

Filozoficzne okna albo kłopoty z rzeczywistością

SŁAWOMIR SIKORA

Geoffrey Batchen w ciekawym tekście *A Philosophical Window* sugestywnie przekonuje, że William Henry Fox Talbot, jeden z niezależnych wynalazców fotografii, od początku skupiał uwagę nie tyle na zdjęciu jako „przezroczystej szybie”, za którą odkrywamy rzeczywistość, ile raczej, przynajmniej równorzędnie, na samym medium fotograficznym. Punktem wyjścia stała się seria fotografii okien (i zapisków Talbota), często poprzedzająca jeszcze czas „oficjalnych” narodzin fotografii (1839); owe okna ukazywały zaś nie tyle rzeczywistość „poza”, ile właśnie to one same stały się obiektem zainteresowania i refleksji fotografa¹. Podobnie inny niezależny wynalazca fotografii Hippolyte Bayard w swym słynnym autoportrecie pod postacią topielca (1840), jak się wydaje, testował i w szczególny sposób badał paradoksalność „prawdy” medium². Od początku więc rozważaniom nad fotografią – nawet jeśli były to często gesty twórcze, nie zawsze związane z teoretycznymi werbalizacjami – towarzyszyły badania właściwości samego medium. Niebawem fotografia zyskała miano lustra z pamięcią (*mirror with a memory*)³ i choć wydaje się to raczej mocnym krokiem strukturalizującym i podkreślającym jej referencyjny charakter, to jednak sam fakt istnienia medium (metaforyka lustra!) zostaje w nim silnie zaznaczony. Phillip Dubois zauważa, że to właśnie aspekt referencyjności medium wysuwał się na plan pierwszy we wczesnych próbach tworzenia semiotycznej teorii fotografii. Idzie mu przede wszystkim o dociekanie Charlesa Peirce’a, który wśród trzech wyróżnionych przez siebie typów znaków, fotografii przypisał przede wszystkim charakter indeksowy i ikoniczny (gdzie indziej zaś również po części – znaku symbolicznego)⁴. Jego rozważania są też jednym z głównych punktów odniesienia „teorii fotografii”. I choć w przypadku narodzin filmu – z uwagi na Mélièsa – sprawy nie wydają się aż tak proste, to jednak w przypadku obu mediów silny akcent pada na ich referencyjność. Warto przypomnieć, że ów referencyjny związek fotografii z rzeczywistością spotkał się również z silną krytyką, a tym samym deprecjacją medium, np. w wystąpieniu Baudelaire’a.

Wynalezienie owego stałego punktu, fotografii (najmocniej wszak podkreślany jest właśnie związek fotografii z rzeczywistością), dało silne wsparcie nauce pozytywistycznej, ale przecież niewiele później padło słynne zdanie Marksa, które miało stać się charakterystyką tamtejszych czasów – *Wszystko, co stałe, wyparowuje* (1848) – sentencja dość często odświeżana obecnie w dyskursie próbującym oszacować modernizm⁵. Solidna rzeczywistość, która miała towarzy-

żyć codziennemu doświadczeniu, rozplywa się, wydaje się konstrukcją i jak można sądzić, taka konstatacja ma coraz większy udział w naszym powszechnym doświadczeniu. Andy Grundberg swój tekst dotyczący pozycji fotografii w postmodernizmie tytułuje *The Crisis of the Real* ⁶. Dokonuje w nim przeglądu twórczości ważniejszych postaci z amerykańskiej sceny fotografii postmodernistycznej, m.in. znanych prac Cindy Sherman, Richarda Price'a, Sherrie Levine, będących szczególnymi grammi z rzeczywistością, rzeczywistością (najczęściej) już zmediowaną. Klasycznym, najprostszym, a jednocześnie obciążonym bogactwem interpretacji przykładem może być tu Levine, która przeфотографowała zdjęcie Westona – *Torso of Neil*, 1926 – podpisując ową swoją-przyswojoną-zawłaszczoną (?) fotografię *Untitled (After Edward Weston)*, 1979 ⁷. Ten przykład może najsilniej ukazać kryzys referencji i reprezentacji.

Swój znany tekst na temat precesji symulaków Jean Baudrillard zaczyna od Borgesowskiej wizji czasów (jak najbardziej naszych, wedle niego), kiedy mapa staje się prawdziwszą rzeczywistością niż sama „prawdziwa” rzeczywistość. *Poniewierają się tu i ówdzie resztki nie mapy, ale rzeczywistości, choć nie na pustkowiu Cesarstwa, ale na naszym pustkowiu. Pustkowiu, gdzie brakuje tego, co rzeczywiste* ⁸. Baudrillard, nie on jeden przecież, konstatuje właśnie problem upadku referencyjności, wręcz braku odniesienia rzeczywistego (wypada zauważyć, że często te rozważania dotyczą jeszcze mediów tradycyjnych, a nie – co wydawałoby się już bardziej oczywiste – obrazów magnetycznych czy cyfrowych ⁹). Grundberg zauważa, że związek znaczącego i znaczonego podkopał już strukturalizm, ale prawdziwe „spustoszenie” dokonało się za sprawą poststrukturalizmu: *Poststrukturalizm, wraz z Derridą, uczynił krok dalej. Według poststrukturalistów nasze percepcje mówią nam jedynie o tym, czym są nasze percepcje, a nie o prawdziwej kondycji świata. Autorzy, jak i inni twórcy znaków nie kontrolują ich znaczeń dzięki własnym intencjom [które towarzyszyły im w trakcie tworzenia]; miast tego znaczenia owe są podkopane czy „zdekonstruowane” przez same teksty. Nie ma też sposobu na dotarcie do „ostatecznego” znaczenia cokolwiek. Znaczenie jest zawsze wstrzymane i wiara, że jest inaczej, równa się popadnięciu w mitologię* ¹⁰.

Baudrillard jest przewrotny. Uwodzi i mami słowem. Skoro nie ma referencyjności ¹¹, ta referencyjność opisu gubi się również w jego rozważaniach. *Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór (...)* ¹². Wywód Baudrillarda tyle wyjaśnia, ile jednocześnie jest w stanie zaciemnić. Tak, jak sądzę, wygląda na przykład wprowadzone przez niego nieco dalej w owym tekście rozróżnienie między udawaniem i dysymulacją (która jakoby nie narusza zasady rzeczywistości) oraz symulacją (która wprowadza różnicę między „prawdziwym” i „fałszywym”). Sięga po przykład symulacji choroby. *Jeśli symulant produkuje „prawdziwe” objawy, to czy jest, czy nie jest chory?* ¹³ Czy rzeczywiście zawsze istnieje różnica między dysymulacją (dziecko udaje, że jest zdrowe, żeby pójść się bawić z kolegą; inicjowany nie okazuje oznak bólu w czasie ciężkich prób) a symulacją (dzieckiem symulującym chorobę, żeby nie pójść do szkoły; które nie udaje – według rozróżnienia Baudrillarda – lecz symuluje, „produkuje prawdziwe objawy”, to często tylko kwestia wiedzy, wprawy i ewentualnie zastosowanych środków). Można oczywiście przyznać

Baudrillardowi rację, ale można też zapytać, co znaczy dla niego prawdziwa rzeczywistość. Czy była ona kiedykolwiek dostępna w twardej postaci, nawet jeśli „pozytywistyczna” nauka próbowała tak mniemać? Czy człowiek nie operował na niej zawsze za pomocą znaków? Czyż pierwotne malunki (choćby te z groty Lascaux, o której w nieco innym kontekście pisze też Baudrillard, a podany przez niego argument „zdublowanej” groty jest oczywiście ważki i ciekawy dla charakterystyki naszych czasów) nie były próbą operowania na rzeczywistości, choć już przecież rzeczywistości wyobrażonej, obrazowej, gdzie w miejsce „rzeczywistego” procesu podstawiano, symulowano inny. Prawdą jest, że związki między tymi procesami mogły być bardziej relewantne, niemniej nadal pozostaje pytanie, co Baudrillard traktuje jako rzeczywistość prawdziwą¹⁴. Co znaczą tysiące, a może nawet miliony turystów, którzy przedkładają sfotografowanie nad głowami innych Mony Lisy przez pancerną szybę (efekty są zapewne mizerne) nad zakup taniej, ale nie własnej reprodukcji... Czy osobiste doświadczenie (jakkolwiek je rozumieć) nie przeważa w takim podejściu?

Claude Lévi-Strauss przytacza ciekawą historię człowieka zwanego Quesalidem, który wątpił – jak się wydaje – w kosmiczny wymiar wiary i postanowił zdemaskować miejscowych szamanów. Obrął w tym celu dyskurs nie tyle teoretyczny, ile praktyczny. Postanowił nauczyć się rzemiosła, a potem ukazać, że zabiegi wykonywane przez niego (ale tym samym i innych) są fikcją i fałszerstwem. Swój zamiar wprowadził w czyn. Nauczył się wszelkich kroków postępowania (m.in. trzymania w ustach piórka, nagryzania dziąsła, by móc w odpowiednim momencie wypłuć zakrwawione piórko, jako widome źródło choroby wyssane z ciała pacjenta). Ten „pierwszy” natywny sceptyk okazał się doskonałym praktykiem – nie tylko zaczął leczyć, lecz kunsztem rzemiosła przerosł swych rywali. Nie chcąc z kolei wyjawiać im tajników swego sukcesu (czy oni, naiwni /?/, wierzyli jeszcze?), zmusił ich tym samym do odejścia w niesławie. Co ważne i ciekawe – a czego Lévi-Strauss nie objaśnia – stracił on jednak „po drodze” również chęć zdemaskowania „dyscypliny”¹⁵. Ten zabawny (?) przykład ma przede wszystkim uprzytomnić, że człowiek zawsze operował znakami, choć, można sądzić, że nie zawsze – jeśli wierzyć tej opowieści – z równym sceptycyzmem. Właśnie Gerardus van der Leeuw, duchowny protestancki – powiada, że obrzęd (rytuał) jest manipulacją świętością¹⁶. Manipulację można chyba w tym kontekście zastąpić słowem „gra”, tym bardziej że gdzie indziej van der Leeuw odwołuje się do poważnego rozumienia tej kategorii¹⁷. Człowiek od zawsze grał z rzeczywistością. Nie twierdę tym samym, że nic w owej grze się nie zmieniło. Od zawsze też stawką w niej były obrazy. I choć nie zawsze przybierały one postać „zmaterializowaną”, to czyż nie zawsze miały one ważny, a być może czasem decydujący wpływ na pojmowanie rzeczywistości? Zbigniew Benedyktowicz ukazał, jak czasem blisko stereotypom – *obrazom w naszych głowach*, wedle starej, lecz stale nośnej definicji Waltera Lippmana – do symboli (symboli-obrazów głębokich)¹⁸. Ważne jest, że w obu przypadkach mamy do czynienia właśnie z komponentem myślenia obrazowego. Pewne złudzenia w tej mierze miała jeszcze zapewne nauka modernistyczna, ale czy jej kres, a przynajmniej nadwątlenie wiary we własną potęgę nie ukazało właśnie złudy takiego myślenia?

Bolesław Miciński opisał trwającą od wieków szczególną dematerializację zaświatów i świata wyobraźni. Zestawiając czasem bliźniacze (literackie) obrazy,

ukazywał szczególne zachodzące w historii odontologicznienie¹⁹. Czy można mniemać, że dziś dokonuje się proces poniekąd przeciwny – szczególnej materializacji (wyobraźni) w postaci obrazów (już nie tylko w wyobraźni), także tych wirtualnych (warto pamiętać, na co zwracał już uwagę m.in. Stefan Morawski, że owo słowo pochodzi od wyrazu *virtualis* – w średniowiecznej łacinie – „skuteczny”) oraz *virtus* (łac. – „odwaga, męskość, potęga, doskonałość”), a słowo *virtual*, w *lingua franca* współczesności, czyli w angielskim, znaczy m.in. „faktyczny”).

Joanna Tokarska-Bakir wprowadziła do antropologii ciekawą kategorię, którą Hans-Georg Gadamer wykorzystywał do myślenia o grze („poważnej grze”) i sztuce: nierozróżnialność. Odniosła ją przede wszystkim do fenomenu religijności (religijności ludowej) i stosunku do obrazów (religijno-ludowych). Wiąże się ona z ową osobliwą grą podwójności, dystansu i jego braku, wiary i niewiary, widzianą w jedności, właśnie w nierozróżnialności. Tokarska-Bakir przywołuje znaczące wypowiedzi m.in. uczestników wydarzeń kalwaryjskich (obu stron: odgrywających Misterium Męki Pańskiej i „widzów-wiernych-uczestników”), gdzie świadomość gry (odgrywania) w żaden sposób nie redukuje „prawdy”, niemalże eliadowskiego mocnego, ontologicznego „wiecznego powtórzenia”... A to samo stosuje się do wielu innych obszarów „życia”, np. telewizji, gdzie postaci popularnych seriali czy telenowel, będąc znanymi skądinąd z imienia i nazwiska aktorami, mogą być jednocześnie postaciami, których ekranowe problemy są w pełni realne i z którymi można zatem dzielić również ich „realne” troski w czasie np. przypadkowych spotkań na ulicy²⁰.

Z tytułowej triady, która patronuje niniejszemu numerowi „Kwartalnika”: fotografia – film – rzeczywistość, najwięcej problemów sprawia zapewne pojęcie rzeczywistości. Czy można zgodzić się z Quinem, że przysłowiowy jednorożec jest mniej rzeczywisty niż biurko, przy którym powstał jego *Słownik*?²¹ Zapewne tak, ale... Hilary Putnam, zastanawiając się nad kwestią realizmu w wykładach pod znamienym tytułem *Wiele twarzy realizmu*, zauważa, że tylko pozornie takie cechy przedmiotu, jak materialność czy masa, są bardziej stałe niż np. barwa, która jest funkcją odbijania światła. Wszystko zależy od obranej perspektywy i przyjętych pojęć, krótko mówiąc świat (rzeczywistość) nie stoi w opozycji do pojęć, w których o nim mówimy, języka, który obieramy. *Żądać, by wszystkie te pojęcia były redukowalne do jednego, to błędnie zakładać, że pytanie „Które przedmioty są rzeczywiste?” ma sens niezależnie od wyboru pojęć*²². Powiada on, że dopiero zaczynamy przezwyciężać siedemnastowieczny obraz świata i przychylić się do poglądu, który nazywa realizmem wewnętrznym. *Realizm wewnętrzny sprowadza się do stanowczego twierdzenia, że realizm nie wyklucza względności pojęciowej. Można być zarazem realistą i relatywistą pojęciowym*. Realizm (pisany małą literą) jest poglądem, *który bierze za dobrą monetę nasz znajomy, zdroworozsądkowy porządek rzeczy, podobnie jak porządek naukowy, artystyczny czy jakiś inny, bez sięgania po ideę rzeczy „samej w sobie”*²³. Takie podejście w gruncie rzeczy nie musi wiele odbiegać od spojrzenia semiotycznego, wywodzącego się jeszcze od Emila Benvenista, a mówiącego, że definicję rzeczywistości można sprowadzić do określonego punktu widzenia²⁴.

Zastanawiając się nad funkcjonowaniem realizmu w kulturze popularnej, Nicolas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst²⁵ powiadają, że obecnie (w kulturze postmodernizmu) dochodzi do szczególnego odwrócenia. O ile wcześniej

(modernizm) podkreślał, wywyższał znaczenie kosztem odniesienia (odniesienia rzeczywistego), o tyle w postmodernizmie ponownie na pierwszym miejscu pojawia się odniesienie (kosztem znaczenia). Inaczej mówiąc odniesienie, to, co realne, staje się znaczące. Byłoby to postępowanie zgodne z duchem realizmu. Pewne systemy sygnifikacji (przedrenesansowe, modernizm) podkreślały bardziej właśnie znaczenie. Temu ciekawemu stwierdzeniu towarzyszą również uwagi odnoszące się m.in. do kina: o ile modernizm bardziej ukazywał „rękę artysty” (np. Godard), o tyle postmodernizm *przenosi widza w sam środek i przykleja go do „odniesienia”*; *tylko że odniesienie albo to, co realne, okazuje się następnie chimerycznym światem symulacji* (pada przykład Divy Beneixa)²⁶. Można się zastanawiać, czy diagnoza ta jest w pełni słuszna i czy ów chimeryczny świat symulacji można sprowadzić do (w końcu wcale nie jednoznacznej) wcześniej przytoczonej myśli Marksa: *Wszystko, co stałe, wyparowuje*. Czy mianowicie owych zabiegów na rzeczywistości nie można rozumieć również (przynajmniej czasem) jako próby poszerzenia naszego codziennego odczucia rzeczywistości? Jako interwencji w nasze odczucia rzeczywistości? Osobliwy sposób filmowania, jak w *Zagubionej autostradzie* Lyncha, gdzie na przykład „nienaturalne” zbliżenia ukazujące fragmenty ciała kochającej się pary dopiero później okazują się „zwykłą rzeczywistością” – to wszystko sprawa optyki, punktu widzenia.

Scott Lash, już w innym tekście, zauważa, że postmodernizm uprzywilejowuje figuralność i obrazowość kosztem dyskursywności i narracji (które były właściwe bardziej modernizmowi). Dyskursywność narzucała dystans wobec rzeczywistości, służyła i sprzyjała językowi reprezentacji. Figuralność promuje estetykę wrażenia – by skorzystać z rozróżnienia Susan Sontag – w miejsce estetyki interpretacji, która wprowadzała *świat cieni zbudowany ze znaczeń*²⁷. Lash zauważa, że podobny sposób sklepania – nierozróżniania? – sztuki i życia (rzeczywistości) właściwy był surrealizmowi (według Rosalind Krauss – podążającej tu śladem semiotyki Peirce’a – fotografia jest sztuką *par excellence* surrealistyczną, właśnie z uwagi na jej indeksowy charakter – zdjęcie jest wszak odciskiem, „śladem” rzeczywistości) i poglądom Waltera Benjamina.

W myśleniu postmodernistycznym pojawia się szczególny termin: odróżnicowanie. *Myślę – pisze Lash – że jeśli modernizm i nowoczesność są efektem procesu różnicowania lub tego, co niemieckie nauki społeczne nazywają Ausdifferenzierung, to postmodernizm jest rezultatem o wiele bardziej współczesnego procesu „odróżnicowania” czy Entdifferenzierung. (...) Odróżnicowanie jest też obecne w postmodernistycznej odmowie oddzielenia autora od jego dzieła czy też publiczności od przedstawienia; w postmodernistycznym przekroczeniu (z większym lub mniejszym powodzeniem) granicy między literaturą a teorią, między sztuką wysoką a popularną, między tym, co właściwie kulturowe, a tym, co właściwie społeczne*²⁸. Ów termin ciekawie współgra z wprowadzonym wcześniej terminem „nierozróżnialność” – co nie znaczy, że można je utożsamiać. Rzeczywistość i opisujący ją język, wydają się wzajemnie splecione. Rzeczywistość przestaje być przedmiotem, który można z dystansu, obiektywnie opisać, jest uwikłana w język i zależna od posługującego się nim podmiotu. Wydaje się, że klasyczne rozróżnienie podmiot – przedmiot coraz bardziej traci na znaczeniu. Ale znaczenie traci też słowo „reprezentacja” jako jasna (przejrzysta) konstrukcja opisująca rzeczywistość.

Ostatni już wątek. W późnych latach 60. Roland Barthes wprowadził pojęcie „efekt rzeczywistości”. Zauważył mianowicie, że w powieści poza elementami znaczącymi pojawia się sporo detali, które mają niewielkie, jeśli w ogóle jakiekolwiek, znaczenie dla fabuły. Owe detale spełniają jednak – jak zauważył – funkcję uprawdopodobniania „obrazu” wykreowanej rzeczywistości, służą gwarancji jego realności i autentyczności. W ciekawy, choć zupełnie odmienny z pozoru sposób nieznaczące przedmioty pojawiają się, tworząc „efekt rzeczywistości”, w jego ostatniej książce – *Camera lucida*. Głównym motywem jej napisania jest, jak się wydaje, próba odnalezienia „prawdziwego wizerunku” zmarłej matki, jej samej w fotografiach. To poniekąd przy okazji powstaje ważna książka teoretyczna, po której inaczej już trzeba pisać o fotografii²⁹. Nie ma tu miejsca na szczegółowe omówienie tego problemu. Tak czy owak książka Barthes’a jest znana dość szeroko, nawet jeśli nie dogłębnie. Odniosę się tu tylko do kluczowej kwestii. Kwestii odnalezienia w fotografii rzeczywistości, prawdziwego obrazu, czy może raczej prawdy o matce. Doczekała się ona wielu interpretacji włącznie z takimi, które kwestionują jej istnienie³⁰. Mnie najbliższy jest trop proustowski, czemu wielokrotnie dałem wyraz³¹.

Barthes konsekwentnie buduje możliwość szczególnego doświadczenia fotografii dwutorowo. Z jednej strony odwołuje się do metafor, tworząc dyskurs krytyczny i w znacznym stopniu teoretyczny. Zapewne jedno z mocniejszych metafor ukazuje często przytaczany przeze mnie cytat: *Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie (...). Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem, jak skazaniec przywiązany do trupa w pewnych torturach czy jak te pary ryb (chyba rekinów, według Micheleta), płynących w połączeniu, jakby w wiecznym zespoleniu miłosnym. Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot*³². Te cielesno-zmysłowe obrazy apelują silnie do uczuć czytelnika i i zespalają je z cielesnością i zmysłowością. Późna proza Barthes’a to powrót człowieka ucieleśnionego. Ale poza wywoływaniem teoretycznym na temat fotografii Barthes konsekwentnie buduje dyskurs w odwołaniu do metonimii, podąża wówczas śladem własnego doświadczenia fotografii, jest szczególnym „świadkiem”, a dzieje się to często w odniesieniu do takiego elementu fotografii, który nazywa *punctum*. Jednym z ważnych przykładów, które podaje, jest przedwojenne zdjęcie Kertésza z Rumunii. *Odkrywam odniesienie zdjęcia (fotografia naprawdę przechodzi tu sama siebie, czy nie jest to jedyny dowód jej sztuki? Zatrzeć się jako medium, nie być już znakiem, lecz rzeczą samą?). Całym sobą rozpoznaję atmosferę miasteczek, które zwiedzałem podczas dawnych podróży po Węgrzech i Rumunii*³³. A idzie tu o doświadczenie faktury („materialności”, rzeczy samej) piaszczystej drogi u Kertésza, to ona ma być *punctum*.

Najsilniej jednak owa „rzeczowość” dochodzi do głosu, gdy Barthes relacjonuje szczególne doświadczenie oglądania fotografii matki, której „odnalezieniu” w tych szczególnych wizerunkach książka jest w rzeczy samej poświęcona. *Aby „odnaleźć” moją matkę, niestety na ulotną chwilę, gdyż to wskrzeszenie nie może się długo utrzymać, trzeba było, abym znacznie później odnalazł na kilku zdjęciach przedmioty, które leżały u niej na komodzie: puderniczkę z kości słoniowej*

(*lubilem trzask zamykanego wieczka [słuch]), kryształowy flakon szlifowany w skośne wzory lub taboret [wzrok, dotyk?] stojący teraz koło mojego łóżka, czy wreszcie maty z rafii, które zawiesiła nad kanapą, duże torebki, jakie lubiła – i dalej – gdy wpatruję się w zdjęcie, na którym matka przytula mnie jako dziecko do siebie, mogę uprzytomnić sobie pofałdowaną miękkość krepdeszynu [dotyk] i zapach ryżowego pudru [powonienie]*)³⁴.

W tym budowaniu nowej „antropologii fotografii” Barthes konsekwentnie redukuje nastawienie na znaczenie, problem samego znaczenia, na rzecz szczególnej materialności i zmysłowości, urzeczowienia i tym samym rzeczy-wistnienia fotografii. Ten obiekt nie jest jednak już zwykłym przedmiotem. Na innym miejscu starałem się dowieść, że tak rozumiana fotografia staje się szczególnym fetyszem³⁵. Trzeba pamiętać, że Barthes postuluje w swej książce nawet utworzenie nauki pojedynczego bytu: *mathesis singularis*. Słowo „fetysz” w języku potocznym zbanalizowało się, zaś w antropologii na długi czas straciło praktycznie rację bytu. Dopiero od niedawna można śledzić powtórne zainteresowanie problemem fetysza³⁶, który jak zauważa Peter Pels, *jest tak tworem dyskursywnej kreacji, jak i materialną rzeczywistością*³⁷ (czy nie tak właśnie przebiega „rekonstrukcja” tej jedynej fotografii matki? jest owa fotografia tyleż tworem dyskursu teoretycznego, ile właśnie materialną, zmysłową rzeczywistością, stając się w połączeniu z innymi oglądanymi zdjęciami szczególnym tworem fantazmatycznym³⁸). Słowo „fetysz” wywodzi się z portugalskiego i oznacza, „coś zrobionego w celu zrobienia”. Słowo było wykorzystywane już w XIV w., a użyte odnośnie przedmiotu mogło oznaczać zarówno, że został on zrobiony, jak i to, że został zaczarowany³⁹. Ale termin ten służył również do nazywania relikwii. Słowo „relikwia” od dawna stało się jednym z metaforycznych określeń fotografii; posługiwali się nim m.in. Walter Benjamin, Edgar Morin, Susan Sontag, John Berger, Paul Auster⁴⁰. (W tłumaczeniach polskich angielskie *relic* napotykało czasem problemy i bywało tłumaczone jako „relikt”.) Wypada przypomnieć, że relikwia jest tym osobliwym „obiektem”, który ponieważ reprezentuje sam siebie, ma udział w reprezentowanej rzeczywistości (ucieka tym samym przed problemem, który rodzi reprezentacja). Jest metonimicznym fragmentem większej całości (podobnie Sontag nazwała fotografię). Barthes nie używa w swej ostatniej książce ani słowa „relikwia”, ani „fetysz”. Niemniej konstruuje wywód, który przywodzi na myśl te osobliwe, sakralne obiekty. Nic dziwnego zatem, że nie pokazuje też tej ostatniej fotografii. Obiekty kultu (tu blisko do postawy kultowej, o jakiej mówił w odniesieniu do fotografii Benjamin⁴¹) nigdy nie podlegały normalnej dystrybucji, nie mogły być oglądane przez profanów⁴². Trzeba jednak zauważyć, że Barthes daje nam wskazówkę. Choć nie możemy zobaczyć, to jednak, jeśli dołożymy starań, jeśli podążymy za szczególnym teatrem znaczeń i odniesień, który konstruuje, może być nam danego świadectwo. Można sądzić, że konstrukcja Barthes’a ma za zadanie ewokować (a nie reprezentować czy reprodukować) ową fotografię. *Ewokacja nie jest ani przedstawieniem, ani reprezentacją. Nie przedstawia ona ani nie reprezentuje żadnego obiektu, jednak udostępnia dzięki nieobecności to, co można pojąć, choć nie można przedstawić* – powiada Stephen Tyler w pracy o wiele mówiącym tytule *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to the Occult Dokument*⁴³.

Na przykładzie Barthes'a możemy doświadczyć jednej z zawitych gier (poważnych gier), w jakich rzeczywistość może być nam powtórnie dana w swej zmysłowej, choć przecież również imaginacyjnej formie.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ G. Batchen, *A Philosophical Window*, „History of Photography” vol. 26, no. 2, Summer 2002. Warto może dodać, że Nicéphore Niépce – człowiek, którego zasługi dla wynalezienia fotografii, z powodu jego przedwczesnej śmierci oraz zrzeczności (by skorzystać z eufemizmu) Daguerre'a, który potrafił przypisać sobie w całości wynalazek, do niedawna ignorowała historia fotografii – bohaterem jednego z pierwszych zdjęć (1827) również uczynił okno pracowni: tym razem jednak wydaje się, że okno to było właśnie przezroczystą szybą, ramą dla rozpościerającej się poza nią rzeczywistości.

² Można sądzić, że – ukazując siebie w postaci trupa – stara się on badać paradoks autorstwa, ale i prawdy w fotografii. Widzimy wszak autora zdjęcia, który jest jednakowoż martwy: można zatem twierdzić, że fotografia robi się sama, ale można też próbować wskazywać na dalej idące konsekwencje tej gry. Por. M. Sapir, *The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's „Self-portrait as a Drowned Man”*, „Modern Fiction Studies”, Vol. 40, nr 3, Fall 1994; a także S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Czuły Barbarzyńca i ISPAN, Izabelin 2004.

³ O. W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, w: A. Trachtenberg, (red.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn 1980.

⁴ G. Sonesson, *The pencils of nature and culture: New light on – and in – the Lifeworld*, „Semiotica” 136, 1/4, 2001. Dociekania Sonessona są ciekawym przykładem żywotności zainteresowania „naturą” fotografii, choć warto dodać, że krytycznej dyskusji tradycyjnej fotografii towarzyszą dociekania dotyczące współczesnych obrazów technicznych: wideo, fotografia cyfrowa. Znak indeksowy (indeks), to taki znak, w którym ma udział referent (np. odcisk palca, dym z ognia), znak ikoniczny (ikon) odwołuje się do obrazowości, zaś znak symboliczny odwołuje się do czystej umowności. Wolę mówić o znaku symbolicznym, bowiem symbol dalej pojawi się jako znak nie całkiem arbitralny, zgodnie z tym jak go pojmują np. myśl fenomenologiczna.

⁵ Słowa te – wcale nie tak jednoznaczne – stanowią tytuł głośnej książki Marshalla Bermana, *All That Is Solid Melts Into Air* (1982). Por. uwagi na ten temat Agaty Bielik-Robson w jej książce *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchową*, Universitas, Kraków 2000. Notabene książka Bermana jest wczesną próbą widzenia w postmodernizmie raczej kontynuacji modernizmu niż radykalnego zerwania. Por. uwagi na jej temat George'a Marcusa, *Wymogi stawiane pracom etnograficznym w obliczu ogólnoświatowej nowoczesności końca dwudziestego wieku*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

⁶ A. Grundberg, *The Crisis of the Real. Photography and Postmodernism*, w: *The Photography Reader*, L. Wells (red.), Routledge, London i New York 2003.

⁷ A. Grundberg, dz. cyt.; por. też np: A. Solomon-Godeau, *Winning the Game When The Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism*, w: *Illuminations. Women Writing on Photography from 1850s to the Present*, ed. by L. Heron & V. Williams, Duke University Press, Durham 1996.

⁸ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opr. i przed. opatrzył R. Nycz, Wyd. Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 176.

⁹ Media muszą iść dalej w poszukiwaniu realizmu – deklaruje Zbigniew Rybczyński, a na kolejne pytanie: *Co dziś oznacza słowo realizm?* odpowiada m.in.: (...) *Uwolnić się od rzeczywistości. Od tak zwanego realizmu, który realizmem wcale nie jest. Od realizmu sytuacji istniejących tylko i wyłącznie w danym miejscu i czasie. Bo rzeczywistość jest w nas (...). Uwolnić się od rzeczywistości. Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. naukowa M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 347-8.

¹⁰ A. Grundberg, dz. cyt., s. 167.

¹¹ *Wkraczając w przestrzeń, której krzywizny nie opisuje już ani rzeczywistość, ani prawda*,

- epoka symulacji likwiduje najpierw wszelką referencyjność – gorzej: pozwala jej sztucznie zmartwychwstać w systemach znakowych, materiale bardziej plastycznym niż sens, gdy zważyć, na co pozwala on wszystkim owym systemom ekwiwalencji, wszystkim owym opozycjom binarnym, całej tej algebrze kombinatorycznej. J. Baudrillard, dz. cyt., s. 177.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 178.
- ¹⁴ Przychyłałbym się raczej do tezy Wolfganga Welscha, mówiącego o postępującej sztuczności. Por. *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, pod. red. R. Nycza, Universitas, Kraków 2004.
- ¹⁵ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970, rozdz. 9. Jeśli przypomnimy sobie np. fenomen kuwady, który miał „wybawiać” kobiety od bólów porodowych („symulowanych” – ? – i odczuwanych jednocześnie przez mężczyznę), to zdamy sobie sprawę z głęboko symbolicznego wymiaru symulacji w kulturze; ale podobnie głęboko symboliczny wymiar ma „dysymulacja” inicjowanego w czasie przechodzenia prób – wydaje się, że Baudrillard nie doceniał tego zjawiska w odniesieniu do kultury dawnej, jednocześnie, jak sądzę, przeceniając je w odniesieniu do kultury współczesnej.
- ¹⁶ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, KiW, Warszawa 1978, s. 392.
- ¹⁷ Do problemu gry van der Leeuw odwołuje się silnie w innej książce: *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, London i New York 1963; jej fragment został przełożony na polski: *Święta gra*, przeł. Z. Benedyktowicz i S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1991, nr 3-4.
- ¹⁸ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000. Por. też rozważania nad podwójnym wymiarem obrazu: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- ¹⁹ B. Miciński, *Podróże do piekieł*, w: tegoż, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Znak, Kraków 1970.
- ²⁰ J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, inter esse, Kraków 1993. Owa kategoria nierozróżnialności, choć pozwala na ciekawe ujęcia i głębsze zrozumienie wielu fenomenów kultury (wiary-niewiary, wiedzy-niewiedzy, dystansu i jego braku), staje się terminem-worciem, do którego można wrzucić wszelkie zjawiska od oglądania telenoweli po zjawiska głęboko religijne.
- ²¹ W. Van Orman Quinn, *Różności. Słownik prawie filozoficzny*, przeł. C. Cieśliński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, hasło: *Referencja, reifikacja*.
- ²² H. Putnam, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, przeł. A. Groble, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 346.
- ²³ Tamże, cytaty ze s. 342 i 343.
- ²⁴ G. Sonesson, dz. cyt.
- ²⁵ N. Abercrombie, S. Lash i B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Heartfield, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt.
- ²⁶ Tamże, s. 391.
- ²⁷ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania (regime of signification)*, P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., s. 476.
- ²⁸ Tamże, s. 473.
- ²⁹ Michael Fried zadaje retoryczne poniekąd pytanie, czy Barthes zdawał sobie sprawę z konsekwencji, jakie dla myślenia nie tylko o fotografii niesie jego ostatnia książka: M. Fried, *Barthes' Punctum*, „Critical Inquiry”, 31, Spring 2005. Por. też tytuł innej publikacji: *Writing Image After Roland Barthes*, J.-M. Rabaté (red.), Philadelphia 1997.
- ³⁰ Por. np. bardzo ciekawy tekst Margaret Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's „Mistaken Identification”, „Representation”* 80, Fall 2002, s. 99-118 oraz moją próbę polemizowania z niektórymi wątkami i – jak sądzę – niespójnościami w jej tekście *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006 (w druku).
- ³¹ M.in. *Fotografia...* dz. cyt., oraz *Doświadczenie fotografii...* dz. cyt.
- ³² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, § 2.
- ³³ Tamże, § 19. Widać w tym cytacie silne osadzenie doświadczeń w cielesności i zmysłowości.
- ³⁴ Tamże, § 26 (tłumaczenie zmienione), wtrącenia S.S.
- ³⁵ *Spotkanie z fotografią: zdjęcie jako fetysz* (tekst wygłoszony na sesji „Rzecz i rzeczoz-

wość w kulturze XX i XXI wieku”, Kazi-
mierz n. Wisłą 2006). Por. też tekst M. Mi-
chałowskiej w niniejszym numerze „Kwar-
talnika Filmowego”.

³⁶ W. Pietz, *The problem of the fetish*, cz. I, II
i III, „Res” (odpowiednio) 1985, 1987, 1988,
oraz P. Pels, *The Spirit of Matter: On Fetish,
Rarity, Fact, and Fancy*, w: *Border Feti-
shism: Material Objects in Unstable Spaces*,
P. Spyer (red.), Routledge, New York and
London 1998.

³⁷ P. Pels, dz. cyt., 101.

³⁸ Por. S. Sikora, *Doświadczenie fotografii...*, dz.
cyt. oraz tegoż *Spotkanie z fotografią*, dz.
cyt.

³⁹ ...that which is made in order to make. M. Li-
ma, hasło *Fetishism*, w: *The Encyclopedia of
Religion*. Editor in Chief M. Eliade, Macmil-
lan Publishing Company, New York, Collier
Macmillan Publishers, London 1987.

⁴⁰ Por. S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt., s. 8.

⁴¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości
jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krze-
mień, w: *Estetyka i film*, pod red. A. Helman,
WAIiF, Warszawa 1972.

⁴² Por. rozdziały poświęcone kolekcjom i obiek-
tom „sztuki” pozaeuropejskiej w książce Ja-
mesa Clifforda *Kłopoty z kulturą. Dwudzie-
stowieczna etnografia, literatura i sztuka*,
przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot,
M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wy-
dawnictwo KR, Warszawa 2000, w szczegó-
lności rozdział 9 i 10.

⁴³ S. Tyler, *Post-Modern Ethnography: From
Document of the Occult to the Occult Doku-
ment* – w: J. Clifford i G. Marcus (red.),
*Writing Culture. The Poetics and Politics of
Ethnography*, University of California Press,
Berkeley, Los Angeles, London 1986, s. 123.



Jerez de la Frontera, fot. Sławomir Sikora (2006)