

Marta Koszowy

Współpracowniczka Ośrodka Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN

Słowo w kadrze.

Literatura i fotografia. Fotografia i literatura

Fotografia zmieniła literaturę, a literatura wpłynęła na kształt i rozwój fotografii. Ustalenie relacji słowa i zdjęcia stało się w drugiej połowie XX wieku ważnym zadaniem teoretycznym w obszarze zarówno literatury, jak i sztuk wizualnych. W rozpoznaniach tych uwzględniano zwykle perspektywę literatury jako nadrzędnej sztuki, traktując fotografię jako wstępującą młodszą siostrę¹.

Historyczne transformacje fotoliterackich powiązań stopniowo zmierzały ku emancypacji nowego medium. W XIX wieku fotografia wkroczyła na scenę kultury jako zjawisko prezentowane przez literaturę, propagowane, jak w *The pencil of nature* Talbota, ale i szykanowane, jak w *Salonie* Baudelaire'a. Dominacja literatury nad fotografią doprowadziła ostatecznie do przejścia środków podporządkowanej dziedziny przez hegemoną. Zdjęcie stało się nie tylko narzędziem reprodukcji i ilustracją, ale między innymi motywem, tematem

¹ Nawet prace zakładające sprawiedliwą podwójną perspektywę nie ochroniły fotografii przed literacką hegemonią. Obszerną monograficzną dysertację, omawiającą związki fotografii i literatury, zawdzięczamy François Brunetowi (*Photography and Literature*. London: Reaktion Books – Exposures, 2009). Książka z założenia odcina się od głównego nurtu studiów nad literaturą i fotografią, w zamierzeniu przedstawiając punkt widzenia fotografii i fotografów. Ambicje Bruneta są szersze, sięgają – jak widać to w wypadku koncepcji romantycznej interpretacji fotografii – historii idei i rozwoju artysty, tych zamiarów jednak, moim zdaniem, nie spełniają, wysnuwając jedynie odważne supozycje. Historia fotografii Bruneta ma być przede wszystkim historią początków spotkania fotografii i literatury – i jako taka spełnia przypisaną jej przez autora funkcję.

literackim oraz figurą opisu. Dwudziestowieczne tendencje do przenikania się sztuk (zarówno te z początku, jak *Nadja Bretona* czy *Kriegsfiibel* Brechta, jak i z końca stulecia, jak proza Sebalda czy ekfrastyczne eseje Dehnela) doprowadziły do oddania głosu fotografii.

Relacje fotografii i literatury pod koniec XX i w początkach XXI wieku to czas hybrydyzacji sztuk, wymagający przyjęcia interdyscyplinarnego oraz interkulturowego kierunku badań². Diagnozy dotyczące nowej sytuacji opisywane w kategoriach fototekstualności, intersemiotyczności, intermedialności i transmedialności zamykają się często na uznaniu heterogeniczności nowych zjawisk, pozostawiając mgliste wyobrażenie na temat powstałych systemów gatunkowych, narracyjnych czy ikonicznych. Wymienione terminy-wytrychy urywają ścieżki interpretacyjne, porzucając czytelnika w sytuacji bezradności.

Obecnie już nie literatura nad fotografią, a narzędzia teorii tekstu dominują nad obrazem i wynikającymi z jego struktury metodologicznymi imperatywami (częściej postulatywnymi niż przekładającymi się na praktykę badawczą). Namysł teoretyczny stanął w miejscu, podczas gdy działania artystyczne przez cały wiek XX swobodnie konstruowały hybrydyczne formy, współcześnie nasilając jedynie ich realizacje.

Współobecność słowa i obrazu w ramach jednej formy, funkcja słowa we współczesnej fotografii, a także fototekstualne środki wyrazu oraz intersemiotyczne przejścia między sztukami – wymagają analizy dokonań współczesnych fotografów posługujących się słowem oraz pisarzy posługujących się fotografią.

W obrębie literatury ekspansja (motywu) fotografii zaowocowała szeregiem książek tworzących nowy model reprezentacji odnoszący się do fotografii jako pojęcia podwójnego, ambiwalentnie ujmującego rzeczywistość. Zdjęcie wniknęło w obszar tekstu jako jego figura, często metafora strategii pisarskiej i utarty motyw, wyrażając kryzys doświadczenia oraz potrzebę zapośredniczenia świadectwa rzeczywistości poprzez odniesienie do faktycznego lub fikcyjnego zdjęcia.

² To łączące u podstaw badań nad obrazem założenie Hansa Beltinga, głoszące, że „fenomen obrazu można wyjaśnić tylko na drodze badań interdyscyplinarnych, uwzględniających horyzont interkulturowy” (*Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków: Universitas, 2007, s. 7).

Dążenie do obrazowości poprzez wprowadzanie w obręb treści figury fotografii wiązało się początkowo z jej mocą referencji i poświadczania. Było odpowiedzią na niemoc tworzenia wizualnych wyobrażeń w epice. W miejsce Sartre'owskiego „*Mało-Obrazu powieści*” wskoczyła Barthes'owska formuła: „*Wszystko-jest-Obrazem Fotografii*”³.

Literatura ma ambicje powoływania się na fotografię jako figurę legitymującą jej wiarygodność – powstają wiersze i proza uzurpujące sobie moc fotograficznego widzenia i zapisu, której podstawą jest odniesienie do faktycznych lub imaginacyjnych zdjęć („tradycyjne teksty” literackie odwołujące się do zdjęć, takie jak *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka, *Fotograf* Wojciecha Bruszewskiego, *Esther* Stefana Chwina oraz książki fotograficzne konstituowane przez fotografię – *Taniec w Skorupkach* Tomka Tryzny, *Wielka wymiana widoków* Anny Nasiłowskiej, *Fotoplastikon* Jacka Dehnela).

Pisarz, dążąc do ujęcia rzeczywistości, posługuje się fotografią w odmienny sposób i w innym celu niż fotograf, wstawiający w obszar zdjęcia tekst, wiersz, fragment prozy. To dwa skrajne kierunki – w obszarze literatury dążący do uobecnienia rzeczywistości, w obszarze fotografii dążący do jej skomentowania, przetworzenia, dodania interpretacji, wyrażenia opinii, zabrania głosu przez fotografa.

Fotografia ustala relacje ze słowem, inspiruje literaturę (wpływa na jej kształt – tekst odwołuje się do zdjęć, tworząc swoją materię), wytwarza fotogatunki (fotopowieści, fotowiersze, przypisy do rzeczywistości, cytaty z rzeczywistości, emblematy, fotoepigramy, epitafia, epigramaty, a wreszcie zdjęcia wykorzystujące słowa intencjonalnie umieszczone przez fotografa w kadrze).

Zmiana funkcji słowa w relacji do fotografii i ekspansja jego performatywnego charakteru w obszarze zdjęcia – ujawniają dominującą w ponowoczesności tendencję do symulacji rzeczywistości oraz teatralizacji dzieł sztuki, w tym fotografii, a także przemiany modelu percepcji i reprezentacji, z zakorzenionego w wyobraźni i słowie w widzialny, naoczny, obrazowy. Z symbolicznej struktury przechodząc w alegoryczną, stymuluje konwergencję i aktywną recepcję.

Ustalenie relacji między słowem a obrazem w obszarze współczesnej fotografii oraz określenie charakteru zmian kultury (z logocentrycznej na

³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa: KR, 1996, s. 151.

ikonocentryczną) łączy zagadnienia z zakresu historii sztuki i teorii mediów z narzędziami szeroko pojętego literaturoznawstwa i interdyscyplinarnych badań kulturowych. Zadanie polega na ustaleniu miejsca i roli słowa w obrębie współczesnej fotografii. Sposób kształtowania się relacji obrazu i słowa ujmuje tendencje kulturowe związane z przełomem ikonocentrycznym, wypracowując model kultury wizualnej, w którym słowo oprócz swej treści znaczy także jako forma wizualna i staje się podrzędnym wobec obrazu środkiem wyrazu. Ujawnia tym samym przemianę modelu doświadczania i opisu rzeczywistości.

Obraz nie tylko podporządkowuje się słowu, ale też słowo działa w obrazie, wymagając oprócz konwencjonalnej lektury – obejrzenia i sprawdzenia, poza semantyczną, także wizualnej formy. Słowo w kadrze znaczy i przedstawia, jest *ready made*, zacytowanym z innego obszaru artefaktem.

W dokonaniach współczesnych fotografów słowo wkracza w obręb kadru, zmieniając funkcję i przekaz medium. Tekst stanowi element fotograficznego dzieła lub literacki *przypis do rzeczywistości* (rozumiany analogicznie do fotograficznego *cytatu z rzeczywistości* w obszarze literatury). Sytuując słowo w zdjęciu, fotografowie modelują przekaz obrazu fotograficznego.

Tekst używany bywa jako rama uspójniająca instalacje fotograficzne, ale też stanowi ich tło. Jest komentarzem, podpisem (to tradycyjna jego funkcja, prekursorsko omówiona w *Krótkiej historii fotografii* Waltera Benjamina, rozwijająca się od najbardziej niewinnych realizacji po fotoepigramy Bertolta Brechta czy *Komentarze do fotografii The Family of Man* Witolda Wirpszy, literackie fotoalbumy, wiążące poezję/prozę i zdjęcia, jak *Mojość* Janusza Szubera czy cykle fotograficzne Kennetha Luma – komentowane planszami z tekstem, kompozycje z tatuowanych ciał opisanych grafiką i tekstem Ni Haifenga – *Autoportret w ramach historii eksportu porcelany (nr 1)*, 1999–2001).

Słowo wpisane w kadr tworzy foto-poezję i foto-prozę (tak dzieje się choćby w pracach Leslie Scalapino, *“they backed up the bully”*, *“(they) like reality as a function”*, *Crowd and not evening or light*), jest ironicznym komentarzem rzeczywistości (zdjęcia Eliny Brotherus, Wima Delvoye – który wpisuje tekst – emblematy codzienności, kojarzące się z krótkimi notatkami zostawianymi na lodówce w skaliste krajobrazy, zob. *Wyprowadzając psa 2000*, *Bell is broken please knock*, por. także żartobilwe wskaźniki, komentarze do rzeczywistości Davida Shrigleya).

Finlandzka fotograf i artystka wideo Elina Brotherus komentuje swoje autoportrety żółtymi karteczkami *memory-sticks* wkomponowanymi w przestrzeń kadru i opisującymi go (jak na zdjęciu *Le Nez de Monsieur Cheval*, 1999). W dwóch cyklach: *Suite 1* (na którym jest nieobecna jako modelka) oraz *Suites françaises 2* (który jest dokumentacją nauki nowego języka za pomocą karteczek *post-it*), artystka kompiluje przekaz obrazu z komentarzem wpisanym w obraz. Karteczki budują znaczenie, odnosząc się do modelki, ale też stanowią przedmiot fotografii, ich zdjęcia dokumentują sytuację migrantki, która zamieszkała we Francji, próbuje oswoić nową przestrzeń.

Komentarze mają nieraz charakter ironiczny, stanowią sygnaturę, są tematem i elementem kompozycyjnym. Opisując nośnik – nadpisane na awersie (Tacita Dean wpisuje komentarze w ramy reprodukowanych pocztówek, *Rosyjskie zakończenia*) lub rewersie odbitki, a także na stykówce (jak w pracach Elizabeth Lennard, *Maman, Baby, Belley*, 1996; *A doorway is; A List Gertrude Stein*) – słowo stanowi integralną część fotograficznego przekazu. Tekst jest elementem ekspozycji i głosem portretowanego modela (na fotografiach Gillian Wearing z cyklu *Znaki, na których napisano to, co sami chcecie powiedzieć, a nie to, co ktoś inny chce, byście mówili* – fotografowane postacie trzymają plansze z własnymi wypowiedziami).

Tekst może nadawać zdjęciu wymiar performatywny (jak fotoliterackie scenariusze Sophie Calle wcielającej się w rolę szpiega, pokojówki czy bohaterki powieści [Paula Auster, *notabene* nią inspirowanej], realizowane, fotografowane i opisywane w jej kolejnych pracach, takich jak *Suite Vénitienne, Hotel, Dieta chromatyczna*). Calle fabularyzuje sam proces pozyskiwania fotografii, by następnie skomentować zdjęcie jako fragment skonstruowanej rzeczywistości narracyjnej, ubiera je w związek przyczynowo-skutkowy (skomentowana zostaje ramowa interakcja z modelem, zdjęcie, opowieść o bohaterze i o tym, co się stało przed, w trakcie oraz po zrobieniu fotografii, por. zdjęcia z cyklu *Bronx*). Słowo wkracza tu także na zasadzie konwergencji – przygotowana wystawa przed jej odsłonięciem została zdewastowana przez włamywaczy, którzy opisali ją graffiti. Artystka nie tylko nie zrezygnowała z tej przypadkowej interakcji, ale skomentowała ją we wprowadzeniu do wystawy i potraktowała jako element cyklu (w wypadku Calle, która w innym cyklu fotograficznym nastąpiła na siebie prywatnego detektywa – *Śledzenie*, franc. *La Filature* – zastanawiać się

można, czy napad nie był inspirowany). Nie znaczy to, że bez słowa wymiar performatywny zdjęć nie istnieje, opowieść może ewokować obraz pozbawiony komentarza (dzieje się tak choćby w znamienym cyklu Cindy Sherman *Untitled Film Stills*).

Tekst współtworzy poetycką narrację fotografii lub rekonstruuje rzeczywistość. Stanowiąc przypis do fotografowanego fragmentu świata, słowo potwierdza lub kwestionuje fotograficzny obiektywizm, rozgrywa, często w konwencji groteski, fotoliteracki agon z rzeczywistością, jest wreszcie subiektywnym głosem dobywającym się zza kadru i fragmentem kompozycji estetycznej.

Zdjęcie tworzy pobudzającą wyobraźnię poetycką lub quasi-filmową narrację często odnoszącą się do szerszych kontekstów kulturowych, literackich czy malarskich (zob. *tableau* Sam Taylor-Wood tworzące autonomiczny przekaz, ale też zawierające aluzje do motywów malarskich, literackich i filmowych jak np. *Monolog I* inspirowany *Śmiercią Chatterona* Henry'ego Wallisa lub inscenizowane zdjęcia Gregory'ego Crewdsona). Fotografie reportażowo rekonstruują rzeczywistość (zob. socjologiczne narracje w pracach Allana Sekuli np. *Fish Story*, czy projekty Susan Meiselas).

Formą ekspozycji fotograficznych cykli jest, poza galerią, album. Zbigniew Libera ubiera sfalszowane kadry w książkową, narracyjną formułę *Co robi łączniczka*, ilustrując tym samym tekst Darka Foksa (2005). Fotomontaże filmowych ujęć i scen z historii powstańczej Warszawy powieliła w tomie *Łączniczka*.

Zdjęcie podlega fabularyzacji również w szerszej ramie. Oparta na mistyfikacji książka *ALIAS*, wydana podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2011 roku – prezentuje dokonania i komentarze (krytyczne, literackie, quasi-biograficzne) twórczości nieistniejących 23 fotografów, pod których podsztyli się rzeczywisci twórcy.

Tekst kształtuje przekaz fotografii w obu miejscach jej prezentacji. W albumie *A Play of Selves* cykl fotograficzny z 1975 roku Cindy Sherman uzupełnia scenariuszem. Na ścianach galerii zestaw zdjęć, w którym artystka rozpisuje siebie na role, podejmując autofikcyjną grę zarówno z literaturą, jak i filmem, rozpięty jest niczym taśma filmowa.

Tematem fotografii może się stać także wizualna strona książki (oprócz klasycznych prac Talbota, współcześnie podejmuje go Zbigniew Rogalski w serii *Bajki*, 2011).

W niektórych zdjęciach sens rodzi się z napisu i tytułu (Karol Radziszewski, *Bóg nienawidzi pedałów. Bóg kocha wszystkich nawet czarnuchów*, 2002), w innych stanowi diagram, powtórzenie struktury obrazu, jak w modelu przypominającym zapis wiązań chemicznych Patrycji Orzechowskiej (*Ustawienia/ćwiczenia*, 2009), czasem jest wyłącznie reprodukcją tekstu (*Witek Orski, Bez tytułu (Miguel)*, 2011). Idris Khan tworzy na podstawie tekstów palimpsesty, wielokrotne ekspozycje kart książek (*paradise lost*, 2010; *Camera lucida* Barthes'a), zapisów utworów muzycznych (sonat Beethovena), obrazów (*Caravaggio... the final years*, 2006), rzeźb, zdjęć fotografów klasyków. Tekst ma w nich wyłącznie estetyczny, graficzny wymiar.

Przenikanie się sztuk, dążące do transmedialnej fototekstualności, tworzy nowe gatunki w obrębie zarówno literatury, jak i fotografii. Fotoliteratura końca XX i początku XXI wieku marginalizuje rolę słowa, przetwarzając dominujący porządek kultury z logocentrycznego na ikonocentryczny. Zdjęcie, które dotąd pełniło funkcję figury rzeczywistości, ilustracji, w obrębie tekstu staje się coraz częściej ramą, w którą słowo zostaje wpisane. Zdaje się, że porządkująca, nadrzędna funkcja słowa zawsze dotyczyła wyłącznie krytyki, a nie praktyki fotograficznej.

Ukazanie rozwoju relacji sztuk – od braku samodzielności, uwikłania obrazu w słowo i tekst w XIX wieku oraz jego wyzwolenia, jako medium ekspresji dialogującego z literaturą, które nastąpiło w XX wieku, aż do zaangażowania literatury w obraz pod koniec tego stulecia oraz fototekstualność początków XXI wieku – jest celem postrzeganym zwykle *stricte* historycznie. Nakreślenie wzorów ewolucji jest zatem także projektem pozytywistycznym, porządkującym historię związków fotografii i literatury. Zagadnienie relacji słowa i obrazu fotograficznego na gruncie fachowej literatury polskiej i światowej było jak dotąd omawiane przede wszystkim z perspektywy literackich użycy fotografii⁴.

⁴ Fragmenty dotyczące związków fotografii i tekstu można odnaleźć w pracach wydanych w serii „Horyzonty Nowoczesności: Teoria – Literatura – Kultura” wydawnictwa Universitas (F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków: Universitas, 2007; A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków: Universitas, 2007; B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków: Universitas, 2009), a także w wydanej poza serią monografii Charlotte Cotton *Fotografia jako sztuka współczesna*. Przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010. O korelacji tekstu i obrazu fotograficznego

Współzależność tekstu/języka i zdjęcia stanowi najczęściej jeden z rozlicznych przykładów istnienia fotografii w przestrzeni transmedialnej. Mniej ogólnikowo obraz i tekst traktują prace omawiające poszczególne przypadki użycia tekstu i fotografii, na przykład Georges'a Didi-Hubermana *Strategie obrazów. Oko historii 1* (2011), odwołujące się do dwóch fototekstualnych zbiorów skomponowanych przez Bertolta Brechta: *Kriegsfibel* i *Arbeitsjournal*. Jednak i w tak znamienitych przypadkach horyzont badawczy zacieśnia się wokół tradycyjnie rozumianych relacji literatury i sztuk, opartych na wizualności, opisujących współobecność tekstu i obrazu z perspektywy narzędzi poetyki i teorii literatury oraz filmu. Związek fotografii i tekstu, choć często analizowany w szerszym kontekście, podporządkowany jest metodologicznej interpretacji sensu, nie struktury (por. antropologię obrazu Beltinga, psychoanalityczną lekturę Mitchella i Hala Fostera, marksistowską perspektywę Didi-Hubermana, socjologię wizualną Sekuli, fotografię rozumianą jako meta-narracja historii sztuki, itd.).

Związki fotografii i literatury poza osiągnięciami komparatystyki, obok tradycyjnie rozumianych relacji literatury i sztuk opartych na porządku wizualnym, odwołujących się do klasycznych kategorii, takich jak *mimesis*, *ut pictura poesis* czy *ekfrazja*, otwierają perspektywę badawczą pochodną dwóm idealistycznym zwrotom kultury ostatniego stulecia: tekstualnemu/lingwistycznemu (strukturalizm, narratywizm, narratologia, badania/studia kulturowe) oraz ikonicznemu (konwergencja, inter/trans-medialność, nauka o mediach). Wymaga ona, jak sądzę, przekroczenia schematów/ograniczeń wymienionych metodologii i kontekstów. Poddając krytyce mity oraz tropy interpretacyjne związane z fotografią, nie pokonały one ich dyskursywnej siły.

Wyzwaniem stało się zdefiniowanie pojęcia fototekstualności i wyznaczników, operacyjnych narzędzi opisu fotoliterackich gatunków. Instrumentarium stosowane do tego zagadnienia opierało się dotąd na dokonaniach strukturalistów, używając ustalonego dla literatury języka opisu i doszukując się w świecie fotografii środków wyrazu i struktur analogicznych wobec literatury, poetyki itd. W odbiorze i – o ironio – „lekturze” (nie: oglądaniu) fotografii dominują

piszą również: Maryla Hopfinger (m.in. *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!, 2003; *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa 2010) oraz Ari J. Blatt (*Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism*. „Visual Studies” 24 [2009], no. 2).

wszelkie u początku fotografii ustalone mity, podmieniane szeregami nowych pojęć krytyczno-interpretacyjnych, ustalonych na dychotomiach:

ołówek : pędzel natury,
pisanie : malowanie światłem,
dokument : symbol,
mimesis : *diegesis*,
ciągłość : nieciągłość,
reprezentacja : symulacja,
itd.

Dyskusja z ustalonym modelem postrzegania fotograficznego przekazu w perspektywie narratywizmu i narratologii (których ścieżki doskonale prezentuje w swej monografii Marianna Michałowska⁵) ujawnia potrzebę odnalezienia fotograficznego języka metodologii. Odwołania do kategorii tekstu i modelowanie odbioru fotografii jako opowieści opartej na schemacie narracyjnym i słowie – marginalizują kwestię autonomicznego przekazu fotografii, przypisując jej kliszowe podejmowanie narracji zewnętrznych, wpisywanie się w utarte przez literaturę oraz kulturową recepcję (wypracowaną niczym lektura Barthes'owskiego *studium*) ścieżki. Przekaz fotograficzny jest nieciągły, nielinearny, jego lektura, jeśli przybiera kształt opowieści, narzucona jest z zewnątrz... przez style odbioru zapożyczone z literatury i ustalonych, logocentrycznych wzorów kultury.

Czy nie badamy już zdjęć jako przedmiotów estetycznych? Jest tak, jak gdyby po dziesięcioleciach dyskusji na temat tego, czy fotografia jest sztuką, badacze wstydzieli się traktować ją jako przedmiot sztuki inaczej niż przez nobilitujące filtry: literatury, narracji, dyskursu w niej zasiedlonego, socjologii, psychologii, pamięci, semiotyki itd. Mało kto traktuje zdjęcie jako obraz, za to niemal wszyscy badacze widzą w nim dyskurs obrazu.

Przemiana relacji słowa i obrazu osadza się w tradycyjnych zwrotach kultury, wykorzystuje obecne w kulturze dyskursy i chwyt, wreszcie retorykę i genealogię. Czemu tak nośna w artystycznych realizacjach korelacja słowa i obrazu nie niesie ze sobą nowego języka opisu opartego na obu jej kierunkach? Językiem fotografii są głębia ostrości, montaż, kadrowanie, kolor, operowanie światłem itd., wymagające innej niż tekst analizy. Czy może nie trzeba tego

⁵ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

komunikować, bo jest to przekaz widzialny, zrozumiąły *per se*, a fotografii najbardziej ze wszystkich mediów dotyczy sentencja Marshalla McLuhana „The medium is the message”?

Według Michałowskiej⁶ sytuację współczesnych związków fotografii i literatury najlepiej opisuje kategoria nie fotografii, a foto-tekstu i fototekstualności. Michałowska uznaje foto-teksty za

intencjonalnie wytworzoną konstrukcję, odnoszącą się do fotograficznych obrazów materialnych obiektów, reprezentującą kulturowe znaczenia i indywidualne doświadczenia odbiorców. Nie będzie to zatem postmodernistyczny tekst stwarzający swego czytelnika/czytelniczkę, lecz pozwalający odbiorcy uświadomić i „przemysśleć” sugerowane przez nadawcę znaczenia obrazu⁷.

Nie ma jednej, mocnej definicji fototekstualności (i nie jest to pochodną antypozytywistycznego zwrotu ani heterogeniczności/hybrydyczności opisywanych zjawisk, lecz, jak sądzę, niemocy badawczej i zawładnięcia przez dyskurs ideologii zwrotu lingwistycznego), pojawiają się za to jej charakterystyki. Nie mam pretensji, by stworzyć taką definicję, jednak samo pojęcie traci moc operacyjną, jeśli niezupełnie wiadomo, jak się przejawia.

Czym jest **postponowoczesna fototekstualność**? *The Visual Dictionary of Photography* Davida Präkela⁸, wydany w 2010 roku, nie uwzględnia ani hasła „fototekstualność”, ani „fototekst”.

Alex Hughes i Andrea Noble w zbiorowym tomie *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* także nie wyjaśniają pojęcia inaczej niż poprzez perspektywy ustalone w pracach Barthes’a czy Burgina. Niemal nigdzie nie pojawia się definicja *explicite*.

François Brunet⁹ w monografii o fotografii i literaturze używa terminu dwukrotnie: we wstępie i konkluzjach, nie podając żadnych objaśnień, poza odesłaniem do tomu zebranego przez Marshaę Bryant – *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature* (Newark, NY, 1996), w którego perspektywie fototekstualność to zestawianie zdjęć i języka pisanego (foto-tekstów) w książkach.

⁶ Jako jedna z pierwszych powiedziała to wśród badaczy polskich, stoi za nią anglosaska tradycja początku XXI w.

⁷ M. Michałowska, op. cit., s. 12.

⁸ D. Präkel, *The Visual Dictionary of Photography*. Lausanne: AVA Book, 2010.

⁹ F. Brunet, op. cit.

Aby uniknąć terminologicznych komplikacji i pytań o to, czy fototekstualność jest związkiem tekstu z fotografią, językiem fotograficznego medium, narratywizacją fotografii, zasiedlaniem zdjęcia narracją/opowieścią i naddanymi interpretacjami lub interpretacjami, które ewokuje zdjęcie, wreszcie czy to tekst, czy zdjęcie jest nadrzędne, czy fototekstualność to pochodna „czytania” zdjęć, czy zdjęcia nawiedzone przez słowo, a może fotogatunki wymieniające płynnie wizualne i językowe środki wyrazu – trzeba zdefiniować pojęcie po swojemu, zanim przystąpi się do pracy.

Bezsprzecznie pojęciu „fototekstualność” towarzyszy przeświadczenie, że fotografia jest tekstem (Victor Burgin, *Thinking Photography*), ma swój język (Roland Barthes, *The Photographic Message/Le message photographique*, *Retoryka obrazu*¹⁰), wyraża się poprzez słowo (Benjamin, Brunet) i ma strukturę reprezentacyjną, semiotyczną (Krauss; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*¹¹).

Fotografowie, uznając przekaz obrazu za niewystarczający, a literaci – przekaz tekstu za nie dość wiarygodny, odnoszą się do środków wyrazu spoza obszaru ich sztuki. Czy nowy model sztuki połączonej (transmedialnego *Gesamtkunstwerk*) niesie ze sobą nowy sposób percypowania, opisu rzeczywistości, czy jest związany (i jak) z doświadczeniem ponowoczesności czy też postponowoczesności? Czy fototekstualność można opisać, szukając sensu funkcji słowa w fotografii i fotografii w tekście? Jak uzupełniają się i przenikają struktury (meta)semantyczne obu sztuk i ich języki? Czy jako istotowy uznać należy strukturalny i znaczeniowy związek fotografii i literatury, czy może leżące u jego podstaw doświadczenie postponowoczesności i wydarzenie obecne w artefakcie? Czy kultura dąży do nowego modelu intersemiotyczności – kultury wizualnej opartej na tekście/przez tekst tłumaczonej, czy wszystko jest tekstem, a może wszystko jest obrazem, choć najpewniej **wszystko jest foto-tekstem?**

Opis kategorii fototekstualności rozumianej jako pochodna niemal dwustuletnich związków fotografii i literatury jawi się jako podstawowy cel badań porównawczych. Gatunki fotograficzno-literackie powstałe dzięki skrzyżowaniu dziedzin ujawniają współczesne zmiany kultury, w które wpisane jest

¹⁰ R. Barthes, *Le message photographique*. „Communications” 1961, no. 1 oraz idem, *Retoryka obrazu*. Przeł. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

¹¹ G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1999.

nowe doświadczenie rzeczywistości. Hybrydyzacja sztuk wynika z dwudziestowiecznych przemian relacji fotografii i literatury, jest jednak zakorzeniona już w pierwszych dziesięcioleciach istnienia medium, czego znamienitym przykładem jest *The Pencil of Nature* Talbota. Związki mediów nadal jednak wymagają zgłębienia z perspektywy fotografii.

Wpływ literatury i fotografii jest obopólny. Tekst był pierwszym medium pośredniczącym w przyswajaniu fotografii i wpływającym na jej rozwój. Narodziny fotografii muszą zaś być, jak twierdzi Brunet, rozważane jako zewnętrzne lub późne uwarunkowanie kształtowania literatury jako niezależnej formy ekspresji. Jednak z socjologicznego i historycznego punktu widzenia wynalezienie fotografii było konkurencyjne dla rozwoju literatury jako towaru i kulturalnego języka nowoczesności. Fotografia przyczyniła się do upublicznienia i wizualizacji sfery prywatnej, pośrednio zatem również do wzrostu kulturalnej i komercyjnej wartości pisarzy, od połowy XIX wieku rozpowszechniając ich portrety, a także ilustrując dzieła.

W wypadku fotografii tekst odgrywał w dziejach medium rolę promotora (począwszy od wystąpień Talbota i Arago, Poego) oraz recenzenta (najgłośniejszej krytyki fotografii jako wulgaryzatora u początków jej rozwoju dokonali Baudelaire i Norwid). Relacja sztuk przekształciła się od dominacji literatury, przez równowagę, aż po dwudziestowieczną fascynację literatury obrazem i współczesną transmedialną wymianę środków wyrazu.

Fotografowie posługują się słowem jako narzędziem i tropem, sytuując je w obszarze kadru, celowo modelując przekaz obrazu fotograficznego nie tylko za pomocą inskrypcji, ale też wpisując w zdjęcie tekst, nieraz o literackim charakterze. Fotografia wyzyskuje przedstawiające zdolności słowa, jego stronę wizualną – materialny zapis, wciela słowo w swój obszar, traktuje je jako instrument wyrażania, który zarówno przedstawia, jak i niesie znaczenie.

Te intencjonalne działania obrazują przemianę modelu kultury, a także samego medium fotografii. Obraz fotograficzny, który po trudnym okresie wstępowania w obszar sztuki i emancypacji spod wpływu dominującej roli logosu stał się w połowie XX wieku jedną z bardziej istotnych inspiracji literackich w dobie ikonocentrycznej przemiany kultury, swobodnie włącza w swój obszar słowo.

Badanie relacji literacko-fotograficznych i fotograficzno-literackich wydaje się zatem zadaniem obierającym za cel rozbiór nie tak dawno temu powstałych, rekontekstualizowanych ścieżek współobecności sztuk, które nie

doczekały się dotąd wszechstronnego opisu. Istniejące próby mają najczęściej charakter antologii spisujących historię relacji mediów, pomijającej jednak czas ich hybrydyzacji¹².

Zaistniałe przemiany wymagają wzięcia pod uwagę punktu widzenia fotografii i fotografów oraz sformułowania szerokiej i dynamicznej, transgenicznej definicji fotoliteratury.

Czas ujrzeć słowo w kadrze, nie tylko zdjęcie w książce czy strukturze narracyjnej. Fotografom używającym słowa przypisuje się ramę opowieści, nie zauważając, że korzystają one ze znaków języka, nie tylko z jego już znaczącej syntagmy jako utartego modelu komentarza do rzeczywistości fotograficznej, porządkującego świat zdjęć, ale ze słów jako elementów przedstawienia.

Zmianę spojrzenia na słowo w obszarze kadru mogłaby spowodować, paradoksalnie, nowa filologia, zapożyczając swoje podejście badawcze zarówno do słowa, jak i obrazu¹³; dążąca do krytycznego ujęcia nie tylko tekstu, ale też jego wizualnej strony oraz pojawiających się w książkach komplementarnych wobec

¹² Na gruncie anglosaskim najważniejszego zestawienia tego typu dokonała Jane Rabb (*Literature and Photography Interactions: 1840–1990*, 1995). Rabb nie traktuje fotografii jedynie jako inspiracji literackiej i ilustracji tekstu. Publikuje ogromny, składający się ze zdjęć i tekstów tom, ukazujący wzajemne stosunki obu sztuk – oprócz fotografii jako inspiracji i ilustracji literatury zamieszcza zdjęcia pisarzy, a także zdjęcia robione przez pisarzy, literaturę wypowiedziadającą się na temat fotografii oraz fotografów wypowiedziadających się za pośrednictwem literatury i na temat literatury. Brakuje tu jednak przykładów użycia słowa jako środka wyrazu fotografii. W tomie *The Short Story and Photography 1880's–1980's: A Critical Anthology* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998) Rabb prezentuje opowiadania różnych autorów (m.in. Rudyarda Kiplinga, Arthura Conan Doyle'a, Thomasa Hardy'ego, Thomasa Manna, Williama Faulknera, Italo Calvino, Eugène Ionesco, Julio Cortáзара, Johna Updike'a) oparte na fotograficznym motywie, opisujące fotografowanie i fotografów, umieszcwiająca zdjęcie w centrum fabuły, pełne rozważań na temat fotografii i jej odniesień. Inne tego typu antologie to m.in.: *Caught in the Act: The Photographer in the Contemporary Fiction*. Ed. B. Munger (New York: Timken Publishers, 1996); *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Ed. D. Cunnings, A. Fisher, S. Mays (Cambridge: Scholars Press, 2005); zbiór esejów o fotografii Alana Trachtenberga (*Classic Essays on Photography*. Ed. A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980) i Vicki Goldberg (*Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Ed. V. Goldberg. New York: Simon & Schuster, 1981) czy wybór poezji angażującej fotografię Marka Melnicove'a (*Poets and Photography*. Ed. M. Melnicove. Harpswell: The Dog Ear Press, 1981).

¹³ K. Kraus, *Picture Criticism: Textual Studies and the Image*. W: *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. N. Fraistat and J. Flanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

tekstu obrazów. Ustalanie na drodze analiz edytorskich wariantów i sposobu istnienia obrazu w książce pokazuje nową drogę, autonomicznego traktowania obrazu, nie wikłania go niemal wyłącznie w narzędzia krytyki tekstu. Po drugiej stronie stoi liberatura, traktująca słowo poważnie wraz z jego kompleksową formą, przedstawieniem, a nie jedynie porządkiem treści. Ważne byłyby więc nie tylko komentarz, kontekst, treść, ale wygląd słowa w literaturze i w kadrze. O tych funkcjach obrazu i słowa krytyka zdaje się zapominać omawiając narracyjne możliwości obrazu, nie koncentruje się na wizualnym/ikonicznym wymiarze/przekazie ani obrazu, ani słowa.

Oprócz płaszczyzn tekstu (kodu językowego, kodu bibliologicznego oraz kontekstu) należałoby w wypadku fototekstualności badać płaszczyzny obrazu (kod obrazowy, kod ikonograficzny/ikonologiczny oraz kontekst).

Współczesne podejście badawcze, uwzględniające wagę i materialność nośnika literackiego, które zdeterminowało powstanie terminu „liberatura”, powinno inspirować do podjęcia refleksji nad książką i zdjęciem jako artefaktem. Szczególnie doniosły zdaje się przypadek, w którym książka inkorporuje do swego wnętrza fotografię, jest medium prezentującym zdjęcie lub współtworzy fototekstualny gatunek w obszarze zarówno literatury, jak i fotografii.

Word in Frame:

Literature and Photography. Photography and Literature

Summary

The paper covers theoretical, culture-related basic research on the comparative analysis of the theory of visual arts and the literary theory. It focuses on the anthropological and cultural analysis of the contemporary phenomenon of mutual penetration of arts. The purpose of the research is to gain knowledge on the social and cultural transformations on the basis of an analysis of a discourse in the photographic and literary attempts. The hybrid (photography and literature) will be the research material in this project.

The thorough consideration of the relations between photographic images and text, and their structural dependencies, has not been done yet. The assessment of the social aspect of the changes – the impact of the hegemony of an image on the model of perceiving and on the cultural representation – has also been omitted.

The purpose of this paper is, therefore, the acquisition of knowledge on the two phenomena which shape the contemporary model of culture in the perspective of historical changes. Both literature and photography are currently and historically the basic models of representation, which also record the changes in the perception of the world. The present transformation of the relation between the analysed fields has not yet been properly and innovatively described.

Marta Koszowy

Keywords: comparative literature, photography, phototextuality