

AGATA BARZYCKA

Kraków

FOTOGRAFIA JAKO ŹRÓDŁO HISTORYCZNE. WYBRANE PROBLEMY

Abstract

Agata Barzycka: *Photography as a Historical Source. Selected Problem*, "Historyka" XXXVI, 2006, s. 105–117.

The Author presents several methodological aspects referring to photographs as historical sources. In this article it is viewed as an iconographic source. The problem of photographs as iconographic sources is discussed in the context of historical semantics and theory of historical presence.

Key words: photography, historical source, iconography.

Słowa kluczowe: fotografia, źródło historyczne, ikonografia.

„Ucząc nas nowego kodu wzrokowego,
fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego,
co zasługuje na oglądanie, i tego co, mamy prawo zauważyć”.

Susan Sontag, *O fotografii*¹

ŹRÓDŁO IKONOGRAFICZNE CZY WIZUALNE?

Z pewnością sporym uproszeniem było nazwanie przez Raphaela Samuela historyków wzrokowymi/wizualnymi analfabetami (*visually illiterate*)². Z drugiej jednak strony, stwierdzeniu temu trudno jest zupełnie odmówić trafności. Faktycznie, historycy przez lata podejmując dyskusję nad pojęciem źródła historycznego, choć w ogólnej jego definicji nie sprowadzali jego istoty do źródeł pisanych, to tworzone przez nich systemy klasyfikacji źródeł, jak i dalsza refleksja wskazywały, iż to one są „... *par excellence* dokumentami historycznymi...”³. Mimo to „obraz”⁴ stopniowo zaj-

¹ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 7.

² P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, 2001, s. 10.

³ M. Handelsman, *Historyka*, 1928, wyd. 2, s. 45.

⁴ Pisząc o „obrazie” mam tu na myśli nie tylko źródła ikonograficzne, ale różnorodne typy materiałów obrazowych wykorzystywanych w publikacjach historycznych.

mował ważne miejsce w nauce historycznej oraz zwracano uwagę na potrzebę rozwoju metod jego krytyki. Nauką mającą zająć się analizą źródeł obrazowych stała się ikonografia historyczna, której naukowe podstawy zarysował w XIX wieku Michel Hennin (1777–1865), twierdząc że:

... pomniki historyczne mają wielką wymowę, gdy potrafi się je badać. Przedstawiają one zdarzenia z dokładnością, której nie mogą dać opisy.⁵

Współcześnie można wskazać, za Peterem Burkem, na kilka typowych funkcji, w jakich „obraz” był i właściwie nadal jest najczęściej wykorzystywany przez historyków. Przede wszystkim bywa on traktowany jako zwykła ilustracja lub ilustracja stanowiąca konkluzję omawianego tematu, następnie — w funkcji reprodukcyjnej oraz w funkcji źródła historycznego — jednakże zazwyczaj w przypadku, gdy inne źródła już nie istnieją⁶. Ostatnią z owych ról doskonale ilustruje stwierdzenie Lucien Febvre’a, iż:

... historia powstaje w oparciu o dokumenty pisane, to prawda. Jeżeli są. Może jednak powstawać i musi powstawać bez źródeł pisanych, jeśli ich wcale nie ma [...]. Z tego wszystkiego na co tylko może pozwolić przemysłowość historyka.⁷

Postępującą zmianę w podejściu historyków do źródeł niepisanych/obrazowych można prześledzić na podstawie analizy ich określania oraz umiejscowienia w klasyfikacjach źródeł. Przykładowo, u Joachima Lelewela, który wyróżnił źródła: „nieme (twory przyrodzenia lub ręką ludzką wyrobione albo dźwignione), piśmienne (napisy, dokumenty, księgi), ustne (podania i śpiewy)”⁸, źródła obrazowe mieściłyby się w pierwszej kategorii. Pojawiające się tutaj określenie „źródła nieme” są konstrukcją raczej efemeryczną. Jak bowiem w tym kontekście należy rozumieć znaczenie słowa „nieme”? Czy jako nic niekomunikujące, w przeciwieństwie do tekstu (pisma), który jakoby sam z siebie jest źródłem informacji, i czy oznacza to, że takie źródła należy wyłącznie postrzegać w kategoriach materialnych⁹? Natomiast w klasyfikacji Ernsta Bernheima¹⁰ „obraz” zajmuje już wyraźnie wyodrębnione miejsce, występując jako osobna, obok ustnej i pisemnej, kategoria tradycji obrazowej. Obraz traktowany jest tutaj jako źródło pośrednie. Jednakże pod tą kategorią mieszczą się m.in. takie elementy, jak obrazy historyczne, szkice topograficzne czy rzeźba historyczna, co pokazuje, iż określenie obraz czy obrazowy traktowane było dosyć swobodnie, obejmując różnego rodzaju wyobrażenia plastyczne.

⁵ A. Gieysztor, *Zarys nauk pomocniczych historii*, t. 2, wyd. 3, Warszawa 1948, s. 301.

⁶ P. Burke, *Eyewitnessing...*, s. 10.

⁷ L. Febvre, *Vers une autre histoire*, w: *Combat pour l'histoire*, Paris 1965, s. 416, cyt. za: J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 276.

⁸ J. Lelewel, *Dzieła*, Warszawa 1959, t. 3, s. 112.

⁹ J. Lelewel zaznaczył, że powyższa grupa jak i kategoria „tradycji”, może spełniać funkcję źródła historycznego, jednakże po uprzednim przełożeniu na pismo, w formie np. zapisu podania albo opisu źródła materialnego. [w:] J. Lelewel, *Dzieła*, Warszawa 1959, t. 2, s. 180.

¹⁰ E. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, s. 233, cyt. za: B. Miśkiewicz, *Wstęp do badań...*, przyp. 12, s. 123.

W XIX w. pojawiło się wiele niewerbalnych, mechanicznych technik zapisu, które zapoczątkowały prawdziwą rewolucję w zakresie utrwalania i przekazywania informacji. Wśród nich pojawiła się i fotografia. Naturalnie fotografia mieści się w proponowanych przez teoretyków, ogólnych definicjach źródła historycznego. Co więcej, definiowanie natury „przekazu fotograficznego” koresponduje ze zmianą rozumienia natury samego źródła. Przejawia się to np. w odejściu od traktowania fotografii jako lustra rzeczywistości, do pojmowania jej subiektywnie czy symbolicznie.

Współcześnie fotografia zaliczana jest do grupy źródeł ikonograficznych. Czy jednak jest to określenie w pełni trafne i czy w przypadku dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych źródeł obrazowych nie należałoby mówić o ich nowej jakości, a tym samym — nowej terminologii? Powodem do powyższego zastanowienia stało się dla mnie pytanie Zenona Piecha o granice ikonografii historycznej¹¹. Mówiąc o ikonografii historycznej wydaje się, iż można wskazać na dwa główne podejścia w jej definiowaniu, a tym samym, pośrednio, zakresu jej materiału. Pierwszy typ jest zorientowany na materialny przedmiot badań i, jak ujął to Stanisław Herbst:

... ikonografia historyczna obejmuje dziś wszystkie plastyczne przedstawienia przedmiotów historycznych od szczegółów ubioru czy uzbrojenia, potem przez portret, krajobraz wiejski lub miejski, aż po zespół i rzeczy (zdarzenie), a postępy techniki rozszerzają jej pole działania z malarstwa, rzeźby i tkanin artystycznych, na grafikę fotograficzną, film, a więc nie tylko wyobrażenia statyczne ale i ruchowe wchodzą obecnie w zakres jej zainteresowania.¹²

Drugie podejście akcentuje natomiast problematykę treści ideowych oraz postrzegania obrazów jako alternatywnego wobec przekazów pisanych systemu komunikacji i stąd postuluje jego rekonstrukcję. Obraz jawi się w nim jako pewnego rodzaju „zapis fragmentu dziejowego”¹³, „ikoniczna dokumentacja życia człowieka”¹⁴, nie jest traktowany jako coś „gotowego” do wykorzystania, ale jako materiał posiadający własne struktury informacyjne i wymagający analizy wewnętrznej¹⁵.

W czym jednak tkwi problem ustalenia cezury w dziejach ikonografii historycznej i jakie niesie to konsekwencje? Z. Piech stawiając ten problem stwierdził, iż jeśli będziemy rozpatrywać źródło ikonograficzne na gruncie teorii komunikacji społecznej, to zapoczątkowany w niej przełom komunikacyjny XIX i XX wieku zasadniczo wypłynął z, a może faktycznie wpłynął na pewnego rodzaju rewolucję w zakresie funkcjonowania obrazów. Dlatego uważa, iż dziewiętnasto- i dwudziestowieczne źródła obrazowe stały się w tym zakresie zupełnie nową jakością i stąd koniec klasycznej

¹¹ Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna powinna być nauką pomocniczą historii? Tradycje i perspektywy nauk pomocniczych historii w Polsce*, UJ. Varia CCCXLV 1999, s. 136.

¹² A. Gieysztor, *Zarys nauk...*, s. 300.

¹³ Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna...*, s. 125.

¹⁴ K. M. Kowalski, *Polskie źródła ikonograficzne XVII w.*, Warszawa–Poznań 1988, s. 5.

¹⁵ Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna...*, s. 123. Właściwie można również mówić i o trzecim podejściu, akcentującym w ikonografii historycznej całość elementów praktycznych dla pracy badawczej — jak u Krzysztofa M. Kowalskiego, który definiuje ją jako „zespół zagadnień teoretycznych i metod badawczych służących historykowi w procesie identyfikacji i interpretacji źródeł historycznych”, zob. K. M. Kowalski, *Polskie źródła ikonograficzne XVII w.*, Warszawa–Poznań 1988, s. 7.

ikonografii historycznej powinien przypadać w Polsce na koniec XVIII wieku¹⁶. Postulat ten wzbudził pewne kontrowersje, ponieważ w ten sposób takie materiały, jak film czy fotografia wymknęłyby się z tradycyjnego obszaru zainteresowań ikonografii historycznej¹⁷. Tak więc, czy należałoby je nazywać źródłami ikonograficznymi, skoro nie powinny mieścić się w obszarze zainteresowań tej nauki? Faktycznie jednak, na te źródła, jak dotąd na żadne inne, pierwszorzędny wpływ wywarł postęp techniki. Nie bez powodu zresztą wprowadzono na ich określenie termin dokumentacja mechaniczna, budzący jednak kontrowersje. Jakie są więc cechy wyróżniające fotografię¹⁸ jako przykład szczególnego rodzaju źródła ikonograficznego bądź zupełnie nowego rodzaju źródła?

Tym, co z pewnością sprawiło, że fotografia stała się nową jakością na tle znanych już statycznych przedstawień obrazowych jest wspomniana mechanizacja procesu powstawania obrazu. Do czasu wynalezienia fotografii zapis rzeczywistości zasadniczo uzależniony był od zdolności manualnych człowieka, natomiast w fotografii kluczową rolę odgrywają procesy foto-chemiczne. John Szarkowski przedstawił to w obrazowy sposób, odwołując się do istniejących wyrażen np. w języku angielskim w odniesieniu do obrazu — *make*, natomiast odnośnie wykonania fotografii *take*¹⁹. Oczywiście jest to pewne uproszczenie pomijające całą kwestię obiektywizmu i subiektywizmu w fotografii, która nie jest wprost proporcjonalna do mechanizacji procesu.

Kolejną cechą jest teoretycznie synchronia czasu wykonania zdjęcia z zaistniałym przed obiektywem faktem. W ten sposób fotografia odsyła do rzeczy istniejącej realnie, na podstawie czego Roland Barthes określił noemat fotografii jako „to — co było”²⁰. Fotograf nie może tak jak malarz czy pisarz faktycznie stworzyć obrazu czegoś, czego nigdy nie widział. Oczywiście i tutaj pojawia się pewne uproszczenie pomijające całą kwestię retuszu, fotomontażu, wpływu różnych technik fotograficznych na końcowy kształt zdjęcia czy w ogóle możliwości fotografii cyfrowej. Niemniej jednak prawdą wydaje się, iż fotografia bardziej niż poprzedzające ją przedstawienia plastyczne jest śladem przedmiotu w rzeczywistości²¹, będąc w stanie wywołać wrażenie współobecności²², stanięcia twarzą w twarz z historią²³, co wiąże się z omawianym przez R. Barthes’a efektem realności²⁴ czy P. Burke’a naoczności²⁵. Wolor przekazu fotograficznego tkwi m.in. w tym, iż stwarza ona unikatową

¹⁶ Z. Piech, *Polskie źródła ikonograficzne...*, s. 137.

¹⁷ Z. Piech powołuje się na opinię prof. A. Nadolskiego i Z. Żygulskiego, [w:] *ibidem*, przyp. 45.

¹⁸ Uwagi te odnoszą się przede wszystkim do fotografii tradycyjnej, będącej procesem negatywowo-pozytywowym.

¹⁹ R. Bolton, *Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, Massachusetts 2001, s. 6–7.

²⁰ Za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003, s. 118, 131.

²¹ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 74.

²² Za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 117.

²³ P. Burke, *Eyewitnessing...*, s. 13.

²⁴ *Ibidem*, s. 22.

²⁵ P. Burke, *Eyewitnessing...*

możliwość doświadczenia przeszłości poprzez „naoczność”, o której wartości i znaczeniu dla historyka pisał już Herodot. Ponadto fotografię łączy szczególny stosunek z rzeczywistością — to słynne cięcie przez czas — gdyż w jednej chwili może na niej zostać utrwalone wszystko, co zostało tylko wyeksponowane przez światło (wymykając się czasami intencji fotografa) oraz mogą „zapisać się” kształty i przedmioty niewidoczne dla „nieuzbrojonego oka”²⁶.

Ponadto obrazy fotograficzne inaczej niż np. obrazy malarskie i rękodzieła można szybko i masowo reprodukować w identycznej jakości, co wpływa na zmianę postrzegania roli oryginału i jego relacji w stosunku do późniejszych kopii.

Dlatego nasuwa się pytanie, czy nie byłoby zasadnym wprowadzenie dla fotografii nowej kategorii pośród czy nawet poza źródłami ikonograficznymi, zaliczając ją np. do źródeł wizualnych? Za takim ujęciem przemawia również to, iż w określeniach „ikonograficzny”, „ikonografia” narzuca się przede wszystkim znaczenie „obraz”, dla niektórych łączący się często z dziełem sztuki plastycznej, natomiast synonimami przymiotnika „wizualny” są takie słowa, jak: „wzrokowy”, „naoczny”, „dostrzegalny” — bardziej oddające istotę fotografii.

OBLICZA FOTOGRAFII

Mówiąc o fotografii jako źródle historycznym, z pewnością warto zwrócić uwagę na samo pojęcie „fotografia”. Jego analiza pokazuje, jak pojmowano naturę fotografii i tym samym przekaz fotograficzny. Przykładowo, F. D. Arago określił fotografię jako „najbardziej wyrafinowany ołówek przyrody”²⁷. Podobnie zresztą jak W. H. Talbot, mówiący o fotograficznych obrazach jako o „ołówku natury” czy „fotogenicznym rysowaniu”²⁸. Wyraźną cechą było więc niwelowanie czynnika ludzkiego w tworzeniu obrazu na rzecz wyeksponowania działania samej natury. W ten sposób podkreślano obiektywność i niezależność powstałego obrazu od upodobań osoby wykonującej zdjęcie, czyli te cechy, które miały wyróżnić fotografię spośród dotychczasowych przedstawień obrazowych. Stąd też przypisywano fotografii określone funkcje poznawcze, mówiąc o niej jako o wizualnym dokumencie czy o ontologicznym potwierdzeniu zjawiska. Współcześnie używane słowo „fotografia”, określające zarówno proces wytwarzania zdjęć, odbitkę i ogólną technikę, zaproponował J. F. W. Herschel. Pochodzi ono z języka greckiego i faktycznie zawiera w sobie elementy znaczeniowe pierwotnego określenia i rozumienia istoty fotografii. Jest ono połączeniem wyrazów „phos” — światło oraz „graphein” — pisać, rysować, co bywa tłumaczone jako „rysowanie/malowanie światłem”. Współcześnie R. Barthes, przekładając to słowo na łacinę, określił je jako „imago lucis opere expressa”, czyli obraz „wywołany”, „wyciśnięty” przez działanie światła²⁹, akcentując jednak, że fotografia jest „przedmio-

²⁶ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 65.

²⁷ S. Sikora, *Autobiografia stworzona z fotografii*, „Konteksty” 1997, nr 3–4, s. 7.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Cyt. za: K. Olechnicki, *Antropologia...*, s. 119.

tem antropologicznie nowym”³⁰. Tak rozumiana fotografia była tutaj, jak u Johna Bergera, „rzeczywistym śladem przedmiotu” a nie jego przedstawieniem, interpretacją czy imitacją³¹. Naturalnie, obok zachwyty nad obiektywizującymi właściwościami fotografii pojawiły się argumenty na rzecz jej subiektywności. Jak napisała S. Sontag:

... o fotografii sądzono, że jest ona bystrym ale neutralnym obserwatorem — skrybą nie poetą. Szybko jednak stwierdzono, że nikt nie robi identycznego zdjęcia tego samego przedmiotu [...]. Zdjęcia dostarczają dowodów nie tylko na to co jest na świecie, ale i na to co fotograf widzi; nie tylko zapis, ale i przetworzoną własną ocenę świata.³²

Oczywiście stanowisko S. Sontag jest bardziej złożone. Dostrzega ona pewną paradoksalność natury fotografii, polegającą na połączeniu jej subiektywno-obiektywnych właściwości. S. Sontag wspomina również o obrazach fotograficznych jako o „wyrwanych z rzeczywistości fragmentach świata”³³.

Przełomowym momentem dla rozwoju fotografii było uniezależnienie się jej spod wpływu malarstwa, wobec którego przez lata zajmowała podległą pozycję czy to stanowiąc pomoc techniczną przy tworzeniu obrazu, czy bezkrytycznie przejmując jego kanony. Fotografia powoli znajdowała własny język wyrazu i obszary funkcjonowania.

Pośród różnorodnych funkcji przypisywanych fotografii można wymienić m.in.: funkcję ilustracyjną we wspomnianym już klasycznym rozumieniu „ilustracji” jako dodatku/uzupełnienia do tekstu. Warto pamiętać, iż początkowo, z powodu braku odpowiednich technik drukarskich, fotografie nie mogły być drukowane, lecz traktowano je jako naoczny materiał, na podstawie którego sporządzano odręczny rysunek później publikowany.

Następnie wymienić trzeba funkcję komunikacyjną, będącą pewnego rodzaju metafunkcją. Naturalnie bowiem, rozpatrywanie większości z wymienionych funkcji, przy negacji ich wewnętrznej tekstualności i zdolności do komunikowania, byłoby raczej bezcelowe. Zasadniczo z funkcją tą wiążą się dwa aspekty. Pierwszy, gdy fotografia rozpatrywana jest jako komunikat sam w sobie, jako układ pewnego rodzaju struktur informacyjnych, oraz drugi — kiedy analizuje się funkcjonowanie fotografii w ramach struktur społecznej komunikacji. Podstawowymi, pośrednio wynikającymi tu problemami, będą m.in. kwestie: języka obrazów, znaczenia, kodu, relacji adresat–odbiorca czy modelu społecznej komunikacji. W tym kontekście można również rozpatrywać występowanie fotografii w funkcji znaku.

Dalej, można wskazać na funkcję dokumentacyjną czy też uwieryzylniającą o-dowodową, uznawaną przez pewien okres za oczywistą, wynikającą rzekomo z naturalnej właściwości fotografii. Może ona mieć klasyczną po-

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1995; cyt. za: S. Sikora, *Fotografia między...*, s. 8.

³¹ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 74.

³² S. Sontag, *O fotografii...*, s. 85.

³³ Ibidem.

stać poświadczającą, np. jako dowód w sądzie, czy jedynie wymiar kronikarski. Z drugiej strony, łatwo dzięki temu może być wykorzystywana do celów manipulacyjnych, co pozwala mówić także o funkcji propagandowej.

Ponadto, można wyróżnić funkcję kreacyjną, w sensie fotografii jako sztuki w wymiarze wizyjno-obrazowym, jako interpretacji pewnego stanu rzeczy³⁴ oraz w roli mitologizującej, czyli fotografia jako narzędzie tworzenia wizualnych mitów i ikon społecznych. Również dotyka ona problemu kreacji znaczeń.

Fotografia w funkcji kulturowej powoduje, iż fotografowanie staje się upowszechnioną czynnością/rozrywką społeczną w postaci np. fotografii rodzinnej, pamiątkowej, okazjonalnej. Ma ona dwa wymiary, dla których cezurę stanowi moment upowszechnienia się produkcji tanich aparatów małoobrazkowych. W pierwszym okresie funkcjonowała ona w sposób bardziej sformalizowany, oparty na opozycji zawodowy fotograf (najczęściej obca osoba) a osoba fotografowana. W drugim natomiast, wraz z rozwojem fotografii amatorskiej nastąpił renesans swobodniejszej fotografii codzienno-okolicznościowej³⁵, co powoli wpłynęło na rozwój zupełnie nowej kategorii przedstawięń, m.in. ze sfery prywatności. W obu obszarach nastąpiło zjawisko demokratyzacji portretu, czyli fotografia zastąpiła kosztowny portret malarski. Tym samym można mówić o funkcji pamiątki „balsamującej więzi rodzinne”.

Innym przykładem jest funkcja foto-obecności/uobecnienia/reprezentacji, sprowadzająca się przede wszystkim do wymiaru specyficznego doświadczenia przeszłości poprzez fotografię, który to wymiar wynika z jej szczególnego ontologicznego i epistemologicznego statusu. Oczywiście, można również mówić o fotografii w funkcji narzędzia badawczego, która dotyczy jej wielowymiarowego zastosowania w naukach ścisłych i humanistycznych (tu np. fotografia jako narzędzie antropologii czy socjologii).

Mówiąc o komunikacyjnym wymiarze fotografii, można przytoczyć stwierdzenie, iż wynalezienie fotografii było porównywane do przełomowej roli wynalazku Jana Gutenberga. Podkreślano więc, iż fotografia była dla upowszechnienia obrazów tym, czym druk dla słowa, umożliwiła bowiem nie tylko to, by „... wiedzieć, co chciał przekazać autor (...) [ale — przyp. AB] pokazać opisywaną rzeczywistość”³⁶. Wiare w jej szczególny potencjał komunikacyjny, doskonale ilustruje klasyczna już wypowiedź wydawcy miesięcznika „Life”, iż fotografia „może zastąpić opis złożony z dziesięciu tysięcy słów, jej język zaś jest dla wszystkich zrozumiały”³⁷. Często nawet

³⁴ Cyt. za: K. Olechnicki, *Antropologia...*, s. 129/130.

³⁵ O zjawisku tym można mówić właściwie od XIX w. Było ono przede wszystkim wynikiem różnorodnych zmian technologicznych zachodzących w ówczesnym „przemysle” fotograficznym, które pozwoliły na mniej kosztowną produkcję i łatwiejszą obsługę aparatów fotograficznych. Stopniowo umożliwiło to m.in. wprowadzenie w 1871 r. suchej płyty bromowej R. L. Maddoxa, a następnie celuloidowego negatywu, który w 1888 r. pozwolił firmie Kodak na wyprodukowanie lekkiego i prostego w konstrukcji aparatu fotograficznego. Jednakże dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego fotografia osiągnęła znaczną powszechność.

³⁶ I. Płazewski, *Dzieje polskiej fotografii: 1839–1939*, Warszawa 2003, s. 14.

³⁷ Ibidem, s. 15.

nazywano ją „jedynym językiem rozumianym we wszystkich zakątkach świata i łączącym narody i kultury”³⁸ i mówiono wręcz o wypieraniu kultury słowa/pisma przez obraz fotograficzny, jako nowy nośnik idei i myśli³⁹. Współcześnie Vilem Flusser mówi o zastąpieniu „Galaktyki Gutenberga” przez „Uniwersum Fotograficzne”, czyli świat, w którym dominującą rolę odgrywa kultura obrazów⁴⁰. Fotografia nie jest w nim już tylko dodatkiem czy ilustracją do tekstu, lecz staje się podstawą komunikatu. W takim kontekście fotografia jest uważana przede wszystkim za „środek komunikacji wizualnej” czy za formę „tekstu obrazowego”⁴¹ — typowe jakości dla, jak to określił K. T. Toeplitz, epoki języka wizualnego⁴². Taka teza naturalnie rodzi wiele pytań. Wśród nich pojawia się m.in. pytanie o stosunek tak pojmowanej fotografii do rzeczywistości oraz o to, jak może on wpływać na jej treść i „znaczenie”? Ponadto, istotnymi są wysuwane przez Ernsta Gombricha czy Nelsona Goodmana⁴³ wątpliwości, co do kwestii: Czy obrazy i — jeśli „tak” — to w jakim stopniu są naturalną/wrodzoną formą komunikacji? Następnie: Czy przekaz obrazowy może być równoważny przekazowi językowemu, opartemu na konwencji i kodzie? Oraz pytanie o fundamentalnym znaczeniu: Czy będziemy w stanie osiąść umiejętność „czytania” obrazów w taki sam sposób, jak nauczyliśmy się czytać tekst.

Próbując rozważyć niektóre kwestie, odnoszące się do komunikacyjnej funkcji fotografii, nie sposób nie odwołać się do elementów teorii semiotycznych. Jak stwierdziła bowiem Marianna Michałowska:

... semiotyka (jako nauka o znakach) dotyczy dwóch sfer. Z jednej strony, zajmuje się znaczeniem, badając jego strukturę i warunki funkcjonowania znaku; z drugiej, koncentruje się na procesie przekazywania informacji, czyli na komunikacji dokonującej się za pomocą znaków.⁴⁴

W przypadku fotografii semiotyka ma najczęściej zastosowanie poprzez odnośnienie się do koncepcji Charlesa Sandersa Peirce’a. Pojawia się więc pytanie, które słusznie zadała M. Michałowska o przyczyny takiego stanu rzeczy i rezygnację, np. z koncepcji Ferdynanda de Saussure’a? Podstawowym powodem — wg autorki — jest różniący ich stosunek do rzeczywistości, tzn. do świata fizycznego. Uważa ona, że F. de Saussure’a interesują głównie problemy językoznawstwa, natomiast

³⁸ S. S o n t a g, *O fotografii...*, s. 174.

³⁹ H. S z y l i t, *IX Międzynarodowy Salon Fotografii w Polsce*, „Fotograf Polski” 1935, z. 5, s. 109.

⁴⁰ „W kulturze obrazów to właśnie inne obrazy tworzą sens jednego, ponieważ żadna fotografia nie jest ostateczna, zakłada istnienie innych, jest zawsze jedną z wielu. Efektem takiego rozumienia jest świat zaklęty w obrazach, świat jako katalog obrazów. [...] Być częścią tego Uniwersum [Fotograficznego — przyp. AB] znaczy, rozpoznawać i oceniać świat w funkcji obrazu fotograficznego”, [w:] K. P i j a r s k i, *Słowo i Obraz w kulturze masowej — gra z wyobraźnią*, cz. 3, 2002, <http://www.fotopolis.pl/index.php?gora=1&lewa=6&arch=1&nrarch=566> [odczyt: 11 V 2005].

⁴¹ G. P r z y b o r e k, *Dwa obrazy rzeczywistości*, „Photographica” 1997, z. 1, s. 47.

⁴² S. W o j n i e c k i, *Fotografia jako komunikat*, „Photographica” 1997, z. 1, s. 60.

⁴³ *Words and Pictures*, [w:] *Analysis of Visual Images*, 2004, <http://www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/theory/analysis/an-words.htm> [odczyt: 12 III 2005].

⁴⁴ M. M i c h a ł o w s k a, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004, s. 116.

Ch. Peirce wyraźniej koncentruje się na odniesieniu do rzeczywistości i — jak to określa M. Michałowska — zewnętrznego środowiska znaków. Ch. S. Peirce pośród kategorii znaków wprowadza np. tzw. dynamoidy, czyli znaki mające odniesienie w fizycznej rzeczywistości oraz podobne w charakterze tzw. znaki nieautentyczne⁴⁵. W ogólnej koncepcji znaku zakłada on natomiast, iż znak składa się z trzech powiązanych ze sobą elementów, które dzięki temu mogą coś znaczyć. „To co [znak] zastępuje, nazywa się przedmiotem; to, co przekazuje — jego znaczeniem; a idea, której daje początek — jego interpretantem”⁴⁶. Istnieje również druga trychotomia znaków, a mianowicie podział na znaki ikoniczne⁴⁷, wskaźniki (indeksy)⁴⁸ lub symbole⁴⁹. Powyższe typy odniesień rozpatrywane są często w kontekście związku fotografii z rzeczywistością. Ma to ciekawe konsekwencje, ukazujące złożony charakter natury przedstawienia fotograficznego. Fotografia w kontekście znaku ikonicznego ukazuje silny/sugestywny związek między przedstawieniem a fotografowaną rzeczywistością (odzwierciedla rzeczywistość); jako indeks jest wynikiem działania procesów fotochemicznych oraz może mieć również charakter symboliczny, tworząc jakiś przesłanie, komunikat⁵⁰.

O komunikacyjnym wymiarze fotografii wiele pisał także R. Barthes. Syntetyczne przedstawienie jego poglądów jest tutaj jednak trudne, m.in. ze względu na ich złożoność i ewolucję. Przykładowo, jednak w „La message photographique” z 1961 roku rozpatruje on fotografię m.in. jako przekaz denotowany i konotowany, które to rozróżnienie może mieć praktyczne znaczenie na poziomie analizy i krytyki fotografii. W pierwszym przypadku fotografia traktowana jest jako przekaz sam w sobie, który nie jest warunkowany przez zewnętrzne okoliczności. Natomiast na odbiór przekazu konotacyjnego kluczowy wpływ wywierają towarzyszące mu zewnętrzne elementy⁵¹. R. Barthes zadaje oczywiście pytanie o możliwość zaistnienia tych przekazów, szczególnie czystej postaci przekazu denotacyjnego. Stwierdza on,

⁴⁵ Ibidem, s. 115.

⁴⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Zakład Semiotyki Logicznej, UW, „Znak, Język, rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994, s. 51, za: M. Michałowska, *Niepewność...*, s. 119. Warto pamiętać, że znak zastępuje u Ch. Peirce'a przedmiot tylko pod pewnym względem, tylko pewne jego elementy. „Znak ujawnia nowe związki i aspekty, których nie może dać bezpośredni jego ogląd”, [w:] M. Benise, *Świat przez pryzmat znaku*, Warszawa 1980, s. 17.

⁴⁷ „Znak ikoniczny nie ma dynamicznego związku z reprezentacją — po prostu zdarza się, że jego jakości przypominają właściwości przedmiotu i wzbudzają analogiczne doznania w umyśle dostrzegającym podobieństwo”, [w:] H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka...*, s. 59, za: M. Michałowska, *Niepewność...*, s. 125.

⁴⁸ „Wskaźnik jest fizycznie powiązany ze swoim przedmiotem; tworząc razem organiczną parę, lecz interpretujący umysł nie ma tu nic do roboty z tym związkiem poza tym, że zauważa ten związek, gdy go odkryje”, [w:] ibidem.

⁴⁹ „Symbol jest powiązany ze swym przedmiotem dzięki idei wnoszonej przez umysł używający symbolu, bez tego pośrednictwa takiego związku nie ma”, [w:] ibidem.

⁵⁰ K. Olechnicki, *Antropologia...*, s. 218.

⁵¹ R. Barthes wymienia tutaj np.: sposób reprodukcji, tytuł, podpis, towarzyszący tekst, czynniki estetyczno-ideologiczne.

iz pomimo różnych utrudnień może on występować np. w przypadku fotografii traumatycznych „powodujących szok i zawieszenie języka”⁵². Natomiast w eseju *Trzeci sens* do przekazu informacyjnego (semiotycznego) przekazującego informację oraz przekazu symbolicznego⁵³ dodaje przekaz *potencji znaczenia*. Jest on tym, co stwarza pole do interpretacji i, będąc pewnego rodzaju „otwartym sensem”, nie występuje — wg niego — w języku.

Uznanie fotografii za formę znaku wiąże się z problemem produkcji znaczeń. Istotą współczesnego rozumienia tego procesu jest założenie, iż „znaczenie” nie jest niezmiennie i raz dane, lecz kształtuje się wraz z kontekstem kulturowym. Tym samym nie tkwi ono tylko w fotografii i nie jest wyłącznie wewnętrzną cechą zdjęcia. Proces produkcji znaczeń u Ch. Peircea wiąże się z niekończącym się procesem semiozy, polegającym na „generowaniu nowych znaków”. Znak przekazuje znaczenie, ale również tzw. „interpretanta”, czyli nową ideę. Pośrednio w podobny sposób tworzenie się „znaczenia” postrzega Jacques Derrida. Mówi on o procesie wytwarzania się znaczeń w „różnicy”, tym co określa jako „difference”, poprzez niekończące się przemieszczanie między znakami. Powyższe stwierdzenia można uzupełnić o opinię J. Bergera, wg którego:

... fotografia, odmiennie niż pamięć nie utrwała jednak znaczenia. Oferuje obrazy — z całą ich wiarygodnością i wagą, którą zazwyczaj im użyczamy — lecz obrazy odarte ze znaczenia — znaczenie to rezultat rozumienia działania, które zachodzi w czasie; musi być to wyjaśnione, a w tym może pomóc tylko narracja.⁵⁴

Świadomość potencjalnych wartości dokumentacyjnych fotografii dla utrwalania dziejów istniała właściwie od samych początków wynalezienia fotografii. W takim duchu o fotografii mówił m.in. Lewisa Hine⁵⁵, który określił fotografię jako dokument ludzki, który posłuży zawsze do podtrzymania więzi między teraźniejszością i przyszłością a przeszłością⁵⁶ czy w ogólniejszym stwierdzeniu Durrenmata, iż fotografia to „dokumentacja rodzaju ludzkiego”⁵⁷. Geneza pojęcia „fotografia dokumentalna” nie jest do końca bezdyskusyjna. Określenie to zazwyczaj traktowane jest jako pochodna czy kalka pojęciowa kategorii „film dokumentalny”⁵⁸. Jednakże specyficzny termin „fotodokument” wprowadziła Berenice Abbot⁵⁹ na określenie gatunku fotografii przeciwstawiającego się fotografii piktorialnej (subiektywnej)⁶⁰. Przyjmuje się, że określenie „fotografia dokumentalna” pojawiło się dopiero na początku XX wieku, lecz — jak słusznie podkreśla S. Sikora — jeszcze „... zanim zostało ono sfor-

⁵² Za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 230–231.

⁵³ Ibidem, s. 260.

⁵⁴ J. Berger, *O patrzeniu...*, s. 75.

⁵⁵ Lewis Wickes Hine (1874–1940) zob. <http://www.masters-of-photography.com/H/hine/hine.html>

⁵⁶ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 152.

⁵⁷ Cyt. za: A. Ligocki, *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979, s. 200.

⁵⁸ S. Sikora, *Fotografia między...*, s. 20.

⁵⁹ Abbott, Berenice (1898–1991) zob. <http://www.masters-of-photography.com/A/abbott/abbott.html>

⁶⁰ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 112.

mułowane, fotografia była rozumiana jako ta, która nieodrodnie i w sposób nieunikniony spełnia funkcję dokumentalną⁶¹.

Dlatego uważa on, że pojęcie to ma wymiar zdecydowanie historyczny a nie ontologiczny⁶². Ponadto, zwrócił on uwagę, iż współcześnie termin „fotografia dokumentalna” nadal nie ma w naukach społecznych jasnej definicji. Z jednej bowiem strony może to być „zdjęcie wykonane z intencją dokumentacji”, z drugiej — może chodzić również o zbudowanie tej kategorii na podstawie wyróżnionych „metodologicznych i ontologicznych podstaw”⁶³. Pytanie o dokument/fotodokument jest niezwykle ciekawe w kontekście fotografii jako źródła historycznego. Bezkrytyczne zestawienie pojęcia „źródło historyczne” i „foto-dokument” może prowadzić do naiwnych uogólnień. B. Newhall uważa — jak pisze S. Sikora — że „... każda fotografia może być dokumentem, gdy jest udokumentowana, tzn. kiedy znamy datę i miejsce jej wykonania”⁶⁴, co sprowadza się do bardzo umownego i wąskiego rozumienia tego pojęcia. Natomiast S. Sikora wskazuje na oczywisty raczej fakt, że do kategorii dokumentu mogą być zaliczane również i te zdjęcia, które pierwotnie nie były wykonywane z zamiarem „dokumentacji”. Chodzi mu np. o różnego rodzaju fotografie rodzinne, wakacyjne, czyli współcześnie należące do sfery *snapshot*, będąc zarazem *signum temporis* — świadectwem pewnej rzeczywistości. Rozpatrując przytoczony pogląd, warto zwrócić jednak uwagę na konsekwencje takiego ujęcia. W pewien sposób wymienne traktowanie pojęć fotodokumentu i fotografii jako dokumentu — w znaczeniu źródła historycznego — powoduje m.in. semantyczne zacieranie się ich istoty oraz odarcie zdjęcia z jego pierwotnego kontekstu. Co może mieć konsekwencje w krytyce źródeł.

Z całością powyższych rozważań koresponduje problem reprezentacji i uobecnienia. O fotografii często mówi się, iż „odsłania do rzeczy istniejącej realnie” i — jak słusznie stwierdził R. Barthes — „fotografia wywołuje bardziej (niż inny sztuka) bezpośrednią obecność w świecie, współobecność”⁶⁵. Znane jest wspomnienie R. Barthes’a o wrażeniu, jakie wywarła na nim w dzieciństwie fotografia z targu niewolnikami, powodując poczucie, że tak naprawdę było, że historyk w tym „prywatnym” doświadczeniu nie jest pośrednikiem⁶⁶. Podobną wymowę ma inne opisywane przez niego „doświadczenie”, dotyczące zrobionej w 1852 r. fotografii najmłodszego brata Napoleona, Hieronima⁶⁷. Oczywiście, z punktu widzenia warsztatu historyka komentarz do tego wydarzenia może sprowadzać się do konstatacji, iż na tym właśnie polega magia dotknięcia źródła historycznego. Niemniej jednak, nie da się zupełnie zestandaryzować możliwości doświadczenia przeszłości poprzez wizu-

⁶¹ S. Sikora, *Fotografia między...*, s. 22.

⁶² Ibidem.

⁶³ S. Sikora, *Fotografia między...*, s. 21.

⁶⁴ Ibidem, s. 31.

⁶⁵ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 135.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ „Z osłupieniem, które nie osłabło do dziś, zdałem sobie sprawę, że patrzę w oczy, które widziały Cesarza”, [w:] ibidem, cyt. za: S. Sikora, *Fotografia...*, s. 59.

alny obraz oceniając go w porównaniu ze źródłem pisany. Nie chodzi tutaj o wartościowanie tych typów materiałów, ale o fakt, że fotografia w unikatowy i nie dostępny przez wieki sposób uchwyciła fragment/wycinek czasu czy miejsca lub osoby w czasie.

Teoretycy zadają sobie pytanie: Czy przez fotografię możliwe jest dotarcie do wyjątkowego momentu doświadczenia przeszłości, nazwanego przez Edmund Husserla „momentem źródłowym”, w którym następuje uobecnienie przeszłości? Częściowo pokrewny problem, ujęty jako zjawisko „re-reprezentacji” pojawia się m.in. u Jacquesa Derridy. Według niego re-reprezentacja dokonuje się poprzez ślad, którym to fotografia jest, ale nie w sensie śladu jako obecności, ale ruchu dokonujących się w niej re-reprezentacji⁶⁸. Akceptując takie ujęcie problemu można również zgodzić się ze stwierdzeniem M. Michałowskiej, że sens fotografii tkwi nie tyle w utrwaleniu, a w wywołaniu, czyli pewnym przywróceniu tego co minęło⁶⁹. Pytanie o zdolność reprezentacji fotografii nabrało szczególnego znaczenia w kontekście kryzysu reprezentacji, który przejawiał się w m.in. w negacji prostej zasady, iż: „obraz znaczy to co pokazuje”. Rozwiązaniem wg M. Michałowskiej jest takie rozumienie terminu *r e p r e z e n t o w a n i a*, które zakłada, iż fotografia z pewnością posiada tę właściwość, przy czym nie należy jej rozumieć jako zdolności wizualnego przedstawienia, ale „wyznaczania pewnego obszaru znaczeń, odnosząc się do obszaru poza sobą”⁷⁰. Ponadto uważa ona, iż odnośnie fotografii nie można zupełnie zrezygnować z pojęcia „przedstawienia”. Jednakże to, co ma być w nim istotne to nie traktowanie „przedstawienia” jako prostego „wyobrażenia”, ale zwrócenie uwagi na „świat, jak i warunki jego pojawienia się w świadomości”, poprzez fakt bycia kombinacją naśladownictwa i autentyczności⁷¹.

O fotografii w funkcji pamięci i pamiętki doskonale pisze J. Berger stawiający pytanie:

Co zastępowało fotografię nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć. To, co fotografie czynią z przestrzenią otaczającą nas, należało wcześniej do domeny refleksji.⁷²

Kategoria pamięci łączona jest przez J. Bergera nie tyle z funkcją *z a p a m i ę t a n i a*, co raczej z aktem wartościującego osądu.

Jeżeli wszystkie zdarzenia nadnaturalne oko widzi tylko jako coś chwilowego i istniejącego poza czasem, to rozróżnienie pomiędzy pamiętaniem a zapomnieniem przemienia się w akt osądu, sposób oddania sprawiedliwości, w którym uznanie i rozpoznanie czegoś bliskie jest zapamiętaniu, potępienie zaś bliskie jest zapomnieniu.⁷³

⁶⁸ M. Michałowska, *Niepewność...*, s. 203. Autorka swojej książce bardzo szczegółowo rozważa tę kwestię, dlatego odsyłam do jej publikacji.

⁶⁹ Ibidem, s. 204.

⁷⁰ Ibidem, s. 21.

⁷¹ Ibidem, s. 23.

⁷² J. Berger, *O patrzeniu...*, s. 74.

⁷³ Ibidem, s. 78

Podstawową rolę dla fotografii w obszarze pamięci dostrzega jednak J. Berger nie w traktowaniu jej jako substytutu pamięci a we włączeniu jej do pamięci społecznej i politycznej. Problemem, na który zwraca również w tym kontekście uwagę, jest zadanie określenia kontekstu dla fotografii. Zabieg ten J. Berger porównuje do radialnego funkcjonowania pamięci. Dlatego nie da się mówić o jednym do niej podejściu — potrzeba dla jej rozumienia stworzyć wielowymiarowy „system radialny”, dzięki któremu może być ona ujmowana w różnych kategoriach. J. Berger wymienia np. płaszczyznę: „osobistą, polityczną, ekonomiczną, dramatyczną, codzienną, historyczną”⁷⁴. Analogie pomiędzy pamięcią a fotografią były przedmiotem rozważań wielu teoretyków fotografii. Warto tutaj wspomnieć koncepcję „pamięci mimowolnej” Marcela Prousta czy sceptyczne rozważania R. Barthes’a, iż „fotografie słabiej wywołują wspomnienie osoby niż tylko samo myślenie o niej”⁷⁵.

Fotografia bezsprzecznie oferuje unikatowy rodzaj przedstawienia obrazowego i na poziomie teorii jawi się jako niezwykle ciekawy rodzaj źródła. Jednakże faktycznym problemem pozostaje nadal jej ograniczone wykorzystanie w praktycznych badaniach historycznych, co determinowane jest w dużej mierze brakiem rozwiniętych metod krytyki fotografii. Być może jednak idea przejścia od *illustrated history* do *graphic history*, w której obraz jest punktem wyjścia dla dalszych badań, będąc bądź w samodzielnym, bądź w dialektycznym związku ze słowem pisanym jako *ikonotext*, zostanie powoli zrealizowana.

PHOTOGRAPHY AS A HISTORICAL SOURCE

Summary

The article discusses the question of photography as a historical source, in particular understood as an iconographic source. It touches the problem of historical iconography as well as unwritten sources in history. Research on photographs aims to understand them as a specific type of iconographic sources, or indeed sources of a new type defined as visual sources. Theoretical reflections on the nature of photography (according to J. Berger, R. Barthes, M. Michałowska), semiotic theory (according to Ch. S. Peirce), the concept of representation and presentation were used. Photographs are presented from various points of view.

⁷⁴ Ibidem, s. 71–89.

⁷⁵ S. Sikora, *Fotografia między...*, s. 62.