

# Fotografia schyłku wieku

## Fotografia i mit

Sławomir Sikora

Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo wydarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji, a przeszłość traktujemy jak „muzeum archeologiczne (...) porozrzucanych na chybił trafił szczątków”.

David Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*

– Co dla pana znaczy prawda w dokumentacji?

– Dla mnie to próba wydobycia esencji rzeczywistości tak, jak ją widzę. (...) Udawało nam się czasami głębiej wejść w rzeczywistość. To może była prawda w dokumentacji.

Rozmowa Janusza Wróblewskiego z Marcelem Łozińskim<sup>1</sup>

Fascynacja jaką Michael Lesy obdarzył fotografię zakrawa na obsesję. Opowiada on, że kiedy miał dwadzieścia jeden lat mieszkał wraz z kolegą, pracującym dla studia Technicolor Photo. W pracowni robiono mnóstwo powtórek w związku z poszukiwaniem właściwej gamy barw. Któregoś dnia zabrali wraz z kolegą kilka pudeł „odpadków” do domu. Każdego dnia oglądali stopy fotografii, „siedem tysięcy tygodniowo”, tak przez dwa miesiące. „Koledze się przejadło, opuścił miasto i został rybakiem.” Lesy’ego ta fascynacja nie opuściła. Przez lata oglądał fotki i fotografie. „Czasem myślę, że to zmieniło moją osobowość, a czasem zastanawiam się, czy to nie uszkodziło mojego umysłu” – wyznaje. „Kiedy się ogląda parę setek tysięcy zdjęć (...) Zaczyna się zatracać znamiona pojedynczych twarzy i miejsc a zaczyna myśleć o genotypie.” Przytoczona historia, choć pochodzi z późniejszego albumu Lesy’ego<sup>2</sup>, jest chyba dobrym wprowadzeniem do szczególnego doświadczenia jakie oferuje on w swoim pierwszym dziele – *Wisconsin Death Trip*<sup>3</sup>, albumie, który wydaje się być najciekawszym ze znanych mi dzieł autora.<sup>4</sup> Lesy za pomocą fotografii i cytatów z epoki stara się odtworzyć historię zwykłych ludzi i opowiada nam o pewnym szczególnym aspekcie historii lokalnej społeczności amerykańskiej z końca XIX w.

Warren Susman w *Przedmowie*<sup>5</sup> pisze, że wielu historyków uświadamia sobie, iż lata dziewięćdziesiąte zeszłego stulecia były okresem poważnego kryzysu w Ameryce. O nakładającej się na ten kryzys historii szaleństwa stara się nam opowiedzieć Lesy.

Susman przywołuje słowa Hippolyte’a Taine’a o konieczności uczynienia kolejnego kroku i odkrycia za „człowiekiem widzialnym” „człowieka niewidocznego” – „tę masę zdolności i uczuć, która tworzy człowieka wewnętrznego.” Tak właśnie postępuje Lesy: pokazując nam tych ludzi jednocześnie pozwala służyć historii, które im towarzyszyły, o których czytali, które ich zajmowały i nurtowały. Wprowadzenie do albumu Lesy zaczyna od słów: „Obrazy, które będziecie oglądać, to obrazy ludzi, którzy kiedyś naprawdę żyli. Wyimki, które będziecie czytać, opowiadają o wydarzeniach, które ci ludzie lub też ludzie podobni do nich kiedyś doświadczyli. Żadna z opowieści nie jest fikcyjna.” A w wydanej później książce, *The Forbidden Zone*, tak opisuje początki swojego doświadczenia z *Wiscon-*

*sin Death Trip*: „Zdarzyło się, że ujrzałem twarz młodej ciemnowłosej i ciemnokulawej kobiety, ubranej w czarną, jedwabną suknię, stojącą za plecami matki na portrecie rodzinnym. Jej spojrzenie było niezwykle: bezpośrednie, czyste i świejące. Żrenice jej oczu były tak czarne i doskonałe jak opale. Wlepiąłem w nią wzrok i przyglądałem się jej; oddawała mi to spojrzenie tak wytrwale, że kiedy spróbowałem zrozumieć jej znaczenie, projektowałem w nią siebie, i kiedy tak badałem jej twarz zdałem sobie sprawę, że jej spojrzenie zostało zamrożone przez zdziwienie i strach. Odsunąłem fotografię i spojrzałem ponad nią [kobietę]. Emulsja fotograficzna na negatywie nad jej głową była tak zniszczona, że wydawało się jak gdyby powietrze wokół głowy było porwane i przemieniono się w krew. [...] takie samo zdziwione i przestraszone spojrzenie [zobaczyłem] na twarzach innych.”<sup>6</sup>

Ten początek doświadczenia ze zdjęciami w archiwum Towarzystwa Historycznego w Stanie Wisconsin i słowa, które mają nam uprzytomnić, że będziemy obcować z minioną rzeczywistością przypominają nieco wyznanie jakim Roland Barthes rozpoczął *La chambre claire*: „Pewnego dnia, jakiś czas temu natrafiłem na fotografię najmłodszego brata Napoleona, Jeroma, zrobioną w 1852 roku. Z osłupieniem, które nie osłabło do dziś, zdałem sobie wówczas sprawę, że patrzę w oczy, które widziały Cesarza.”<sup>7</sup>

Michael Lesy jest historykiem i można sądzić, że nie przypadkiem wybrał ten zawód. Na początku *Wprowadzenia* do *The Frames* przytacza znamienne historię ze swojego dzieciństwa. Pewnego razu ojciec, którego bardzo kochał, pochylił się, objął go, spojrzał mu w oczy i powiedział: „Chciałbym, żebyś zrobił dla mnie jedną rzecz, tylko jedną. Chciałbym, żebyś zawsze mówił mi tylko prawdę.” Ale, co charakterystyczne, krótki akapit poświęcony cytowanej historii zaczyna się od słów: „Stałem tam na podwórzu za domem. Patrzyłem na garaż. Był zielony kolorem wielkanocnych jajek, zielony jak cukierek, tak intensywnie zielony jak drzewa w Królewnej Śnieżce, tak zielony, że gdybym go zjadł, byłbym wiecznie żywy. Kiedy to ujrzałem zapomniałem o swoim cielem; chłonałem to do środka swojej czaszki; wysyłałem aż na tył moich oczu, do małego pomieszczenia, gdzie mogłem to przechowywać.”<sup>8</sup>

To zestawienie baśniowej (mitycznej) rzeczywistości z prośbą ojca wydaje mi się znaczące, wskazuje, że Lesy jest wrażliwy nie tylko na twardą rzeczywistość historyczną, tzw. obiektywne fakty, ale także na mityczny koloryt przeszłości. Prawda, którą stara się nam przekazać jest również prawdą przeżycia, prawdą doświadczenia, prawdą emocji.

*Wisconsin Death Trip* składa się z kilku części: *Przedmowy* Warrena Susmana, *Wprowadzenia* i *Zakończenia* napisanych przez Lesy’ego i zgrupowanych w trzech częściach (oznaczonych numeracją arabską) kilkunastu przeplatających się sekwencji fotografii i bloków tekstowych. Fotografie w pierwszej części stoją zdecydowanie pod znakiem kobiety, kobiety i dziecka, śmierci dzieci; w drugiej dotyczą przede wszystkim mężczyzn, pracy, postępu, pieniądza; w trzeciej mężczyzny i kobiety, rodziny, rozrywki i rozstania-odejś-



1

cia-śmierci. W pierwszej i drugiej części znajdują się również fotografie ukwieconych i udekorowanych fotografii zmarłych, odpowiednio kobiet – część 1, mężczyzn – część 2.

Wszystkie fotografie wykonane zostały przez Charlesa Van Schaicka, fotografa z Black River Falls w hrabstwie Jackson, stan Wisconsin, w latach 1890–1910.<sup>9</sup> Sekwencje fotograficzne przedzielone są blokami tekstowymi obejmującymi lata 1885-6 i 1890-1900. Każdy blok poza pierwszym obejmuje jeden rok. Teksty składają się z pięciu głosów: notatek z lokalnej prasy, wypisów ze stanowego szpitala dla chorych psychicznie, wyimków z literatury tego okresu i dopisanych, uzupełniających, "fikcyjnych" głosów miejscowego historyka i plotkarza (opowiadających m.in. historię początków miasteczka i przybliżających nam postać fotografa Van Schaicka).

Lektura relacji tworzy wrażenie niezwykle. Składają się one bowiem niemal wyłącznie z pasma ludzkich nieszczęść. Ale tak właśnie miała wyglądać kolumna *Lokalnych Wiadomości*. W *The Forbidden Zone* Lesy wspomina: "rozpoczęła się [ona] od relacji o duchach, po niej następowała relacja o kobiecie, która poderżnęła sobie gardło, potem informacja o kobiecie, którą uznano za szaloną, następnie relacja o kobiecie, która rzuciła się pod pociąg i została pocięta na trzy części, potem historia pozbawionej środków do życia kobiety, która błąkała się po ulicach pobliskiego miasta z martwym dzieckiem na rękach..."<sup>10</sup> Oczywiście, wiadomości te nie dotyczyły jedynie kobiet. W cytowanych przez Lesy'ego fragmentach stale powtarzają się informacje o epidemicznych chorobach, samobójstwach, szaleństwach, przerywane jedynie doniesieniami o podpaleniach, morderstwach, kradzieżach, śmierci z wyczerpania, duchach, wybitych oknach, potworach pojawiających się w jeziorach. Pozwolę sobie na przytoczenie tylko jednego fragmentu, szczególnego polonicum, świadectwa tęsknoty za ojczyzną:

"Anna Myinek, piętnastoletnia Polka z miasta Burnside, została posłana przez sąd hrabstwa Odell do szkoły specjalnej uczącej rzemiosła. Podłożyła ona ogień pod stodołę

swego chlebowodcy co spowodowało jej spalenie wraz z 48 kopkami siana; podpałała również dwie inne kopki siana, a także dom. Następnego ranka podpałała jeszcze dwie kopki siana i dwukrotnie podłożyła ogień pod dom. Podejrzewa się, że podpałała też tę samą stodołę ostatniej wiosny, jak również dom i stodołę w dwóch innych miejscach, gdzie uprzednio pracowała; spowodowało to ich całkowite zniszczenie. Sędziom powiedziała, że podkładała ogień, ponieważ czuła się samotna, odczuwała tęsknotę za ojczyzną oraz potrzebowała pobudzenia." [1900]

\* \* \*

Kirsten Hastrup zastanawiając się nad dwoma sposobami, wizualnym i werbalnym, kreowania etnograficznego obrazu dowodziła, że fotografia nie potrafi uchwycić istoty przedstawianego przez siebie zjawiska. Porównała zapis fotograficzny i filmowy do wyróżnionych przez Geertza dwóch sposobów opisu: "thin" i "thick". O ile opis "thin" chwytą formę danego zjawiska czy zachowania, o tyle nie jest w stanie uchwycić jego wewnętrzznego znaczenia. Znaczenie danej formy uzależnione jest zawsze od kontekstu, w którym daną formę się umieści.<sup>11</sup> Oczywiście konstatacje Hastrup są słuszne. Samotna fotografia pozostaje najczęściej niema. Jak dowodzi Roland Barthes fotografię charakteryzuje arezt interpretacji. Fotografia jest ahermeneutyczna.<sup>12</sup> Ale wobec takich konstatacji tym ciekawsza wyda nam się podjęta przez Lesy'ego próba "opowiedzenia", czy też przywołania pewnej rzeczywistości.

Lesy „opowiada” nam historię mityczną. A przekonują nas o tym dobitnie sekwencje fotografii otwierających i zamykających jego "opowieść". Pierwsza sekwencja zdjęć składa się z czterech fotografii torsów końskich. Dwa obrazy nieco tylko inaczej kadrowane tego samego białego konia, z niemal centralnie umieszczonymi samczymi genitaliami. Łeb konia znajduje się poza kadrem, ale widzimy długą, sięgającą prawie do ziemi, pofalowaną grzywę (to samo

zdjęcie nieznacznie tylko inaczej kadrowane towarzyszy stronie tytułowej i *Przedmowie*). Kolejne dwa obrazy to zdjęcia innego, podobnie kadrowanego, ciemnego konia (ogier). Lesy powiada, że farmerzy byli dumni ze swoich koni i chętnie kazali je fotografować. Ale umieszczenie na początku konia o cechach, które mogą kojarzyć się z androgynicznością – połączenie samczych genitalii (najprawdopodobniej zresztą jest to wałach) z długą falującą grzywą – właśnie ten początek znaczy.<sup>13</sup> Ukazuje rzeczywistość jeszcze przed tym nim nastąpiły podziały. Podobnie symboliczna jest sekwencja zdjęć kończących album: 1. Kobieta na łódce wyciągająca z wody garść nenufarów; 2. Kobieta z węzami w dłoniach i wokół szyi; 3. Kobieta na łódce odpływającej od brzegu; 4. Zestawienie (na styk, "jedno zdjęcie") fotografii siedzącego na krześle mężczyzny i stojącej obok niego kobiety w plenerze z fotografią już tylko samej, patrzącej w ziemię kobiety, siedzącej na krześle, na którym "do niedawna" siedział mężczyzna (identyczny kadr; il. 6); 5. Fotografia wiązanki z kalii i róż z napisem "Rest" ("Wieczne spoczywanie"); 6. Fotografia młodej kobiety (dziewczyny) stojącej nad rzeką, tyłem do nas. W jednej ręce trzyma ona kapelusz, drugą macha "na pożegnanie" (nie wiadomo komu).

Cała sekwencja jasno ukazuje odchodzenie, pożegnanie, śmierć. Obrazy wody nabierają głęboko symbolicznego wymiaru. "Funeralne zastosowanie wody – pisze Eliade – tłumaczy się tym samym kompleksem, który uzasadnia jej funkcję kosmogoniczną, magiczną i leczniczą: wody 'za-

spokajają pragnienie zmarłego', roztopiają i scalają z zarodkami wody, 'zabijają zmarłego' niszcząc definitywnie jego ludzki sposób bycia."<sup>14</sup> Przypomnieć też warto o wodach Styksu, czy choćby obrazy wody w *Śmierci Wergilego* Hermana Brocha. Nenufar, jak podaje słownik, pochodzi od "śrdw.łac. 'j.w.' z arab. nenufar, nelufar 'j.w.' a sanskr. nilotpala 'j.w.' nila 'niebieski + utpala 'kwiat lili wodnej, lotosu'."<sup>15</sup> Lotos to kwiat, który Lotofagowie dali do zjedzenia wysłanym na zwiady towarzyszom Odyseusza: "Skoro jednak ktoś zje lotosu miodny owoc, już ani nie chce wracać do ojczyzny, ani dać wieści o sobie."<sup>16</sup> Łódź staje się barką Charona. Kobieta z węzami nasuwa skojarzenia z fajansowymi figurkami kreteńskich bogiń trzymających węże<sup>17</sup>, ale też z innymi boginiami – Hekate, Persefoną<sup>18</sup> czy Pytią<sup>19</sup>.

Oczywiście, wszystkie przywołane skojarzenia nie mają na celu szukania takich lub innych dokładnych i precyzyjnych powiązań czy odniesień między zdjęciami a dawnymi czy współczesnymi symbolami i postaciami mitologicznymi lub religijnymi, chodziło jedynie o wskazanie olbrzymiego "kompleksu mitologicznego", do którego się one odwołują. Jest rzeczą niemal oczywistą, że "prawda" każdej z tych fotografii z osobna była zupełnie inna niż "prawda" jakiej nabierają one w opisanym sekwencji. Pierwsza i ostatnia sekwencja fotografii zdecydowanie odróżnia się od pozostałych. Przez takie właśnie zestawienie fotografii Lesy chce powiedzieć: historia, którą opowiadam, jest historią pewnej





3



4

całości (silne ustrukturywanie początku i końca). Jest to historia prawdziwa, ale prawda ta ociera się o prawdę mitu.

Druga sekwencja albumu składa się z następujących zdjęć: 1. Kobieta siedząca na koniu; 2. Kobieta z nagim niemowlęciem na kolanach; 3. Kobieta układająca niemowlę na fotelu (obok prawie niewidoczna sylwetka stojącego mężczyzny – ?); 4. Centralnie, małe ubrane na biało dziecko w opartej o ścianę izby trumnie, po dwóch stronach rodzice, z głowami nikiącymi w cieniu; 5. Fotocollage fotografii małego dziecka z butelką ze zdjęciem nagrobka z fotografiami dwóch małych dzieci; 6. Jedno dziecko w trumience; 7. Dwoje dzieci w trumienkach; 8. Puste, zasłane na biało (małżeńskie – ?) łóżce; 9. Młoda kobieta w czerni z kulą siedząca w ustawionym w plenerze fotelu „zestawiona na styk” z fotografią dwóch małych dziewczynek, ubranych na biało, o zamazanych konturach („poruszonych”), umieszczonych w nieco irrealnym (ze względu na brak ostrości) fotograficznym atelier (malowane drzewa [?] o niewyraźnych konturach, stojący ucięty pień drzewa, dywan w liście, liście i trawa [?]); dziewczynki w białych sukienkach, mniejsza ze złożonymi dłońmi, druga w geście jak gdyby „bicia się

w piersi” (modlitwa – ?).

Sens sekwencji jest jasny: koń jest powszechnie uznawanym symbolem płodności i namiętności; kobieta na koniu, dziecko... śmierć dzieci, powszechna śmierć dzieci... Ale zatrzymajmy się przy dwóch zestawieniach, do których odwołał się Lesy. Zdjęcie dziecka z butelką i smoczkim zestawione jest z nagrobkiem z fotografią dwójki małych dzieci (il. 3). Ich fotografie umieszczone są w wianeczku z kwiatów, pod spodem napis „At rest” („Wieczne spoczywanie”). Poza „żywego” dziecka jest niemal identyczna jak poza bliższego mu dziecka na nagrobku. „Żywość” dziecka podkreśla jeszcze butelka ze smoczkim. Co więcej rączka, fragment sukienki (nóżka ?), „żywego” dziecka „wchodzi” na nagrobek. To zestawienie jest mocne, mówi: jedynie krok dzieli dziecko żywe od martwego, a g r a n i c a między nimi jest już n a r u s z o n a. Niewiele dzieli dziecko, które jest tu blisko, od tego, które odeszło i jest już t a m, daleko (relacja wielkości). Fotografia bliska jest metonimii: mówi – tak było.<sup>20</sup> Ale t a „fotografia” (fotocollage) tego właśnie nie mówi: nie mówi – to dziecko umarło; zestawienie wprowadza, nie istniejący w zasadzie w fotografii, tryb



5



6

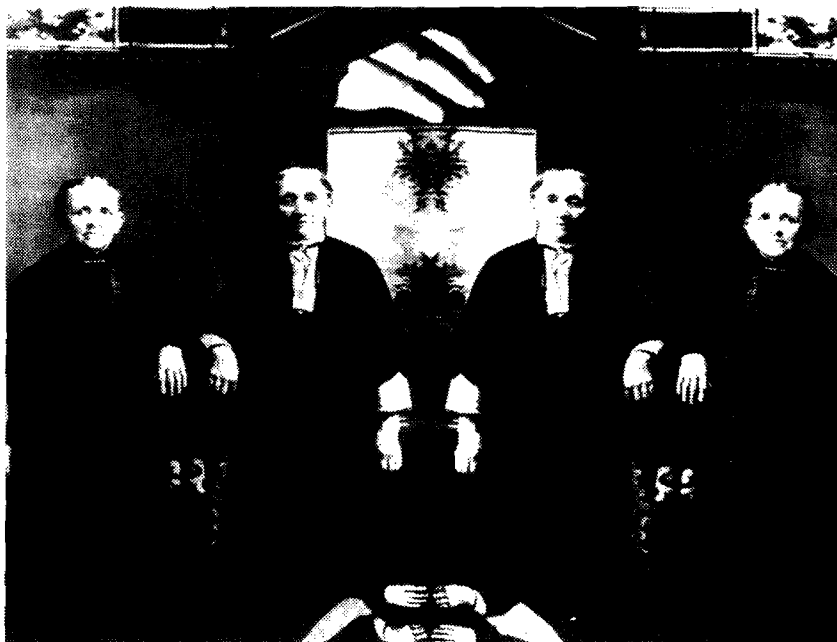
przypuszczający: t a k b y ć m o g ł o. W tym przypadku prawda historii została przekroczona: tak bywało (bywa) – to zdanie, które, według rozróżnienia Arystotelesa, przynależy prawdzie poetyckiej.<sup>21</sup>

I drugie zestawienie w tej samej sekwencji (il. 4): młodej ubranej na czarno kobiety (żałoba – ?), siedzącej w fotelu ustawionym w plenerze, i dwóch małych dziewczynek. Prawem kontrastu fotografia dziewczynek wydaje się "fikcyjna": ich zmiękzone, "niewyraźne" twarze zestawione z bardzo wyraźną, poważną, sztywną i trochę jakby "pogrzebową" twarzą kobiety; jej czarna suknia kontrastuje z białymi sukienkami dziewczynek; naturalne tło pejzażu zestawione z irrealnym, "fikcyjnym krajobrazem", w którym umieszczone są dziewczynki (malowane, nieostre tło w atelier). Jednym słowem zestawione są "dwa światy", a "żywe" dziewczynki są już jakby "nie z tego świata" (ułożenie rąk) – odgrywają tu rolę "duszyczek", "aniołków". Zestawienie ukazując nam "dwa światy", jeszcze raz wskazuje na powszechność śmierci dzieci.

Takich zestawień w albumie znajdujemy więcej, jak choćby fotografia rodziców z dwójką małych chłopców i foto-

grafii tychże chłopców już bez rodziców dokładnie w tej samej scenerii (il. 8). "Szew" zestawienia jest na tyle słabo widoczny, że nie od razu orientujemy się, że mamy do czynienia z dwoma zdjęciami. Często występują też zestawienia na sąsiednich stronach lub na jednej stronie "na styk" ukwieconej i udekorowanej fotografii zmarłej osoby z fotografią osoby "żywej" (często podobnej lub w podobnej pozie) (il. 5).

Takiej konsekwencji w "opowiadaniu" określonych historii trudno doszukać się w dalszych sekwencjach zdjęć. Ale, czego przykłady już padły, Lesy nie ucieka się jedynie do przekazywania znaczenia poprzez kolejność zdjęć. Często posługuje się on także techniką fotocollage'u, zestawianiem zdjęć "na styk" tak, iż nie zawsze od razu wiemy, że mamy do czynienia z dwiema fotografiami, zestawianiem "lustrzanych odbić" danego zdjęcia (il. 7), powtarzaniem zdjęć w innym zestawieniu, powiększaniem fragmentów zdjęć (il. 2) lub pomniejszaniem centralnych fragmentów zdjęć (il. 1), co może dawać iluzję zbliżania się i oddalania od "rzeczywistości". Ten ostatni zabieg jest jeszcze i z tego powodu ciekawy, że daje złudzenie głębi, trójwymiarowości oglądanej "rzeczy-



7

wistości”, wchodzenia w tę ”rzeczywistość”, stwarza efekt ”teatralizacji”.

Co ważne, wszystkie te zabiegi powodują wprowadzenie bardzo specyficznych relacji czasowych. Silne symboliczne zaznaczenie początku i końca, nadaje ”opowieści” strukturę zwartej całości. (”Początek” i ”koniec” to pojęcia odnoszące się bardziej do mitu niż historii.) Może to powodować złudzenie diachroniczności: ”oglądania” i ”słuchania” historii jak gdyby rozwijała się w czasie. Taką też wymowę mogą mieć bloki tekstowe zgrupowane pod nagłówkami oznaczającymi kolejne lata. Ale na pewno nie jest to jedyny ani też dominujący czas z jakim mamy do czynienia. Fotocollage i zestawienia powodują, że ”fotografie” tracą swą aczasową strukturę, ”zaczynają się dziać”, łączą w sobie przynajmniej dwie płaszczyzny czasowe. Czasami wprowadzony jest tryb przypuszczający. Powtarzanie się pewnych fotografii powoduje zburzenie diachroniczności opowieści.

Kiedy oglądamy album Lesy’ego rzuca nam się w oczy całkowity brak numeracji stron. Zabieg, który niewątpliwie ma na celu wskazanie na konieczność właśnie synchronicznego traktowania przedstawionego zjawiska, wszystkich zawartych w książce ”cytatów” tak wizualnych (fotografii), jak i werbalnych. Ten synchroniczny charakter albumu zdecydowanie przeważa. Trzy części albumu (sygnowane kolejnymi cyframi) odnoszą się przecież do trzech ”synchronicznych” aspektów, a nawet kolejne lata, które są nagłówkami w blokach tekstowych, nie mają na celu, jak mi się wydaje, uchwycenia czasowości, diachroniczności zjawiska, lecz symbolicznie sygnalizują aspekt końca, schyłku i śmierci (koniec wieku).

Ta ahistoryczność albumu zbiega się z ”ahistorycznością” (szaleństwem) czasów: częstą śmiercią dzieci. Lesy zestawia na sąsiednich stronach zdjęcie ubranego na białą dziecką w trumnie opartej o ścianę pomiędzy stojącymi rodzicami (fotografia występowała już w drugiej sekwencji) z obrazem starej, siedzącej i jak gdyby czekającej na śmierć kobiety (chyba najstarszej w albumie). Nasza konwencjonalna linearność czasu przyzwyczała nas do faktu, że człowiek rodzi się, żyje, by w końcu, kiedy jest stary, umrzeć, jednym słowem, że najpierw umierają ludzie starzy. To przyzwyczajenie rozbite jest przez wspomniane zestawienie. ”Nienormalność” przedstawianego czasu dodatkowo podkreślona jest faktem, że

stara kobieta, znajdująca się po lewej stronie rozłożonych stron, niejako patrzy na śmierć dziecka.

Albumy historyczne (i zdecydowana większość albumów rodzinnych) odwołują się do diachronicznej (historycznej) narracji (układu). Inaczej sprawa wygląda w przypadku Lesy’ego. Wydaje mi się, że większość zabiegów, do jakich ucieka się Lesy, można by łączyć, z próbą n a ś l a d o w a - n i a mechanizmów funkcjonowania l u d z k i e j (działającej na zasadzie asocjacji) pamięci. Przypomnijmy sobie cytowane w motcie słowa Davida Lowenthala: ”Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo wydarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji, a przeszłość traktujemy jak ’muzeum archeologiczne (...) porozrzucanych na chybił trafił szczątków’.”<sup>22</sup> Jeśli wyłączymy dwie sekwencje otwierające album i sekwencję zamykającą (które można by nazwać wzięciem przedstawionej rzeczywistości w ”mitologiczny”, czy też symboliczny ”cudzysłów”) to odnośnie pozostałych, można by powiedzieć, że układem zdjęć rządzi często (choć nie zawsze) prawo asocjacji. Pamięć ludzka nigdy (lub prawie nigdy) nie jest ”fotograficznie” wierna, nawet jeśli często nam się tak wydaje. Podobnie postępuje Lesy z fotografiami, poddaje je pewnym zmianom, zmienia tło, pewne elementy fotografii przemieszcza, a nawet wprowadza do fotografii elementy z innych zdjęć (por. il. 7; gdzie u dołu fotografii zostało umieszczone powielenie zestawienia rąk dwóch kobiet, a u góry pojawia się fragment dłoni kobiety ze zdjęcia z sąsiedniej strony).

Posłuchajmy jeszcze jednej uwagi Lowenthala: ”Každy rodzaj pamięci modyfikuje i przekształca doświadczenie, raczej destyluje przeszłość, niż odzwierciedla ją bezpośrednio.”<sup>23</sup> Warto w tym kontekście przywołać konstatację Kirsten Hastrup o zbieżności mechanizmów działania m i t u i p a m i e c i ludzkiej w o p o z y c j i i d o h i s t o r i i (historiografii). Hastrup pisze, że mit i historię można traktować jako dwie odmienne s z t u k i p a m i e c i.<sup>24</sup>

Jeśli przyjmiemy proponowaną analogię z pamięcią za usprawiedliwioną wówczas charakterystyczny zabieg bardzo częstego zestawiania lustrzanych odbić danej fotografii wyda nam się w pełni uzasadniony. Takie poszukiwanie w ł a ś - c i e g o o b r a z u (prawdy pamięci) przypomina zabiegi do jakich odwoływał się Tadeusz Kantor w swoim teatrze.



8

Przypomnijmy sobie charakterystyczny początek spektaklu *Wielopole, Wielopole*, kiedy to pojawiające się postacie zmarłych spierają się o to, gdzie było okno, czy było ono naprzeciwko drzwi?, z której strony r e k o n s t r u o w a - n e g o pokoju trzeba je umieścić. Podobnie z innymi elementami: czy walizka na pewno leżała na szafie?<sup>25</sup> W swoich dociekaniach dotyczących fenomenu pamięci Kantor wynajduje "metodę klisz". Mówi: "Wspomnienie nie tworzy ciągłej fabuły. (...) Nigdy we wspomnieniu nie ma akcji, tylko są klisze i to jest sprawa... metoda klisz."<sup>26</sup> Ale przecież te klisze nigdy nie są "fotograficznie wierne".

Przywołanie w tym kontekście teatru, teatru tak specyficznego jak teatr Kantora, wydaje się zasadne. Roland Barthes powiada, że jeśli fotografia dotyka sztuki, to właśnie przez teatr. "Fotografia wydaje mi się bliższa Teatru, a to przez szczególnie związek (być może jedynie ja to widzę): przez Śmierć. Znany jest pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych: pierwsi aktorzy odłączyli się od wspólnoty grając rolę Zmarłych; ucharakteryzować się oznaczało – określić się jako ciało zarazem martwe jak i żywe: takim jest bielony tors w teatrze totemicznym, człowiek z pomalowaną twarzą w teatrze chińskim, makijaż z masy ryżowej w indyjskim Katha-Kali, maska w japońskim teatrze Nô... Otóż ten sam związek odnajduję w Fotografii: pomimo naszych wysiłków, by była 'jak żywa' (a ta pasja 'ożywiania' nie jest niczym innym, jak tylko mitycznym zaprzeczeniem naszego zażenowania wobec śmierci). Fotografia jest jak teatr prymitywny, jak Żywy Obraz – wyobrażeniem nieruchomej uszmiłkowanej twarzy, pod którą widzimy umarłych."<sup>27</sup>

Ale to powtarzanie, zestawianie "lustrzanych" fotografii, jak mi się wydaje, jest także próbą szukania typowości. W cytowanych na początku słowach Lesy'ego mówi on, że oglądanie tysięcy zdjęć powoduje, że zaczynamy myśleć w kategoriach g e n o t y p u. Lesy'emu nie chodzi tutaj o genotyp w rozumieniu biologicznym (a jeżeli nawet to zdecydowanie mniejszym znaczeniu), lecz właśnie o t y p o - w o ś ć zjawisk, miejsc, p ó z, zachowań kulturowych (tego właśnie dotyczy album *The Frames*, w którym fotografie rodzinne zestawione z tekstami opowiadających swoje historie bohaterów, znajdują interpretację w kategoriach Freudowskich i Jungowskich). Podobną wymowę mają zdania z *Wprowadzeniu do Wisconsin Death Trip*, które są niejako

podsumowaniem usprawiedliwienia wobec zabiegów jakich dokonuje on na zdjęciach Van Schaicka i tekstach z *Lokalnych Wiadomości* pisanych przez Franka i George'a Cooperów<sup>28</sup>: „Jedynym problemem pozostaje jak zmienić portret z powrotem w osobę i jak zmienić zdanie [relację] w wydarzenie. (...) Sprawa, którą trzeba się zająć jest z n a c z e n i e a nie wygląd.”<sup>29</sup> Znaczenie fotografii poza kontekstem jest zawsze wątpliwe. Odwołajmy się jeszcze raz do Rolanada Barthesa. Pisze on: "Ponieważ każda fotografia jest przypadkowa (i w związku z tym poza znaczeniem) Fotografia nie może znaczyć (kierować się ku powszechnikom), chyba, że za cenę przywdziania m a s k i."<sup>30</sup> Trzeba jednak pamiętać, że archaiczna maska nosiła bogatsze, niż jej się dziś przypisuje, znaczenia. Jej funkcja nie sprowadzała się tylko do zasłaniania (skrywania), ale przede wszystkim odsłaniania (objawiania).<sup>31</sup> Maską przekracza fenomeny i kieruje się ku istocie zjawiska. Świeższe, osobiste doświadczenia z tym podwójnym charakterem teatralnej maski odnajdujemy u Kirsten Hastrup.<sup>32</sup> Jak widać stale powracamy do problemów archaicznego teatru. Ale czy zachowanie Lesy'ego wobec fotografii mężczyzny (il. 9) nie jest przypadkiem właśnie próbą "dekonstrukcji maski".

Praca Lesy'ego jest fascynująca nie tylko dlatego, że "działa", że przekazuje nam pewną określoną, cząstkową prawdę o pewnej społeczności. Zabieg ten jest jeszcze ciekawy z innych powodów. Tradycyjna nauka (myślę tu o takich pozytywistycznych metodach w etnologii, jak np. funkcjonalizm) starała się stworzyć wrażenie obiektywności (obiektywność – obiektyw: skojarzenia fotograficzne nie są tu nie na miejscu), "bezsztwowości", usiłowała przekonać, że to sama rzeczywistość mówi do nas za siebie.<sup>33</sup> Co innego zdaje się mówić Lesy: chce nam pokazać, że nawet tak zdawałoby się obiektywne dokumenty jak fotografie nie mówią same za siebie. Badacz (historyk) nie jest tu "przezroczywym medium". Zresztą pisze on o tym otwarciu we *Wprowadzeniu*: album jest "W tym samym stopniu ćwiczeniem z historii, jak i eksperymentem alchemii. Jego nadrzędną intencją jest, abyście Państwo doświadczyli tych stronic teraz, przed sobą jak ruchomego lustra, które obrócone w jedną stronę może odbić zapach powietrza, który mnie otacza, gdy piszę te słowa; obrócone w inną stronę może projektować Wasze oczekiwania odnośnie przyszłości; od-

wrócone ponownie, może przekazywać dźwięk oddechu w mroźnym powietrzu w izbie z przed osiemdziesięciu laty..." Ponownie na horyzoncie pojawiają się skojarzenia teatralne, by przypomnieć tylko doświadczenia Antonina Artaud: "Jest w zasadzie teatru i zasadzie alchemii tajemnicza tożsamość istoty."<sup>34</sup>

Kirsten Hastrup, duńską antropolog, spotkała rzadka przygoda – dane jej było przeżyć siebie jako fikcję i mit. Jej życie i praca stały się bowiem przedmiotem zainteresowania Eugenio Barby i jego teatru (Odin Teatret). Tak powstał fascynujący spektakl – *Talabot*. W artykule *Out of Anthropology* Hastrup szczegółowo omawia kolejne etapy pracy z Barbą, kiedy to ona, antropolog, stała się przedmiotem "badań terenowych" reżysera i jego zespołu, a następnie proces odbioru "siebie-jako-niesiebie" najpierw na próbach, a potem publicznie. Śledzimy w ten sposób frapującą opowieść o poszukiwaniu tożsamości (tego dotyczy spektakl, a krytyczny artykuł Hastrup podnosi te dociekania niejako "do kwadratu"), o zawilej relacji jaka wiąże historię, mit i prawdę, i w końcu o tym, jak jej "ja" stopniowo staje się "nie-ja" (to, że była reprezentowana przez inną kobietę, uniemożliwiało jej obecność w jej własnej historii; "opowiedzieli oni prawdę o Kirsten [bohaterce spektaklu], jednak ona ciągle nie była mną [nie-ja]"), by ostatecznie, już w publicznym pokazie, mogła ona odnaleźć siebie ponownie ("nie-nie-ja" = "ja"). W tym doświadczeniu Hastrup "na własnej osobie" odkrywa fakt, że kiedy jej "historia stała się mityczna, [jednocześnie] stała się prawdziwa".<sup>35</sup>

Ale to osobiste doświadczenie uwiarygodnia jedynie konkluzję, którą sformułowała już we wcześniejszym artykule:

„Nawet jeśli jesteśmy naoczniymi świadkami życia i chociaż pracujemy z dokumentami, nie możemy zadowolnić się widzialnymi wyrazami inności. Musimy ponownie stworzyć ją w innej formie, aby umożliwić jej mówić za siebie! Ten paradoks jest absolutnie centralny dla dyskursu antropologicznego: *Musimy powtórnie stworzyć rzeczywistość w od-*

*miennej formie, by mogła ona mówić za siebie*. Nie tylko musimy mówić o czymś, ale także w imieniu kogoś lub czegoś. Jest to kolejny podstawowy warunek antropologii. Autentyczności nie osiąga się przez komentarz udrapowany w przedstawienie [through comment clad as presentation], lecz przez świadomość antropologiczną *r e p r e z e n t a - c j i* i rozumianej jako przetworzenie i uobecnienie."<sup>36</sup> Sztuka antropologii dotyka tu sztuki teatru.

Susan Sontag skwitowała wysiłek Lesy'ego w następujących słowach: "Cytaty nie mają nic wspólnego ze zdjęciami, ale kojarzą się z nimi w przypadkowy, intuicyjny sposób, podobnie jak słowa i dźwięki W. Johna Cage'a dopasowywane są w czasie przedstawienia do ruchów tanecznych zaprojektowanych przez Merce Cunninghama. (...) Oczywiście, *Wisconsin: podróż w krainę śmierci* niczego nie dowodzi. Siła historycznego argumentu leży w sile collage'u. Do niepokojących, elegancko pokrytych patyną zdjęć Van Schaicka mógł Lesy dopasować inne teksty z tego okresu – listy miłosne, dzienniki – i stworzyć odmienne, może mniej przynębiające wrażenie. Jego album podnieca, stanowi modnie pesymistyczny argument i oferuje całkowicie dowolny, kapryśny obraz historii."<sup>37</sup>

Oczywiście, konstatacja Susan Sontag jest prawdziwa, choć jednocześnie nie ma ona racji. Łatwość z jaką przechodzi ona nad propozycją Lesy'ego może dziwić u badaczki zainteresowanej surrealizmem i jego specyficznym podejściem do prawdy.<sup>38</sup>

Prawdą jest, że zabiegi Lesy'ego noszą znamiona arbitralności. Ale jeśli słuszna jest moja interpretacja, że album niejako naśladuje strukturę ludzkiej pamięci i przywołana paralela teatralna ("Teatr śmierci" Kantora), to – wydaje mi się – że w tym świetle poczynania Lesy'ego znajdują pełne usprawiedliwienie. Lesy opowiada historię cząstkową, która ginie w tzw. poważnej historii. Tym samym jego praca byłaby bliższa nie tyle sztuce nawet, co raczej *s t u c e p a m i e c i*, tej jej odmianie, która nazywa się mitem.<sup>39</sup>

## PRZYPISY

<sup>1</sup> J. Wróblewski, *Nie mogę uciec od polityki. Rozmowa z Marcelem Łozińskim, dokumentalista*, "Życie Warszawy" 17-18 lipca 1993; w drugim zdaniu, kiedy Łoziński używa liczby mnogiej, chodzi o Kiesłowskiego, Kędzierskiego, Kamińską, Gryczelowską, Kosińskiego i Zygałę.

<sup>2</sup> M. Lesy, *Time Frames. The Meaning of Family Pictures*, Pantheon Books, New York 1980, s. XI i XII

<sup>3</sup> M. Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon Books, New York 1973. Słusznie Sławomir Magala przetłumaczył tytuł na *Wisconsin: Podróż w krainę śmierci*. Por. jego przypis w Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 72

<sup>4</sup> Niestety, nie znany jest mi album *Real Life: Louisville in the Twenties* (1975). Por. omówienie trzech wymienionych już albumów przez Michaela Yampolsky'ego, *Między słowem a obrazem. Życie zwykłych ludzi. Michael Lesy w poszukiwaniu prawdy historycznej*, tłum. Alicja Skarbińska, "Obscura" nr 3-4, 1985. Inny, późniejszy album Lesy'ego, *Bearing Witness* oglądałem wiele lat temu.

<sup>5</sup> W. Susman, *Preface*, (w:) Lesy, *Wisconsin Death Trip*, op. cit.

<sup>6</sup> M. Lesy, *The Forbidden Zone*, André Deutsch 1988, s. 12. Spacja moja – S.S.

<sup>7</sup> R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahier du Cinéma, Gallimard, Le Senil 1980, § 1. Spacja moja – S.S.

<sup>8</sup> M. Lesy, *The Frames*, op. cit., s. XI

<sup>9</sup> To nie z *Wprowadzenia* ani z *Zakończenia*, lecz z jednego z dopisanych fragmentów lokalnego historyka, dowiadujemy się, że jedna z fotografii [of a certain very special lady called Pauline L'Allemand (...)] she was so much the right person in the wrong place at the wrong time that she nearly turned everything inside out and upside down nie została wykonana przez Van Schaicka.

Lesy myli się też odnośnie datowania zdjęć: co najmniej jedna, a najprawdopodobniej dwie fotografie zostały zrobione w 1913 roku. Raz wynika to jasno z widocznego na zdjęciu plakatu-zaproszenia, oznajmiającego, że 18 maja 1913 r. odbędzie się potańcówka-piknik; w drugim przypadku wynika to z tekstu dołączonego (zdjęcie jest reproduktowane w gazecie) do fotografii kaleki reklamującego protezy nóg (nie jest, oczywiście, w pełni pewne, czy tekst nie został dołączony do wcześniejszej fotografii).

<sup>10</sup> M. Lesy, *The Forbidden Zone*, op. cit., s. 13

<sup>11</sup> K. Hastrup, *Anthropological visions: some notes on visual and textual authority*, (w:) *Film as Ethnography*, ed. by P.I. Crawford i D. Turton, Manchester University Press, Manchester & New York 1992

<sup>12</sup> R. Barthes, op. cit., n.p. § 44; por. też S. Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1992

<sup>13</sup> Na temat symbolizmu androgyniczności (*coincidencia oppositorum*) por. M. Eliade, *Sacrum mit historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993; rozdział *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni*, s. 197–251

Oczywiście, symbolika konia jest bardzo bogata. Przypomnę więc tylko za Eliadem, że koń bywał utożsamiany z Kosmosem. *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, KiW, Warszawa 1966, s. 98, 106-107

<sup>14</sup> M. Eliade, *Traktat...*, op. cit., s. 197

<sup>15</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, WP, Warszawa 1988, s. 350

<sup>16</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 611

<sup>17</sup> Por. Ludwika Press. *Życie codzienne na Krecie w państwie króla*

Minosa, PIW, Warszawa 1972, il. 71. Figurki z ok. 1600 r. p.n.e., Muzeum w Herakeionie.

<sup>18</sup> Por. np. Kopaliński, *Słownik mitów...*, op. cit., s. 364, 852-3

<sup>19</sup> Por. piękny esej St. Vincenza, *Podkład religii starogreckiej (Węże u Pauzaniusza)*, omawiający funeralną symbolikę węży [(w:) tegoż, *Po stronie dialogu*, PIW, Warszawa 1983, t. 1]. Także Eliade, *Traktat...*, op. cit., s. 206, 166-170. Jeśli uwzględnimy falliczną symbolikę węża, mogłoby to być również motyw androgyniczny. Eliade, tamże, s. 168-170

<sup>20</sup> R. Barthes, op. cit., np. § 44, 47; por. też S. Sikora, op. cit.

<sup>21</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i opracował Henryk Podbielski, seria Biblioteka Narodowa, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, roz. IX

<sup>22</sup> D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, tłum. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, "Res Publica" nr 3, 1991, s. 21

<sup>23</sup> Tamże, s. 16

<sup>24</sup> K. Hastrup, *Presenting the Past. Reflection on Myth and History*, "Folk. Journal of Danish Ethnographical Society" vol. 29, 1987

<sup>25</sup> Tadeusz Kantor: "Wspomnienie to jest ustawianie... ustawianie przestrzeni, jak to było, prawda... i ciągle się mylimy. Nic, to nie stało tutaj, to stało gdzie indziej." L. Caplan, T. Kantor, K. Rabińska, *Metoda klisz*, "Dialog" nr 12, 1980, s. 128. Szerzej o antropologicznym wymiarze pamięci u Kantora (i w filmie polskim) porównaj Z. Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*, (w:) *Film i kontekst*, pod red. D. Palczewskiej i Z. Benedyktowicza, Ossolineum, Wrocław itd. 1988. O pamięciowym związku z umarłymi por. też S. Sikora, *Cmentarz. Antropologia pamięci*, "Polska Sztuka Ludowa" nr. 1-2, 1986

<sup>26</sup> L. Caplan, T. Kantor, K. Rabińska, op. cit., s. 128

<sup>27</sup> R. Barthes, op. cit., § 13; tłum. pol. *Camera lucida. Refleksje o fotografii*, (fragmenty) tłum. E. Modzelewska-Sikora, "Kino" nr 3, 1992

<sup>28</sup> „Wtrącenia i dodatki znajdują następujące usprawiedliwienie: jedynym sposobem sprzeciwienia się intencjom fotografa jest zniszczenie negatywu; jedynym sposobem zniekształcenia punktu widzenia dziennikarza jest zapomnienie tego, co powiedział." M. Lesy, *Wisconsin Death Trip, Introduction*, op. cit., b.nr.s.

<sup>29</sup> Tamże, spacja moja S.S.

<sup>30</sup> R. Barthes, op. cit., § 15. Spacja moja – S.S.

<sup>31</sup> „Maska usuwa zróżnicowanie ludzi z dziedziny przypadkowości i wprowadza je w boski, wieczny i znaczący świat rytuału. Przekształca to, co jest, w to, co być powinno." Gerardus van der Leeuw, *Święta gra*, tłum. Z. Benedyktowicz i S. Sikora, "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1991

<sup>32</sup> K. Hastrup, *Out of Anthropology. The Anthropologist as an object of dramatic representation* (1988, maszynopis).

<sup>33</sup> J. Clifford, *Samokreacja etnograficzna: Conrad i Malinowski*, tłum. M. Krupa, "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1992

<sup>34</sup> A. Artaud, *Teatr alchemiczny*, (w:) *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978; cyt. za: Wojciech Michera, *Wyobraźnia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzegzeza alchemiczna filmu "Szkłane serce"*, "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1992

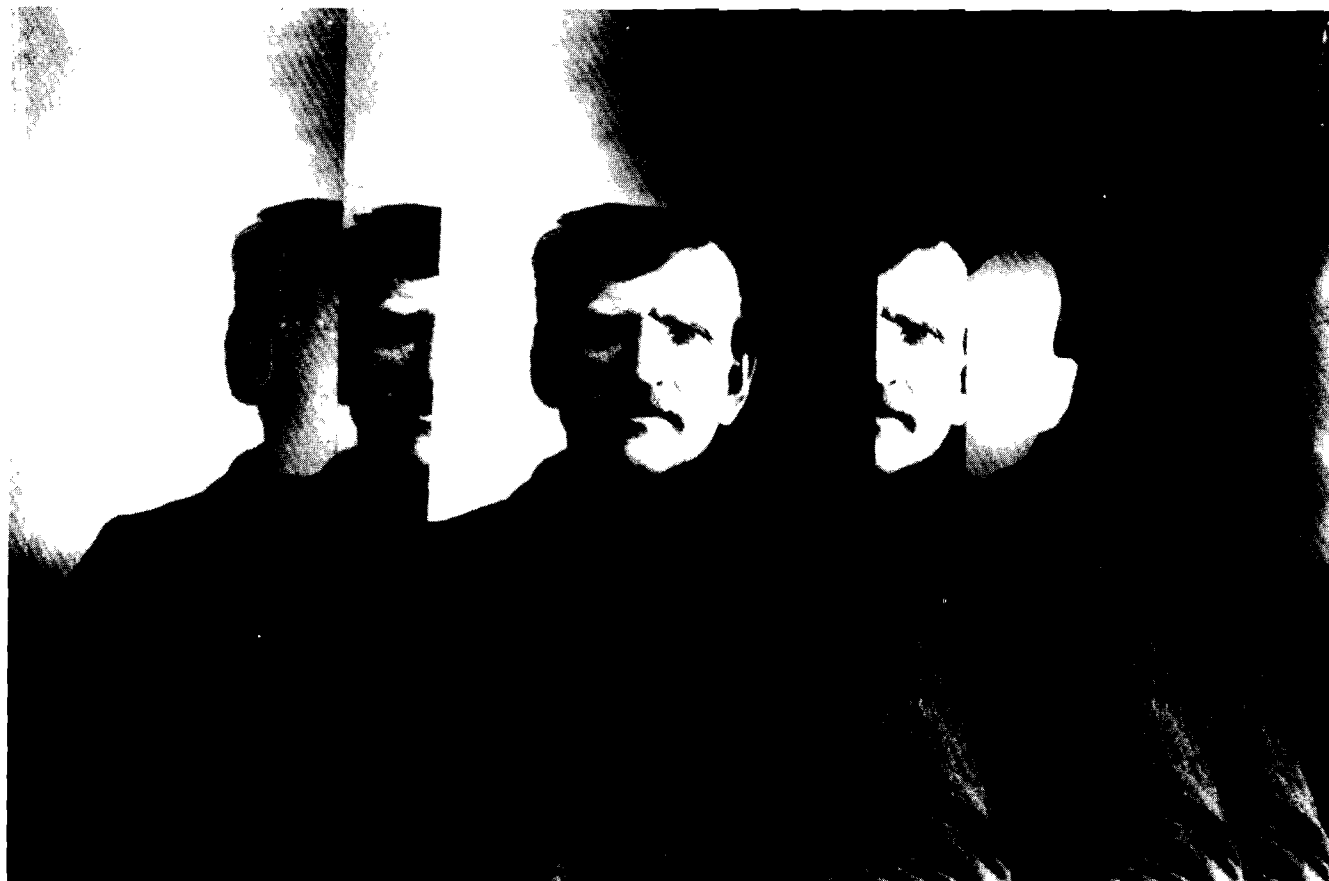
<sup>35</sup> K. Hastrup, *Out of Anthropology*, op. cit.

<sup>36</sup> K. Hastrup, *Veracity and Visibility: The Problem of Authenticity in Anthropology*, "Folk. Journal of Danish Ethnographical Society" Vol. 28, 1986, s. 13. Kursywa K. Hastrup, spacja moja – S.S.

<sup>37</sup> S. Sontag, op. cit., s. 72-3

<sup>38</sup> Por. np. omówienie filmowej twórczości J. Roucha przez Jeanette DeBouzek, "Etnograficzny surrealizm" Jeana Roucha, tłum. S. Sikora, "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1992; i o szerszym kontekście związku etnografii i surrealizmu: J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge (itd.) 1988, szczególnie rozdział *On Ethnographic Surrealism*; omówienie polskie Monika Sznajderman, *O etnograficznym surrealizmie*, por. też Katarzyna Kaniowska, *Surrealizm i etnografia*; oba artykuły w "Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 1, 1991

<sup>39</sup> Por. K. Hastrup, *Presenting the Past*, op. cit. Porównaj też w tym kontekście rozważania Clifforda Geertza o zacieraniu się granicy pomiędzy poszczególnymi gatunkami, nauką i sztuką. C. Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, "Teksty drugie" nr 2, 1990



9