

Folklore, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, s. 11–18.  
 Trębaczewska M. (2011), *Między folklorem a folk-kiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.  
 Zumthor P. (2010), „Pamięć i wspólnota”, w: P. Czapliński (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria, s. 151–179.

**FOTOGRAFIA**, William Henry Fox Talbot (1800–1877) w liście do syna (1833) (Schaaf 1992: 49) pisał, że chciałby dysponować narzędziem uwiecznienia → obrazu przemijającego → czasu. Wynalazek fotografii (1839) szybko utożsamiono z pamięcią: Nicéphore Niépce (1765–1833) zatytułował artykuł, w którym przedstawił swój wynalazek, „Pamięć heliografii” (Niépce 1980 [1839]: 5), a Oliver Wendell Holmes (1809–1894) pisał o „lustrze z pamięcią” (Holmes 1980 [1859]: 74), podkreślając zdolność fotograficznego obrazu do zatrzymywania złudzenia rzeczywistości. XIX-wieczne praktyki → upamiętniania reprezentuje fotografia młodej kobiety (Marie Spartali) autorstwa Julii Margaret Cameron (1815–1879) zatytułowana *Mnemosyne* [1868]. Matka muz, ze sznurem paciorków w ręku, symbolizuje → pracę pamięci, porządkującej czas (Batchen 2004: 8). Synonimiczne traktowanie fotografii i pamięci wyraża ówczesna reklama Kodaka, zachęcająca użytkowników do zachowania → wspomnień, które inaczej byłyby utracone. Praktyki takie jak *carte-de-visite*, ambrotypie wykonywane osobom zmarłym, biżuteria zawierająca fotograficzne miniatury oraz fotorelikwiarze zmieniają fotografię w przedmiot osobisty, → pamiętkę po bliskich, niemal → fetysz. W XX w. obraz fotograficzny jako wizualny odpowiednik pamięci funkcjonuje zarówno w codziennym użytku (fotografia albumowa, dokumentalna), jak też w teoriach fotografii. Fotografia jest dwuznaczną → metaforą (pamięci lub → za-

pomnienia) w filozofii, → literaturze, → filmie i dziełach plastycznych (→ sztuka).

Walter Benjamin (1892–1940), stawiając tezę o upadku → aury dzieła sztuki, zauważył, że na niektórych fotografiach (np. dageryotypach) aura scalająca niepowtarzalność i trwanie zachowuje pamięć o portretowanych (Benjamin 1996 [1931]: 117). Siegfried Kracauer (1889–1966) zwracał uwagę na odmienny rodzaj organizacji obrazu wspomnień i fotografii: fotografia zawiera wiele informacji, przekazywanych w sposób spójny, pamięć zaś jest cząstkowa, subiektywna i zmienna w czasie – bliższa fikcji (Kracauer 2008 [1960]).

Rozważania nad związkiem pamięci i fotografii podjęły semiologia i fenomenologia. Edgar Morin stwierdził, że zdjęcia odgrywają rolę pamiętki i wspomnienia (*souvenir*), przedłużają w wyobrażeniu człowieka jego obecność. Obraz to wspomnienie uwolnione od właściciela (Morin 1975 [1958]: 33).

Dla Susan Sontag (1933–2004) fotografia stanowiła *memento mori*, czyli melancholijne (→ melancholia) → świadectwo przemijania (Sontag 1986: 21). W książce *O fotografii* [1973] zauważyła ona, że fotografie wpływają na kształt wspomnień, ponieważ potwierdzają istnienie przedmiotu i zastępują obraz rzeczywistości. Pamiętamy, dlatego że zdjęcia są wydobytymi z ciągłości jednostkami czasu. W *Świetle obrazu* [1980] Rolanda Barthes'a (1915–1980) fotografia blokuje obraz wydarzenia w pamięci, powodując, że zawsze będzie ono dla nas wyglądało tak, jak na zdjęciu (Barthes 1996: 155). Jacques Derrida (1930–2004) pisał, że dzięki fotografii nieobecna → przeszłość nawiedza nas jak duch osoby zmarłej (Derrida 2001 [1980]: 282). Fotografię jako wspomnienie nieobecnych eksponowali Tadeusz Kantor (1915–1990) w spektaklu *Wielopole* (1981) i Christian Boltanski w fotograficznych obiektach.

Teorie i sztuka od lat 80. XX w. różnicują związki pamięci z fotografią, poddając je

krytycznej analizie autotematycznie → medium fotografii przykładowo w obrazach cęca, Sherrie Lev surrealistów, np. (1984). Analizę → archiwum i społeczeństw (Allan Sekula). pamięcią fotograficzną → historii stonowana je wizualnego jał. Oparty na pr. film Dariusz [1998] stawia działalności za tywach [2004] nej nieświad. U schyłku pamięci (Sti samości, co w filmie (np. ner [1982]. Christophe W epoc pamięć to po pojemność zyn inform które mo: mach kor pulacji p i → autę mentu ( w telefor feracji v ich nietr dzielić.

Hasła  
film, k  
postpa

krytycznej analizie. Postmodernizm ekspozuje autotematyzm i → intertekstualność → medium poprzez wydobywanie z historii fotografii przykładów *mise-en-scène* (obrazów w obrazach) w pracach Richarda Prince'a, Sherrie Levine, Cindy Sherman, a także surrealistów, np. George'a Brassai'a (1899–1984). Analizuje się rolę fotograficznego → archiwum jako narzędzia kontroli nad społeczeństwem i jego pamięcią (John Tagg, Allan Sekula). W badaniach nad → postpamięcią fotografia służy konstruowaniu obrazu → historii i wizerunku rodziny. Kwestionowana jest jednoznaczność materiału wizualnego jako → świadectwa (Struk 2007). Oparty na przezroczach z getta łódzkiego film Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* [1998] stawia problem moralnej odpowiedzialności za obraz. Zbigniew Libera w *Pozytywach* [2004] podkreślał znaczenie optycznej nieświadomości.

U schyłku XX w. fotografia jest metaforą pamięci (Stiegler 2009 [2006]: 163) i → tożsamości, co staje się popularnym motywem w filmie (np. *Łowca androidów – Blade Runner* [1982] Ridleya Scotta i *Memento* [2000] Christophera Nolana).

W epoce cyfrowej (→ digitalizacja) pamięć to pojęcie operacyjne odnoszące się do pojemności karty pamięci, ale także magazyn informacji (Flusser 2004 [1983]: 73), które można łatwo przetwarzać w programach komputerowych. Świadomość manipulacji podważa wiarę w obiektywizm i → autentyczność fotograficznego dokumentu (Mitchell 1994). Internet i aparaty w telefonach komórkowych sprzyjają proliferacji wizualnych wspomnień: powodują ich nietrwałość, ale także pozwalają się nimi dzielić.

Marianna Michałowska

Hasła pokrewne: archiwum, digitalizacja, film, kinematografia, melancholia, obraz, postpamięć, świadectwo

## Bibliografia

- Barthes R. (1996), *Światło obrazu*, tłum. J. Trzaniel, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Batchen G. (2004), *Forget Me Not. Photography & Remembrance*, New York: Princeton Architectural Press.
- Benjamin W. (1996), „Mała historia fotografii”, tłum. J. Sikorski, w: H. Orłowski (red.), *Aniol Historii*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 105–124.
- Derrida J. (2001), *The Work of Mourning*, tłum. P.-A. Brault, M. Naas, Chicago: University of Chicago Press.
- Flusser V. (2004), *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych.
- Holmes O.W. (1980), „The stereoscope and the stereograph”, w: A. Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books.
- Kracauer S. (2008), *Teoria filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.
- Mitchell W.J. (1994), *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA, London, England: MIT Press.
- Morin E. (1975), *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Niépcce J.N. (1980), „Memoire on the heliograph”, w: A. Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books.
- Schaaf Larry J. (1992), *Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, New Haven: Yale University Press.
- Sontag S. (1986), *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Stiegler B. (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków: Universitas.
- Struk J. (2007), *Holokaust w fotografiach*, tłum. M. Antosiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.