

Wstęp

Fotografia: świet(l)ny portret nowoczesności

MAREK PĄKCIŃSKI

ORCID: 0000-0001-9033-5899
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

AGNIESZKA BĄBEL

ORCID: 0000-0002-1821-9399
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

W swojej książce *Wspólnota która nadchodzi* włoski filozof Giorgio Agamben, zastanawiając się nad istotą i losami „bytu poszczególnego” w dziejach ludzkości, przywołuje poglądy jednego ze średniowiecznych heretyków, Amalryka z Béne

» Amalryk interpretował zdanie świętego Pawła, według którego „Bóg jest wszystkim we wszystkich”, jako radykalne rozwinięcie platońskiej doktryny *chory*. Bóg jest zatem w każdej rzeczy jako miejsce, w którym każda rzecz bytuje, a raczej jako określenie i umiejscowienie każdego bytu. Transcendensem nie jest zatem najwyższy byt umieszczony ponad wszystkimi rzeczami: *czystym transcendensem jest raczej zajmowanie miejsca przez każdą rzecz*¹.

Można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że herezja Amalryka powróciła po niemal sześciuset latach – w postaci fotografii i jej sposobu odwzorowania rzeczywistości. Obrazki „malowane światłem” nie są zapewne traktowane jako wizerunki „boskiego elementu” zawartego w każdej z odwzorowanych przez nie rzeczy, ale bez wątplenia porządkują naszą, ludzką rzeczywistość i kojarzone są z pięknem oraz prawdą, ideami od zarania lokowanymi bardzo blisko Dobra samego w sobie².

1 G. Agamben, *Wspólnota która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 21.

2 Jak pisała Susan Sontag: „Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia. Wreszcie, najbardziej pompatycznym wynikiem fotogra-

Co jeszcze bardziej znaczące, fotografia łączy nas (w swoiście pojętej współpracy) z najbardziej tajemniczym elementem świata fizycznego – światłem, którego natura od dawna fascynowała człowieka. Potwierdza to współczesna nauka: cząstki światła, fotony, należą do tak zwanych bozonów, określanych też „cząstkami promieniowania”, a wyróżniają się tym, że nie posiadają masy spoczynkowej, a jedyną prędkością, z którą mogą się poruszać, jest maksymalna dopuszczalna w fizycznym Wszechświecie prędkość światła (około 300 000 km/s)³. Należą do świata odmiennego od klasycznie pojmowanej materii (zwanej często przez fizyków „materią barionową”) – do rzeczywistości oddziaływań, które łączą tę materię w struktury, a zarazem niejako koordynują jej istnienie w czasoprzestrzeni. Swoiście liminalna pozycja światła (na granicy świata materii i ducha, jak ujmowali to filozofowie romantyczni) zawsze inspirowała myślicieli – od Platona po Schellinga i Nietzschego – do spekulacji dotyczących radykalnie „innego” świata, który miałby roztaczać się za granicą nieskończonego blasku.

Część tego splendoru spłynęła na fotografię jako wizualizację i zapis tego, co „obiektywnie” i prawie bez żadnych przekłamań jawi się w świetle. Wiele tajemniczych więzi – jak się okazuje – łączy te kreślone przez światło obrazy z najbardziej elementarnymi wyznacznikami ludzkiej egzystencji: życiem, śmiercią, świadomością i jej brakiem, jawą i snem, empatią i amoralnym znieczuleniem. Jak pisał Roland Barthes:

» Na [...] ponurej pustyni nagle pojawia się przede mną zdjęcie: ożywia mnie, a ja też użyczam mu życia. Bo tak muszę nazwać siłę przyciągania, która sprawia, że zdjęcie istnieje: *ożywianie*. Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywione [...], ale mnie ożywia: tak właśnie oddziałuje każda przygoda⁴.

Fotografia jest niczym światło, które samo w sobie trudno nazwać „żywym” (może jednak w pewnym sensie wykraczać poza dualizm życia i śmierci/martwo-ty...), a zarazem umożliwia ono życie wszystkim istotom zamieszkującym Ziemię.

ficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologię obrazków” (eadem, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2017, s. 3).

3 Jak stwierdzają autorzy strony http://hep.fuw.edu.pl/II_Pracownia/P3/HTML/index/22%20czastki.htm: „Foton γ jest trwałą bezmasową cząstką o nieskończonym zasięgu, która bierze udział jedynie w oddziaływaniach elektromagnetycznych. Bozony W^+ , W^- , Z^0 , posiadające dużą masę ($m_W = 82$, $m_Z = 92$) są nośnikami oddziaływań słabych działających na bardzo małych odległościach. Gluony g przenoszą oddziaływania silne, których zasięg jest rzędu 10^{-15} m. Zapewniają wiązanie kwarków w hadrony (bariony i mezony), dzięki czemu istnieje stabilne jądro atomowe. Gluony mają masę równą zeru [...]” (stan z 1 grudnia 2023 r.).

4 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 40.

Jednocześnie ambiwalencja światła – odzwierciedlona choćby w dwoistych atrybutach greckiego boga Apollina, niosącego lirę i śmiercionośny łuk⁵ – odbija się, niczym kształt na matrycy lub kliszy, na emocjach i skojarzeniach, które wywołuje fotografia. Ten sam Roland Barthes stwierdza bowiem:

» jeśli zdjęcie zdaje mi się bliższe Teatru [niż kina – M. P.], to ze względu na szczególnego pośrednika [...]: Śmierć. Znamy pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych: pierwsi aktorzy odróżniali się od zbiorowości, grając role Zmarłych. [...] I ten sam związek odnajduję w Zdjęciu. Zdjęcie, tak podobne, że usiłuje się je ożywić [...], jest jak teatr pierwotny, jak Żywy Obraz, uosobieniem nieruchomej i pomalowanej twarzy, pod jaką kryją się dla nas umarli⁶.

W istocie, niejednoznaczność fotografii, wyłanianie się jakby czarnego tła spod lśniącej warstwy dobrodziejstw, które niesie ze sobą ten wynalazek, narasta wraz z dojrzewaniem epoki nowoczesności (której jednym ze sztandarowych osiągnięć była technika fotograficzna) i jej stopniowym przechodzeniem w ponowoczesność. Można przytoczyć szkicowy katalog problemów i cech, które łączą fotografię z nowoczesnością: wzmacnianie opozycji „podmiot – przedmiot”⁷, definiowanie istnienia jako „jawienia się w świetle” świadomości jasnej i wyraźnej, współdziałanie w charakterystycznej dla tej epoki praktyce ekspozycji okazów⁸, prezentowanie zagadnień społecznych, estetycznych, psychologicznych czy filozoficznych w skrótowej postaci optycznych „znaków”, stworzenie swego rodzaju *pharmakon* na typową, nowoczesną przypadłość – nudę⁹, a nade wszystko sytuowanie się w ramach nowoczesnej logiki substytucji dawnej hierarchii eschatologicznej czy też tradycyjnych wartości (czego znakomity przykład podaje Susan Sontag, pisząc o tym, że w mia-

5 Jak pisał Pindar o Apollinie: „cieniem snu jest człowiek, niczym więcej. Ale kiedy jasność nadchodzi i bóg ją daje, lśnienie światła spoczywa na człowieku i życie jest słodkie”. Równocześnie jednak Walter Otto konstatuje: „jako bóstwo azjatyckie Homer umieścił go [Apolla – M. P.] całkowicie po stronie Trojan oraz [...] z charakteru pierwotnie, co jest ciągle oczywiste na początku *Iliady*, był straszliwym zadającym śmierć bogiem”. Cyt. za: <http://pantheon.pl/Walter-Friedrich-Otto-Bostwa-olimpijskie-Apollo> (stan z 1 grudnia 2023 r.).

6 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 59–60.

7 Jak stwierdzał Barthes: „Fotografia przekształca podmiot w przedmiot, a nawet, można powiedzieć, w przedmiot muzealny: aby stworzyć pierwsze portrety (około 1840 roku), trzeba było poddać podmiot długiemu pozowaniu w przeszklonym atelier przy pełnym słońcu” (ibidem, s. 28).

8 Zob. np. M. Litwinowicz-Drożdżel, *Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis” 2014, nr 20, s. 154–164.

9 Susan Sontag pisała: „Fotograf zawsze próbuje kolonizować nowe przeżycia albo odnajdować nowe sposoby patrzenia na znane przedmioty i tematy – zawsze walczy z nudą. Nuda jest bowiem odwrotną stroną fascynacji [...]” (eadem, *O fotografii*, s. 40).

rę rozpadu tradycyjnej, wielopokoleniowej rodziny narastała praktyka tworzenia i wspólnego oglądania rodzinnych albumów ze zdjęciami¹⁰). Fotografia jest jak zdemokratyzowane do granic możliwości malarstwo, okazuje się znacznie tańsza i powszechniejsza od swego poprzednika¹¹, a nawet stanowić może zastąpienie transcendencji, niczym technicznie zrekonstruowane „oko Opatrzności” (podobnie jak internet staje się być może zsekularyzowanym substytutem teologicznego pojęcia „współobecności w Duchu Świętym”).

Jak wszystko, co wpisuje się w logikę „od-bóstwienia” czy odczarowania, technika fotograficzna prześladowana jest przez swój cień w postaci czysto formalnego charakteru tak zrealizowanej rekonstrukcji. To, co przewidzieli starożytni Grecy w symbolice Apollinijskich atrybutów, powtarza się w fenomenie amoralnego wykorzystania ściągniętej przez nas na Ziemię „boskiej mocy” światła, o której pochodzeniu zapomnieliśmy: fotografia może zabijać. Zapewne niektórym z Czytelników przyjdzie w tym miejscu do głowy skojarzenie do tego stopnia medialne, że stało się jednym z nowoczesnych mitów: śmierć księżnej Diany i współudział w niej natarczywych paparazzich. Jednak fotografia (upowszechniona już do granic możliwości – podobnie jak sztuka filmowa – przez obecność obiektywów i kamer w smartfonach) zabija raczej w sposób zarezerwowany dla boskich własności Febusa: delikatnie i niemal bez żadnej fizycznej ingerencji w ofiarę – bardziej poprzez zaniechanie działania, niż aktywny współudział. Dotyczący tego fragment rozważań Sontag jest na tyle ważny, że wart przytoczenia w całości:

» Sztuka zmieniała moralność [...], zdolność do strawienia rosnącej groteskowości obrazów (nieruchomych i poruszających się) i druków została osiągnięta za wysoką cenę. Na dłuższą metę nie oznacza wyzwolenia, ale uszczerbek dla osobowości: pseudooswojenie z koszmarem potęguje alienację, zmniejsza naszą zdolność do reagowania w normalnym życiu. [...] Zdjęcia te zmuszają do uznania postaw współczujących – za nieodpowiednie. Nie o to chodzi, by się denerwować, ale o to, by spokojnie stawać twarzą w twarz z koszmarem¹².

Domyślamy się oczywiście, że stąd już jedynie krok do skandalicznych zachowań

10 „Fotografia – odnotowuje Sontag – staje się rytuałem życia rodzinnego właśnie wówczas, gdy w uprzemysłowionych krajach Europy i Ameryki sama instytucja rodziny przechodzi radykalne przeobrażenia. W miarę jak ta klaustrofobiczna jednostka, rodzina nuklearna, wyłania się ze znacznie szerszych grup pokrewieństwa, fotografia pojawiała się, by upamiętnić i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość życia rodzinnego” (ibidem, s. 10).

11 Jako taka wpisuje się ona zatem w ideał powszechnej dostępności dóbr luksusowych (osiąganej stopniowo dzięki technice), któremu hołdowała nowoczesność.

12 S. Sontag, *O fotografii*, s. 39.

niektórych fotoreporterów (nie tylko profesjonalnych, ale też „samozwańczych”, ze smartfonami w dłoniach), którzy w sytuacji krytycznej zamiast udzielać pomocy ofiarom zdarzeń, fotografują lub filmują ich cierpienie i agonię¹³.

Byłaby zatem fotografia współniczką nihilizmu, tego „dziwnego gościa” (Friedrich Nietzsche) w kulturze Zachodu XIX wieku:¹⁴ Symptomatycznym dowodem rzeczowym zasadności tego podejrzenia – choć jakkolwiek sąd powinien potraktować go z przymrużeniem oka – mogłoby być „fotograficzne wydarzenie roku”, odnotowane jakiś czas temu. Otóż 10 kwietnia 2019 roku na konferencjach prasowych w Brukseli, Santiago, Szanghaju, Tokio, Tajpei i Waszyngtonie zaprezentowano pierwsze w historii zdjęcie tak zwanej czarnej dziury, obiektu astronomicznego przewidzianego przez teorię względności, w którego realność sam Einstein jednak wątpił. Używając potocznych sformułowań, stwierdzić można, że obiekty tego typu są jakby „pustką do n-tej potęgi” – to fragmenty kosmicznej czasoprzestrzeni (będącej z ludzkiego punktu widzenia właściwie doskonałą pustką!), które „zapadły się w siebie” pod wpływem siły grawitacji znajdujących się tam, supermasywnych obiektów. Fotografia czarnej dziury o masie 6,5 miliarda razy większej od masy Słońca, znajdującej się w centrum galaktyki Messier 87 (50 milionów lat świetlnych od Ziemi), przedstawia niewinnie wyglądającą, a nawet budzącą pozytywne estetyczne skojarzenia, żółto-złotą „obrączkę” rozpalonych do milionów stopni gazów¹⁵, które otaczają ów wchłaniający wszelkie fizyczne obiekty – i unicestwiający je – „wir” aktywnej nicości¹⁶.

Czyżbyśmy zatem dysponowali każdorazowo takim (i tylko takim) obrazem rzeczywistości, na jaki – w sensie moralnym i ontologicznym – zasłużyliśmy, a fotografia stanowiła nie tyle (lub nie tylko) obiektywny zapis fizycznych zdarzeń, ile była swoistym „osądem” stanu naszej świadomości? Niezależnie od odpowiedzi na to pytanie – której być może nigdy nie poznamy – trzeba skonstatować, że tę

13 Sontag formułuje prostą zależność: „Osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować” (ibidem, s. 13). W ten sposób osoby postronne (rejestrujący zdarzenie świadkowie) bezprawnie korzystają ze zwyczajowego „immunitetu bezczynności”, przysługującego fotoreporterom.

14 Swoisty komentarz do tego pytania padł z ust Martina Heideggera w jego znanym wywiadzie, udzielonym tygodnikowi „Der Spiegel”: „Nie wiem, czy panowie byli przerażeni, oglądając zdjęcia Ziemi wykonane z Księżyca. Ja przynajmniej byłem przerażony. Nie potrzeba wcale bomby atomowej, wykorzenie ludzkości stało się już faktem. Nasze wzajemne stosunki są czysto techniczne. Ziemia, na której żyjemy, nie jest już Ziemią” (M. Heidegger, R. Augstein, G. Wolff, *Tylko Bóg mógłby nas uratować. Wywiad udzielony przez Martina Heideggera tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 r.*, tłum. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3 (33), s. 153).

15 Szacunkowa temperatura tych gazów może wynosić ok. 10 milionów stopni Celsjusza. Zob. <https://www.rp.pl/kosmos/art9320971-aureola-wokol-czarnej-dziury-w-centrum-drogi-mlecznej> (stan z 2 grudnia 2023 r.).

16 Zob. <https://space24.pl/nauka-i-edukacja/histeryczna-pierwsza-fotografia-czarnej-dziury> (stan z 2 grudnia 2023 r.).

technikę odwzorowywania rzeczywistości łączy z ludzką świadomością i naszym sposobem postrzegania tak wiele, że analizowanie tej relacji przypomina Münchhausenowską próbę podniesienia siebie samego za włosy. Fotografia od czasów swego powstania fascynuje – potrafi też „paraliżować” lub „znieczulać”¹⁷ – a także od dwustu lat nieustrudzenie sekunduje społeczeństwu suwerennych jednostek, pozornie odseparowanych monad, które mogą jednak komunikować się ze sobą na różne sposoby. „Uświęcając” byt indywidualny obecny w swoistym dla niego kontekście – jak czynił to niegdyś heretyk Amalryk z Béne – fotografia prowokuje nasze refleksje i wpływa na ludzką mentalność, a jej artystyczne „ostrze” (zwane przez Barthes’a *punctum*) nakłuwa naszą świadomość, powodując zmiany mentalne niczym kręgi na wodzie rozchodzące się wokół miejsca upadku kamienia.

*

Obecny numer „Napisu” poświęcony fotografii, mimo niewielkiej objętości, daje wyobrażenie o złożoności tematu. Sztuka „pisana światłem” już od momentu swych narodzin budziła liczne wątpliwości i zadziwiająco mroczne skojarzenia: z przemijaniem, pamięcią, śmiercią, zawłaszczeniem, utratą kontroli nad własnym wizerunkiem. Uzyskiwany mechanicznie obraz miał być doskonale prawdziwym odzwierciedleniem świata, co wywoływało ambiwalentne uczucia. Z jednej strony odmawiano więc nowej dziedzinie statusu gałęzi sztuki (o czym wspomina Izabela Maciusowicz w systematyzującym kompendium *Krótką historią „rysowania światłem”. Ewolucja roli fotografii i jej pozycja wobec nowych technologii*)¹⁸. Z drugiej zaś – przestrzegając przed zuchwałym sięganiem po boskie atrybuty, wyrażano prądkawny, skrywany lęk, aby kopia zbyt doskonała nie zastąpiła oryginału. Gdy obdarzony niezwykłym talentem malarz, bohater *Portretu owalnego* Edgara Allana Poe’go, opętany twórczym szałem, uwiecznił na płótnie swoją wybrankę, doprowadził do jej nieuchronnej śmierci, bowiem: „*nie chciał* dostrzec tego, że barwy, które gromadził na płótnie, były *odjęte* obliczu tej, co przed nim siedziała”¹⁹. Najkrótsza z opowieści niesamowitych Poe’go, powstała w 1824 roku jako *Life in Death*, zyskała ostateczną postać i tytuł dopiero w 1845 roku, kiedy po obu stronach oceanu szturmem zaczęły zdobywać klientelę zakłady produkujące dagerotypy. Fotografie, zwłaszcza portretowe, bardzo szybko stały się istotnym elementem

17 Sformułowania Susan Sontag, *O fotografii*, s. 21.

18 Wszechstronny, popularnonaukowy charakter tego kompendium (które może okazać się interesujące dla nieobeznanych z techniką i historią fotografii humanistów) spowodował, że specjalnie na użytek tego numeru „Napisu” zamieszczamy je zamiast posłowania po pracach studentów z Pracowni Obrazowania dla Mediów na Wydziale Sztuki Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, które są artystycznym nawiązaniem do tematu przewodniego zeszytu.

19 E.A. Poe, *Portret owalny*, w: idem, *Opowieści nadzwyczajne*, t. 2, tłum. B. Leśmian, Warszawa [1913], s. 61.

praktyk kulturowych w społeczeństwach Zachodu: tworzyły substytut bliskości drugiej osoby, umożliwiały zadzierzgnięcie emocjonalnej więzi między oddalonymi korespondentami²⁰ czy podtrzymanie pamięci o zmarłych członkach rodziny, ale również mogły stać się narzędziem symbolicznej przemocy, ułatwiając identyfikację tożsamości lub stając się cennym, złowrogim łupem, jak zbiór prywatnych, skonfiskowanych zdjęć zgromadzony w *Albumie policmajstra warszawskiego*, należący do barona Płatona Aleksandrowicza Fredericksa, naczelnika Warszawskiego Okręgu Żandarmerii. Jak pisze Jolanta Sikorska-Kulesza w słowie wstępnym do opracowania tego zadziwiającego artefaktu:

» Album nie był zwykłą pamiątką dokumentującą „bunt” polskiego społeczeństwa w latach 1860–1865. To bardziej trofeum – pomnik zwycięstwa nad polskim ruchem wolnościowym, którego zduszenie zajęło Rosji pięć lat, przywracając rosyjskie panowanie nad polskimi ziemiami na kolejne pół wieku. [...] *Pamiątka buntu*, wypełniona setkami zdjęć ofiar, stanowiła więc swoiste trofeum myśliwego²¹.

Uwiecznienie wizerunku, nie tylko człowieka, ale również terytorium (także pozaziemskiego), zawiera w sobie nieodłączny element podboju, ustanawia podział ról między podmiotem a przedmiotem relacji, o czym przypomina Marek Pąckiński w artykule *Rekoniesans, oswojenie, inkorporacja – astronomiczna narracja popularno-naukowa przełomu XIX i XX wieku a ludzka świadomość poznająca Kosmos i odzwierciedlenie jej pozycji w fotografii*, która odgrywa tu rolę nie do końca godnego zaufania „świełnego pośrednika” pomiędzy ludzkim okiem a ogromem Wszechświata, znacząco wpływając na Galileuszowo-Kartezjańską koncepcję obiektywnego poznania. Manipulacyjna funkcja fotografii staje się widoczna zwłaszcza w jej wymiarze społecznym, czego dowodzą rozważania Anny Zięby i Daniela Dzienisiewicza poświęcone synkretycznemu, tekstowo-wizualnemu przekazowi zawartemu w polskich widokówkach z okresu PRL-u, który współtworzył atrakcyjny obraz kraju i odgórnie akceptowany model wypoczynku tamtej epoki. Symboliczne znaczenie zdjęcia jako „lustra pamięci”, wzmocnione i wzbogacone przez jego

20 O wielkiej popularności oraz uniwersalności tej praktyki może świadczyć np. liczba fotografii zachowanych w Archiwum Elizy Orzeszkowej przy Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie (sygnatura 786). Zbiory te liczą ponad 200 zdjęć korespondentów pisarki (zarówno bliskich przyjaciół, jak i przelotnych znajomych), których przeważająca większość (174 sztuki) to pozowane *cartes de visite* w standardowych wymiarach 9 × 6 cm, naklejone na firmowych kartonikach najróżniejszych zakładów fotograficznych od Paryża po Odessę.

21 J. Sikorska-Kulesza, „*Pamiątka buntu 1860–1865” i fotografia doby powstania styczniowego*, w: *Pamiątka buntu 1860–1865* [lub: *Album policmajstra warszawskiego*], oprac. J. Sikorska-Kulesza przy współudziale J. Burdowicza-Nowickiego, Warszawa 2018, s. XIII.

użycie w innych mediach, analizuje Ewa Szkudlarek w artykule *Portrety fotograficzne w filmie polskim: pamiątka, ślad, rekwizyt*. Autorka zwraca uwagę na „podwojenie rzeczywistości”, a zarazem poziomów komunikacji, które umożliwia ten zabieg (między postaciami fikcyjnymi w świecie przedstawionym oraz między bohaterami filmu a odbiorcami). Związki fotografii z opowieścią, którą zdjęcie inspiruje, uzupełnia, wzbogaca, choć nie powinno jej zastępować, jeśli nie ma utracić swego potencjału dokumentacyjnego, są rozmaicie poruszane w trzech następujących tekstach. Wizualna warstwa reportażu Melchiora Wańkowicza, pisarza, który deklarował się jako „zwolennik syntezy tekstu i obrazu”, stanowi szczególnie wyzwanie dla jego badaczy i wydawców, czemu przygląda się Joanna Hańczkiewicz w artykule *Melchior Wańkowicz i fotografia – uwagi edytorskie*. Narracyjny potencjał styku literatury i fotografii (która, choć „nie jest medium epiki”, nakłada na odbiorcę zadanie stworzenia spójnej opowieści) bada Marcin Pliszka, przedstawiając możliwe interpretacje eksperymentalnego utworu *Dzień na ziemi...* Michała Pawła Markowskiego, który łączy prozę powieściową, esej o podróży i cykl zdjęć. Wreszcie Beata Garlej sięga do osobistego doświadczenia odbioru wystawy opatrzonej literackimi cytatami prac fotograficznych Laury Makabresku (Kamili Kansy) *Komnata wewnętrzna*, zorganizowanej w Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej w Muzeum Opactwa Benedyktynów w Tyńcu. Te relacje autorka analizuje na trzech poziomach semantycznych w odniesieniu do myśli filozofa Viléma Flussera. Dopiero dialog obrazu i słowa umożliwia symboliczne ukazanie mistycznej drogi w głąb ludzkiej duszy, takie „wyrażenie niewyrażalnego”, które byłoby niemożliwe przy użyciu tylko jednego z tych elementów.

Pozostałe teksty, zgromadzone przede wszystkim w dziale *Varia*, krążą wokół tematów cenzury, totalitaryzmu i wojny: Wiktor Gardocki pisze o kontrolowaniu tekstów literackich dotyczących drugiej wojny światowej, okupacji i Zagłady w latach 1966–1970; Klara Deszczyńska przedstawia literackie reinkarnacje wodza czerwonej rewolucji (przede wszystkim na przykładzie powieści Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego *Lenin*); Liudmyła Harmash ukazuje obraz doświadczenia wojny we współczesnych piosenkach ukraińskich; zaś Katarzyna Nadana-Sokołowska, autorka recenzji nagradzanej edycji *Kronik wojennych 1939–1944* Aurelii Wyleżyńskiej, rysuje przejmujący portret diarystki w tekście pod wymownym tytułem *Flâneurka schodzi do piekła*.

Zebrane w najnowszym, dwudziestym dziewiątym już numerze „Napisu” artykuły obracają się w zaklętym kręgu pytań stawianych sztuce fotograficznej przez niemal dwa wieki. Fotografia była i jest dziedziną paradoksów, zawieszoną między nauką a sztuką, z czego wynika jej szczególne traktowanie: stawianie w opozycji jako dokumentu i dzieła sztuki, przeciwstawianie obiektywizmu i emocji, odtwarzania i kreowania rzeczywistości, dowodu i symbolu (choć „wartość dowodowa”

zdjęcia też bywa podważana, kiedyś z uwagi na niedoskonałość narzędzia, dziś – właśnie ze względu na jego cyfrową perfekcję, umożliwiającą intencjonalne oszustwo). Zdjęcie utrwała moment, odzwierciedla „czas zamrożony” – szczególnie nadaje się więc do ukazywania zestawień przeszłości i przyszłości, efektownych kadrów „przed” i „po”, rejestrowania upływu czasu mierzonego przemianami przestrzeni, prowokowania filozoficznych rozważań nad naturą pamięci i istotą poznania²². Obraz wart więcej niż tysiąc słów równocześnie okazuje się niewiarygodnie plennym ziarnem, z którego owe słowa wyrastają. *Pisane światłem. Fotografia – tekst i kontekst* jest również tego przykładem.

SŁOWA KLUCZE: fotografia w kulturze, fotografia i literatura, światło, wieloznaczność

Photography: a perfect portrait of Modernity

In his book *The Coming Community*, the Italian philosopher Giorgio Agamben, reflecting on the essence and fate of ‘individual being’ in the history of mankind, recalls the views of one of the medieval heretics, Amalric of Bena:

» Amalric: interpreted the Apostle’s claim that ‘God is all in all’ as a radical theological development of the Platonic doctrine of the *chora*. God is in every thing as the place in which every thing is, or rather as the determination and the ‘topia’ of every entity. The transcendent, therefore is not a supreme entity above all things; rather, *the pure transcendent is the taking-place of every thing*.¹

One might be tempted to say that Amalric’s heresy has returned after almost six hundred years – in the form of photography and its representation of reality. Images ‘painted with light’ are probably not regarded as pictures of the ‘divine element’ contained in each of the things they depict, but they undoubtedly order

22 Tę fascynację widzimy w reklamie, mediach społecznościowych, niezliczonych wystawach o tematyce historycznej czy kampaniach społecznych, które apelują o gromadzenie i identyfikowanie fotografii (np. obecnie tworzona fototeka Pałacu Saskiego – <https://palacsaski.pl/fototeka>, stan z 12 grudnia 2023 r.).

1 G. Agamben, *The Coming Community*, translated by M. Hardt (Minneapolis, London: 2007), pp. 21–22.

our human reality and are associated with beauty and truth, ideas from time immemorial located very close to the Good itself.²

Even more significantly, photography connects us (in a peculiar collaboration) with the most mysterious element of the physical world – light, the nature of which has long fascinated man. This is confirmed by modern science: the particles of light, photons, belong to the so-called bosons, also known as ‘radiation particles’, and are distinguished by the fact that they have no rest mass and that the only speed at which they can move is the maximum speed of light allowed in the physical Universe (approximately 300 000 km/s).³ They belong to a world different from the classically conceived matter (often referred to by physicists as ‘baryonic matter’) – to the reality of interactions that bind this matter into structures and, as it were, coordinate its existence in space-time. The peculiarly liminal position of light (on the boundary between the worlds of matter and spirit, as the Romantic philosophers put it) has always inspired thinkers – from Plato to Schelling and Nietzsche – to speculate on a radically ‘other’ world that is supposed to extend beyond the boundary of infinite radiance.

Part of this splendor has flowed into photography as a visualisation and record of what ‘objectively’ and almost without any distortion appears in the light. Many mysterious links – as it turns out – connect these light-drawn images with the most elementary markers of human existence: life, death, consciousness and its absence, awareness and dreaming, empathy and amoral anesthesia. As Roland Barthes wrote:

» In this glum desert, suddenly a specific photograph reaches me; it animates me, and I animate it. So that is how I must name the attraction which makes it exist: an *animation*. The photograph itself is not animated [...], but it animates me: this is what creates every adventure.⁴

2 As Susan Sontag wrote: ‘In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. They are a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing. Finally, the most grandiose result of the photographic enterprise is to give us the sense that we can hold the whole world in our heads – as an anthology of images.’ Eadem, *On Photography* (New York: 2005), p. 1.

3 As the authors of the website http://hep.fuw.edu.pl/II_Pracownia/P3/HTML/index/22%20czastki.htm state: ‘The γ -photon is a persistent massless particle with an infinite range that is only involved in electromagnetic interactions. The bosons W^+ , W^- , Z^0 , which have a large mass ($m_W = 82$, $m_Z = 92$), are carriers of weak interactions acting at very small distances. Gluons g carry strong interactions with a range of 10^{-15} m. They ensure the binding of quarks into hadrons (baryons and mesons) so that there is a stable atomic nucleus. Gluons have a mass of zero [...]’ (status as of 1 December 2023).

4 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by R. Howard (New York: 1981), p. 20.

Photography is like light, which in itself can hardly be called ‘alive’ (it can, however, in a sense transcend the dualism of life and death/mortality...), yet it makes life possible for all beings inhabiting the Earth. At the same time, the ambivalence of light - echoed, for example, in the dual attributes of the Greek god Apollo, carrying a lyre and a deadly bow⁵ - is reflected, like a shape on a matrix or film, in the emotions and associations that the photograph evokes. For it is the same Roland Barthes who states:

» ...if Photography seems to me closer to the Theater [than to the cinema – M. P.], it is by way of a singular intermediary [...]: by way of Death. We know the original relation of the theater and the cult of the Dead: the first actors separated themselves from the community by playing the role of the Dead. [...] Now it is this same relation which I find in the Photograph; however ‘lifelike’ we strive to make it [...] Photography is a kind of primitive theater, a kind of *Tableau Vivant*, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead.⁶

Indeed, the ambiguity of photography, the emergence, as it were, of a black background from beneath the shiny layer of goodness brought by this invention, grows with the maturation of modernity (of which photographic technology was one of the flagship achievements) and its gradual transition into postmodernity. It is possible to cite a draft catalogue of problems and features that link photography to modernity: the reinforcement of the ‘subject – object’⁷ opposition, defining existence as ‘appearing in the light’ of clear and distinctive consciousness, participating in the practice of displaying specimens⁸, characteristic of the era, presenting social, aesthetic, psychological or philosophical issues in the abbreviated form of optical ‘signs’, creating a kind of *pharmakon* for a typical modern affliction – bore-

5 As Pindar wrote of Apollo: ‘the shadow of sleep is man, nothing more. But when brightness comes and the god gives it, the shining of light rests on man and life is sweet’. At the same time, however, Walter Otto states: ‘as an Asiatic deity, Homer placed him [Apollo – M. P.] entirely on the side of the Trojans and [...] by character originally, as is still obvious at the beginning of the Iliad, he was a terrible death-dealing god’. Quoted from: <http://pantheon.pl/Walter-Friedrich-Otto-Bostwa-olimpijskie-Apollo> (status as of 1 December 2023).

6 R. Barthes, *Camera Lucida...*, pp. 30–31.

7 As Barthes stated: ‘Photography transformed subject into object, and even, one might say, into a «museum object». In order to take the first portraits (around 1840) the subject had to assume long poses under a glass roof in bright sunlight [...]’ (ibidem, p. 13).

8 See, for example, M. Litwinowicz-Droździel, *The Age of Exposition. Some words on the practice of nineteenth-century exhibitions*, “Napis” [‘Inscription’] 2014, no. 20, pp. 154–164.

dom⁹, and, above all, situating itself within the modern logic of substitution of the old eschatological hierarchy or traditional values (of which Susan Sontag gives an excellent example when she writes about how, as the traditional multi-generational family disintegrated, the practice of creating and looking at family photo albums together grew¹⁰). Photography is like painting democratised to the limit, proving much cheaper and more common than its predecessor¹¹, and can even be a substitute for transcendence, like a technically reconstructed ‘eye of Providence’ (just as the internet is perhaps becoming a secularised substitute for the theological notion of ‘co-presence in the Holy Spirit’).

Like everything that fits into the logic of ‘de-godification’ or disenchantment, the photographic technique is haunted by its shadow in the form of the purely formal character of the reconstruction thus realised. What the ancient Greeks predicted in the symbolism of the Apollonian attributes is repeated in the phenomenon of the amoral use of the ‘divine power’ of light we have downloaded to Earth, the origin of which we have forgotten: photography can kill. For some of the readers, an association will probably come to mind at this point, so influential that it has become one of the modern myths: the death of Princess Diana and the complicity in it of intrusive paparazzi. However, photography (which has already been popularized to its limits – as has the art of filmmaking – by the presence of lenses and cameras in smartphones) tends to kill in a manner reserved for the divine properties of Phoebus: gently and with almost no physical interference with the victim – more through inaction than active complicity. The passage of Sontag’s reflections concerning this is so important as to be worth quoting in full:

» ...art changes morals [...], our ability to stomach this rising grotesqueness in images (moving and still) and in print comes at a price. In the long run, it works out not as a liberation of but as a subtraction from the self: a pseudo-familiarity with the horrible reinforces alienation, making one less able to react in real life. [...] The photographs make

9 Susan Sontag wrote: ‘The photographer is always trying to colonize new experiences or find new ways to look at familiar subjects – to fight against boredom. For boredom is just the reverse side of fascination [...]’ (eadem, *On Photography*, p. 33).

10 ‘Photography – notes Sontag – becomes a rite of family life just when, in the industrializing countries of Europe and America, the very institution of the family starts undergoing radical surgery. As that claustrophobic unit, the nuclear family, was being carved out of a much larger family aggregate, photography came along to memorialize, to restate symbolically, the imperiled continuity and vanishing extendedness of family life’ (ibidem, p. 6)

11 As such, it therefore fits in with the ideal of universal availability of luxury goods (progressively achieved through technology), which modernity has espoused.

a compassionate response feel irrelevant. The point is not to be upset, to be able to confront the horrible with equanimity.¹²

We guess, of course, that from here it is only a step to the scandalous behaviour of some photojournalists (not only professional, but also ‘self-proclaimed’, with smartphones in their hands) who, in an emergency situation, instead of helping the victims of events, photograph or film their suffering and agony.¹³

Would photography, then, be an accomplice to nihilism, that ‘strange visitor’ (Friedrich Nietzsche) in nineteenth-century Western culture?¹⁴ Symptomatic factual evidence of the validity of this suspicion – although any court should take it with a pinch of salt – could be the ‘photographic event of the year’, recorded some time ago. Namely, on 10 April 2019, press conferences in Brussels, Santiago, Shanghai, Tokyo, Taipei and Washington presented the first-ever photograph of a so-called black hole, an astronomical object predicted by the theory of relativity, the reality of which Einstein himself, however, doubted. In colloquial terms, such objects are like ‘emptiness to the nth power’ – fragments of cosmic space-time (which, from a human point of view, is actually a perfect emptiness!) that have ‘collapsed into themselves’ under the influence of the gravitational force of the supermassive objects located there. The photograph of a black hole with a mass of 6.5 billion times that of the Sun, located in the center of the Messier 87 galaxy (50 million light-years from Earth), shows an innocent-looking, if not aesthetically pleasing, yellow-gold ‘ring’ of gases burning up to millions of degrees¹⁵, which surrounds this all-absorbing – and all-annihilating – ‘vortex’ of active nothingness that draws in all physical objects.¹⁶

Do we therefore, each time, have such (and only such) an image of reality at our disposal as we – in a moral and ontological sense – deserve, and is photography

12 S. Sontag, *On Photography*, pp. 32–33.

13 Sontag formulates a simple relationship: ‘The person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene’ (ibidem, p. 8). In this way, bystanders (witnesses recording the event) unlawfully benefit from the usual ‘immunity of inaction’ enjoyed by photojournalists.

14 A peculiar commentary on this question came from Martin Heidegger in his well-known interview with the weekly magazine “Der Spiegel”: ‘I don’t know if you, gentlemen, were horrified looking at the pictures of the Earth taken from the Moon. I, at least, was horrified. There is no need for an atomic bomb at all; the eradication of humanity has already become a reality. Our relationship with each other is purely technical. The earth we live on is no longer Earth’ (M. Heidegger, R. Augstein, G. Wolff, *Only God could save us. Interview given by Martin Heidegger to the weekly newspaper Der Spiegel on 23 September 1966*, translated by M. Łukasiewicz, “Texts” 1977, no. 3 (33), p. 153).

15 The estimated temperature of these gases could be around 10 million degrees Celsius. See: <https://www.rp.pl/kosmos/art9320971-aureola-wokol-czarnej-dziury-w-centrum-drogi-mlecznej> (status as of 2 December 2023).

16 See: <https://space24.pl/nauka-i-edukacja/historyczna-pierwsza-fotografia-czarnej-dziury> (status as of 2 December 2023).

not so much (or not only) an objective record of physical events as it is a kind of ‘judgment’ of the state of our consciousness? Regardless of the answer to this question – which we may never know – one has to conclude that this technique of mapping reality has so much in common with human consciousness and our way of perceiving that analysing this relationship is akin to a Münchhausenian attempt to lift oneself up by the hair. Photography has fascinated people since its inception – it can also ‘paralyse’ or ‘anaesthetise’¹⁷ – and has, for two hundred years, tirelessly seceded a society of sovereign individuals, seemingly separate monads who can nevertheless communicate with each other in different ways. ‘Sanctifying’ the individual being present in a context peculiar to it – as the heretic Amalric of Bena once did – photography provokes our reflections and influences the human mentality, while its artistic ‘blade’ (called *punctum* by Barthes) pricks our consciousness, causing mental changes like circles on water, spreading around the place where a stone has fallen in.

*

The current issue of “Inscription” devoted to photography, despite its small size, gives an idea of the complexity of the subject. Since its birth, art ‘written in light’ has evoked numerous doubts and surprisingly dark associations: with transience, memory, death, appropriation, loss of control over one’s own image. The mechanically obtained image was supposed to be a perfectly true reflection of the world, which evoked ambivalent feelings. On the one hand, therefore, the new field was denied the status of a branch of art (as mentioned by Izabela Maciusowicz in her systematic compendium *A Short History of ‘light painting’. The evolution of the role of photography and its status in view of new technologies*).¹⁸ On the other hand, by warning against the audacious use of divine attributes, an ancient, hidden fear was expressed that a too-perfect copy should not replace the original. When the gifted painter, the protagonist of Edgar Allan Poe’s *Oval Portrait*, possessed by a creative frenzy, immortalized his chosen one on canvas, he led to her inevitable death, for: ‘...he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him’.¹⁹ Written in 1824 as *Life in Death*, the shortest of Poe’s uncanny tales did not gain its final form and title until 1845, when daguerreotype factories on both sides of the ocean were taking the clientele by

17 Susan Sontag’s formulations, see: *On Photography*, p. 15.

18 The comprehensive, popular-scientific nature of this compendium (which may prove interesting to Humanists unfamiliar with the technique and history of photography) has led us to include it, especially for the purposes of this issue of “Inscription”, instead of an afterward after the works by students from the Studio of Imaging for Media at the Faculty of Media Art, Warsaw Academy of Fine Arts, which are an artistic reference to the main theme of the issue.

19 Quoted from: <https://poestories.com/read/ovalportrait> (status as of 21 December 2023).

storm. Photographs, especially portraits, very quickly became an important element of cultural practices in Western societies: they created a substitute for proximity to another person, made it possible to forge an emotional bond between distant correspondents²⁰ or to keep the memory of deceased family members alive, but they could also become a tool of symbolic violence, facilitating identity verification or becoming valuable, sinister loot, such as the collection of private, confiscated photographs gathered in the *Album of the Warsaw Policeman*, belonging to Baron Platon Aleksandrovich Fredericks, head of the Warsaw Gendarmerie District. As Jolanta Sikorska-Kulesza writes in the foreword to the study of this astonishing artefact:

» The album was not simply a souvenir documenting the ‘rebellion’ of Polish society in 1860–1865. It was more of a trophy – a monument to the victory over the Polish freedom movement, which took Russia five years to suppress, restoring Russian rule over Polish lands for another half century. [...] The *Memento of the rebellion*, filled with hundreds of photographs of the victims, thus constituted a kind of hunter’s trophy.²¹

The immortalisation of an image, not only of a human being, but also of a territory (including the extraterrestrial), contains an inherent element of conquest, establishes a division of roles between the subject and the object of the relation, as Marek Pąkciński reminds us in his article *Reconnaissance, familiarising, incorporation – popular science narrative of the turn of the 20th century, human consciousness cognizing Cosmos and the reflection of its position in photography*, which plays the role here of a not entirely trustworthy ‘luminous intermediary’ between the human eye and the vastness of the Universe, significantly influencing the Galileo-Cartesian concept of objective cognition. The manipulative function of photography becomes visible especially in its social dimension, as evidenced by Anna Zięba’s and Daniel Dzienisiewicz’s reflections on the syncretic, textual-visual message contained in

20 The great popularity and universality of this practice can be evidenced, for example, by the number of photographs preserved in the Eliza Orzeszkowa Archive at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences in Warsaw (ref. 786). This collection contains over 200 photographs of the writer’s correspondents (both close friends and casual acquaintances), the vast majority of which (174) are posed *cartes de visite* in the standard size of 9 × 6 cm, pasted on cardboards from various photographic studios from Paris to Odessa.

21 J. Sikorska-Kulesza, “*Pamiętka buntu 1860–1865*” i fotografia doby powstania styczniowego [“Souvenir of the revolt 1860–1865” and a photograph of the time of the January Uprising], in: *Pamiętka buntu 1860–1865* [Souvenir of the revolt 1860–1865] [or: *Album policmajstra warszawskiego* (Album of the Warsaw Policeman)], ed. J. Sikorska-Kulesza in collaboration with J. Burdowicz-Nowicki (Warsaw: 2018), p. XIII.

Polish postcards from the communist period, which co-created the attractive image of the country and the top-down accepted model of leisure of that era. The symbolic significance of the photograph as a 'mirror of memory', strengthened and enriched by its use in other media, is analysed by Ewa Szkudlarek in her article *Photographic portraits in Polish film: memento, trace, prop*. The author draws attention to the 'doubling of reality' and, at the same time, the levels of communication made possible by this procedure (between the fictional characters in the presented world and between the characters in the film and the audience). The relationship between photography and the story that the photograph inspires, complements and enriches (though it should not replace it if it is not to lose its documentary potential) is variously addressed in the following three texts. The visual layer of the reportages of Melchior Wańkowicz, a writer who declared himself to be 'an advocate of the synthesis of text and image', poses a particular challenge to his researchers and publishers, which is looked at by Joanna Hańczkiewicz in her article *Melchior Wańkowicz and photography – editorial notes*. The narrative potential of the intersection of literature and photography (which, although 'not an epic medium', imposes on the viewer the task of creating a coherent story) is explored by Marcin Pliszka, who presents possible interpretations of the experimental work *A Day on Earth...* by Michał Paweł Markowski, which combines novelistic prose, an essay on travel and a series of photographs. Finally, Beata Garlej draws on her personal experience of receiving the exhibition of Laura Makabresku's (Kamila Kansy) photographic works with literary quotations, *The Inner Chamber*, organized in the Gallery of Contemporary Sacred Art at the Benedictine Abbey Museum in Tyniec. These relationships are analyzed by the author on three semantic levels in relation to the thought of the philosopher Vilém Flusser. It is only through the dialogue of image and word that the mystical journey into the depths of the human soul can be symbolically portrayed, an 'expression of the inexpressible' that would be impossible using only one of these elements.

Other texts, collected mainly in the *Varia* section, revolve around the themes of censorship, totalitarianism and war: Wiktor Gardocki writes about the control between 1966 and 1970 of literary texts on World War II, the occupation and the Holocaust; Klara Deszczyńska presents literary reincarnations of the leader of the Red Revolution (primarily using Ferdinand Antoni Ossendowski's novel *Lenin* as an example); Liudmyla Harmash depicts the image of the experience of war in contemporary Ukrainian songs; while Katarzyna Nadana-Sokołowska, author of a review of the award-winning edition of Aurelia Wyleżyńska's *1939–1944 War Chronicles*, draws a poignant portrait of the diarist in a text with the telling title *Flâneur descends into hell*.

The articles collected in the latest, twenty-ninth issue of “Inscription”, revolve around the vicious circle of questions posed to the art of photography for almost two centuries. Photography was and is a field of paradoxes, suspended between science and art, which results in its special treatment: putting it in opposition as a document and a work of art, clashing objectivity with emotions, reproducing and creating reality, evidence and symbol (although the ‘evidential value’ of a photo is also sometimes questioned, once due to the imperfection of the tool, and today – precisely due to its digital perfection, enabling intentional fraud). The photograph captures the moment, reflects ‘frozen time’ – it is therefore particularly suitable for showing juxtapositions of past and future, striking ‘before’ and ‘after’ frames, recording the passage of time as measured by changes in space, provoking philosophical reflections on the nature of memory and the nature of cognition.²² A picture worth more than a thousand words at the same time proves to be the incredibly fertile seed from which these words grow. *Written with light. The photograph-text and context* is also an example of this.

*Translated by Marek Pąkciński,
verified by Maria Helena Bryś*

KEYWORDS: photography in culture, photography and literature, light, ambiguity

22 We see this fascination in advertising, social media, countless historical exhibitions or social campaigns that call for the collection and identification of photographs (e.g. the Saxon Palace photo library currently under development - <https://palacsaski.pl/fototeka>, as of 12 December 2023).