

kontekstualną obudowę jego znaczenia oraz odsłanianie przestrzeni jego rezonansu (co nakazuje uwzględnianie różnorodnych płaszczyzn znaczeniowych, często zakorzenionych w przeszłości badanej grupy, społeczności) mogą stanowić czynnik skłaniający antropologów operujących tak skonstruowaną formą pojęciową „mikro-zdarzenia” do – przewrotnie parafrazując Geertza – „rozglądania się w końcu nie tylko na boki, ale również w tył”.

Podobne uwagi można poczynić odnośnie do wyróżnionej przez poznańskiego uczonego formy pojęciowej „zdarzenia dyskursywnego”. W tym przypadku ujawnia się wszak bliskie pokrewieństwo problemu terenowych doświadczeń etnologicznych wystawionych bezpośrednio na obserwację i współuczestniczenie w świecie Saussurowskiego *parol*. Wypowiadane przez etnologicznych respondentów słowa można traktować jako wydarzenia, bowiem „na poziomie samej rzeczywistości skutkują, działają, zmieniają, decydują, wytwarzają”¹⁹. Tropy bliskie pojęciu „zdarzenia dyskursywnego” znajdziemy zapewne we współczesnej refleksji teoretycznej antropologii kulturowej. Jej adherenci bez wątpienia nie będą mieli szczególnych problemów ze zrozumieniem i akceptacją stwierdzeń cytowanej przez Falkowskiego Arletty Farge, przekonującej, że: „ledwo słyszalna i niewyraźna mowa, owa drobnostka [...] sformułowana odpowiedź bądź opowiadana historia są [...] wydarzeniami, podobnie jak bitwy, zamieszki i traktaty dyplomatyczne. «Podobnie», ale też inaczej, rzecz jasna”²⁰.

Zasadnicza kwestia będąca nadal sprawą przyszłości pozostaje prosto sformułowana – jakim efektem będzie skutkować próba świadomego przeniesienia do języka antropologii kulturowej wysublimowanych konceptualizacji historiografii w zakresie centralnego dla niej pojęcia „zdarzenia historycznego”?

Jacek Kowalewski

Jakub Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Katowice 2014, ss. 256

„Historia nie jest wiedzą, jest sztuką i powstaje tylko dzięki wyobraźni” – tłumaczy Sylwestrowi Bonnardowi młody Gélis w znanej powieści Anatola France’a²¹. A zatem historyk, wbrew założeniom Leopolda Rankego, nie mówi, „jak właściwie było”. Swymi narracjami o przeszłości raczej nadaje światu sensy, niż rekonstruuje fakty zgodnie z kryteriami obiektywizmu. Przeszłość jako przedmiot poznania istnieje tedy o tyle, o ile istnieje jej interpretacja. Można się zastanawiać, jak to krytyczne stanowisko wobec klasycznej historiografii, prezentowane przez wrażliwego społecznie socjalistę, a zarazem ironicznego

¹⁹ Ibid., s. 258.

²⁰ Ibid., s. 185.

²¹ A. France, *Zbrodnia Sylwestra Bonnard*, przeł. J. Sten, Kraków 2005, s. 133.

sceptyka, ma się do epoki wielkich przemian, w której żył France (a w zasadzie Jacques Anatole Thibault). Chodzi oczywiście o okres intensywnego rozwój technicznego, uprzemysłowienia, mechanizacji, którego jednym z symboli okazało się odkrycie i upowszechnienie fotografii. Od swych początków towarzyszyła ona przeobrażeniom życia społecznego, pozwalała przy tym rejestrować i utrwalac także to, co było zmienne, efemeryczne, bezprecedensowe i niedostępne szerszemu gronu widzów. Fotografia stała się nie tylko medium, ale też rodzajem obrazowej pamięci, instytucją poświadczającą istnienie danych w postrzeżeniu obiektów i sytuacji. Nie tylko dawała możliwość dokumentacji i ukazywania z całą mocą prawdy wydarzeń politycznych, ekonomicznych czy kulturalnych, ale i uprawomocniała tożsamość. Moment jej powstania łączy się często z przypisywanymi Paulowi Delaroché słowami „malarstwo umarło!”. Oto wynaleziono narzędzie idealnie oddające świat. Słowa francuskiego artysty wielokrotnie powtarza w swej niedawno opublikowanej książce *Aparaty i obrazy* Jakub Dziewit. Czemu wydają się mu one tak ważne? Otóż w opowieści katowickiego kulturoznawcy słowa te wiążą historię, fotografię, historię fotografii i kulturowe narracje. Zawiera się w nich nie tylko pytanie o „prawdę fotografii” czy o strategię wczytywania się w wydarzenia przybliżane na zdjęciach lub o poznawanie historii zdjęć, ale także o to, w jaki sposób w ogóle przedstawiać dzieje wynalazku Daguerre’a (istotne przy tym wszystkim okazują się również kulturowe perypetie urządzeń, za pomocą których powstawały i powstają fotografie).

Podtytuł publikacji Dziewita, brzmiący *W stronę kulturowej historii fotografii*, przywodzi na myśl inne prace dotyczące praktyk fotograficznych, jak choćby ważną książkę Rafała Drozdowskiego i Marka Krajewskiego *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*²². Poznańscy badacze sygnalizują potrzebę odejścia od interpretowania zdjęć traktowanych jako dokumenty, od demaskowania działań władz wykorzystujących fotografię na rzecz panującego systemu czy też od rekonstruowania sposobów oglądu rzeczywistości przez twórców, media, kuratorów. Postulują konieczność skupienia się na regułach i wzorach kulturowych odnoszących się do rejestrowania obrazów za pomocą aparatu, na tym, co staje się obiektem zabiegów fotograficznych, i tym, co jest w kadrach pomijane, ukrywane, retuszowane, na konwencjach i rytuałach towarzyszących czynności fotografowania, a także na praktykach związanych ze sferą rozwiązań technicznych. Monografia Drozdowskiego i Krajewskiego, choć pokazuje przemiany, jakie zachodziły w zakresie praktyk związanych z fotografią, to stanowi jednak spojrzenie socjologiczne. Trudno byłoby ją nazwać „kulturową” bądź „kulturoznawczą historią” obrazów i aparatów. Zapytajmy, co zatem łączy się z tymi określeniami w przypadku książki Jakuba Dziewita?

Zacznijmy od wzmiankowanej śmierci malarstwa. Dyskusja między tytułowym bohaterem przywołanej na wstępie powieści, czyli Bonnardem, a młodym Gélisem dotyczy w istocie sporu o reprezentację, a dokładniej o to, co robi historyk, kiedy stara się opisać przeszłość. Czym są źródła i fakty? Które z tych ostatnich są ważne? I czy rzeczywiście można dotrzeć do zdarzeń, procesów, mechanizmów tworzących to, co przeszłe? A może Anatol France zadaje niewłaściwe pytania? Może historia jako dys-

²² R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010.

cyplina naukowa świadoma swoich uwarunkowań nie powinna pytać o fakty, tzn. o to, „jak właściwie było”, ale budować wiedzę o minionej epoce, przekraczając znacząco tę, którą owa epoka sama o sobie posiadała? Pomyślmy o badaniu historycznym jak o doskonałym portrecie. Doskonały portret to nie ten, który idealnie odwzorowuje cechy fizyczne osoby portretowanej w określonej chwili, w danym miejscu, przy odpowiednim świetle, w takiej, a nie innej pozycji, pozie etc. (tu, jak skądinąd wiemy, fotografia nie ma sobie równych). Doskonały portret to ten, który zbliża się do obrazowanej postaci poprzez wierniejsze oddanie jej istotnych cech. Mówimy wówczas, że coś udało się uchwycić, coś poza czysto fizycznym (przygodnym) podobieństwem wynikającym z „mechanicznego” przeniesienia. Takie właśnie wrażenie można odnieść, patrząc na dzieło ukazujące papieża Innocentego X pędzla Don Diego Velázqueza. W tym przypadku malowidło pozwala zobaczyć więcej, dostrzec „wewnętrzne” rysy obrazowanego obiektu. Analogicznie rzecz ma się z historią. W badaniach chodzi o „prawdziwsze”, czyli dogłębniejsze, zrozumienie i opisanie epoki, dokładniejsze jej rozpoznanie – możliwe jedynie w perspektywie współczesnej wiedzy i osiągniętych procedur poznawczych. Co w kontekście powyższego oznacza sformułowanie „w stronę kulturowej historii fotografii” i co z ogłoszoną śmiercią malarstwa? Jest to pytanie o to, jak pisać historię.

Mamy oczywiście do dyspozycji bardzo wiele publikacji dotyczących dziejów fotografii, z których przynajmniej kilka zna każdy czytelnik niniejszego omówienia (poza *Historią fotografii światowej* Naomi Rosenblum do najciekawszych, zwłaszcza pod względem problematyzowania zagadnienia, należy z pewnością książka André Rouillé *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*). Wszyscy oczywiście znamy też takie klasyczne prace teoretyczne, jak *Światło obrazu* Rolanda Barthesa czy *O fotografii* Susan Sontag (nie zapominamy rzecz jasna o Benjaminie, Bergerze czy bardziej współczesnym, popularnym wciąż w naszych kręgach akademickich, W.J.T. Mitchellu). Cóż więc można jeszcze napisać o historii fotografii i co kryje się za zagadkowym przymiotnikiem „kulturowa”? Otóż Jakub Dziewit nie tylko próbuje dać nam odpowiedź, ale też stara się interesująco rozwiązać tę kwestię w swych badaniach. Wskazując na takie problemy, jak: selekcja faktów, zewnętrżność perspektywy poznawczej względem badanej epoki oraz istnienie schematów pojęciowych czy narracyjnych, w jakich niewątpliwie tkwimy, wyjście widzi właśnie w czymś, co określa mianem „kulturowej historii”, „która dzięki zmianie sposobu podejścia wszystkie problematyczne do tej pory cechy opisu historycznego traktować będzie aprobatywnie. Tak więc «kulturową historię» należy tutaj rozumieć – pisze w *Prologu* do swej książki Dziewit – nie tyle jako dziejopisarstwo, historię opisującą rozwój kultury czy też opis historii w kontekście rozwoju kultury, ale przede wszystkim jako historię «świadomą kultury», czyli historię pisaną z możliwie najlepszą świadomością zarówno kulturowych uwarunkowań opisywanych czasów, jak i świadomością kulturowych uwarunkowań czasów opisującego, a także – ze świadomością niemożliwości pełnego, totalnego zrozumienia tych uwarunkowań” [s. 19–20]. Jak dopowiada, jego celem nie jest wyłącznie historyczna rekonstrukcja dziejów związanych z prezentowanymi fotografiami. Zadanie, jakie przed sobą stawia, polega na analizie formy i treści zdjęć, a następnie ich interpretacji w kontekście kulturowych znaczeń. Wszystko to nazywa nieco zaskakująco „mitologią”, którą łączy zarówno z procesem twórczym, jak też z historyczną, a zwłaszcza współczesną recepcją fotografii. Czytając

kolejne rozdziały pracy, trudno osądzić, czy ta decyzja terminologiczna była trafna. Jednak jeszcze trudniej w perspektywie całości publikacji orzec, czy określenie „kulturowa historia” za sprawą aprobatywności rzeczywiście unieważnia wszystkie problematyczne cechy opisu historycznego. Patrząc tak na rodzimą, jak i światową tradycję badań nad kulturą, wydaje się to tyle ciekawą, co i ryzykowną ideą. W każdym razie wypracowaną przez siebie koncepcję Dziewit trafnie wspiera Benjaminowym przekonaniem, że „historia jest przedmiotem konstrukcji, dla której właściwym miejscem nie jest czas pusty, homogeniczny, ale wypełniony przez terażniejszość” [s. 24]. To oczywiście w odniesieniu do rozważanej przez niemieckiego teoretyka kultury postaci/figury przedstawionej na akwareli „Angelus Novus” Paula Klee.

Recenzowany tom składa się z trzech części. O ile tytuły i miejsca dwóch pierwszych wydają się w pełni uzasadnione (odpowiednio: rozdziały 1 do 8 to *Historia fotografii*, zaś 9 do 13 *Historia aparatu*), o tyle część trzecia (nazwana *Współczesność* i składająca się z niewielkiego rozdziału 14 *Erotyka i przemijanie*) może wydawać się nieco zaskakująca. Niemniej są to oryginalne rozważania na temat pary najistotniejszych w dzisiejszej kulturze tematów fotograficznych. Wypada zgodzić się z Dziewitem, że zarówno relacja wobec śmierci, jak i akty stanowią dominujący element globalnego cyfrowego pejzażu kulturowego. Nie sposób w krótkiej recenzji omówić adekwatnie pozostałych trzynastu rozdziałów pracy, starczy powiedzieć, że autor, poddając analizie znane i istotne w rozwoju fotografii zdjęcia, wykazuje się interesującymi interpretacjami. Nie tylko takie kwestie, jak odkrycie fotografii i stosunek do wytwarzanych przez nią obrazów czy też jak kreacja, mimetyczność, realizm lub naturalizm, ale i rozmaite kulturowe konteksty przemian technologicznych nabierają nowych znaczeń. Może zatem warto za Oscarem Wildem przyjąć, że „jedyne, co winni jesteśmy historii, to pisać ją wciąż od nowa”²³.

Piotr Jakub Fereński

²³ O. Wilde, *The Critic as Artist*, [w:] idem, *Intentions*, London 1891, vide: <http://www.online-literature.com/wilde/1305/>