

Aleksandra Krupa
Uniwersytet Łódzki

„TO-CO-BYŁO” (?). O DOŚWIADCZANIU CZASOPRZESTRZENI SFOTOGRAFOWANEJ



Mam przed oczami starą fotografię¹. Przedstawia ona Łódź z lat przedwojennych, a dokładnie – fragment Balut, dzielnicy położonej w północnej części miasta. Anonimowy fotograf uwiecznił odcinek ulicy Zgierskiej i jej skrzyżowanie z ulicą Limanowskiego oraz Zawiszy Czarnego. Niejeden łodzianin powiedziałby pewnie, że jest to samo serce Balut, które zawsze zajmowały ważne miejsce w mitologii Łodzi. Początkowo była to dzielnica żydowskiej i polskiej biedoty, siedziba wszelkiej maści cwaniaków, złodziejasków, a także podwórkowych śpiewaków i cudotwórców. Później Baluty zostały zamienione w getto – dzielnicę zagłady, świadka i uczestnika II wojny światowej. Na wspomnianej fotografii w pogodny, być może

¹ Analizowana i zamieszczona w artykule fotografia pochodzi ze strony internetowej Grupy Fabrykancka.pl: <http://galeria.fabrykancka.info/przestrzen/lodz_dawniej/czarnobiale/0036.jpg.html>, 09.04.2008. Autor zdjęcia nieznan.

wiosenny dzień toczy się życie. Po dwóch stronach jezdni stoją zarówno małe, drewniane, parterowe domki (widoczne szyldy sugerują, że są to sklepiki lub warsztaty rzemieślnicze), jak i solidne, piętrowe kamienice. Chodniki wypełnione są podążającymi w różnych kierunkach ludźmi. Temu obrazowi towarzyszy z pewnością charakterystyczny miejski gwar. Dorożka zaprzęgnięta w dwa konie skręca właśnie ze Zgierskiej w ulicę Zawiszy Czarnego. Stukot końskich podków musi być donośny. Na dalszym planie widać samochód. Być może ten dźwiękowy pejzaż uzupełnia warkot silnika. Tylko dwóch mężczyzn, stojących obok słupa ogłoszeniowego, wydaje się rejestrować moment robienia zdjęcia.

Ta stara fotografia stała się dla mnie pretekstem do zadania sobie kilku pytań. Czy – chociaż fotografia zachowuje jedynie cząstkę minionego czasu i przestrzeni – można dzięki niej spotkać się ze światem, który był teraźniejszością? Czy możliwe jest doświadczenie schwytej przez fotografię czasoprzestrzeni? Jeśli tak, to w jakim stopniu zależy ono od naszej indywidualnej pamięci, sposobów postrzegania i przeżywania? Nie są to pytania nowe. Fotograficzne obrazowanie od zawsze uwikłane było w trudności związane z własną konwencją. Na ogół świadomi jesteśmy jej elementów. Wiemy, że zarejestrowany obraz to zapis ułamka jakiegoś „tu i teraz” z przeszłości, że fotografia – w wersji czarno-białej – jest redukcją barwnego obrazu rzeczywistości, znanego nam z doświadczenia bezpośredniego, do skali zawierającej się między bielą a czernią. Zdajemy sobie również sprawę z problemu reprezentacji przestrzeni w fotografii. Każde zdjęcie jest przecież jedynie transformacją trójwymiarowego świata na płaski obraz fotograficzny. Podobnie jak jednobarwność, także owa „płaskość” fotografii niemal od początku stanowiła przedmiot zabiegów mających nadać jej jakość zbliżoną do naturalnego obrazu świata. I choć fotografia wciąż kusi nas zaproszeniem i obietnicą spotkania z rzeczywistością zaklętą w kadrze, to wielowymiarowość doświadczenia przestrzeni nigdy nie stanie się jej udziałem. Przestrzeń bowiem – wymienię tu jedynie niektóre z jej przymiotów – jest komunikatem, determinuje zachowania, organizuje nasz świat, daje się poznać za pomocą wielu zmysłów.

W Polsce rozważania na ten temat wspierają się zwykle na autorytecie trzech autorów. Są to Susan Sontag, Roland Barthes i, nieco rzadziej wspomniany, Walter Benjamin. Ta „wielka trójka” wyznaczyła, a może nawet zdominowała, ramy teoretycznego dyskursu wokół fotografii; dyskursu, w którym najczęściej pojawia się odwołanie do dwóch podstawowych kontekstów interpretacyjnych: obiektywizm-subiektywizm oraz realizm-kreacjonizm. Próba odpowiedzi na pytanie dotyczące możliwości doświadczenia sfotografowanego fragmentu rzeczywistości niejako wymusza zagłębienie się we wskazane konteksty. Zanim jednak to uczynię, chciałabym wspomnieć o jeszcze jednej idei, która będzie porządkować, czy też raczej wspomagać moje myślenie o fotografii. Jest nią kategoria chronotopu. Jej autorem jest rosyjski historyk i teoretyk literatury, Michaił Bachtin. Odwołując się do jego teorii, można powiedzieć, że w chronotopie, czyli czasoprzestrzeni (takiej nazwy używają często polscy tłumacze Bachtina), zawarta jest idea nierozzerwalnego związku czasu i przestrzeni. Chronotop jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Badacz twierdził, że:

Czas nabiera w chronotopie gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii, nasycy się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, przestrzeń zaś znajduje w czasie swój sens i miarę².

Chronotopy mają istotne znaczenie gatunkowe oraz przedstawieniowe, stanowią ośrodki organizujące zdarzenia fabularne powieści. Abstrakcyjne elementy – filozoficzne i społeczne uogólnienia, idee, analizy przyczyn i skutków – ciężą ku chronotopowi i dzięki niemu ucieleśniają się.

Chronotop w ujęciu Bachtina jest formalno-treściową kategorią literacką. Proponuję przenieść ją na grunt fotografii. Nie jestem zresztą w tych poczynaniach osamotniona.

² Bachtin. *Dialog – język – literatura*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 310.

Chronotopowemu charakterowi fotografii poświęcony jest między innymi tekst Ewy Reme. Badaczka koncentruje się przede wszystkim na fotografiach miejsc, które wraz z upływem czasu zmieniają swoje znaczenia i funkcje³. Tym, co przewija się przez większość prac związanych z tym zagadnieniem jest przekonanie, iż wszelki kontakt z dziedziną sensów dokonuje się właśnie przez bramę czasoprzestrzeni. Fotografia zawsze odnosi się przecież do konkretnego chronotopu, jest:

drobnym fragmentem, wycinkiem z ciągłości rzeczywistości; zamienia przemijającą chwilę w stałą obecność, a kawałek przestrzeni w znak szerszej i niewidocznej na zdjęciu rzeczywistości⁴.

Czas wrócić do sygnalizowanych już kontekstów, w jakich najczęściej interpretuje się fotografię jako medium. Fotografowanie w swoich początkach zdawało się swoistym objawieniem i rozwiązaniem dla intelektualistów, poszukujących trwałego i dosłownego wizualnego zapisu otoczenia, pełnych nadziei, że nareszcie „prawdziwy obraz świata” daje się uchwycić i, co więcej – zachować na zawsze. Fotografia była więc świadectwem, a jej specyficzny „naturalizm” jako sposób na przyglądanie się rzeczywistości prowadził, w mniemaniu wielu, do interpretacyjnej jednoznaczności.

Wiek XX zakwestionował jednak monopol obrazu fotograficznego na prawdę oraz jej wolność od interpretacji. Paradygmat przezroczystości fotografii musiał ulec przeformułowaniu. Bardzo wczesnie przekonano się bowiem, że zdjęcie nie może stanowić całkowicie obiektywnego obrazu rzeczywistości, lecz – co najwyżej – wypadkową spotkania fotografa z pewną rzeczywistością widzialną (czy może z wizją świata projektowaną przez autora zdjęcia?). Susan Sontag tak pisze na ten temat:

O fotografii sądzono, że jest on bystrym, ale neutralnym obserwatorem – skrybą, nie poetą. Szybko jednak stwierdzono, że nikt nie robi identycznego zdjęcia tego samego przedmiotu. Przypuszczenie, że aparaty fotograficzne dostarczają bezosobowego, obiektywnego obrazu ustąpiło wobec faktu, że zdjęcia dostarczają dowodów nie tylko na to, co jest na świecie, ale i na to, co fotograf widzi: nie tylko sam zapis, ale i przetworzoną własną ocenę świata⁵.

Mimo przytoczonych argumentów⁶ fotografia wciąż dysponuje sporym autorytetem, mocą dowodu na istnienie tego, co przeminęło i czego w niezbity i niepodważalny sposób można dowiedzieć. Tę szczególną właściwość Roland Barthes nazwał „poświadczeniem autentyczności”. W swojej pracy o fotografii zatytułowanej *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* pisał:

Podobnej pewności co zdjęcie nie może dać żaden pisany tekst. To nieszczęście języka, że nigdy nie może o sobie poświadczyć. (...) Fotografia jest obojętna wobec wszelkich przekazyńców, nie musi wymyślać. Jest sama z siebie poświadczeniem autentyczności⁷.

Poszukiwania Barthesa doprowadziły go do odkrycia istoty fotografii, którą dla badacza stanowiło „to-co-było”:

Musiałem najpierw dobrze ustalić i jeśli to możliwe – dobrze wypowiedzieć (nawet jeśli to coś prostego), w czym odniesienie Fotografii różni się od odniesienia w innych systemach przedstawień. Nazywam „odniesieniem fotograficznym” nie rzecz względnie realną, do której

³ Nie sposób wymienić tu wszystkich autorów zainteresowanych analizą chronotopów w fotografii. Pośród wielu innych, ciekawy wydaje się m.in. tekst J. Stallabrassa, *Simon Norfolk: Afghanistan Chronotopia*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/essays/simon_norfolk.pdf>, 20 II 2007. Jest to komentarz do fotograficznego albumu autorstwa S. Norfolk, *Afghanistan Chronotopia*, Stockport 2002.

⁴ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 114.

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 85–86.

⁶ Ponadto warto wspomnieć o niemal nieograniczonej możliwości obróbki komputerowej zdjęć.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 120. Podkr. – A.K.

odsyla obraz czy znak, ale rzecz koniecznie realną, którą umieszczano przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia. Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te odniesienia mogą i najczęściej są „chimerami”. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że „ta rzecz tam była”. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realność i przeszłość. (...) Nazwą noematu Fotografii będzie więc „to-co-było”⁸.

Fotografia ukazuje zatem nie tylko nieobecność przedmiotu, ale również fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał. Staje się dziwnym medium, formą halucynacji – fałszywą na poziomie postrzegania, prawdziwą na poziomie czasu. Barthes określa to tak: „z jednej strony – »tego tu nie ma«, jednak z drugiej – »ale to naprawdę było«: szalony obraz, o który otarła się rzeczywistość”⁹.

Oglądając zdjęcie, cofamy się iluzorycznie w przeszłość. Mamy świadomość, że chwila przedstawiona na zdjęciu już się nie powtórzy, jako że jest trwale zakorzeniona w wygasłej rzeczywistości. Fragment uchwyconej czasoprzestrzeni to nie kopia rzeczywistości, ale emanacja rzeczywistości minionej¹⁰. Fotografia nie jest więc znakiem semantycznym, za pomocą którego można dokonać próby reinterpretacji przeszłości. Owa pewność co do istnienia sfotografowanej rzeczy nie idzie w parze z pewnością, co do jej znaczenia. Zdjęcie niczego nie opisuje. Zaświadcza jedynie o tym, że dana osoba lub przedmiot znajdowały się w tym, a nie innym miejscu¹¹. Samotna fotografia pozostaje najczęściej niema, uwięziona w interpretacyjnym areszcie. Sławomir Sikora uważa, iż tym, co zostaje utrwalone w fotografii, jest raczej zdarzenie niż jego sens:

Widzimy pewną sytuację, ale nie znając kontekstu, najczęściej mamy wielkie problemy z odczytaniem jej (pierwotnego) sensu. Tym samym fotografia – odmiennie niż tekst – ocalałaby w większym stopniu samo zdarzenie kosztem jego znaczenia¹².

Gdybyśmy więc podjęli próbę opowiedzenia za pomocą zdjęć pewnej historii, byłaby ona nieciągła. Właściwie składałaby się z poszczególnych emanacji, obrazów przeszłości; a może należałoby raczej powiedzieć – epifanii teraźniejszości, która z punktu widzenia oglądającego należy już do przeszłości.

Sprawa wydaje się jednak o wiele bardziej złożona. Można przecież przyjąć, że każdy z nas, patrząc na tę samą fotografię widzi coś innego, „patrzy na inne zdjęcie”. Dla każdego z nas odsłania ona inny świat. Jasno rysuje się tu kolejny wątek – związek fotografii z pamięcią, a zatem także związek fotografii z doświadczeniem i przeżyciami tego, kto ogląda. Wyjątkowość zdjęć, zwłaszcza amatorskich, nie polega zazwyczaj na wyjątkowości formy, lecz przynależności do „banku pamięci”. Jedno spojrzenie potrafi wyzwolić wspomnienie i skłonić do opowieści. Fotografia zaczyna łączyć się z faktem, konkretem przywołującym coraz więcej szczegółów – nawet zapach, smak, atmosferę towarzyszące utrwalonemu zdarzeniu. Odtwarzane wspomnienia dotyczą nie tylko utrwalonego na fotografii fragmentu rzeczywistości, ale często wychodzą daleko poza ramy czasoprzestrzenne samego zdjęcia. Jest to już nie tylko przypomnienie wyglądu danej osoby, ale także jej charakteru, sposobu bycia, wydarzeń z nią związanych. Fotografia przywraca pamięć i wspomnienia, poświadcza rzeczywistość, ale przede wszystkim uobecnia. Jest idealną reprezentacją, bo zdaje się być wierną kopią oryginału, czyli rzeczywistości. Patrzący na fotografię jako reprezentację ulega nierozróżnialności – przedstawienie i to, co przedstawiane, stają się jednym. Pośrednik, którym jest fotografia, znika.

⁸ *Ibidem*, s. 129–130.

⁹ *Ibidem*, s. 194.

¹⁰ *Ibidem*, s. 196.

¹¹ K. Świecicki, *Klischee pamięci w teatrze Tadeusza Kantora. Próba uchwycenia relacji między fotografią a teatrem*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, pod red. G. Pelczyńskiego i R. Vorbricha, Poznań 2004, s. 49.

¹² S. Sikora, *Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, s. 17.

Zdjęcie przedwojennych Bałut, które stało się inspiracją dla tych rozważań, nie należy do kolekcji moich prywatnych zdjęć, nie przywołuje pamięci konkretnych osób, ani wydarzeń, których byłam uczestnikiem. Dlaczego więc, wertując dziesiątki fotografii, zatrzymałam swój wzrok właśnie na tej? Dlaczego wybrałam ją spośród innych? Można przyjąć, że to sama fotografia zwróciła na siebie uwagę, objawiła się mnie – oglądającej. Rozmyślając nad swoimi ulubionymi zdjęciami, Barthes dochodzi do wniosku, że tym czymś, co sprawia, że dana fotografia staje się dla niego ważna, jest przede wszystkim jej zdolność do wywoływania stanu poruszenia, które nazwać można „przygodą”¹³. „Zdjęcia z przygodą» cechują się swoistym dualizmem, współlistnieją na nich dwa różne nieciągłe elementy”¹⁴ – rozwija tę myśl badacz.

Pierwszy ze wskazanych składników fotografii związany jest z ogólną wiedzą, podstawowymi informacjami, powszednimi znakami – Barthes proponuje określić go słowem *studium*.

To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, działaniach¹⁵.

W przypadku „bałuckiej fotografii” będzie to obraz przedstawiający realia jednej z ulic przedwojennej Łodzi, fragment miasta wypełniony komunikatami odsyłającymi do konkretnej czasoprzestrzeni (chronotopu).

Drugi element nie ma, jak *studium*, usposobienia biernego, poddającego się odczytaniu, lecz jest aktywny, przyciąga, mierzy w oglądającego, przelamuje i narusza *studium*. Barthes nazywa go *punctum*, co oznaczać może „ukłucie” (czasem sprawiające ból), „przeszycie”, „małe przecięcie”, „plamkę”, „dziurkę”¹⁶. Większość fotografii zawiera wyłącznie *studium*, co powoduje, że nie budzą one większych emocji i poddają się racjonalnej analizie. Obrazy, w których treść *studium* przelamywana jest przez obecność *punctum*, należą do zupełnie innego porządku – odnoszą się do przeżyć, uczuć i emocji. To nie my znajdujemy owo *punctum*, lecz ono znajduje nas, wystrzeliwuje ku nam, przeszywa świadomość, która tkwiła do tej pory w polu *studium*¹⁷. *Punctum* może stać się wszystko. Przeważnie jest to jednak jakiś drobny element, przedmiot, szczególnie, który w pewien sposób koncentruje na sobie uwagę oglądającego, sprawia, że obraz nabiera dla niego nowej wartości, innej od niesionej przez *studium*. Sławomir Sikora zauważa, analizując prace Barthesa:

Punctum to element zdjęcia, w którym może dojść do głosu pewnego typu relacja dialogiczna między fotografią a oglądającym. To miejsce, które może pobudzić myśl, marzenie, to miejsce, w którym – można by rzec – dochodzi do głosu „prywatna symbolika” oglądającego¹⁸.

W znalezionej fotografii Bałut *punctum* dla mnie jako oglądającej stanowią dwaj mężczyźni stojący na skraju chodnika. Patrzą wprost na mnie. Trudno jest mi wytrzymać ich spojrzenia. Oni nie wiedzą tego, co wiem ja. Nie mogą nawet przypuszczać, że zbliża się tragiczny czas, a ulica, na której stoją, wraz z całą dzielnicą zostanie niebawem zamieniona w getto. Do odbiorcy przemawiają zatem te fotografie, dzięki którym może on nawiązywać do istotnego dla siebie doświadczenia biograficznego bądź tworzyć narrację o ważnej dla siebie strukturze sensu. By zaś rozpoznać utrwalony w kadrze fragment czasoprzestrzeni, interpretujący powinien wykazać się znajomością kontekstu, w jakim owo zdjęcie powstało. To z kolei zakłada swoistą grę między

¹³ R. Barthes, *op. cit.*, s. 33–42.

¹⁴ K. Olechnicki, *op. cit.*, s. 261.

¹⁵ R. Barthes, *op. cit.*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*, s. 46–47.

¹⁷ *Ibidem*, s. 47.

¹⁸ S. Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobrażenia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4, s. 111.

zdjęciem a obrazami zachowanymi w pamięci lub możliwymi interpretacjami, gdy kontekst nie należy do pamięci oglądającego zdjęcie.

Ponadto fotografia, choć jest pewnym zamkniętym w sobie światem, potrafi odsyłać do tego, co na niej niewidoczne. Odwołam się tu po raz kolejny do kategorii chronotopu. Każda przedstawiona na zdjęciu czasoprzestrzeń (chronotop) może bowiem otwierać furtkę do innych, minionych a nawet przyszłych (w odniesieniu do tej sfotografowanej) czasoprzestrzeni. Każdy chronotop może zawierać nieograniczoną ilość drobnych chronotopów; każdy motyw, może mieć własną odrębną czasoprzestrzeń¹⁹. Mogą one zawierać się jedna w drugiej, współlistnieć, przeplatać się, następować po sobie, mogą być porównywane lub przeciwstawiane. Wspólną zaś cechą tych wzajemnych relacji jest ich dialogowy charakter²⁰.

„Bałucka fotografia” także kryje w sobie mnogość chronotopów. To, co widać na pierwszy rzut oka, a zatem obraz przedwojennej ulicy, chwyta tylko jeden z nich. Patrząc na to samo zdjęcie, przenoszę się również na współczesne Bałuty. W namacalnych pozostałościach, materialnych śladach szukam tego, co zostało zachowane z czasów, kiedy zrobiono owo zdjęcie. To odkrywanie przypomina pracę archeologa. Trzeba pieczołowicie wynajdować i odsłaniać warstwy, które nałożyły się przez dziesiątki lat. Życie toczące się na Bałutach skutecznie zatarało wiele śladów, przysłoniło pozostałości. Niektóre obiekty znalazły nowych użytkowników, inne niszczejają bądź zostały wyburzone lub przebudowane. Nie ma już budynków widocznych w lewej części kadru. Zmieniono również nawierzchnię jezdni. W tle, na ulicy Zgierskiej, widoczne są wieże kościoła Najświętszej Marii Panny. Stoi on, co prawda, nadal, jednak obraz ulicy z wieżami na horyzoncie prowokuje w moich myślach pojawienie się kolejnego chronotopu. Tym razem nie jest to ani czasoprzestrzeń uchwycona na zdjęciu, ani ta, której doświadczenie wpisuje się w moją biografię. Fotografia odsyła mnie na Bałuty z czasów II wojny światowej, z czasów getta, kiedy to nad Zgierską przebiegał drewniany most umożliwiający przechodzenie nad ulicą nie należącą do żydowskiego rewiru. Te poszukiwania oparte są na przekonaniu, że w pewien sposób „tamte” Bałuty istnieją nadal, a ich materialne ślady „stanowią najbardziej autentyczny »dokument« oparty na metonimii – bezpośredniej przyległości”²¹.

Anonimowemu fotografowi udało się – mam takie wrażenie – uchwycić na tym zdjęciu nie krótką chwilę, tak zwane okamgnienie, lecz czas. Fotografia jako fragment, urywek przedstawiający jedynie część czasu i przestrzeni kieruje się często filozofią „decydującego momentu” podszytą mniemaniem, że fotograf powinien rejestrować rzeczywistość, która w chwili nieuwagi, niepomna faktu, że nam pozuje, objawia swoje prawdziwe oblicze. Otóż, drugą stroną owego podpatrywania rzeczywistości jest swobodny akt patrzenia na nią. Dzięki temu „bałucka fotografia” stała się nie tyle schwytaną chwilą, co raczej obrazem nasyconym czasem i znaczeniem, płynącym z samej rzeczywistości. Gdy po raz kolejny się w nią wpatruję, zaczynam myśleć, że to, co ją wypełnia, to codzienność. „Cykliczny czas powszedni”, „pospolita powszedniość” – powiedziałby Bachtin. Stosowane przez niego określenia wzmacniają, a jednocześnie ograniczają rozumienie codzienności. Często uznajemy, że codzienność wiję się, jest klejąca, monotonna, nudna. Wydaje się, że jest bezzdarzeniowa, „zatrzymana” a zatem, że znajduje się poza chronotopem. Tymczasem warto wyjść poza to myślenie i znaleźć kryjący się w niej potencjał opowieści. Codzienność realizuje się przecież w określonej przestrzeni i czasie, wśród określonych sposobów zachowania, wśród doświadczeń zbiorowych i indywidualnych. Wypełniają ją przedmioty, galerie rodzinnych postaci i kręgi znajomych. Fotografia, do której się odwołuję, nasycona jest codziennością przedwojennych Bałut ze spieszącymi się przechodniami, przejeżdżającą dorożką, małymi sklepikami i rzemieślniczymi warsztatami.

¹⁹ Jeden z chronotopów jest zazwyczaj zakresowo nadrzędny, stanowi dominantę.

²⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970; *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.

²¹ J. Lubiak, *W poszukiwaniu straconej pamięci. Bałuty w fotografii Piotra Piluka*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 3, s. 188.

Zamknięty w kadrze fragment rzeczywistości potraktować można jako punkt wyjścia do snucia opowieści, ukazywania znaczeń. W tym sensie fotografia, mimo swych wielu niedostatków (te, o których wspomniałam, nie tworzą zamkniętej listy), może zaistnieć jako forma dokumentu, może stać się momentem procesu poznawczego. Ale czy można za pośrednictwem zdjęcia doświadczyć uchwyconej w kadrze czasoprzestrzeni (lub jak chciałby Bachtin – chronotopu)? Racjonalne myślenie wsparte argumentami związanymi z kategorią doświadczenia każe mi zaprzeczyć. Ja jednak mając przed oczami fotografię nie ją widzę, lecz świat przeszły na niej utrwalony. Kolekcjonuję zdjęcia – dowody nielegalnej nieśmiertelności, czasem anonimowe zapisy czyjeś biografii. Skądś nagle przybywają do mnie portretowani ludzie, sceny miejskie, krajobrazy, przedmioty, wcielona w obraz zwykłość, która wymknęła się czasowi. Sfotografowani-uwiecznieni (a wieczność to żółkniejąca, papierowa) odpoczywają w schwytej czasoprzestrzeni, do odczytania której szukam klucza. Mam świadomość, że intencjonalność zawarta jest nie w zdjęciu, lecz w osobie fotografa (Barthesowskiego „Operatora”) oraz oglądającego („Spectatora”). Oglądanie zdjęć staje się wyzwaniem dla pamięci, wrażliwości, wyobraźni i – w co chcę wierzyć – dla intelektu. „Obraz fotograficzny sprawia, że się zastanawiam nad rzeczywistością głębiej, niż gdybym na nią patrzył”²² – stwierdza współczesny irlandzki malarz, Francis Bacon. Dodaje również, że szczególna wartość fotografii wynika właśnie z faktu, że nie jest ona wierną kopią rzeczywistości – przedstawia ona ją intensywniej, bo z pewnym mimowolnym naddatkiem, mogącym podważyć standardowe znaczenia i sensy²³. Podsumowaniem moich rozważań niech staną się natomiast słowa Susan Sontag, która uważa, że:

ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się za nią kryje. Pomyślcie jaka musi być ta rzeczywistość”²⁴.

Summary

This is the way it has been (?). On experiencing photographed space

The analysis of an old pre-war photo representing a part of the Łódź district – Bałuty – provokes the following questions: Is it possible – although the photograph retains only a fraction of past time and space – to meet the reality which was once present. Do we experience the photographed space and time closed in a frame? How can we do that? Does this experience – if possible – depend on our individual memories and perception?

In finding answers to these questions, above all, I refer to some of Roland Barthes' concepts. According to them, when we look at a photo we can experience the past directly as a past reality, without recourse to narrative mediation. But we cannot make attempts to reinterpret the past.

The category of chronotope, widely discussed by the Russian scientist Mikhail Bakhtin, turns out to be helpful and very inspiring, as well. The term chronotope refers to the idea of inseparable connection of time and space and the conviction that any contact with the area of meanings should be made only through the spatio-temporal gate.

Słowa kluczowe

fotografia, Roland Barthes, chronotop, doświadczenie

Aleksandra Krupa – antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych. Zainteresowania badawcze: antropologia miasta i antropologia w mieście, antropologia codzienności, antropologia zmysłów.

²² D. Czajka, *Obraz i realizm. Notatki przy Baconie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3–4, s. 45.

²³ *Ibidem*, s. 44–45.

²⁴ S. Sontag, *op. cit.*, s. 113.