

Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i rzeczywistość*,
przeł. Elżbieta Kalinowska, Wydawnictwo UNIVERSITAS,
Kraków 2016, ss. 234 (ISBN 97883-242-3090-7)

„Obrazy i teksty wspólnie tworzą drzwi obrotowe naszej wyobraźni.”

Helmut Lethen, dyrektor Międzynarodowego Centrum Badawczego o Kulturze (*Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften*) w Wiedniu, w recenzowanej pozycji z wielu perspektyw stara się rozwikłać zagadkę przedstawiania (reprezentacji) rzeczywistości w fotografii. Zwykle sądzimy, że wytwory współtworzące świat sztuki są nadbudową wobec tego, co realnie istniejące, wobec tego, co dane w bezpośrednim doświadczeniu. Zasadne wydaje się, aby zakres rozważań zasadniczo poszerzyć, np. o rzeźbę, performance czy pionierski u progu XX wieku Duchampowski *ready-made*. Nie ulega wątpliwości, że problem bezpośredniego doświadczenia otaczającego nas świata intrygował i wciąż intryguje wielu filozofów, artystów i performerów.

W pierwszym rozdziale autor nawiązuje m.in. do twórczości Mariny Abramović, która w swej działalności artystycznej stara się zwrócić ku rzeczywistości doznań, ku temu, co cielesne, bezpośrednio dane w doświadczeniu (np. ból), rezygnując przy tym na tyle, na ile to możliwe z pośrednictwa konwencji, stereotypów, języka. Innym przykładem ilustrującym problem reprezentacji w dziele, tego, co rzeczywiste jest dla Lethena rzeźba-odlew Bruce'a Naumana, pt. *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*. Praca amerykańskiego artysty nie jest pozbawiona ironii. Jest realizacją wiodącego

w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku przekonania: „[...] iż dzięki teorii krytycznej albo marksistowskiej dysponujemy środkami, by zmienić wszystkie fenomeny w silne znaki wskazujące na fundament ekonomiczny czy psychiczny, że można je w nim osadzić i zbadać pod kątem możliwości przemiany” (s. 46).

Historia fotografii przypomina – w dużym uproszczeniu – Barthesowskie wahadło, które raz wychyla się ku rzeczywistości, raz ku nadbudowie znaczeniowej, a więc ku temu, co poetyckie. Fotografia jako sztuka współtworzy osnovę dla rzeczywistości pochwyconej w oka mgnieniu aparatu, mieszcząc w sobie oba elementy. Lethen w drugim rozdziale odwołuje się zarówno do Rolanda Barthesa, jak i do Siegfrieda Kracauera, przy czym ten ostatni, jak przekonuje autor, „[c]hciałby istnienia aparatu, którego nie ogranicza nasz krąg pojęć, i sądził, że znalazł go w kamerze filmowej. – co więcej, pisze Lethen – Kamera w przeciwieństwie do ostro rozgraniczającego cyrkla ustalonego przez racjonalistyczną teorię postrzegania, ogarnia więcej; obejmuje także otoczkę znaków niepewnych, wykluczoną przez sedno opowieści filmowej. Horyzonty postrzegania stają się dla kamery «powrotne», dlatego może ona zanurzyć się w mrok nieświadomych schematów życia codziennego” (s. 71–72). Kracauer pisał *Teorię filmu* jeszcze długo przed tzw. „zwrotem językowym”, który dokonał się m.in. za sprawą wzmiankowanego Barthesa: „Z jego punktu widzenia – przekonuje Lethen – spór naukowców o stan przedmiotów, z jednej strony, jako konstruktów medialnych, z drugiej jako śladów bytu, jest jak rytualna gra – skłonności uczynienia wszystkich fenomenów czytelnymi i przezroczystymi odpowiada pragnieniu nie tylko ujrzania ich, lecz także dotknięcia poza światem znaków” (s. 60). Dlatego też semiolog Barthes starał się rozpoznać w fotografii tę jej własność, która różni ją od ogółu świata obrazów.

W ten sposób niemiecki myśliciel nakreślił tło dla swych rozważań o fotografii, które podejmuje wprost w trzecim rozdziale. To dość obszerne „wprowadzenie” jest moim zdaniem niezwykle pociągające i wartościowe. Uważam, że pisanie o fotografii wymaga każdorazowo nakreślenia szerokiego kontekstu, choćby ze względu na dynamikę zmian towarzyszących historii tego medium artystycznej twórczości. Nie inaczej jest w przypadku rozprawy Lethena.

Autor ponownie nawiązuje do twórczości francuskiego semiologa, lecz do tej z jego prac, która stoi niejako w sprzeczności z wcześniejszymi, to znaczy do książki pt. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Lethen słusznie wskazuje na niekonsekwencję Barthesa, zwracając przy tym uwagę na okoliczności po-

wstania monografii¹. Francuski filozof nie poświęcił wiele miejsca procesowi fotografowania oraz wywoływania zdjęć, od których w dużym stopniu zależy efekt końcowy. Na ile chemia fotografii analogowej jest skodyfikowanym systemem znaków, a na ile samoistnie zachodzącymi w precyzyjnie określonych warunkach procesami chemicznymi? Istnieją zdjęcia dające się opisać w sposób precyzyjny. Z drugiej strony w mechanicznej „naturze” fotografii doszukujemy się jej obiektywnego charakteru, i to nawet wówczas, gdy praca w ciemni okaże się fiaskiem, jak w przypadku obróbki filmu z aparatu migawkowego Roberta Capy i obrazu, do którego nawiązuje autor recenzowanej pozycji, tj. fotografii pt. *Landing of the American Troops on Omaha Beach*. Zdjęcie przedstawiające żołnierza jest niewyraźne, kadr pozostawia wiele do życzenia, lecz właśnie ta fotografia wiele lat po opublikowaniu w „Life Magazine” z 1944 r. zyskała międzynarodową sławę: „Zdjęcie Capy jest prostokątem, zamkniętym w ułamku sekundy, gdy aparat wyrwał światu znalezisko jako czarno-biały stan faktyczny. Nie ma wątpliwości: fotografia została stworzona stosownie do właściwości aparatu, podczas swojego obiegu przez masmedia naładowano ją znaczeniem, została zarchiwizowana jako znak czasu ofensywy decydującej dla zakończenia wojny i może z różnych powodów stale przyjmować nową obecność” (s. 120). Tak powstają ikony.

Z perspektywy fotografii zaangażowanej owe „przyjmowanie nowych obecności” wydaje się czymś zupełnie oczywistym. Można, jak czyni Lethen, odwołać się do twórczości Dorothei Lange i pracy *Migrant Mother* czy autora znakomitego albumu *Family of Man* Edwarda Steichena: gdzie m.in. anonimowość ofiar wielkiego amerykańskiego kryzysu gospodarczego ułatwiło wpisanie prac Lange w ogólny kontekst krzywd społeczno-ekonomicznych okresu międzywojnia. Z kolei prace Steichena oraz sama wystawa ukazywały beznadziejność rzeczywistości powojennej pożogi. Mimo wagi prac obojga fotografów wciąż zasadne jest pytanie o „prawdę” fotografii. Na ile zdjęcia Lange są improwizowane, upozowane przez fotografkę, a na ile mamy do czynienia z dokumentem?

Fotografia i tekst, konwencja i oczekiwania rozmaitych instytucji, jak choćby FSA (*Farm Security Administration*), dla której Lange wykonywała swe prace – zdaniem choćby Barthesa – zwiastowały „klęskę fotografii”:

¹ Na wyjątkowość tych okoliczności złożył się fakt głęboko przeżywanej przez Barthesa żaloby po śmierci matki, co jest pośrednio przedmiotem rozprawy, a na pewno ważnym tłem dla rozważań francuskiego semiologa. Jedną z opisywanych fotografii jest zdjęcie matki Barthesa.

„[...] ,bowiem potrzebuje ona oprawy tekstualnej, by umożliwić myślenie ingerujące”. Francuski uczyony zaś w *Mitologiach* pisze: „Aby te fakty naturalne prowadziły do prawdziwego języka, trzeba je umieścić w porządku wiedzy, czyli domagać się możliwości ich przekształcenia. [...] Albowiem jakkolwiek byłyby uniwersalne, są one znakami pewnego pisma historycznego” (s. 128). Wahadło zdaje się wychylać ku językowi.

Są jednak takie zdjęcia, na które cały świat spogląda, jak przez szkło, tzn. z pewnego dystansu, ale wciąż jak na obrazy ukazujące prawdę. O doświadczeniu, które się z nim wiąże wielokrotnie pisała Susan Sontag, Georges Didi-Huberman, pisze też Lethen; o trudnym doświadczeniu o b r a z ó w m i m o w s z y s t k o², obrazów bólu i cierpienia innego³, obrazów ukazujących zagładę Drugiej Wojny Światowej: „Kto został upokorzony w obliczu zbrodni, które wyszły na jaw, mógł sobie powiedzieć, że «nie potrzebuje już konfrontacji z obrazami jej skutków»” (s. 148). Urodzony w Mönchengladbach autor recenzowanej pozycji już jako dziecko zmierzył się z „dziejowym” upokorzeniem, ale też podjął trud zapoznania się z zbrodnią drugiej z wielkich wojen. Odczytywanie tak trudnych obrazów nie jest wolne od kontekstów, tj. sposobu ich wystawiania w muzeum czy galerii. Lethen opisuje emocjonalną wystawę „Zbrodnie Wehrmachtu 1941–1944”, którą można było podówczas (w latach 1995–1999) zobaczyć w ponad dwudziestu miastach Niemiec i Austrii. Ponieważ wystawa ta wzbudzała szereg kontrowersji związanych z sposobem ekspozycji zdjęć oraz z błędnym rozpoznaniem (zwykle skromnym opisem) ofiar i katów, jak przekonuje autor, postanowiono wpisać ją w odmienny paradygmat, daleki od oskarżycielskiej retoryki przepełnionej obrazami win i zbrodni. Dyskursywny charakter berlińskiej wystawy z 2001 roku, o zbliżonym tytule, daje odbiorcy możliwość przestudiowania, przeanalizowania z dystansu tekstu i dołączonych do niego fotografii. Lethen pisze wprost o nowej „rzeczowości” wystawy, o cechującym ją analitycznym podejściu, skazującym w większym stopniu jej odbiorców na odszyfrowanie zawartych w jej ramach tekstów, aniżeli na emocjonalną potyczkę ze świadomością tamtejszych zbrodni, wykraczających poza mury obozów zagłady, a mieszczących się na niewielkich przecież zdjęciach. Co ważne, autor omawianej rozprawy w kwestii tego, jak ukazać w „obiektywny” sposób prawdę obrazów automatycznych nie staje w sposób jednoznaczny po żadnej ze stron. Dostrzega

² Zob. G. Didi-Huberman, „*Obrazy mimo wszystko*”, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 226.

³ S. Sontag, „*Widok cudzego cierpienia*”, przeł. S. Magała, Kraków 2016, s. 154.

on jednak pewien absurd: „Analityczna prezentacja wywołuje mechanizm psychiczny znany z gatunku horroru: refleksja podnosi poziom przerażenia” (s. 185). Zdaniem autora recenzowanej książki uzyskano efekt odwrotny do zamierzonego, wciąż: „W śnieżnobiałych ramach tekstu czarno-białe prostokąty fotografii rozgrzewają empatię” (s. 185). Dystans intencji fotografa Wehrmachtu (Johannesa Hähle’ego), jego amatorskie fotografie zbrodni, zdjęć Żydów *à la family frame* itp., zdają się w istocie być przezroczystą szybą, przez którą odbiorca postrzega wycinek rzeczywistości. Widoczny cień fotografa zdaje się tylko potwierdzać prawdę obrazu, jego *neomat*⁴ „to było”. Wahadło zdaje się wychylać ku temu, co rzeczywiste.

Co wspólnego ze sztuką oraz z fotografią ma bielizna wyprodukowana w ZSRR między 1917 a 1991 rokiem? Lethen, do czego już przyzwyczał, nie od razu odkrywa karty przed czytelnikiem. W kolejnych podrozdziałach składających się na piąty rozdział recenzowanej pracy wyjaśnia ten tajemniczy związek rzeczy ze sztuką, przedmiotów codziennego użytku z awangardą, w tym wypadku bloku wschodniego. Ten zwrot ku rzeczom nie ominął również fotografii, czego dowodzi twórczość wzmiankowanego Aleksandra Rodczenki. Użyteczność rzeczy w Rosji Radzieckiej wydaje się bardziej niż namacalna, jak pisze cytowana przez Lethena rosyjska myślicielka Ekaterina Dogot: „[...] sowieckie przedmioty opierały się wówczas estetyce, przechodziły bezpośrednio do sedna sprawy” (s. 205). Mimo tej skądinąd siermiężnej specyfiki rzeczy ze wschodu, ich wyjątkowej sile ciężenia, i tam podówczas sztuka typu *ready-made* oraz *art power* zdołała się zadomowić. Wystawa z 2003 roku, pt. „Pamięć ciała”, o której wspomina Lethen, skupia się na rozmaitych aspektach doświadczenia ciała, jak i tego, co ciału bliskie. Autorem wystawy chodzi o wielorakie ukazanie problemu dekonstrukcji „obrazu” ludzkiego – zwykle nagiego ciała – w kontraście do pojęciowo-językowych konstrukcji, wyobrażeń, często sprzecznych ze sobą znaczeń. W katalogu innej z wystaw o zbliżonej tematyce⁵ czytamy: „Nagie ciało nie istniało nigdy. Ciało zawsze znajduje się w punkcie przecięcia między kulturą a naturą” (s. 224). Podobnie jest z prawdą, rzeczowością obrazów automatycznych, tzn. z jednej strony jesteśmy skazani na „pierwszy plan fotografii”, tj. pewien

⁴ „[...] w wypadku fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna, wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości. I ponieważ tylko wobec zdjęcia istnieje ten przymus, należy go uznać, prawem redukcji, za samą istotę Fotografii: to, co określone jest jako noemat [przedmiot myślenia – przyp. tłum.]”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 137.

⁵ Chodzi o wystawę, pt. „Nagi mężczyzna”, Lentos, Linz 2012.

konkretny wycinek rzeczywistości, lecz do odpowiedniego jej pochwylenia każdorazowo potrzebujemy Barthesowskiego *studium*, zróżnicowanego tła kultury, kontekstu i wiedzy.

Recenzowana praca niemieckiego kulturoznawcy jest książką, jeśli można tak powiedzieć, nieoczywistą, przez to też dość trudną. Czytelnik pozostaje z wieloma pytaniami bez jednoznacznych odpowiedzi, ma jedynie do dyspozycji szereg poszlak i wskazówek. Lethen zachęca czytelnika do stawiania własnych pytań. W gąszczu przykładów współczesnej sztuki, „[w]e wszystkich przypadkach mamy do czynienia z miotaniem się między opinią, informacją i poznaniem” (s. 233).

Jakub Maciejewski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, Polska

e-mail: jakub_m@doktorant.umk.pl