiego, wykorzystanych w dokumentalnym filmie Dariusza Jabłońskiego zatytułowanym *Fotoamator*. Komentujący odnalezione w latach osiemdziesiątych barwne slajdy zarówno świadek – Arnold Mostowicz – ale także sam reżyser, jak i krytyk Tadeusz Szyma, wskazywali na zakłamanie, niewiarygodność materiału nazywanego dokumentalnym. Filmowa narracja obnaża zakłamanie fotografii, chociaż przecież wiemy, że stanowią one autentyczne ślady przeszłości. Także Georges Didi-Huberman wielokrotnie zwraca uwagę na specyfikę i kontrowersje wokół fotograficznego świadectwa. Analizując cztery fotografie krematorium Birkenau zrobione przez członków *Sonderkommando*, konfrontuje figurę świadka i świadectwo. Świadectwo powstaje w sytuacji, kiedy świadek zostaje skazany na zagładę, tym samym – ma zastąpić świadka. *To z nałożenia się tych dwóch niemożliwości – rychłego zniknięcia świadka oraz oczywistej niewyobrażalności świadectwa – wyłonił się obraz fotograficzny⁶⁹*. Fotografia zdaje się zawodzić właśnie wtedy, gdy gra toczy się o najwyższą stawkę, gdy ma pokazać to, co niewyobrażalne. I właśnie wtedy jej status świadectwa najłatwiej podważyć.

Czy powyższe wątpliwości przekreślają status fotografii jako świadectwa? Użyte przez Didi-Hubermana w tytule eseju wyrażenie „mimo wszystko” nadaje fotografiom bez wątpienia status świadectwa. Dzięki niemu fotografie *silnie zaprzeczają dogmatowi niewyobrażalnego⁷⁰*. Autor w przewrotny sposób odnosi się do wizualnych świadectw: w jego opinii mogą poświadczać nie tyle przez to, co na fotografii widać, lecz przez to, co na nich nie jest widoczne. *Ale to właśnie dlatego,*

że obraz nie ukazuje wszystkiego, słusznym pozostaje stwierdzenie następujące: obrazy Shoah są, i jeżeli nie mówią o Shoah wszystkiego – a tym bardziej „tego wszystkiego” – są mimo to godne obejrzenia i zbadania jako charakterystyczne fakty i odrębne świadectwa tej tragicznej historii⁷¹.

Inaczej kwestię nieufności wobec dostępnych śladów rozwiązuje Ricoeur. O ile Young podkreśla, że historycy mają trudności z uznaniem świadectw Holokaustu za dokumenty historyczne, to Ricoeur wyjaśnia, z czego ta trudność wynika: nie chodzi o emocje, te przecież przy składaniu świadectw ustnych są nieuniknione, lecz o brak zgody na uznanie świadectwa za dokument. Także on świadomy jest istnienia *pamięci zmanipulowanej*⁷², ale dzięki wprowadzeniu postaci krytyka świadectw, które mogłyby być rozbieżne, uznaje możliwość ustalenia archiwum, w którym świadectwa zostaną przeobrażone w dowody dokumentalne. W istocie to, co dla Younga jest konstruowaniem świadka, w refleksji fenomenologa należy do tego etapu fazy dokumentalnej, w której ślad zaczyna pełnić funkcję dowodu dokumentalnego. W tym stadium poprzez użycie procedur dokumentalnych ustala się fakty historyczne, oddzielając je od przeżywanych przez świadka wydarzeń.

Autor *Czasu i opowieści* podkreśla: *fakt to nie to samo, co wydarzenie, które samo zaczyna żyć w świadomości świadka, lecz treść stwierdzenia, które ma je przedstawić*⁷³. Z innej perspektywy na proces konstruowania faktu zwracał uwagę Hayden White, podkreślając, że nie są one odkrywane (*discover*), lecz wynajdywane (*invented*) poprzez analizę dokumentów. W eseju *Stare pytania stawiane na nowo* historiograf pisze, że by fakty mogły zostać uznane za opis zjawisk historycznych, *muszą najpierw zostać ukonstytuowane na podstawie badań zapisków o przeszłych zdarzeniach*⁷⁴. White, podobnie jak Ricoeur, podkreśla relację pomiędzy konstruowaniem i ustaleniem faktu. Te bowiem nie napływają jako „gotowe dane” (White), lecz są tworzone zarówno poprzez procedury dokumentalne, jak i same dokumenty (Ricoeur). Ricoeur większy nacisk kładzie przy tym na samo zdarzenie, tę fundamentalną dla historii: „rzecz, o której się mówi” i której status stale się podważa. To tutaj, w jego opinii, najwyraźniej ujawnia się kryzys „naturalnej ufności” wobec wypowiedzanego słowa (dodajmy, także obrazu) i wiarygodności świadectwa⁷⁵.

Czy pełne obrazów wydarzeń foto-teksty mogą konstytuować fakty w równym stopniu, co teksty historyczne? Istnieje różnica między

zapisanym w pamięci wydarzeniem, jakie jest pokazane na zdjęciu i może swobodnie „żyć w świadomości świadka”, i faktem – ten jest konstruowany przez wprowadzenie w czas kalendarzowy i zderzenie z komentarzem. Bohdziewicz zbudowała tekst, który sprawnie prowadzi widza poprzez labirynt znaczeń, jednak nie przesądając o nich ostatecznie. Fotografie ujawniają to co Ricoeur nazywa „grą skalami”. Filozof pisze o trzech źródłach pojęcia: kartograficznym, architektonicznym i optycznym. W pierwszym podkreśla ważność „proporcjonalności wymiarów i różnorodności informacji”, w drugim historia i architektura korzystają z tego samego rachunku „zysków i strat” oraz planowania kolejnych rekonstrukcji, rozbiórek, trzecie źródło dostarcza metafor przybliżania i oddalania. *Historia*, zauważa fenomenolog, także działa po trosze jak przyrząd optyczny, mikroskop lub teleskop⁷⁶. Przybliżanie i oddalanie obrazu w historii odnosi się zarówno do przestrzeni (jak w decyzji o wyborze makro- lub mikrohistorii), jak i czasu, w odniesieniu do „trwania” epok lub konkretnych wydarzeń.

Zwłaszcza trzecie z wymienionych znaczeń „gry skal” zyskuje nowy wymiar w zestawieniu z fotografią, która sama przybliża i oddala obiekty. W *Fotodzienniku* zmienność skali odnajdujemy w łatwości przechodzenia od obrazów takich jak zdjęcie kota w ogrodzie do wizerunków przywódców. Zarazem jednak unika starannie autorka dokonywania „makrohistorycznych” uogólnień; to bez wątpienia próba spojrzenia na historię „od dołu”, z punktu widzenia jednostki w nią zanurzonej. I chociaż filozof powątpiewa, czy przejście od takiej mikroskali do poziomu makro jest możliwe⁷⁷, to można by zadać pytanie czy naprawdę *Fotodziennik* ma być narracją w skali totalnej? Wszystko w tym foto-tekście (autobiograficzny charakter, „prywatyzujące” obraz komentarze) wskazuje, że autorkę interesuje pozostanie raczej w paradygmacie mikrohistorii, skupionej na jednostkowym doświadczeniu. Byłby to zatem przykład przejścia, jak pisze Ewa Domańska, *od zewnątrz do wnętrza, od historii jako procesu do historii jako ludzkiego doświadczenia*⁷⁸. Także w mikrohistorycznym nastawieniu foto-tekstów ujawnia się specyficzna natura fotograficznego świadectwa, któremu łatwiej stać się dokumentem ludzkiego doświadczenia niż „obiektywnej” historii. Czy znaczy to jednak, że foto-tekst na taką historię przez wielkie „H” wskazywać nie może? W następnym rozdziale przyjrzymy się fotografii jako dowodowi w śledztwie toczonym przeciw historii.

2. ARCHIWUM JAKO SCENA ZBRODNI

W odniesieniu do fotografii często używa się metafory archiwum. Gdyby owo archiwum zinterpretować w duchu refleksji Ricoeura, zebrane w nim ślady stałyby się dokumentami. W konsekwencji zebrane dokumenty mogłyby dowieść pewnej wersji historii. Lecz jaka byłaby to historia? I przez kogo byłaby opowiadana? By rozwikłać te wątpliwości, posłużymy się procedurami wyjaśniania, które za Ricoeurem wiązać będziemy się z problematyką dialektyki reprezentacji jako substytucji widzialności. Fotografia jako pewnego rodzaju przedmiot pełni w niej rolę odnalezionych szczątków, na których opiera się proces dowodowy. *Szczątki odgrywają niebagatelną rolę w podtrzymywaniu świadectw, co potwierdzają nie tylko ekspertyzy policyjne, ale i interpretacja świadectw ustnych i pisanych*⁷⁹, pisze za Carlem Ginzburgiem Ricoeur, co pozwala wprowadzić problematykę właściwą, wydawałoby się, archeologii i kryminalistyce. Materialne obiekty dostarczają poszlak, tak istotnych, by zbudować autorytet świadectwa, w konsekwencji czego, jak czytamy dalej: *cała semiotyka opiera się na wskazówkach*⁸⁰. Ten sam status dla filozofa posiadają także pismo i obraz. I chociaż Ricoeur pisze o obrazie „malowanym”, to trudno pominąć w tej analogii fotografię – obraz odbity, będący świadectwem w równym czy nawet większym stopniu niż pismo.

Dobrym przykładem wprowadzenia powyższej problematyki do sztuki w może być realizacja Petera Forgácsa pokazana w 2009 roku na Biennale w Wenecji. Praca została złożona z fotografii, filmów i obiektów. Analiza poszczególnych fragmentów instalacji dostarcza nam poszlak do interpretacji, zarazem jednak sam artysta podsuwa nam tropy, przez wybór elementów proponując pewne wskazówki dla przeprowadzanego przez siebie śledztwa.

Co ciekawe, podobnym tropem co Ricoeur (choć w innym celu i innymi metodami) podążają współcześni teoretycy archeologii, tacy jak Michael Shanks⁸¹. Autor *Archeologii współczesnych przeszłości* tworzy łączący różne dziedziny refleksji historycznej projekt *archeografii*, dla którego podstawą staje się ślad przedmiotów i miejsc. Autor pisze:

Nauki sądowe i odkrywanie sceny zbrodni; emocjonalna siła artefaktów i miejsc; fragmenty poświadczające stratę w teraźniejszości i możliwość jej odzyskania. Jak myślimy o archeologii współczesnych przeszłości? Proponuję, aby modelem lub paradygmatem dla archeologii była fotografia⁸².

Fotografia dostarczałaoby zarówno metody badawczej, jak też – co może nawet ważniejsze – łącząc w sobie teraźniejszość widza i przeszłość zapisu, stanowiłaby model teoretyczny dla innych dziedzin badania przeszłości, opartych na analizie widzialnych śladów. Propozycja Shanksa brzmi interesująco, bowiem zwracając uwagę na dokumentacyjne cechy fotografii, nie zapomina o jej usytuowaniu w czasie widza, co podkreśla jej dyskursywny charakter. Obraz stanowi tu, w opinii archeologa, punkt wyjścia procesu historiograficznego, który następuje już po zrobieniu zdjęcia. Shanks kontynuuje: *nazywam to pytaniem historiografii – pisania historii przeszłości, lecz bez wątpienia nie jestem zainteresowany tylko pisaniem. To proste i zarazem cudownie skomplikowane pytanie, o rejestrację i dokumentację – co powiedzieć, co pokazać, co przywołać, po wydarzeniu...⁸³.*

Jeśli, jak chciałby autor, *aparat jest zegarem robiącym obrazy (the camera is a clock for making images)*, to należy zauważyć, że w procesie historiograficznym fotografia funkcjonować będzie na dwa sposoby; jako rejestracja i jako interpretacja tejże rejestracji. Pomędzy nimi, Shanks dodaje jeszcze jeden – trwanie. O ile metodologia badań historycznych, wyrastających z pozytywistycznego rdzenia, zwracała uwagę przede wszystkim na ten pierwszy, rejestracyjny etap, to od drugiej połowy wieku dwudziestego autorzy stają się coraz bardziej świadomi dwuznacznego statusu fotografii jako narzędzia dokumentacji.

Allan Sekula szczegółowo opisuje dziewiętnastowieczne praktyki, dzięki którym fotografia okazała się medium doskonale reprezentującym racjonalne pragnienie obiektywizmu: penitencjarne, eugeniczne, psychiatryczne. Autor *The Body and the Archive* zauważał: *Dla dziewiętnast-*

nastowiecznych pozytywistów fotografia podwójnie wypełniała oświeceniowe marzenie o uniwersalnym języku: uniwersalny mimetyczny język aparatu ujawniał wyższą, bardziej racjonalną prawdę, prawdę, która może być wypowiedziana w abstrakcyjnym języku matematyki. Dlatego fotografia może być lokowana w ramach Galilejskiej wizji świata jako księgi napisanej w języku matematyki⁸⁴.

Sekula ukazuje załamywanie się tego modelu wraz z nową epoką, także Ricoeur stwierdza, że historii nigdy nie udało się stać nauką Galileuszową. Sprawiają to takie cechy jak: jednostkowość rzeczy odszyfrowywanej – pośredniość odszyfrowywania – jej domyślny charakter⁸⁵. Historyk skazany jest na domysły, opiera się na poszlakach. O ile zatem fotografia ucieleśniała początkowo obraz nie podlegający dyskusji, traktowany (jeśli oczywiście zachowa się odpowiedni reżim jego uzyskiwania) jako niepodważalny dowód, to także jedynie założenia historii pozytywistycznej mogły sprostać podobnym wymaganiom. Z czasem widać coraz wyraźniej, że fotografia nie jest w równej mierze obszarem domysłów co historia.

Badacze u schyłku wieku dwudziestego, m.in. Elaine Showalter i Didi-Huberman, analizują wybrany fragment praktyk fotograficznych, interesujących także Sekulę: użycie fotografii w praktykach psychiatrycznych, w których fotografowanie objawów psychicznych stawało się podstawą do traktowania ich jako faktów medycznych. Opisywane przez Didi-Hubermana, Showalter czy Johna Tagga procedury stosowane w Salpêtrière i w Azylu w Surrey służą zbudowaniu paradygmatu obiektywnej nauki, poprzez podporządkowanie ciała zasadom reprezentacji wizualnej. Można jednak również powiedzieć, że stanowią zbiór poszlak. Szpital w Salpêtrière nazywany jest przez Didi-Hubermana „sceną zbrodni”⁸⁶, co dodatkowo wprowadza analogię między myśleniem Ricoeura, Shanksa i Didi-Hubermana a pracą Forgácsa. Każdy z nich dąży do podważenia bezkrytycznego traktowania śladów, automatycznego nadawania im statusu dowodu. Autor *Wynalezienia hysterii* pisze o ukrywaniu i retuszowaniu na fotografiach z Salpêtrière śladów, które mogłyby wskazywać na rolę osoby trzeciej, „ustawiającej” modelki przed obiektywem. Opisuje zdjęcia opublikowane na podstawie *Iconographie photographique*, na którym usunięto obraz ramienia pielęgniarki podtrzymującego upadającą historyczkę lub obecność lekarza nakłuwającego ciało pacjentki⁸⁷.

Forgács z upodobaniem wybiera do swojej wystawy te fotografie i zdjęcia, na których widać całe instrumentarium sporządzania dokumentacji: podpórki, pasy, skale. Wszystko to, co służyć miało uzyskaniu wymiernego, powtarzalnego efektu, a powodowało, że uprzedmiotowione ciało modela stawało się automatem. Inaczej jednak niż Sekula czy Tagg, zarówno Forgács i Didi-Huberman pokazują dokonujący się poprzez fotografowanie proces swoistej estetyzacji cierpiących ciał⁸⁸. *Zachwycająca Augustine* na fotografiach zmienia się w lalkę poddawaną stylizacji przez dysponujących obrazem „władców marionetek”, w imię estetyki procedur medycznych. W interpretacji Shawalter jednak to estetyzacja zakłada szansę i stanowi drogę wyzwolenia. Opanowawszy techniki pozowania Augustine wreszcie ucieka w męskim przebraniu⁸⁹.

Można zauważyć, że analizy fotografii stanowiącej instrument obiektywizacji symptomów skupiają się na śledzeniu relacji władzy instytucji nad ciałami pacjentów. Zastanówmy się jednak, czy fotografia w ogóle dopuszcza możliwość rezygnacji z władzy osoby dysponującej obiektywem nad jednostką? Jako próbę przezwyciężenia tej dominacji przywołam dokumentalny cykl fotografii zrealizowany przez Adama Broomberga i Olivera Chanarina zatytułowany *Ghetto*⁹⁰. Autorzy podejmują w nim tradycję dokumentalnej fotografii portretowej. Stosują metodę fotografowania, którą nazywają⁹¹ „cichą obserwacją” (*quiet observation*). *Używają wielkoformatowego aparatu, który wymaga statywu i czyni robienie fotografii działaniem powolnym i wyraźnie widocznym. Dzięki spowolnieniu techniki aparatu przywołana zostaje fotografia dziewiętnastowieczna zarówno jako proces, jak i styl*⁹². Praca *Ghetto* została zrealizowana w Szpitalu Psychiatrycznym René Vallego w Camaguey⁹³ na Kubie. Obok klasycznych fotografii portretowych zrobionych przez Broomberga i Chanarina oglądamy portrety, które zostały przez nich jedynie sprowokowane. Modele mogli sami zdecydować o momencie spustu migawki, dzięki zastosowaniu widocznego na każdym ze zdjęć wężyka spustowego.

Warto rozważyć konsekwencje metody „cichej obserwacji” tak dla fotografowanego podmiotu, jak i dla samego obrazu. Obecność aparatu fotograficznego nie jest ukrywana, dzięki czemu modele stają się w pełni świadomi jego roli. Można powiedzieć, że przecież także Augustine wiedziała, że jest fotografowana, stąd jej pozy i niemal

aktorska gra. Inaczej jednak niż pensjonariusze Camaguey, to nie ona ostatecznie decydowała o obrazie. Na tym zatem polega zasadnicza różnica: modele fotografów poddają się fotografii dobrowolnie. Pozują, lecz nie jest to pozowanie dla przypodobania się instytucji. Poprzez wybór momentu bycia fotografowanym otrzymują ułamek utraconej wolności. Cicha obserwacja pozwoliła im przekroczyć obiektywistyczne ramy instrumentalnego, czy jak pisał Sekula, „milczącego” obrazu, który sam miał siebie potwierdzać. W tym sensie, fotografie z bazy danych przekształciły się w narzędzie autoterapii pacjentów.

Metafora „cichej obserwacji” wskazuje także na inny kontekst. Fotografia jest cicha i powolna po to, by mogła nabrać „głębi” – w opozycji do szybkostrzelnych migawek cyfrowych aparatów czy nawet telefonów komórkowych. To powrót do czegoś więcej niż tylko powolności – to powrót do pragnienia hermeneutycznego: zrozumienia wnętrza obrazu i obrazowanego podmiotu. Te obrazy powstają jakby w opozycji do kultury powierzchni i płytkości, reprezentowanej skracanym coraz bardziej czasem spustu migawki. Siła tych fotografii wynika z autorytetu obrazu, z wiary, że warstwa opisowa fotografii dostarcza nam wiary w obraz prawdziwy.

Zadajmy więc kolejne pytanie, w jaki sposób obraz zdobywa wiarygodność? Ponownie powraca tu Ricoeurowska problematyka składanego świadectwa. Fotografowani, zmieniając się w samofotografujących, zaświadcniają o swoim istnieniu, zaś dodatkowo, spoza kadru potwierdzają ich wizualne zeznanie Chanarin i Broomberg. Bez wątplenia, wiarygodność jest osadzona w przekonaniu o obecności rzeczy i osób. „Widziały/am to na własne oczy”. Poświadczam tym samym istnienie rzeczywistości. Fotografowie pokazują nam obrazy osób, jakby mówiąc: „my także doświadczyliśmy tamtego czasu i przestrzeni”. Jakie są tego konsekwencje dla obrazu fotograficznego? Chanarin i Broomberg pokazują „to-co-było”, którego status ustala nie tylko autorytet samego medium, lecz przede wszystkim obecność świadka, jego „wyraźna deklaracja”⁹⁴. W ten sposób „to-co-było” może funkcjonować jedynie dzięki temu, że „byłem tam”. To, co dla pacjentów jest manifestacją istnienia, dla Broomberga i Chanarina staje się również świadectwem historii. Sam wybór tematu i obiektu fotografowania zmienia obraz rzeczywistego przedmiotu w dokument. Postanawiając

opisać świat pacjentów szpitala, dokumentują z pomocą swoich modeli toczącą się tam historię. Powtórzmy, nie chodzi jedynie świadectwo pamięci, lecz o zarejestrowany dokument warunków życia w warunkach reżimu. Tworzą archiwum z określoną, wpisaną w nie narracją. Zastanówmy się zatem, czy ujęcie archiwum jako neutralnego zbioru nie jest pozorem.

Allan Sekula jednak zauważa, że samo zbudowanie archiwum jest działaniem, które przeczy zasadzie neutralności. Archiwa policyjne gromadzą zdjęcia potencjalnych przestępców, psychiatryczne – histeryków. Gdy czyjeś zdjęcie tam się znajdzie, automatycznie zostaje zakwalifikowane do określonej kategorii. Zatem, ciało musiało być już wcześniej uznane za przestępcze (czy histeryczne) by znaleźć się w odpowiednim katalogu. Autor *Ciała i archiwum* pisze o dokonującym się tutaj procesie opartym *na inskrypcji, przekładaniu znaków na tekst, redukującej werbalny opis do swoistego zapisu stenograficznego, odnoszonego potem do serii liczbowej*⁹⁵. Jednak ten przekład jest wtórny, potwierdza to, co zostało już ustalone. Sekula podkreśla zatem ten aspekt archiwów, który w hermeneutycznej analizie Ricoeura umyka: kwestię władzy. Cóż z tego, że zdjęcia, ślady, świadectwa jeszcze o niczym nie przesądzą, skoro zostały już włączone do zbioru, umieszczone w odpowiedniej przegródce katalogu. W *Czytaniu archiwum* Sekula pisze o zbiorach fotografii: *archiwa stanowią terytorium obrazów: jedność archiwów to przede wszystkim jedność narzucona przez własność*⁹⁶.

Analizując motyw archiwum należy zwrócić uwagę na kontekstualizację zebranych w nim obiektów. Żadne z archiwów nie jest zbiorem wszystkiego, lecz podlega starannej segregacji. Analiza dokonuje się już na etapie przyjęcia przedmiotu do archiwum. Historyk zadaje sobie pytanie; czy ten przedmiot/tekst spełnia wymagane kryteria? Czy będzie istotny jako dowód w procesie? Użycie fotografii pochodzącej z archiwów policyjnych czy medycznych w celach artystycznych komplikuje i tak już zawikłaną problematykę tak historiografii, jak instrumentalizacji obrazu. Praktyka artystyczna nie dąży jedynie do rekonstrukcji historycznego kontekstu archiwum. Z jednej strony jest subiektywizująca, lecz z drugiej – pozostaje w stosunku do niej krytyczna. Dlatego odróżniamy „dokument artystyczny” od „historycznego”. Czy praktyka artysty może mieć cokolwiek wspólnego z warsztatem

historyka? W rzeczywistości to, co robi artysta, jest działaniem już nie w polu rozumienia/wyjaśniania, lecz w obszarze reprezentacji. Pisze Ricoeur: *Reprezentacja ma być przedstawieniem czegoś... jeśli konstrukcje tworzące fazę wyjaśniania/rozumienia mają konstytuować rekonstrukcje przeszłości, to właśnie tę intencję wyraża bodaj i ukazuje faza przedstawiania*⁹⁷.

Ricoeura interesuje faza, kiedy *figury języka okazują się figurami myśli, które narracyjną czytelność uzupełniają o wymiar ukazywania*⁹⁸. Jak ukazywana jest przeszłość przez artystę, a jak przez historyka? Kiedy Hayden White porównywał postępowanie historyka i pisarza, zauważał, że o ile tego pierwszego interesują możliwe do doświadczenia i opisanie zdarzenia osadzone w czasie i przestrzeni, to drugi operuje zarówno *zdarzeniami historycznymi* jak i *zdarzeniami wyobrażonymi*⁹⁹. Obu łączyć miała reprezentacja językowa. Fotografia, ze względu na swoje odniesienie przedmiotowe, rzadko identyfikowana jest ze zdarzeniem wyobrażonym; może być zmanipulowana (powtórzona, inscenizowana), lecz nie wyobrażona. Może służyć skonstruowaniu faktu historycznego (w rozumieniu Ricoeura), operując zarejestrowanym zdarzeniem.

Przywołajmy rozważania Didi-Hubermana z *Obrazów mimo wszystko*. Ponownie musimy zauważyć, że w każdym z omawianych podejść (historyka i artysty) co innego stanowi cel działania. Dla pierwszego tym celem jest krytyczna analiza archiwów i odwrócenie ciężaru kontekstu reprezentacji wizualnej; dla drugiego – stawką jest historyczna wartość obrazu, przesunięcie ich ze sfery „obrazów-zasłon” w sferę „obrazu-rozdarcia”¹⁰⁰, a tym samym oczyszczenia ich z poczucia odrealnienia. W argumentacji autora *Obrazów mimo wszystko* narracja bezustannie toczy się wokół reprezentacji, aby jednak cztery fotografie z Birkenau mogły stać się reprezentacjami czegokolwiek konieczna jest ich nieustająca interpretacja, ciągłe ich do-czytywanie. Artysta uzupełnia swoją narrację o kolejne fragmenty, by mogły stanowić jego własną opowieść. Co ciekawe jednak, mimo tej dwoistości celów i metod obaj osiągają efekt podobny. Sprawiają, by użyć słów Didi-Hubermana, że *historia uwolniona od czystej przeszłości (tego absolutu, tej abstrakcji), pomogła nam otworzyć terazniejszość czasu*¹⁰¹.

Zarysujmy tu tło konfliktu między spojrzeniem badacza historii i widza: odbiorca prac artystycznych nie musi być przecież badaczem,

który wychodzi od obiektu i zmierza w swojej interpretacji do zgody bądź konfrontacji z innymi wersjami znanej historii, lecz raczej pragnie usytuować obraz w kontekście własnej pamięci (przypomina to koncepcję hiperramy Mieke Bal). Patrzymy na realizacje artystów i wyjaśniamy je sobie (kategoria w opinii Ricoeura podstawowa dla historiografii). Jakie jest najprostsze wyjaśnienie? Zestawienie z innymi obrazami, które nam są znane.

Mimo wszystko, jak dotąd, nie posunęliśmy się w operacji historiograficznej zbyt daleko. Można powiedzieć, że utknęliśmy w archiwum, rozpatrując niuanse składania świadectw, a także status fotograficznych śladów. Równocześnie coraz ważniejsze stawało się pytanie o dowód dokumentalny złożony w archiwum. W tym rozdziale przyjrzymy się relacji przedmiotu odniesienia do sposobów jego rejestracji i interpretacji tejże. W tym celu nieco szerzej zostanie przedstawiona fotografia archeologiczna potraktowana jako model naukowej dokumentacji oraz koncepcja *archeografii* Michaela Shanksa.

Dlaczego to archeologia miałyby dostarczać metody ich analizy? W przywoływanych wcześniej tekstach Sekulę szczególnie interesował status fotografii w obszarze szybko rozwijających się nauk kryminalogicznych i kryminalistycznych, jednak podobny status osiągnęła fotografia w ramach naturalistycznego paradygmatu w takich dziedzinach nauk jak botanika czy archeologia. Wraz ze zwrotem antynaturalistycznym każda z dziedzin zaczęła opracowywać własne metody dokumentacji, coraz większy nacisk kładąc nie tylko na rejestrację, lecz również na interpretację danych. Z drugiej strony humanistyka przejęła metaforę archeologii w wielu obszarach – od filozofii po antropologię (Foucault, Ricoeur). Wreszcie sama archeologia, szukając dla siebie miejsca wśród kolejnych „nowych” dziedzin sięgnęła poza siebie, także ku fotografii.

Archeologia, a zwłaszcza ta nazywana „archeologią współczesnych przeszłości”¹⁰², próbuje połączyć klasyczne zainteresowanie przedmiotem¹⁰³ z jego kulturą interpretacją. Z jednej strony, wypowiada się przeciw postępującej metaforyzacji i tekstualizacji świata, z drugiej – podkreśla ważność doświadczenia. Shanks, w *Experiencing the past: on the character of archaeology* tęsknotę za materialnością wyjaśnia przywołując figurę kolekcjonera. Píše: *Fetyszizm: jest tu pragnienie by zatrzymać, patrzeć, dotykać; pochwycenia przez poświęcony*

obiekt. Antykwaryczna waza jest zamrożoną przeszłością, zatrzymanym momentem. Całość przeszłości jest utracona w melancholijnym objęciu wazy; przeszłość, ku której się tęskni, jest utracona¹⁰⁴.

Tutaj też pojawia się punkt wspólny fotografii i archeologii, dla których, w opinii autora, doświadczenie materialności przedmiotu jest zasadnicze. Zmiana paradygmatu archeologii i jej nastawienie na analizę kulturowych kontekstów analizowanych obiektów nie oznacza odejścia od przedmiotu. Stąd częsta u autora *Experiencing the past* metafora archeologa jako „detektywa” oraz porównanie badań terenowych do analizy sceny zbrodni, gdzie obiekty pełnią funkcje „poszlak”. Shanks porównuje obie dziedziny następująco: zarówno fotografia jak i archeologia mogą być rozważane jako dzieło kulturowe: pracują na aspektach materialnego świata. Co więcej, obie [dziedziny] odnoszą się do czasu, przeszłości – zatrzymując, chwytając cząstki czasu¹⁰⁵.

Znaczenie zwrotu ku przedmiotom dla foto-tekstu znakomicie pokazują współczesne praktyki fotograficzne operujące obiektami różnego rodzaju: zarówno przedmiotami i obrazami. Wszystkie pełnią podwójną funkcję: ucieleśniają w przedmiocie przeszłość i stanowią punkt wyjścia dla kulturowej jej interpretacji. Można więc powiedzieć, że foto-teksty osadzają tekst w przedmiocie. Wiążą uwolniony obraz z odniesieniem, z przeszłością i historią. Ogłaszane jeszcze niedawno przez teoretyków mediów (z Baudrillardem na czele) dążenie do wirtualizacji i odcieśnienia świata okazało się pozorem. Dzisiaj, zamiast wirtualizacji częściej mamy do czynienia z kolejnymi próbami ucieleśnienia nawet tego doświadczenia, które swego przedmiotu nie ma. Shanks nie jest odosobniony w swoich poglądach. Ewa Domańska, komentując obecny zwrot w stronę przedmiotów, przywołuje słowa norweskiego archeologa, opowiadającego się przeciw „dematerializacji” kultury i nauki.

Pisze Olsen: *Jestem zmęczony starymi opowieściami o tym, że podmiot, to, co społeczne, epistemy tworzą przedmiot; zmęczony opowieściami, że wszystko jest językiem, działaniem, umysłem czy ludzkim ciałem. Chciałbym, byśmy zwrócili większą uwagę na drugą część historii: jak przedmiot kreuje podmiot. Opowieść ta nie jest snuta w niestabilnym języku, lecz przychodzi do nas pod postacią milczących, dotykalnych, widzialnych i brutalnych materialnych pozostałości: maszyn, ścian, dróg, dołów, mieczy¹⁰⁶.*

W opinii Olsena i Shanksa reprezentacjonizm, zakładający przewagę znaczeń nad przedmiotami, jest nie do przyjęcia, tak samo jak uznanie nieważności istnienia przedmiotu poza ludzkim nad nim umysłem. Nietrudno dostrzec, że poglądy badaczy są zbieżne z koncepcjami wyłaniającymi się wraz z nowymi dziedzinami refleksji nad kulturą, takimi jak antropologia rzeczy czy humanistyka nie-antropocentryczna (Bruno Latour). Jak w kontekście rzeczy kształtuje się foto-tekst? Wydaje się, że większość problemów z usytuowaniem fotografii w ramach badań powodował jej podwójny ikonoczno-indeksalny charakter, który sprawiał, że fotografie stawiały „opór” próbom zawłaszczenia ich przez język. W kontekście poglądów archeologów takich jak Olsen czy Shanks podwójność medium staje się dodatkowym argumentem na rzecz jej fototekstualności. Chociaż bowiem można do jej badania przykładać pewne kategorie znane z analizy tekstu, to zarazem jest ona medium całkowicie odmiennym – ze względu na to, że fotografia (zwłaszcza ta, które jest polem pracy badacza przeszłości – historyczna fotografia fotochemiczna) jest także kawałkiem papieru, szkła, czy tkaniny, na którą naniesiono emulsję. Jest nie tylko tekstem kultury, lecz także – wymienianą przez Olsena – „materialną pozostałością”, przedmiotem.

Dla archeologów gra toczy się nie tylko o przeżycia odbiorców, doświadczających przeszłości, lecz przede wszystkim o status materiału źródłowego – o uznanie fotografii za przedmiot. Shanks nie zgadza się na traktowanie fotografii w sposób naturalistyczny, tak samo, jak nie odpowiada mu naturalistyczne podejście w technikach rekonstrukcyjnych.

To ważne, by odróżnić naturalizm od realizmu. Naturalizm oznacza przyleganie do wyglądków rzeczy, replikację zewnętrznych cech. Tego chcą rekonstrukcje. Fotografia może to czynić bardzo dobrze, ale nie może dostarczyć realistycznego obrazu. Realistyczna reprezentacja nie jest tylko lub koniecznie naturalistyczna. Z własnego doświadczenia fotografii wiemy – jak często one nas nie przypominają, a jedynie powielają chwilowe aspekty. Realizm jest projektem, a nie zbiorem formalnych konwencji¹⁰⁷.

Nie wystarczy zatem, żeby fotografia była podobna do swego modelu, konieczne jest wyposażenie jej w kontekst. Bo fotografia nie ogranicza się do przeszłości – momentu fotografowania i do

teraźniejszości oglądania. Posiada trwanie – wszystko to, co zdarzyło się pomiędzy tymi dwoma momentami. Rozważaliśmy już Ricoeurowskie poglądy odnoszące się do konstrukcji faktu historycznego. Naturalizm, o którym pisze Shanks, można wiązać z często popełnianym przez historyków błędem patrzenia na fotografię tak, jakby pokazywały one fakty historyczne (co wyrażają zdania takie jak: „fotografia pokazuje powitanie przywódcy X na dworcu w mieście Y”). Tymczasem nasz dostęp do faktu historycznego poprzez obraz fotograficzny jest równie problematyczny jak ten poprzez źródła pisane. O ile jednak metodologia badań nad tekstami historycznymi została starannie opracowana, to namysłu takiego brakuje w badaniach historycznych nad fotografią. Nie wystarczy powiedzieć „tak to wyglądało” lub „tak to nie wyglądało”. Należy zwrócić uwagę na to, co jest reprezentacją, jak i samym przedmiotem. Fotografia „przemawia”, staje się świadkiem przeszłości (co dostrzegli już dawno temu artyści) przez swój materialny wymiar, fakturę nośnika czy koperty i albumy, w których była przechowywana. Kiedy staje się tylko reprodukcją, reprezentacją, popada w niejasności, jednocześnie dokumentuje i podważa przeszłość. Dlatego tak ważne jest w jej analizie uwzględnienie inspiracji płynącej z obszaru tak studiów wizualnych, jak archeologii czy kryminologii.

Zauważmy, że o statusie fotografii jako dokumentalnej relacji przesądzać miała powtarzalność metody oraz staranność klasyfikacji. Historia rozwoju technologii fotograficznej jest narracją o ciągle ponawianych próbach osiągnięcia „naukowej” dokładności. W jej ramach natrafić można na interesujące świadectwa równoległego rozwoju technologii fotograficznej z nowoczesnymi naukami historycznymi i technikami badania śladów (w których ponownie archeologia i kryminalistyka mają wiele wspólnego). Dążenie do uczynienia z fotografii narzędzia obiektywnego zapisu polega na poddaniu jej ścisłym rygorom oraz na eliminacji takich sposobów fotografowania, które mogą „zamazywać” jej badawczy charakter.

Fotografia musi być zatem nieustannie poddawana procesowi falsyfikacji, konfrontowania ze śladami innego rodzaju: przede wszystkim realnymi przedmiotami, które są dokumentowane, rysunkami i schematami redukującymi nadmiar fotograficznej widzialności, starannego skalowania; nieraz o późniejszej interpretacji decyduje także

dotknięcie ręki archeologa (choć z punktu widzenia konserwacji obiektu jest ono niedopuszczalne). Jednak wszystko to, co odnosi się do bezpośredniej konfrontacji obiektów znika, gdy zaczynamy dysponować jedynie zapisem. To stan analogiczny do opisywanego przez Ricoeura początku operacji historiograficznej. Dalej, gdy dokumentowany obiekt ostatecznie zniknie, pozostanie nam wtedy tylko archiwum śladów; musimy poddać je analizie i zdecydować, które stanowią będą dokumenty archiwalne.

W jednym z esejów składających się na książkę *Phototextualities* Judith Fryer Davidov analizuje prace Joan Myers z cyklu *Whispered silences: Japanese Americans and WWII*. Artystka sfotografowała przestrzenie i pozostałości po obozach dla internowanych w czasie II Wojny Światowej Amerykanach japońskiego pochodzenia. Stosowała rygorystyczne zasady fotografii dokumentacyjnej: w przypadku przestrzeni szeroki plan z nieograniczoną głębią ostrości, w przypadku obiektów, fotografię bezcieniową. Komentując jedną z fotografii przedstawiającą garnek i kubek, Davidov opisuje swoje wrażenia następująco: *Zobaczyłam dwa proste obiekty na ciemnym tle, jak w gablocie muzealnej zawierającej cenne przedmioty (w muzeum sztuki) lub archeologiczne obiekty (w muzeum etnograficznym lub historii naturalnej). Umieszczone i oświetlone w ten sposób, wydawały się prowokować analizę skupiającą się na stylu lub kontekście: to jest, wydawało mi się, że nie miałam do czynienia z obrazem, lecz z rzeczami, i po to, by je zrozumieć, mogłabym użyć metod historii sztuki, antropologii lub studiów nad kulturą materialną. Takie działanie jest próbą umieszczenia tych obiektów w relacji do innych przedmiotów lub społecznych i historycznych okoliczności*¹⁰⁸.

Pierwsze wrażenia Davidov zostają potwierdzone przez samą autorkę, chętnie odwołującą się do dokumentacji archeologicznej. Wdawałoby się, co wynika zarówno z komentarza Davidov jak i przytaczanych przez nią wypowiedzi artystki, że Myers powraca do wiary w dokumentalną siłę obiektu. Myers chce, by fotografie „przemówiły” jako milczący świadkowie historii internowań, o których nie mówiono celowo i zbyt długo¹⁰⁹. Fotografia pokazuje wydobyte z ziemi resztki, „ekshumuje” je zamiast nieobecnych ciał. Zgodnie z terminologią Didi-Huberman takie materialne resztki można by nazwać „archeologicznym świadectwem”¹¹⁰. Cel, do którego dąży Myers, zbiega się

z pragnieniem Olsena, by porzucić perspektywę antropocentryczną i spojrzeć na przedmioty, przez które „przemawia” przeszłość. Jednak Myers nie chce ograniczać się do „milczącego świadectwa” obrazu, dlatego uzupełnia obrazy o zapis wspomnień rodzin internowanych Japończyków. Davidov nazywa to praktyką etnograficzną, lecz w istocie nie o zapis innej kultury tu chodzi, lecz o krytyczne spojrzenie na historię, która wyłania się z obrazu przedmiotów. Zarówno fotografia pokazująca fundamenty budynków, jak i ta, na której widzimy obraz łyżki i fragmentu porcelany, są czarno-białe, co więcej odbitki sporządzono na papierze pokrytym drogą emulsją platynowo-palladową. W ten sposób Myers skonfrontowała obraz biednych, codziennych przedmiotów z drogocennym materiałem fotografii. Zdjęcie stało się równie bezcenne, co archeologiczne obiekty złożone w muzeach, których wartość wyznacza przynależność do przeszłości.

Zgromadzone obiekty: przedmioty i obrazy wzajemnie się „sprawdzają”, budując autorytet fotografii jako dokumentu. Ricoeur określa istotę funkcji dokumentu jako *dostarczanie wiedzy o przeszłości oraz poszerzanie podstawy pamięci zbiorowej*, zaś za źródło autorytetu dokumentu uznaje „znaczeniowość” *związaną ze śladem*¹¹¹. Ten ślad, odcisk zostawiony przez rzecz, to, jak pamiętamy w innym semiotycznym języku, po prostu indeks, wskaźnik fizycznie powiązany z przedmiotem¹¹². Ricoeurowi pojęcie śladu potrzebne jest w celu odmiennym od zakładanego przez Peirce’a. Dzięki temu, że „ślad jest skutkiem-znakiem”, staje się łącznikiem pomiędzy *tutaj* przestrzeni i *teraz* czasu i ucieleśnieniem historii¹¹³. Historia jawi się jako wiedza uzyskiwana poprzez ślady, które posiadają określoną trwałość. Czytamy w *Czasie i opowieści: Jest tak dlatego, że ludzie powierzyli swoją pracę kamieniom, kościom, tabliczkom glinianym, papirusom, papierowi, taśmie magnetofonowej, pamięci komputera, ich dzieła przeżyły ich własne działanie; ludzie przemijają, ich dzieła pozostają. Jednak pozostają one jako rzeczy pośród innych rzeczy*¹¹⁴.

Kwestia uznania śladu za rzecz wśród innych rzeczy jest dla filozofa kluczowa, bowiem pozwala mu uczynić ślad „łącznikiem między dwoma perspektywami ujmowania czasu”: kalendarzową i kosmiczną. W pierwszej ślad umożliwia datowanie dokumentu, w drugiej oznacza „przejsię”. Ślad funkcjonuje zatem w dwu wymiarach czasu, lecz jednocześnie jego istnienie staje się warunkiem koniecznym, by historyk podjął zadanie

badania przeszłości. W pracy Myers owo badanie zapoczątkowane może być spojrzeniem na odnaleziony ułomek porcelany, u Forgácsa – spojrzeniem w twarz sfotografowanego niegdyś człowieka.

Dla praktyków fotografii podkreślanie materialności fotografii zawsze było ważne. Archeologia dostarczała nie tylko metod dokumentowania, lecz także metafor dla praktyki fotografii jako sztuki. Najbardziej dosłownie wyrażał to chyba Jerzy Lewczyński, pisząc: [...] *archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej, w tzw. przeszłości fotograficznej*¹⁵. Archeologia fotografii miała być przede wszystkim próbą zbudowania ciągłości przeszłości i teraźniejszości, a nie praktyką badawczą. Miała dawać odbiorcom możliwość doświadczenia przeszłości. Wymagała jednak dokonania poszukiwań w archiwach czy po prostu na śmietniskach. Lewczyński stając się archeologiem-fotografem odwoływał się do przedmiotowości fotografii. Zarejestrowany obraz był równie ważny, co materiał, na którym go zarejestrowano. W tym sensie „archeologiczne” są zarówno realizacje Lewczyńskiego, Forgácsa czy Christiana Boltanskiego, jak i Gerharda Richtera. Wszyscy z wymienionych autorów poddają fotografię szczegółowej analizie, by poprzez ich przetworzenie opowiedzieć o swoim widzeniu przeszłości. Dlatego istotne są dla nich wszelkie materialne cechy obrazu fotograficznego: uszkodzenia emulsji, przebarwienia nośnika, pozostawiane na fotografiach odręczne dopiski.

Fotografie oparte na materiale archiwalnym podsuwają dwie drogi interpretacji: Pierwsza jest ścieżką antropologii stawiającą na pierwszym planie kwestię tożsamości i doświadczenia czasu; druga nawiązuje do archeologicznej praktyki historyka, reprezentowanej w opinii Ricoeura przez koncepcję Michela Foucault. Ricoeur pisze o niej, iż *realizuje się na czterech frontach: nowości, sprzeczności, porównania, transformacji*¹⁶. Front nowości odnosi się do rozstrzygnięcia pomiędzy tym co pierwotne i tym co regularne; poszukiwanie sprzeczności odnosi się do ostatecznej spójności w ramach historii idei; front porównań otwiera pole dla interdyskursywności poprzez opis szczegółowych praktyk; dopiero jednak transformacja umożliwia „spełnienie archeologii”, to bowiem dzięki transformacjom uwypukla się znaczenie nieciągłości i pęknięć w historii. Ricoeur pisze: *To punkt oporu archeologii: jeśli istnieje określający ją paradoks, to nie polega on na mnożeniu*

różnic, lecz na tym, że nie daje się ona do nich sprowadzić – tym samym odwracając przyjęte wartości¹¹⁷.

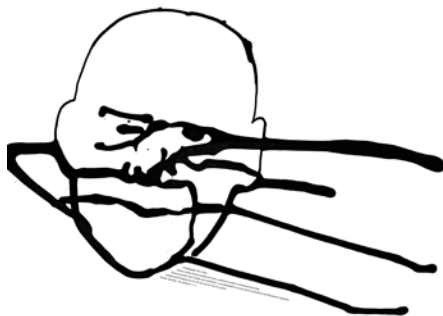
Koncepcja Foucaulta jest ważna dla Ricoeura, ponieważ akcentuje wszystko to, co w przeszłości jest nieredukowalne do języka, *gdzie sam język stawia opór przeciw redukowaniu go do wypowiedzeń*¹¹⁸. Podpowiedź Ricoeura wprowadza motyw krytycznego podejścia do zebranego archiwum. Artysta wyjmuje archiwalne ślady z katalogów archiwów i przetwarzają je, by wydobyć z obrazu znaczenia, mnoży różnice. Zmienia ich usytuowanie z ramach katalogu, którego *farmakoniczny* charakter zostaje podważony narracją sugerowaną przez kolekcję.

Proces transformacji należałoby zatem umieścić na granicy między fazą wyjaśniania/rozumienia, a stanowiącą ostatni fragment operacji historiograficznej – fazą reprezentacji. To tutaj pojawia się forma narracyjna, umożliwiającą spisanie historii. Ślady archiwalne uznano za dowody dokumentalne, teraz wystarczy opowiedzieć o ich znaczeniu. Jak sprawić, by czytelnik uwierzył narracji historyka? Fenomenolog pisze o rodzaju paktu zawartego między historykiem a czytelnikiem. Zgodnie z jego regułami czytelnik sięgający po książkę historyczną spodziewa się, że za pomocą dokumentów archiwalnych powróci do zdarzeń, które rzeczywiście się wydarzyły. Nieco dalej Ricoeur stwierdza, że *reprezentacja jako taka powinna, owszem, poświadczając zdolność historyka do dotrzymania paktu z czytelnikiem. A jednak...*¹¹⁹ Wątpliwości budzi pytanie o status narracji, posługującej się często elementami fikcjonalnymi. Czy jest to zerwanie paktu?

Foto-teksty nie muszą respektować rygorów metodologii historycznej. Pisząc o reprezentacji, Ricoeur rozważa zgodność proponowanego przez historyka przedstawienia z przeszłością i zadaje pytanie o przypomnienie. Pisze: *reprezentacja, jaką operuje historyk, to w rzeczy samej obecny obraz rzeczy nieobecnej; lecz sama rzecz nieobecna rozdwa się na znikanie i istnienie w przeszłości*¹²⁰. Fotograficzna reprezentacja lokuje się w klinczu obecności i nieobecności przypominającym tę metodę, którą posługuje się historyk. Widzimy obraz przeszłości, lecz doświadczamy nie obecności, lecz jej nieobecności. Jednocześnie, materialność dokumentów archiwalnych sprawia, że zarejestrowany na nich obraz przeszłości łatwiej jeszcze niż tekst zajmuje miejsce w wyobraźni odbiorcy, także ze względu na wielokrotnie analizowaną *ikoniczną konstytucję samej pamięci*¹²¹. Reprezentacja

przeszłości tym samym sytuuje się na granicy zapomnianego i przypominanego.

Powróćmy jeszcze do archeologii współczesnych przeszłości. Shanks kończy swój tekst słowami: *Dobra archeologia jest dialektyczną dyscypliną humanistyki, ponieważ zaprzecza dualizmowi przeszłości i terażniejszości, obiektywizmu i subiektywizmu, realności i fikcyjności, z ich wszystkimi zgubnymi odstępstwami...*¹²². To samo można powiedzieć o fotografii. Przynależy do historii i od niej często rozpoczyna się praca historyka, lecz na przekór wszelkim próbom uczynienia jej jednoznaczną, pozostaje dialektyczna: równocześnie konkretna i nieokreślona. Fototekstualność może stać się archeologią współczesnych przeszłości, narzędziem badania śladów i ich interpretacji.



Z cyklu KRESKI Z DZIENNIKA
ilustracje do książki Willy'ego
Cohna *Żadnego prawa – nigdzie.*
Dzienniki z Breslau 1933-1941
2010/2011
Druk cyfrowy + technika własna
243 x 127 cm

3. REPREZENTACJE POSTPAMIECI A REPREZENTACJE HISTORII

Autorzy foto-tekstów podejmują nieustanne próby przedstawienia przeszłości. Ponieważ zakończyliśmy poprzedni fragment na kwestii reprezentacji jako zastąpienia (*représentance*) przeszłości, teraz rozwiemy ten wątek, wskazując na narrację jako narzędzie postpamięci. Postpamięć, pojęcie inspirowane poglądami m.in. Pierre'a Nory i spopularyzowane tekstami m.in. Marianne Hirsch i Jamesa E. Younga¹²³, spróbujemy skonfrontować z Ricoeurowską fazą reprezentacji. Przed interpretatorem stawia się zadanie przedstawienia przeszłości na podstawie zachowanych śladów dokumentalnych. Jednak zawartość tych materiałów jest fragmentaryczna, niepełna. Z pism i obrazów wyłania się przeszłość, którą trzeba zrekonstruować, wbudować w nową narrację. Pytanie, na które muszą odpowiedzieć sobie posługujący się postpamięcią jest pytaniem „jak zastąpić nieobecną przeszłość”?

W znanym cyklu *Miejsca nieparzyste* Elżbiety Janickiej obrazy wyglądają jak prześwietlone klisze. Izabela Kowalczyk opisuje fotografie następująco: *są to fotografie (na co wskazują ramki przywołujące fotograficzne klisze z numerem zdjęcia, oznaczeniem światłoczułości filmu itp.) podpisane nazwami miejsc obozów zagłady. Jednak są to obrazy puste, białe, na których nie odnajdziemy żadnego przedstawienia, Janicka sfotografowała bowiem powietrze nad dawnymi obozami zagłady*¹²⁴. Nie można więc powiedzieć, że fotografie nic nie pokazują, one bowiem pokazują powietrze – to co nie ma swojej formy, lecz istnieje. Cykl prowokuje wiele pytań, zarówno o możliwość reprezentacji niewyobrażalnego (Didi-Huberman w *Obrazach mimo wszystko* pisze o podważeniu „estetycznej niewyobrażalności” Holokaustu¹²⁵), jak i o to, jaki sens ma fotografowanie w miejscu, którego i tak ostatecznie nie zobaczymy? Inaczej, czy Janicka musiała jechać do Majdanka, Sobiboru i Auschwitz, by zrobić te zdjęcia? Odpowiedź kryje się w określeniu

czym są te prace. Uznając je za foto-teksty przyjmujemy, że mają do opowiedzenia historię, do zrozumienia której kluczem jest doświadczenie.

W sporze o możliwość reprezentacji przeszłości ścierają się przeciwstawne stanowiska, podnoszące problem „niewypowiedzalności” i traumatyczności doświadczenia¹²⁶. Dla zwolenników pierwszego podejścia wypowiedzenie traumy stanowi warunek konieczny tak dla trwania pamięci społecznej, jak i dyskursu historycznego; dla drugich – reprezentacje (zwłaszcza w sztuce) „niewyobrażalnych” zdarzeń stają się argumentem wskazującym na fetyszyzację obrazów Zagłady i wpisanie ich w obszar pornografii przemocy. Praca historiografa budzi opór mniejszy niż praca artysty, lecz także ona – zwłaszcza, jeśli posługuje się elementami fikcjonalności – wzbudza gwałtowne reakcje. Ricoeur uznaje wagę przedstawienia zdarzeń, które, jak pisze *ze względu na swoją okropność przekraczają „granice reprezentacji”*¹²⁷, przy uznaniu ich zasadniczej nieporównywalności i jednostkowości.

Metody reprezentacji przeszłości, które stosuje historyk, jak już zauważono wcześniej, różnią się od tych stosowanych przez artystę/artystkę. O ile pierwszy zgodnie z sugestią Ricoeura w procesie przedstawienia łączy dwa typy rozumienia – narracyjne i eksplikacyjne – o tyle w sztuce, dodajmy, wyjaśnienie nie jest nadrzędne, natomiast istotne staje się stworzenie wizualnego znaku, poprzez który ukazuje się przeszłość. W obu dziedzinach – historii i sztuce – istotną rolę odgrywa jednak sfera pozatekstowa, której nie da się zamknąć w narracyjnej strukturze języka. Ta pozatekstowość i pozajęzykowość sprawia, że *przedstawienie [représentation] staje się zastąpieniem [représentance]*¹²⁸ przeszłości. Z jednej zatem strony historiografia posługuje się formą narracyjną zakładającą pewną „spójność”, z drugiej, musi uwzględniać również to, co Ricoeur nazywa ikonyczną konstytucją pamięci. Sztuki wizualne muszą z kolei wypracować takie modele narracyjności, w ramach których to ikoniczność stanie się podstawowym narzędziem zastąpienia przeszłości.

Ricoeur, podobnie jak Hayden White i Frank R. Ankersmit, zwraca uwagę na konieczność zbudowania odpowiedniej struktury kompozycyjnej dla narracji, nadającej formę tak pamięci, jak i historii. Jej wybór jest ważny zarówno dla historyka, jak i artysty, bowiem decyduje o naszym odbiorze przeszłości. Narracja zatem zostaje zawsze

uznana za zewnętrzną wobec przedstawianych zdarzeń. Potwierdza takie stwierdzenie Ankersmit w *Narrative Logic: Narracja nie jest projekcją pejzażu historii ani rodzajem historycznej maszyny, przeszłość jest konstytuowana w narracji. Struktura narracji jest strukturą pożyczoną lub odcisniętą na narracji i nie jest refleksją nad rodzajami struktur obiektywnie obecnymi w przeszłości*¹²⁹.

„Odcisnięcie” struktury narracji jest tak silne, że jego konsekwencją jest – jak komentuje Ricoeur – niewspółmierność równoległych *narratios* poszczególnych autorów. Argumentacja francuskiego badacza prowadzi do ukazania, że obserwacje Ankersmita i White’a, choć są znaczące w badaniu konstrukcyjnych aspektów narracji, to zamazują granice między narracją historyczną a fikcjonalną, a tym samym uniemożliwiają odróżnienie historii od fikcji. Ricoeur uznaje zatem, że nie można zatrzymywać się na badaniu form literackich. Byłaby to nie tyle krytyka White’owskiej tropologii, ile wskazanie na jej niewystarczalność w badaniu tych obszarów przeszłości, które niepokojąco naruszają granicę możliwości reprezentacji. *Nawet jeśli nie potrafimy określić charakteru naruszenia, to czujemy się nieswojo*¹³⁰, zauważa filozof, przywołując kategorię „zdarzenia granicznego” Saula Friedlandera. Z jednej strony znajduje się analiza tropów literackich, z drugiej – stawiające opór przedstawieniu – zdarzenie graniczne z całą jego nieprzezroczystością. Ricoeur pozostaje w odróżnieniu od White’a krytycznym realistą uznającym wartość zarówno krytycznej pracy nad dokumentem i uznanie jego „prawdziwości”, jak i narracyjnej struktury, której celem są procedury wyjaśniające zdarzenia i umożliwiające ich zrozumienie. Unika skrajności: tak „naiwnego realizmu”, jak i przekonania o głównie językowym charakterze faktów. Proponowane przez niego rozumienie reprezentacji jako zastąpienia nie ma charakteru mimetycznego, chociaż bez wątpienia jest powtórzeniem przeszłości. Zastąpienie (*représentance*) zostaje przez Ricoeura skojarzone z „zajmowaniem miejsca” (*lieutenance*)¹³¹. Ma na celu przedstawienie zdarzeń „tak, jak miały miejsce”.

Foto-teksty w kontekście „zajmowania miejsca” posiadają podwójny wymiar: czasowy i przestrzenny. Nie tylko przedstawiają przeszłość „tak, jak miała miejsce”, lecz także „tam, gdzie miała miejsce”. By ponownie powrócić do terminologii kryminalistycznej – byłby to rodzaj „wizji lokalnej” prowadzonej w miejscu zdarzeń. Ulrich Baer,

opisując fotografie Mikaela Levina pokazujące krajobrazy Sobiboru i Ohrdruf, pisze, że autorzy czynią to po to, by „dać pamięć miejscu” (*to give memory a place*)¹⁵². Ponieważ Levin fotografuje miejsca, w których nie zachowały się ślady zbrodniczej działalności, tym trudniejsze jest uznanie, iż mogą one reprezentować przeszłość. Krajobrazów Levina nie można jednak interpretować poza narracją, w którą są wpisane. Obraz pomaga jedynie osadzić naszą wiedzę o przeszłości w narracji. Ankersmit w *Narrative Logic* podkreślał rolę faktu, że *narracja posiada całkiem specyficzną autonomię, ucieleśniona przez logiczną strukturę naszej narracyjnej wiedzy o przeszłości i o narracyjnych warunków przeszłości*¹⁵³. Fotografie Levina w zaskakujący sposób potwierdzają tezę Ankersmita. Krajobrazu Sobiboru nie sposób postrześć inaczej niż w perspektywie naszej wiedzy o tym miejscu. Baer uzupełnia swoją interpretację fotografii Levina o aspekt etyczny, który także dla Ricoeura będzie istotny dla refleksji nad przeszłością. Zastąpienie przeszłości nie odnosi się wyłącznie do „umieszczenia” wspomnień w konkretnej lub wyimaginowanej przestrzeni, lecz o połączenie dwóch perspektyw: estetycznej i moralnej. *Fotografie* – pisze Baer – *wyczulają nasze spojrzenie na połączenie wizualnej i moralnej perspektywy i pomagają uzmysłwić nam, że to, co widzimy zawsze jest pytaniem o to, jak i skąd patrzymy*¹⁵⁴. Celem tego uzmysłowienia nie jest jednak oswojenie przestrzeni, lecz doświadczenie jej odosobnienia, nietożsamości.

Obiekty sztuki najczęściej interpretowane w kontekście postpamięci (należą do nich fotografie Janickiej czy Levina, obiekty Boltanskiego i Libery, komiksy Arta Spiegelmana i inspirowane nimi obrazy Wilhelma Sasnala, malarstwo Luca Tuymansa, pomniko-architektura Liebeskinda i Eisenmana) stawiają problem recepcji w centrum refleksji nad przeszłością. To pytania: „czy wiem, co się zdarzyło?” i „czy wiem, kim jestem?” Nad narracyjną perspektywą świadka referującego zdarzenia dominuje tu narracja „świadka z drugiej ręki” – twórcy dzieła, powracającego do nieznannej przeszłości oraz widza, rekonstruującego ponownie przeszłość. Świadomość przeszłości pojawia się jako „odkrycie”, często za sprawą szoku, wywołanego widokiem przedmiotów (obiektów, fotografii) lub miejsca. Dobrze wyraża ten osobisty charakter dzieła definicja Marianne Hirsch, która pisze o postpamięci, że jest *wyróżniona z pamięci generacyjnym dystansem*

i z historii głębokim, osobistym związkiem¹³⁵. Postpamięć charakteryzuje tych, którzy zostali wychowani wśród narracji *poprzedzających ich urodzenie*¹³⁶, dlatego też należy do sfery doświadczenia, nie historii, która chce obiektywizować to co osobiste. Dlatego Hirsch celowo wybiera takie przykłady (także foto-teksty), które noszą ślad traumy.

Gdyby jednak brać pod uwagę jedynie indywidualny charakter postpamięci, jej działanie nie byłoby znaczące w wymiarze poznawczym. Pamięć „drugiej generacji” nie jest prywatna, lecz ma charakter społeczny. Co więcej, dzięki jej działaniu powstaje, jak pisze autorka *Family Frazes*, „wspólnota postpamięci” (*community of postmemory*) oparta na poczuciu tego co *uncannily familiar*, niepokojąco swojskie oraz doznaniu nie tego, co spójne, lecz obce¹³⁷. Także Dominic LaCapra (do którego odwołuje się zarówno Hirsch, jak i Baer) nie zgadza się na wyraźne oddzielenie historii i pamięci. *Historia i pamięć* – pisze – *nie powinny być ani przeciwstawiane sobie w ramach binarnych opozycji, ani mylone ze sobą*¹³⁸. Najważniejszym argumentem dla LaCapry jest społeczny wymiar tak pamięci, jak i historii. Historia, w jego opinii, to *krytycznie przetestowana, dokładna pamięć*¹³⁹. Postpamięć rzadko ma wymiar afirmatywny w stosunku do przeszłości. Ponieważ wyrasta z poczucia braku wiedzy o przeszłości (poprzednie pokolenie świadomie lub bezwiednie zerwało ciągłość historii), jest poszukiwaniem, dochodzeniem. Badacze postpamięci chętnie posługują się metaforą śledztwa prowadzonego przez współczesnego odbiorcę¹⁴⁰.

By jednak pamięć można było poddać „testowaniu” i tym samym uczynić przedmiotem historii, trzeba najpierw „wydobyć” wspomnienia z pamięci świadków. Didi-Huberman wskazuje na zawarte w fotografii dążenie *do powstrzymania najbardziej zażartej woli zniszczenia*, którego konsekwencją jest zakaz fotografowania i rozpowszechniania obrazów. Fotografie-świadectwa wykonywane były zawsze „wbrew” zarówno zakazowi zewnętrznej instytucji, jak i wewnętrznemu nakazowi traumy. W *Obrazach mimo wszystko* czytamy: *Fotografia solidaryzuje się z obrazem i pamięcią – posiada więc z tego tytułu znamienne moc endemiczną. Było więc tak samo trudno wyrwać ją z Auschwitz, co pamięć z ciał więźniów*¹⁴¹.

Opór, który stawia postpamięć, ma zatem dwa źródła – pierwszym jest opór świadka, z trudem wypowiadającego słowa (na tym motywie oparta jest narracja *Maus* Spiegelmana); drugim jest recepcja

odbiorcy z „drugiej generacji”, który, by powiedzieć potocznie „nie może uwierzyć w to, co widzi/czego słucha” lub może „przeoczyć” przez *okazanie nieuważi* (akcentuje ten aspekt przeoczenia świadectwa Didi-Huberman). „Natychniastowość”, „kompleksowość”, „prawda” i „ciemność” są słowami, które według badacza wyznaczają sens fotografii z Auschwitz. Możemy je przetłumaczyć na migawkowość ujęcia, następstwo czterech zachowanych kadrów, obecność w miejscu i zamazanie szczegółów niemal uniemożliwiający rozpoznanie. Każde ze słów odnosi się, by tak powiedzieć, do sytuacji źródłowej i było konsekwencją warunków zdarzenia. Problemem, który nurtuje Didi-Hubermana jest to, jak mamy odnieść się do nich po czasie? Obraz, poprzez skojarzenie z wyrażeniem „oko cyklonu” staje się dla niego „okiem historii”, momentem „wizualnego zawieszenia” poprzedzającego jeszcze huragan sporów o interpretację¹⁴². Jak przezwyciężyć opór fotografii? Jak „wyrwać obraz”?¹⁴³ I, co najważniejsze w kontekście pytania o reprezentację, jakimi środkami to uczynić?

Fotografie Janickiej są niepokojące, bo pokazują „nic”. Baer pisze o konieczności konfrontacji przestrzeni z wnoszonymi do niej wspomnieniami odbiorcy. Te ostatnie muszą zostać zniszczone, unicestwione. *Dopiero rozmyślna destrukcja śladu, który mógłby odłonić znaczenie tych miejsc konstytuuje historyczną prawdę zdarzenia i ogranicza możliwości jej wypowiedzenia. Aby nic mogło zostać „przetłumaczone” na widok, musi zostać pokazane jako nic raczej, niż jako nieobecność czegoś, co moglibyśmy znać*¹⁴⁴. W pewien sposób zatem w przestrzeń niewyobrażalnego trzeba wejść „oczyszczonym” z wiedzy, ze wspomnień i zbudować je na nowo. Co ciekawe, podejście Baera zdaje się podążać tropem Kartezjańskiego racjonalizmu, niczym w zadaniu pierwotnego zwątpienia, zanim zbuduje się fundamenty dla pewności. Świadectwo, a taką rolę ma spełniać dokumentacja miejsc Zagłady przez Levina, musi opierać się na mocnych podstawach, by nie dopuścić do możliwości jego podważenia. Podobną drogę wybierał Bałka w cyklu filmów *Winterreise*, konfrontując „niewinnie” wyglądający pejzaż leśny z pamięcią wnoszoną przez nazwę Brzezinka.

„Nic” Janickiej, inaczej niż wypełnione ciemnością świadectwo Didi-Hubermana, jest bielą pustki. Co ciekawe, to właśnie ta minimalistyczność wybranej formy wpływa na przekonujące oddziaływanie cyklu. Andrzej Leśniak, komentując koncepcje Didi-Hubermana

podkreśla, że *nie wiemy, czym jest obiekt wizualny, który odnosi się do pustki*¹⁴⁵, zatem już u podstaw jego analizy znajduje się nieoczywistość. Ta z kolei zachęca do krytycznego spojrzenia na obiekt. O pracach Jaspera Johnsa Leśniak pisze: *minimalistyczny obiekt wizualny ma wartość krytyczną dzięki temu, że związane z nim doświadczenie, które jest punktem wyjścia jest nieokreślone*¹⁴⁶. Terminu „minimalistyczny” nie chcę tu traktować jako określenia nurtu artystycznego, lecz jako przymiotnik odnoszący się do metody stosowanej przez artystę. W takim znaczeniu także fotografie Janickiej są minimalistyczne.

Powróćmy raz jeszcze do książki Ulricha Baera. W *Spectral Evidence* autor przywołuje wiele fotografii, które pomimo tego, że nie ukazują śladów zbrodni, na nie wskazują. Baer analizuje fotografie zrobione przez Mikaela Levina w mało znanym obozie koncentracyjnym Ohrdruf. Ojciec Mikaela – korespondent wojenny Mayer Levin – był w Ohrdruf wraz z amerykańskim wojskiem dzień po wycofaniu się nazistów. Zanotował: *pojechaliśmy tam i wysiedliśmy i wciąż nie zobaczyliśmy nic szczególnego*¹⁴⁷. W końcu zobaczyli wgłębienie z prowadzącymi do niego torami kolejowymi. Skalę zbrodni ujawniono później, po ekshumacji szczątków tysięcy ofiar. Ohrdruf pozostało zamkniętą strefą wojskową. Jak pisze Baer *nie-miejscem (non-place) zamkniętym dla zwiedzających i pamięci*¹⁴⁸. W interpretacji Baera kluczowym pojęciem jest owo „nic szczególnego”. Żeby do niego się odnieść, powracający śladami ojca Mikael musi także sfotografować *nic*, dzięki któremu będzie mógł zdystansować się wobec pejzażu, którego obraz powraca w rodzinnej narracji. Baer pisze: *Obraz ani nie potwierdza ani nie dodaje niczego do naszej wiedzy historycznej; nie możemy dedukować, co wyróżnia te miejsca od niezliczonych innych. A mimo to, nie zważając na naszą wiedzę o ich historycznym pochodzeniu – czy nawet wbrew niej – te obrazy przyciągają nas*¹⁴⁹.

Autor *Spectral Evidence* pisze o potężnej sile, która kryje się w obrazach pustych przestrzeni. Ta siła jednak pochodzi nie z estetycznej (w tradycyjnym rozumieniu) formy obrazu. Filmy Bałki, tak jak fotografie Levina, nie mają nic z romantycznego czaru, są raczej uparcie nieatrakcyjne wizualnie: niemal monochromatyczne, bez wyróżnionych punktów, wokół których mógłby skupiać się wzrok widza. Ich kłopotliwość (by przywołać kategorię obrazów kłopotliwych, *offending images*, W.J.T. Mitchella) nie polega na tym, że pokazują jakąkol-

wiek skandaliczność obrazów-fetyszy, o którą oskarżał przedstawienia Holocaustu Gérard Wajcman. Pokazują w zamian owo kłopotliwe *nic*, stawiające opór przyzwyczajeniu, że obraz (a zwłaszcza fotografia) powinien zawsze pokazywać *coś*. Patrząc na sfotografowane *nic*, widz szuka dla niego wyjaśnienia w wiedzy dostarczanej z innych niż wizualne świadectwa. Kiedy je otrzyma, zaneguje możliwość niewinnego spojrzenia. W pytaniu „czy możemy patrzeć niewinnie po Zagładzie?” pobrzmiewa echo Adornowskiego dylematu. Odpowiedź jest jednoznaczna: spojrzenie utraciło niewinność. Zima na filmie Bałki nie jest ani piękna, ani niewinna. Niemal niewidoczne niebo jest szare, sarny są uwięzione na terenie otoczonym drutem kolczastym. Obraz jest smutny i okrutny. W moim przekonaniu Bałka wybrał zimą na swoją podróż, bo zimą nawet natura umiera i nie ma w niej miejsca dla Bambiego.

Wszelkie próby zapomnienia (a właściwie przemilczenia) niewygodnej politycznie i społecznie przeszłości, są najczęściej uzasadnione potrzebą, by „normalnie żyć”¹⁵⁰. Jednak takie usprawiedliwienie zapomnienia jest iluzją. Przeszłość powraca w obrazach optycznej nieświadomości¹⁵¹. Eduard Pontremoli pisze: *Fotografia nie zawiera w sobie wizji przeszłości jako takiej, pozwala natomiast na widzenie obiektu, który wydaje się daleki i o którym wiemy, że nie należy do współczesności, przy czym osiągamy tę wiedzę różnymi sposobami*¹⁵². Widzenia i wiedzy o widzeniu, o czym uczy nas lekcja fenomenologii, nie można oddzielić. Postpamięć jest przywracaniem wiedzy o widzeniu. To opisywana przez Hirsch „pamięć przeplatana dziurami” (*memory shot through with holes*)¹⁵³. Patrzymy na przeszłość z perspektywy współczesnej i nie zawsze możemy dostrzec jej widzialne ślady. Wówczas musimy uczynić je widzialnymi, nawet jeśli ich odcisk istnieje tylko w naszych umysłach.

Powróćmy jednak do pytania o warunki zastąpienia przeszłości. Podsumowując te możliwości, Ricoeur powraca do stwierdzenia, które równie dobrze co reprezentację dokonywaną przez historyka mogłoby definiować fenomenologiczne odczytanie fotografii (niemal w barthesowskim duchu). To *obecny obraz rzeczy nieobecnej*, rozdwarzający się na *znikanie i istnienie w przeszłości*¹⁵⁴. Filozof zauważa, że jest to miejsce, w którym granica epistemologii historiografii zostaje przekroczona i wkracza się w obszar ontologii kondycji historycznej. Nie jest celem

tej pracy uzyskanie odpowiedzi na egzystencjalne pytania, które zadaje filozof, jednak Ricoeur, zanim jeszcze ostatecznie podąży w stronę hermeneutyki ontologicznej, podnosi kwestię dla foto-tekstów niezwykle ważną – związek pamięci z zapomnieniem. Poprzez rozważenie ich dialektycznej relacji otrzymamy dostęp do mechanizmów historii, dla których zapomnienie z jednej strony jest nieuchronne, zaś z drugiej – stanowi narzędzie polityki.

Zastanówmy się, zbliżając się do końca naszych rozważań, czym dla foto-tekstu jest zapomnienie? Zagrożeniem czy nieuchronnością jego istnienia? Za przykład posłuży nam wystawa *Archiwum Centralne*, prezentowana w budynku dawnej fabryki Erdal w czasie krakowskiego Miesiąca Fotografii w roku 2010.

Czterech kuratorów *Archiwum Centralnego*: Karol Hordziej, Piotr Lelek, Wojciech Nowicki i Łukasz Trzeciński przedstawiło kilka odrębnych projektów ekspozycyjnych. Każdy z nich można potraktować jako samodzielny foto-tekst (co zresztą już uczyniłam, analizując wcześniej jeden z nich, *Archiwum Dłubaka* Krzysztofa Pijarskiego), tutaj jednak potraktujemy je zbiorczo – jako pewien model rozważań nad pamięcią i zapominaniem, typowy dla współczesnych praktyk artystycznych. Co zatem łączy foto-teksty prezentowane w ramach *Archiwum Centralnego*? Fundamentem każdego jest zbiór zdjęć pochodzących z instytucjonalnego archiwum: może to być Biblioteka Instytutu Ochrony Przyrody PAN w Krakowie, pracownia fotograficzna Fotodilna Muzeum Żydowskiego w Pradze czy kartoteka tamtejszej tajnej policji, zbiory Instytutu Pamięci Narodowej gromadzące zdjęcia wykonane przez SB czy Archiwum Współczesnych Konfliktów w Londynie. Wszystkie one dysponują zapisami, które zostają na nowo „przeczytane” lub inaczej – przypomniane współczesnemu odbiorcy. Te zdjęcia, najczęściej o katalogowym (jak *Dokumentacja fotograficzna zmienności genetycznej w europejskiej kolekcji odmian buraka ćwikłowego*) lub czysto prywatnym charakterze (*Wszystkie śluby mojej mamy* Grażyny Makary), kiedy były wykonywane przez amatorów lub profesjonalistów, często anonimowych, nie miały być pokazywane publicznie. Były przeznaczone do katalogowania, tworzenia zbioru pamięci, którą następnie się wykorzysta (w celach procesowych, badawczych czy po prostu w rodzinnym albumie). Wydobyte z archiwów i włożone w nowe ramy, nie mają odkrywać artystycznego talentu autorów, lecz

pobudzać widza do refleksji nad samym sposobem przechowywania i przekształcania pamięci – zarówno przez instytucje do tego powołane, jak i przez nas samych. Ciekawość przeszłości, tak można by nazwać pragnienie, którym kierowali się kuratorzy. I jeszcze coś więcej. Większość prezentowanych fotografii pochodzi z archiwów w jakiejś mierze ukrytych: tajnych służb, rodzinnych albumów nazistów. To obrazy, o których wiadomo, że istnieć musiały, lecz ich nie widziano. Fotografie zakazane, na które nałożono „blokade” (by powrócić do Ricoeura). Pokazane publicznie (lecz nadal w bezpiecznej ramie „sztuki”) stanowią nie tyle przykład Assmannowskiego szoku zapomnienia, ile szok przypomnienia.

Pod koniec monumentalnego dzieła Ricoeura zapomnienie zostaje zestawione z niewiedzą. *Chytra forma zapomnienia*, jak pisze filozof, jest konsekwencją *pragnienia pozostawania w niewiedzy*. I dodaje *Europa Zachodnia i pozostała część Europy po fatalnych latach połowy XX wieku dała żałosny pokaz tej upartej woli*¹⁵⁵ Zapomnienie bowiem jest nie tylko biernym procesem, lecz także aktywnym działaniem. Oskarżenie o celowe zapomnienie ma na celu wskazanie pułapki, w którą może popaść narracja, stając się zbyt wybiórczą (bo wybiórczość jest jej przypisana). Manipulowanie pamięcią najczęściej służy jej ideologizacji – posługuje się strategiami zapominania: uników i ucieczek przed tym co niewygodne. Dlatego tak ważny jest apel Ricoeura: *zdobądź się na samodzielną opowieść*¹⁵⁶.

Taka samodzielna opowieść prowadzona jest z perspektywy terażniejszości, z myślenia o dzisiaj, bo blokada, pustka uniemożliwia przede wszystkim dzisiejszą egzystencję. Ricoeur przypomina o znaczeniu przejścia odpowiedzialności za przeszłość i co ciekawe wcale nie zamierza nas przekonywać o tym, że należy pamiętać wszystko. Przeszłość wymaga bowiem także zapomnienia. Częściowa amnezja pozwala działać amnestii, pozwala wybaczać. Bez zapomnienia wybaczenia win nie będzie¹⁵⁷. Trzeba zatem pamiętać, że pamięć doskonała, przeszłość wszechobecna ulega skostnieniu równie silnemu i staje się równie niebezpieczna, co „pragnienie pozostawania w niewiedzy”. Ulega monumentalizacji i zmienia się w pomnik. Filozof opowiada się tak przeciw amnezji, jak i za wybaczeniem. „Fortunne zapomnienie” w przeciwieństwie do „fortunnej pamięci” nie zostawia śladów – znika. Zostają tylko ślady pamięci, lecz nie zapomnienia.

Gdzie tu miejsce na *Archiwum Centralne*? Wystawa jest przykładem jak oficjalne foto-teksty zostają przekształcone w inne. Wyjęte z zapomnienia, w którym przecież wcale się nie znajdowały. Zapomnienie o obrazie, przedmiocie przeszłości stanowi podstawę pracy przypominania, którego podejmują się twórcy foto-tekstów. By nadać im dzisiejszy sens, muszą napisać je na nowo i wpisać w dzisiejsze doświadczenie. Autorów nie interesuje jednak zdystansowane spojrzenie w przeszłość. O wiele chętniej angażują oni ludzkie doświadczenie. Do tego archiwum musi zostać przebudowane. Na koniec Ricoeur powraca także do Augé'go i jego postulatowi pracy pamięci. Augé kończy swój esej przypomnieniem o ważności zapominania, nie pozwalającego wyobraźni skostnieć: *Zapomnienie prowadzi nas wprost do terażniejszości, nawet jeśli odmienia się przez wszystkie czasy: w przyszłym dzięki niemu doświadczamy nowego początku, w terażniejszym możemy żyć chwilą, a w każdym przypadku ratujemy się od powtórzenia*¹⁵⁸.

Według Ricoeura poza pracą pamięci mamy jeszcze do czynienia z pamięcią-strategią i pamięcią-troską. Jak to zatem jest? Mamy pamiętać, czy zapominać? Zataczamy krąg, powracając do problemu pamięci i historii. Ta pierwsza wymaga czasem zapomnienia, ta druga dąży do budowania archiwów. Ta pierwsza musi być nieustannie „zamieszkiwana”, druga wymaga „niezamieszkania”. Nie tylko ich wzajemnych relacji nie da się uniknąć, lecz nawet więcej – są one obecne nieustannie. To dzięki temu wewnętrznemu napięciu, kwestionowaniu i potwierdzaniu przeszłości zapisanej w fotografii – historycznej i osobistej – może być ona tak intrygująca. Zawsze skierowana przeciw historii, bo zderzająca chłodny zapis z ludzkim doświadczeniem.

4. PODSUMOWANIE: REHABILITACJA DOŚWIADCZENIA

Foto-teksty w operacji historiograficznej nie mają na celu ukazania tekstualizacji historii, uwolnienia od sensu zdarzeń i sprowadzenia jej do formy narracyjnej, lecz poprzez przedmiot przywrócenie ich ludzkiemu doświadczeniu. Fotografia przechodzi wszystkie etapy krytycznej refleksji, lecz zawsze odsyła do ludzkiej pamięci – do ludzkiego doświadczenia. Co ciekawe, najczęściej wybieraną przez artystów metodą reprezentacji jest konwencja dokumentalna i dokumentacyjna, która z jednej strony pozostaje świadoma wpisania jej w zadanie obiektywizacji obrazu przeszłości, a z drugiej uformowała własny dyskurs krytyczny wobec tej obiektywizacji. Pozwala na to dyskurs narracyjny, który uznany zostaje za „naturalny” dla ludzkiej egzystencji. Potwierdzają to słowa Haydena White’a: *Tak naturalny jest impuls narracyjny, tak nieuniknione są formy narracyjne dla każdej relacji o sposobie, w jaki rzeczy się rzeczywiście wydarzyły, że narracyjność może okazywać się problematyczna tylko w kulturach, w których była nieobecna – lub, w niektórych dziedzinach Zachodniej kultury intelektualnej i artystycznej, programowo usuwana*¹⁵⁹.

Z drugiej jednak strony, ujęcia narracyjne następujące później postępują o krok naprzód i podkreślają drugi biegun narracyjności – doświadczenie. Szczególnie widoczne jest to w koncepcjach Ricoeurowskich, gdzie na pierwszym poziomie znajduje się ludzkie doświadczenie, zaś na drugim narracja pojmowana jako kod tekstowy wypracowany przez kulturę¹⁶⁰. To narracja służy samorozumieniu jednostek i zbiorowości. W jego projekcie historiografii przechodzimy przez kolejne fazy, lecz w każdym równie ważna jest śladowość, materialność doświadczenia. Coraz częściej rozdzielanie pamięci i historii uznawane jest za przedwczesne (Ricoeur, LaCapra), dla obu tych bowiem obszarów podstawą jest doświadczenie.

Ryszard Nycz przywołuje cztery znaczenia słowa „doświadczać” (jako kolejno: 1. poddać próbie, 2. doznać; 3. dowieść, udowodnić i 4. oświadczyć, dać świadectwo) oraz poszerza je o filozoficzny eksperyment, a także różnorakie formy doświadczenia jako sprawdzania siebie¹⁶¹. W foto-teksty wpisuje się większość powyższych sensów. Zarówno „poddają próbie”, bo po Barthesowsku „nakłuwają” swego czytelnika, za ich sprawą można „doznać” rzeczywistości, lecz także – na co wskazały analizy tekstów Ricoeura – „dowodzą” i „dają świadectwo”. Także, gdyby odwołać się (śladem Martina Jaya) do tradycji filozoficznej Kanta i jego rozróżnienia pomiędzy *Erlebis* i *Ehrfahung*, echo obu powróciłoby w kontekście fototekstualności. Pierwsze *Erlebnis* (przeżycie lub doświadczenie przeżywane), odpowiadałoby „zdarzeniu”, które znajduje swój wyraz w „zapisie zdarzenia”; odpowiednik *Ehrfahung* to doświadczenie refleksyjne, związane z pracą pamięci. Do wyrażenia obu wymiarów konieczna jest narracja, tak autora, jak i odbiorców, nie tylko by doświadczyć ich „odczytania” (inaczej, poddać interpretacji), lecz również by wyrazić przeżywane za ich sprawą zdarzenie¹⁶². Co jednak, jeśli narracja rwie się, jeśli w wyniku przytłumienia *Ehrfahung* przez *Erlebnis* zdarzenia nie można poddać refleksji? Dlatego Ewa Domańska pisze o „postnarratywizmie” skupionym na przedmiotach i ludzkich doświadczeniach granicznych niewypowiedzalnych w narracji¹⁶³. Autorka *Mikrohistorii* wymienia tu takie obszary jak: pamięć, doświadczenie historyczne czy trauma. W to miejsce, w moim przekonaniu, wchodzi sposoby reprezentacji, uwzględniające tę pozawerbalną sferę wypowiedzi.

Andrea Noble i Alex Hughes piszą: [...] *fototeksty mogą przeciwdziałać kulturowo uświęconej przewadze intelektu nad emocjami, umysłu nad ciałem. Wynika z tego, że kiedy angażujemy się w realność fotografii otrzymujemy dostęp do innych sposobów poznania: takich, które oferują możliwość rozumienia, inaczej niż dotąd kwestii. Także inaczej, historii i kultury*¹⁶⁴. Taki też dzisiaj kształt przybiera narracja w fotografii. Od „pięknej katastrofy”, strukturalnych rozważań nad formą, powróciliśmy do miejsca, w którym foto-tekst opisuje refleksyjne doświadczenie człowieka i świata. W ostatniej części książki przedstawione zostaną analizy trzech współczesnych foto-tekstów, w których narracja ujawnia sens doświadczenia indywidualnego i zbiorowego.

Tekst jest fragmentem przygotowywanej rozprawy habilitacyjnej pod tytułem *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*.

1 Ewa Domańska, *Mikrohistorie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 60.

2 Tamże, s. 62-63.

3 Por. tamże, s. 57-60.

4 Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2003, s. 27.

5 Magdalena Saryusz-Wolska porządkuje obszar badań nad pamięcią w książce *Pamięć społeczna i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 17-21.

6 Por. Ewa Domańska, *Mikrohistorie*, s. 101.

7 P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa”, 2001 (lipiec) nr 170, s. 43.

8 Hayden White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 52.

9 Rosner, dz. cyt., s. 131.

10 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 179-180.

11 Tamże, s. 181.

12 Tamże, s. 181.

13 Alex Hughes, Andrea Noble, *Introduction*, [w:] *Phototextualities: intersection of photography and narrative*, ed. A. Hughes, A. Noble, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003, s. 4.

14 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków, 2007, s. 195

15 Tamże, s. 195.

16 Tamże, s. 195.

17 Mirosław Loba, *Narracja. Tożsamość. Opór*, [w:] *Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Ricoeura*, red. A. Grzegorzczak, M. Loba, R. Koschany, Wyd. Humaniora, Poznań 2003, s. 62.

18 Tamże, s. 64.

19 Loba przywołuje tu rozważania zawarte w *Przyjemności tekstu Barthesa*, por. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 92, Loba, s. 64.

20 Tamże, s. 214.

21 Sekula nazywa a *silence that si-*

lences, nowo odkryty instrumentalny potencjał fotografii. *Proteuszowe, mówione „teksty” przestępców i nędzarzy ustąpiło „milczącemu świadectwu”, które „zapisuje” (zmniejszyło wiarygodność, której transkrypcji dokonuje) i odkrywa wykryty, alibi, tłumaczenia i wielokrotne biografie tych, którzy znaleźli się po złej stronie prawa* (Allan Sekula, *The Body and the Archive*, „October”, Vol. 39. (Winter, 1986), s. 6.

22 M.in. skandal wywołany zmianą położenia piramid na okładce „National Geographic” w 1982 czy też polityczny kryzys wywołany zakwestionowaniem amerykańskich zdjęć satelitarnych legitymizujących prawo armii amerykańskiej do zestrzelenia libijskich myśliwców w 1989. Por. William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1994, s. 16-23.

23 Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 220.

24 Tamże, s. 220.

25 Przypomnijmy, że terminem tym określa się w fotografii fotochemicznej czas od naświetlenia do wywołania nośnika – obraz cyfrowy swojego obrazu utajonego nie posiada?

26 Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 214.

27 Tamże, s. 238.

28 Tamże, s. 236.

29 Tamże, s. 236.

30 Tamże, s. 236.

31 Tamże, s. 237.

32 Tamże, s. 223.

33 Tamże, s. 226.

34 Tamże, s. 236.

35 Tamże, s. 237.

36 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Czas opowiadany*, t. III, przeł. U. Zbrzeźniak, Wyd. UJ, Kraków 2008, s. 171.

37 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 316.

38 Tamże, s. 321.

39 Tamże, s. 323.

40 Tamże, s. 316.

- 41** Tamże, s. 313-317.
- 42** Tamże, s. 315.
- 43** Tamże, s. 321.
- 44** *The Practice of Cultural Analysis*, ed. M. Bal, Stanford Univ. Press, Stanford, California 1999, s. 1.
- 45** Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 237.
- 46** Odwołuję się tu do słów artystki wyrażonych w prywatnej korespondencji.
- 47** Por. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, CSW Zamek Ujazdowski, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 253; cała rozmowa opublikowana w sieci: *O co w ogóle chodziło?*, Anna Beata Bohdziewicz w rozmowie ze Zbigniewem Benedyktowiczem, <http://fototapeta.art.pl/2002/abb.php> (dane z 2010-11-04).
- 48** Fragment biogramu Anny Beaty Bohdziewicz, *Dokumentalistki. Polskie fotografiki XX wieku*, red. K. Lewandowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 209.
- 49** Fragment korespondencji prywatnej.
- 50** Chociaż Bohdziewicz tłumaczy rezygnację z datowania prościej – względami estetycznymi oraz zmianą perspektywy. Zauważa: *im dłużej projekt trwa, tym kwestia tego, czy coś się wydarzyło w poniedziałek, czy we wtorek, wydaje mi się coraz mniej ważna*. Z korespondencji prywatnej.
- 51** Ricoeur, *Historia, pamięć, zapomnienie*, dz. cyt., s. 204.
- 52** Tamże, s. 212.
- 53** Tamże, s. 216.
- 54** Tamże, s. 215.
- 55** Tamże, s. 215.
- 56** Tamże, s. 215.
- 57** Tamże, s. 215-216.
- 58** Przywołane stwierdzenie odnosi się do twórczości Sophie Calle, por. Johnnie Gratton, *Sophie Calle's Des histoires vraies. Irony and Beyond*, [w:] *Phototextualities*, dz. cyt., s. 182.
- 59** Tamże, s. 216.
- 60** Pełen podpis: *styczeń 1998 – Susan Sontag na wystawie zdjęć Annie Leibowitz w CSW w Warszawie. Josif Brodski patrzy na nas zza grobu*.
- 61** Ricoeur, *Historia*, s. 174.
- 62** James E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2 (390-391), s. 245.
- 63** Tamże, s. 246.
- 64** James E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2 (390-391), s. 251.
- 65** Young, *Holocaust...*, dz. cyt., s. 257.
- 66** Dlatego o fotografiach mówię się także, iż bywają „świadectwem zafałszowanym”, pisałam o tym problemie w innym tekście, w odwołaniu do filmu Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator*; por. *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009.
- 67** J. Struk, *Holocaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Poznań, 2007, s. 279.
- 68** Por. Tomasz Majewski, *Litzmannstadt Ghetto*, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. A. Zeidler-Janiszewska, T. Majewski, Oficyna, Łódź 2009; także mój tekst z roku 2003, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, „Teksty Drugie”, IBL PAN 2003, nr 4.
- 69** G.Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 14.
- 70** Tamże, s. 81.
- 71** Tamże, s. 83.
- 72** Por. Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt, s. 107-115.
- 73** Tamże, s. 237.
- 74** White, *Proza historyczna*, dz. cyt., s. 119.
- 75** Por. Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 237-240.

76 Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 281.

77 Filozof nazywa ten problem „węzłowym problemem metodologicznym”, por. s. 287.

78 Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. II, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 271. Przypomnijmy jedynie, że zarówno Ricoeur, jak i Domańska przyznają, że pojęcie mikrohistorii (*microstoria*) wprowadzone przez krąg włoskich historyków C. Poniego, G. Leviego i C. Ginsburga, pojawia się w konsekwencji ponowoczesnej krytyki metanarracji; por. tamże, s. 63, Ricoeur, *Pamięć, historia...*, s. 287-289.

79 Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 230.

80 Tamże, s. 231.

81 Inną mogłaby być np. „wizualna kryminologia” oparta na metodach łączących podejścia tak etnografii, kryminalistyki, jak i badań materiału fotoreportażu i fotografii wojennej, por. P. Francis, *Visual criminology*, „Criminal Justice Matters” 2009, 78: 1, s. 10-11; C.E. Greek, *Visual Criminology: Using Photography as an Ethnographic Research Method in Criminal Justice Settings*, <http://people.stu.ca/~mccormic/VISUALCRIM/GreekVisualCrim2005.pdf>, (dane z 2 kwietnia 2010).

82 Michael Shanks, *Archaeologie of the contemporary past*, <http://documents.stanford.edu/michaelsbanks/227>, (dane z 2 kwietnia 2010), bns.

83 Tamże.

84 A. Sekula, *The Body and the Archive*, „October”, Vol. 39 (winter, 1986), s. 17.

85 Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 231

86 Georges. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, przeł. A. Hartz, The MIT Press, Cambridge Mass. 2004, s.13.

87 Tamże, s. 177.

88 Tamże, s. 181.

89 Co ważne, także Showalter powołuje się na Didi-Hubermana, por. Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Virago, London 1987, s. 153-154.

90 Autorzy pracują zarówno jako fotografowie reklamowi, jak i dokumentaliści. Są także wydawcami fotograficznego magazynu „Colors”

91 http://corporate.gettyimages.com/marketing/m07/Cannes_Seminar/usa/3BroombergChanarin.asp (dane z 3.12.2010).

92 Tamże.

93 Przywołuję za katalogiem Miesiąca Fotografii w Krakowie 2007, por. *Miesiąc Fotografii w Krakowie*, red. M. Eloy Cichocka, Fundacja Imago Mundi, Kraków 2007, s. 87.

94 Ricoeur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 195.

95 Allan Sekula, *The Body and the Archive*, dz. cyt., s. 162.

96 Allan Sekula, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, [w:] tenże, *Spółeczne...*, dz. cyt., s. 117.

97 Ricoeur, dz. cyt., s. 369.

98 Ricoeur, tamże, s.370.

99 H. White, *Fikcjonalność przedstawięń opartych na faktach*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 87.

100 Didi-Huberman, dz. cyt., s. 105.

101 Didi-Huberman, tamże, s. 226.

102 Shanks, *Archaeologies of the contemporary past*, dz. cyt., bns.

103 Shanks porównuje metodologiczną hierarchię tradycyjnej archeologii do drzewo-myślenia w opozycji do ogrodu nowej archeologii pełnego Deleuzjańskich kłączy. *Drzewo-myślenie w archeologii. W arborealnej topografii archeologowie za swój przedmiot uznają rzeczy i atrybucję znalezionych rzeczy do typów i klas. Kopiąc głęboko; przeszłość jest korzeniem, genezą archeologicznej myśli; korzeniami są obiektywne dane. Nie mam tu na myśli, że taka logika drzewa posługuje się rozumowaniem indukcyjnym, podczas gdy ogólne konkluzje są wywodzone z zestawu faktycznych*

przesłanek; korzenie są zależne od całej egzystencji. Uznaje się za rozsądne, by zidentyfikować przedmioty z przeszłości nie konkretnie, jako siekiery czy naczynia, lecz ogólnie jako obiekty o pewnych cechach. Przeszłość jest czymś, nawet jeśli niczym więcej niż szeregiem obiektów w kontekście (Michael Shanks, *Experiencing the past: on the character of archaeology*, 2nd ed. Taylor & Francis e-Library, London 2005, s. 19).

104 Tamże, s. 79.

105 Shanks, *Archaeologies of the contemporary past*, dz. cyt., bns.

106 Za: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wyd. Poznańskie 2006, s. 110.

107 Shanks, dz. cyt.

108 Judith Fryer Davidov, *Narratives of Place: History and Memory and the Evidential Force of Photography in Work By Meridel Rubinstein and Joan Myers*, [w:] *Phototextualities*, dz. cyt., s. 51.

109 Tamże, s. 53.

110 Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 141.

111 Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3, dz. cyt., s. 171.

112 Wyczerpująco analizowałam semiotyczną koncepcję Peirce'a w książce *Niepewność przedstawienia. Fotografia i kryzys reprezentacji*, Rabid, Kraków 2004.

113 Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3, dz. cyt., s. 173.

114 Tamże, s. 173.

115 J. Lewczyński, *Fotografia i co dalej...*, [w:] *Fotografia: realność medium*, red. A. Kępińska, G. Działowski, S. Wojnecki, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 1998, s. 143.

116 Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 266.

117 Tamże, s. 267.

118 Tamże, s. 268.

119 Tamże, s. 370.

120 Ricoeur, dz. cyt., s. 376.

121 Por. tamże, s. 350-352.

122 Tamże.

123 W obu książkach postpamięć dotyczy reprezentacji Zagłady i dotyczy tego pamięci następnego pokolenia, pokolenia, któremu wiedzy o przeszłości dostarczają przede wszystkim dokumenty, nie zaś „żywa opowieść” tych, którzy doświadczenie pamiętają. Por. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London England, 1997, 2002, p. 22. James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, p.15.

124 http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_sztuka_krytyczna#wstrone

125 Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 65.

126 Na tym sporze oparta jest dyskusja Didi-Hubermana z krytykami Gérardem Wajcmanem i Élisabeth Pagnoux w *Obrazach mimo wszystko*, tamże, s. 65-113.

127 Ricoeur, *Pamięć, historia...*, dz. cyt., s. 352.

128 Tamże, s. 330.

129 Frank R. Ankersmit, *Narrative Logic. A semantic Analysis of the Historian's Language*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1983, s. 86.

130 Ricoeur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 341.

131 Tamże, s. 375.

132 Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2002, s. 83.

133 Ankersmit, dz. cyt., s. 92.

134 Tamże, s. 83.

135 Hirsch, *Family frames*, dz. cyt., s. 22.

136 Tamże, s. 22

137 Tamże, s. 267.

138 Dominic LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 89-90.

- 139** Tamże, s. 90.
- 140** Zarówno Hirsch jak i Anette Kuhn, por. Kuhn, *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, dz. cyt.
- 141** Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt. s. 29.
- 142** Tamże, s. 51.
- 143** Por. tamże, s. 44-46.
- 144** Baer, dz. cyt., s. 75.
- 145** Leśniak, *Obraz płynny*, dz. cyt., s. 164.
- 146** Tamże, s. 166.
- 147** U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge Massachusetts, London England: The MIT Press, 2002, s. 74
- 148** Tamże, s. 75.
- 149** Tamże, s. 79-80.
- 150** Niezwykle interesującą próbę zmierzenia się z tym, o czym nie mówi się w kontekście Zagłady jest najnowszy film Anny Baumgart *Świeże wiśnie*. Autorka odnosi się w nim do seksualizacji i stygmatyzacji ofiar. Zob. *Świeże wiśnie*, reż: Anna Baumgart, zdjęcia: Marcin Koszałka, Polska 2010, czas trwania: 18 min.
- 151** Istnieją liczne interpretacje Benjaminowskiego terminu „Optisch-Unbewusste”, por. M. Hirsch, *Family frames. Photography narrative and post-memory*, Cambridge Massachusetts, London England: Harvard University Press, 2002, s. 116-120, R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamin. Studium myśli*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 193-198.
- 152** E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006, s. 80.
- 153** M. Hirsch, *Family frames. Photography narrative and post-memory*, Cambridge Massachusetts, London England: Harvard University Press, 2002, s. 23.
- 154** Ricoeur, *Pamięć, historia...*, s. 376.
- 155** Tamże, s. 591.
- 156** Tamże, s. 591.
- 157** Por. tamże, s. 596-600.
- 158** Augé, dz. cyt., s. 91.
- 159** Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1987, s. 1.
- 160** Por. Rosner, s. 131.
- 161** Ryszard Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, Univeritas, Kraków 2006, s. 12.
- 162** Por. Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 26-29.
- 163** Domańska, *Mikrohistorie*, ss. 57, 103.
- 164** *Phototextualities*, dz. cyt., s. 6.

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Photo-texts in Historiographical Researches – on Paul Ricoeur’s Reflections

Key words;

photography, narration, memory, history, testimony, art

A notion of photo-texts is often discussed in contemporary reflection on visual arts. Phototextuality becomes especially important while we reflect on memory and its relationship to so called ‘Great History’. An archival image watched in present is a good starting point for concern on the problem of testimony, ways of constructing of image of history or discourse on ethical responsibility for past. Paul Ricoeur, whose concept of historiography enlighten those problems seems to be an obvious supporter of interests in phototextuality.

In an article Ricoeur’s philosophical deliberations are confronted with examples of contemporary art practices, i.a of Anna Beata Bohdziewicz, Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Elżbieta Janicka and an exhibition titled as *Central archive*.



Z cyklu KRESKI Z DZIENNIKA
ilustracje do książki Willy’ego
Cohna *Żadnego prawa – nigdzie*.
Dzienniki z Breslau 1933-1941
2010/2011
Druk cyfrowy + technika własna
305 x 180 cm

