

Teksty Drugie 2013, 4, s. 74-96



Migawki z bliskich spotkań. Fotografia, literatura i historia

Paweł Mościcki

Paweł MOŚCICKI

Migawki z bliskich spotkań. Fotografia, literatura i historia¹

Jeżeli prawdą jest, że filozofia, gdy tylko uznaje się za refleksję, czyli koincydencję, zrazu przesądza o tym, co znajduje, musimy raz jeszcze zacząć wszystko od nowa, odrzucić instrumenty wynalezione przez refleksję i intuicję, zająć miejsce, w którym nie różnią się one jeszcze od siebie, w doświadczeniach, które nie zostały jeszcze „opracowane”, które oferują nam jednocześnie, w bezładnym pomieszaniu, „podmiot” i „przedmiot”, istnienie i istotę, i które dostarczają sposobów określenia ich na nowo. Widzenie, mówienie, nawet myślenie [...] – są to doświadczenia tego rodzaju, zarazem nieodparte i enigmatyczne.

Maurice Merleau-Ponty²

Nie ma czegoś takiego, jak relacja między tekstem a obrazem. Nie istnieje jeden, ogólny i stale obowiązujący model wzajemnego odniesienia języka i wizualności, dlatego wszelkie – wcale liczne – próby teoretycznego określenia takiego powiązania raz na zawsze skazane są na niepowodzenie, jakkolwiek imponujące mogą wydawać się budowane przy tej okazji pojęciowe konstrukcje. W związku z tym nie istnieje też coś takiego, jak relacja między tekstem a obrazem, ich powiązanie, które nie byłoby zarazem źródłem i efektem określonego historycznego

¹ Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program na Rzecz Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2014.

² M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 135.

Mościcki Migawki z bliskich spotkań

momentu; momentu nie tylko łączącego w sobie, w jednostkowej konfiguracji, te dwa media, ale także określającego pewien etap ich historycznego rozwoju, wzajemnego odniesienia oraz sposobu zaczepienia w rzeczywistości.

Zawsze mamy więc do czynienia z pewnym określonym historycznym spłotem między obrazem a tekstem, specyficznym momentem, w którym ich wzajemne relacje zostają zdefiniowane w sposób przygodny i przemijający, a zarazem, niekiedy, historycznie doniosły i wpływowy. Relacje między fotografią a literaturą również należałoby uznać za pewien wątek powszechnych dziejów owych intymnych powiązań obrazu i słowa. One także rozwijają się dzięki momentom szczególnej intensyfikacji, w których nieraz otwiera się nowy, nieznany dotychczas, horyzont ich potencjalnego zestawienia. Te chwile wyjątkowego natężenia, w których mówienie i patrzeć stają się tak współlistotne, że rzucają na siebie wzajemnie całkiem nowe światło i krystalizują w nową konfigurację, można by nazwać – za klasycznym tekstem Gottholda Ephraima Lessinga – „owocnym momentem”. Jak czytamy w jego słynnym tekście *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, gdy chcemy w rzeźbie lub malarstwie przedstawić silny wyraz emocji, jak w przypadku tytułowego dzieła, należy przede wszystkim wybrać odpowiedni, owocny moment:

Skoro artysta ze stale zmieniającej się natury może zaczerpnąć tylko jeden jedyny moment, a malarz w szczególności ten jedyny moment widziany z jednego jedyne punktu widzenia, skoro dzieła jego są stworzone nie tylko po to, aby na nie raz spojrzeć, lecz by je oglądać długo i wielokrotnie, to jest rzeczą pewną, że ów jedyny moment i jedyny punkt widzenia tego momentu powinny być wybrane najowocniej. Owocne zaś jest jedynie to, co zostawia pole dla wyobraźni. Im więcej widzimy, tym więcej powinniśmy móc sobie dopowiedzieć. Im więcej zaś dopowiadamy sobie, tym bardziej musi nam się zdawać, że więcej widzimy. W całym jednak przebiegu afektu nie ma chwili mniej owocnej niż chwila jego najwyższego nasilenia. Poza nią nie ma już nic, a przedstawić oczom ostateczność – znaczy krępować skrzydła wyobraźni. Ponieważ wyobraźnia nie może już wnieść się ponad wrażenie zmysłowe, zmusza się ją w takim wypadku, aby zajmowała się wyobrażeniami o mniejszej intensywności, w które chroni się, unikając doznania przedstawionej oczom pełni wyrazu jako czegoś, co ją ogranicza.³

Kluczowe w rozważaniach Lessinga wydaje się nie tylko zwrócenie uwagi na samą konieczność uchwycenia, zatrzymania ekspresji w określonym momencie, ale także podkreślenie czasowej precyzji, jakiej wymaga taka decyzja. Owocny moment należy w ten sposób odróżnić od kulminacyjnego momentu akcji⁴. Ten ostatni bowiem intensyfikuje patos przeżywanego cierpienia lub radości tak bardzo, że nie pozostawia miejsca na aktywność wyobraźni, zamraża przedstawienie w dosłowności. Tymczasem owocny moment polega na tym, że wyczytujemy w przedstawionych postaciach cielesny wyraz, posługując się jednocześnie wzro-

³ G.E. Lessing *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012, s. 16.

⁴ Tamże, s. 15.

kiem i wyobraźnią, a dzięki ich płynnemu połączeniu uzyskujemy właściwy obraz emocji. Oznacza to jednak, że jesteśmy w dwóch czasach jednocześnie – w tym, gdy przeżywany afekt był najsilniejszy, oraz w tym, który faktycznie widzimy, gdy jest już ograniczony, ale właśnie dlatego może odsyłać do naszego wyobrażenia tego, co stało się przed chwilą. Właściwe przedstawienie emocji, wybranie owocnego momentu, wymaga zatem prawdziwej sztuki umiejętnego opóźnienia, uchwycenia chwili rozgrywającej się z a r a z p o kulminacji, gdy jej ślady będą wciąż czytelne, ale już nie będzie ona obecna wprost.

Innym przykładem ilustrującym twórczą intensyfikację czasu jest pojęcie „decydującego momentu”, którym posługiwał się Henri Cartier-Bresson. Określa on pewien rodzaj konwergencji między uwagą fotografa, jego zdolnościami kompozycyjnymi oraz złożoną sytuacją, w której się znalazł i którą próbuje sportretować. Celem reportażysty jest, jak twierdzi, zapisanie na taśmie fotograficznej takiej sytuacji, takiego układu figur, który oddawałby istotę wydarzenia, unikając rozbudowanych opowieści i tworzenia seryjnej kompozycji. Wymaga to jednak wejścia w rodzaj chwilowego zespolenia ze światem; nie tylko z rytmem tego, co się dzieje, ale także z głębszą logiką zdarzeń:

Dla mnie fotografia – pisze Cartier-Bresson w swoim programowym esej – jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają. To właśnie żyjąc odkrywamy siebie w tym samym czasie, w którym odkrywamy świat zewnętrzny. On nas kształtuje, ale my możemy działać również na niego. Nastąpić musi pewien rodzaj równowagi między tymi dwoma światami, wewnętrznym i zewnętrznym, które w stałym dialogu tworzą jeden świat i to o tym trzeba informować.⁵

O ile u Lessinga uchwycenie wyrazu emocji w owocnym momencie wymagało lekkiego, acz wprawnego zapóźnienia, o tyle u Cartier-Bressona utrwalenie istoty sytuacji wymaga idealnej konwergencji z rzeczywistością.

Można powiedzieć, że dzieje relacji między fotografią a tekstem również wyznacza rytm powtarzalnych momentów szczególnej intensyfikacji, prawdziwych wydarzeń redefiniujących ich wzajemne związki. Kategoria wydarzenia – ważna dla tak istotnych filozofów XX wieku, jak Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard czy Alain Badiou – oznacza w gruncie rzeczy, jak pisał Martin Jay, „zjawisko zawierające w sobie czas zwielokrotniony [...] zachowujące w sobie ślady niedopełnionej przeszłości lub sygnalizujące pojawienie się lub – przynajmniej – obietnicę radykalnie innej przyszłości”⁶. W kontekście relacji między różnymi mediami, wydarzenie może oznaczać dwie, niekonieczne wykluczające się instancje. Po pierwsze, to rodzaj przełomu – społecznego,

⁵ H. Cartier-Bresson *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005 nr 1(46), s. 4.

⁶ M. Jay *Fotografia i wydarzenie*, przeł. T. Bilczewski, M. Szczerba, „Teksty Drugie” 2011 nr 5(131), s. 173. W artykule tym Jay zwięźle podsumowuje również dyskurs na temat wydarzenia pojawiający się w twórczości wymienionych wyżej filozofów.

politycznego, jednostkowego itd. – który wymusza od próbujących zareagować nań ludzi wymyślenie nowego typu powiązań między fotografią a tekstem i tym sposobem ukazuje im, że chcąc zachować „wierność wobec wydarzenia”⁷, nie mogą dłużej trwać w zastanym wcześniej układzie. Po drugie, to zmiana modelu obrazowo-tekstowych konstelacji może stanowić właściwe wydarzenie, ponieważ każde inaczej myśleć, powołuje do życia nowe struktury rozumienia i postrzegania. Jacques Rancière, krytykując nieco wzniosłą wizję wydarzenia jako absolutnej inności domagającej się radykalnego nawrócenia, stwierdza, że narzuca ona „pewien schemat identyfikacji, tworzy coś na kształt specjalistów, ludzi zdolnych rozpoznać, co jest a co nie jest wydarzeniem”⁸. I dodaje: „Dla mnie, możliwość, że działanie, spacer po ulicy, spojrzenie przez okno, projekcja filmu, ludzie wychodzący na bulwar, spektakl, stanie się wydarzeniem, nie poddaje się aksjomatyzacji”⁹. Oznacza to nie tylko, że samo wydarzenie jest czymś przygodnym, ale również, że określony sposób mówienia lub patrzenia i ich artykulacji nie tylko zmienia się pod wpływem wydarzenia, ale sam może stać się wydarzeniem.

Te dwie wizje wydarzenia – jako czegoś poza rejestracją oraz czegoś wylaniającego się z jej przekształcenia – nie muszą się nawzajem wykluczać, co sprawia, że na każdy historyczny przełom, również w relacjach między sztukami czy mediami, należy spojrzeć jako na prawdziwy węzeł możliwości, przełamań, wyzwania i konfiguracji. Hubert Damisch, komentując niedawno słynny esej Lessinga, uznał, że jego aktualność oznacza konieczność sformułowania nowej teorii węzłów [*noeuds*], która – analizując konkretne przedstawienia i historyczne artefakty – byłaby zainteresowana przede wszystkim współzależnościami między afektem, ciałem i modułami reprezentacji czy też – by użyć jego własnego języka – dyspozytywami¹⁰. Dopiero dzięki takiej „topologii węzłów” można pokazać na przykład, jak w określonym momencie historycznym splatają się ze sobą wydarzenia polityczne, indywidualne afekty, wizualna czy tekstowa wrażliwość oraz dzieje fotografii i literatury.

Dialektyka fotografii

Rozbieżność pomiędzy Lessingiem a Cartier-Bressonem w ujmowaniu wyjątkowego momentu intensyfikacji widzenia można przenieść na dyskusje wokół ontologicznego statusu fotografii. Z jednej strony znajdowałiby się wszyscy ci, dla których zdjęcie jest przedłużeniem rzeczywistości, tworzeniem jej śladów, które w niczym nie zniekształcają tego, co wskazują. Jak pisał Roland Barthes – wieńczący tę tradycję myślenia w zwięzłej formule – noematem fotografii jest: „to

⁷ O takim przedstawieniu struktury wydarzenia pisze A. Badiou *Etyka. Esej o świadomości zła*, przeł. P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

⁸ J. Rancière *La méthode de l'égalité*, Bayard, Paris 2012, s. 117.

⁹ Tamże, s. 117.

¹⁰ Por. H. Damisch *Ciné fil*, Seuil, Paris 2008, s. 113-145.

było”¹¹. Oznacza on, że „zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem”¹². To dlatego istotą fotografii jest dla Barthes’a „potwierdzanie tego, co przedstawia”¹³.

Istnieje jednak równie silna tradycja, która od samego początku istnienia fotografii widzi w niej nie idealny odcisk materialnej rzeczywistości, ale rodzaj fundamentalnego zafałszowania ludzkiego doświadczenia. Ujmując rzecz dokładniej, właśnie precyzja w odwzorowaniu rzeczywistości czyni z niej narzędzie mortyfikacji tego, co w przeżywaniu świata z konieczności nie w pełni określone, dosłowne, mechaniczne. Tego rodzaju krytyczne stanowisko zajął między innymi Siegfried Kracauer, przekonując, że każde zdjęcie pokazuje w istocie przeszłość, której nigdy nie było, to znaczy taką, której nie można wspominać. Jest to bowiem wycinek minionej rzeczywistości odwzorowany literalnie, ale w ten sposób łamiący prawidła ludzkiej pamięci. Ta bowiem „nie obejmuje całego przestrzennego przejawu stanu rzeczy ani jego całego czasowego przebiegu. W porównaniu z fotografią, zapis pamięci pełen jest luk”¹⁴. Pamięć bardziej jednak wytwarza swoją nieciągłość niż na nią cierpi. Wyrwy w pamięci są bowiem niezbędne, żeby można było cokolwiek pamiętać, skoro – jak wierzy Kracauer, podążając tutaj niewątpliwie tropem Bergsona¹⁵ – pamiętamy zawsze ze względu na siebie i przydatność czegoś dla naszego aktualnego życia. Oznacza to jednak także, że owa fragmentaryczna tkanka pamięci stale znajduje się, podobnie jak nasze życie, w ruchu, i zdolna jest dynamizować przeszłość dzięki kolejnym zestawieniom jej wspomnień z aktualną sytuacją. Tymczasem fotografia, zachowująca dokładny ślad określonego, przypadkowego widoku rzeczywistości, blokuje ten ruch i dlatego, z perspektywy pamięci, wydaje się jedynie „pełną śmieci zbieraniną”¹⁶.

Rozdźwięk między tymi dwoma stanowiskami – uosabianymi tutaj przez Barthes’a i Kracauera, ale mającymi bardzo licznych przedstawicieli – można traktować jako nierozstrzygalną aporię, wewnętrzną sprzeczność, na jaką skazana jest fotografia, ale można też potraktować jako punkt wyjścia do spojrzenia na nią w nowy sposób. A właściwie nie tyle na nią samą, w ogólności, ile na jej historyczność a nawet wydarzeniowość, która jednak nie przeciwstawia się w prosty sposób teoretycznej ogólności, ale z niej wynika, staje się jej potwierdzeniem i zniesieniem zarazem. Patrząc na fotografię, zastanawiając się nad tym, co w istocie ona

¹¹ R. Barthes *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 138.

¹² Tamże, s. 144.

¹³ Tamże, s. 152.

¹⁴ S. Kracauer *Photography*, w: tegoż *The mass ornament. Weimar essays*, przeł. T.Y. Levin, A.C. Lypish, Harvard University Press, London & Cambridge 1995, s. 50.

¹⁵ Por. H. Bergson *Materia i pamięć*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, Zielona Sowa, Kraków 2006.

¹⁶ Tamże, s. 51.

pokazuje, Barthes i Kracauer widzą coś całkiem odmiennego. Pierwszy dostrzega w niej materialny ślad rzeczywistości, drugi zaś znak tego, czego w rzeczywistości nigdy nie doświadczyliśmy. Gdyby chcieć pogodzić ich punkty widzenia na najbardziej podstawowym poziomie, otrzymalibyśmy ciekawą „scysję widzenia”, pewien rodzaj spojrzenia rozdwojonego, które właśnie w momencie, gdy dostrzega na fotografii coś najbardziej rzeczywistego, ulega iluzji, wpatrując się faktycznie w widok oderwany od świata przez fotografię. Można by zatem powiedzieć, że to samo zdjęcie instaluje w rzeczywistości pewną lukę, cezurę i w dodatku umieszcza ją dokładnie w tym miejscu, w którym oczekivalibyśmy jej najściślejszego przylegania do rzeczywistości. W ten sposób wytwarza sztuczną, nadmiarową chwilę w przeżywanym przez nas czasie, właściwy o w o c n y m o m e n t z d j ę c i a. Aby włączyć tę odseparowaną chwilę z powrotem w strumień doświadczenia, zasypać wyrwę w czasie, potrzebujemy czegoś innego niż fotografia. Na przykład słowa, które ponazywa niektóre jej elementy, rozpozna widoki, przypomni sobie twarze albo przeciwnie – wyprze się podobieństwa i zakwestionuje wspomnienia. Dopiero słowo, przywracając fotografię historii i doświadczeniu, może zarazem nazwać w niej tę lukę, która wcześniej zwozdiła spojrzenie i prowadziła do jego dezorientacji. Moment nazwania wprowadza jednak – dzięki swej odmienności wobec mechanicznej reprodukcji fotografii – coś zasadniczo nowego, umożliwiając w ten sposób nową konfigurację sensu: jednocześnie nadbudowaną na fotografii i wykraczającą poza jej bezpośredniość.

Fotografia nigdy nie funkcjonuje w oderwaniu od kontekstu, na który składa ją się również sposoby widzenia i nazywania rzeczy wykorzystywane poza jej obrębem. Gdyby było inaczej, rzeczywistość byłibyśmy skazani na wieczną aporię między spojrzeniem Barthes’a a Kracauera, między wiarą w realistyczne odwzorowanie rzeczywistości przez fotografię a podejrzywaniem fotografii o wprowadzanie do rzeczywistości pozorów i zafalszowanie. Większość dyskusji na temat natury medium fotograficznego wciąż krąży wokół tej, jakże starej, pojęciowej opozycji. Tymczasem zdjęcie zawsze występuje już w świecie wypełnionym innymi obrazami, słowami, dźwiękami itd. Wraz z nimi stanowi część wspólnego węzła doświadczenia. Zaczepione jest – właśnie przez kontekst – w rzeczywistości, której, podobnie jak inne media, nigdy ani w pełni nie reprezentuje, ani absolutnie nie zniekształca. Niemniej jednak posiada pewną szczególną wydarzeniową zdolność, ponieważ zachowując fragment rzeczywistości w dosłownym obrazie, zrywając ciągłość czasu, domaga się udziału innych wymiarów naszego doświadczenia. Również słowa, które odpowiadając na ten wymóg, mogą – w niektórych przypadkach – być zmuszone do powiedzenia czegoś w całkiem nowy sposób, inaczej niż zwykle odnieść się do obrazu.

Inaczej mówiąc, ów potencjalny moment wydarzeniowy w fotografii może zostać wydobyty właśnie dzięki temu, że zdjęciu zawsze towarzyszy język i nieustannie wchodzi z nim w rozliczne, mniej lub bardziej zażyłe relacje. Noematem fotografii nie byłoby więc proste stwierdzenie „to było”, lecz milczące pytanie, na które należy odpowiedzieć, nie dysponując gotowymi scenariuszami. I choć większość

odpowiedzi przybierze banalną formę sformułowaną przez Barthes'a, nie przekreśla to w żaden sposób potencjalności zawartej w owym momencie. Jest to bowiem, po prostu, próba odpowiedzi na pytanie o to, co przeżyliśmy, jak chcemy to zapamiętać i na jakich prawach wpisać w rejestr całego naszego doświadczenia. Relacja między fotografią a językiem nigdy nie jest więc wyłącznie związkami dwóch mediów, ale węzłem egzystencjalnych, etycznych i politycznych dylematów. Gdy fotografia dotyczy czegoś, co szczególnie trudno wpisać w ten kontekst przy użyciu dostępnego języka, pojawia się szansa na prawdziwe wydarzenie, przeobrażające nasze rozumienie świata, w jednym intensywnym momencie kondensujące nową formę jego objaśniania. Jeśli więc, jak chce Thierry de Duve, „w przypadku fotografii mamy właściwie do czynienia z paradoksem wydarzenia wiszącego na ścianie”¹⁷, to wydarzenie przede wszystkim wiąże ze sobą fotografię z tym, co wobec niej zewnętrzne, dokonując w ten sposób rekonfiguracji form naszego doświadczenia. To współistnienie języka i fotografii dobrze ujął kiedyś William Saroyan, stwierdzając: „Jeden obraz jest wart tysiąc słów. Tak, ale tylko jeśli patrzysz na obraz i wypowiadasz albo myślisz tysiąc słów”¹⁸.

Dotychczasowe rozważania poświęcone owocnemu momentowi fotografii znajdując pewien rodzaj odniesienia w rozwijanej w ostatnich latach przez Ariellę Azoulay wizji fotografii jako przestrzeni zawiązywania i renegecjowania specyficznego cywilnego kontraktu. Izraelska badaczka posługuje się w swych tekstach podstawowym rozróżnieniem między „wydarzeniem fotografii” a „sfotografowanym wydarzeniem”. O ile to ostatnie stanowi po prostu zarejestrowany na kliszy fragment rzeczywistości, o tyle pierwsze to rodzaj konfiguracji różnych elementów, które wyznaczają sam akt wykonania zdjęcia. Te dwa wymiary nigdy nie występują oczywiście oddzielnie, choć w dyskursie na temat fotografii często pomijano wydarzenie fotografii, skupiając uwagę niemal wyłącznie na sfotografowanych wydarzeniach. Zawsze jednak, jak przekonuje Azoulay, można napotkać „ślady pozostawione na fotograficznym kadrze przez wydarzenie, które pojawia się między różnymi partnerami aktu fotografowania”¹⁹. Każda fotografia, innymi słowy, pokazuje nie tylko pewien fragment rzeczywistości, ale także, pośrednio, samo wydarzenie swojego powstania: to kto, kiedy, dlaczego i w jakich okolicznościach ją wykonał.

Na tym samym poziomie, co wydarzenie fotografii, sytuuje się wspomniany wcześniej cywilny kontrakt. Czego on dotyczy i kto jest odpowiedzialny za jego przestrzeganie? Azoulay wielokrotnie podkreśla w swych tekstach, że ma na myśli umowę, która wynika zarówno z samej natury fotografii, jak i z historyczno-poli-

¹⁷ T. de Duve *Time exposure and snapshot: The photograph as paradox*, w: *Photography theory*, red. J. Elkins, Routledge, New York & London 2007, s. 161.

¹⁸ Cyt. za: J. Hunter *Images and word: The interaction of twentieth-century photographs and texts*, Harvard University Press, Cambridge & London 1987, s. 6.

¹⁹ A. Azoulay *Civil imagination: A political ontology of photography*, przeł. L. Bethlehem, Verso, London & New York 2012, s. 21.

Mościcki Migawki z bliskich spotkań

tycznych uwarunkowań jej wynalazienia. Z jednej strony zatem, sam fakt istnienia fotografii wskazuje na pewien milczący kontrakt zawarty przez tych, którzy uczestniczą w wydarzeniu jej wykonywania:

Ponieważ w trakcie samego fotograficznego spotkania niepotrzebne jest formułowanie ani podpisywanie konkretnego paktu, możemy założyć, że istnieje w nim już pewien rodzaj milczącego i uprzedniego porozumienia między stronami, które umożliwia faktyczne spotkanie: nie tylko umowna zgoda czy porozumienie zawarte *ad hoc*, ale cywilny kontrakt.²⁰

Kolektyw uchwycony na zdjęciu, ale także szersza zbiorowość należąca do całej sytuacji fotografowania, zostaje uwieczniony w momencie spotkania jako coś unikalnego i nigdy nieredukowalnego do konkretnych społeczno-politycznych podziałów, jakie skądinąd może on współtworzyć, a nawet wspierać. Oznacza to, że fotografia stanowi specyficzną przestrzeń alternatywnego społeczeństwa, stale zachowującego w sobie możliwość transformacji i negocjacji. Daje, mówiąc inaczej, szansę na uczestnictwo w procesie politycznego upodmiotowienia nawet tym, którzy w przestrzeni społecznej zostali pozbawieni swoich praw. W ten sposób zakreśla kształt wspólnoty wykraczającej poza jakiegokolwiek ramy aktualnej władzy i ustroju:

Każdy kto zwraca się ku innym poprzez zdjęcia albo zajmuje pozycję adresata fotografii, nawet jeśli jest to bezpieczeństwa, który stracił „prawo do posiadania praw”, jak ujmuje to Arendt, jest mimo wszystko obywatelem – członkiem społeczności fotograficznej [*citizensry of photography*]. Cywilna przestrzeń fotografii jest otwarta również dla niego. Jest ona ukształtowana przez to, co nazywam cywilnym kontraktem fotografii.²¹

Azoulay dostrzega jednak, a nawet podkreśla, kruchość zarówno cywilnego kontraktu oferowanego przez fotografię, jak i obywatelstwa, które może ona nadawać wyłączone. Fotografie przedstawiające ból osób pozbawionych praw i narażonych na cierpienie mogą przecież dołączać do prześladowań, a akt ich sporządzenia z pewnością niejednokrotnie pogłębia i przedłuża poniżenie pokazywanych na nich ludzi. Potencjalność cywilnego kontraktu trwa jednak, zdaniem badaczki, mimo uwikłań fotografii w mechanizmy władzy i wyzysku: „Nawet jeśli spotkanie to pojawia się w ciężkich warunkach napięcia albo katastrofy, gdy niebezpieczeństwo zagraża albo już wyrządziło szkody w przestrzeni politycznej, czyli przestrzeni wielości i działania, akt fotograficzny oraz fotografie, jakie on wytwarza, przynajmniej potencjalnie mogą ją odbudować”²². I tak długo, jak istnieje fotografia, uwiecznione na niej grupy i jednostki, nawet jeśli poszkodowane w społecznej hierarchii albo nawet z niej wykluczone, mogą domagać się swoich praw i przypominać o swoich cierpieniach lub aspiracjach. Kruchość cywilnego kontraktu fotografii, jej nieustanne oscylowanie między faktyczną przemocą a potencjalną

²⁰ A. Azoulay *The civil contract of photography*, Zone Books, New York 2008, s. 101.

²¹ Tamże, s. 81.

²² Tamże, s. 89-90.

Szkice

solidarnością, oddaje, według Azoulay, kruchość wszelkich więzi społecznych, a także – dodajmy już od siebie – relacji między obrazem a tekstem i ich historycznymi uwikłaniami. Fotografia uczestniczy więc w historii przede wszystkim poprzez uwalnianie ukrytego potencjału teraźniejszości, z którą zdjęcie jednocześnie się wiąże i rozmija. „Fotografia – pisze Azoulay – zawsze zawiera pewien naddatek, który umożliwia jej wskazanie, że «to, co było» niekoniecznie było w ten właśnie sposób”²³. Każdy akt fotografowania ponawia szansę na nową konfigurację wspólnotowego życia, naprawienie szkód i zrównanie szans. Grupuje razem pewną konstelację ludzi i rzeczy oraz zachowuje na odbitce ciągle aktualną możliwość redefinicji ich wspólnej historii, spojrzenia na nią poprzez fotografię, ale i często wbrew jej jawnym intencjom²⁴.

W swych rozważaniach Azoulay wielokrotnie podkreśla jeszcze inny wymiar historyczności fotografii, a mianowicie jej społeczne oddziaływanie jako nie tylko nowego technicznego wynalazku, lecz także nowej praktyki społecznej a nawet, można by powiedzieć, nowego sposobu praktykowania tego, co społeczne. Już sam proces jej odkrycia wskazywał, że mamy do czynienia z techniką nieposiadającą jednego autora, nieograniczoną prawem własności, lecz otwierającą przestrzeń wspólnego użytkowania obrazów naszego świata²⁵. Ontologia fotografii, jak zapewnia Azoulay, jest więc z konieczności ontologią polityczną, a nawet – dzięki zmianom, jakie wprowadziła do naszych społeczeństw sama obecność fotografii – ontologią polityczności:

Ontologia fotografii, jaką staram się propagować, jest faktycznie ontologią polityczną – ontologią wielości działającej publicznie i znajdującej się w stałym ruchu. Jest to ontologia przywiązana do sposobu, w jaki ludzkie istoty egzystują – patrzą, rozmawiają, działają – ze sobą i z przedmiotami. Jednocześnie, podmioty te pojawiają się jako desygnaty mowy, spojrzenia oraz działań innych. Moją intencją nie jest ustanowienie ontologii polityczności *per se*. Chodzi raczej o naszkicowanie ontologii politycznej fotografii. Rozumiem przez to ontologię pewnej formy ludzkiego bycia-z-innymi, w które włączony jest zarówno aparat fotograficzny, jak i zdjęcie.²⁶

Sama praktyka fotografii – jej powszechna dostępność i demokratyczny charakter – zmieniły jednak warunki owego ontologicznego współistnienia do tego

²³ Tamże, s. 90.

²⁴ Sama Azoulay nie tylko rozważa tę sytuację teoretycznie, ale nieustannie pracuje na archiwach gromadzących dokumenty z izraelskiej okupacji Palestyny, próbując jednocześnie wyczytać z nich z jednej strony godność ofiar, z drugiej zaś „prawo do niebycia prześladowcą” tych, którzy w niesprawiedliwym porządku politycznym cieszą się pełnią praw. Por. A. Azoulay *From Palestine to Israel: A photographic record of destruction and state formation, 1947-1950*, Pluto Books, London 2011; teź *Historia potencjalna. Dokumenty fotograficzne z Mandatu Palestyny*, Europejski Kongres Kultury, Wrocław 2011.

²⁵ Por. tamże, s. 85-89.

²⁶ A. Azoulay *Civil imagination*, s. 18.

Mościcki Migawki z bliskich spotkań

stopnia, że dynamikę cywilnego kontraktu fotografii bardzo trudno jest oddzielić od dynamiki polityczności jako takiej. Nasze życie bowiem, jak przyznaje sama Azoulay, usłane jest potencjalnymi zdarzeniami odwołującymi się do fotograficznego kontraktu: „We współczesnej epoce, gdy narzędzia fotografowania dostępne są tak wielu, fotografia zawsze stanowi potencjalne wydarzenie, nawet wówczas, gdy aparat jest niewidoczny albo gdy w ogóle nie ma go w pobliżu”²⁷. Innymi słowy, żyjemy dziś w świecie, w którym w każdej chwili możemy znaleźć się w zasięgu obiektywu, a bycie-na-zdjęciu stało się niemal takim samym egzystencjałem czy też koegzystencjałem, jakim dla Martina Heideggera było bycie-w-świecie jako takie²⁸.

Z rozważań Arielli Azoulay, a także naszych wcześniejszych refleksji wyłania się obraz fotografii jako splotu, węzła łączącego w sobie różnorodne elementy oraz odmienne porządki doświadczenia. Nie opiera się on na prostej relacji referencji – udanej lub nie – między zdjęciem a rzeczywistością, lecz na skomplikowanej sieci wzajemnych powiązań i napięć między fotografią i różnymi wymiarami jej zewnątrz. Czemu zatem, zamiast o odbicie, odcisku, *vera ikon* czy też, odwrotnie, symulakrum i cieniu²⁹, nie mówić o fotografii jako o rodzaju splotu czy też węzła, który nieliniarnie i niehierarchicznie zbiera w jeden obraz całkiem różne porządki i w podobny sposób zwraca je z powrotem na zewnątrz? W swym znanym eseju poświęconym sytuacji fotografii w coraz bardziej zmediatyzowanym świecie współczesnym John Berger przywoływał obraz fotografii jako promieniowania, blisko związanego pamięcią i prawidłami jej funkcjonowania:

Pamięć nie jest w żadnym wypadku unilinearna. Pamięć pracuje radialnie [*radially*], to znaczy za pomocą niezliczonej ilości skojarzeń, z których wszystkie wiodą do tego samego wydarzenia. [...] Jeśli chcemy z powrotem umieścić fotografię w kontekście doświadczenia, doświadczenia społecznego, pamięci społecznej, to musimy uwzględnić prawa pamięci. Musimy tak umieścić wydrukowaną fotografię, by zyskała ona jakąś zadziwiającą stanowczość [*conclusiveness*] odnośnie do tego, co było i jest.³⁰

Rozwijając tę metaforę radialności fotografii, można powiedzieć, że w najbardziej opisowym sensie działa ona w oparciu o podwójny ruch. Po pierwsze, gromadzi w przestrzeni kadru oraz w przynależnej doń sytuacji pewien zestaw elementów. Można powiedzieć, że jest to dośrodkowy ruch promieniowania

²⁷ Tamże, s. 22.

²⁸ Por. M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994. Kategorię koegzystencjału wprowadził do refleksji filozoficznej – na bazie relektury Heideggera – Jean-Luc Nancy. Por. J.-L. Nancy *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996.

²⁹ Por. B. Stiegler *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.

³⁰ J. Berger *Użycia fotografii*, w: tegoż *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 87.

zatrzymujący w pewnym momencie ruch świata w jakimś, mniej lub bardziej przypadkowym, układzie. I akt ten posiada specyficzny rodzaj, powiedzielibyśmy za Bergerem, „stanowczości” w spinaniu różnorodnych elementów w jeden fotograficzny spłot. Ta kategoria mogłaby dobrze oddawać wspólne dla wielu rozbieżnych teorii fotografii przekonanie o wyjątkowym związku, jaki technika ta posiada z rzeczywistością, jej specyficznym do niej przyleganiu. Mogłaby także pomóc nam wykroczyć poza zastygłe opozycje inskrypcji i reprodukcji, realności i pozoru, jakie wciąż obecne są w myśleniu o fotografii. Gromadzenie, o jakim tutaj mowa, odnosi się zarówno do najbardziej materialnego procesu wytwarzania zdjęcia (w różnych zresztą technikach, zarówno analogowej, jak i cyfrowej), jak i do różnych metafor opisujących działanie fotografii, jak choćby cywilny kontrakt opisywany przez Azoulay.

Drugi ruch radialnego procesu fotograficznego jest natomiast ruchem, który możemy nazwać odśrodkowym, ponieważ oznacza on ponowny rozbłysk tego, co zatrzymano w fotografii, jego uwolnienie od samej chwili uwiecznionej na zdjęciu. Fotografia powraca w ten sposób do kontekstu, z którego się wyłoniła, nasycza się znaczeniami, podlega interpretacjom, obróbkom, montażom itd. O ile w pierwszym kroku akt fotograficzny zbierał różnorodne elementy by tylko na chwilę zatrzymać je we wspólnej przestrzeni, o tyle w drugim gotowa już fotografia może znowu przekraczać granice kadru i odsyłać w różne strony otaczającego ją świata.

Dwie wspomniane tutaj fazy procesu powstawania i ujawniania fotografii stanowią nierozdzielne elementy tego samego, dialektycznego momentu fotograficznego promieniowania, wyznaczają pulsacyjny rytm jej funkcjonowania. Dialektyka ta odpowiadać może ruchowi naprzemiennej morderstwa i wiwifikacji, abstrakcji i realizmu, znieruchomienia i dynamicznego ruchu itd. Dialektyczny charakter tego spłotu oznacza nie tylko to, że nie możemy oddzielić jednego momentu od drugiego, lecz także, że jeden bez drugiego jest niemożliwy. Fotografia może na przykład cokolwiek ożywiać (również samą siebie) tylko dzięki momentowi zatrzymania i „uśmiercenia”. Z kolei sama fotografia zbiera zawsze coś, co już uwikłane jest w jakąś własną, niezależną od zdjęcia dynamikę, którą ono stara się często w równym stopniu zarejestrować, co zatrzymać. Ta radialna dialektyka fotografii, jej pulsacyjny rytm, określa również jej historyczność: sam fakt uczestnictwa w procesie historycznym oraz modus jej w nim działania. Wreszcie, dynamiczny spłot skurczów i rozkurczów, ruchu dośrodkowego i odśrodkowego, zawiązywania i rozwiązywania wiązki elementów, pokazuje sposób połączenia fotografii z innymi obszarami doświadczenia i innymi mediami. Jeśli więc John Berger domagał się w swym tekście „skonstruowania kontekstu dla fotografii”³¹ złożonego ze słów lub innych fotografii, to nie tyle formułował zadanie, które może urzeczywistnić jakiś konkretny ruch naprawy, ile nazywał stale obecny wymiar fotograficznej dialektyki: „Słowa, porównania, znaki, powinny tworzyć porównywalny kontekst dla drukowanej fotografii; to znaczy muszą znaczyć i otwierać różnorod-

ne podejścia. Wokół fotografii trzeba stworzyć system radialny, tak by mogła być postrzegana w kategoriach, które są jednocześnie osobiste, polityczne, ekonomiczne, dramatyczne, codzienne i historyczne”³². Ten system radialny stale istnieje, jest nieodłącznym elementem funkcjonowania fotografii, nawet jeśli w określonych momentach historycznych, co słusznie zauważa Berger, nie daje o sobie wyraźnie znać.

Wielki kryzys doświadczenia

W eseju poświęconym sztuce i kulturowym kontekstom narracji Walter Benjamin sformułował słynną tezę o upadku doświadczenia, które wiązał z przemianami, wywołanymi w europejskich społeczeństwach przez I wojnę światową:

Wybuch wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiałi? nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem, przekazywanym z ust do ust. I nie było to dziwne. Nigdy bowiem niczemu nie zadano kłamu bardziej gruntownie, niż doświadczeniom strategicznym zadawała kłam wojna pozycyjna, gospodarczym – inflacja, fizycznym – wygrana w bitwie, o której decydowała przewaga techniki, moralnym – dysponenci władzy. Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe kruche ciało człowieka.³³

Komentując te słowa, Jefferson Hunter, autor przekrojowej i wnikliwej książki poświęconej związkowi obrazów i tekstów w dwudziestowiecznej literaturze, stwierdził, że podobne symptomy można było zaobserwować również w Stanach Zjednoczonych, tyle tylko, że ich przyczyną, zamiast wojny, był Wielki Kryzys na przełomie lat 20. i 30. XX wieku:

Pokazał on znakomitej większości amerykańskiej populacji, że nie może polegać już na swojej pracy, tak jak czynili jej rodzice, ufać tym samym instytucjom, a nawet, gdy rozpoczęła się susza, oczekiwać na ten sam deszcz z nieba. Podważając słowa polityków wraz z obiegowymi prawdami, depresja uczyniła historię czymś niezrozumiałym i pozostawiła za sobą, jako swoje dziedzictwo, małe, kruche ciało człowieka w prowincjonalnym krajobrazie, gdzie nic nie pozostało bez zmian oprócz chmur.³⁴

Głęboki kryzys lat 30. uderzył więc nie tylko w materialne podstawy życia szerokich grup społeczeństwa amerykańskiego, ale wstrząsnął samymi ramami ich

³² Tamże, s. 87.

³³ W. Benjamin *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 242.

³⁴ J. Hunter *Images and word*, s. 66.

świata, podał w wątpliwość podstawowe współrzędne, za pomocą których zwykli się w nim orientować. Sytuacja ta wymagała więc zupełnie nowych form opisu, powołania do życia nowych instytucji i redefinicji umowy społecznej, stojącej u podstaw amerykańskiego państwa. W przestrzeni estetycznej zaś, bez wątpienia Wielki Kryzys wywołał konieczność, jak zauważał Malcolm Cowley, „nowej sztuki, którą oceniałoby się według nowych standardów”³⁵. Sztuką tą był dokument, intensywnie rozwijający się właśnie w latach 30. po obu stronach Atlantyku. Jak zauważa Olivier Lugon, autor książki poświęconej analizie „stylu dokumentalnego”, który święcił triumfy po I wojnie światowej: „prąd dokumentalny oznaczał powrót do realności, rodzaj wezwania ulicy pod naciskiem politycznych i społecznych wydarzeń ożywiających epokę. [...] Nie chodziło więc o przejście od jednej estetyki do drugiej, ale o odrzucenie wszelkich poszukiwań formalnych na rzecz świadectwa i politycznego zaangażowania”³⁶. Fotografia stała się w ten sposób narzędziem służącym zarazem do pokazywania złożonego i pełnego rozdzierających konfliktów życia społecznego, jak i otwierania nowych perspektyw przed innymi rodzajami sztuki.

W Stanach Zjednoczonych ruch dokumentalny zyskał w fotografii potężnego mecenasa w postaci Farm Security Administration, oficjalnej rządowej instytucji utworzonej w ramach Rooseveltofskiej polityki New Deal. Ten działający w latach 1935-1944 urząd nie był oczywiście w pierwszej kolejności powołany dla rozwoju sztuki fotograficznej. Agencja miała za zadanie ratowanie amerykańskiego rolnictwa za pomocą subwencji, wspieranie najbardziej pokrzywdzonych przez kryzys spółdzielni rolniczych i zakładanie nowych. Kierował nią ekonomista Rexford Tugwell, którego podstawowym zadaniem było dźwignięcie z kolan części amerykańskiej gospodarki i ochrona rolników przed najbardziej dotkliwymi skutkami recesji. W ramach FSA działała również sekcja historyczna, kierowana przez Roya E. Strykera, mająca promować działania agencji m.in. za pomocą fotografii, ale przede wszystkim ukazywać, zarówno członkom Kongresu, jak i opinii publicznej, rozmiary samego kryzysu oraz jego społecznych konsekwencji. To właśnie w ramach tej sekcji zatrudniano ważnych fotografów, dając im jednocześnie instytucjonalne i finansowe wsparcie. Pracowali w niej między innymi postaci tak znane, jak Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn czy Arthur Rothstein³⁷.

³⁵ Tamże, s. 68.

³⁶ O. Lugon *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2011, s. 53.

³⁷ Por. tamże, s. 119. Na temat działalności FSA, por. S. Baldwin *Poverty and politics: The rise and decline of the farm security administration*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1968; C.A. Finnegan *Picturing poverty: Print culture and FSA photographs*, Smithsonian Books, New York 2003. Na temat rozwoju i charakteru fotografii dokumentalnej w Ameryce, por. W. Stott *Documentary expression and thirties America*, Oxford University Press, New York 1973.

Celem działalności fotografów zatrudnionych przez FSA było więc ukazywanie cierpienia i nędzy społeczeństwa amerykańskiego tym, którzy nie chcą ich dostrzec, ale także legitymizacja działań władzy, starającej się zmienić tę godną ubolewania sytuację. Fotografia staje się więc tutaj „potężną bronią służącą do budzenia społecznego sumienia”³⁸, a jej styl daje się określić w prostych hasłach: „namawiać i przekonywać”³⁹. Działalność fotografów, rejestrujących za pomocą aparatu nędzę rolników i ich domostw, wciąż trwający podział rasowy, konflikty społeczne oraz klasowe itd., to rodzaj ponawianych i inicjowanych przez władze „podróży do krainy ludu”⁴⁰ w poszukiwaniu nowej figury demokratycznego podmiotu, który wyłoniłby się z ruin dawnego systemu. Ich rola nie ograniczała się więc tylko do kwestii propagandowych, lecz polegała na włączaniu w przestrzeń politycznej wspólnoty obszarów zupełnie dotychczas zapoznanych. Chodziło więc o to, aby pokazać, „jak żyje druga połowa” społeczeństwa wedle słów Jacoba Riisa, prekursora tej działalności, przemierzającego pod koniec XIX wieku świat społecznych dołów Nowego Yorku, opisującego je i rejestrującego za pomocą aparatu fotograficznego. „Dawno temu ktoś powiedział: «jedna połowa świata nie wie jak żyje druga». I była to prawda. Nie wiedziała, ponieważ nie dbała o to. Połowa znajdująca się na górze nie zajmowała się zmaganiem, a jeszcze mniej losem tych, którzy znajdowali się poniżej, tak długo, jak była w stanie ich tam trzymać, zachowując przy tym raz zajęte przez siebie miejsce”⁴¹ – pisał. Do pewnego stopnia działalność FSA miała to zmienić, zmuszając jedną połowę społeczeństwa do oglądania dokumentalnej rejestracji życia tej drugiej, a w konsekwencji do przyjęcia *New Deal*, nowych zasad umowy społecznej.

Założeniem całego tego przedsięwzięcia była oczywiście wiara w zdolność fotografii do zmiany ludzkiej wrażliwości, bezpośredniego oddziaływania nie tylko na zmysły, ale i na sumienia. „Ci, którzy zobaczyli cierpiących, mieli natychmiast spieszyć im z pomocą”⁴², pisała Vicky Goldberg. Można więc powiedzieć, odwołując się do rozważań Arielli Azoulay, że działalność FSA stanowi przykład tego, jak instytucje oficjalnej władzy mogą, na dobre i na złe, przejmować kontrolę nad cywilnym kontraktem fotografii, nakazywać włączenie w przestrzeń reprezentacji nowych grup społecznych i nowych obszarów życia. Z jednej strony, z pewnością nadają oficjalną rangę pewnej zasadniczej zmianie społecznej wrażliwości, z drugiej zaś, wpisują nieprzewidywalną i potencjalnie nieograniczoną wspólnotę „oby-

³⁸ H. Gernsheim, A. Gernsheim *A concise history of photography*, Thames & Hudson, London 1971, s. 257.

³⁹ B. Newhall *The history of photography from 1839 to the present day*, Museum of Modern Art, New York 1949, s. 19

⁴⁰ Por. J. Rancière *Courts voyages aux pays du peuple*, Seuil, Paris 1990.

⁴¹ J. Riis *How the other half lives*, ReadaClassic.com 2010, s. 6

⁴² V. Goldberg *The power of photography: How photographs changed our life*, Abbeville Publishing Group, New York 1991, s. 113.

wateli fotografii” w ramy instytucjonalnej polityki, czyniąc ją tym samym podległą aparatowi władzy. Różnica między perswazyjnym a historycznym wymiarem tego przedsięwzięcia wydaje się, z tego punktu widzenia, zacierać, ponieważ dostarczanie wspólnocie obrazu jej dziejów – jak wcześniej czynili to na przykład Matthew Brady w czasach wojny secesyjnej czy Lewis Hine portretujący imigrację do Ameryki – bardzo silnie zmienia również jej wyobrażenie o samej sobie. Jest zarazem aktem historycznej rejestracji, jak i politycznego zaangażowania⁴³.

Jednym z aspektów działalności FSA były również prasowe prezentacje jej fotograficznych dokumentacji, najczęściej w formie gotowych opowieści tekstowo-fotograficznych, łączących w sobie cechy reportażu fotograficznego z dziennikarskim. W ten sposób agencja reagowała również na zmieniający się kontekst funkcjonowania fotografii za sprawą rozwoju wielkich magazynów ilustrowanych, takich jak *Life* czy *Look*⁴⁴. W tym samym czasie rozwijał się inny, interesujący nas tutaj szczególnie fenomen, a mianowicie książki łączące w ramach jednego projektu fotografię z tekstem literackim. Niejednokrotnie wizualnym rezerwuarem tych projektów były właśnie archiwa FSA albo działalność związanych z agencją fotografów. Jak zauważa jednak Hunter, ten rodzaj związku między tekstem a obrazem wykraczał daleko poza dziennikarskie opowieści i propagandowe materiały:

W praktyce, najbardziej ambitni pisarze i fotografowie nie byli zadowoleni z połączenia nagłówka z ilustracją, ale łączyli swoje prace w „foto-teksty” – złożone publikacje przywołujące pewien krajobraz, rejestrujące historię, sławiące wspólnotę albo oplakujące stratę. Słowa i zdjęcia w foto-tekstach współtworzą na równych prawach ich znaczenie; tak został zdefiniowany nowy gatunek.⁴⁵

Choć często związane z działalnością FSA i czerpiące z niej różne materiały książki te wykraczają zwykle poza perswazyjno-historyczne cele agencji, pokazując jednocześnie, że nowa konfiguracja obrazu i tekstu stała się nie tylko kwestią estetycznej inwencji, lecz także wymogiem historycznego momentu, pełnym zarówno etycznych, jak i politycznych aspektów. Najbardziej znane książki z tego gatunku – jak *An American exodus: A record of human erosion* Paula Taylora i Dorothei Lange, *12 million black voices* Richarda Wrighta, *Land of the free* Archibalda MacLeisha, *You have seen their faces* Margaret Bourke-White i Erskine’a Caldwellella czy wreszcie *Let us now praise famous men* Jamesa Agee i Walkera Evansa – to wiel-

⁴³ O. Lugon *Le style documentaire*, s. 368.

⁴⁴ Por. tamże, s. 132.

⁴⁵ J. Hunter *Images and word*, s. 1. Na temat współpracy pisarzy i fotografów w Stanach Zjednoczonych, por. C. Schloss *In visible light: Photography and the American writer: 1840-1940*, Oxford University Press, New York 1987. Na temat gatunku foto-tekstów, ale też – szerzej – teoretycznych dyskusji wokół relacji między fotografią i narracją, podobnie jak praktycznych zastosowań w sztuce ostatnich dekad, por. M. Michałowska *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

kie opowieści o kondycji ludzkiej w równym stopniu wyczułone na historyczne zawilgości zbiorowego doświadczenia, jak i na estetyczne sploty różnych porządków postrzegania. Dzieła te – choć rzadko wprost kwestionują założenia FSA czy stylu dokumentalnego – funkcjonują odrobinę niczym zaangażowanie w ramach zaangażowania, podwójne zapętlenie, dzięki któremu dość prosta perspektywa agencji ulega frapującej transformacji. Każda z tych książek na swój sposób redefiniuje węzeł łączący fotografię z literaturą, pokazując jednocześnie i współtworząc komplikacje momentu historycznego, który stanowił ich kontekst.

Gesty zintensyfikowanego czasu

Jedną z najbardziej znanych i poczytnych książek będących wynikiem pracy nad możliwościami połączenia fotografii i tekstu literackiego było dzieło *You have seen their faces* wydane w 1937 roku przez fotografkę Margaret Bourke-White i pisarza Erskine'a Caldwell. Oboje byli już wówczas znani w obrębie swych dziedzin. Ona – z licznych reportaży między innymi do tak słynnych pism, jak *Fortune* i *Life*, czy ze zdjęć ukazujących rozwój przemysłu w ZSRR; on – z powieści ukazujących dylematy południowych stanów Ameryki, takich jak *Poletko Pana Boga* (1933) czy *Sluga boży* (1935). Popularność ich wspólnej książki wywołała zresztą wiele krytycznych komentarzy, które podnosiły zwłaszcza przesadną łatwość, z jaką łączy w niej tekst z obrazem. Nawet Hunter – ogólnie bardzo wysoko oceniający pracę obojga autorów – zwraca uwagę na liczne uproszczenia i publicystyczne pułapki, jakim ulegli: generalizacje, przesadną perswazyjność, poszukiwanie zbyt łatwych efektów⁴⁶. Zbytorna efektywność wydaje się zarzutem jednocześnie prostym i osobliwym, zwłaszcza w odniesieniu do książek, których podstawowym celem jest właśnie nie tylko skonstruowanie pewnego wyводу czy narracji, lecz także – a nawet przede wszystkim – wytworzenie pewnego efektu, zarówno zmysłowego, jak i intelektualnego czy etycznego. Wydaje się, że Hunter, powtarzając często występujące wobec Bourke-White i Caldwell zarzuty, przyjmuje założenie, że kryteria, jakich używamy do mówienia o tej książce, powinny być kryteriami dokumentalnej rzetelności, a nie artystycznej efektywności, której nie sposób rygorystycznie oddzielić od efektywności jej poszczególnych elementów.

You have seen their faces dotyczy przede wszystkim egzystencji najbardziej potrzebujących mieszkańców Południa, utrzymujących się z uprawy bawełny w ramach systemu dzierżawy ziemi. Celem jest konfrontacja z dwoma wymiarami tego miejsca: historycznym i mitycznym. Z jednej strony chodzi o dokładne pokazanie twarzy, zacytowanie zebranych w trakcie podróży wypowiedzi, opisanie relacji społecznych i problemów ekonomicznych tego obszaru. Z drugiej zaś, zmierzenie się z mitem „południowego skraju Ameryki, Imperium Słońca, Stanów Bawełnianych”, w którym konkretne miejsce na mapie, stanowiące, jak każde inne, konglomerat różnorodnych zjawisk i sytuacji, funkcjonuje wyłącznie jako „Głębokie Południe,

⁴⁶ Por. J. Hunter *Images and word*, s. 70.

Odległe Południe albo po prostu Południe”⁴⁷. Między tymi dwoma poziomami autorzy nie chcą dokonywać jakiegoś radykalnego cięcia, lecz raczej, zagrywając jeden przeciw drugiemu, budować napięcia ukazujące pewną prawdę.

Nie ulega wątpliwości, że także dla nich Południe to „znoszone rolnicze imperium” (s. 2), obszar tyleż realny, co symboliczny. Zachowują się niczym antropology w odległych krainach jednocześnie zafascynowani osobliwością tubylców i w pełni świadomi uwarunkowania swojej własnej pozycji i perspektywy. Caldwell już na samym wstępie stara się dokonać swoistej krytyki kolonialnego rozumu przejawiającego się w spojrzeniu większości Amerykanów na południowe stany:

Jest to miejsce, gdzie każdy może przyjechać bez zaproszenia i przed zachodem słońca, poczuć się jak u siebie. Naukowcy z mikroskopami i teolodzy z Bibliami przybywają na Południe, aby powiedzieć mu, co z nim jest nie tak, a potem zostać tam, kupić dom i założyć rodzinę. [...] Można wyrzucać mu nieumiejętność zachowania własnej kultury oraz odrzucenie kultury Wschodu i Zachodu. Można wyrzucać odmowę prawa do asymilacji obcej rasy o innym kolorze skóry albo brak tolerancji dla jej obecności. Można wyrzucać mu większość, jeśli nie wszystkie przywary opóźnionej i przetrąconej cywilizacji. (s. 1)

Już w tych słowach daje się wyczuć pewien rys ambiwalencji charakterystyczny dla tekstu Caldwell, choć niepozostawiający wątpliwości co do jego zdecydowanego stanowiska. Mimo wszystko miesza on w swojej prozie, na tych samych warunkach, faktyczne zarzuty, jakie sam formułuje wobec mieszkańców Południa (rasizm), z opisem kategorii, za pomocą których nawiedzający region obywatele próbują je oceniać. To lekkie wahanie w ogólnie dość wyrazistym – niekiedy nawet odrobinę zbyt agitacyjnym – tekście funkcjonuje jako rodzaj bezpiecznika, tła, które nie pozwala głównym figurom na zbyt wielką ostrość, odrobinę je roz-mazując.

Podobnie jest z traktowaniem przez Bourke-White i Caldwell foto-tekstowego montażu. Nie można bowiem powiedzieć, żeby w ich książce istniała jedna zasada łączenia fotografii z tekstem. Na przykład sam tekst funkcjonuje na co najmniej dwóch różnych zasadach. Z jednej strony mamy w książce dość zwarty, podzielony na rozdziały wywód analizujący ekonomiczne, rasowe i polityczne okoliczności kryzysu oraz jego konsekwencje dla życia codziennego i kondycji dzierżawców. Z drugiej – podpisy pod zdjęciami Bourke-White, które często imitują wypowiedzi przedstawianych na nich ludzi, tworząc fikcyjny monolog wewnętrzny. Co więcej, jeszcze jeden poziom dyskursu, czyli faktyczne cytaty z wypowiedzi zebranych przez Caldwell w trakcie podróży po Południu sąsiadują z jego rozbudowaną narracją, niejednokrotnie stanowiąc dla niej kontrapunkt, a czasem bolesną ilustrację jego tez.

Swoista propozycja, jaką autorzy wprowadzają do podpisów pod zdjęciami zamiast tradycyjnej, dziennikarskiej formy opisowej, pokazuje, że ich celem nie

⁴⁷ E. Caldwell, M. Bourke-White *You have seen their faces*, Brown Thrasher Books, Athens & London 1995, s. 1. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

jest wcale pozorowanie obiektywności. Wręcz przeciwnie: chcą jakby przełamać związaną z dokumentalnym wymiarem fotografii anonimowość przez maksymalną personifikację. Jednocześnie sami podkopują ewentualną iluzję, że wypowiedzi występujących na zdjęciach osób są autentyczne, ponieważ na samym początku książki umieszczają informację: „legendy znajdujące się pod obrazami mają wyrażać własne koncepcje autorów na temat tego, co odczuwają portretowane osoby; nie mają udawać prezentacji faktycznych emocji tych osób” (s. XVIII). Jeśli jednak status tych słów jest fikcyjny, nie wiadomo, czy możemy wierzyć w inne informacje dodawane do fotografii, w szczególności zaś w nazwy miejsc, w których powstały. Być może to także oddaje raczej fantazje autorów na temat konkretnych stanów Południa niż faktyczny stan tych obszarów. Bardziej niż autentyczność podpisów i ich zgodność z tym, co rzeczywiście znajduje się na zdjęciach, liczy się jednak tutaj pewien ogólny efekt, który Hunter nazwał następująco: „[...] obrazy zapraszają do siebie język. Co więcej, styl zaproszonego języka odpowiada temu, co jest pokazane”⁴⁸.

Bourke-White i Caldwell wydają się iść za wskazaniem Waltera Benjamina i innych międzywojennych, lewicowych teoretyków fotografii – na przykład skupionych wokół pisma *Arbeiter-Fotograf* – aby opatrywać zdjęcia legendą, która będzie przełamywać ich oczywistość, dodawać nowy kontekst, zdolny dynamizować to, co bezpośrednio widoczne na zdjęciu. W napisanym w 1934 roku eseju *Twórca jako wytwórca* Benjamin pisał, że aparat produkcyjny, kontekst, w ramach którego funkcjonuje fotografia, należy poddać radykalnym zmianom, które wymagają w pierwszej kolejności tego, by

obalić jedną z owych barier, przezwyciężyć jedno z owych przeciwieństw, jakie pętają duchową produkcję inteligencji. W konkretnym wypadku – barierę pomiędzy pismem a obrazem. Od fotografa winniśmy wymagać umiejętności opatrywania swojego fotogramu takim podpisem, który wyrwałby go z modnych kanonów i przydał mu rewolucyjnej wartości użytkowej. Postulat ten wyrazimy najdobitniej, jeśli my pisarze – zabierzemy się do fotografowania. A więc również i tutaj dla twórcy, rozumianego jako wytwórcy, postęp techniczny stanowi podstawę postępu politycznego.⁴⁹

Same podpisy pod zdjęciami wydają się jednak nie wystarczać autorom amerykańskiej książki, ponieważ połączenie fotografii z fikcyjnymi refleksjami jej bohaterów może z powrotem, tylnymi drzwiami, wprowadzić wrażenie naturalności i płynności, które legenda, w rozumieniu Benjamina, miała właśnie przełamywać. Bourke-White pisze co prawda krótki tekst w epilogu książki, ale odwołuje się w nim głównie do technicznych aspektów swojej pracy, wymieniając na przykład różne rodzaje obiektywów, jakich używała. Nie próbuje więc stać się pisarką, po-

⁴⁸ J. Hunter *Images and word*, s. 73.

⁴⁹ W. Benjamin *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Aniół historii*, s. 174. Na temat podobnego argumentu w kręgach *Arbeiter-Fotograf*, por. O. Lugon *Le style documentaire*, s. 133-134.

dobnie jak Caldwell nie bierze się, wbrew zaleceniom Benjamina, za robienie zdjęć. Chyba, że za ich odpowiednik uznać lakoniczne opisy, które w krótkim błysku mają uzmysłowić jakiś ważny aspekt portretowanej sceny. Ograniczenie naturalności foto-tekstowych zestawień wprowadza tutaj raczej obszerny i budujący spójny wywód, główny tekst Caldwell, który w przeciwieństwie do efektownych zestawień w pozostałych partiach książki wymaga skupienia i powolnej lektury.

Uzyskane w ten sposób informacje i argumenty każą czytelnikowi inaczej spojrzeć na zestawienia legendy ze zdjęciami. Właśnie ta podwójna lektura zapisana w formie książki ma sprawić, jak się wydaje, że podążając za efektami wytwarzanymi przez szybki montaż, nie zapomnimy o krytycznym wymiarze całego przedsięwzięcia i poważnym, racjonalnym podejściu jego twórców. Z drugiej strony również sam spójny wywód zyskuje wymiar konkretności dzięki sąsiedztwu z foto-tekstowym montażem. Tekst Caldwell porusza problematykę egzystencji mieszkańców rolniczych stanów Południa w trzech głównych aspektach. Po pierwsze, stwierdza, że winę za ich materialną i duchową nędzę ponosi przede wszystkim zmiana systemu ekonomicznego, w wyniku której ciężar wszystkich trudów został złożony na barki dzierżawców, natomiast wszelkie realne zyski zachowali właściciele ziemscy bezdusznie wykorzystujący swoją przewagę i eksploatujący pracę tych pierwszych bez żadnych ograniczeń. W efekcie dzierżawcy pracują na nieswojej ziemi za poniżające stawki, uzależniają się od właścicieli pod każdym względem, a brak alternatyw i ciągle zaniżane kosztów ich pracy wymusza na nich posłuszeństwo nawet wówczas, gdy cierpią głód i skrajną nędzę. System połowniczy, jaki narodził się na Południu w latach 30., jest „rujnujący, ponieważ nie jest przedsięwzięciem zbiorowym, ale opartym na osobistym zysku” (s. 46). W dodatku zysk ten dotyczy bardzo nielicznych, którzy przy okazji swojego wzbogacenia dewastują całe grupy społeczne, pozbawiając je elementarnych warunków ludzkiego bytowania.

Drugim ważnym aspektem, jaki wyłania się z rozważań Caldwell, jest ekonomiczna genealogia rasizmu, jaki panuje na Południu i jaki niezmiennie kojarzony jest z tym obszarem przez resztę społeczeństwa amerykańskiego. W *You have seen their faces* niechęć do czarnych ukazywana jest jako efekt szerokiego spektrum napięć społeczno-politycznych, jako ich symptom, co oczywiście nie zdejmuje z białych rolników moralnej odpowiedzialności za liczne akty przemocy i prześladowania, jakich dopuszczali się oni wobec swych współobywateli. Caldwell demonstrować rodzący nienawiść rasową mechanizm, opisując sposób rozumowania modelowego rolnika:

Gdzieś w trakcie życia poddał się frustracji. Poczuł się przegrany. Poczuł bezradność i przygnębienie, które przychodzi wraz z porażką. Zdał sobie sprawę z ograniczeń, jakie życie nakłada na tych wystarczająco nieszczęsnych, którzy stali się niewolnikami połownictwa. Z tego przekonania rodzi się desperacja, z niej zaś – resentyment. Jego zgorzknienie było jedynym smakiem, jakiego zaznało jego podniebienie. Na ziemi, która przez tak długo gloryfikowała dominację białej rasy, swój resentyment skierował on ku czarnym. Jego normalne instynkty uległy wypaczeniu. Stał się rozrzutny i niedbały. Przemienił się w bestię.

Mościcki Migawki z bliskich spotkań

Daje upust swym tłumionym emocjom, organizując lincze czarnych mężczyzn, aby doświadczyć umysłowego i fizycznego cierpienia innej istoty ludzkiej. (s. 19)

Ekonomia frustracji białych rolników wspiera się tutaj z jednej strony na długiej tradycji rasowych uprzedzeń, z drugiej zaś na fakcie, że w systemie wyzysku, któremu podlegają również biali farmerzy, to czarni zajmują miejsce najniższe i sprowadzeni są dosłownie do statusu niewolnika. Ich skrajne poniżenie wywołuje w białych poczucie, że „czarni dzierżawcy nie potrzebują niczego więcej niż nagiego życia [*bare living*]” (s. 44).

Podobną funkcję – symptomu – Caldwell przypisuje też religii. Rolnikowi z Południa

religia służy jako ucieczka i wytchnienie. Kazania, jakich się go uczy, wypełniają go pragnieniem wizji innego życia. Raz w tygodniu może słyszeć pastora obiecującego mu nowe życie w innym świecie. Daje mu to pewną motywację, by czekać kolejnych sześć dni ciężkiej pracy, w trakcie których ani on, ani jego rodzina nie ma nawet wystarczająco dużo jedzenia. (s. 39)

Jałowa powtarzalność cyklu ciężkiej pracy i religijnego pocieszenia wytwarza w dzierżawcach napięcie, które rozładować można tylko w sposób spektakularny. Stąd Caldwell, podobnie jak Bourke-White w niektórych swoich zdjęciach, pokazuje teatralny wymiar religii, porównując ją raz do burleski, innym razem do hysterii:

Porażka kościoła w nauczaniu swojej prawdy w kraju polownictwa sprawia, że religia staje się tu burleską. Z tego powodu nietrudno zrozumieć, czemu tak wiele domów jest teraz miejscami, gdzie raz w tygodniu mężczyźni i kobiety doprowadzają się do stanu religijnej ekstazy, która pozwala im zapomnieć o ich problemach. Mężczyźni i kobiety, tarzający się po podłodze, krzyczący aż do utraty głosu, przechodzący różne formy histerycznego załamania, nie czynią tak wyłącznie ze względu na swą chrześcijańską wiarę. Odurzają się tymi prymitywnymi formami religijnej ekscytacji, której najbliższym odpowiednikiem jest upojenie alkoholowe. (s. 40)

Z opisem tym koresponduje obok fotografii przedstawiających religijny szal zgromadzonych wiernych również zdjęcie Bourke-White, na którym widzimy kaznodzieję upajającego się własnym głosem i gestykującego niczym chory na epilepsję albo histeryczka ze szpitala Salpêtrière. Podpis pod zdjęciem głosi: „Pospieszcie się, moi drodzy, spieszcie się! Religia jest jak pieniądze w banku” albo „Mamy religię pierwszej klasy”. Właśnie dodanie do krytycznego wywodu Caldwell'a zdjęć, których legenda sugeruje, że religijne uniesienie stanowi również ekwiwalent pobudzenia wymianą towarową (podpisy wyraźnie wskazują, że chodzi tu o reklamę), sprawia, że słowo „symptom” należy tutaj traktować z całą powagą jako znak mieszczący w sobie w skondensowanej formie sprzeczne elementy doświadczenia, choćby dlatego, że – jak przekonywał na przykład Freud – pomaga wyprzeć jakieś pragnienie, a jednocześnie je ewokuje⁵⁰.

⁵⁰ Por. Z. Freud *Zahamowanie, symptom, lęk*, w: tegoż *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 197-230.

Próbując zdefiniować charakter ataku histerycznego, Freud pisał: „Kiedy podamy psychoanalizie histeryka, którego cierpienie wyraża się w formie ataków, wówczas łatwo się przekonamy, że nie są one niczym innym, jak tylko przetłumaczonymi na język motoryki, wyprojektowanymi na ruchliwość, pantomimicznie przedstawionymi fantazjami”⁵¹. Właśnie histeryczne przemieszczenie i intensyfikacja cielesnych gestów, starających się wyrazić coś, czego wyrazić nie sposób, mogłoby dobrze opisywać istotę przedsięwzięcia Bourke-White i Caldwell, zarówno w wymiarze społeczno-politycznym czy etycznym, jak i formalnym. Wyprojektowane na ruchliwość afekty odpowiadałyby tutaj nie tylko konkretnym, pełnym patosu pozom ich bohaterów, ale także promieniowaniu fotografii i tekstu, które próbują wytworzyć wspólny moment natężenia.

„Kobiety machające swoimi książeczkami do nabożeństwa, jednocześnie biegnące po pokoju w stanie takiej hysterii, że kilka razy niemal nie zostałam uderzona, a aparat nieomal wyleciał mi z rąk”⁵² – tak fotografka opisywała swoje spotkanie z intensywnością symptomu, jaką ucieleśniały religijne kobiety Południa. Słowa te dobrze oddają jej podejście do portretowanego zjawiska. Z pewnością nie zachowuje się ona jak zdystansowany naukowiec, który dokumentuje, dla dobra nauki, objawy choroby zasłaniając przy tym własną dominację powagą i obiektywnością akademickich procedur⁵³. Trzyma przecież w ręku mały aparat, który przed niczym jej nie obroni, choć być może pozwoli uchwycić moment intensywności w jego kulminacji. To wtedy objawia się nam fakt, że bohaterowie książki, mimo wszystko, „są wciąż ludźmi, są istotami ludzkimi” (s. 48), a zadaniem autorów jest wydobyć śladu tego człowieczeństwa choćby z dna nędzy pogrążonej w powtarzających się symptomach bezradności i eskapizmu.

Swoją pracę Bourke-White opisuje jako prawdziwe polowanie na takie momenty, gdy nagle, w jednym geście lub skinieniu, zabyłśnie w jej bohaterach iskra ludzkiej godności a ona będzie gotowa natychmiast uchwycić ten moment uruchamiając błysk flesza:

Żarówki błyskowe pozwalają, w marnych warunkach świetlnych, pozostawić twojemu bohaterowi swobodę mówienia aż do momentu, gdy właśnie ten wyraz, który chciałaś uchwycić, przemyka przez jego twarz. Czasami ustawiałam aparat w rogu pokoju, siadałam w pewnej odległości od niego z wyzwalaczem w ręku i obserwowałam, jak pan Caldwell z nimi rozmawia. Mogła upłynąć godzina zanim ich twarze albo gesty dały nam to, co staraliśmy się wyrazić, ale moment, w którym pojawiły się one na scenie, został zachowany na filmie, zanim zorientowali się, co się stało.⁵⁴

51 Z. Freud *Ogólne uwagi o ataku histerycznym*, w: tegoż *Histeria i lęk*, s. 175.

52 M. Bourke-White *Notes on photographs*, w: E. Caldwell, M. Bourke-White *You have seen their faces*, s. 53.

53 Takie podejście reprezentował do pewnego stopnia Charcot i jego współpracownicy „dokumentujący” ataki histeryczek w szpitalu Salpêtrière. Na ten temat, por. G. Didi-Huberman *L'invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982, s. 9-82.

54 M. Bourke-White *Notes on photographs*, s. 51.

Zakończone sukcesem polowanie czasem przypomina rodzaj fortelu wykorzystywanego do tego, aby skraść wizerunek tych, których się portretuje. Zresztą Bourke-White nie waha się przyznać, że powodzenie w tym działaniu zawdzięczają w dużej mierze faktowi, iż farmerzy z Południa nigdy wcześniej nie byli fotografowani, więc nie wiedzieli także, jak ewentualnie przeciwstawić się działaniu artystów⁵⁵. Poszukiwanie iskry człowieczeństwa z pewnością nie odbywa się tutaj bez odrobiny przemocy ze strony autorów książki, ale jej źródłem nie jest w tym wypadku dążenie do obiektywnego zapisu symptomów społecznej choroby, ale uchwycenie ich we własnej, niepowtarzalnej dynamice.

Kluczem do *You have seen their faces* wydaje się jednak poszukiwanie w foto-tekstualnych zestawieniach oraz ich odniesieniu do tła spójnego wywodu Caldwell pewnego rodzaju momentów intensyfikacji, które same działają podobnie do symptomów, przede wszystkim dlatego, że mieszczą w sobie na raz kilka wymiarów sytuacji uchwyconych w krótkiej chwili uwolnienia migawki i błysku flesza oraz kilka porządków czasowych, co sprawia, że opozycja między kulminacją decydującego momentu (Cartier-Bresson) i retrospekcją owocnego momentu (Lesing) stają się częściami tego samego, anachronicznego momentu. Przede wszystkim jest to poszukiwanie w historycznych wyładowaniach sfrustrowanych ciał symptomów epoki niezdolnej do rozwiązywania własnych sprzeczności i rozładowywania społecznych napięć. Po drugie, jest to próba uchwycenia – w tym samym, owocnym momencie ekspresji – chwili wkroczenia nowych podmiotów w obręb społeczności fotograficznej, o jakiej pisała Ariella Azoulay. Wreszcie Bourke-White i Caldwell wydają się zmuszać nas, abyśmy dostrzegli w tych zdjęciach i zarejestrowanych na nich bezradnych gestach jeszcze coś innego, a mianowicie „spazmatyczne znaki rolniczej rewolucji” (s. 43), zwiastujące i jednocześnie blokujące możliwość „zbiorowego działania przeciwko instytucji połownictwa” (s. 7). To nałożenie na siebie tendencji i czasów, pojedynczości każdego gestu i ogólności jego symptomatycznego odniesienia, dokonuje się zresztą właśnie dzięki wynalezieniu określonej czasowo-przestrzennej formuły współlistnienia obrazu i tekstu, w której nie tylko język i fotografia domagają się siebie nawzajem, ale także rozczarowanie i nadzieja, krytyka i empatia, natychmiastowość spojrzenia i powolność rozumienia nie przestają do siebie odsyłać.

⁵⁵ Tamże, s. 53.

Szkice

Abstract

Paweł MOŚCICKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Snapshots from intimate encounters

Article analyses specific moment of historical interconnection between literature and photography – the years of Great Depression in the United States. The activity of national agency FSA, which was supposed to document and present to the entire society issues concerning the most economically and culturally handicapped classes, was often used as a raw material for much more advanced and complex artistic projects. Thus lots of intriguing collaborations between photographers and writers were born and their achievements are today an important and autonomous testimony not only of a moment in social history but also an episode in the history of media and their mutual relations. The author of the article tries to explain theoretical, political and ethical contexts of these collaborations.