

Kamila Dworniczak:

Witam państwa serdecznie na naszym spotkaniu, już właściwie siódmym z kolei „Fotografia i...”.

Od razu muszę bardzo podziękować pani profesor za to, że się zgodziła porozmawiać z nami, bo powiem państwu szczerze, że kiedy próbowałam wyjść od pojęcia, które dzisiaj mamy na tapecie, czyli od pamięci, zdałam sobie sprawę, że definicja będzie dla mnie kwestią niezwykle trudną i także złożonym problemem będzie próba przyjrzenia się temu, jaka jest relacja pomiędzy fotografią i pamięcią. Przywołam, zanim też może pokażę państwu pierwsze przykłady, leksykon pod redakcją pani profesor, między innymi, czyli „Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci”, jeżeli dobrze pamiętam, gdzie sama pamięć jest odmieniana przez przypadki. I to jest chyba kilkanaście haseł, jeżeli dobrze pamiętam, które pamięć próbują opisać, mówiąc nie tylko o samej pamięci, ale też na przykład o pamiętce albo o pamiętaniu.

Magdalena Saryusz-Wolska:

Samego hasła „pamięć” w tym leksykonie nie ma, ale są różne pamięci: indywidualna, społeczna, kulturowa, komunikacyjna itd.

KD: Dokładnie tak i może ja będę się starała oczywiście pewne z tych haseł państwu zasygnalizować, natomiast później być może uda nam się do tego wrócić, ale wydaje mi się, że to jest kwestia rzeczywiście niezwykle istotna, że tych pamięci mamy wiele albo może sposobów pamiętania. Sposobom pamiętania w kontekście fotografii będziemy się próbowali przyjrzeć.

Pierwszym przykładem, który chciałabym potraktować jako punkt wyjścia, także trochę historycznie, jest fotografia portretowa. Widzą państwo mnóstwo fotografii z muzeum, w którym się znajdujemy, co też wydaje mi się dość istotne. Fotografię klasyczną, wydawałoby się, zakładową, Jana Mieczkowskiego, jednego z bardziej znanych warszawskich XIX-wiecznych fotografów, którą pewnie większość z nas potraktowałaby po prostu w tej przestrzeni jako obiekt muzealny. Jakiś eksponat, który nam pokazuje pewne praktyki związane z odnoszeniem się do przeszłości, ale w kontekście instytucji. Natomiast moglibyśmy spojrzeć na to też trochę inaczej i zdać sobie sprawę, że mamy do czynienia również z fotografią, która pewnie kiedyś była fotografią prywatną, ktoś ją trzymał np. w albumie. O albumach ostatnio mówiliśmy, więc myślę, że to jest dobre nawiązanie. I pewnie funkcjonowała ona nie jako portret nieznannej młodej kobiety, ale całkiem znanej młodej kobiety, być może bardzo bliskiej. Więc wchodząc w gąszcz pojęć, o którym wcześniej powiedziałam, moglibyśmy się zastanawiać nad tym, jak to jest z fotografią w kontekście pamięci, którą może należałoby nazwać pamięcią rodzinną albo indywidualną, albo jak to jest z fotografią w

kontekście pamięci zbiorowej, kulturowej, takiej, która dotyczy np. archiwum pewnych obrazów, które mamy zgromadzone przykładowo w Muzeum Warszawy.

MSW: A czy ja mogę od razu na tym przykładzie skomentować?

KD: Oczywiście.

MSW: To jest bardzo fajny przykład, bo on z jednej strony pokazuje, że fotografia bywa po prostu pamiątką. Tzn. po co robimy fotografie, zwłaszcza tego typu? Żeby upamiętnić to, jak ktoś w danym momencie wygląda. Być może uhonorować jakąś osobę, być może ma być to prezent z okazji urodzin, jakiejś rocznicy. Rocznicę same w sobie to mechanizm upamiętniania, urodziny zresztą też. W związku z czym bardzo często tego typu fotografie mają charakter pamiątki, która ma służyć, która jest wspornikiem pamięci. Bo czas mija, fotografia zostaje. Więc to byłby wymiar indywidualny, rodzinny, komunikacyjny, w tym sensie, że komunikowany ustnie, od osoby do osoby, a jednocześnie tego typu fotografia zdecydowanie jest też medium pamięci kulturowej, bo trafia do muzeum, które jest instytucją pamięci. Poza tym odwołuje się do jakiegoś kanonu portretowania. Wykorzystuje techniki związane z przedstawieniem postaci, kostiumem, aranżacją, w związku z czym osadzona jest w jakimś kontekście. Myślę, że śmiało możemy powiedzieć, że to jest taki kanon drugiej połowy XIX wieku w Europie, raczej zachodniej, niż jakiejś innej. W związku z czym kontekstów pamiętania, które możemy na przykładzie takiej fotografii pokazać jest bardzo dużo. I one też pokazują, że tak naprawdę nie ma czegoś takiego jak jedna pamięć. Pamięć zawsze musi być jakaś, bo sama pamięć jest tak naprawdę pojęciem z repertuaru neurologicznego i jako taka nie jest przedmiotem refleksji humanistycznej czy kulturowej. Ale jak już ją opatrzymy jakimś przymiotnikiem: indywidualna, biograficzna, kulturowa, wizualna – to już zaczyna być dla nas interesująca.

KD: Jak najbardziej. Ja się trochę uchwycę tego, co pani profesor przed chwilą powiedziała o konwencjach, bo wciąż jesteśmy w obszarze fotografii prywatnej albo nawet wernakularnej. Czasami pojęcie fotografii wernakularnej już nam się pojawiało. To jest jedna z fotografii, która pojawiła się w książce Agnieszki Pajązkowskiej, która była naszą gością, więc niezmiennie przypominam. Nowszej książki autorki, dotyczącej historii fotografii chłopskiej, gdzie mamy do czynienia z bardzo moim zdaniem ciekawym zjawiskiem, bo w tym przypadku fotograf czy fotografka nie jest już taka pewna. Klasyfikacja estetyczna, z którą mieliśmy przed chwilą do czynienia zupełnie inaczej wygląda. Rejestr praktyk społecznych czy kulturowych również jest odmienny, a dodatkowo jeszcze o konwencjach tu już trochę trudniej mówić, bo jeżeli państwo się przyjrzą tej fotografii to tam na drugim planie, za tą kotarą, widać

kobietę. Możemy się zastanawiać, czy jest to babcia dziewczynki, która jest akurat portretowana. W każdym razie pewne, nazwijmy to, praktyki pamięci, które wokół tej fotografii się pojawiają. Czy my możemy w ogóle wkroczyć na taki grunt i zastanawiać się nad jakimś upamiętnieniem. Mają jeszcze taką inną warstwę, tzn. fotografia może czasami pokazać czy transmitować coś, co niekoniecznie było zamiarem np. tego, kto fotografował. Albo sytuowało się poza oryginalną intencją użycia tej fotografii i dzisiaj badacze, np. Agnieszka Pajączkowska albo ktokolwiek z nas, kto się fotografią interesuje, moglibyśmy zwrócić uwagę ten drugi plan, chociaż zupełnie to nie było w sferze intencji upamiętniania, która pewnie towarzyszyła tej fotografii pierwotnie.

MSW: Tak, intencja była ewidentnie pamiątkowa.

KD: Tak. A w tym momencie moglibyśmy się zastanawiać nad tą fotografią jako pewnym przykładem jakichś społecznych działań, które się działy wokół fotografii czy praktyki fotografowania. Tutaj mamy do czynienia akurat z zamojszczyzną, więc trochę dalej od centrum. To już nie jest Jan Mieczkowski i nie jest to już Warszawa.

Kolejny przykład, który wydawał mi się bardzo sugestywny i chciałam się z państwem nim podzielić, to znowu są zbiory Muzeum Warszawy, więc znowu jesteśmy w archiwum pamięci, która jest gromadzona. To jest fotografia Alfreda Funkiewicza, architekta, być może państwu znanego z dokumentacji i, nazwijmy to, warszawskich ruin, ale też odbudowy i w ogóle pejzażu Warszawy tuż po wojnie. To jest fotografia przedstawiająca budowę pomnika Bohaterów Warszawskiego Getta, pewnie wszystkim znanego. Miejsca, które jest miejscem pamięci w takim ścisłym i oficjalnym sensie. Natomiast sama ta fotografia moim zdaniem jest jednak zastanawiająca, bo ona oczywiście pokazuje moment jeszcze konstruowania rusztowania, jakieś osoby gdzieś siedzące i pokazuje pustkę, która ten pomnik, to konkretne miejsce, otacza. Więc ta fotografia, która mogłaby być potraktowana jako taka, która ma po prostu odnosić do tego miejsca pamięci, pozwala nam dzisiaj zadać sobie takie pytanie: ale czy chodzi o pamięć o tym, co tutaj widzimy, czy o tym, czego nie widzimy? I jak to się ma do sfery wizualności, czy tego, co jest widoczne i co jest niewidoczne a propos pamięci.

Jak powiedziałam o tym, czego nie widać, to bardziej dla przypomnienia chciałam państwu inną fotografię Funkiewicza pokazać, dotyczącą terenu byłego getta. Już nie tylko morza ruin, tylko czegoś w rodzaju pustyni, właściwie przestrzeni nieobecności.

I trzecia z tych fotografii, które dotyczą tego samego miejsca, to jest fotografia z lat 90. już, fotografia barwna autorstwa Sylwestra Brauna „Krisa”. Fotografa myślę, że jednak znanego tu, gdzie jesteśmy jako fotografa przede wszystkim powstania warszawskiego. Ale tutaj mamy do czynienia z innym zdjęciem, które przyznam się państwu szczerze, pierwsze moje wrażenie było takie, że to jest takie pocztówkowe zdjęcie. Dopiero jak zaczęłam się

trochę bliżej przyglądać, zastanawiać, to trochę się wybiłam z tego pierwszego wrażenia, bo w sekwencji, jaką państwu zaproponowałam, ono pokazuje przestrzeń, która jest już przemieniona, która ma mający już kilka dekad Muranów jako nowe osiedle, które powstało w tym miejscu niekoniecznie pustki, ale na gruzach i z gruzów. I widzimy codzienne życie, które się tu toczy i kasztanowiec na pierwszym planie, kwitnący, który jednak przypomina o konkretnym czasie, w którym to zdjęcie zostało wykonane. I pewnie możemy sobie wyobrazić, że jest to mniej więcej okres, w którym mamy do czynienia z jakąś konkretną, kolejną rocznicą powstania w getcie warszawskim. Miałam wrażenie, że gdybyśmy zaczęli się zastanawiać nad tym, co na tej fotografii widzimy, jak byśmy chcieli ją opowiedzieć, to może nieco inne historie – a propos też pamięci czy odnoszenia się do miejsca pamięci – miałyby osoby, które powiedzmy były dziećmi, które na Muranowie się wychowały. Może trochę inne miałyby osoby, które pamiętają to miejsce sprzed powstania w getcie warszawskim itd. Tu pojawia się też bardzo ważny, moim zdaniem, w kontekście fotografii pamięci rejestr patrzenia i tego, kto patrzy.

MSW: Ja do tych przykładów dorzuciłabym jeszcze jeden, tylko muszę go opisać, ale państwo go pewnie znają, a mianowicie fotografia kanclerza Willy'ego Brandta klękającego przed tym pomnikiem.

KD: Zgoda.

MSW: Tak naprawdę to było wiele zdjęć, bo tam tych ekip fotograficznych i prasowych było mnóstwo, więc to nie było jedno zdjęcie tylko to był jeden moment, który został uchwycony z różnych perspektyw przez różne aparaty fotograficzne i różne kamery zresztą też, bo część tych ujęć, które znamy to kadry z materiałów ekip filmowych. I to jest taka ikona, która z kolei obiegła świat i sprawiła, że ten pomnik stał się też międzynarodową ikoną, zdecydowanie wychodzącą po pierwsze poza kontekst polski i żydowski. Jednocześnie jestem przekonana, że dopiero po tej fotografii w Niemczech ten pomnik jakoś był kojarzony i pewnie wszyscy wiedzą, że on jest w Warszawie, ale nikt nie wie dokładnie gdzie.

KD: Tak, ale to też pokazuje taki palimpsestowy charakter patrzenia. Bo dzisiaj rzeczywiście możemy się, tak jak pani profesor powiedziała, każdy z nas przywołuje sobie pewne klisze, będziemy o tym jeszcze mówić.

MSW: Zresztą w tej przestrzeni jest pomnik pomnika, bo tam jest taki mały pomnik, który upamiętnia Willy'ego Brandta klękającego przed...

KD: Pierwszy pomnik też jest, prawda? Jeszcze wcześniejszy niż ten. Tak, a jeszcze jedną rzecz, jeżeli już się zatrzymaliśmy trochę przy tym temacie. Jak mamy do czynienia z pomnikami to jednak jest tu też element – ale to też wychodzi przy ikonicznych fotografiach – zarządzania pamięcią. Czyli tego, co jest obiektem tego, co jest jakoś bardzo widzialne w sferze publicznej, a niekoniecznie przystaje do rejestru indywidualnego, czy może wspomnień, które są prywatne. Więc znowu dwa rejestry pamięci.

MSW: Ale wtedy się uruchamia też pytanie: co pamiętamy? Bo może nie pamiętamy. Ja na pewno nie, bo urodziłam się później, więc nie pamiętam Willy'ego Brandta klękającego tam, a nawet gdybym się urodziła wcześniej, to pewnie by mnie tam nie było. Ale pamiętam obraz, pamiętam fotografie. Ten sam mechanizm... I wtedy fotografia sama w sobie staje się wydarzeniem. Ten sam mechanizm funkcjonuje np. w odniesieniu już mniej do fotografii, a bardziej obrazu telewizyjnego, czyli ataku na World Trade Center. Cały świat to pamięta, ale co pamiętamy? Czy pamiętamy atak na WTC, czy pamiętamy obrazy ataku na WTC? Ja świetnie pamiętam, co robiłam 11 września 2001 roku i świetnie pamiętam siebie siedzącą przed telewizorem. Natomiast oczywiście nie było mnie tam, więc ja nie pamiętam ataku. Ja pamiętam obraz. I tak jest z bardzo wieloma innymi fotografiami, obrazami, ale fotografia pełni bardzo istotną rolę w tym procesie, w którym tak naprawdę, jak się zastanawiamy nad relacją między fotografią a pamięcią, i niby nam się wydaje, że fotografia upamiętnia to, co było przed aparatem, przed obiektywem. Dla fotografa i dla fotografowanego może tak, ale dla nas, patrzących na ogół jest tak, że my nie pamiętamy tego, jeżeli nas tam nie było. Nie pamiętamy tego, co przed obiektywem. Natomiast pamiętamy fotografię. Pamiętamy medium. Ono się zaczyna usamodzielniać.

KD: I jak już jesteśmy przy takich ikonicznych fotografiach, albo jak powiedziałam takich, poprzez które my coś pamiętamy czy odnosimy się do jakichś wydarzeń z przeszłości, to każdy doskonale to zdjęcie zna. Tego jestem pewna. To jest najbardziej znana fotografia z raportu Jürgena Stroopa. Wydaje mi się, że jest wiele oczywiście takich, które się doczekało statusu ikonicznego, ale ta chyba jest wyjątkowa. Zresztą o niej napisano co najmniej kilka książek. Jedna z nich na pewno jest dostępna w języku polskim, w której zresztą autor bardzo sugestywnie, moim zdaniem, zdanie wypowiada, tutaj cytuję: „znam tego chłopca z widzenia”. Czyli to jest mniej więcej to, o czym przed chwilą mówiliśmy. I to też jest przykład bardzo interesujący, o którym można byłoby bardzo wiele i bardzo długo debatować. Wszyscy sobie zdajemy sprawę z oryginalnego kontekstu tej fotografii, która się znalazła w ramach raportu, który oficer odpowiedzialny za pacyfikację getta warszawskiego adresował do Heinricha Himmlera, ale to chyba należy moment procesów norymberskich potraktować jako taki, który zmienił status tej fotografii. Ona w dużej mierze wyjęta z tego pierwotnego kontekstu

zaczęła funkcjonować inaczej. I moglibyśmy zadać sobie pytanie, w jaki sposób? Czy jako ikona, podstawowe wizualne odniesienie w ogóle do Holokaustu, czy do tego konkretnego wydarzenia powstania w getcie warszawskim? Czy ona byłaby też jakimś elementem pokazującym heroizm, bezradność oczywiście też i przerażenie, ale też heroizm ludności cywilnej i tak dalej. A z drugiej strony sama fotografia jest interesująca z tego powodu, że można zadawać sobie pytanie o to, na ile ona została zaaranżowana, na ile ona oddaje w ogóle rzeczywistość, do której odnosi.

I pojawia się jeszcze jeden element, moim zdaniem też bardzo istotny a propos pamięci i naszych praktyk wokół pamiętania, to znaczy etyczne czy moralne zagadnienie w ogóle. Czy fotografia, która doczekała się takiego ikonicznego statusu i my trochę poprzez nią myślimy o pewnych wydarzeniach, czy ona pomaga nam te wydarzenia rozumieć? Czy uwrażliwia nas na nie, czy raczej trochę nas... że wiemy, że widzieliśmy, że możemy to usunąć z naszego horyzontu rozważań. To jest dla mnie bardzo ciekawe zagadnienie.

MSW: To znów jest kwestia ukontekstowania. Ona zupełnie inaczej funkcjonuje na tej karcie z wykaligrafowanym podpisem i stemplem, zupełnie inaczej funkcjonuje tutaj i zupełnie inaczej funkcjonuje z historią, którą do niej dopowiadamy i bez. Prowadziłam parę lat temu zajęcia ze wstępu do kulturoznawstwa na pierwszym roku kulturoznawstwa w Łodzi, czyli z bardzo świeżutkimi studentami, którzy na dodatek nie mieli historycznego backgroundu. Ja ich nawet zapytałam, czy ktoś z nich zdawał maturę z historii – nikt. I już nie pamiętam, w jakim kontekście pokazałam tę fotografię na zajęciach. Okazało się, że znakomita większość grupy zupełnie nie jest w stanie tej fotografii... w ogóle nie wie, co to jest za zdjęcie. Niektórzy widzieli coś, spotkali się, ale kompletnie nic nie wiedzą. Więc ja, trochę zaskoczona tą sytuacją, spróbowałam opowiedzieć i zaczęłam opowiadać o powstaniu w getcie, i o likwidacji getta, i niektórym z tych studentów łzy zaczęły lecieć z oczu. Ja ich potem pytam, co w nich wywołało... Przecież to jest historia, którą w gruncie rzeczy znają ze szkoły. Ja ją tylko chciałam przypomnieć. A oni mi zaczęli mówić, że to to połączenie twarzy tego dziecka z moją dosyć suchą opowieścią o tym, że 1943 rok, że likwidacja, że tyle osób zginęło w Treblince, itd. To zestawienie obrazu z tym suchym, historycznym kontekstem wywołało na nich bardzo duże wrażenie.

KD: Tak, domyślam się.

MSW: Mimo że podejrzewam, że w podręczniku – nie oglądałam podręczników do historii w ostatnich latach, ale wychodzę z założenia, że ta fotografia się pewnie w podręcznikach do historii znajdzie.

KD: Tak i ona się pewnie tam znajdzie jako rodzaj ilustracji, bo też moglibyśmy zwrócić uwagę na to, jakie takie próby odniesienia się do tego pamiętania mogłyby w kontekście tej fotografii wystąpić. Bo rzeczywiście, ten ilustracyjny model, który się zmienił w momencie, kiedy pani dodała do tego opowieść i to zdjęcie stało się upodmiotowione...

MSW: Jeszcze do tego trzeba dorzucić kontekst, że rzecz się dzieje w sali wykładowej, w której ta fotografia nie jest wyświetlona w tym formacie, tylko na ekranie 3 na 4 metry.

KD: Ogromna.

MSW: W związku z czym ta postać jest większa, dużo większa niż naturalnej wielkości. To też zmienia to wrażenie.

KD: Tutaj może jeszcze jeden rejestr mógłby się pojawić, badań nad tą fotografią. Bo ona była też w taki sposób... Próbowano dociec tożsamości tego chłopca. Są trzy, z tego co ja wiem, mam nadzieję, że państwa nie zmylą, warianty tego, kim ten chłopczyk jest. Niektóre osoby udało się rozpoznać na tej fotografii. Tę dziewczynkę z lewej strony, jak dobrze pamiętam to Hania Lamet, jej mamę...

MSW: Ale chłopiec jest anonimowy

KD: Tak. Są powiedzmy próby, ale wciąż jest anonimowy. Więc też próba jakiegoś odzyskania jednak tej przeszłości, która tej fotografii dotyczy wydaje mi się również ważna.

To może jeszcze przejdźmy do fotografii, które są na pewno równie ikoniczne, ale pojawia się jeszcze więcej pytań. Nie wiem czy państwo czytali teksty, które zaproponowałam do naszego dzisiejszego spotkania. Jeden z nich to jest fragment książki francuskiego historyka sztuki, filozofa Georges'a Didi-Hubermana, który się zajmował bardzo wnikliwie, przez wiele lat, fotografią dokumentalną, też fotografią odnoszącą się do granicznych doświadczeń i do zagłady. Akurat tutaj pokazuje państwu fotografię, która nie jest bezpośrednio związana z tekstem zaproponowanym do lektury, ale z innym esejem tego autora, nieco późniejszym, który ma formę bardziej luźnej opowieści o jego wizycie w muzeum Auschwitz-Birkenau. Tej wizycie towarzyszy oczywiście podróż można powiedzieć przez to miejsce pamięci – przecież wiemy, że samo muzeum się tak nazywa – oraz fotografie, które on wykonuje, czy wykonywał, bo to jest rok 2011, ta przestrzeń już wygląda inaczej. O tym wcześniej też rozmawialiśmy. Ten pierwszy esej „Obrazy mimo wszystko”, o którym powiedziałam oraz ten drugi dotyka bardzo istotnej sekwencji fotografii. Tzw. czterech fotografii z Auschwitz, wykonanych przez członków Sonderkommando podczas jednej z akcji eksterminacyjnych w sierpniu 1944 roku.

To są jedne z nielicznych, absolutnie wyjątkowe fotografie, bo one nie zostały wykonane przez sprawców, tylko przez więźniów, przemycone z tego obozu i są jakimś świadectwem, nie tylko wyjątkowym, ale też przejmującym od strony tego, w jaki sposób my mamy patrzeć. Czego one nas uczą a propos pamiętania o zagładzie. Czy jakiś próg w ogóle wyobrażenia sobie tego, co jest niewyobrażalne. Didi-Huberman, w momencie kiedy on wtedy był w Auschwitz i wykonał to zdjęcie, doświadczył pewnego dysonansu. Zresztą o tym wielokrotnie pisał. Kiedy te fotografie zostały wyjęte z pierwotnego kontekstu, wprowadzone w przestrzeń muzealną, wykadrowane, wyretuszowane. Tutaj powinna być jeszcze czwarta fotografia, która jest nieczytelna, jeśli chodzi o jakieś konkretne zdarzenie. Powiedzielibyśmy językiem np. historyka sztuki, że jest abstrakcyjna. I dostrzegł coś, co z tego, co pamiętam, on nazwał bardzo problematyczną kwestią pedagogiki pamięci. Sterowania, można powiedzieć, praktykami pamiętania, które niekoniecznie wcale umożliwiają nam bardziej introspektywne, wnikliwie przyglądanie się temu, co dotyczy naszego własnego rejestru pamiętania np. o takich wydarzeniach, które wydawałoby się, że są w ogóle trudne do tego, żeby sobie z nim jakoś poradzić intelektualnie i emocjonalnie. W tym eseju, jeszcze raz powiem, że bardzo serdecznie państwa zachęcam do lektury, w ogóle obu tych książek, pojawia się pojęcie patrzenia archeologicznego, które dla Didi-Hubermana jest czymś w rodzaju sztuki pamięci. On sugeruje, wydaje mi się coś bardzo ciekawego w kontekście w ogóle samej fotografii, że nie tylko np. Auschwitz jest tym miejscem pamięci, ale że sama fotografia może być takim miejscem pamięci. I że próby naszego autokrytycznego przyglądania się temu, jak my podchodzimy do danych fotografii, co się pojawia np. w naszej świadomości albo na styku nieświadomości i świadomości w momencie, kiedy patrzymy na jakieś fotografie, jest rodzajem pracy, którą nawet powinniśmy wykonać. Czymś w rodzaju imperatywu moralnego, jeśli chodzi o tak szczególne świadectwa wizualne. Bardzo jest trudno zsyntetyzować to, o co tutaj chodzi.

MSW: To jest przykład, który rzeczywiście... Te fotografie stały się miejscem pamięci w takim... po polsku to nie jest zbyt zręczne, dlatego że to słowo "miejsce pamięci" sugeruje zarówno topograficzne miejsce upamiętnienia, przestrzenne, ale też jakiś materialny punkt zahaczenia, czasami symboliczny, od którego pamięć zaczyna wędrować. To jest zakorzenione w refleksji francuskiego historyka Pierre'a Nory, który pisał też po francusku o "lieu de memoir", czyli też "miejsca pamięci" i te miejsca pamięci Nory to nie są tylko miejsca takie topograficzne, ale też symboliczne, np. francuskim miejscem pamięci może być nie tylko wieża Eiffla, ale też Napoleon, Marsylianka, czy czerwone wino. I to pojęcie miejsca pamięci Nora ukuł w latach 80. Ono od tamtej pory bardzo ewoluowało. Zręczne jest tłumaczenie na angielski, bo po angielsku lieux de memoire są przetłumaczone jako "realms of memory", a miejsca topograficzne to są "sites of memory" i to trochę ułatwia rozmowę na ten temat. Po polsku są miejsca i miejsca, chociaż w tym wypadku miejsca pamięci zostaje umiejscowione i

myślę, że na tym trochę polega gra tymi fotografiami w tym wypadku. Ale one się rzeczywiście usamodzielnily jako miejsca, symbole, które są już dzisiaj nie do oderwania od pamięci Auschwitz. Wiszą w wielu muzeach, te cztery zdjęcia znajdują państwo w Polin. Rozmawialiśmy o tym, że można je też zobaczyć na stosunkowo nowej, bo otwartej dwa albo trzy lata temu, w galerii Holokaustu w Imperial War Museum w Londynie, tak że stały się obiektem muzealnym. Jednocześnie stały się obiektem praktyk artystycznych, bo między innymi Gerhard Richter wziął te fotografie na warsztat, że się tak wyrażę, i najpierw je przemalował, tak jak on to zresztą ma w zwyczaju, a potem ingerował w te przemalowane fotografie, tak że jego obrazy są jeszcze bardziej abstrakcyjne i niewyraźnione, niż to, co widać na tych fotografiach. Mało tego, serii obrazów Richtera jest już w tej chwili kilka. Jedne wiszą na teoretycznie czasowej, ale bardzo długiej, bo bodajże 7-letniej wystawie w Galerii Narodowej w Berlinie, a drugi komplet został parę miesięcy temu, dwa miesiące temu dokładnie, przedstawiony czy powieszony w specjalnie do tego celu wybudowanym pawilonie w Oświęcimiu, to znaczy w bezpośrednim sąsiedztwie Muzeum Auschwitz. Muszę przyznać się szczerze, że jeszcze tego pawilonu nie widziałam, więc to są opowieści na podstawie relacji prasowej. Widziałam tylko te obrazy, które wiszą w Berlinie.

W każdym razie ta praktyka pracy na fotografii sprawia, że fotografia, że pamięć sama zaczyna wędrować. Fotografia sama jest upamiętniana, tzn. w tej chwili mamy już do czynienia z praktykami, w których znowu pamiętane jest nie tylko... to jest wielowarstwowe: fotografia w tym wypadku miała służyć dokumentacji, ale dokumentacja jest formą upamiętnienia. Miała służyć dokumentacji, to był klasyczny przykład fotografii jako dowodu, bo coś się wydarzyło przed obiektywem, w tym wypadku palenie zwłok. czyli coś granicznie traumatycznego. I jesteśmy w czasach fotografii analogowej, to jest to niezbity dowód na to, że to się wydarzyło. Te fotografie nie spełniły swojej funkcji dokumentacyjnej w tamtym czasie. One nie sprawiły, że alianci szybciej wkroczyli do Auschwitz, co było intencją fotografujących. Ale one się stały narzędziem upamiętnienia, medium czy też symbolem nieprzedstawialności albo granicy między przedstawialnością a nieprzedstawialnością Holokaustu, a jednocześnie same później przyjmują różne formy związane z pamięcią. Bo a to stają się obiektem muzealnym, a to stają się przedmiotem kolejnych praktyk artystycznych, w których Richter upamiętnia zarówno Auschwitz, jak i same fotografie, jak i heroizm fotografujących.

KD: Może jeszcze byłoby to dla państwa ciekawe, metafora, którą Didi-Huberman w swoim eseju „Kora” wykorzystał. On sugerował, że obrazy fotograficzne, fotografia dokumentalna konkretnie, one są czymś w rodzaju kory historii. Czyli nie są oczywiście tym samym, co wydarzenia i nie powinniśmy się tego spodziewać, że nimi będą i że nam zaofierują jakąś absolutną prawdę o czymkolwiek, ale one mają z tym wydarzeniem, z tą sytuacją, np. tego konkretnego aktu fotografowania, jakiś nieusuwalny związek i możemy próbować się nad

tym zastanawiać, może go do jakiegoś stopnia zrekonstruować, co on też robił. Pewnie nigdy do końca nam się to nie uda, ale jesteśmy w tym procesie.

Więc mam wrażenie, że to, co też się tu pojawia a propos pamięci fotografii, ale może przede wszystkim pamięci, to że mamy do czynienia z kondycją dynamiczną, że tutaj nie ma pamięci jako czegoś, co jest jakoś utrwalone, tylko to uobecnianie się przeszłości dokonuje się nieustannie na rozmaite sposoby.

MSW: Przy założeniu, że mówimy o... Bo cały czas odnosimy się jednak... Czy przykłady, którymi się posługujemy, Może z wyjątkiem tych pierwszych przykładów portretowych, to są przykłady, które się odnoszą do znanych wydarzeń historycznych. Trochę operujemy tutaj na przykładach z takiego wysokiego C. Ale jesteśmy też dzisiaj i operujemy, jak do tej pory, wyłącznie na przykładach analogowych, chociaż wyświetlanych za pomocą medium cyfrowego. W duchu Didi-Hubermana to jest ważne.

KD: Chociaż ta fotografia Didi-Hubermana z 2011, to nie wiemy. Podejrzewam, że ona już nie jest analogowa. Ale to może by się skomplikowało teraz...

MSW: Ale w archeologicznym podejściu, archeologii mediów, to jest ważne. Materialność fotografii, ale nie tylko fotografii, ale też filmu, kwestia relacji między negatywem, pozytywem, odbitką, wielkością odbitki, papierem, na którym jest ta odbitka itd. – to wszystko jest ważne. To wszystko jakoś się składa na ten końcowy efekt.

Ale ja zrobię taką dygresję, żeby jeszcze bardziej skomplikować sprawę. Bo jak mówimy o pamięci, to w takich miejscach, jak muzeum na ogół mamy na myśli pamięć historyczną, społeczną, kulturową, jakąś odwołującą się do jakiejś wspólnej przyszłości. Ale na najbardziej elementarnym poziomie, jakby państwo poszli na ulicę, zrobili sondę i zapytali ludzi, co to jest pamięć, to ludzie powiedzą: pamięć, to jest to, co ja mam w głowie i to, co pamiętam, co wczoraj jadłem na kolację. Proszę zwrócić uwagę na to, że fotografia się szalenie rozwija w tym pamięciowym wymiarze.

Znowu wrócę do moich dydaktycznych doświadczeń. Studenci już dzisiaj rzadko robią notatki, oni fotografują slajdy. Sami to zresztą robimy. Te urządzenia, które mamy w kieszeni, już nie musimy chodzić z aparatem przewieszanym przez szyję. Te urządzenia są przedłużeniem naszej pamięci. Robimy fotografie, które są kompletnie nieartystyczne. Których kompozycja, kolorystyka, jakość w ogóle, są bez znaczenia. Natomiast robimy je po to, żeby sobie coś potem przypomnieć. One są takim wywoływaczem pamięci, więc warto też, jak mówimy o fotografii pamięci, cały czas pamiętać o tym, o jakiej pamięci mówimy. Czy mówimy o tej indywidualnej, czy nawet biograficznej, czy mówimy o pamięci odnoszącej się do wspólnej historii jakiegoś kodu kulturowego. I warto mieć na uwadze to, czy mówimy o fotografii

analogowej czy o fotografii cyfrowej. Chociaż tak naprawdę to to jest płynne, tzn. to nie jest taka różnica. To nie jest czarno-białe, bo przecież fotografia analogowa też może być manipulowana. Słynne historie z czasów stalinizmu. Można kogoś wyciąć, wydrapać, dokleić itd. Nawet jak tego nie robimy, nawet jak ta manipulacja nie jest taka ewidentna, to sam fakt kierowania kamery czy obiektywu w konkretną stronę, ujęcia czegoś w kadr, głębi ostrości, w szerokości kadru itd. Tego, że zawsze coś jest w kadrze, coś jest poza kadrem. Już to jest jakąś formą... powiedziałabym manipulacji, tylko słowo manipulacja ma negatywne konotacje. Ale już samo to pokazuje, że paradygmat, bardzo mocno wprowadzony przez Rolanda Barthesa i jego słynne zdanie, że fotografia jest świadectwem tego, jak było. Tak, zresztą on o tym pisze, jak było, ale w tym konkretnym wycinku.

KD: Oczywiście, że tak. Chociaż z drugiej strony fotografia cyfrowa, czyli rzeczywiście bardzo fundamentalna zmiana medium w sumie nie usuwa tego problemu. Mam wrażenie, że teoretycy fotografii cały czas jakoś się z tym zmagają, dlatego że my mamy jednak przekonanie, jako ci, którzy te fotografie odbierają, że fotografia cyfrowa czy niecyfrowa, czy analogowa, ona jest w jakiś wyjątkowy sposób związana z rzeczywistością. Bardzo to jest dla mnie interesujące na przykład, jak na takim stanowisku chyba William Mitchell stoi trochę, że on próbuje pokazać, że nie możemy mówić o jakimś fizycznym czy szczególnym związku fotografii z rzeczywistością, ale wciąż możemy mówić o tym, że my ją traktujemy jako wyjątkowo realistyczny obraz. I to ma swoje konsekwencje.

Więc to jest też niezwykle ciekawe, ten wątek, który nam się pojawił tego, czy tu mamy mówić o manipulacji, czy raczej powinniśmy mówić bardziej o pewnej świadomości odkształcenia, o różnicy pomiędzy tym, co jest po stronie rzeczywistości a tym, co jest już obrazem fotograficznym w jego wielu odmianach. Bo teraz już rzeczywiście możemy mówić o wielu odmianach.

I tu nam się komplikuje sprawa z medium, mam wrażenie. W tym przykładzie, to już jest ostatni mój przykład, fotomontaże Zbigniewa Libery. To są fotomontaże z książki, która podejrzewam, że np. dla historyków sztuki zorientowanych na współczesność to już się wydaje bardzo znanym kamieniem milowym, ale ona nie jest wciąż, moim zdaniem, jakoś bardzo powszechnie znana. Książka, która... bardzo trudno mi będzie opisać, o czym ona była. Ale była rodzajem i wizualnego i tekstowego kolażu, który miał być narracją o 63 dniach powstania warszawskiego pisaną tak, żeby wydawało nam się, że jest to opowieść snuta ze strony, czy z perspektywy, młodej kobiety, łączniczki, która w powstaniu odegrała jakąś rolę. To jest książka artystyczna, która się doczekała ogromnych artykułów naukowych, bardzo mocno teoretycznie obudowanych, ale chyba we wszystkich pojawia się kwestia pamięci, postpamięci – może powinno się tu nawiązać do tego pojęcia – czy w ogóle pamięci popularnej, jeżeli dobrze się posługuje kolejnym terminem, który byłby adekwatny. Refleksją związaną z tym, w

jaki sposób my zapośredniczamy albo może obrazami zapośredniczamy nasze wyobrażenia, przekonania dotyczące przeszłości.

Bo Libera i Foks to są autorzy: artysta i pisarz, urodzeni pod koniec lat 50., na początku lat 60., mam nadzieję, że się nie mylę, którzy w tych fotomontażach, to jest tylko kilka, w kadry dokumentalne, które się odnoszą, czy były po prostu kadrami dokumentalnymi, czy fotografiami z powstania warszawskiego, wmontowali fotosy gwiazd filmowych najczęściej albo jakieś kadry z filmów. Filmów, które podejrzewam, oni byli w stanie oglądać np. w młodości, czy jakoś świadomie. W tym bodajże, gdybyśmy się dobrze przyjrzeni, na pewno tu się pojawia w tle kadr z „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy. Tak, dokładnie, z tym krucyfiksem, jeżeli dobrze pamiętam. Więc to jest coś, co my też jesteśmy w stanie rozpoznać. Ale nie jest to takie łatwe. Tam pewnie jest dużo więcej tropów, które np. dla mnie pewnie są nieczytelne i trzeba byłoby się nad tym zastanawiać. Jest to bardzo prowokacyjne działanie, ale dotyczące tego, jak praktyki pamięci się kształtują w różnych kontekstach. Bo wcześniej była tu mowa o instytucjonalnym kontekście i ta książka się też pojawiła w bardzo specyficznym momencie. Może to też powinnam powiedzieć. Rok po otwarciu Muzeum Powstania Warszawskiego, kiedy pamiętam, była bardzo duża dyskusja dotycząca komercjalizacji tego wydarzenia i zarządzania pamięcią o nim. Postać łączniczki, bardzo sugestywna. Ale ja też się do tego przyznam. „Kamienie na szaniec”, jakiś element zbiorowej wyobraźni, która kształtuje postawy chyba do dzisiaj, chociaż może to się zmieniło, młodych ludzi tu, konkretnie w Polsce, w tym systemie edukacji. I były też pewne etyczne kwestie dotyczące tego, jak powstanie warszawskie pokazywać, w jaki sposób wkraczać w sferę pedagogiki pamięci itd. Można powiedzieć, że książka Libery i Foksa była trochę sprowokowaniem pewnych pytań.

MSW: Ja bym tu uchwyciła trzy pojęcia, które się pojawiły, póki pamiętam. Jedno to jest palimpsest. Pojęcie palimpsestu bardzo często się pojawia w kontekście pamięci. Czyli warstwowego pamiętania, ale takiego, w którym nigdy nie mamy do czynienia z kompletnym zatarciem tej poprzedniej warstwy. Oryginalnie palimpsest to jest pojęcie z archeologii mediów, odnoszące się do pisania, wczesnych praktyk pisania na koziej skórze, gdzie ze względów oszczędności jak już tekst został zużyty, przeczytany – tu chodziło o teksty użytkowe – jak został już wykorzystany, użyty, to zdrapywano ten poprzedni tekst i nadpisywano kolejny. Ale nigdy nie udawało się zdrapać tak do końca, też dlatego, że chodziło o to, żeby tej skóry tak do końca nie wydrapać. Więc poprzedni tekst był jeszcze widoczny, podczas gdy nowy był bardziej widoczny. I to jest metafora, która bardzo często się pojawia w praktykach pamiętania, żeby pokazać, że pamiętanie jest procesem warstwowym. Dochodzą jakieś nowe elementy, ale te nowe elementy nie wypierają w pełni starych elementów. To jest też dosyć użyteczna metafora odnosząca się do zapominania. Że to wydrapywanie nigdy nie jest

kompletne, a jednocześnie odbywa się na tej samej przestrzeni i że tak naprawdę pamięć i zapominanie nie są przeciwieństwami, tylko są częściami tego samego procesu. Tak naprawdę większość zjawisk, z którymi mamy do czynienia w obszarze pamięci odbywa się gdzieś na linii kontinuum między pamięcią a zapomnieniem. Nigdy nie jest tak, że coś jest tak totalnie pamiętane. Jeżeli państwo będą, nawet w indywidualnym wymiarze, jutro wspominać to dzisiejsze spotkanie, to nie będziecie pamiętać wszystkich szczegółów tego spotkania. Będziecie pamiętać jakieś jego elementy, czyli coś jest zapamiętane, coś jest zapomniane, zepchnięte gdzieś pod spód. I te kolaże są bardzo dobrą ilustracją w sferze wizualnej, bo palimpsest jest pojęciem, które się wywodzi jednak bardziej z badań nad słowem i tekstem. Więc to jest takie bardzo zgrabne przeniesienie tego w obszar wizualny i fotografia się do tego bardzo dobrze nadaje.

Drugie pojęcie, które pani wywołała i które też jest istotne w kontekście fotografii to jest postpamięć. Postpamięć to pojęcie, które zostało wprowadzone, tzn. spopularyzowane powiedzmy, przez Marianne Hirsch. Trudno powiedzieć, być może ktoś wcześniej też go używał. Ale punktem wyjścia do wprowadzenia tego pojęcia jest doświadczenie fotografii rodzinnej. Na przykładzie Hirsch dzisiaj możemy mówić w drugim, w trzecim pokoleniu ocalałych z Holokaustu, czyli w pokoleniu dzieci, dzisiaj wnuków ocalałych z Holokaustu i to jest doświadczenie, które zresztą znamy też z polskiego podwórka. To pierwsze pokolenie nie mówiło, więc teoretycznie możemy mówić o jakimś wyparciu, traumie. Na pewno nie o zapomnieniu, tzn. to milczenie nie jest świadectwem zapomnienia. Ono jest raczej świadectwem niemożności opowiadania. Ale nie było naturalnej transmisji międzypokoleniowej, że rodzice opowiadają dzieciom, dzieci kolejnym dzieciom. że jest pokoleniowa ciągłość. W wypadku ocalałych z Holokaustu raczej powszechnym doświadczeniem jest brak tej ciągłości, jest milczenie. Punktem wyjścia Hirsch są fotografie rodzinne, które jej uświadamiają, że z jednej strony ona nie ma tej opowieści, nie ma tej ciągłości, a z drugiej strony paradoksalnie, mimo braku tej ciągłości, braku opowieści, czuje się w tym drugim pokoleniu obciążona pamięcią tego pierwszego.

Ta koncepcja zresztą u Hirsch była na pograniczu metafory i indywidualnego doświadczenia. Natomiast ona dzisiaj jest też coraz częściej wykorzystywana w badaniach psychologicznych, w których rzeczywiście mówi się o tym, że pamięć pokolenia naszych rodziców, nawet jeżeli nie jest bezpośrednio przekazana, to gdzieś nas obciąża, bo przenosi się na metody komunikacji, na sposoby wyrażania emocji. I mimo że być może ocalali nie opowiadając swoim dzieciom o swoich doświadczeniach chcieli je ochronić przed tą opowieścią, to wielu przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia argumentuje, że w ten sposób zostali obciążeni. I ta debata o retraumatyzacji drugiego, trzeciego pokolenia cały czas się toczy. Natomiast pojęcie postpamięci, doświadczenie patrzenia na fotografie, do których nie mam opowieści, bo rodzice... Bo widzę fotografię rodziców z młodości, albo jakichś ciotek,

i ja nic o nich nie wiem. Nie mogę tego dopełnić. To jest to, co Hirsch nazywa, czy też to, co stanowi u Hirsch punkt wyjścia do opowieści o postpamięci.

I trzecie pojęcie, które się pojawiło to pojęcie pamięci popularnej. W gruncie rzeczy z zupełnie innego rejestru, ale też związane jakoś z naszą koniecznością uzupełniania opowieści. Pojęcie wprowadzone, właściwie towarzyszące refleksji Alison Landsberg. Ona pisze o pamięci popularnej i o protezach pamięci, mniej więcej w tym samym kontekście. I mówi, że media wizualne, przede wszystkim kino, ale w pewnych wypadkach też fotografia, stanowią protezy pamięci w tym sensie, że otwierają nam naszą pamięć na doświadczenia, których nie byliśmy indywidualnymi świadkami. Dzięki mediom wizualnym popularnym – ona sporo pisze o kinie hollywoodzkim, historycznym kinie hollywoodzkim i o tym, że te filmy sprawiają, że temu społeczeństwu wydaje się, że to, co widzieli w kinie, że oni tego doświadczali. Bardzo zgrabną, chyba nawet jeszcze lepszą metaforą niż pamięć popularna, w sensie taka ogólnodostępna, jest ta metafora protezy pamięci. I jakbyśmy trochę wrócili do tych holokaustowych opowieści to nie wiem, czy fotografie, o których rozmawialiśmy mogą pełnić tę funkcję, ale niektóre filmy na pewno tak, np. „Lista Schindlera”. Są taką protezą, są otwarciem przestrzeni na doświadczenia, w których nie uczestniczyliśmy, ale wydają nam się nasze i wspólne.

KD: Chciałam jeszcze jeden przykład, on po prostu się odnosi do tego, co przed chwilą zostało powiedziane o zapominaniu jako rewersie pamiętania. Te dwa rejestry są ze sobą nierozdzielne. Bo w tej książce... to jest dla mnie zawsze bardzo intrygujące – pojawiają się też fotografie, które wydawałoby się że są bardziej klasycznymi fotografiami dokumentalnymi, ale tam trudno dostrzec twarze czy jakiś rodzaj tożsamości w ogóle osób, które na fotografiach są, więc to jest bardzo dobry komentarz wizualny do tego, o czym przed chwilą mówiliśmy. Właściwie te twarze, Catherin Deneuve czy różnych gwiazd kina głównie hollywoodzkiego, bo tam większość to są postaci. Można powiedzieć, że w naszej pamięci są trochę przywoływane jako pewne odniesienie do jakichś konkretnych, historycznych wydarzeń, które wydają się być częścią zbiorowej świadomości, tak jak w przypadku powstania warszawskiego.

MSW: Jak mówimy o tego typu praktykach, one mogą mieć charakter artystyczny, jak w tym wypadku, ale praktyka ingerowania w wizualność, montowania, kombinowania wizualności, jest czymś, z czym mamy do czynienia... i przez to też jakiegoś wpływania na pamięć, świadomość – jest czymś, z czym mamy do czynienia na co dzień, np. w formie medium, jakim są memy, które też bardzo mocno pracują na rozpoznawalności obrazów.

To znaczy mem działa wtedy, kiedy wyjściowy obraz, który jest jakoś manipulowany, zmieniany, dopowiadany, kiedy my go rozpoznajemy. W związku z tym musi być ten element ikoniczności, nawet takiej bardzo krótkotrwałej. Ikoniczności odwołującej się do jakichś

newsów politycznych, które w ciągu minionych dni były przywoływane. Więc rozpoznawalność jako ikoniczność musi być jakoś dana i jednocześnie medium zaczyna pamiętać samo o sobie. To jest też tak trochę z palimpsestem, że to jest gra z pamięcią na bardzo wielu poziomach. Na poziomie relacji z odbiorcą, gdzie odwołujemy się do jego czy jej pamięci, ale też na poziomie pamięci samego medium, które gra samo ze sobą.

KD: Chciałam zadać jeszcze jedno pytanie. Właściwie przykłady przejrzałyśmy, a mam wrażenie, że jesteśmy w Muzeum, może państwa też będzie to interesowało, bo mnie to jednak interesuje: Jaka jest różnica czy relacja pomiędzy pamięcią i historią? Bo wydaje się...

MSW: Na ten temat to biblioteki można wypełnić.

KD: Ale tak w kontekście fotografii mam wrażenie, że to jest jednak istotne.

MSW: To się zaczyna, bo bardzo wiele zależy od tego, jak tę pamięć, jak zresztą samą historię, zdefiniujemy. Możemy powiedzieć, że historia jest formą pamięci. Historia zawsze jest jakąś opowieścią. Zresztą klasyczna, tłumaczona studentom na pierwszym roku różnica między historią jako *res gestae*, czyli tym, co się kiedyś zdarzyło i historią *rerum gestarum*, czyli sposobem opowiadania o tym. W języku polskim, angielskim, niemieckim bardzo dobrze wychodzi. Nie wiem, nie mam takich talentów lingwistycznych, żeby zobaczyć jak to jest w innych językach, ale we wszystkich tych językach nam bliskich historia jest zarówno tym, co było, jak i tym, co można opowiedzieć. Po angielsku może najmniej, bo jednak jest różnica między history a story. Ale mogę powiedzieć: „Opowiem ci historię” i ta historia wcale nie musi być historią wielką, narodową itd., tylko może być historią mojej wczorajszej podróży autobusem.

Już tutaj nam zaczyna wkraczać pamięć. Pamięć z natury rzeczy jest narracyjna, bo wymaga jakiejś opowieści. Bywa też oczywiście wizualna, to też na poziomie neurologicznym, ma i taki i taki wymiar. Ale większość badaczy społecznych, czy socjologów, czy kulturoznawców, zajmujących się pamięcią jednak kładzie bardzo duży nacisk na to, że punktem wyjścia pamięci jest jakiś akt opowiadania. Nawet opowiadania samemu sobie, wspomniania. Ten element językowy jest tutaj bardzo silny, więc wracamy do tej historii. Więc już na samym wejściu ta relacja jest bardzo zatarta.

Historia jest oczywiście dyscypliną akademicką. Wiąże się z jakimś rygorem metodologicznym. Jakby przeanalizować jak używane są te pojęcia, i takie analizy istnieją, to na ogół pojęcie historii używane jest w kontekście bardziej akademickim, obiektywnym, zakładającym, że istnieje – i to być może jest najważniejsza różnica – że istnieje jakaś granica między historią a nie-historią. I tą granicą jest teraźniejszość. Że historia jest w przeszłości, a

pamięć tak naprawdę zawsze jest w terażniejszości. To jest bardzo ładny obraz Waltera Benjamina, który mówi, że pamięć jest przeszłością w terażniejszości, ale ta terażniejszość jest punktem wyjścia, bo ja zawsze pamiętam teraz. To „teraz” się przesuwają oczywiście. To, co pamiętałam wczoraj, dzisiaj jest w przeszłości, ale wczoraj było jeszcze w terażniejszości. Ale ten terażniejszy moment jest bardzo istotny. Jak mówimy o fotografii, zawsze jest jakiś moment wykonywania tej fotografii. Ona potem zostaje, ale ten moment wykonywania jest w jakiejś terażniejszości.

W badaniach użycia różnic między pojęciem „historia” a „pamięć” też bardzo mocno się podkreśla to, że w historii ważny jest przedmiot czyli to coś, co jest opowiadane, natomiast opowiadający na ogół, zwłaszcza w rygorze akademickim, pozostaje w cieniu.

W pamięci ważny jest podmiot. Pamięć nie funkcjonuje bez podmiotu. Pamięć jest przywiązana do podmiotu. Jest przywiązana do pamiętającego. Moje, pani, państwa wspomnienie tego samego wydarzenia, które ma miejsce teraz i dzisiaj, te pamięci będą różne, mimo że wydarzenie było jedno. Pamięci są przywiązane do punktu widzenia. Tutaj znowu pojawia się podobieństwo do fotografii. Zawsze ktoś fotografuje, ktoś pamięta. I ten ktoś jest ważny. Patrząc na fotografię, fotografia jest tak skonstruowana, że nigdy na fotografii nie widzimy fotografującego. Selfie tutaj wprowadza pewien zamęt, ale do czasu pojawienia się selfie fotografia, co do zasady, ukrywa fotografującego. Ale to jest złudzenie, bo fotografujący jest w fotografii niezwykle obecny. To jest jego, jej... Język polski jest niewdzięczny. Jego, jej spojrzenie, jego, jej perspektywa.

I tak samo jest z pamięcią. Ona jest zawsze przywiązana do jakiegoś pamiętającego podmiotu. Ten podmiot może być indywidualny, może być kulturowy, może być zbiorowy. Różnie możemy sobie to usytuować, ale musi być podmiot.

W historii tak naprawdę też musi być. Przynajmniej w historii rerum gestarum, historii opowiadanej. Ale to jest podmiot, który się chowa, który się ukrywa. I tutaj też znowu możemy sobie pograć fotografią i powiedzieć, że przecież historia też jest... Historyk nawet najbardziej... tylko nie mogę tego mówić tam, za rogiem, w Instytucie Historii PAN. Ale nawet najbardziej obiektywny historyk, który dokonuje najbardziej rygorystycznej analizy źródeł – to on idzie do archiwum, to on decyduje do jakiego archiwum pójdzie albo nie pójdzie, jakie akta obejrzy albo nie obejrzy, jak dokładnie je przeczyta, co z przeczytanych akt potem do książki włączy, a nie włączy. Tam ten podmiot zawsze jest. Mimo że on się ukrywa za jakimś anonimowym pluralis majestatis albo pisaniem w formie bezosobowej czy w stronie biernej. Ale to zawsze ktoś pisze i ten ktoś jest identyfikowalny z imienia i nazwiska, przynajmniej w pracy naukowej. I zawsze ktoś fotografuje. Nawet jak się ukrywa, to jest jego czy jej spojrzenie. Więc te relacje są płynne.

Jeśli chodzi o fotografię, ja już od lat się zbieram z moim kolegą Piotrem Witkiem do napisania podręcznika do historii wizualnej. Już któryś raz to mówię publicznie i mówię to publicznie po to, żebyśmy się w końcu zmobilizowali...

KD: Potraktujmy to jako wiążące.

MSW: ...i ten podręcznik napisali. Dlatego że historia jako dyscyplina akademicka jest bardzo tekstocentryczna, często traktując tekst, dokument jako prawdę objawioną, mimo że każdy historyk na studiach uczy się krytyki źródeł. Natomiast obrazy, zwłaszcza fotografie w historiografii pełnią na ogół funkcję ilustracyjną. Tu świetnym przykładem są te nieszczęsne podręczniki szkolne, w których fotografie są ilustracją do tekstu, a nie odwrotnie, że tekst jest dopełnieniem fotografii. Fotografia jest czasami wykorzystywana jako źródło, ale znowuż jako dopełnienie informacji zaczerpniętej z tekstu. To znaczy, że jeżeli mam tekst i do tego tekstu znalazłam fotografię, która dowodzi, że ten człowiek był tego i tego dnia w tym i w tym miejscu to to jest dowód na prawdę historyczną, którą udowodniłam. Natomiast bardzo mało się mówi o tym, że fotografia sama w sobie, zwłaszcza w XX wieku – fotografia, obraz, obraz filmowy, telewizyjny – same w sobie są wydarzeniem. Przykład, który podałam z World Trade Center. I takich przykładów jest mnóstwo, obrazów. Willy Brandt klękający. Gdyby on tam był sam, nie było tych wszystkich ekip telewizyjnych, to to, że on tam klęknął w ogóle nic by w historii nie zmieniło. Natomiast to, że tam było tyle ekip telewizyjnych i filmowych, że ten obraz w ciągu kilku dni obiegł cały świat stanowiło jednak przełom w historii zimnej wojny i w historii upamiętniania Holokaustu.

KD: Nawet chciałam panią zapytać o to, czy fotografia w tym rozległym uniwersum pamięci, pamięciologicznym, czy one mogą być sprawcze.

MSW: Tak. To, o czym pisze Mitchell, wspomniany przez panią. One są sprawcze i one same w sobie stają się wydarzeniem. Brandt klękający przed pomnikiem. Ale też World Trade Center, gdzie możemy naprawdę się bardzo poważnie zastanawiać, co tu było sprawcze. Ten obraz był tak silny, że nikt nie oponował przeciwko temu, że Amerykanie krótko potem wkroczyli do Afganistanu, a potem do Iraku. Polska zresztą w tym uczestniczyła. Wysłaliśmy wojska do dwóch krajów, z którymi nie mieliśmy żadnego konfliktu. Z solidarności ze Stanami Zjednoczonymi, mimo że nikt nas indywidualnie nie zaatakował. Ale jeżeli spojrzymy na to z perspektywy nie militarnej, nie politycznej, tylko kulturoznawczej, to tutaj widać sprawczość obrazów. Gdyby te obrazy nie obiegiły całego świata, gdybyśmy nie siedzieli wtedy w 2001 roku przykuci do telewizora... A jeszcze nie wiem, czy państwo pamiętają, ale tam był taki dodatkowy element, a mianowicie we wrześniu 2001 roku przypadkiem swoją działalność

rozpoczęła telewizja TVN24. Myśmy wcześniej nie mieli kanału telewizyjnego, który nadawał informacje 24 godziny na dobę. 1 września 2001 roku taki kanał wszedł na rynek, poprzedzony dużą kampanią reklamową i 11 września jest atak na World Trade Center i wszyscy siedzimy przed telewizorami przykuci do naszych kanap, oglądamy te obrazy, które się cały czas powtarzają, z różnych perspektyw. Wchodzą nowe, bo zgłaszają się nowi ludzie do telewizji w Stanach Zjednoczonych dając jakieś swoje kamery wideo. Nie było jeszcze wtedy telefonów komórkowych. Gdyby były to... znaczy telefony komórkowe były, ale nie smartfony. Gdyby były to tych obrazów byłoby jeszcze więcej. I to ten moment zbiorowego strachu, zbiorowej paniki, że będzie trzecia wojna światowa, bardzo mocno podsycony doświadczeniem oglądania obrazów przyczynia się do tego, że kraje w gruncie rzeczy zupełnie niezaangażowane w ten konflikt, jak Polska, wysyłają wojska do Afganistanu i do Iraku. To jest moim zdaniem najlepszy dowód na sprawczość obrazu.

KD: Zastanawiałam się, przygotowując się do naszego spotkania, nad sprawczością obrazów, też fotografii, bo o tym mówimy, a propos różnych oddolnych sytuacji związanych z tym obszarem pamięci popularnej. Takim uruchamianiem sytuacji, które dotyczą grup mniejszościowych czy jakichkolwiek innych. Czy taka sprawczość też może zaistnieć?

KD: To jest trochę w kontrze do oficjalnej sytuacji zarządzania.

MSW: Ale spójrzmy na przestrzeń bliższą naszemu codziennemu doświadczeniu. trudno sobie wyobrazić funkcjonowanie mody i rynku mody bez fotografii. Reklama, wykorzystanie fotografii w reklamie. Wszystkie te mechanizmy oparte są na mniej lub bardziej uświadomionym przekonaniu o sprawczości obrazu. Tylko że to jest trochę inny... Jak mówimy o fotografii i pamięci to to trochę zmienia nam horyzont czasowy, dlatego że jak mówimy o sprawczości obrazów czy w sferze mody czy w sferze reklamy czy w sferze czegokolwiek innego to to jest horyzont czasowy nakierowany bardziej na przyszłość. Natomiast kiedy mówimy o pamięci i fotografii to raczej to jest moment, kiedy wychodzimy z jakiegoś tu i teraz i cofamy się wstecz. Ale temat sprawczości fotografii czy w ogóle sprawczości obrazu pokazuje że ten horyzont czasowy, z którym mamy do czynienia, on jest ciągły i on jest płynny. I inaczej niż w historii czy klasycznej historiografii nie ma tego odcięcia: było, jest i będzie. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Tylko tam, gdzie mówimy o pamięci, o relacjach między pamięcią a mediami, tam mamy zawsze do czynienia z jakimś czasowym continuum, gdzie trochę nam brakuje języka. Tak z czysto gramatycznego punktu widzenia brakuje nam języka, żeby o tym opowiadać, bo język posługuje się tym twardym odcięciem. Albo mówię w czasie przeszłym albo mówię w czasie teraźniejszym albo mówię w czasie przyszłym. Język angielski jest fajny pod tym względem bo istnieje czas present perfect i mogę powiedzieć, że „something has

been” i to oznacza, że było i nadal jest. Albo było i konsekwencje tego, co było nadal funkcjonują. Język polski nie ma tego czasu. Ale nawet angielski nie ma takiego czasu, który pozwoliłby wyrazić takie totalne continuum.

KD: Myślę, że możemy się w ogóle spodziewać, zawsze mogliśmy się spodziewać, ale teraz może jakoś to jest bardziej intensywne w dobie mediów społecznościowych, które są coraz bardziej same w sobie sprawcze, że będą się pojawiały takie fotografie, które będą wkraczały jakoś w przestrzeń pamięci zbiorowej, a propos tych wydarzeń historycznych i ich wyobrażeń, które niekoniecznie będą elementem jakichś oficjalnych narracji, tylko mogą się wyłaniać z różnych innych rejestrów.

MSW: To jest strasznie ciekawy punkt widzenia, dlatego że ja w ogóle jestem dosyć oporna, jeśli chodzi o media społecznościowe. Nie mam żadnych kont i raczej jestem jeszcze z epoki telewizyjnej, nadal strzelam z pilota do telewizora. Jestem też intelektualnie i myślowo, wydaje mi się, że jeszcze trochę w poprzedniej epoce. Ale różnica jest zasadnicza, dlatego że do czasów telewizyjnych, nawet tej telewizji wielokanałowej, nadawca, ta instancja nadawcza, była scentralizowana, natomiast odbiorcy byli rozproszeni. Czyli byliśmy konfrontowani masowo, tak jak pokazuje to przykład World Trade Center, czy fotografii Brandta pod pomnikiem Getta. Pojedyncze obrazy trafiały do milionów ludzi i można powiedzieć, że kształtowały wyobraźnię. To wszystko jest do końca niezbadane, tzn. w obszarze badania recepcji jest mnóstwo różnych badań, które czasami dają sprzeczne wyniki. Jedne pokazują, że tak, ludzie bardzo się poddają tym wpływom, inne pokazują że nie, jednak mnóstwo ludzi w sposób krytyczny i indywidualny odczytuje to, co im media podają. Trochę to zależy od tego, jakie pytanie badawcze, jaką metodę zastosujemy.

Natomiast media społecznościowe to jest absolutny game changer, dlatego że nie ma scentralizowanego nadawcy, jakim była praca wysoko nakładowa, która w pewnym momencie zaczęła drukować fotografie, jakim było kino, gdzie co prawda filmy istnieją nadal, ale jest jakiś moment premiery i przez ileś tygodni wszyscy oglądają te same filmy. Nie ma tego scentralizowanego nadawcy, jakim jest radio czy telewizja. Pierwszym takim game changerem było VHS. Natomiast media społecznościowe są totalnym game changerem, dlatego że to jakie fotografie, jakie obrazy... zresztą zaciera się granica między fotografią, filmem. Te fotografie są coraz częściej ruchome, nawet to urządzenie, co mnie doprowadza do szału, ma jako domyślną funkcję, że jak robię fotografię, to ona jest taka trochę ruchoma i zawsze muszę to wyłączyć. Już mi się wiele razy zdarzało, że szłam z telefonem do archiwum, żeby fotografować akta i one mi się wszystkie tak... wiecie państwo, jak to się robi. To tak się trochę rusza i muszę to za każdym razem wyłączyć. Więc nawet fotografia staje się trochę ruchoma. Granicą między fotografią a filmem... filmy na TikToku są tak krótkie i na dodatek bardzo często

uzupełniane innymi obrazami czy tekstami, że te kategorie, którymi operujemy i do których jesteśmy przyzwyczajeni, przestają wystarczać.

Ale największy game changer w całej tej historii jest taki, że to, co ja bym dostała w mediach społecznościowych, gdybym miała konto i to co pani czy państwo dostają, to są inne obrazy. One są zindywidualizowane. Ba, nawet, gazeta – ja się w pewnym momencie obraziłam na jedną z głównych gazet w Polsce, bo zorientowałam się, że to co czytam ja, to, co czyta mój mąż abonując tę samą gazetę i to, co czyta mój tata, który abonuje ją na papierze, to jest trochę co innego. Dlatego że każdemu z nas... to znaczy mój tata dostaje, ponieważ jest zupełnie niecyfrowy, to czyta gazetę na papierze. To ma powiedziane, co jest na pierwszej, drugiej, trzeciej stronie. Natomiast ja i mój mąż dostawaliśmy te artykuły w innej kolejności, bo w zależności od tego, co czytaliśmy w poprzednich tygodniach i co sobie klikaliśmy, nagle mieliśmy inne wrażenie dotyczące tego, co jest dzisiaj najważniejszą informacją. Więc nawet takie superklasyczne medium, jak gazeta, okazuje się że ono też podlega tej algorytmizacji. Ono też mi podsuwa „może ci się jeszcze spodobać”.

I mamy mówić o fotografii, tylko że to się wszystko zaciera. Bo oczywiście w dobie mediów cyfrowych wszystko operuje i tekstem i obrazem i ten obraz jest ruchomy i nieruchomy i animowany i manipulowany itd. Tak jak powiedziałam, kategorie, do których jesteśmy przyzwyczajeni, one się zacierają, natomiast w kontekście pamięci istotne jest to, że nie wiemy, czy coś takiego jak wspólna pamięć zbiorowa, czy to jeszcze będzie za jedno pokolenie funkcjonowało. Bo nie mamy tych wspólnych obrazów. To jest złudzenie. Mamy, jak jesteśmy w tej samej bańce, jak nas algorytm podobnie sklasyfikuje.

KD: A z drugiej strony mi się jeszcze pojawia teraz na horyzoncie jeszcze jedno pojęcie: jakiejś pamięci globalnej. Że w drugą stronę sytuacja masowej komunikacji, już takiej masowej komunikacji, z jaką teraz mamy do czynienia, też sprawia, że niektóre obrazy, może niektóre fotografie, wydają się być częścią jeszcze bardziej zbiorowej pamięci w uniwersalnym wymiarze. Ale czy to jest złudne?

MSW: To jest chyba złudne, bo to jest nasz, bardzo zachodnioeuropocentryczny punkt widzenia. Jak spojrzymy na obieg obrazów w Azji, w Chinach, w których jest cenzura, w związku z czym oczywiście drugie co do ludności państwo na świecie funkcjonuje w zupełnie innym obiegu wizualnym niż my. Nie tylko dlatego, że tam są inne tematy i inne problemy itd. Tylko dlatego, że po prostu jest tam cenzura i ten obieg, który mamy my jest tam zupełnie niedostępny.

To jest tak naprawdę duże pytanie na przyszłość, czy te rozpoznania, które mamy w tej chwili na temat relacji między mediami, reprezentacją przeszłości a pamięcią, które zakładają, że jest jednak jakiś związek między tym, co masowo mamy do dyspozycji, co masowo

oglądamy, te protezy pamięci a tym, co wspólnie pamiętamy jako wspólną przeszłość. Być może za jedno pokolenie pamięci zbiorowej już jako takiej nie będzie i wrócimy do epoki pamięci indywidualnej, mimo że media się coraz bardziej umasawiają. Bo masowość mediów jednocześnie pociąga za sobą w tym wariacie, z którym mamy do czynienia, jednocześnie pociąga za sobą skrajną algorytmizację, skrajne uindywidualnienie przekazu, który każdy z nas dostaje.

KD: Jeszcze mam pytanie, nie mogę sobie odmówić zadania go, bo pani wcześniej wspominała o projekcie podręcznika historii wizualnej i tak cały czas się nad tym zastanawiam, ale gdybyśmy rzeczywiście projektując taki podręcznik czy w ogóle wchodząc w sferę historii wizualnej zastanawiali się nad fotografiami, czy w ogóle nad fotografią jako źródłem wizualnym, to jakie by pani miała sugestie, jakie pytania moglibyśmy zadawać? Na co zwracać uwagę? Bo myślę, że nas wszystkich ten temat jakoś interesuje.

MSW: Myśmy pierwsze podejścia do tego tematu poczynili, ale niestety nie przeszliśmy do fazy pisania tego podręcznika. Ale myśleliśmy o tym, że po pierwsze należałoby powiedzieć o tym, że obraz jest też narzędziem opowiadania. Nie tylko język pisany czy mówiony jest narzędziem opowieści, ale obraz też. W pewnym sensie obraz też jest językiem. I to może przybierać różne formy medialne. To może być film, film dokumentalny, esej filmowy, film fabularny, to może być album fotograficzny. Bardzo dużo... komiks, powieść graficzna. Bardzo dużo różnych mediów wykorzystuje obraz jako narzędzie opowiadania. I tak jak mamy świadomość, uczymy się w szkole tego, jak jest zbudowane zdanie i jak jest zbudowana wypowiedź, że ona ma wstęp, rozwinięcie, zakończenie itd., tak samo powinniśmy się uczyć zarówno rozczytywać te opowieści wizualne, jak i budować je. Zwłaszcza, że w warsztacie dzisiejszego historyka – może nie historyka akademickiego, bo nadal w praktyce naukowej musimy pisać artykuły i one są tekstem. Ale już w praktyce muzealnika obraz ma ogromne znaczenie i praca z obrazem. Używanie mediów społecznościowych, używanie serwisów streamingowych, wprowadzenie obrazów, mediów, filmów na wystawy. Trudno sobie dzisiaj wyobrazić pracę historyka – poza tym historykiem naukowym, za rogiem – który nie wykorzystuje obrazów. I wszyscy błędzą po omacku albo chodzą na jakieś kursy filmowe po szkole. Więc w jednym z naszych punktów było to, że powinniśmy wprowadzić ten element przynajmniej do świadomości historycznej.

Druga kwestia to jest sprawa obrazu, zwłaszcza fotografii, jako źródła historycznego. I tutaj jest taki paradoks, że historycy epok wcześniejszych, zwłaszcza starożytnicy, średio-wieści, świetnie sobie radzą z analizą obrazu, dlatego że tam jest mało źródeł. Dużo źródeł jest wizualnych i mnóstwo, co np. wiemy o historii starożytnej Grecji to wiemy z tych waz. I trzeba umieć je analizować. Natomiast im bardziej w przyszłość i, paradoksalnie, im więcej jest

obrazów w przestrzeni społecznej, kulturowej, tym historycy tych epok rzadziej do nich sięgają albo gorzej sobie radzą z ich analizą. I jak docieramy do XX wieku i do fotografii to mnie się włosy jeżą na głowie, bo fotografia staje się, tak jak mówiłam, albo narzędziem udowodnienia prawdy albo ilustracją. Więc chcielibyśmy opowiedzieć o fotografii, obrazie, zwłaszcza fotografii jako źródle historycznym.

I chcielibyśmy jeszcze opowiedzieć... teraz muszę sobie przypomnieć, co miało być naszym trzecim punktem, a! Że też można badać historię wizualności. Coś, co historycy sztuki oczywiście robią na co dzień, tylko że historycy sztuki, jak sama nazwa wskazuje, na ogół zajmują się wizualnością artystyczną. A wizualność to jest znacznie więcej. Fotele, na których siedzimy ktoś zaprojektował. Całe nasze otoczenie, cała sfera wizualności popularnej, typografii, reklam, okładek, mebli, architektury itd. Obracamy się w świecie, który nie tylko podlega jakiejś opowieści, ale może być przedstawiony wizualnie. I to też może być przedmiotem badania historycznego: jak świat wyglądał? Znowuż coś, co nie jest całkiem nieobecne w refleksji, ale jest bardzo często trywializowane. Np. pojawia się w książkach historycznych dla dzieci. W książkach historycznych dla dzieci bardzo dużo się mówi o tym, jak wyglądał świat w jakimś wieku. A potem już się nikt tym nie zajmuje, bo to uchodzi za jakieś banalne, trywialne. Tymczasem wydaje mi się, że takie zagadnienia, jak np. historia mody albo historia wnętrza – i to nie tylko tych elitarnych, arystokratycznych, ale np. wnętrza chat chłopskich to nie musi być tylko niszowy przedmiot rozważań etnograficznych, ale to powinno, moim zdaniem, wejść też do warsztatu historyka. Ale w tym celu trzeba się otworzyć na wizualność i też na fotografię jako źródła, w których trzeba widzieć więcej, niż tylko ilustracje albo dowód na prawdę.

KD: To taka faktycznie w jakimś sensie szkoła pamięci myślę, że by się wyłoniła na horyzoncie, gdyby podejść to do fotografii w perspektywie historii wizualnej.

To co, dziękujemy, ale myślę, że też zachęcamy do zadawania pytań, jeżeli ktoś wolałby tak bardziej prywatnie, to oczywiście zachęcamy.

Bardzo dziękuję za fascynującą rozmowę.

MSW: To ja dziękuję za zaproszenie. Bardzo mi było miło.