

NIE-WIDOKI. FOTOGRAFICZNE NARRACJE O BÓLU

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University in
Poznań
mariamne@amu.edu.pl

Inspiracją do przedstawionych w artykule analiz są dwa foto-teksty młodych polskich fotografów: *Makeshift* (2015) Pawła Starca i *Pod powierzchnią* (2013) Łukasza Gniadka. Obaj autorzy posługują się wizualną konwencją tak zwanej nowej topografii – dokumentalnej fotografii pejzażowej (kraj-obrazu kulturowego) – by opowiadać o cierpieniu, które było udziałem mieszkańców prezentowanych terenów. *Makeshift* poświęcone jest ofiarom wojny w Bośni i Hercegowinie w latach 1992-1995, natomiast *Pod powierzchnią* odkrywa miejsca w Warszawie, w których ukrywali się Żydzi podczas drugiej wojny światowej. Starzec i Gniadek podążają artystyczną ścieżką wytyczoną przez twórców takich jak Alfredo Jaar czy – w Polsce – Andrzej Kramarz. Nadrzędnym założeniem obu realizacji jest brak obrazu cierpienia w rozumieniu tradycyjnym. Młodzi fotografowie nie pokazują ani ofiar, ani wizualnych wskaźników tragedii (np. pomników lub ruin); fotografują pejzaż, który dopiero poprzez zderzenie z tekstową opowieścią o przeszłości oglądanych miejsc ujawnia odcisniętą w nich tragedię ludzkich losów. Są to zatem opowieści o zapomnianiu – mimowolnym i celowym – wypowiedziane w napięciu między tym, co widzimy, i tym, czego się dowiadujemy.

Książka Susan Sontag, która stanowi pretekst do zaprezentowanych tu rozważań, nosi tytuł *Regarding the Pain of Others*. Polski tłumacz, Sławomir Magala (któremu zawdzięczamy także klasyczne już spolszczenie *O fotografii*), oddaje znaczenie tytułu jako *Widok cudzego cierpienia*, ogniskując uwagę czytelników na tym, co oznacza „bycie widzem nieszczęść

nawiedzających inne kraje”¹. W artykule chcę zaproponować nieco inne rozumienie. Pamiętając, że słowo *regarding* z tytułu książki Susan Sontag w swoim znaczeniowym trzonie zawiera nie tylko ‘patrzenie’, lecz także ‘odnoszenie się’ (lub ‘odwoływanie się’), stawiam tezę, że we współczesnej fotografii to wcale nie widok ludzkiego cierpienia musi być podstawowym narzędziem narracji o bólu. Tytuł ten równie dobrze mógłby więc brzmieć: *Odnosząc się do bólu Innych* (lub *Wobec bólu Innych*) i na pierwszym planie stawiać nie widok, lecz postawę wobec bólu. Paradoksalnie, to „widok” właśnie często blokuje poczucie empatii, które pozwala dotrzeć do doświadczenia Innego. Jak pisze Sontag: „nasza wyobraźnia i empatia ponosi porażkę: nie udało się nam utrzymać tej rzeczywistości w umyśle”². Być może skuteczniejsze jest tu zastosowanie strategii nie-widoku lub przeciw-widoku jako narzędzia opowiadania o tym, co bolesne. W tekście analizuję kolejno „nie-widok” jako artystyczną strategię wymierzoną zarówno przeciw tradycji fotograficznego widoku (Rosalind E. Krauss), jak i krajobrazu (Beata Frydryczak), przyglądam się etycznemu przesłaniu książki Sontag, a wreszcie – proponuję „nie-widok” jako próbę przekazania wiedzy o doświadczeniu wojennej traumy.

„WIDOKI” CZY „KRAJOBRAZY”?

Fotografia [...] jest przeważnie topograficzna, początkowo podjęta w celu eksploracji, ekspedycji, badania. Zmatowione, oprawione, opatrzone nazwami zdjęć wkraczają obecnie poprzez muzeum do przestrzeni historycznej reprodukcji.

Rosalind E. Krauss³

¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 26. W kolejnych przywołaniach książki Sontag wykorzystuję przede wszystkim angielski oryginał. Jest to uzasadnione prowadzoną w artykule dyskusją z wyrażeniami użytymi przez samą autorkę.

² S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London 2003, s. 7. O niemożliwości patrzenia na cierpienie pisałam w tekście: *Sontag Revisited*, [w:] *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Kraków 2009, s. 31-50.

³ R.E. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, [w:] eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 140.

Wszystko zaczyna się od pejzażu: patrzymy na lekko zamglony, niemal piktorialny widok w tonacji jesiennych zieleni, żółci i brązów. Tafla wody potwarza w odwróceniu obraz wzgórz i domów (fotografia *Drina*). Sielska wizja.



Il. 1. Paweł Starzec, *Drina*, z cyklu *Makeshift* (2015), fotografia barwna

Kamienny most na Drinie, ujęty w tytule Mostu na Drinie Ivo Andrica. Ciała pomordowanych podczas czystek etnicznych w dolinie Driny i okolicznych osadach wrzucano do rzeki, która niosła je ze swoim biegiem. Podczas prac technicznych na pobliskiej tamie Perrurac znaleziono szczątki ponad trzystu osób.

Opisywana fotografia otwiera projekt Pawła Starca *Makeshift*. Tytuł cyklu oznacza prowizorkę, tymczasowość. Co jest tymczasowego w tym pejzażu? Kiedy przeczytamy opis całości projektu, tytuł staje się jasny. Przytocz tu większy fragment odautorskiego komentarza:

Makeshift jest dokumentalnym projektem fotograficznym, traktującym o przepisywaniu na nowo historii w powojennej Bośni i Hercegowinie. W większości przypadków budynki i przestrzenie pełniące czasowo funkcję miejsc, w których dopuszczano się okrucieństwa wobec ludności cywilnej, po zakończeniu wojny zostały odnowione, by spełniać swoje pierwotne funkcje użyteczności publicznej. Kontekst ich roli w czystkach etnicznych został wymazany, a tysiące ofiar praktycznie nie doczekały się pomników. Historia jest zbiorowo ustalaną narracją, więc da się ją napisać od zera, by pominąć to, co ma zostać zapomniane. W dzisiejszej Bośni większość obywateli została – pośrednio lub bezpośrednio – ofiarami wojny 1992-1995.

A cały krajobraz kryje w sobie skażenie, które napisana od zera historia próbuje zamaskować⁴.

Idylliczny widok opisany na początku kryje w sobie treści, których nie widać. I dopiero gdy poznamy opowieści świadków i historyków, stanie się dla odbiorców widokiem po burzy – gdy to, co najgorsze, już się stało i skażeni jesteśmy na „lizanie ran”. Tymczasowość działań ludzkich, prowizorka historii. Starzec, fotograf i teoretyk, nakreśla sens swojego projektu jasno, niemal bez uczuć. Referuje, co chciał pokazać, jednak gdy patrzymy na fotografie i zaczynamy o nich myśleć, uczucia – a właściwie: afekty – stają się nieuchronne. Wszystko w tych pracach jest znaczące. Można przykładowo zadać pytanie: czy przyroda wie, co się tutaj zdarzyło? Czy może mścić się i bronić swojej niewinności? A może należy porzucić perspektywę antropocenu i zapytać, dlaczego to nasze ludzkie cierpienia miałyby być dla natury istotne?

W rozważaniach nad wyborem wizualnej konwencji do opowiedzenia o czystkach etnicznych pomocą może przywołanie znanej dyskusji o statusie fotograficznych przedstawień przestrzeni. W *Dyskursywnych przestrzeniach fotografii* Rosalind E. Krauss analizowała fotografię i litografię Timothy'ego O'Sullivan'a z wyprawy geograficznej Clarence'a Kinga w roku 1868⁵. Amerykańska badaczka przypominała, że fotografie z wypraw geograficznych oglądano początkowo nie na wystawach, lecz jako stereografie, przez co eksponowana była ich widokowość, nie zaś krajobrazowość, charakterystyczna dla praktyki malarskiej. Píše Krauss: „Jeśli przypomnimy sobie tendencję O'Sullivan'a do planowania kompozycji wokół ukosnej recesji i centrowania ujęcia, nie zaskoczy nas to, że w jedynej publikacji poświęconej jego twórczości konsekwentnie mówi się o »widokach« [views] i o zmienianiu ich w »zwiedzanie« [viewing]”⁶. Celem widoku, inaczej niż krajobrazu, jest wciągnięcie widza w przestrzeń, nie zaś stworzenie obrazu. Autorstwo jest drugorzędne, ukryte wobec przestrzeni ukazanej na widoku⁷, który ma przekazać możliwie wiele informacji o wizualnych cechach obrazowanej przestrzeni. Krajobrazy z kolei, inaczej niż widoki, zawierają

⁴ P. Starzec, *Makeshift*, opis projektu (niepublikowany).

⁵ R.E. Krauss, op. cit., s. 137-155.

⁶ Ibidem, s. 145-146.

⁷ Ibidem, s. 146.

element idealizacji, ślady czynienia przestrzeni malowniczą (*picturesque*). Graham Clarke stwierdza, iż: „Jako wskaźnik kulturowy, malowniczość [...] poszukuje wizualnego potwierdzenia nieprzemijającej Arkadii; jednolitego obrazu życia społecznego”⁸. Przykładem takiego podejścia są fotografie Rogera Fentona, tworzącego obrazy pastoralnego angielskiego krajobrazu czy proponującego krajobrazy wojenne jako ilustrację dla poezji Alfreda Tennysona (jeszcze wróć do tego wątku). Jak przekonuje Beata Frydryczak, przeobrażenie „widoku” w „krajobraz” oznacza uwikłanie przestrzeni w procesy symboliczne i jej „uwznioslenie”; krajobraz stanowi wzniosłą reprezentację „miejsca-mitu” lub obiekt konsumpcji turystycznego oka⁹.

Czy fotoesej Starca jest zatem zbiorem widoków czy raczej krajobrazów? Pamiętajmy przy tym, że Krauss w swojej argumentacji pyta o cel wykonania obrazu. Topografie O’Sullivan’a i jemu współczesnych dokumentalistów nie były przeznaczone do ekspozycji galeryjnej, lecz do użytku archiwum geograficznego lub turystycznego dyskursu stereoskopu¹⁰; prace Starca z kolei powstają z myślą o salach galeryjnych, podobnie jak krajobrazy piktorialistów. Fotografia pokazująca most na Drinie przywołuje raczej pejzaże w stylu Fentona, chociaż perspektywiczna zbieżność linii „wciąga nas” w głąb obrazu na sposób topografii O’Sullivan’a czy Carletona Watkinsa. Podobnie jak w tamtych pracach, zwraca uwagę wycucie spokoju i pewna patetyczność przedstawienia.

Jednak ten język zostaje porzucony, gdy fotograf przechodzi do dokumentacji budynków i pomieszczeń, gdy betonowe dzieła człowieka zaczynają w obrazie dominować nad elementami przyrodniczymi. Obrazy stają się płaskie, pozbawione perspektywy powietrznej i gry cienia. Wykorzystywany jest w nich już nie język topografii O’Sullivan’a, lecz sposób obrazowania charakterystyczny dla nurtu amerykańskiej nowej topografii. Przypomnę

⁸ G. Clarke, *The Photograph*, Oxford – New York 1997, s. 55.

⁹ To argumentacja Johna Urry’ego i Phila Macnaghtena z książki *Alternatywne przyrody*, analizującej, jak krajobraz Ameryki stał się wizualną reprezentacją jej postulowanych wartości. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005. Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia turystycznego*, Poznań 2013, s. 146-168.

¹⁰ R.E. Krauss, op. cit., s. 140.



Dawne Muzeum Rewolucji. Budynek pełnił funkcję tymczasowego miejsca osadzenia. Raporty szacują liczbę więźniów na ok. 800 osób.

Il. 2. Paweł Starzec, Jablanica, z cyklu Makeshift (2015), fotografia barwna

tylko, że ten termin po raz pierwszy został zastosowany w 1975 roku przez Williama Jenkinsa, kuratora wystawy *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, do określenia charakteru twórczości takich autorów jak Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becherowie, Joe Deal, Frank Gohlke czy Nicholas Nixon. Tematyka wystawy w nowojorskim George Eastman House odnosiła się do przedstawień „przekształconego środowiska codziennego życia”¹¹. Nowa topografia wprowadzała także do problematyki wizualnej dyskurs polityczny – krytyki kapitalizmu czy konsumeryzmu – podkreślając społeczne konsekwencje eksploatacji przemysłowej. Formalne cechy obrazów odróżniają je zarówno od przedstawień piktorialnych, jak też od topografii O’Sullivan i Watkinsa, a nawet „czystej fotografii” (*straight photography*) krajobrazowej Anselma Adamsa. Obrazowanie przestrzeni na fotografiach Baltza, Stephena Shore’a czy – w kolejnym pokoleniu – Edwarda Burtynsky’ego podkreśla dwuwymiarowość obrazu; trzeci wymiar, dotychczas imitowany grą światła i rozbieleniem dalszego planu, usuwa się z fotografii, która w ten sposób nie jest

¹¹ M. Truscello, *The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective*, „Imaginations” 2012, no 3(2), s. 189.

już ani widokiem, ani krajobrazem, lecz powierzchnią znaczeń. Strategia twórcza, którą Yves Abrioux nazywał „intensywnym obrazowaniem pejzażu” (*intensive landscaping*)¹², miała być komentarzem do zmian zachodzących za sprawą industrialnych interwencji w przestrzeń – przede wszystkim eksploatacji świata przyrodniczego – skutkujących nieuchronnym zniszczeniem przestrzeni symbolicznych, „nietkniętych” dotąd ludzką działalnością (jak Yosemite fotografowane jeszcze przez Adamsa czy Edwarda Westona). Nowa topografia zamiast malowniczych lasów wybierała infrastrukturę gazociągów i ropociągów, sterty zużytych opon zamiast powierzchni jezior. Była przedmiotowa w tym sensie, że pokazywała niezwykle dokładnie obiekty, które znajdowały się przed obiektywem, lecz ten staranny, katalogowy, wizualny opis przedmiotów zderzony był z wyrażaną tekstowo wiedzą o znaczeniu obiektów. Te komentarze (a czasem jedynie podpisy) odsyłały do właściwych znaczeń – opowieści o społecznych sensach. Obrazy nowotopograficzne również z założenia były bezładne, lecz obecność postaci ludzkich nie była konieczna do tego, by zobaczyć, jak niszczycielska jest działalność człowieka.

Tor bobslejowy na stokach góry Trebević, wybudowany jako jedna z lokacji zimowych igrzysk olimpijskich Sarajewo '84. Podczas oblężenia miasta pełnił rolę pozycji artyleryjskiej.



Il. 3. Paweł Starzec, Trebević, z cyklu Makeshift (2015), fotografia barwna

¹² Ibidem, s. 190.

Wybór tej strategii przez Starca (i – jak zobaczymy w dalszej części artykułu – także drugiego z moich bohaterów, Łukasza Gniadka) jest celowy – kieruje uwagę ku przedmiotowi. Zobaczymy, jak to działa, na przykładzie fotografii pokazującej ukryty w lesie tor bobslejowy na stokach góry Trebević. Widzimy betonową konstrukcję, która (niczym „industrialna ruina” Tima Edensora) uległa częściowemu zniszczeniu. Tym samym fotograf odsyła nas ku historii – Starzec informuje, że tor został „wybudowany jako jedna z lokacji zimowych igrzysk olimpijskich Sarajewo ’84. Podczas oblężenia miasta pełnił rolę pozycji artyleryjskiej”¹³. W nowej topografii mamy do czynienia z podejściem, które nazywam „nie-widokiem” – nie dlatego, że nie widać nic na zdjęciu, ale dlatego, że widok jest jedynie środkiem do wiedzy o czymś, co pod widokiem się kryje.

WIDOKI CIERPIENIA?

(ang.)

to regard:

1. (*gaze*) przypatrywać się;
2. (*point of attention, respect*) mieć na względzie, odnosić się.

regarding:

dotyczący, jeśli chodzi o, co do, co się tyczy, odnośnie do.

(franc.)

regarder:

1. patrzeć, przyglądać się, oglądać;
2. mieć na względzie;
3. stawiać czemuś czoło.

Wydawałoby się, że książka Sontag jest o widokach – nie w sensie widoków, o których pisałam przed chwilą (w kontekście teoretycznego sporu o fotografii przestrzeni przyrodniczych), lecz jako określenia tego obszaru, na który patrzymy. Jak jednak będę przekonywać, nie o sam widok tu chodzi, lecz o nasz stosunek do postrzeganego, a przede wszystkim do innych ludzi, których historie opowiadają fotografowie. Susan Sontag używa w tytule książki trybu imiesłowowego – angielskie *regarding* to odnoszenie się do

¹³ P. Starzec, op. cit.

czegoś, przypatrywanie się, lecz nie rzeczownikowy ‘widok’. Amerykańska intelektualistka odnosi się do czynności, włączając tym samym odbiorców w analizowany proces. To my odnosimy się do czegoś lub przypatrujemy się czemuś. Także we francuskim tłumaczeniu, chociaż *regarder* znaczy tu ‘patrzeć’, tłumacz unika tego słowa i proponuje tytuł *Devant la douleur des autres*¹⁴ (*Wobec bólu innych*). Chodzi więc raczej o to, by mieć взгляд na innych, niż tylko patrzeć. Sama Sontag miała bowiem, w mojej opinii, dwuznaczny stosunek do obrazów. W *O fotografii* niby jeszcze wierzyła, że mogą zmieniać świat, lecz w *Wobec bólu innych* miała już zasadnicze wątpliwości. Spomiędzy jej słów wyciera rozczarowanie, że obrazy zawodzą. Zostajemy postawieni wobec ściany – „can’t understand, can’t imagine”¹⁵. Nie przełożymy obrazu na doświadczenie. Kiedy Georges Didi-Huberman przywoływał w *Obrazach mimo wszystko* słowa Sontag, podkreślał, że fotografia i widzenie nie są tożsame. Wspomnienie pisarki, w którym opisywała swoją reakcję na zdjęcia z Bergen-Belsen i Dachau¹⁶, skomentował: „Fotografie były dla niej tylko *otwarcie wrót wiedzy* za pośrednictwem *chwili widzenia*”¹⁷. Należy zatem przekroczyć granicę milczenia, rozbić ścianę i zobaczyć. Didi-Huberman także nie ma pewności, na ile fotografie mogą być skuteczne. Pyta: „Co oznacza ta niepokojąca jednomyślność [odnośnie do nieprzystawalności obrazu wobec prawdy traumatycznego doświadczenia – przyp. M.M.]? Czy to, że posługiwanie się obrazem jest nieadekwatne, niepełne i zawsze zawodne?”¹⁸. Odnosząc sformułowanie Didi-Hubermana do fotografii (założyć bowiem można, że w oryginale bardziej chodzi o obraz rozumiany jako „wyobrażenie”), powiedzmy, że trzeba obłożyć fotografię wieloma zastrzeżeniami, wieloma warunkami, zanim „mimo wszystko” zaczną znaczyć.

W tej dyskusji o widzeniu i niewidzeniu zastanawia mnie to, czy nie-pokazanie czegoś może być skuteczniejsze w przekazaniu wiedzy (lub, jeśli ktoś woli, w transferze postpamięci) niż widok? Jeśli miałabym wybierać, bawić

¹⁴ S. Sontag, *Davant la douleur des autres*, tłum. F. Durant-Bogaert, Paris 2003.

¹⁵ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit. s. 113.

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 108.

¹⁸ Ibidem, s. 59.

się w lingwistyczne skojarzenia i gry, to ze słownikowych definicji przywołanych na wstępie tej części artykułu wybrałabym ostentacyjnie znaczenie ostatnie czasownika *regarder* – ‘stawić czemuś czoło’, bo przecież patrząc, stawiam czoło cierpieniu, i to nawet nie nieokreślonemu cierpieniu – lecz bólowi (*pain*), przywołującemu konkretne doświadczenie psychosomatyczne. Czy fotografia jednak musi „boleć”, by działać¹⁹? „To szokujący obraz, w tym rzecz” – pisze Sontag o słynnej fotografii Roberta Capy z 1936. „Powołane²⁰ jako część fotodziennikarstwa, obrazy miały przykuwać uwagę, zaskakiwać. Jak głosił stary slogan reklamowy założonego w 1949 »Paris Matcha«: »Waga słów, szok obrazów«²¹.”

W wezwaniu tym obrazy i słowa wzajemnie się wspierają. Obrazy zatrzymują uwagę czytelników, lecz to ze słów utkany zostaje sens przekazu. Po raz kolejny przekonujemy się, że wiara w samodzielną moc obrazów jest mitem. Zestawmy słowa Sontag z opinią Adama Broomberga i Olivera Chanarina. Ci kuratorzy, fotografowie, a także jurorzy konkursu World Press Photo, komentując przebieg kwalifikacji, zauważyli: „Fotografie dzisiaj rzadko stają się wiadomością dnia²². Ciężar informacji przenosi się na materiały ruchome – filmy kręcone aparatami lub smartfonami. Nawet jeśli uznamy, że fotografia dzisiaj nie jest pierwszorzędnym nośnikiem mediów informacyjnych, to kwestia usytuowania obrazu wobec reprezentacji cierpienia Innych pozostanie istotna. W pytaniu o patrzeć na ból nie chodzi o konkurencję technologiczną – materiałów nieruchomych (*still*) kontra ruchomych (*moving image*). Chodzi o zasadniczy problem od wieków zajmujący filozofów kultury i artystów: czy patrząc, widzimy? Wspomniani autorzy parafrazują

¹⁹ Roland Barthes był o tym przekonany, dlatego też skonstruował opozycję *studium* – *punctum*, kulturowe – bolesne.

²⁰ Znów przychodzi na myśl znacząca gra słów – *conscripted* to ‘powołać do wojska’; w tłumaczeniu Magali: „wcielone do dziennikarstwa”.

²¹ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit., s. 20.

²² A. Broomberg, O. Chanarin, *Unconcerned but Not Indifferent*, „foto8 Magazine”, March 2008, s. 1, <http://www.broombergchanarin.com/text-unconcerned-but-not-indifferent/> [dostęp: 11.12.2017]. Choćaż niekiedy tak się dzieje. Por. przypadek fotografii martwego syryjskiego chłopca, Alana Kurdiego, wyrzuconego na brzeg tureckiej plaży.

słynny slogan Capy „jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to nie byłeś wystarczająco blisko”:

„Jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to nie przeczytałeś wystarczająco wiele”. Być może to przepracowanie często powtarzanej mantry Capy jest kluczem do zrozumienia nowego języka foto-dziennikarstwa – takiego, które proponuje obrazy świadome tego, czego nie udaje się pokazać; obrazy, które komunikują niemożliwość reprezentacji bólu i przerażenia osobistej tragedii²³.

Powtórzę, nie o widok tu chodzi, lecz o niewidzenie, przez które uruchomione zostają nasze zdolności interpretacyjne. Problem, który mamy z obrazami szokującymi, polega na tym, że blokują one świadomość i uruchamiają podświadomą traumę. Sontag pisała o tym wielokrotnie: „Narracje mogą pomóc nam zrozumieć. Fotografie czynią coś jeszcze: nawiedzają nas”²⁴. Zszokowani, nie czynimy gestu – zamrożeni, jak (by znów odwołać się do dyskusji toczącej się w kręgu badaczy kultury wizualnej) pod spojrzeniem Meduzy. Nowe fotodziennikarstwo sięga ku innym środkom – przekonują Broomberg i Chanarin – które sprawiają, że fotografie są nieoczywiste i niejednoznaczne. Postrzeganie wymaga w ich przypadku dodatkowego wysiłku. Przykładami takich obrazów są zdjęcia prasowe z roku 2008: fotografia Johna Moore’a zrobiona w czasie zabójstwa Benazir Bhutto – obraz rozmyty, którego jedną trzecią wypełniają nieostre zarysy postaci, a pozostałą powierzchnię – niebo przecinane rozbłyskami iskiei; lub Stanleya Greena, który sfotografował rysunki na piasku – schemat ataku na granicy Czadu i Sudanu. Możemy takich przykładów znaleźć więcej, by przywołać chociażby cykl *Jedenaście eksplozji* (2006) Sophie Ristelhueber, poddającej postprodukcji materiały uzyskane w Iraku od lokalnych korespondentów. W tych – nawiązujących do *Doliny Cienia Śmierci* Rogera Fentona – cyfrowych rekonstrukcjach lejów po bombach nie widzimy ludzkiego cierpienia, a jedynie ślady działań wojennych²⁵. Podobnie czyni Simon Norfolk, kiedy

²³ A. Broomberg, O. Chanarin, op. cit., s. 9.

²⁴ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit., s. 80.

²⁵ Warto pamiętać, że także Fenton przygotowywał się kilkakrotnie do dokumentacji sceny i nie zdecydował się na pokazanie zwłok. W rezultacie uzyskała dwa negatywy, które w jego opinii najlepiej oddawały tragizm ataku: na jednym

w *Archeologicznych skarbach z Doliny Tygrysu* (2003) pokazuje nam udokumentowany w archiwalny sposób ułomek metalu ze stopionego irackiego czołgu. Te ślady archeologii „współczesnych przeszłości”²⁶ wskazują nam szlak poszukiwań, lecz same w zasadzie niczego nie pokazują.

Problem poruszany w dyskursie fotodziennikarstwa zajmuje także filozofów. Jacques Rancière w książce *The Emancipated Spectator* porównywał dwa wizualne pomniki pamięci: *Shoah* Claude’a Lanzmanna i *Real Pictures* Alfreda Jaara. W pierwszym z nich dokumentalista przedstawia nam zeznania świadków – pokazuje ich twarze, w których odnajdujemy potwierdzenie horroru, z którego ocaleli. Instalacja drugiego została poświęcona ludobójstwu w Rwandzie w 1994 roku. Rancière zastanawiał się, jak można za pomocą narzędzi artystycznych opowiadać o zbrodni, unikając bezpośredniego przedstawienia przemocy. Instalacja Jaara składała się z czarnych pojemników zawierających zdjęcia zamordowanych osób. Obrazy ukryte w pudełkach pozostają niewidoczne dla widza. Kto wie, może wcale ich tam nie ma? Musimy zaufać artyście, że zawartość pudeł odpowiada opisom umieszczonym na pokrywach obiektu. Rancière komentuje:

Na pierwszy rzut oka ta instalacja podobnie przeciwstawia świadectwo słów dowodom środków obrazowych. Lecz to podobieństwo zataja podstawową różnicę: tutaj słowa są oddzielone od jakiegokolwiek głosu; same przyjmują formę wizualną. Zatem jest jasne, że nie chodzi o przeciwstawienie ich widzialnej formie obrazu. Jest to pytanie o konstrukcję obrazu – by tak powiedzieć, określone połączenie pomiędzy słownym i wizualnym²⁷.

Instalacji towarzyszy inna praca Jaara, *Oczy Gutete Emerity* (1997), składająca się z dwóch lightboxów pokazujących oczy kobiety, która patrzyła na masakrę własnej rodziny. Do informacji o wydarzeniach prowadzi krótki tekst umieszczony obok. Jaar kończy narrację słowami: „Pamiętam jej

droga jest zasłana kulami armatnimi, na drugim kule pokrywają jedynie część przestrzeni. Zob. J. Hacking, D. Campany, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 52-53.

²⁶ Określenie Michaela Shanksa, zob. M. Michałowska. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012, s. 226 i n.

²⁷ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, New York – London 2009, s. 95.

oczy”²⁸. Teraz także my możemy spojrzeć w oczy Gutety, by wczuć się w jej ból, poznać cierpienie płynące z naszej wiedzy, nie z widoku.

KONKLUZJA: WYJŚĆ POZA WIDOK

Codzienne widzenie, dopóki nie ponosi porażki, nie musi wcale znać swoich granic i możliwości. Toteż na ogół pozostaje w stanie nierozwiniętym. [...]

Rozerwanie albo przynajmniej rozluźnienie tej gęstej siatki stwarza szansę poznania. Jeżeli nagle nie wiemy już, co widzimy, często widzimy jak gdyby po raz pierwszy. Jeżeli nie poprzestaniemy po prostu na rozpoznawaniu, rodzi się możliwość percepcji refleksyjnej i świadomej. Wówczas to, co dobrze znane, natychmiast traci znamiona swojskości, rzeczywistość staje się widzialna w wyższym stopniu. W zdumieniu otwieramy oczy: uzyskaliśmy oto wgląd w rzeczy.

Gottfried Boehm²⁹

Oto pusty podziemny (a może wielopoziomowy) parking. Betonowa podłoga połyskuje od wody, białymi liniami wyznaczono prostokąty miejsc parkingowych. Dalszy plan dzielą betonowe, pomalowane na żółto i zielono słupy. Przestrzeń rozświetla chłodne jarzeniowe światło. Kadr jest niemal doskonale symetryczny, odbity jak w teście Rorschacha. Powtarzalność zakłóca niebieska tabliczka z literą „P” umieszczona po prawej stronie kadru.

Zdjęcie pochodzi z cyklu Łukasza Gniadka zatytułowanego *Pod powierzchnią* (2013). Fotograf odnalazł lokacje (celowo nie nazywam ich miejscami), w których w czasie drugiej wojny światowej ukrywali się w Warszawie Polacy żydowskiego pochodzenia. Informacje autor uzyskał z archiwum Stowarzyszenia „Dzieci Holocaustu” lub dzięki świadkom wydarzeń i ich potomkom. Realizując projekt, musiał zmierzyć się z elementarnym – w świetle pytania o sens i cel fotografii – problemem: jak pokazać przeszłość, jeśli nie tylko nie zachowały się obiekty, ale także usunięto wszelkie jej ślady. Przestrzenie zostały radykalnie zmienione przez wojenne zniszczenia i powojenne odbudowy. Perspektywa fotografa jest tu perspektywą postpamięci, poszukiwaniem przeszłości oddalonej generacyjnym dystansem i uzyskiwanej w poczuciu dojmującego braku wiedzy

²⁸ Wersję internetową pracy można zobaczyć pod adresem: <http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html> [dostęp: 2.03.2018].

²⁹ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, tłum D. Kołacka, Kraków 2014, s. 245.



Ul. Sierakowska 4 (ulica obecnie nieistniejąca). Znajdowała się tu kamieniczna piwnica, w której ukrywało się kilku Żydów.

Il. 4. Łukasz Gniadek, Pod powierzchnią (2013), fotografia barwna

historycznej. Gniadek wybrał jedyną dostępną możliwość – zarejestrował współczesny stan miejsc. Inaczej jednak niż w typowych reprezentacjach postpamięci (jak *Shoah* Claude’a Lanzmanna czy *Maus* Arta Spiegelmana) nie mamy tu figury świadka, którego opowieść/świadectwo budowałyby narrację foto-tekstu. Fotografie Gniadka łączy z podejściem nowotopograficznym bezludność dokumentowanych przestrzeni, a także charakterystyczna „płaskość” przedstawienia. Fotografie pokazują „nic”. Opisywana praca, jak sądzę, może być modelową ilustracją strategii nie-widoku. Dopiero bowiem to, co niewidoczne – wiedza zawarta w podpisie – wskazuje na sens zdjęcia. Czytamy: „ul. Sierakowska 4 (ulica obecnie nieistniejąca). Znajdowała się tu kamieniczna piwnica, w której ukrywało się kilku Żydów”³⁰. Podpis również jest powściągliwy czy wręcz enigmatyczny; nie dowiadujemy się, kim byli mieszkający tam ludzie, jak się nazywali, jak skończyły się ich historie. Celem takiego nakierowania pracy jest skłonienie widzów do dalszych poszukiwań, pozostawienie ich w stanie niepewności – wskazującej, że w historii powstały luki nie do wypełnienia. W cytacie rozpoczynającym ten fragment mojego szkicu Gottfried Boehm pisze: „Jeżeli nie poprzestaniemy po prostu na rozpoznawaniu, rodzi się możliwość percepcji refleksyjnej i świadomej. Wówczas to, co dobrze znane, natychmiast traci znamiona swojskości,

³⁰ Ł. Gniadek, *Pod powierzchnią*, opis pracy (niepublikowany).

Ul. Grochowska 335, teren za budynkiem. Znajdował się tam warsztat, na tyłach którego podobno byli ukrywani Żydzi.



Il. 5. Łukasz Gniadek, Pod powierzchnią (2013), fotografia barwna

rzeczywistość staje się widzialna w wyższym stopniu³¹. Nie-widoki mają prowadzić do potrzeby rozpoznania, lecz nie zaspokajając jej, by nie uspokajając naszych sumień. Zostawiać w niepewności – jak wtedy, gdy spotykamy się z cudzym bólem i nie potrafimy mu przeciwdziałać.

Co pokazuje nam fotograf? Pusty korytarz pomiędzy betonowymi ścianami piwnicy, podwórko otoczone PRL-owskimi blokami, szklany korytarz ultranowoczesnego biurowca, opisywany wcześniej parking, zabałaganiony pokój. Jedna z fotografii ukazuje pomieszczenie zachowane od lat wojennych – arenę pod wybiegiem dla lwów w warszawskim ogrodzie zoologicznym. Obraz skutecznie, na sposób chłodnej dokumentacji „nowych topografów”, likwiduje ślady magicznej nostalgii czy melancholii, którą moglibyśmy poczuć, patrząc na zdjęcia. Przestrzenie są zimne, nieoswajalne. Fotograf wykorzystuje zabieg podobny do Brechtowskiego efektu obcości. Jego celem, jak pamiętamy, było „umożliwienie widzowi badawczej, krytycznej postawy wobec przedstawianego mu zdarzenia”³². Między odczuciem widza teatralnego i odbiorcy fotografii nie ma tu dużej różnicy. Tak jak w spektaklach Brechta, widz/odbiorca fotografii nie ma jej przeżywać, ale prowadzić dochodzenie, analizować i oceniać – niczym detektyw. W tym

³¹ G. Boehm, op. cit., s. 245.

³² B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118.

celu fotografii zrobiono cyfrowym aparatem małoobrazkowym w pełnym świetle, pozbawiając obrazy mocnego światłocienia, przy zastosowaniu niemal symetrycznej kompozycji. Rezultat jest paradoksalny – ta przestrzeń jest tak przejrzysta i oczywista, że trudno wyobrazić sobie, by w tak otwartym, widocznym miejscu można było się ukryć. A jednak emocje się ujawniają. Emocje czy afekty?

W haśle „afekt” zawartym w znakomitym leksykonie *Modi memorandi* Luiza Nader odróżnia emocje – „silne pobudzenie i świadome doświadczenie specyficznej jakości” – od afektów – proto-emocji, podświadomych reakcji organizmu. A jednak to afekty bliższe są procesowi pamięci, „transmitowanemu przez podmioty ludzkie i pozaludzkie, nasączonemu emocjonalnie i podatnemu na transformację afektywnemu doświadczeniu mnemoniczemu”³³. W nie-widoku chodzi o to, by uruchomić afekt, by emocje przekuły w proces pamięciowy, który stanie się fundamentem historii. U Sontag patrzenie jest problemem etycznym – stawia nas przed dylematem: odwrócić wzrok czy bezwstydnie się gapić (bowiem patrzenie na cudzy ból kulturowo uznawane jest za bezwstydną). Dla tego dylematu – być voyeuem lub tchórzem – nie ma dobrego rozwiązania, dlatego kiedy widok nie wystarcza, trzeba odnieść się, zmierzyć się z bólem Innego. Nie można go zrozumieć ani wyobrazić. Można jednak uzyskać wgląd w istotę rzeczy (czyli w tym kontekście – w sens cierpienia).

W fotografii zatem gra toczy się o przekroczenie granicy „obrazka” i dotarcie do tego, co jest niepokazane; na przekór empirycznemu doświadczeniu, że fotografia zapisze i pokaże wszystko. „Fotograficzna pamięć” jest mitem, bo chociaż fotografia zapisuje wszelkie szczegóły, to nasze oko i mózg nie wszystko potrafią dostrzec i zinterpretować. Owszem, fotografia rejestruje tylko to, co znajdowało się przed obiektywem. Czy jednak nie jest tego, paradoksalnie, zbyt wiele? Czy nie sprowadza nas na manowce, pokazując „wszystko”, a zarazem ukrywając zasadnicze znaczenie? Celem nie-widoku jest, poprzez umiejętne nakierowanie uwagi odbiorcy, wygrzebanie istoty opowieści, jej sensu (jak wygrzebuje się z piasku przypadkowo znaleziony skarb) spod warstwy tego, co zbyt widzialne – estetyczne, banalne lub szokujące.

³³ L. Nader, *Afekt*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 31-32.

Fotografie Starca są utrzymane w nieco wyblakłej tonacji, jak stare slajdy ORWO lub zaczerwienione z upływem czasu Kodaki. Te nostalgiczno-turystyczne obrazy nie pokazują nam tego, co wydaje się, że na pierwszy rzut oka widzimy. To pocztówki nadesłane z krainy śmierci, zawierające informacje o ranach jeszcze niezabliźnionych, których my, turyści zwabieni mitem bałkańskiego urlopu, nie chcemy oglądać w przestrzeni realnej. Nie dostrzegamy tragedii przeszłości, tak jak nie zobaczymy tajemnic warszawskich przestrzeni sfotografowanych przez Gniadka. Pamięć ulega zatarciu, świadkowie odchodzą – pozostaje waga świadectwa, lecz ktoś musi je spisać. Ktoś musi sfotografować także to, czego już nie widać. A my musimy stawić temu czoło, jakbyśmy patrzyli po raz pierwszy.

Bibliografia

- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, tłum. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014.
- Bertold Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7.
- Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *Unconcerned but Not Indifferent*, „foto8 Magazine”, March 2008.
- Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford University Press, Oxford – New York 1997.
- Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Beata Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia turystycznego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2013.
- Juliet Hacking, David Company, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Arkady, Warszawa 2014.
- Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Phil Macnaghten, John Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

- Marianna Michałowska, *Sontag Revisited*, [w:] *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Galeria f5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2009.
- Luiza Nader, *Afekt*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, Verso, New York – London 2009.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London 2003.
- Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.
- Michael Truscello, *The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective*, „Imaginations” 2012, no 3(2).

The Non-Views. Photographic Narrations on the Suffering

The article is based on the analyses of two photo-texts by young Polish photographers, Paweł Starzec and Łukasz Gniadek. Both artists show cultural landscapes in a ‘new topography’ style to tell stories about the war trauma of inhabitants of displayed areas. *Makeshift* by Starzec is dedicated to victims of the 1992-95 war in Bosnia and Herzegovina and *Under the Surface* by Gniadek refers to Polish Jews history in Warsaw. Photographers present no visual signs of the bygone tragedy, however – through focusing on landscapes – they direct attention of the viewer to the drama of human loss. Remembering that, according to the title of Susan Sontag’s book, in photography we ‘regard the pain of Others’, I state that a view of pain does not have to be the main means used in visual narration on suffering. Paradoxically, it is a ‘view’ that blocks the empathy for the Other. Thus we need a non-view to understand the experience of those who suffer.

Keywords: photography, Susan Sontag, visual culture, Paweł Starzec, Łukasz Gniadek