

# Dramaturgia fotografii. Między teorią a osobistym doświadczeniem (przypadek Rolanda Barthes'a)

ABSTRACT. Irena Górska, *Dramaturgia fotografii. Między teorią a osobistym doświadczeniem (przypadek Rolanda Barthes'a)* [The dramaturgy of photography. Between theory and personal experience (the case of Roland Barthes)]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–107. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.5.

The article discusses Roland Barthes' experience of photography and presents its distinctive dramaturgy, which emerges from the reflections of the author of *The Light of Image*. It is played out between attempts at a theoretical grasp of the essence of photography and a personal, intimate experience of being photographed, but also of being a *spectator* looking at various photographs. Barthes places this experience in two basic perspectives. The first is connected with the process of taking photographs and the second with the experience of the *spectator*. This also includes the experience of photography with one's own image, which according to the author, is always an experience of oneself as someone else, and the experience of searching for “the truth of photography”, especially important in the context of the photographs of his deceased mother. It is significant in Barthes's concept that he is talking about traditional photography which had a completely different character and performed different functions to digital images do today. Moreover, as the author notes, Barthes's theoretical findings would be untenable in relation to digital photography.

KEYWORDS: Roland Barthes, photography, experience, dramaturgy

*Fotografia przechowuje moment  
zniknięcia przedmiotu w obrazie<sup>1</sup>.*

Fotografia jest szczególnym zapisem doświadczenia czasu, pamięci, ale także – na co wskazywał Hans Belting – dramaturgii spojrzeń widza i fotografa<sup>2</sup>. Można dodać, że często nie bez znaczenia pozostaje również spojrzenie uwiecznionego na zdjęciu modela, który patrząc na nas, na swój sposób przekracza granicę kadru i granicę czasu, łączy swoją terażniejszość z terażniejszością oglądającego. Byłaby więc fotografia swoistym medium przenikających się spojrzeń, ale także przenikających się różnych rzeczywistości oraz przeszłości i terażniejszości.

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 107.

<sup>2</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 268.

Belting podkreśla również wagę czasu, który upłynął między spojrzeniem fotografującym a rozpoznającym. Niewątpliwie nie bez znaczenia jest też fakt, czy to rozpoznające łączy się ze wspomnieniem tego, co uwiecznione na fotografii, czy nie. Percepcja tego, co było nam bliskie i znane, ma zupełnie inny charakter niż spojrzenie obojętnego, przypadkowego *spectatora*. Spojrzenia, o których mówi autor *Antropologii obrazu*, pozwalają również dostrzec, że ta sama rzeczywistość wygląda inaczej, gdy była widziana w innym czasie<sup>3</sup>. Świat – jak przekonuje Belting – nie jest zbiorem obrazów, które można mu zabrać. Obrazy powstają bowiem w spojrzeniu. Należą do tego, kto patrzy<sup>4</sup>. W przypadku fotografii już sam akt fotografowania – ujmując rzecz za Berndem Stieglerem – jest zawsze tożsamy z nadaniem własnego spojrzenia, przemianą i przyswojeniem<sup>5</sup>. Jednak – jak zauważa Andrzej Leśniak – niezależnie od dokładności naszego spojrzenia zawsze coś zostaje niezauważone i dlatego też materia obrazu nigdy nie może zostać wyczerpująco opisana<sup>6</sup>.

I właśnie od refleksji związanej ze spojrzeniem rozpoczyna swoje rozważania o doświadczeniu fotografii Roland Barthes. Wspomina, że oglądając fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima, zdał sobie sprawę z tego, iż patrzył wówczas w oczy, które oglądały cesarza. Niegasnące zdziwienie tym pozornie blahym faktem stało się inspiracją do dociekań nad naturą fotografii, prób ustalenia, co odróżnia ją od innych obrazów, rozpoznania jej istoty, a w rezultacie do stworzenia swoistej teorii fotografii. Oczywiście, istotne w koncepcji Barthes'a jest to, że mówi on o tradycyjnej fotografii<sup>7</sup>, która miała zupełnie inny charakter i pełniła odmienne funkcje niż dziś chociażby obrazy cyfrowe<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Zob. *ibidem*, s. 268.

<sup>4</sup> Zob. *ibidem*, s. 274.

<sup>5</sup> Zob. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 208.

<sup>6</sup> Zob. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 68.

<sup>7</sup> Jest to o tyle znamienne, że w latach osiemdziesiątych, gdy Barthes pisał *Światło obrazu*, istniało już społeczeństwo informacyjne.

<sup>8</sup> Dziś, w dobie fotografii cyfrowej, nasz stosunek do zdjęć jest zupełnie inny. Zrobienie zdjęcia nie jest już jakimś ważnym wydarzeniem, nie jest też przedsięwzięciem wymagającym szczególnego wysiłku związanego ze zorganizowaniem sesji fotograficznej. Zdjęcia mamy obecnie w zasięgu ręki, w każdej chwili każdy może być fotografem. Wyposażeni w rozmaite urządzenia wykorzystujące najnowsze technologie, fotografujemy niemal wszystko i wszędzie: rozmaite osoby, przedmioty, krajobrazy, wypadki, katastrofy, pokazy fajerwerków, wydarzenia uliczne, notatkę do zapamiętania, metkę czy etykietę produktu w sklepie itp. Robimy selfie czy inne zdjęcia w myśl aktualnie obowiązujących trendów celowo stylizowane, np. mocno przeestetyzowane, przesadnie upiększone lub odwrotnie, wpisujące się w nurt estetyki brzydoty, które natychmiast zamieszczamy w mediach społecznościowych, prze-

Co więcej, w odniesieniu do fotografii cyfrowej ustalenia teoretyczne Barthes'a byłyby nie do utrzymania<sup>9</sup>.

I właśnie to tradycyjnie rozumiane zdjęcie autor traktuje jako medium spojrzeń. Jednocześnie jakby wbrew temu zauważa, że percepcja wzroku może być przeszkodą w doświadczeniu fotografii. Twierdzi, że czasem lepiej przemawia po prostu wspomnienie zdjęcia niż ono samo. Widzenie bezpośrednio angażuje bowiem język opisu, który może jednak nie sprostać oczekiwaniu pochycenia *punctum* fotografii; wręcz, jak pisze Barthes, by „dobrze zrozumieć zdjęcie, lepiej oderwać od niego wzrok czy zamknąć oczy”<sup>10</sup>. Wówczas fotograficzny obraz paradoksalnie rozgrywa się poza widzeniem, „zamknąć oczy to nakazać obrazowi, by przemówił w ciszy” (ŚO, s. 102). Jednak mimo wszystko przemożnego pragnienia, by zgłębić i przeniknąć fotografię, nie udaje się zrealizować. Można jedynie „omieść ją spojrzeniem jak równą powierzchnię. Fotografia jest płaska we wszystkich znaczeniach tego słowa” (ŚO, s. 187–188). Wzrok ślizga się po jej tafli, ale nie może ujrzyć tego, co ona w istocie przedstawia. Spojrzenie nie jest więc równoznaczne z widzeniem. Równocześnie – jak twierdzi Barthes – to właśnie spojrzenie wraz z fotografią mają moc przekraczania czasu. Autor określa więc fotografię jako fałszywą na poziomie postrzegania, a prawdziwą na poziomie czasu. Oddziela zatem percepcję obrazu od wspomnienia o rzeczy/osobie utrwalonej na zdjęciu i twierdzi, że percepcja jest niezależna od wspomnienia. Uznaje, że to, co dostrzega na fotografii, to nie wspomnienie czy odtworzenie, lecz rzeczywistość w przeszłości, przeszłość i rzeczywistość jednocześnie (zob. ŚO, s. 147).

Zdaniem Barthes'a fotografia niekoniecznie dowodzi, że coś już przestało istnieć, ale zawsze poświadcza, iż istniało (zob. ŚO, s. 151) i było choćby

---

sylamy znajomym. Obraz cyfrowy w odróżnieniu od tradycyjnej fotografii umożliwia – jak pisze Soulages – o wiele bardziej złożone praktyczne i estetyczne użytkowanie. „Estetyka cyfrowa jest estetyką niekończącej się hybrydyzacji. Otwiera się ona na kulturę hybrydyzacji, na nowy porządek widzenia oraz sposób wytwarzania, przekazywania i postrzegania obrazów” (F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 149). Warto też podkreślić – idąc tropem rozważań Rouillégo – jak znacząco odmienne są obszary i zasięg zdjęć tradycyjnych i cyfrowych. Terytorium tych pierwszych stanowiły albumy, archiwa czy ściany galerii. Fotografia cyfrowa natomiast została oderwana od tego terytorium i jest dostępna w każdej chwili, w każdym zakątku świata dzięki sieci internetowej (zob. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 525).

<sup>9</sup> Odniesienie już tu bowiem nie przylega, a obrazy zostały odcięte od swej materialnej podstawy. Pojęcia odcisku czy śladu – jak zauważa Rouillé – nie mają w przypadku obrazu cyfrowego racji bytu, gdyż wszelka materia zniknęła (zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 524).

<sup>10</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 101. Dalej oznaczam ŚO i wszystkie cytaty oraz odwołania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasach wraz z numerami stron.

przez moment umieszczone przed obiektywem aparatu. Zatem można za André Rouillém powiedzieć, że to moment wyzwalacza migawki wyznacza specyficzną czasową cezurę, która sprawia, iż pochwycone przez fotografa obrazy momentalnie stają się przeszłością i jednocześnie zostają przeniesione w przyszłość. Choć jeszcze ich nie ma, bo ujawnią się dopiero podczas chemicznego procesu wywoływania fotografii, to już istnieją w niewidocznym zapisie jako „ukryte obrazy”. W jeszcze innym ujęciu czasowość fotograficznych obrazów wiąże się z obecnością/nieobecnością przedmiotów i ciał, które w chwili naciśnięcia migawki jeszcze są, a mimo wszystko należą już do przeszłości<sup>11</sup>. Były niewątpliwie przed obiektywem aparatu, ale w jednej chwili – jak pisze Barthes – zostały oddzielone i odmienione (zob. *ŚO*, s. 138). To rozpięcie między zapisanymi „ukrytymi obrazami” a jeszcze niewywołanymi zdjęciami ma rys dramatyczny.

Dramaturgia fotografii, jaka wyłania się z rozważań Barthes’a, rozgrywa się pomiędzy próbami ujęcia teoretycznego, pochwylenia istoty fotografii a osobistym, intymnym wręcz doświadczeniem związanym z byciem fotografowanym, ale też *spectatorem* oglądającym rozmaite zdjęcia. To doświadczenie Barthes wpisuje w dwie zasadnicze perspektywy. Pierwsza wiąże się z procesem fotografowania, a co za tym idzie – z pozowaniem, świadomością bycia oglądanym, ze swoistą opresją, której podlega ciało pozującego, z nieusuwalną koniecznością uspojnienia własnego „ja” z kreowanym właśnie obrazem, a wreszcie także z brakiem ostatecznego wpływu na odczytanie utrwalonego wizerunku samego siebie. Drugie ujęcie łączy się z doświadczeniem *spectatora*, z odbiorem fotografii oglądanych w prasie czy rodzinnym albumie. Tu mieści się również doświadczenie fotografii z własnym wizerunkiem, które według autora *Światła obrazu* zawsze jest doświadczeniem siebie jako kogoś innego oraz poszukiwaniem „prawdy fotografii”, szczególnie ważnym w kontekście zdjęć zmarłej matki. W tym drugim ujęciu w doświadczeniu oglądania fotograficznych obrazów pojawia się szerokie spektrum doznań i emocji. Raz jest to zwyczajna obojętność, raz małe uciechy, innym razem zjawia się nienawiść, raz po raz są to rozdrażnienie, podniecenie wewnętrzne, a czasem trudne do określenia szczególne poruszenie, które zjawia się ze względu na zasadę przygody ożywiającej *spectatora* (zob. *ŚO*, s. 33–40). Jeszcze kiedy indziej zdjęcie może wywołać rodzaj wstrząsu fotograficznego, który pozwala wydobyć z fotografii to, co dotychczas pozostawało niezauważone (zob. *ŚO*, s. 61).

Obydwie wskazane powyżej perspektywy mają własną dramaturgię – w pierwszej warunkują ją: sam proces fotograficzny, aranżowanie sytuacji, ustanawianie sceny, pozowanie modela, niecierpliwie oczekiwa-

---

<sup>11</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 240–241.

nie na ostateczny efekt tego procesu, a w drugiej decydują o niej: wpisana w odbiór fotografii niepewność, niemożność dotarcia do prawdy fotografii, bezskuteczne próby wielokrotnych jej odczytań, usiłowania odkrycia tego, co ukryte.

## Fotograficzna opresja i śmierć w obrazie

Proces fotograficzny oprócz wymiaru performatywnego i dramatycznego ma zawsze – jak pisał Richard Shusterman – także wymiar somatyczny<sup>12</sup>. Łączy się bowiem z zaangażowaniem ciała zarówno fotografa, jak i fotografującego. Gdy Barthes pyta: „Co moje ciało wie o Fotografii?” (ŚO, s. 21), wskazuje tym samym na somatyczny aspekt procesu fotografowania i samego zdjęcia oraz udział ciała w jego doświadczeniu. Znamienne, że język, którym posługuje się autor *Światła obrazu*, także ma bardzo sensualny charakter. Być może – jak twierdzi Sławomir Sikora – chodzi o to, by przemówić również do ciała odbiorcy<sup>13</sup>. W myśleniu Barthes’a ów somatyczny trop wielokrotnie powraca. Badacz wyraża przekonanie, że fotografia stwarza ciało lub powoduje jego martwicę, paraliżuje, zniewala, wprowadza dramatyczne napięcie, niepokoi. Aparat jawi mu się jako narzędzie opresji. Świadomość bycia oglądanym przez obiektyw kreuje natychmiast nowe ciało, zmusza do przyjęcia jakiejś pozy, wręcz przemienienia się w obraz. Autor wyznaje, że pozując, chciałby oddziaływać od wewnątrz na swoją skórę, „wyreżyserować” błąkający się uśmiezek, a przez to wyrazić swoją świadomość, że cały ten fotograficzny ceremoniał go bawi. Mimo wszelkich starań i zabiegów jego najgłębsze „ja” nigdy nie zgadza się z uwiecznionym na fotografii wizerunkiem (zob. ŚO, s. 24–25). Fotografia niezmiennie bowiem skazuje na jakąś minę, na udawanie, sztuczność, odgrywanie ról. „Kim jestem przed obiektywem?” – pyta autor *Światła obrazu* (ŚO, s. 28–29). Ma bowiem świadomość nieautentyczności, wręcz oszustwa. Osoba pozująca zawsze pragnie przedstawić oglądającym jakiś konkretny obraz siebie. I choć – jak zauważa Shusterman – można wskazać wiele innych sytuacji społecznych, w których odgrywamy jakąś rolę, to w przypadku pozowania do fotografii jesteśmy tego szczególnie świadomi, bowiem aparat w oczywisty sposób wysuwa samoprezentację na pierwszy plan<sup>14</sup>. To przekonanie niewątpliwie wyraża także Barthes, gdy ujawnia swoje pragnienie, by fotografia potra-

<sup>12</sup> R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, Warszawa 2016, s. 293.

<sup>13</sup> Zob. S. Sikora, *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes, „Rocznik Historii Sztuki”* 2006, XXXI, s. 57.

<sup>14</sup> Zob. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 301.

fiła pochwycić i ukazać jego ciało neutralne, które nic nie znaczy. Jednak fotografia zawsze oznacza ukazanie podmiotowego „ja” jako kogoś innego (zob. ŚO, s. 27). Ekspozuje dramatyczną różnicę między modelem a jego utrwalonym wizerunkiem, sytuując ją jednocześnie w miejscu, którego nie da się zlokalizować.

Somatyczny trop pojawia się również wówczas, gdy autor *Światła obrazu* skupia się na relacji oglądającego i modela. Jego zdaniem rzeczywisty obiekt uwieczniony na zdjęciu promieniuje, by osiągnąć *spectatora*. By opisać tę sytuację, autor używa języka nacechowanego somatycznie. Mówi wprost o pewnym łączącej ciało sfotografowanego obiektu ze spojrzeniem oglądającego. Światło – jak pisze – „choć niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym. Naskórkiem, który dzieli ze sfotografowanymi: z nim lub z nią” (ŚO, s. 144).

Barthes ów proces fotograficzny związany z pozowaniem i towarzyszące mu przygotowania, napięcie, oczekiwanie i niepewność co do ostatecznego efektu kojarzy ze spektaklem. *Spectrum* fotografii stanowią bowiem fotograf-operator i *spectator*, czyli oglądający i fotografowany podmiot bądź przedmiot – cel. Co ważne, ów akt fotografowania – jak zauważa François Soulages – może wywoływać różne typy zachowań tak samego fotografa (spojrzenie podglądacza lub ekshibicjonistyczne), jak i modela (przesadne wystawianie się na pokaz). W ten sposób tworzy się teatr, w którym fotograf staje się reżyserem, wydaje polecenia, porządkuje rzeczywistość, jaką chce ukazać na zdjęciu<sup>15</sup>. Mamy tu w istocie do czynienia z czymś, co Michael Fried określił formułą „bycia na widoku” (*to-be-seeness*), która odnosi się zarówno do reprezentacji, jak i samego aktu przedstawiania<sup>16</sup>. Dla Barthes’a udział w owym fotograficznym spektaklu jest właśnie takim „byciem na widoku” – najpierw w czasie procesu robienia zdjęć, a później już na nich samych. Autor zaznacza, że gdy pozuje do zdjęcia, ma wrażenie, że staje się zjawą, traci poczucie podmiotowego „ja”. Przed obiektywem aparatu jest jednocześnie tym, za kogo się uważa, tym, za kogo chciałby być uważany, a także tym, za kogo ma go fotograf, i wreszcie tym, kim fotograf posługuje się, by realizować swoją sztukę. To swoiste poczucie rozszczepienia własnej podmiotowości – jak i sam proces fotografowania – nosi rys dramatyczny, stwarza bowiem wrażenie nieustannej imitacji samego siebie, poczucie bycia kopią. Fotografia – jak pisał Michel Foucault – podwaja rzeczywistość jako *double*, które narusza panowanie identyczności<sup>17</sup>. Fotografia jawi się w tym

<sup>15</sup> F. Soulages, *op. cit.*, s. 71.

<sup>16</sup> Zob. M. Fried, *Why photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven – London 2008, s. 43.

<sup>17</sup> Zob. M. Foucault, *La peinture photogénique* [1975], [w:] *idem, Dits et écrits*, éd. par. D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, 2001, vol. I, p. 1575–1583.



ujęciu niczym pułapka. Pochwycenie w nią oznacza dla Barthes'a mikrodoświadczenie śmierci (zob. *ŚO*, s. 29). Shusterman zwraca uwagę na to, że z procesem fotografowania wiąże się zawsze ryzyko, iż fotografowany podmiot zostanie przedstawiony w sposób przezeń nieakceptowany. Podkreśla także, iż w odróżnieniu od ulotnego i niemal nieuchwytnego doświadczenia bycia fotografowanym samo zdjęcie ma moc niezmienności, trwałości i obiektywności. Co więcej, możliwość jego nieskończonego powielania i rozpowszechniania dramatyzuje unieruchomioną na nim chwilę, zamykając ją w intensyfikującej ramie<sup>18</sup>. Barthes wie, że od momentu wywołania zdjęcia nie ma już najmniejszego wpływu na to, jak jego wizerunek odczytają inni, jakie cechy mu przypiszą. Staje się przedmiotem, jest – jak to określa – „Cały-Obrazem” (*ŚO*, s. 30). Mówiąc za Beltingiem: przybiera maskę, patrząc nań obcym wzrokiem, jakby założył ją ktoś obcy<sup>19</sup>. Paradoksalnie więc można powiedzieć, że fotografia jednocześnie uwiecznia i unicestwia.

Łączenia fotografii ze śmiercią dokonuje badacz jeszcze ze względu na inny aspekt. Jego zdaniem fotografia ukazująca przeszłość zawsze mówi o śmierci w czasie przyszłym. Każde zdjęcie stanowi taką katastrofę – jak to określa – bez względu na to, czy ktoś ukazany na zdjęciu jeszcze żyje, czy już nie. Zdjęcie jest „sprasowanym Czasem”, łączy przeszłość z przyszłością, życie ze śmiercią. Zawsze bowiem prezentuje coś, co jest już martwe albo umrze w przyszłości (zob. *ŚO*, s. 168). Fotografie ukazują czas zatrzymany, miniony, rejestrują bezruch, oferują kontakt z czymś, czego już nie ma albo już nie jest takie, jak to przedstawia fotografia. Zdjęcia pozwalają na zatrzymanie zdarzenia, pozbawienie go czasu dzięki umieszczeniu go w „bezczasie”<sup>20</sup>. Wskazują też – jak pisał Stiegler – na przemijalność ludzi i rzeczy<sup>21</sup>, a mówiąc słowami Susan Sontag, wycinają wybraną chwilę i ją zamrażają<sup>22</sup>. A może, ujmując rzecz jeszcze inaczej, można przyjąć, że fotografie po prostu wymazują rzeczywistość, zastępując ją obrazami?<sup>23</sup>

## Prawda fotografii

Fotografia – jak pisała Sontag – obiecuje możliwość poznania świata, jeśli zaakceptujemy go takim, jaki jawi się w obiektywie aparatu. Jest to

<sup>18</sup> Zob. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 301–302.

<sup>19</sup> Zob. H. Belting, *Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 194.

<sup>20</sup> Por. K. Barańska, *Bezczas fotografii*, [w:] *Czas w fotografii*, Częstochowa 2002; katalog wystawy *Czas w fotografii – czas fotografii* (18 grudnia 2001 – 3 lutego 2002, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie), s. 19.

<sup>21</sup> B. Stiegler, *op. cit.*, s. 125.

<sup>22</sup> Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 23.

<sup>23</sup> Zob. B. Stiegler, *op. cit.*, s. 252.

jednak mylące, gdyż poznanie wiąże się właśnie z nieprzyjmowaniem świata takim, na jaki on wygląda<sup>24</sup>. Fotograficzny obraz może być zwodniczy. Piękny widok uwieczniony na zdjęciu niewątpliwie będzie budził przyjemne doznania i skojarzenia, ale wiedza o okolicznościach i motywach powstania fotografii może całkowicie zmienić ów odbiór. Wymowny przykład w tym zakresie opisuje Helmut Lethen. Badacz przywołuje przykład fotografii ukazującej krajobraz nad rzeką w piękny, słoneczny dzień i brodzącą w wodzie kobietę. Atmosfera uchwycona na zdjęciu wydaje się spokojna, wręcz sielankowa. Dopiero zamieszczony na rewersie zdjęcia opis: „Próba minowa. Od Dońca do Donu 1942” wyjaśnia, że brodząca w rzece kobieta została użyta jako wykrywacz min. Ta informacja całkowicie zmienia wymowę obrazu fotograficznego. Dramatyczne napięcie między pochwyconym widokiem a świadomością, co w istocie zostało zarejestrowane przez fotografa, stawia kwestię prawdy fotografii. Dowodzi, jak to, co utrwalone na obrazie fotograficznym, może być mylące. Zdjęcie pozostaje przecież wyrazem – jak twierdzi Krzysztof Olechnicki – subiektywnej interpretacji dokonanej przez fotografa, który sam podlega rozmaitym uwarunkowaniom kulturowym, estetycznym czy psychosomatycznym<sup>25</sup>. Dobrym tego potwierdzeniem są przykłady fotografii, o których pisze Barthes w tekście *Foto-szoki* ze zbioru *Mitologie*. Fotografie ukazujące okrucieństwo, grozę i śmierć (np. tłum żołnierzy stojących przed polem ściętych głów czy młodego żołnierza patrzącego na szkielet) w jego ocenie w ogóle nie robią żadnego wrażenia. Dzieje się tak, gdyż – jak to ujmuje autor – zostały „nadkomponowane” i wyposażone przez fotografa w nadmiar instrukcji. Fotograf, przyjmując punkt widzenia odbiorcy, nie zostawił mu miejsca na własny sąd, własne odczytanie. Zdjęcia są zbyt dosłowne i doskonale czytelne. Barthes pisze: „ktoś za nas drżał ze strachu, zastanawiał się za nas i za nas sądził; fotograf nie zostawił nam niczego [...]”<sup>26</sup>. Zatem już sam sposób zaaranżowania fotografowanej sceny niesie w sobie potencjał ukazania wielu prawd.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie, że fotografia nie jest tylko indeksem – jak chciałby Barthes – odsyłającym do tego, co ukazuje, ale sztuką możliwości. Zdjęcie jest bowiem zawsze wyborem jednej tylko ewentualności, jaką daje matryca-negatyw, a fotograf może dowolnie te możliwości wykorzystać<sup>27</sup>. Zatem także praca nad negatywem jest po prostu interpretacją i stanowi zaledwie początek nieskończonych

<sup>24</sup> Zob. S. Sontag, *op. cit.*, s. 31.

<sup>25</sup> Zob. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 115.

<sup>26</sup> R. Barthes, *Foto-szoki*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wst. K. Kłosiński, Warszawa 2008, s. 139.

<sup>27</sup> Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 154.



kolejnych odczytań. Zapis na negatywie cechuje się nieodwracalnością, ale też nieskończonością<sup>28</sup>, związaną z możliwością wywołania nieskończonej liczby całkowicie odmiennych zdjęć<sup>29</sup>. Jest więc fotografia zawsze jednocześnie powtórzeniem i różnicą<sup>30</sup>.

Jacques Derrida w swojej koncepcji „fotograficznej performatywności” podkreśla rolę momentów twórczych, aktywnych działań w procesie fotografowania, takich jak chociażby kadrowanie, wybór perspektywy planowanego ujęcia, ustawienie oświetlenia i ostrości, co ma fundamentalne znaczenie dla wyobrażenia o przedmiocie odniesienia, a nawet dla jego ostatecznego wykrycia<sup>31</sup>. Zatem prawda fotografii – jak pisał Grzegorz Sztabiński, odnosząc się do koncepcji Derridy – nigdy nie jest dana od razu, wprost i w pełni, lecz ujawnia się poprzez rozmaite zabiegi<sup>32</sup>.

Gdzie zatem skrywa się prawda fotografii?<sup>33</sup> Czy to, co ukazuje zdjęcie, jest prawdziwe? Czy zdarzyło się naprawdę? Czy zdjęcie zawsze ujawnia jedynie część prawdy? Można powiedzieć, że fotografia oferuje w istocie prawdę wyrwaną z kontekstu, wykadrowaną przez fotografa jego spojrzeniem, fragmentaryczną, wydartą spośród innych obrazów rzeczywistości, często wyreżyserowaną albo też wykreowaną podczas procesów chemicznych zachodzących w czasie wywoływania zdjęcia. Już w momencie obróbki bowiem – jak pisze Derrida – trzeba „decydować, ograniczać, wykluczać”<sup>34</sup>. Ostatecznie zdjęcie przynosi więc obraz całkiem inny od rzeczywistości pochwyconej przez obiektyw, wycinek świata, który mógłby przecież zostać sfotografowany za każdym kolejnym razem zupełnie inaczej. Odpowiedź na pytanie o prawdę fotografii wydaje się więc niezwykle skomplikowana. Najogólniej rzecz ujmując, fotografia wyraża prawdę procesu fotograficznego, prawdę fotografującego oraz prawdę *spectatora* oglądającego i dokonującego własnej interpretacji zdjęcia. A może „prawda jest wytworem magii” – jak rzecz ujmuje Rouillé<sup>35</sup>? Zdaniem badacza zdjęcia jawią się bowiem jako magiczne przedmioty, które domagają się, aby uznać ich cechy i właściwości za wiarygodne. Prawda fotografii nie objawia się jednak przez prosty

---

<sup>28</sup> W podobnym duchu wypowiada się Baudrillard, który pisze, że fotografia jest czymś nieodwołalnym i nieodwracalnym. Zob. J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 108.

<sup>29</sup> Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 146–147.

<sup>30</sup> Zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 257.

<sup>31</sup> Zob. J. Derrida, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, red. G. Richter, przeł. J. Fort, Stanford University Press, Stanford 2010, s. 7.

<sup>32</sup> Zob. G. Sztabiński, *Pamięć fotografii*, [w:] *Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Lublin 2019, s. 259.

<sup>33</sup> R.H. Solik, *Prawda / y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 41.

<sup>34</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 11.

<sup>35</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 65.

zapis. Nie można jej zarejestrować, gdyż jest rozproszona na powierzchni przedmiotów i zjawisk. „Prawda faktów i rzeczy nie jest tożsama z prawdopodobieństwem dyskursu i obrazów”<sup>36</sup>.

W koncepcji Barthes’a natomiast pewna jest jedynie prawda o tym, że to, co przedstawia zdjęcie, rzeczywiście istniało i znajdowało się tam, gdzie ukazuje to fotografia (zob. *ŚO*, s. 204)<sup>37</sup>. O ile bowiem „malarstwo może udawać realność, nie widząc jej”, o tyle fotografia, łącząc realność i przeszłość, dowodzi, że *ta rzecz* tam była, że to, co stanowi odniesienie fotografii, a co zamyka się w formule „tego-co-było”, naprawdę istniało (zob. *ŚO*, s. 137)<sup>38</sup>. Dla Barthes’a zdjęcie wiąże się nierozzerwalnie z chwilą jego powstania, dlatego niemożliwe jest oddzielenie tego, co przedstawiające i przedstawiane. Paradoksalnie tym samym – w ujęciu autora *Światła obrazu* – zdjęcie zawsze pozostaje na swój sposób niewidoczne, bo niezmiennie widzimy tylko jego odniesienie (zob. *ŚO*, s. 139). W ten sposób – jak twierdzi Rouillé – Barthes tworzy w istocie koncepcję fotografii bez obrazu<sup>39</sup>, a mówiąc dokładniej: obraz schodzi tu zdecydowanie na dalszy plan. Najważniejsze pozostaje jego odniesienie.

W przekonaniu autora obraz fotograficzny oddaje cały przedmiot; jego widok jest pewny, niemniej jednak nawet jego długa obserwacja nie pozwala uzyskać żadnej wiedzy. Utwierdza jedynie w przekonaniu, że to, co fotografia ukazuje, już było. Fotografia powiela więc w nieskończoność coś, co wydarzyło się jeden jedyny raz i w sensie egzystencjalnym nigdy już nie zostanie powtórzone (zob. *ŚO*, s. 13). Barthes wskazuje także na specyficzną brutalność fotografii, bowiem zawsze wypełnia ona pole widzenia przemocą i nic w niej nie może zostać przekształcone ani wyeliminowane (zob. *ŚO*, s. 163). Obraz fotograficzny jest pełny, zamknięty, niczego nie można już tu dorzucić (zob. *ŚO*, s. 159)<sup>40</sup>. Autor przyznaje jednak, że jeśli podoba mu się jakieś zdjęcie, zatrzymuje się nad nim, ogląda je i bada, jakby chciał do-

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>37</sup> W tym kontekście wymowny jest przykład celowego manipulowania fotograficznym obrazem, o czym pisze Steve Edwards, który pyta: „Jakie trzeba mieć dowody, by móc bez wątpliwości orzec, że [zdjęcie] zostało wykonane w danym miejscu i czasie?”. Zob. S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierżdżyński, Kraków 2014, s. 123.

<sup>38</sup> Istnieją jednak także fotografie ukazujące przedmioty niemające realnego (materialnego) odniesienia. Zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 75.

<sup>39</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 74.

<sup>40</sup> Oczywiście dziś, w dobie fotografii cyfrowej, ta teza nie daje się już utrzymać. Fotografia cyfrowa stwarza bowiem szerokie pole do rozmaitych ingerencji i zmian. Jednak ze stanowiskiem Barthes’a trudno zgodzić się także w kontekście fotografii tradycyjnej, którą można przecież w pewnym zakresie zmieniać i poprawiać, wykorzystując technikę retuszu. Pozwala on m.in. na odnowienie zdjęcia, ingerencję w barwę, wykadrowanie czy wyostrenie wybranych detali.

wiedzieć się czegoś więcej o tym, kogo lub co fotografia ukazuje, by właśnie pokonać ową pełnię obrazu, wyjść niejako poza jego granice.

Uznając, że fotografia najdosłowniej stanowi emanację przedmiotu odniesienia, Barthes redukuje ją tym samym do materialnej odbitki realnego przedmiotu – pisze Rouillé – i doszukuje się w niej kalki, a nie mapy, prowadząc w ten sposób rzeczywistość obrazu do zarejestrowanych danych<sup>41</sup>. I jeśli nawet można odczytywać fotografię jako ślad, odcisk rzeczy i zdarzeń, z którymi kiedyś miała kontakt, to na zdjęciu – zauważa Belting – zostają one wycięte z kontekstu, w którym istniały, wyizolowane. Badacz dodaje, że odniesienie, które zostało wpisane w obraz fotograficzny, traci na znaczeniu wówczas, gdy znaczenie utraciły same rzeczy. Przyjmując, że cała fotografia domowa jest inscenizacją, teatralizacją, „to-co-było” Barthes’a należałoby zastąpić – jak sugeruje Soulages – formułą „to, co zostało odegrane” przed aparatem, przed fotografem<sup>42</sup>. W przeciwieństwie do autora *Światła obrazu* Soulages twierdzi, że fotografia kłamie, gdyż nigdy nie jest dowodem rzeczywistości, nie odsyła do tego, co ukazuje, najwyżej do samej siebie<sup>43</sup>.

## Zdjęcie z cieplarni – rozpoznanie (nie)możliwe

Przeglądając kilka fotografii zmarłej matki, Barthes pragnie ją „odnaleźć”, rozpoznać jej rysy, ale jednocześnie wyraża świadomość, że to rozpoznanie jest niemożliwe – bez względu na to, jak intensywnie wpatrywałby się w owe obrazy. W istocie bowiem poszukuje wizerunku matki, który nosi w sobie, obrazu wirtualnego. Nie wychodzi od zdjęcia, lecz właśnie od tego, co zapamiętane, wyobrażone, i to właśnie chce na zdjęciach odnaleźć. Zawsze jednak rozpoznaje wizerunek matki pokawałkowany, fragmentaryczny i tym samym niedostępny jest mu jej istnienie (zob. *ŚO*, s. 119). Szukając istoty jej tożsamości i prawdy jej twarzy, miota się wśród obrazów, które są tylko częściowo prawdziwe, a zatem w ostatecznym rachunku fałszywe.

O fotografiach matki napisze: „Przekładałem te zdjęcia w rękach, ale żadne nie wydawało mi się naprawdę «dobre»: ani jakość fotograficzna, ani żywe wskrzeszenie ukochanej twarzy. Gdybym pokazał je kiedyś przyjacielom, to, jak sądzę, nie przemówiłyby do nich” (*ŚO*, s. 116).

W fotografiach ukazujących matkę, jakiej Barthes nie mógł znać czy pamiętać, autor odczytuje własne nieistnienie. Przeżywa nawet pewien rodzaj osłupienia – jak to określa – patrząc na strój matki, w jakim nigdy jej nie widział. Odnajduje też na rozmaitych zdjęciach osobiste przedmio-

<sup>41</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 224.

<sup>42</sup> Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 21–22.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 81–82.

ty rodzicielki: puderniczkę z kości słoniowej, kryształowy flakon czy duże torebki, które lubiła. To wszystko uruchamia wspomnienia i stwarza możliwość przeniesienia się na moment do przeszłości, do czasów dzieciństwa, wpisania w historię. Zdjęcie ukazujące matkę przytulającą syna pozwala autorowi *Światła obrazu* ponownie poczuć miękkość chińskiej krepy i zapach ryżowego pudru. Te zmysłowe doznania nadają temu doświadczeniu także estetyczny charakter, umożliwiają na swój sposób zbliżenie się do matki, lecz nadal niemożliwe jest rozpoznanie jej rysów. Ta sytuacja przypomina autorowi sen. We śnie bowiem czasem widzi matkę, wie, że to ona, ale nigdy nie jest ona dokładnie taka, jaką była. Nigdy też nie może we śnie zobaczyć jej rysów. I podobnie rzecz ma się w przypadku fotografii, które także nie pozwalają rozpoznać jej w pełni. Doświadczenie estetyczne jest tu jednocześnie głębokim doświadczeniem egzystencjalnym.

W zbiorze rodzinnych zdjęć Barthes odnajduje wreszcie jedno, w którym dostrzega szansę na rozpoznanie wizerunku matki takiego, jakiego pragnie. To stare, wyblakłe zdjęcie ukazujące pięcioletnią wówczas rodzicielkę, która wraz z bratem pozuje w cieplarni. Co szczególnie znamienne, ta jedna fotografia neguje w istocie wszelkie teoretyczne ustalenia Barthes'a na temat natury zdjęć. Zaprzecza przede wszystkim logice temporalnego następstwa, a także logice podobieństwa, czyli dwóm fundamentalnym filarom, na których Barthes zbudował swoją koncepcję fotografii. Paradoksalnie właśnie w tym wizerunku dziewczynki, której przecież nie mógł znać, w wyrazistości jej oblicza, naiwnym złożeniu rąk, niewinności autor odnajduje to, czego szukał: obraz matki, który nosił w sobie, jaki pragnął zobaczyć, obraz zrodzony w wyobraźni. Wyznaje, że dla niego zdjęcie zrobione w cieplarni wyraża wszystkie te cechy, które stanowiły o tożsamości jego rodzicielki. Ta fotografia jest dla niego centrum w labiryncie wszelkich innych zdjęć. Jest czymś niezwykle osobistym, intymnym, czymś, co istnieje tylko dla niego, a dla postronnego odbiorcy byłoby kolejnym obojętnym zdjęciem, co najwyżej studium epoki (zob. *ŚO*, s. 132). Dla autora to źródło intensywnych doznań i emocji, ale też swoista nić łącząca go ze zmarłą. To także źródło rozmyślań nad czasem, przemijaniem oraz inspiracja do refleksji metafizycznych. Fotografia z cieplarni ożywia wspomnienia, bo choć samo zdjęcie nie utrwała znaczeń, to pozwala uruchomić te zapisane w pamięci. Człowiek bowiem – jak pisze Belting – ma naturalną zdolność do przemieniania w obrazy i utrwalania w obrazach zapamiętanych miejsc i rzeczy. Te obrazy przechowuje właśnie w pamięci i wywołuje za pomocą wspomnień<sup>44</sup>. Poza tym fotografia z cieplarni stanowi dla autora *Światła obrazu* swoiste kompendium wiedzy o matce, jest wyrazem tęsknoty i żalu po jej stracie,

---

<sup>44</sup> Zob. H. Belting, *op. cit.*, s. 84.

pretekstem, by uruchomić nie tylko wspomnienia, lecz także wyobrażenia o matce, wrócić do przeszłości. Ma wymiar sentymentalny i emocjonalny. Stanowi wymowny przykład tego, że „[...] właściwości, jakie przypisujemy fotografii, są właściwościami naszego umysłu, które do niej przyłgnęły i które nam ona zwraca. [...] Bogactwo fotografii – to właśnie to, czego w niej nie ma, a co my w nią rzutujemy, co w niej utwierdzamy”<sup>45</sup>.

Chociaż Barthes w swej teorii uprzywilejowuje odniesienie kosztem samego obrazu fotograficznego, to wobec fotografii z cieplarni postępuje wbrew temu stanowisku. Pragnie ingerować właśnie w obraz, aby wydobyć jego prawdę, odsłonić jego kolejne warstwy. Uważa, że powiększenie – niczym w filmie Michelangela Antonioniego – pozwoliłoby na odkrycie tego, co ukryte na dalszym planie, umożliwiłoby lepsze poznanie twarzy matki, odkrycie jej tożsamości. Autor wierzy, że każda powiększona odbitka mogłaby ujawniać coraz mniejsze szczegóły, a tym samym pozwoliłaby jeszcze lepiej poznać rodzicielkę. Chciałby dotrzeć do drugiej strony zdjęcia; mówi wręcz o fizycznym wtargnięciu w warstwę papieru, ale jednocześnie wyraża świadomość, że w istocie żadne działania na materii fotografii nie odsłonią niczego więcej. Powiększenie ostatecznie tylko narusza ów obraz, uwydatniając jedynie jego tworzywo. Wobec zdjęcia z cieplarni autor jest bezsilny. Pragnie dotknąć obrazu, dotrzeć do jego sedna. Są to jednak działania bezskuteczne, bowiem zdjęcie nigdy „nie umie *powiedzieć*, co pokazuje” (ŚO, s. 177). Fotografia z cieplarni w rzeczywistości konfrontuje autora z pustką, nieobecnością, brakiem. W doświadczeniu tego zdjęcia niezwykle ważne są dla Barthes’a samotność, prywatność. Ta ostatnia to miejsce nienaruszalnych wartości, stanowiące warunek uwewnętrznienia, które jest tożsame z własną prawdą autora (zob. ŚO, s. 174). Dla tego uwewnętrznienia konieczne jest wewnętrzne rozdzielenie tego, co *publiczne*, od tego, co *prywatne*. „Przeżywam Fotografiją i świat, którego część ona stanowi, w dwu jakby dziedzinach: z jednej strony Obrazy, z drugiej moje zdjęcia. Z jednej strony lekceważenie [...], nieistotność [...], z drugiej to, co pałace, zranione” (ŚO, s. 175).

I właśnie jako taka pałająca rana jawi się zdjęcie z cieplarni. Przynosi cierpienie, ożywia ból przeżywany po śmierci matki, uświadamia nieodwracalną stratę. W perspektywie tego konkretnego zdjęcia autor nazywa siebie świadkiem Nieaktualnego, czegoś, co przemija bezpowrotnie, co zapadnie się w nicość wraz z blednięciem i żółknięciem fotografii, która zapewne któregoś dnia znajdzie się na śmietniku (zob. ŚO, s. 167). Co więcej, wobec zdjęcia z cieplarni autor pozostaje sam. Ta samotność jest tym dotkliwsza, że żadna kultura nie przychodzi z pomocą, by pozwolić wyrazić cierpienie,

<sup>45</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 39.

które przynosi skończoność obrazu. Barthes nie może oderwać wzroku od fotografii, czuje swoisty przymus patrzenia, ale to nie eliminuje cierpienia ani też w żaden sposób go nie umniejsza i nie przekształca. Choć o fotografii napisze, że wyłącza ona tragizm, to wydaje się, że zdjęcie z ciepłarni, będąc źródłem najgłębszego bólu, smutku i poczucia niepowetowanej straty, jest jawnym zaprzeczeniem tego przekonania. Ostatecznie jednak można sądzić, że wbrew stanowisku Barthes'a żadna fotografia nie pozwala w istocie odnaleźć tego, co było, przedmiotu/podmiotu, który przedstawia, minionych chwil z przeszłości. Wręcz przeciwnie – jak pisze Soulages – stanowi raczej dowód ich zatraty i tajemniczości, w najlepszym wypadku je przeobraża<sup>46</sup>. Doświadczenie fotografii byłoby więc przede wszystkim dramatycznym doświadczeniem tego, co nieodwołalnie utracone.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Barthes R., *Foto-szoki*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barańska K., *Bezczas fotografii*, [w:] *Czas w fotografii*, Częstochowa 2002; katalog wystawy *Czas w fotografii – czas fotografii* (18 grudnia 2001 – 3 lutego 2002, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie).
- Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belting H., *Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Derrida J., *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, red. G. Richter, przeł. J. Fort, Stanford University Press, Stanford 2010.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierzdzyński, Kraków 2014.
- Foucault M., *La peinture photogénique* [1975], [w:] *idem, Dits et écrits*, éd. par. D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, 2001, vol. I.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.

<sup>46</sup> Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 7.



- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, Warszawa 2016.
- Sikora S., *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, XXXI.
- Solik R.H., *Prawda/y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 41.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
- Sztabiński G., *Pamięć fotografii*, [w:] *Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Lublin 2019.

**Irena Górska** – dr hab., prof. UAM, kierownik Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2002 r. sekretarz redakcji czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii”. Zajmuje się teorią literatury, szczególnie teorią dramatu oraz szeroko pojętą estetyką współczesną. Autorka książek: *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* (Poznań 2004), *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor* (Poznań 2013). Współautorka (wraz z Moniką Błaszczak i Ewą Szkudlarek) książki *Estetyka. Między działaniem a emocją* (Poznań 2016) oraz licznych artykułów poświęconych dramaturgii współczesnej, kategoriom estetycznym, w tym przede wszystkim doświadczeniu estetycznemu. ORCID: 0000-0002-6724-251X. Adres e-mail: <igorska@amu.edu.pl>.

**Irena Górska** – PhD (dr hab.), assistant professor, head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University, Poznań. Since 2002, an editorial assistant at “Przestrzenie Teorii”, a theoretical and literary journal of scholarly criticism. She specializes in the history of literature, and in particular, in the theory of drama and contemporary esthetics in the broad sense of the term. She is the author of the books: *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* [*Drama as the Philosophy of Drama as Exemplified by the Creative Work of Tadeusz Różewicz*] (Poznań 2004), *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor* [*Literature on a Trial Basis. Between Literature and Commentary: Różewicz – Witkacy – Kantor*] (Poznań 2013) and co-author of: *Estetyka. Między działaniem a emocją* [*Esthetics. Between Action and Emotion*] (Poznań 2016). She has written numerous articles on contemporary drama, relationships between literature and commentary, as well as on categories of aesthetic experience. ORCID: 0000-0002-6724-251X. E-mail address: <igorska@amu.edu.pl>.

