

Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu

*Malarz posłuszny naturze,
tak samo jak i poeta, to prawie potwór.*

Charles Baudelaire

We wprowadzeniu do pochodzącego z 1938 roku wykładu *Pojęcie osoby* Marcel Mauss pisze:

Rzecz dotyczy się pojęcia „osoby”, idei „ja”. Wszyscy uważamy to pojęcie za całkowicie naturalne, wyraźnie sprecyzowane w głębi świadomości, mające moralny charakter, bo też i moralność zeń się wywodzi¹.

Wyrastający z francuskiej szkoły socjologicznej etnolog stawia sobie za cel obalenie tego „naiwnego mniemania”. By to osiągnąć, tworzy swoistą historyczną klasyfikację użyc i rozumienia pojęcia osoby w różnych kulturach – zaczynając od Indian Północnoamerykańskich, poprzez Australię, Indie, Chiny, aż do starożytnego Rzymu i chrześcijańskiej Europy, by w końcu przejść do zachodniej kultury postkantowskiej. W swoich rozważaniach pochyla się m.in. nad kwestią totemów (Indianie Pueblo), imion (Kwakiutlowie), masek (Etruskowie), wizerunków i *persony* (Rzymianie). Mauss przedstawia całą serię

¹ M. Mauss, *Pojęcie osoby*, tłum. M. Król, w: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 1973, s. 489.

przykładów, zupełnie odmiennych od zachodnioeuropejskiego², podejść do „osoby”:

Rozumieją Państwo teraz, że już u Indian Pueblo spotykamy pojęcie osoby, jednostki przynależnej do klanu, lecz wyodrębnionej z niego już w trakcie obrzędów przez swoją maskę, tytuł, pozycję, rolę, własność, nieśmiertelność i ponowne pojawienie się na ziemi we wcieleniu w jednego z potomków o tej samej pozycji, imionach, tytułach, prawach i funkcjach.

[...]

Oto na przykład [u Kwakiutłów – dop. J.D.] jako łupy wojenne zdobywa się pozycję, władzę, funkcję religijną lub estetyczną, taniec i własność, parafernalia i skóry w formie osłon, prawdziwe skórzane „tarcze”; wszystko to może być używane w teraźniejszych i przyszłych potlaczach. Wystarczy zabić ich właściciela, albo zagarnąć jedno z jego akcesoriów służących do obrzędu, szatę, maskę, **by odziedziczyć jego imiona, dobra, jego urzędy, jego przodków, jego osobę w pełnym sensie tego słowa.** Tak uzyskuje się pozycje, dobra, prawa osobiste, rzeczy i jednocześnie ich indywidualny charakter.

[...]

[w Rzymie – dop. J.D.] Ustaliło się także prawo do *persona*. Tylko niewolnicy nie byli nim objęci. *Servus non habet personam*. **Niewolnik nie ma osobowości.** Nie ma swojego ciała, przodków, nazwiska, *cognomen*, własnych dóbr³.

Już te przykłady wystarczą, by uświadomić sobie, że tak często przez nas esencjalizowane i uniwersalizowane pojęcia są w gruncie rzeczy zanurzone w kontekście rozumień konkretnej kultury⁴. Takie rozważania są więc w jakiś sposób częścią historii mentalności, bazującej na koncepcji Luciena

² Oczywiście założenie o wspólnym podejściu do osoby charakteryzującym Zachód jest także pewnym uproszczeniem, można jednak mówić o pewnych wspólnych cechach i źródłach rozumienia tego pojęcia w kulturze szeroko rozumianego Zachodu.

³Tamże, s. 498, 501, 515. Wyróżnienia moje – J.D.

⁴Takie ujęcie jest zresztą zgodne z Durkheimowskim założeniem usuwania w procesie badawczym wszelkich *praenotiones* i *notiones vulgares* – założeń wstępnych oraz pojęć pospolitych. Por. E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1971, s. 41.

Lévy-Bruhla sformułowanej w 1918 roku w *Czynnościach umysłowych w społeczeństwach pierwotnych*⁵. Francuski antropolog zakładał, by przedstawić kwestię w uproszczeniu, że praktycznie niemożliwe będzie dla nas zrozumienie społeczeństw tzw. „pierwotnych”, gdyż ich sposób myślenia jest odmienny od naszego. Nie oznacza to jednak, że ich myślenie jest alogiczne lub antylogiczne (choć tak się nam wydaje), a jedynie to, że ich logika jest inna niż nasza. Wciąż jednak do poznawania rzeczywistości używają narzędzi logicznych. Podobnie jest z tożsamością – chociaż sama idea „osoby”, „ja” jest w różnych kulturach zupełnie różna, to jednak Mauss pisze:

oczywiste jest – przede wszystkim dla nas – że nigdy nie było istoty ludzkiej, która nie miałaby nie tylko poczucia własnej cielesności, ale która nie zdawałaby sobie sprawy ze swej indywidualności cielesnej i duchowej zarazem⁶.

To zdanie prowadzi nas już bezpośrednio do problematyki tożsamości, chociaż trzeba od razu przyznać, że trudno jest w dyskursie antropologicznym znaleźć jasną definicję tego, czym sama, „bezzprzymiotnikowa” tożsamość jest. Podejmowane szeroko studia zajmują się zazwyczaj „jakąś” tożsamością: etniczną, kulturową, narodową, społeczną, indywidualną itd.⁷ Kiedy Thomas Hylland Eriksen pisze

[j]ako że antropologia społeczna zajmuje się procesami, które zachodzą między ludźmi, a tożsamość uznaje się standardowo za coś, co istnieje *wewnątrz* każdej jednostki, antropologowie przez dłuższy czas ignorowali osobistą tożsamość człowieka. Jednakże w ostatnich latach daje się zaobserwować znaczny rozwój

⁵ L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992.

⁶ M. Mauss, *Pojęcie osoby...*, s. 492.

⁷ Z opracowań teoretycznych ostatnich lat warto tutaj wymienić np.: T.H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013; A.D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, tłum. M. Głowacka-Grajper, Kraków 2009; A.D. Smith, *Kulturowe podstawy narodów*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2009; J.L. Comaroff, J. Comaroff, *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2011. Ciekawe w tym kontekście mogą być także rozważania zaprezentowane w: G. Mathews, *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2000.

w dziedzinie badań antropologicznych nad tożsamością czy też identyfikacją [...]. Na potrzeby naszych rozważań będę używać obu określeń zamiennie⁸,

to we fragmencie tym bardziej od (problematycznej) opinii o brakach w badaniach antropologicznych zwraca uwagę podkreślenie wewnątrzjednostkowego charakteru tożsamości. To jest zresztą chyba najważniejszy składnik definicji językowej tożsamości:

tożsamość

1. »identyczność«
2. »w odniesieniu do pojedynczego człowieka: **świadomość siebie**«
3. »fakty, cechy, dane personalne pozwalające zidentyfikować jakąś osobę«
4. »w odniesieniu do społeczności: **świadomość wspólnych cech i poczucie jedności**«
5. mat. »równość dwóch wyrażeń, która zachodzi dla wszystkich wartości występujących w niej zmiennych«⁹.

Tożsamość jest więc zawieszona gdzieś pomiędzy grupą społeczną a konkretną osobą, zawsze jednak na poziomie samoświadomości, poczucia siebie lub – co bardzo ważne – siebie wobec czegoś zewnętrznego. Ewa Kosowska w tekście krytycznym wobec dekonstruktywistycznych rozważań filozoficznokulturowych pisze:

Rozważania nad **tożsamością** są *eo ipso* rozważaniami nad **naturą relacji**. [...] Obiekty **takież same** nie są jednak automatycznie obiektami **tożsamymi**. Tożsamość ujmowana w tym aspekcie wymaga bowiem intencjonalności, a co za tym idzie – deklaracji podmiotowej. To **podmiot** porównuje i niekiedy utożsamia **siebie z kimś** lub **coś z czymś**, ustalając przy okazji kryteria tej procedury lub po prostu orzekając stan¹⁰.

⁸T.H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm...*, s. 94.

⁹ *Tożsamość*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/tozsamosc;2530211.html>, 13.05.2016, wyróżnienie moje – J.D.

¹⁰ E. Kosowska, *Przestrzeń tożsamości*, w: *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 71. Wyróżnienia pochodzą od Autorki.

Skoro to właśnie podmiot staje się nie tylko „epicentrum” (oddziałującym na „peryferia”, wywołującym relację), ale wręcz warunkiem niezbędnym tożsamości (musi istnieć jakieś „ja”, które buduje świadomość siebie), to przyjrzyjmy się temu, jak powstawała i jakim modyfikacjom podlegała podmiotowość europejska. Interesujące, że jej rozwój często jest łączony z obrazami, czy – szerzej – z kulturą wizualną. W swoich rozważaniach chciałbym przyrzeć się opisywanemu w dyskursie naukowym wpływowi wizualności na ustanowienie podmiotowej relacji człowieka ze światem¹¹.

Anna Friedberg w swoim *Wirtualnym oknie* zajmuje się rolą okien i ekranów w kulturze. W toku swojego wywodu analizuje m.in. opisy tzw. „otwartego okna” w traktacie Leona Battisty Albertiego *De Pictura* (i jego interpretację dokonaną przez Erwina Panofsky’ego w tomie *Perspektywa jako forma symboliczna*) oraz opisy perspektywy z traktatów Albrechta Dürera, a następnie zestawia je z myślą Kartezjusza i Immanuela Kanta, by dojść do wniosku, że

[o]kno jako rama przedstawiania w perspektywie zakładało dystans podmiotu, oddzielenie przez reprezentację. Patrzący na ten zapośredniczony przez okno, monokularny widok przestrzeni był często utożsamiany z podmiotem kartezjańskim, który zajmował pozycję na zewnątrz świata i przedstawiał sobie rzeczywistość¹².

To w moich rozważaniach kluczowy punkt w historii: indywiduacja człowieka, ustanowienie podmiotowości charakterystycznej dla kultury europejskiej¹³ przy pomocy metafory malarskiej – dla Albertiego oknem była

¹¹ Kwestię wpływu podmiotowości na wizualność w tym tekście pomijam.

¹² A. Friedberg, *Wirtualne okna*, tłum. Ł. Knap, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 591. Cytuję Friedberg za wyimkiem pochodzącym z antologii tekstów o kulturze wizualnej, a nie za późniejszym tłumaczeniem całości jej dzieła z racji, że tłumaczenie tego akurat fragmentu bardziej uwidacznia konteksty, o które mi chodzi. Jednak książkę Friedberg właściwie w całości należy traktować jako niezbędny kontekst dla moich rozważań. Por. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.

¹³ Jedność tej kultury to znów pewne uproszczenie, na które pozwalam sobie z racji inicjalnego charakteru moich rozważań. W toku dalszych badań należałoby ten wątek uszczegółowić.

przecież rama obrazu, na którym malował. Wprawdzie rzec by można, że słowa Friedberg odnosić się mogą równie dobrze do okien normalnych, nie-metaforycznych (ich historia jest dla niej punktem wyjścia), a więc mamy tu zachowaną bezpośrednią relację człowieka ze światem, ale jeszcze w renesansie została ona zapośredniczona przez obrazy powstające w kamerze obskurze¹⁴. Jonathan Crary pisze, że

[p]od koniec XV wieku *camera obscura* zaczyna pełnić szczególnie ważną rolę jako figura definiująca i wyznaczająca granicę pomiędzy obserwatorem a światem. Kilka dekad wystarczyło, by przestała być jednym z wielu przyrządów wizualnych, stając się narzędziem do myślenia o widzeniu i przedstawiania widzenia. Ponad wszystko *camera obscura* wskazuje zaś na pojawienie się nowego modelu podmiotowości, na dominację podmiotu-jako-efektu. Po pierwsze wywołuje ona proces indywiduacji podmiotu: jej zaciemniona przestrzeń z definicji sprawia, że obserwator jest wyizolowany, odseparowany, autonomiczny¹⁵.

To właśnie w taki sposób zaczęła krystalizować się indywidualistyczna podmiotowość europejska – narzędzie techniczne nie tylko stało się naszym „narzędziem myślenia o widzeniu”, ale także pomogło nam, wręcz wymusiło stworzenie konstruktu naszego „ja” (to jakieś „ja” może być w relacji ze światem). Więcej nawet, Crary przytacza fragmenty *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* Johna Locke’a, w których filozof opisuje umysł ludzki jako „ciemne miejsce” z niewielkimi otworami, przez które do środka mogą wpadać „widzialne odbicia, czyli idee świata zewnętrznego”¹⁶. W takim kontekście rozważania Kartezjusza i Kanta jawią nam się jako swego rodzaju dyskurs o tożsamości – pokazują przecież sposób postrzegania ich samych (tożsamość indywidualna?) lub człowieka w ogóle (tożsamość społeczna?). Oczywiście tak rozumiana świadomość siebie nie była od samego początku

¹⁴ Od początku XXI w. w publikacjach naukowych zaczęło się upowszechniać spolszczenie nazwy *camera obscura* (por. np. teksty Marianny Michałowskiej). Taki zapis przyjmuje również *Słownik języka polskiego PWN*.

¹⁵ J. Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, tłum. M. Szczśniak, w: *Antropologia kultury wizualnej...*, s. 211.

¹⁶ Tamże, s. 212–213.

powszechna – musiało minąć kilka wieków, zanim rozpowszechniła się szerzej niż tylko w środowisku elit intelektualnych. Śmiem twierdzić, że nastąpiło to dopiero w XIX wieku, wraz z pojawieniem się fotografii.

Już kamera obskura dawała wrażenie obiektywności – obraz był w końcu tworzony przez narzędzie, przyrząd, któremu trudno było przypisywać subiektywne zamiary czy też chęć manipulacji rzeczywistością. Te przyrządy były jednak dostępne niewielu (choć grupa ta pewnie była liczniejsza niż byśmy przypuszczali) i tylko oni mogli doświadczać tej obiektywności, a przez nią wpływać na poczucie niezależności siebie samego wobec przestrzeni. Równocześnie efektem użycia kamery obskury były najczęściej obrazy – realistyczne, przedstawiające rzeczywistość, ale jednak tworzone przez malarzy. Kiedy oglądamy nawet najdokładniejszy obraz, to w jakiś sposób automatycznie przyjmujemy, że jest on zapisem spojrzenia subiektywnego – świadomość istnienia twórcy nie daje nam przyjąć innej postawy. Zupełnie inny odbiór cechował oglądających fotografie w pierwszej połowie XIX wieku. Zdjęcia były bowiem wytworem pracy nie fotografa, lecz obiektywnego narzędzia, przyrządu. To wtedy upowszechniło się nazywanie aktu robienia zdjęcia „zdejmowaniem” – obraz był bowiem „zdejmowany” z rzeczywistości, jakby odklejany od niej; był to jakby proces ściągania wizerunku świata z niego samego, jednak go nie naruszając. Abigail Solomon-Godeau stwierdza, że

skoro termin „fotografia dokumentalna” nie funkcjonował (powszechnie i regularnie) w wieku dziewiętnastym, to oznacza to, iż określenie owo, jeśli pominąć fotografię świadomie definiującą się jako sztukę, byłoby wówczas poczytane za tautologię¹⁷.

Nie bez przyczyny pierwsze fotografie wzbudzały wręcz problemy teologiczne – były zbyt rzeczywiste, jawiły się jako rzeczywistość sama z siebie, a przecież tylko Bóg ma prawo kreacji rzeczywistości.

Taki odbiór nie dotyczył oczywiście chociażby samych malarzy – to oni w końcu, po wielu wiekach użytkowania kamery obskury, zaczęli utrwalać obraz w niej się tworzący. Obrazy „malowane światłem” docierały do kręgu

¹⁷ Przytaczam za: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa–Izabelin 2004, s. 22.

odbiorców o wiele większego niż wcześniej malarstwo. Fotografia była wynalazkiem z samego założenia przeznaczonym dla różnych klas społecznych – Louis Jacques Mandé Daguerre, nazywany twórcą fotografii, od samego początku chciał uczynić z niej rozrywkę niemal masową¹⁸. I to mu się udało – pomimo dużych początkowo kosztów „produkcji” zdjęcia, już w kilka miesięcy po zaprezentowaniu przez Daguerre’a jego procesu, wykonywanie dagerotypów było na tyle popularne, że prasa publikowała karykatury pokazujące Paryż, w którym więcej było fotografów niż normalnych przechodniów. Było to możliwe także dzięki temu, że fotografia nie wymagała żadnych umiejętności warsztatowych, przynajmniej w porównaniu do malarstwa. Można było zakupić aparat wraz z podręcznikiem, w którym było rozpisane dokładnie ile czasu należy naświetlać materiał światłoczuły w różnych warunkach pogodowych oraz jak go wywołać – wymagało to przede wszystkim sumienności, a nie talentu. Równocześnie jednak fotografia demokratyzowała sam jej odbiór – właściwie nie trzeba było w ogóle posiadać szczególnych kompetencji, by ją odbierać i zachwycać się kopią świata przedstawianą na zdjęciach. Jeśli dodamy do tego możliwość wykonywania wielu odbitek tego samego zdjęcia i możliwość przekazywania go sobie wręcz „z ręki do ręki”, to mamy wytłumaczenie tego, dlaczego fotografia do końca XIX wieku stała się powszechna. Charles Baudelaire pisał już w 1859 roku:

W naszych oplakanych czasach pojawił się nowy przemysł, który w znacznym stopniu utwierdził głupotę w jej wierze i zniszczył resztki tego, co wzniosłe, w umyśle francuskim. Bałwochwalczy tłum wysunął ideał godny siebie i odpowiadający jego naturze, to jasne. [...] Bóg zemsty wysłuchał prośby tego tłumy. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: „Skoro fotografia daje rękojmię upragnionej dokładności (wierzą w to, szaleńcy!), sztuka to fotografia”. Od tej chwili plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu. Szaleństwo i niesłychany fanatyzm ogarnęły tych nowych czcicieli słońca¹⁹.

¹⁸ O powstaniu fotografii i powiązanych z tym wątkach pisałem więcej w *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Katowice 2014.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 245–246.

Warto zauważyć, że popularność fotografii dotyczyła głównie terenu Europy Zachodniej (aż do linii Wisły) i USA. A to właśnie na tych terenach w XIX wieku kształtowała się nie tylko indywidualistyczna podmiotowość zachodnia, ale także chyba najbardziej znany powszechnie rodzaj tożsamości, czyli tożsamość narodowa²⁰. Obiektywnie ujęty w ramy fotograficzne świat w końcu wywołał w nas pytanie: „kim jesteśmy?”. W tym kontekście ciekawe wydaje się, że przemiana w podejściu do tożsamości, związana z przejściem pomiędzy myśleniem modernistycznym i postmodernistycznym²¹ – jakkolwiek byśmy nie datowali tego przełomu – przypada na czas zupełnego upowszechnienia się aparatów. Znane nam do dzisiaj aparaty na klisze małoobrazkowe zdominowały rynek fotograficzny w okresie między I a II wojną światową, po tej drugiej stając się wręcz metonimią aparatu fotograficznego w ogóle. Fotografia stała się częścią naszej codzienności, a świat zaczęliśmy oglądać przez wizjer aparatu. Właśnie ten gest podniesienia aparatu do oka zdaje się być każdorazowo powtórzeniem ustanowienia świata, potwierdzeniem jego zewnętrżności, a więc także ponownie indywiduacją nas samych, upodmiotowieniem. Aparat jawi się jako swoiste *axis mundi*, nie tylko ponawiające w każdym zdjęciu akt kreacji świata, ale także umożliwiające nam ustanowienie relacji wobec niego, a więc i samookreślenie się, „tożsamościowanie”. To **ja** patrząc **przez aparat** widziałem **świat** – potwierdzony przez aparat będący z jednej strony ekstensją mojego oka, a z drugiej obiektywnym przyrządem.

Zastanawia mnie, co w takiej sytuacji zaczęło się dziać z nami (z naszą tożsamością?), kiedy przestaliśmy obserwować świat **przez** aparaty. Nastąpiło to raptem kilka lat temu, kiedy pojawiły się smartfony – robimy nimi zdjęcia, ale nie obserwujemy już świata przez nie, a jedynie na ich ekranach, wyświetlaczach widzimy jego obraz. Aparaty w smartfonach przestały być przyrządami

²⁰ Por. np. T.H. Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm...*, s. 153. Ciekawym przykładem wykorzystania fotografii do budowania tożsamości narodowej jest polski przykład tzw. „pięciu poległych”. Por. I. Kurz, „*Pięciu poległych*” jako *metaobraz kultury polskiej połowy XIX wieku*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/312/590>, 13.05.2016.

²¹ Ewa Kosowska ciekawie opisuje ten wątek z perspektywy antropologicznej. Por. E. Kosowska, *Przestrzenie tożsamości...*, s. 69.

pomiędzy nami a światem; stały się raczej częścią świata, który możemy jedynie obserwować, nie mając pewności co do jego zewnętrżności, statusu wobec nas. Aparaty te nie ustanawiają już w taki sam sposób świata, nie pośredniczą między nami a nim. Relacja ta została w jakiś sposób zerwana i musieliśmy poszukać czegoś, co by ją przywróciło – odczuwamy przecież silną potrzebę samopostrzegania w świecie, jakiegoś umiejscowienia. Umiejscowienie to przywróciliśmy sobie poprzez liczne praktyki fotograficzne, z których chyba najpopularniejsze stało się robienie zdjęć typu *selfie*. Fotografie tego typu, chociaż polegają na wykonaniu zdjęcia siebie, nie są autoportretami. W tych ostatnich nadrzędnym celem fotografii jest przedstawienie mnie samego, podczas gdy w *selfie* zdaje się, że chodzi bardziej o sfotografowanie mnie gdzieś, mnie z kimś, mnie wyglądającego jakoś – czyli mnie w jakiejś relacji. A to by oznaczało, że *selfie* staje się praktyką tożsamościową. Jest przywróceniem ładu, jakby dopowiedzeniem: rzeczywistość świata tworzonego przez mój aparat stała się dla mnie problematyczna, bo widzę go jedynie na ekranie (w smartfonach nie odrywamy oczu od ekranu w trakcie poszukiwania tematu zdjęcia²²), nie wiem więc, gdzie ja sam jestem i jaki jestem. *Selfie* umiejscawia mnie w świecie ponownie, pozwala mi wytworzyć jakąś z nim relację²³.

Problem pojawia się wtedy, kiedy zauważymy, że fotografia prawie od razu po swoim powstaniu służyła do ustanawiania relacji, ale była to relacja władzy. By to zobrazować, Steve Edwards analizuje tzw. „archiwa poddaństwa” (fotografie chorych umysłowo, przestępców i skolonizowanych):

Jak zauważył już w drugiej połowie XIX wieku John Tagg i inni, poprzez przedstawianie „anormalnych” przypadków lub osób postrzeganych jako nieprzystosowane – kryminalistów, chorych, robotników, skolonizowanych i innych – fotografia przyczyniała się do definiowania tych, których społeczeństwo klasyfikowało jako szanowanych i normalnych. W nowych dyscyplinach i praktykach powstałych w tamtym okresie – psychiatrii, antropologii i innych – fotografia

²² Ekran jest charakterystycznym elementem wszystkich aparatów cyfrowych, nie tylko smartfonów. Jednakże część „normalnych” cyfrówek posiada także wizjer optyczny, umożliwiający obserwację świata „przez” aparat, bez zapośredniczenia przez ekran. Takiej możliwości nie daje żaden smartfon.

²³ Podobną funkcję zdaje się mieć geotagowanie zdjęć – „to ja w konkretnym miejscu”.

była wykorzystywana do identyfikacji i definicji nowych przedmiotów wiedzy, do kategoryzowania nowych okazów. [...] W tych okolicznościach być dostrzeżonym i sfotografowanym oznaczało być złapanym przez definicję innych, którzy uznawali się za ekspertów i autorytety²⁴.

W sposób bardzo dosadny problem relacji władzy aparatu (w tym przypadku kamery) przedstawiony jest w filmie Michelangelo Antonioniego *Zawód reporter* (1975), kiedy to John Nicholson (reporter) robi wywiad z lokalnym kacykiem, ale ten zgadza się na zadawanie mu pytań dopiero wtedy, kiedy kamera zostaje odwrócona i w kadrze widać nie jego, ale samego reportera. Jak słusznie zauważa Sikora, „to spotkanie prowadzi – a może tylko się przyczynia – do kryzysu tożsamości pytającego”²⁵. Świadomość tego, że nasza tożsamość europejska była budowana na bazie relacji władzy obrazu, może być mocno frapująca. Tym bardziej, że Michel Foucault używał tej samej nomenklatury w swoim opisie historii dyscypliny:

Dyscyplina to sztuka rangi i technika zmiennej aranżacji. Indywidualizuje ciała, lokalizując je – nie przez trwałe osadzenie, ale przez dystrybucję i włączenie do obiegu w pewnej sieci relacji. [...] Korelatem władzy dyscyplinarnej staje się nie tylko „analityczna” i „parcelarna”, ale także naturalna i „organiczna” indywidualność²⁶.

Zdecydowaną nadinterpretacją wobec opowieści Foucaulta o tym, jak to „dusza jest więzieniem ciała”²⁷ byłoby bezrefleksyjne zestawienie ze sobą wspomnianej przez francuskiego myśliciela sieci relacji z omawianą przeze mnie tożsamością. Jednakże pomimo tego, że w swojej książce Foucault nie

²⁴ S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierzdzyński, Kraków 2014, s. 38–39.

²⁵ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 11.

²⁶ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 141, 151.

²⁷ Por. T. Komendant, *Posłowie tłumacza*, w: M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 306–307.

zajmuje się fotografią właściwie w ogóle, a na dodatek swój wywód kończy na początku XIX wieku (a może właśnie dlatego?), czyli tuż przed wynalezieniem fotografii, chciałbym użyć – niech to będzie swego rodzaju eksperyment myślowy – do jeszcze jednego jej przedstawienia, ukutych przez niego pojęć i koncepcji.

Tadeusz Komendant w – skądinąd błyskotliwym – *Posłowie tłumacza do Nadzorować i karać* stwierdza, że do walki z empirycznym „ja” i ze współczesną duszą autor *Historii seksualności* zabrał ze sobą trzy słowa: parcelację (*quadrillage*), blokowanie (*investissement*) oraz ujarzmienie (*assujettissement*). W kontekście parcelowania pisał:

Poprzez organizowanie „cel”, „miejsce” i „rang” dyscypliny wytwarzają zatem przestrzenie złożone: architektonicznie, funkcjonalnie i hierarchicznie. Przestrzenie te umożliwiają osadzenie w miejscu i jednocześnie pozwalają na przemieszczanie; wyznaczają segmenty indywidualne i związki operacyjne; wskazują na zajmowane miejsce i wartość; gwarantują posłuszeństwo osób, ale także lepszą gospodarkę czasem i ruchem²⁸.

W przypadku fotografii parcelowanie jest wręcz oczywiste i odbywa się właściwie bez przerwy – dzielimy rzeczywistość na zdjęcia i kadry, klasyfikujemy i umieszczamy na nich poszczególne osoby i elementy świata, a poszczególnymi parcelami są kolejne klatki filmu. Z blokowaniem sytuacja jest bardziej skomplikowana:

Osobliwy zapis tego słowa ma przypominać czytelnikowi, że blokada i lokata to, zdaniem Foucaulta, dwie strony tej samej rzeczy – blokowanego przez władzę ciała. Władza ciało ujarzmi (zatem „blokuje”) – ale tym samym „lokuje” w nim, licząc na przyszłe zyski, „ja”²⁹.

Chyba najbardziej bezpośrednim przejawem blokowania w praktykach fotograficznych jest kwestia pozowania do zdjęcia. Szczególnie w początkowych

²⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 143.

²⁹ T. Komendant, *Posłowie tłumacza...*, s. 310.

latach istnienia fotografii wykonanie zdjęcia było wręcz torturą dla osoby fotografowanej – musiała ona przyjąć konkretną pozę i zastygnąć w bezruchu nawet na kilkadziesiąt minut; by zdjęcie nie miało wewnątrz kadrowego poruszenia, ciało pozującej osoby było często usztywniane przy pomocy metalowych stelaży. Warto też wspomnieć o władzy spojrzenia – szczególnie istotne jest to, kiedy zastanowimy się nad fotografią „egzotyki” czy zdjęciami o podłożu pornograficznym. W obydwu przypadkach dokonujemy równocześnie uwięzienia ciała innej osoby w fotografii oraz w naszym wyobrażeniu, ale także lokujemy w niej nasze oczekiwania, chęci, interesy. Właściwie sytuacja ta, chociaż nie w aż tak wyolbrzymionym stopniu, jest charakterystyczna dla większości zdjęć przedstawiających ludzi – blokujemy ich ciała, ale równocześnie chcemy ich jak najlepszego wyglądu (choć takie ujęcie jest pewnym uproszczeniem myśli francuskiego filozofa). Natomiast ujarzmianie dotyka innego kompleksu znaczeń:

Assujetissement, słowo, w którym przegląda się *sujet*. Związek między tymi słowami jest językowo oczywisty, bo pierwsze znaczy najogólniej: „wprowadzanie, narzucanie reguł”, drugie zaś „kogoś lub coś, co podlega regułom”. Rzecz w tym, że Foucault, aby reaktywować znaczenie najstarsze i podstawowe, cały czas każe mieć na uwadze znaczenie najmłodsze, filozoficzne; pokantowski podmiot zaś regułom nie podlega, lecz te reguły (kategorie) narzuca³⁰.

To już kwintesencja samej czynności fotografowania – balansowanie bez przerwy na granicy między tym, na co pozwala aparat (ale także: warunki oświetleniowe, osoby i wydarzenia fotografowane itd.), a co chcę osiągnąć ja sam. Sam fotograf jest równocześnie „władcą”, jak i „efektem” relacji władzy³¹. Ujmując rzecz inaczej – to istniejący od powstania fotografii dylemat, kto/co tak właściwie robi zdjęcie: fotograf czy aparat?

Przy okazji ujarzmiania widać też, że początkowa intuicja odnośnie zestawienia tożsamości jako relacji wynikającej z podmiotowości zderzonej z obrazem świata była chyba uzasadniona. „Tak naprawdę *sujet*, podmiot

³⁰Tamże.

³¹Świetnie pokazane to zostało w *Powiększeniu* Michelangelo Antonioniego (1966).

wiedzy, wywodzi się z *assujetissement* władzy, »ja« bierze się z ujarzmienia”. Równocześnie „ja” – jak przytacza Komendant – „to zinterioryzowany nadzorca Panoptikonu, którego na dodatek naprawdę nie ma”³². Spójrzmy więc, jak opisuje panoptikon francuski myśliciel:

Zasada jest powszechnie znana: na obwodzie budynek w kształcie pierścienia, pośrodku wieża, w niej szerokie okna wychodzące na wewnętrzną fasadę pierścienia; okrągły budynek jest podzielony na cele, z których każda zajmuje całą jego grubość; mają one po dwa okna, jedno do wewnątrz, skierowane na okno wieży, drugie na zewnątrz, pozwalające światłu przenikać celę na wylot. Wystarczy teraz umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika albo ucznia. Dzięki podświetleniu można widzieć z wieży rysujące się wyraźnie pod światło, małe sylwetki uwięzione w obwodowych celach. Ile klatek, tyle teatrzyków, gdzie każdy aktor jest sam, doskonale zindywidualizowany i bezustannie widoczny³³.

Tak opisany panoptikon jest swego rodzaju narzędziem dokonującym multiplikacji i indywidualizacji platońskiej jaskini na użytek poszczególnych jednostek. Każda cela jawi się nam jako kamera obskura, chociaż może jeszcze bardziej jest pojedynczą klatką filmu fotograficznego, ciągnącego się na setki, tysiące, miliony całkowicie zindywidualizowanych zdjęć przedstawiających zindywiduowanych ludzi. Sam Foucault nazywał panoptikon „architektonicznym aparatem” i pisał, że ma on „stać się mechanizmem do tworzenia i podtrzymywania zależności od władzy niezależnie od tego, kto ją sprawuje; słowem, by więźniowie podlegali władzy, której sami są nosicielami”³⁴, a to odsyła nas ponownie wprost do *selfie* – ponownego ucieleśnienia idei panoptyzmu w rzeczywistości. Ktoś, kto wyciąga rękę ze smartfonem przed siebie, umiejscawia się w jednej z cel, w wieży strażniczej sytuując wbudowany w komórkę aparat. „Widać go, ale on sam nie widzi” – obserwuje świat jedynie na ekranie komórki, a nie bezpośrednio; „to przedmiot

³² Tamże.

³³ M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 195.

³⁴ Tamże, s. 196.

informacji, a nie podmiot komunikacji”³⁵ – to „ja gdzieś”, „ja z kimś”, „ja jakiś”. Każde zdjęcie jest parcelowaniem siebie – w konkretnym miejscu, ale również w konkretnym kadrze, w oddzieleniu od innych ludzi; każde jest *blokowaniem* swego ciała – jego nienaturalnym ułożeniem przy pozowaniu (ile wysiłku wkładamy, by wyglądać na *selfie* dobrze!); każde zdjęcie jest *samoujarzmianiem* – jesteśmy w końcu równocześnie fotografującym i fotografowanym.

Foucault pisze, że schemat panoptyczny ma stać się funkcją społeczeństwa, wnikać w jego tkankę. On dostrzegał to chociażby w formowaniu się policji i używanych przez nią metodach, ale widać to doskonale także we współczesnej fotografii, której celem nie jest już „bieganie za sensacją”, jak mieli w zwyczaju fotoreporterzy używający „normalnych” aparatów, bo teraz fotografujemy wszystko. Tymczasem według Foucaulta policja

[t]o aparat, który ma przylegać w całości do ciała społecznego – nie tylko do ekstremalnych wyskoków, za którymi goni, ale do najdrobniejszych szczegółów, którymi się zajmuje. Władza policyjna ma dotyczyć „wszystkiego”: nie jest to już jednak całość państwa czy królestwa pod postacią widzialnego i niewidzialnego ciała monarchy, lecz pył wydarzeń, czynów, zachowań, opinii – „wszystko, co się dzieje”. Przedmiotem zainteresowania policji jest „każda chwila”, „błahostki” [...]. Policja wtrąca nas w nieskończoność kontroli, która w zasadzie zamierza dotrzeć do najelementarniejszej drobiny, najulotniejszego fenomenu w ciele społecznym [...]. Aby zaś działać, władza ta musi wyposażać się w narzędzie stałego, kompletnego, wszechobecnego, zdolnego wszystko uwidocznic nadzoru, który na dodatek sam będzie niewidzialny. Ma być niczym spojrzenie bez twarzy, które przekształca całość ciała społecznego w pole percepcji: tysiące rozmieszczonych wszędzie oczu, ruchliwe i gotowe na zawołanie punkty obserwacyjne³⁶.

Tym narzędziem stałego, wszechobecnego nadzoru stały się aparaty fotograficzne wbudowane w smartfony. Spełniają wszystkie warunki: są niesłychanie powszechne – tylko w 2013 roku na świecie sprzedano ponad 967

³⁵Tamże, s. 195.

³⁶Tamże, s. 208.

milionów nowych smartfonów³⁷, są niemal niezauważalne i zabieramy je ze sobą prawie wszędzie. Są jak spojrzenie bez twarzy – nawet bezpośrednio, bo fotografując coś, zasłaniamy naszą twarz smartfonem.

W tym momencie możemy wrócić do pytania o to, kto jest autorem zdjęcia: fotograf czy aparat? Bardzo zdecydowaną odpowiedź w duchu foucaultowskim podawał Vilém Flusser. Według niego aparat fotograficzny jest przykładem *aparatusa* – narzędzia, które przejęło nad nami kontrolę; tak złożonego, że nie jesteśmy w stanie zrozumieć programu w niego wbudowanego – nie tylko nie rozumiemy „po co” robimy te wszystkie zdjęcia, ale nawet nie wiemy, jak działa aparat, którego do tego używamy. Flusser w swojej książce *Ku filozofii fotografii*³⁸ stawia tezę, że człowiek jest jedynie „funkcjonariuszem” pociągającym za dźwignię; żyje jako funkcja stworzonych obrazów. To aparat robi zdjęcie, jedynie używając nas do tego, na dodatek wpajając w nas przekonanie, że każde kolejne zdjęcie jest aktem wyboru, świadomym i budującym indywidualność.

Erich Fromm przedstawia przełom XIX i XX wieku właśnie jako pasmo sukcesów w zrywaniu okowów zniewolenia:

Wydawało się, że ekspresja pełni ludzkich możliwości jest celem, do którego rozwój społeczny zbliża się szybkimi krokami. Zasady ekonomicznego liberalizmu, demokracji politycznej, autonomii religijnej i indywidualizmu w życiu osobistym, będąc wyrazem owego dążenia do wolności, jednocześnie zdawały się zbliżać rodzaj ludzki do jej urzeczywistnienia. Zrywano kolejne okowy. Człowiek przewyciężył dominację przyrody i stał się jej panem; obalił dominację Kościoła i dominację absolutystycznego państwa. [...] I wojnę światową uważano powszechnie za zmaganie ostateczne, a jej rezultat za definitywne zwycięstwo wolności³⁹.

Według Fromma po I wojnie światowej ludzie jednak nadal mają problemy z wolnością, często wręcz od niej uciekają – w przypadku Europy poddając się

³⁷ Por. J. Dziewit, *Aparaty i obrazy...*, s. 189.

³⁸ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004.

³⁹ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemińska, A. Ziemiński, Warszawa 2011, s. 21–22.

autorytarnym jednostkom (czego skutkiem był m.in. nazizm, faszyzm i stalinizm). Ten mechanizm to „tendencja do rezygnacji z niezależności swego indywidualnego »ja« i wtopienie się w kogoś albo w coś znajdującego się na zewnątrz”⁴⁰. Być może jeszcze gorszym mechanizmem ucieczki było rozwijanie naszej podmiotowości w oparciu o obrazy – ujarzmialiśmy się wtedy sami.

Proponowana powyżej hipoteza, według której zaczynamy myśleć w kategoriach fotograficznych, zakłada, że zmianie ulegają podstawowe struktury naszego bytu. Nie chodzi już o klasyczny problem wyobcowania, lecz o rewolucję egzystencjalną, dla której nie mamy żadnego przykładu. Mówiąc wprost: chodzi tutaj o kwestię wolności w nowym kontekście⁴¹.

Rzec by można, że Flusser dopisuje do *Nadzorować i karać* posłowie, w którym okazuje się, że fotografia jest (ostatnim?) punktem w historii naszego zniewolenia przez obrazy. Zbudowaliśmy *panoptikon*, w którego wieży strażniczej umieściliśmy *apparatusa* – naszą własną, wyciągniętą do *selfie* rękę ze smartfonem. Co może to mówić o naszej tożsamości?

Wróćmy jeszcze na chwilę do Marcela Maussa i opisu sposobów budowania „ja” w różnych kulturach. W drugiej połowie XX wieku uświadomiliśmy sobie, że fotografując i nagrywając *video* przedstawiające inne kultury, zamykamy je we władzy naszego spojrzenia. Chcąc je uwolnić, daliśmy ich przedstawicielom do rąk aparaty fotograficzne i kamery, jakby oświadczając: jesteście wolni, mówcie sami za siebie⁴². Kto wie, może właśnie to „uwolnienie” było największym aktem zniewolenia? „Pełne światło i spojrzenie nadzorca [aparatu? – dop. J.D.] zniewala ją bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką”⁴³.

⁴⁰Tamże, s. 142.

⁴¹V. Flusser, *Ku filozofii...*, s. 68.

⁴²Por. J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48 (jesień–zima), s. 20–44.

⁴³M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 195.

Bibliografia:

- Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*,
oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Comaroff J.L., Comaroff J., *Etniczność sp. z o.o.*, tłum. W. Usakiewicz,
Kraków 2011.
- Durkheim E., *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1971.
- Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004.
- Dziewit J., *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*,
Katowice 2014.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*,
tłum. M.K. Zwierżdżyński, Kraków 2014.
- Eriksen T.H., *Etniczność i nacjonalizm*, tłum. B. Gutowska-Nowak,
Kraków 2013.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*,
tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*,
tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemilska, A. Ziemilski,
Warszawa 2011.
- Kurz I., „Pięciu poległych” jako metaobraz kultury polskiej połowy XIX wieku,
„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10,
<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/312/590>, 13.05.2016.
- Lévy-Bruhl L., *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*,
tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992.
- M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki,
Warszawa 1973.
- Mathews G., *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*,
tłum. E. Klekot, Warszawa 2000.
- Ruby J., *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska,
„Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48 (jesień–zima).

Sikora S., *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*,
Warszawa 2012.

Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*,
Warszawa–Izabelin 2004.

Smith A.D., *Etniczne źródła narodów*, tłum. M. Głowacka-Grajper,
Kraków 2009.

Smith A.D., *Kulturowe podstawy narodów*, tłum. W. Usakiewicz,
Kraków 2009.

Tożsamość, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/tozsamosc;2530211.html>.

tekst pochodzi z książki:

POMIĘDZY TOŻSAMOŚCIĄ a OBRAZEM

red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler



SERIA WYDAWNICZA
Historia i Teoria
Kultury

Plik ten możesz legalnie drukować i udostępniać dalej
bezpłatnie na licencji:



Pozostałe rozdziały tej książki oraz inne publikacje
możesz ściągnąć za darmo ze strony wydawcy:

grupakulturalna.pl