

FOTOGRAFIA
I ŚMIERĆ –
UWIKŁANIE
I REALNA
STYCZNOŚĆ

TOMASZ FERENC

I. Uwikłanie fotografii w śmierć

Pisanie o fotografii w kontekście śmierci ma już długą i bogatą tradycję. W swoich tekstach problem ten rozważali najbardziej wpływowi teoretycy, tacy jak Susan Sontag czy Roland Barthes. Na siłę ich oddziaływania w formowaniu teorii fotografii nierozzerwalnie związanej ze śmiercią zwraca uwagę Boris von Brauchitsch, pisząc, że częste przytaczanie wypowiedzi tych autorów przyczyniło się do utrwalenia pewnego sposobu myślenia o tym medium¹. Skutkiem tego, rozważając rozmaite rodzaje mortualnych uwikłań fotografii, często myślimy o nich poprzez wypowiedzi Sontag i Barthesa. Trudno będzie się nam wyzwolić z takiego myślenia, chyba że pojawi się całkowicie nowy sposób opisywania tego zagadnienia, na tyle atrakcyjny (intelektualnie i literacko), że wprowadzi odmienny zestaw interpretacji.

Brauchitsch dodaje także, że eksponując właściwe dla fotografii zatrzymanie czasu i ruchu, obecność ciała i nieobecność „ducha”, zbliżamy się do odczuć, które faktycznie mogą towarzyszyć nam w obliczu zwłok. Bezruch fotografii oznaczać miał nieuchronność śmierci. Niemiecki teoretyk przytacza w swojej książce wypowiedź pisarza Paula de Kocka z 1842 roku, który jako jeden z pierwszych rozpoczął proces wikłania fotografii w relacje ze śmiercią. *Wydaje mi się, jakby natura za karę, że odkrywamy jej tajemnicę, chciała nam dać obraz śmierci*². Refleksja o mortalnej naturze fotografii pojawiała się zatem już kilka lat po jej oficjalnym opatentowaniu. Nie bez znaczenia w tym procesie jest historia Hippolyte'a Bayarda, jednego z francuskich wynalazców i pionierów fotografii. Wykonana przez niego w 1849 roku fotografia, zatytułowana *Autoportret topielca*, miała być swoistym protestem przeciwko faworyzowaniu wynalazku Louisa Daguerre, przy jednoczesnym pomijaniu przez rząd i Akademię jego osiągnięć w pracy nad rozwojem fotografii. Komentarz zamieszczony na odwrocie zdjęcia informował, że topielcem jest Bayard, który zrozpaczony targnął się na swoje życie. Tym sposobem historia fotografii kreacyjnej zaczyna się od dramatycznego i żalobnego gestu, ale też, o czym musimy pamiętać (a co jest istotne w rozważaniach nad medium), od oszukańczej sztuczki.

Dalszy rozwój fotograficznego medium z jednej strony oraz pogłębionej i krytycznej teorii z drugiej – związek ten miał dodatkowo jeszcze pogłębić. Wróćmy jednak do Sontag i Barthesa, którzy dostarczyli nam całego zestawu metafor służących do mówienia o fotografii i przyjrzyjmy się tym z nich, które dotyczą interesującego nas tematu. Co prawda, robiąc to, przyczynimy się raz jeszcze do propagowania i wzmocnienia myślenia o fotografii jako o sztuce żalobnej, nostalgicznej, mortalnej. Jednak wskazanie tych punktów wydaje się być konieczne, jeśli chcemy ustalić, w jaki sposób ustanowiono związek fotografii i śmierci. A zatem zarówno Barthes, jak i Sontag

podkreślają, że fotografia od zarania swoich dziejów spokrewniona jest ze śmiercią. Dla Sontag przejawia się to w swoistym paradoksie: fotografia, obiecując uwiecznienie, zamrożenie czasu, wieczną młodość stała się niczym innym, jak nieustającym *memento mori*. Kluczowe znaczenie w ustaleniu związku fotografia-przemijanie-śmierć zdaje się mieć fragment słynnego eseju zatytułowanego *W Platońskiej jaskini*. [...] *Mamy teraz czasy nostalgiczne, a fotografia czynnie nostalgii uprawia. Fotografia to sztuka żałobna, schyłkowa. [...] Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrywamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania*³.

Myślenie o zdjęciach w kategorii *memento mori* łatwo pozwala zaliczyć nam niemal wszystkie fotografie do zbioru obrazów nieustannie przypominających o przemijaniu i śmierci. W esejach Sontag pojawia się wiele podobnych przykładów, odnoszących się do fotografii amatorskiej, reporterskiej i artystycznej. Nawet samobójcza śmierć Diane Arbus dowodzić ma tego, że artystka znalazła się w śmiertelnej pułapce, jaką stały się jej własne fotografie. Fryderyk Nietzsche ostrzegął, że ten, kto spogląda w otchłań, musi być gotowy na to, że otchłań pewnego dnia wejrzy w niego. Dla Arbus, w odczuciu Sontag, ową przepastną otchłanią stała się właśnie fotografia.

Z kolei według Barthesa każde zdjęcie jest obiektem należącym do tej samej kategorii co maski pośmiertne. Fotografia musi być, zdaniem francuskiego filozofa, sztuką mortualną, *ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci*⁴. Co więcej, Barthes jest przekonany, że fotografia musi mieć jakiś związek z „kryzysem śmierci” w naszej kulturze. Dlatego też, zamiast wywodzić jej powstanie z przyczyn ekonomiczno-społecznych, należałoby postawić pytanie o antropologiczny związek między nowym typem obrazu a śmiercią. Bo śmierć, jak pisze autor, musi się gdzieś lokować w społeczeństwie. *I jeśli nie ma jej już [...] w religijności, musi znajdować się*

gdzie indziej. Jest więc może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć pragnąc zachować życie⁵. Świadek naszej epoki – obraz fotograficzny – nie ma w sobie nic z nieśmiertelności pomników, za pomocą których dawne społeczeństwa utrwały najważniejsze wspomnienia, pisze dalej Barthes. Jest kruchy i niepewny, nie można też za bardzo mu ufać.

W perspektywie antropologii obrazu Hansa Beltinga każdy obraz powinien być badany w kontekście relacji zachodzącej pomiędzy śmiercią, ciałem i czasem. Te trzy elementy zawsze wpisane są w każdy obraz. Wynalezienie fotografii, rozumianej jako świetlny odcisk materii/ciała, na nowo ożywiło dyskusję o obrazach i śmierci. *Nowy obraz, który z taką emfazą miał dowodzić życia, produkował w rzeczywistości cień*⁶. Wszystko, co zostaje unieruchomione na fotografii, staje się jedynie wspomnieniem, czymś, co bezpowrotnie przeminęło. Szybko okazało się, że nowa technika wytwarzania obrazów nie chroni przed śmiercią, a jedynie wikła nas w nią w nowy, specyficzny dla siebie sposób. *Ciało należy tak samo do życia, jak obraz, który je reprezentuje, należy do śmierci, wszystko jedno, czy obraz antycypuje śmierć jako przeznaczenie, czy też zakłada ją jako wydarzenie, które już nastąpiło*⁷.

Możliwe, że ustanowienie nierozzerwalnego związku między fotografią a śmiercią zdaje się mówić więcej o nas samych niżli o fotografii jako medium. Lęk przed nieuchronnym, świadomość kruchości życia, odczuwalne przemijanie i niepewność co do przyszłości w oczywisty sposób zmusza nas do myślenia o śmierci. Fotografia bez wątpienia myślenie to prowokuje bardziej niż inne obrazy. Wystarczy spojrzeć na swoje zdjęcia sprzed kilku lat, by dostrzec zachodzące w nas zmiany. Patrząc na dowolną fotografię wiemy, że zachowała ona „świetlny odcisk” czegoś, co zaistniało przez krótki czas i zostało pochwycone na światłoczułym materiale. Jednak nie musimy odczytywać zdjęć jedynie poprzez niesioną przez nie zapowiedź śmierci, nieustanne *memento mori*. Możemy spojrzeć na nie

tak, jak proponuje Elżbieta Łubowicz, zgodnie ze słownikową koncepcją magii, utożsamiając przedmiot z jego obrazem, i przenosząc tym samym interpretację zdjęcia z poziomu fizyczności na poziom metafizyki⁸. Z poziomu śmierci na poziom życia. Taka interpretacja pozwala nam wyrwać się z zakotwiczenia fotografii w nieustannym celebrowaniu przemijania i skierować naszą uwagę w stronę zupełnie innych poszukiwań.

II. Obszary styczności

Na wstępie wyróżnijmy dwa obszary styczności fotografii i śmierci. Pierwszy z nich to fotografia *post mortem*, drugi – fotografia *pre mortem*. Zaznaczyć trzeba od razu, że oba typy mogą przejawiać się na wiele sposobów, a opisanie wszystkich możliwości wymagałoby przygotowania potężnego książkowego opracowania. Fotografia *post mortem*, ujmując problem najogólniej, obejmować będzie wszystkie przedstawienia ukazujące martwe istoty, przede wszystkim ludzi, ale także zwierzęta. Ten rodzaj fotografii ma swoją długą historię, a jego początki wiążą się z tradycją fotografowania zmarłych osób. *Fotografia pośmiertna była podgatunkiem dagerotypii, wedle ówczesnych gustów, smętnym dodatkiem do popularnej w wiktoriańskim świecie carte-de-visite. Dziś wydająca się czymś chorobliwym, była ona na tyle popularna, by zrozpaczona rodzina zamawiała fotografa po to, aby ten wykonał zdjęcie nieżyjącego krewnego. Niestety, najbardziej powszechne okazały się zdjęcia dzieci. Wzruszającą i przykrą cechą pośmiertnych fotografii było to, że fotografowany ukazywany był jako pogrążony we śnie lub w innej pozycji, która miała zakamuflować prawdziwą naturę zaistniałej sytuacji⁹*. Dzieci ubrane odświętnie układano na poduszkach, by wyglądało to tak, jakby dopiero co zasnęły, lub też w pewnych przypadkach charakteryzowano martwe ciała na żywe. Dzięki różnym zabiegom na niektórych z pośmiertnych fotografii stworzono doskonałą iluzję życia. Ciekawy i jednocześnie przejmujący zbiór

fotografii pośmiertnych znajdziemy w książkach S.B. Burnsa *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America* oraz *Sleeping Beauty II. Grief, Bereavement and The Family In Memorial Photography American & European Traditions*¹⁰. Jedno z umieszczonych tam zdjęć, wykonane w 1875 roku, ukazuje martwego chłopca, którego ciało upozowano tak, jakby siedział, a w jego dłonie wsadzono zabawkę. Efekt burzyły jedynie zamknięte oczy dziecka, w związku z tym fotograf wyretuszował zdjęcie w taki sposób, aby były one otwarte. Zabieg taki był wówczas często stosowany. W dobie wiktoriańskiej, kiedy fotografia *post-mortem* była powszechna, kopie takich zdjęć były dystrybuowane w kręgu rodziny i przyjaciół. Tym sposobem mogły być zachowane w wielu rodzinnych albumach; oprawione wieszano na ścianach w salonach i sypialniach. Były zatem traktowane jako bardzo cenne pamiątki¹¹.

Dziś zdjęcia *post mortem* znikają z fotografii pamiątkowej i najczęściej ujawniają się w obszarze fotografii dokumentacyjno-reporterskiej. Z czasem stały się one stale obecnym motywem na fotografiach wojennych. Znamy setki zdjęć tego rodzaju, jednak najbardziej tajemniczym i jednocześnie przełomowym wciąż pozostaje zdjęcie autorstwa Roberta Capy wykonane w Hiszpanii w 1936 roku. Fotografia postrzelonego, upadającego republikanina była czymś tak niewiarygodnym na owe czasy, że uznano ją za upozowaną¹². Dla nas nie jest istotne to, czy fotografia była prawdziwa, czy też nie (choć dziś wiemy, że nie była pozowana), istotne jest to, dlaczego chciano obraz ten zneutralizować poprzez zarzucenie autorowi oszukańczego triku. Otóż, po raz pierwszy pokazano śmierć w taki bezpośredni i dosłowny sposób. Reporter uchwycił moment zabicia człowieka i to zapewne musiało wywołać opór, przerażenie i niedowierzanie. Łatwiej było zatem myśleć o tej fotografii jako o triku, niż przyjąć jako dowód wojennego okrucieństwa.

Tymczasem fotografia Capy była jedynie zapowiedzią kolejnych jeszcze straszliwszych i bardziej dosłownych obrazów. Jednym z najokrutniejszych miała okazać się fotografia wykonana

przez Eddiego Adamsa w 1967 roku w Sajgonie. Zdjęcie przedstawia generała Nguyen Ngoc Loana, który na oczach reporterów wykonał egzekucję na jeńcu, żołnierzu Viet-Congu. Mało kto wiedział, że schwytany i zabity żołnierz wcześniej sam dokonywał podobnych egzekucji. Ten gatunek fotografii został dokładnie opisany w ostatniej książce Susan Sontag *Widok ludzkiego cierpienia*. Fotografia ukazująca martwych ludzi często staje się dowodem zbrodni. *Samo pojęcie zbrodni, zbrodni wojennej, kojarzy się z oczekiwaniem dowodów fotograficznych. Takie dowody bywają najczęściej pośmiertne: ukazują szczątki – stosy czaszek w Kambodży Pol Pota, masowe groby w Gwatemali, Salwadorze, Bośni, Kosowie. Ta pośmiertna rzeczywistość często bywa najostrzejszą mową oskarżycielską*¹³.

W innym celu i inaczej fotografią *post mortem* posługują się artyści. Najbardziej znani w tej dziedzinie są bez wątpienia Andreas Serrano, Joel-Peter Witkin oraz Arsen Savadov. Pierwszy zasłynął cyklem *The Morgue* (Kostnica), wykonanym w 1992 roku. Fotografie składające się na ten cykl ukazują fragmenty ludzkich ciał, a podpisy wyjaśniają przyczynę śmierci. Drugi z artystów wprost mówi o fascynacji wątkami mortualnymi i konsekwentnie eksploruje ten obszar w swojej pracy twórczej. Częstym rekwizytem wykorzystywanym przez Witkina stały się zatem zdefragmentowane martwe ciała układane przez niego w misternych kompozycjach, stylizowanych na dzieła dawnych mistrzów malarstwa, autorów martwych natur i obrazów z motywami *vanitas*. Przez pewien czas Witkin mógł korzystać z zasobów prosektorium, zatem wszelkie ludzkie członki, które pojawiają się na jego zdjęciach, są jak najbardziej prawdziwe. Jednak to prace Savadova osiągają najwyższy stopień makabry. Cykl fotografii z 2001 roku, zatytułowany *Księga umarłych*, ukazuje sceny, w których role żywych powierzono martwym. Na ich nagich ciałach widać ślady po przeprowadzonych sekcjach, a twarze mają wyraźne pośmiertne deformacje. Savadov, inscenizując ten upiorny *danse macabre*, doprowadził

artystyczną fotografię *post mortem* do granic, poza którymi trudno wyobrazić sobie bardziej brutalne obrazy.

Jeśli fotografowanie zamordowanych ludzi może spełniać rolę dowodu przeciwko oprawcom, jeśli jest walką o zachowanie pamięci, jeśli służy informowaniu i poruszeniu publicznej opinii, wówczas zdjęcia takie jesteśmy w stanie zaakceptować. Przedstawienia tworzone przez artystów mają zapewne inny cel. Stosowanie estetyki szoku, okropieństwa i makabry może być odczytywane jako próba włączenia refleksji nad śmiercią do szerszego publicznego dyskursu. Śmierć w nowoczesnej kulturze masowej uległa wirtualizacji z jednej strony, z drugiej zaś zanegowaniu, stała się czymś wstydliwym, i, jak pisze o tym Zygmunt Bauman, jest dziś *Innym* nowoczesnego świata¹⁴.

Oprócz zdjęć mortualnych, które prezentują makabrę i okropności, mają poruszać, a nawet szokować odbiorców, pojawiają się także obrazy ukazujące inne oblicze fotografii pośmiertnej. Japończyk Izima Kaoru fotografuje piękne, młode, świetne ubrane modelki upozowane na seksowne trupy. Prace Kaoru to czyste fantazmaty, o ewidentnie erotycznym zabarwieniu, doskonale wpisujące się w nurt obrazowania łączący wątki seksualne i mortualne. W efekcie japoński artysta dostarcza swojemu odbiorcy wyrafinowanej i specyficznej przyjemności, aranżując teatr, w którym Eros i Tanatos spotykają się w atrakcyjnym ciele „martwej” kobiety. Eros jednak zdaje się pojedynk ten wygrywać, a konwencja „na niby” przenosi te fotografie w sferę niemalże ludyczną.

Drugim obszarem interesującej nas styczności stanie się fotografia *pre mortem*. Ten rodzaj powiązania fotografii i śmierci wydaje się dotyczyć widza najgłębiej. Tak jak fotografia *post mortem* zmusza do konfrontacji z tym, co już się stało, tak fotografia *pre mortem* dopiero zapowiada nieuchronną śmierć, zmusza do antycypacji, nieustannego wyobrażenia sobie tego, co ma się zdarzyć. Zjawisko to Roland Barthes nazywa „sprasowaniem czasu”. Następuje ono wtedy, gdy na zdjęciu oglądamy człowieka jeszcze żyjącego (żyjącego zabalsamowaną

nieśmiertelnością celuloиду), a jednocześnie wiemy, że (czasami w przeciągu ułamków sekund) człowiek ten zginie. Jak wyjaśnia Barthes, jest to ten rodzaj zdjęć, na których uchwycono sytuację, w której ktoś jeszcze żyje, a jednocześnie jest już martwy¹⁵. W *Świece obrazu* zamieszczone zostało zdjęcie wykonane przez Alexandra Gardnera w 1865 roku, ukazujące niedoszłego zabójcę amerykańskiego sekretarza stanu. Barthes pod fotografią umieścił podpis: *już nie żyje i wkrótce umrze*¹⁶. I właśnie ten podpis w pełni oddaje dramat wszystkich fotografii *pre mortem*.

Zwraca na to uwagę także Susan Sontag. Autorka podkreśla, że patrzenie na zabitych zawsze jest niepokojące, jednak przyglądanie się tym, którzy wiedzą, że zostaną zamordowani, jest jeszcze gorsze. Sontag wspomina zbiór sześciu tysięcy fotografii ukazujących ludzi przetrzymywanych przez Czerwonych Khmerów w tajnym więzieniu i skazanych na śmierć w latach 1975–1979. *Ci mężczyźni i kobiety z Kambodży, w różnym wieku, a także liczne dzieci, sfotografowane z odległości kilku stóp, zwykle w ujęciu od pasa, są – jak na obrazie Tyjcjana Obdzieranie Marsjasza ze skóry, gdzie nóż Apolla na zawsze zawisa wzniesiony do ciosu – na zawsze patrzący na śmierć, na zawsze w chwili, gdy właśnie mają zostać zamordowani, na zawsze pokrzywdzeni*¹⁷. Co więcej, patrzymy na te sceny z punktu, w którym znajdował się służący oprawcom fotograf, na chłodno dokumentując przyszłe ofiary.

Podobne zdumienie wzbudzają zdjęcia robione przez niemieckich żołnierzy w czasie drugiej wojny światowej, ukazujące ofiary tuż przed wykonaniem egzekucji. Kilka z nich zmieściła i opisała Janina Struk w swojej książce poświęconej fotografii i Zagładzie. W pewnym momencie fotografowanie masowych egzekucji stało się tak powszechne, że 22 lipca 1941 roku dowódca sztabu armii „Środek”, generał Otto Wöhler, wydał rozkaz zabraniający żołnierzom wykonywania i rozpowszechniania tego typu zdjęć¹⁸. Temat ten badał także George Didi-Huberman, dogłębnie analizując heroiczną

akcję wykonania zdjęć na terenie obozu koncentracyjnego Auschwitz przez członków grupy Sonderkommando. Więźniowie ci zajmowali się w obozach śmierci obsługiwaniem infrastruktury masowego unieczystwiania. Pracowali przy piecach krematoryjnych, przy tak zwanych dołach spaleniskowych, usuwali to, co pozostawało z masowo palonych ciał. Didi-Huberman opisuje działalność grupy w następujący sposób: *Pewnego dnia, latem 1944 roku, członkowie Sonderkommando odczuli nieodpartą potrzebę, jakże dla nich niebezpieczną, wyrwania z piekła swojej pracy kilku fotografii mogących dać świadectwo horroru i rozmiaru dokonującej się masakry*¹⁹. W wyniku akcji wykonano cztery fotografie, ukazujące prace grupy przy dołach spaleniskowych oraz kobiety pędzone do komory gazowej krematorium V. Te obrazy nie miały prawa powstać, a jednak mimo wszystko wyrwane zostały z „tej rzeczywistości”, jak podkreśla autor, cztery strzępy prawdy o Auschwitz, prawdy o planie totalnego zniszczenia żydowskich mieszkańców Europy.

Fotografie *pre-* i *post mortem* mogą pojawić się także w ramach jednego cyklu fotograficznego. Para niemieckich fotografów Walter Schels i Beate Lakotta wykonali serię portretów śmiertelnie chorych ludzi przed i tuż po ich śmierci. Zestaw fotografii Schels i Lakotta zatytułowany *Życie przed śmiercią* powstał na przełomie lat 2003 i 2004. Większość sportretowanych osób cierpiało na chorobę nowotworową i miało przed sobą najwyżej kilka miesięcy życia. Pary zdjęć powstawały zazwyczaj w kilkumiesięcznych odstępach. Wszystkie fotografie wykonano stosując podobne oświetlenie, każda została opisana z podaniem krótkiej historii choroby oraz reakcji poszczególnych osób na zbliżający się nieuchronny kres. Zastosowano bardzo ciasne kadrowanie, tak że tylko niewielkie fragmenty pozwalają zobaczyć wylaniające się zza portretowanych czarne tło. Fotografie *pre mortem* przykuwają wzrok spojrzeniami chorych skierowanymi prosto w obiektyw. Spojrzeniami, które są niesłychanie intensywne i bolesne. Fotografie *post mortem* zaskakują szlachetnością i spoko-

jem twarzy zmarłych, które wyostrzają się i zapadają jednocześnie. Twarz staje się maską (pośmiertną). Celnie prace te komentuje Katarzyna Majak, pisząc: [...] *efekt prowadzi siłą rzeczy od przeciwstawienia do swoistej dialektyki tych dwóch momentów, tak jakby dopiero one oba dawały nam w ramach osobliwej syntezy pełny i ostateczny obraz ludzkiej osoby, którą śmierć definiuje w tej samej mierze, co jej życie*²⁰.

III. Trzy obrazy, wiele śmierci

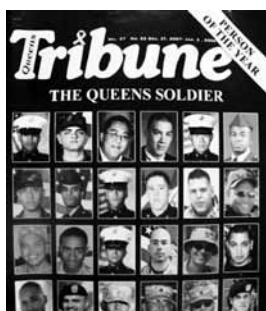
Na koniec chciałbym przywołać trzy fotografie, które z różnych powodów szczególnie mnie dotknęły, zapadły w pamięć i do których wracam co pewien czas, zawsze z takim samym przejęciem. Fotografie te pochodzą z trzech okładek i wszystkie w inny sposób i z innych powodów zyskały wymiar mortalny. Pierwsza nich dotarła do mnie, kiedy tak zwana prasa kolorowa „z Zachodu” stanowiła w naszym kraju rzadkość, a każdy taki egzemplarz oglądało się wielokrotnie i zachowywało na długie lata. Jednym z pierwszych takich pism, jakie obejrzałem, był „Paris Match” (pisał o nim Roland Barthes w swoich *Mitologiach*). Obraz z okładki zwiastował główny temat tego wydania, którym była walka z kłusownikami polującymi na słonie i próby ochrony tych zwierząt. Zdjęcie zakrwawionego i zapewne konającego słonia jedynie zapowiadało kolejne jeszcze dramatyczniejsze obrazy. Jednak to pierwsze okładkowe zdjęcie, na którym obok wielkiego oka spływa strużka krwi stało się dla mnie, choć nie umiałem tego nazwać przez wiele lat, poruszającym, uwierającym i nie pozwalającym o sobie zapomnieć *punctum*. Obraz ten przemówił do mnie i zaszokował. Bez wątpienia wpłynął na to mój ówczesny brak oswojenia z fotograficznymi okropieństwami, ale też ówczesna wrażliwość, którą wytraca się wraz z oddalaniem się od dzieciństwa. Jednak ta fotografia wpłynęła także na przyszły odbiór innych zdjęć, opowiadających o tym, co my robimy ze zwierzętami. Po latach o zdjęciu tym przypomniał mi cykl Michała Przeździka *Martwa Natura*.



Projekt artysty powstał w 2007 roku i ukazuje magazyn Katedry Biologii Uniwersytetu Warszawskiego. Na zdjęciach widzimy wypreparowane zwierzęta, zamknięte w słojach z formaliną gady, ponabijane na szpilkach rzędy owadów, martwe ptaki przykryte folią. Ale widzimy też ludzi krzątających się po magazynach, pracujących nad kolejnymi preparatami. Życie i śmierć spotyka się na tych zdjęciach w zadziwiający sposób. Oto ludzie sumiennie, z powagą i poświęceniem troszczą się o swoje martwe zwierzęta, podczas gdy codziennie bezpowrotnie znika z powierzchni ziemi co najmniej jeden gatunek. Jest w tym wszystkim jakaś upiorna, wręcz apokaliptyczna wizja ludzkości zupełnie osamotnionej w swojej ziemskiej egzystencji.

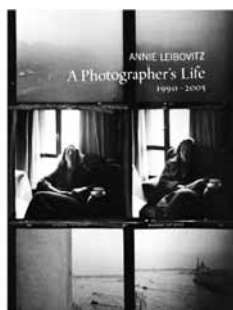
Z drugą okładką zetknąłem się wiele lat później, inaczej już patrząc na fotografię, na sposoby jej prezentowania i przyczyny wykorzystywania zdjęć w rozmaitych kontekstach, także mortualnych. Muszę jednak zacząć od krótkiego wyjaśnienia. Każda dzielnica Nowego Jorku posiada własną prasę, zazwyczaj jest to kilka różnych tytułów. Jedna z gazet wydawanych w dzielnicy Queens co roku w styczniu wybiera osoby, które w jakiś sposób zasłużyły się lokalnej społeczności lub też ich dokonania stały się powodem do dumy, wzorem do naśladowania dla mieszkańców dzielnicy. W roku 2007 kolektywnym bohaterem stało się 24 żołnierzy, którzy zginęli w Iraku. Okładka składa się zatem z 24 zupełnie zwyczajnych fotografii ukazujących twarze poległych. Średnia wieku tych ludzi nie przekroczyła 25 lat. Większość zaciągnęła się do armii po to, by móc utrzymać rodzinę, zarobić pieniądze na kształcenie, podnieść swój status społeczny, choć, jak utrzymują autorzy notatek na temat każdego z żołnierzy, nie brakowało także patriotycznych motywacji. Kiedy przyglądamy się twarzom tych młodych ludzi, widać, że zdecyd-

wana większość to Azjaci lub Latynosi, którzy licznie zamieszkują Queens. Przypadek ten jest interesujący zarówno socjologicznie, jak i fotograficznie. Można pytać o społeczne i etniczne pochodzenie tych ludzi, można zastanawiać się nad tym, jak rozumieli oni patriotyzm i jak przekładało się to na ich wojskową służbę. Okładka ta pozwala także sformułować pytanie dotyczące wojennej polityki Stanów Zjednoczonych oraz tego, jaki stosunek do niej mają obywatele tego państwa, na przykład ci, którzy na okładce *Queens Tribune* zobaczyli twarze swoich synów i córek. Fotografie te nabrały żałobnego charakteru wtórnie, poprzez kontekst ich wykorzystania. Pierwotnie były to zwykłe pamiątkowe zdjęcia.



Trzecia okładka związana jest z przywoływaną już Susan Sontag oraz jej bliską przyjaciółką Annie Leibovitz. W 1998 roku Leibovitz wykonała serię zdjęć ukazujących kolejne etapy nowotworowej kuracji swojej przyjaciółki. Artystka we wstępie do albumu *Photographer's Life 1990–2005* pisze: [...] *zjęcia, które zrobiłam, opowiadają całą historię: ona jest zdiagnozowana, idzie na operację chirurgiczną, ma chemioterapię, traci włosy*²¹. Fotografie zrobione w szpitalu pokazują Sontag leżącą na łóżku, poddawaną różnym pielęgniarstwu, ale przede wszystkim cierpiącą. Po wyjściu ze szpitala Sontag ścina włosy, co Leibovitz uwieczniła na wspaniałym portrecie. Choroba zostaje zatrzymana na kilka lat. W albumie zamieszczono zdjęcia Sontag z promu kursującego na Ellis Island, zdjęcia z Paryża, z Jordanii, zdjęcia z wielu wspólnych podróży tych dwóch wyjątkowych kobiet. Choroba jednak nie ustępuje i wraca po kilku latach potężniejsza, jak się okaże, już nie do opanowania. W 2004 roku powstają kolejne fotografie wykonane w szpitalu. Stan Sontag był wtedy

o wiele gorszy niż w roku 1998. Na zdjęciach jest ona prawie nie do rozpoznania, otoczona medyczną aparaturą, zrezygnowana, obolała. Leibovitz nie jest już w stanie nawiązać z nią kontaktu. Sontag wydaje się być na tych zdjęciach całkowicie nieobecna. Ostatnie zdjęcia to zestaw cyfrowych fotografii pośmiertnych. Dwadzieścia kadrów ukazuje ciało martwej pisarki. Jej twarz jest spokojna, jedynie na przedramionach widać ślady nakłuć, sine miejsca po wkłuwanych wenflonach, zastrzykach, kroplówkach. Leibovitz w albumie wyjaśnia swoje obsesyjne fotografowanie ukochanej osoby. *Zmuszałam się, aby robić zdjęcia ostatnich dni Susan. Możliwe, że te obrazy zakończyły pracę, którą ona i ja zaczęliśmy razem, kiedy była chora w 1998 roku. Wtedy nie analizowałam tego. Wiedziałam, że muszę to zrobić. Kiedy umarła, wybrałam ubrania, w których miała zostać spalona i zabrałam je do domu pogrzebowego Franka Campbella. [...] Chorowała przez kilka lat, miesiącami przebywała w szpitalach. To jest upokarzające. [...] Byłam w transie, kiedy robiłam zdjęcia jej tam leżącej²².*



Na monochromatycznej okładce widzimy kolaż kilku zdjęć, w tym dwa portrety ukazujące Annie i Susan. Zdjęcia zostały wykonane w czasie jednej z licznych wspólnych podróży; nie wiemy jeszcze, patrząc na okładkę, że epilogiem albumu Leibovitz staną się fotografie długiej agonii Sontag. W jakiś dziwny i przewrotny sposób dopełniają one rozważania wielkiej intelektualistki na temat fotografii, relacji między fotografem a fotografowanym, bezbronności i agresji wpisanej w akt powstawania zdjęcia. I właśnie w kontekście tego, co Sontag pisała o fotografii, wolałbym zdjęć tych nie zobaczyć.

SŁOWA KLUCZOWE: **FOTOGRAFIA: PRE-MORTEM, POST-MORTEM, FOTOGRAFIA DOKUMENTALNA, ZDJĘCIA INSCENIZOWANE, PRAKTYKI UPAMIĘTNIANIA, TEORIA FOTOGRAFII, ŚMIERĆ**

- 1 B. Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 13.
- 2 Tamże, s. 13.
- 3 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 23.
- 4 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa, 1996, s. 162.
- 5 Tamże, s. 157.
- 6 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 223.
- 7 Tamże, s. 174.
- 8 E. Łubowicz, *Fotografia: między rzeczywistością a sztuką*, „Format” nr 37, 2000, s. 17–18.
- 9 M.G. Daul, *Children in Photography*, photo selected by Jane Corkin, Ontario, Canada 1990, s. 6.
- 10 *Sleeping Beauty II. Grief, Bereavement and The Family In Memorial Photography American & European Traditions*, New York 2002.
- 11 A. Linkman, *Photography and Death*, London 2011, s. 20–21.
- 12 Mniej znanym, choć równie przełomowym zdjęciem, jest fotografia zrobiona 8 lat wcześniej przez Thomasa Howarda podczas wykonywania egzekucji przy użyciu krzesła elektrycznego. Była to egzekucja Ruth Snyder, która współuczestniczyła w zabójstwie swojego męża. Howard zwołał spust migawki ukrytego aparatu w momencie gdy ciałem skazanej wstrząsały pierwsze ładunki elektryczne. Zdjęcie opublikowane w *New York Daily News* wywołało ogromne poruszenie i stało się jednym z najbardziej znanych obrazów tamtych lat (M. Robin, *The photos of the century. 100 historic moments*, Köln 1999, s. 12). W obu przypadkach zarówno Capa, jak i Howard uchwycili moment zabijania człowieka; w obu sytuacjach były to obrazy nigdy wcześniej nie utrwalone w tak bezpośredni sposób.
- 13 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010, s. 101.
- 14 Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 158.
- 15 R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 161.
- 16 Tamże, s. 163.
- 17 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 75.
- 18 J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Kraków 2007, s. 103.
Fotografowanie ofiar i pokonanych żołnierzy wroga wpisało się w repertuar wojennej fotografii pamiątkowej. Ciekawe świadectwo kolekcjonowania fotografii post mortem daje Michael Herr, amerykański reporter opisujący wojnę w Wietnamie. *Takich albumów w Wietnamie były setki, tysiące, w we wszystkich właściwie to samo; obowiązkowe zdjęcie z zapalniczką Zippo [...] zdjęcie odciętej głowy, często ułożonej na klatce piersiowej nieboszczyka albo trzymanej przez uśmiechniętego marine – albo całego rzędu głów, którym pootwierano szeroko oczy, a w usta powtykano służugi [...] zdjęcia bardzo młodych trupów wciąż obejmujących kałasznikowy...* (M. Herr, *Depesze*, Kraków 2016, s. 231–232). Opis ma w książce swoją kontynuację, zawierając coraz drastyczniejsze przykłady tego, co zawierały żołnierskie albumy.
- 19 G. Didi-Huberman G., *Obraz mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 14.
- 20 K. Majak, *Naoczność śmierci*, „Kwartalnik Fotografia”, nr 35, 2010, s. 32.
- 21 A. Leibovitz, *A Photographer's Life 1990–2005*, New York 2005, s. [27].
- 22 Tamże, s. [28].

Tomasz Ferenc

Photography And Death – Entanglement And Real Contact

The canonic texts devoted to photography, written by R. Barthes and S. Sontag, have preserved the perception of this medium in the perspective of inevitable and inseparable connection with death. They have supplied a series of metaphors through which we describe photography as a “funereal” or nostalgic. These authors, however, were not the first ones who pointed at the relations occurring between photography and death. It turns out that they were noticed very soon after the medium had been discovered. The successive decades of photography development and critical thinking about it deepened interpretational threads of this kind even further. The text presents selected threads from the history of photography as well as theoretical reflection, which “established” and sanctioned this way of thinking about photography. In the second part of the text a division has been made into *post-mortem* and *pre-mortem* photography. It comes down to isolating two categories of photographs, which either document dead bodies or capture people who are going to be killed or die shortly. The last part of the text contains reflections on three images, which concern the title issue in a different way. They draw attention, among others, to the fact, that while thinking about the relation photography – death, we cannot limit ourselves exclusively to the human aspect, but we have to take into consideration the fate of animals, often enormously tragic indeed.

KEYWORDS:

PHOTOGRAPHY: PRE-MORTEM, POST-MORTEM, DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, STAGED PHOTOGRAPHS, MEMORIALIZING PRACTICES, THEORY OF PHOTOGRAPHY, DEATH