

ALEKSANDRA SOŁTYSIK

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0009-0006-8212-3013>

Czas (nie)zatrzymany. Fotografia protestu a doświadczenie oparte na ruchu pamięci

Time (un)captured. Protest Photography and the Experience
of the Memory Movement

Abstract

The years 2020–2021 were marked by protests in Poland – the Women's Strike, the Youth Climate Strike, Black Lives Matter, demonstrations of the LGBT+ community and numerous demonstrations organised by other smaller groups. One of the factors connecting these events were the accompanying photographs. Both "professional" and amateur, positioned between political action, the space of appearance and personal narratives, between virtual reality dominated by technology and symbolic practices, contributed to an ambiguous form of participation in protest, the medium of demonstration. In this article, the author tries to trace how protest photography connects with time in the form of a document, evidence, souvenir, as well as images already forgotten, while at the same time expanding the act of protest itself in time. The basis for the considerations were observations of street events, the accompanying media coverage and conversations with participants and photographers documenting the demonstrations.

Keywords: photography; protest; protest photography; memory; evidence; archives; demonstration; anthropology; time

Abstrakt

Lata 2020–2021 minęły w Polsce pod znakiem protestów – Strajku Kobiet, Młodzieżowego Strajku Klimatycznego, Black Lives Matter, manifestacji społeczności LGBT+ oraz licznych demonstracji organizowanych przez inne mniejsze środowiska. Jednym z czynników łączących te wydarzenia były towarzyszące im fotografie. Zarówno te „profesjonalne”, jak i amatorskie, lokując się pomiędzy działaniem politycznym, przestrzenią pojawiania się a osobistymi narracjami, między rzeczywistością wirtualną zdominowaną przez technologię a praktykami symbolicznymi, złożyły się na wieloznaczną formę uczestnictwa w proteście, medium demonstracji. W artykule autorka stara się prześledzić, w jaki sposób fotografia protestu łączy się z czasem pod postacią dokumentu, świadectwa, pamiątki, a także obrazów już zapomnianych, jednocześnie rozszerzając sam akt protestu w czasie. Za podstawę rozważań posłużyły obserwacje wydarzeń ulicznych, towarzyszącego im przekazu medialnego oraz rozmowy z uczestnikami i fotografami dokumentującymi demonstracje.

Słowa kluczowe: fotografia; protest; fotografia protestu; pamięć; świadectwo; archiwum; demonstracja; antropologia; czas

O autorce

Aleksandra Sołtysik – absolwentka etnologii i antropologii kulturowej oraz edytorstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka wyróżnionej w konkursie im. Zofii Sokolewicz (2023) pracy magisterskiej pt. *Post-protest. Fotografia jako medium demonstracji*. Zainteresowana kulturą wizualną, teorią obrazu, antropologicznym podejściem do fotografii. W 2024 roku dołączyła do zespołu redakcyjnego „Kontekstów”.

Nie byłoby błędem stwierdzenie, że ludzie odczuwają przymus fotografowania: przymus przekształcania swego doświadczenia w sposób widzenia. Koniec końców, przeżycie utożsamiamy z utrwaleniem przeżywanego momentu na zdjęciu, a uczestnictwo w głośnym wydarzeniu staje się coraz częściej równoznaczne z oglądaniem tego wydarzenia na fotografii¹.

Lata 2020–2021 to w Polsce okres szczególnego wzburzenia społecznego, które odnajdywało ujście w rozmaitych protestach – począwszy od Black Lives Matter, poprzez manifestacje środowiska LGBT+, Strajk Kobiet, po protesty Młodzieżowego Strajku Klimatycznego oraz pomniejszych akcje organizowane przez inne grupy społeczne lub zawodowe. Wyjątkowe natężenie akcji demonstracyjnych odnajdywało odbicie także w sferze wizualnej – w niemal nieustającym strumieniu obrazów płynących z ulic przez media społecznościowe.

Podobnie jak to było z Rochem Sulimą dla którego spojrzenie na protesty „z oddali” stało się przyczynkiem do mówienia o nowej „widzialności” demonstracji², doświadczenie tego czasu poprzez obrazy zwróciło moją uwagę na warstwę wizualną, a dokładniej mówiąc – na zjawisko fotografii protestu. Posługując się pojęciami zjawiska czy swoistego fenomenu, mam na myśli całość fotografii, pojmowanej szeroko jako ogół pojedynczych obrazów oraz proces ich tworzenia, przekazywania i odbierania – partycypowania.

ALEKSANDRA SOŁTYSIK

Czas (nie)zatrzymany. Fotografia protestu a doświadczenie oparte na ruchu pamięci

Jak zwraca uwagę Iwona Kurz, nie istnieje jeden typ fotografii protestu³. Z jednej strony prowadzi do tego wewnętrzna złożoność samego protestu oraz zmienność konstytuującej go społeczności⁴, z drugiej – czynniki bliższe medium fotografii i jego funkcjonowaniu. Na zróżnicowanie przekazu wpływa także brak jednej grupy fotografującej. W czasach „pokolenia *selfie* i *snaphata*”⁵, kiedy narzędzia służące do tworzenia obrazów stały się powszechnie dostępne, a zatem wszechobecne, granice między fotografem, fotografowanym a widzem stały się płynne. Tym samym wejście w każdą rolę i tworzenie własnego alternatywnego



Warszawa, listopad 2020 roku. Fot. Artur Borowik.

przekazu stało się możliwe dla wszystkich – fotografia stała się demokratyczna. Również jej znaczenia i funkcje nie są jasno określone ani wspólne dla wszystkich obrazów czy wszystkich ich „użytkowników”. W jednym momencie fotografia jest nośnikiem idei politycznej, w drugim – pamiętką, rejestracją rzeczywistości i uczestnictwem w niej, zapisem przeszłości i kreowaniem przyszłego obrazu. Z obrazu zatrzymującego czas i nieruchomego staje się zjawiskiem dynamicznym, które swoje znaczenie odkrywa dopiero, gdy osadzimy je w sieci wzajemnych zależności i powiązań, na przecięciu kilku osi. W ten sposób prywatne, jednostkowe przeżycie zaczyna dopełniać to, co społeczne, publiczne; uczestnictwo w obrazie odpowiada na uczestniczące tworzenie, ożywia go, wprawia w ruch; polityczna idea spotyka się z emocją, potrzeba widzialności ze spojrzeniem widza; teraźniejszość splata się z przeszłymi znaczeniami i potencjalnością znaczeń wykraczających w przyszłość; rzeczywistość i jej obraz łączą się we wzajemnych relacjach.

Odpowiedzi na pytania o to, co „robi fotografia protestu”, co znaczy i jaka jest z nią relacja człowieka, szukałam na przecięciu obserwacji funkcjonowania tych obrazów w mediach społecznościowych, autoetnograficznej refleksji oraz rozmów z fotografami i uczestnikami demonstracji – zarówno tymi czynnymi, obecnymi na ulicach, jak i tymi, którzy w wydarzeniach brali udział pośrednio, właśnie poprzez media. W ten sposób zaczął mi się ukazywać względnie pełny, złożony obraz zjawiska. Za jego rdzeń można przyjąć potrzebę widzialności czy stworzenia kontrwidzialności, wpisującą się zarówno w Rancière’owską koncepcję działania politycznego, które ustanawia widzialność i niewidzialność grup społecznych, tym samym włączając je do społecznej i politycznej rozgrywki lub wykluczając z niej⁶, jak i w ideę przestrzeni pojawiania się Hannah Arendt.

Obwarowując tę ostatnią pewnymi zastrzeżeniami⁷, Nicholas Mirzoeff wykorzystuje ją do spojrzenia na protesty ruchu Black Lives Matter w Stanach Zjednoczonych. Jak zauważa, „pojawiać się” to „znaczyć”, „przyznawać prawo do patrzenia”, które wyraża się nie tylko w prawie dla obserwatorów, pojawianiu się przed ich oczyma, ale przede wszystkim we wzajemnym dostrzeganiu się protestujących i wytwarzaniu wspólnego głosu⁸. Z tak rozumianą przestrzenią pojawiania się wiążą się dwa rozszerzenia. Po pierwsze, działanie to ma charakter performatywny, wykracza poza czas teraźniejszy ku przeszłemu w geście kreacji idealnej rzeczywistości zgodnej z oczekiwaniami protestujących. Drugie rozszerzenie, ważniejsze w kontekście podejmowanego przeze mnie tematu, również wiąże się z czasem, jest jednak rozszerzeniem formy. Mirzoeff zauważa, że przestrzeń pojawiania się w obecnych czasach przyjmuje dwie postacie: „żywej przestrzeni”, wytwarzanej w ramach interakcji międzyludzkiej podczas samego protestu, oraz późniejszej względem niej, potencjalnej formy zapośredniczonej w dokumentacji⁹, do której zaliczają się powstałe w czasie protestu fotografie. Nie każda z nich ma jednak w sobie potencjał ewokowania przestrzeni pojawiania się. Te, które go posiadają, posiadają także zdol-

ność do przenoszenia przestrzeni pojawiania się poza realne miejsce wydarzenia, nie tylko do szerszej publiczności w trakcie demonstracji, ale także do przyszłej publiczności w formie zbiorowej pamięci.

Gest dokumentowania

Jednym z najczęściej powracających w przeprowadzanych przeze mnie rozmowach motywów był gest dokumentowania, nieraz wręcz odruchowego rejestrowania zdarzeń za pomocą fotografii. Ten „odruch”, ruch od rzeczywistości wydarzenia do jego obrazowej dokumentacji, wydaje się jednym z podstawowych czynników napędzających fotografię protestu. Można wręcz powiedzieć, że potrzeba stworzenia dokumentu przeżywanych wydarzeń leży u podstaw fotografii protestu, a także samego doświadczenia protestu. Tworzenie zapisu staje się odpowiedzią na przeświadczenie lub nawet samą intuicję, że uczestniczymy w czymś ważnym, wyjątkowym. Jak ujęła to jedna z fotografek:

Myszę, że wiele osób ma takie poczucie, że to jest jakiś ważny moment w historii i że... Po prostu kiedyś będziemy to wspominać i że warto zapisywać to, co się działo, przekazywać to dalej, że może kiedyś będzie się mówić o tym, że to był jakiś przełom i ważny, może wręcz historyczny moment, bo w końcu z tego, co wiemy, to te protesty, które miały miejsce w październiku, [...] to były największe protesty od 1989 roku¹⁰.

Z drugiej strony dokumentowanie staje się formą samego uczestnictwa. Aparat, zwłaszcza ten w smartfonie, odgrywa rolę nieodłącznego towarzysza protestu.

Pojmowany jako oczywisty gest zrobienia zdjęcia i udokumentowania czegoś zdaje się jednak mówić także o zmianie w naszym doświadczaniu świata. Jak zauważa Nathan Jurgenson, jeszcze stosunkowo niedawno nie robiliśmy tylu zdjęć¹¹. Dziś każda chwila postrzegana jest jako potencjalny obiekt dokumentacji, czas zaś staje się „ciągłem zdarzeń zasługujących na sfotografowanie”¹², a wydarzeniom uznawanym za ważne, jak protesty, towarzyszy coś, co można określić mianem wzmoczonego strumienia obrazów. Nie bez znaczenia są tutaj przemiany technologiczne, wykształcenie się globalnej, sieciowej publiczności, która „motywuje do postrzegania doświadczenia jako podatnego na dokumentację i wzmacnia w nas punkt widzenia dokumentarzysty”¹³. Zarazem dokumentowanie staje się sposobem uczestnictwa, angażowania się we własne doświadczenie – „dokumentować oznacza być świadkiem, nie dokumentować zaś to potencjalnie przyznawać komuś innemu status świadka i sprowadzać siebie tylko do roli słuchacza”¹⁴. Gest dokumentowania jest więc także dołożeniem swojego głosu do chóru protestujących, a tym samym podkreśleniem wagi wydarzeń, ich znaczenia dla reszty osób. Powstaje kolektywne wartościowanie sytuacji, powszechna zgoda co do doniosłości wydarzeń potwierdzona przez tysiące indywidualnych dokumentacji. W tym



Warszawa, listopad 2020 roku. Fot. Artur Borowik.

rozumieniu dokumentacja staje się Rancière'owską polityką opartą na dychotomii mowy i głosu:

Polityka pojawia się zatem wówczas, gdy ci, którzy „nie mają” czasu, znajdują czas niezbędny, by zapełnić przestrzeń wspólną i pokazać, że ich usta emitują również mowę mówiącą o tym, co wspólne, a nie tylko głos sygnalizujący ból¹⁵.

Kilka elementów w tej definicji domaga się uwagi i potraktowania ich z pewną dozą podejrzliwości. Tym, co rzuca się w oczy już przez sam sposób zapisu, jest brak czasu, który zostaje wywiedziony od Platona postrzegającego rzemieślników jako tych, którzy poza swoją pracą nie mają chwili, by stawić się na zgromadzeniu ludowym. Polityka jest oddolnym ruchem osób niestanowiących władzy, które oderwały się od codziennych zajęć, by wyrazić swoje zdanie, przemówić wspólnym głosem albo zmateriałizować swoją niezgodę w widzialnym cielem. Protest jest wcieleniem polityki. Tym, co dla mnie jest najbardziej interesujące w tej definicji, są jednak dwie kolejne zmienne: czas oraz zapełnienie wspólnej przestrzeni.

„Czas niezbędny, by zapełnić przestrzeń wspólną” można w najbardziej oczywistym przełożeniu rozumieć jako czas wyjścia na ulicę, manifestowania w przestrzeni publicznej, który w „normalnych” okolicznościach zostałby wykorzystany w inny sposób. Jednak w przypadku, kiedy sam akt ulicznego sprzeciwu rozumiemy w relacji swoistego postprotestu, a więc protestu rozgrywającego się także poprzez późniejsze działania medialne, a poprzez gest

polityczny próbujemy spojrzeć na samą dokumentację¹⁶, kwestie czasu i przestrzeni ulegają pewnemu skomplikowaniu. Poprzez fotografię zachodzi nie tylko poszerzenie rzeczywistej przestrzeni wydarzenia się protestu, ale także przedefiniowanie jej w akcie protestu online. Tym samym zapełnienie przestrzeni, zaludnienie jej zachodzi w sposób bezpośredni i pośredni, czy raczej zapośredniczony przez media. Fizyczna obecność ciała nie jest już konieczna, znaczenia nabiera przede wszystkim jego niepodważalna widzialność.

Zapełnienie przestrzeni przebiega w niezbędnym do tego czasie. Z perspektywy protestu jako wydarzenia ulicznego znów jest to po prostu czas, w którym się ono rozgrywa. Można w tym kontekście mówić o czasie wyjątkowym, o przywołaniu czasu karnawału¹⁷ czy czasu liminalnego między porządkiem, wobec którego manifestowana jest niezgoda, a tym, który ta manifestacja dopiero zapowiada. Bez wątplenia wnosi to coś do rozumienia samej demonstracji ulicznej, nie wyczerpuje jednak istoty dalszych działań i ich uwikłania czasowego. Inaczej zdaje się to wyglądać właśnie z perspektywy fotografii protestu, która ujawnia się jako rozszerzenie przedstawianego wydarzenia. Już w istocie samego medium leży szczególna relacja z czasem. Jak wymienia Roland Barthes, zdjęcie ma siłę potwierdzenia czasu, unieruchamia go, jednocześnie nie będąc wspomnieniem, prostym oddaniem czasu przeszłego dokonanego¹⁸. Sławomir Sikora dopowie, że „fotografia to przestrzeń poza czasem”, jest swoiście aczasowa¹⁹. Jest to więc medium, w którym czas zostaje zatrzymany i trwa w aspekcie niedokonanym, nie mogąc

osiągnąć swego przeznaczenia – między tym, co będzie, i tym, co już było²⁰.

Również zwrócenie się ku narracjom osób zaangażowanych w protesty na temat fotografii ujawnia istnienie swobodnego napięcia czasowego związanego z posługiwaniem się tym medium. Idea aczasowości nie zostaje bezpośrednio wskazana, pojawiają się jednak różne rozumienia oddziaływania tego medium – jako aktu komunikacji, pamiątki, dokumentu, dowodu, świadectwa. Jedną z moich rozmówczyń znaczenie zdjęć protestu ujmuje właśnie w tego typu szeregu: „pamiątka, chęć przekazania tego dalej, własna dokumentacja, zachowanie zdjęcia jako dowodu, że się było”²¹, jednocześnie dając do zrozumienia, że ciężar każdego z tych pojęć jest inny. Tym, co łączy te formy, jest relacja zdjęcia z czasem, wyjścia poza czas teraźniejszy ku przeszłości i przyszłości. Nie o bezczasowości można tu mówić, lecz o kilku ruchach w przeciwnych kierunkach czasowych.

Pamięć, pamiątka

Powołując się na Johna Bergera, Sikora zwraca uwagę na pokrewieństwo fotografii i pamięci, zwłaszcza w kontekście opowiadania poprzez obrazy fotograficzne własnej historii²². Podobną intuicję wyraża jeden z moich rozmówców, porównując sprawczość fotografii do tekstu i pamięci, a jednocześnie zaznaczając, że nie oddają one w pełni możliwości fotografii: „Ani tekst, ani pamięć, ani nie wiem, jaka może być inna forma, absolutnie nie ma aż takiej roli”²³. Jak wskazuje, fotografia równocześnie jest czymś przewyższającym pamięć, ale też sprzyjającym konstytuowaniu jej: „jak mamy zdjęcie, to bardziej to utrwalamy w pamięci”²⁴. Inaczej ta kwestia zarysowuje się na podstawie wydarzenia opisanego przez kolejną osobę protestującą:

Był moment, w którym postanowiłam sobie, że nie będę robić zdjęć, bo nie chcę mieć tego na telefonie. W trakcie marszu równości, tego szesznarocznego, który nie był marszem, tylko właśnie pochodem wokół Rynku, przestałam robić zdjęcia przy budce nacjonalistów, którzy krzyczyli obraźliwe hasła i mieli pięknie wydrukowane banery, w tym miejscu obok kościoła Mariackiego. To wtedy stwierdziłam, że odkładam telefon i chwilowo nie robię zdjęć, żeby się przypadkiem nie załapali²⁵.

Zapytana, dlaczego podjęła decyzję o zaprzestaniu fotografowania, odpowiedziała krótko: „Nie chcę tego pamiętać. Nie chcę... Nie chcę tego mieć na telefonie”²⁶. Drugim motywem była niechęć do udzielania widzialności osobom reprezentującym poglądy sprzeczne z wyznaczanymi przez nią samą. Dla mnie jednak bardziej istotny jest ruch rozgrywający się między „nie robię zdjęć” a „nie chcę pamiętać”. Fotografowanie staje się tu równoznaczne z chęcią zapamiętania, ocalenia przed zapomnieniem. Właśnie w takim świetle zaczyna jawić się fotografia, jeśli spojrzymy na tę sytuację w odwróconej perspektywie. Nie

robić zdjęć, to nie chcę pamiętać, tym samym robienie ich staje się sposobem kreowania swojej pamięci. Na tym etapie fotografujący przeprowadza swoistą selekcję doświadczonej rzeczywistości, wybierając z niej elementy dla niego ważne, a zamykając się na to, z czym się nie zgadza, czego istnienia być może nie akceptuje, co, wreszcie, nie wpisuje się w jego wizję. Tak postrzegany proces tworzenia fotografii-wspomnień byłby także kreowaniem pewnego idealnego obrazu świata, w którym poza tym, co ważne dla kreatora, rzeczywistość zostaje „wymazana” w geście nabierającym tu znamion politycznego – zostaje jej odmówiona widzialność. Pojmując pamięć jako świadectwo subiektywnego doświadczenia, jak sugeruje Katarzyna Kaniowska²⁷, w tym przypadku można mówić o zamykaniu się na część doświadczenia i samej rzeczywistości. O ile jest ono pamiętane przez świadka, o tyle jeśli nie jest zapisane, nie zachowa się w dalszej perspektywie czasowej.

Zwraca tutaj uwagę także przydawany pamięci zewnętrzny wymiar. „Nie chcę tego pamiętać” zostaje zrównane z „nie chcę mieć tego na telefonie”. Fotografia w swej „materialnej” formie staje się więc ekwiwalentem pamięci, przedłużeniem układu nerwowego wskazywanym przez Marshalla McLuhana²⁸. Zgodnie z tą perspektywą człowiek żyje z urządzeniem będącym przedłużeniem jego pamięci niejako w symbiozie. Zewnętrzny względem ciała i niezależny od niego przedmiot staje się częścią ludzkiej jednostki, a zarazem miejscem lokowania wspomnień. Wspomniane przez rozmówczynię zdjęcia można rozumieć jako intencjonalne nośniki pamięci ze względu na gest świadomego upamiętnienia (a właściwie przeciwnie – świadomego nieupamiętniania)²⁹. Można spojrzeć na nie także poprzez proponowany przez Andrzeja Szpocińskiego polityczny aspekt nośników pamięci, zwłaszcza pomników – zawłaszczenie przestrzeni zbieżne „z dążeniem do pozbawienia innych prawa zaznaczenia swojej obecności w tej przestrzeni”³⁰. W omawianym przeze mnie przypadku niechęć do zapamiętania oraz nieudzielanie widzialności przeciwnikom w sporze politycznym prowadzą do selekcji obrazów utrwalanych, a ta z kolei do zawłaszczenia przestrzeni, do odmówienia niektórym widzialności w niej, a tym samym pamięci. Nic w stworzonym przez protestującą zapisie nie poświadczy, że nacjonałiści tam byli. Brak dokumentu zostaje tutaj zrównany z brakiem pamięci, zbliżając się do aktu wywłaszczenia. Z drugiej strony ów brak przyczynia się do stworzenia rzeczywistości wyobrażonej, jej obrazu takiego, jaki kobieta chciałaby widzieć. Owo zawłaszczenie można w tym przypadku postrzegać jako jednostkowe zajęcie przestrzeni wspólnej, publicznej – stworzenie indywidualnej, uwikłanej politycznie kontrprzestrzeni wyobrażonej.

Można zapytać, czym z kolei są te uwikłane w mechanizm pamięci zdjęcia, które zdecydowała się zrobić. Odpowiedzi dostarcza inna wypowiedź, w której wspomniane zostaje wykonanie podczas akcji protestacyjnej dwóch typów zdjęć: mających trafić do mediów, by przedłużyć protest, oraz zupełnie prywatnych. Różne role przypisywane

zdjęciom spowodowały konieczność wytworzenia dwóch różnych obrazów, niejako stawiając między nimi granicę. Za Allanem Sekulą można tu przywołać rozróżnienie fotografii ze względu na reprezentowany przez nią realizm: instrumentalny, ujawniający się w fotografiach o znaczeniu politycznym lub będących formą protestu, oraz sentymentalny³¹, poprzez który zdarzenie zapisuje się w porządku indywidualnej czy nawet intymnej pamięci. Choć również w omawianym przeze mnie przypadku te dwa rodzaje nie wykluczają się, ciężar pamiętki zostaje wyraźnie położony na drugim zdjęciu, nadając mu osobisty, sentymentalny charakter. To już nie jest uczynienie protestu widocznym, lecz zachowanie własnej historii; jak mówi rozmówczyni, to dowód na niepoddanie się bierności, fragment życia³².

Fotografia pełni więc zarazem funkcję dowodu przeżytej rzeczywistości i pamiętki, rozumianej tutaj jako przedmiot biograficzny, uczestniczący w procesie kształtowania tożsamości czy tworzenia narracji tożsamościowych³³. Mówiąc o pamiętkach „poprotestowych”, stajemy u samego początku tworzenia się pamięci, która być może z biegiem czasu przekształci się w przekaz międzypokoleniowy. Można tu mówić raczej o pamiętkach „z pierwszej ręki” lub pamiętkach „pierwszego stopnia” – należących bezpośrednio do świadków, a nawet przez nich wywoływanych. Co istotniejsze, zgodnie z ideą Marty Raczyńskiej-Kruk pamiętka utożsamia potrzebę dotknięcia realnego doświadczenia, ucieleśnienia i uobecnienia tego, co już nieobecne. Dla Hansa-Georga Gadamera owo uobecnianie pamiętki zachodzi poprzez przywraca-

nie wspomianej rzeczywistości „jako fragmentu tego, co nie minęło”³⁴. By jednak tak oddziaływała, przywoływana przez nią przeszła rzeczywistość musi ciągle stanowić dla kogoś wartość³⁵. Dochodzi więc do scalenia realnego, dotykającego przedstawienia minionej rzeczywistości z warstwą indywidualnych wartości, znaczenia przypisywanego nie tylko samemu przedmiotowi, lecz także reprezentowanemu przez niego światu, wydarzeniom. Jak zauważa inna osoba protestująca, zwłaszcza zdjęcia, na których widzi siebie, mają szczególne znaczenie oscylujące zarówno wokół tego, co prywatne, odnoszące się do kwestii tożsamościowych, jak i utrwalenia samego wydarzenia:

Takie zdjęcia dla mnie to jest dużo wspomnień. To było jakby... istotne wydarzenie bardzo. I to zdjęcie dużo oznacza, to nie jest tylko zdjęcie, tylko przypomina mi właśnie, co się działo³⁶.

Ciekawy jest powracający zarówno w tej wypowiedzi, jak i w kilku innych ciężar, którym obarczone zostaje zdjęcie. Dochodzi do szczególnego przesunięcia – „to nie jest tylko zdjęcie”, co sugeruje, że rozróżniamy dwa rodzaje obrazów: te tworzące codziennie doświadczaną przez nas warstwę wizualną, wobec której przechodzimy obojętnie, oraz te związane z nadpisanym przez nas znaczeniem. Ta druga grupa zdaje się wpisywać w wyróżnioną przez Annę Niedźwiedź kategorię fotografii, które nawet przy zalewie wizualności „w nas zapadają i pozostają, zaczynają w nas żyć, stają się częścią naszego świata, naszych histo-



Warszawa, listopad 2020 roku. Fot. Artur Borowik.

rii i opowieści³⁷. Stają się obrazami uwewnętrznionymi, obecnymi właśnie w naszej pamięci³⁸ „To nie jest tylko zdjęcie”, bo zawarte jest w nim wspomnienie, bo uobecnia i ucieleśnia obecne w pamięci zdarzenia, a więc wiąże się z pewnym naddatkiem znaczeniowym.

Można tu mówić o pewnym symbolicznym ruchu poza obraz, poza rzecz (poza rzeczy będące pamiątkami). We wspomnianych fotografiach warstwa reprezentacji stanowi jeden poziom, zawarte w nich wspomnienia, odniesienia i emocje – historie, które posiadacze wpisują w te obiekty – stają się kolejnym nadbudowanym poziomem, rozszerzającym ich pola semantyczne. W tym sensie zbliżają się one do prezentowanej przez Awierincewa dialektyki obrazu i symbolu:

Wszelki symbol jest obrazem (i wszelki obraz jest, choćby w jakiejś mierze, symbolem); lecz jeśli kategoria obrazu wymaga przedmiotowej tożsamości z samym sobą, to kategoria symbolu stawia akcent na drugiej stronie jego istoty – na wychodzeniu obrazu poza własne ramy, na obecności jakiegoś sensu intymnie złączonego z obrazem, lecz nie będącego z nim tożsamym³⁹.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że właśnie na tej zasadzie działa pamiątka, także ta fotograficzna. Nawet jeśli uznamy, że fotografia jest idealnie precyzyjnym obrazem rzeczywistości, *speculum memor* – lustrem pamięci właśnie⁴⁰, jej znaczenie zawsze wykracza poza ramy, choćby z tego względu, że fotografia nie przechowuje znaczenia, a jedynie zapisaną w niej reprezentację⁴¹. Każdy dalszy sens czy dalsza narracja zostają na niej nadpisane. To oddziaływanie zdaje się widoczne szczególnie mocno zwłaszcza w przypadku pamiątek z pierwszej ręki – zdjęć, których rzeczywistości ktoś doświadczył, nim została zatrzymana i utrwalona w obrazie. W ten sposób fotografia zawiera pamięć przeżycia, emocji – pod płaski obraz podsuwa się trójwymiarowa, sensualna rzeczywistość. Wszystko, co przekazuje ponad obraz, to ulokowana w niej ucieleśniona pamięć.

Świadectwo – spojrzenie w przyszłość

Choć postrzeganie fotografii pochodzącej z protestu jako pamiątka jest często powracającym wątkiem, jeden z rozmówców zwraca uwagę, że jest to jedynie poboczna rola tych obrazów. Na pierwszy plan wybija się polityczny wymiar często tych samych zdjęć. Pamiątka powstaje niejako na marginesie nagłaśniania sprawy i dokumentowania protestu. W wielu przypadkach można wręcz powiedzieć, że pierwotnie obrazy stanowią przestrzenne i czasowe rozszerzenie protestu, a dopiero po tym czasie – po czasie działania „tu i teraz” – fotografie, funkcjonujące dalej mimo zakończenia się protestu na ulicach, stają się dokumentacją i pamiątką.

Z tym rozróżnieniem wiąże się pewne napięcie czasowe w postrzeganiu obrazu, które rozgrywa się między ockiwaniem jego sprawczości w chwili obecnej a odczuwaniem uwikłaniem w przeszłość. Jeszcze mocniej wydobywa

je jeden z protestujących, stawiając pamięć już nie tylko po stronie prywatnego, indywidualnego doświadczenia jednostki, lecz także w ogólnej funkcji zapamiętywania zdarzeń. W jego opinii najważniejszą rolą fotografii jest wzmocnienie przekazu rozumiane jako zapisanie się w pamięci poprzez oddziaływanie na wyobraźnię: „wzmocnienie przekazu na zasadzie, że to się tworzy z tego pamiątka. Że to jest zapamiętane”. I dalej: „dobra fotografia to [...] chyba najlepszy sposób na rozpropagowanie protestu. Bo takie zdjęcia zostają w pamięci. One zostają w pamięci, są bardzo łatwe właśnie do szerowania, do [...] dzielenia się tym zdjęciem”⁴².

Kwestia pamięci przeplata się w tym rozumieniu z działaniem obrazów w ramach protestu, a pojęcie pamiątka zdaje się momentami odzierane z indywidualnego, nieraz intymnego wymiaru i sprowadzane do samej pamięci – pamiątka, „która ma czemuś służyć”, zachować zapisaną w niej sprawę społeczną⁴³. Przechodzi ze sfery prywatnej do publicznej – od osobistej pamiątka do kolektywnej pamięci rozszerzonego grona protestujących. Z kolei podbudowanie wydarzeń protestu nie tylko obrazem, ale obrazem zapamiętanym postrzegane jest jako wzmocnienie przekazu. Nie dochodzi więc jedynie (lub może raczej aż) do poszerzenia zasięgu uczestnictwa, przestrzeni protestu i czasu jego trwania, ale także do wzmocnienia uwagi – jeśli coś zostaje zapamiętane, musiało wcześniej zostać zauważone i zinternalizowane jako istotne. Ruch w stronę pamięci staje się potwierdzeniem sprawczości i czymś na kształt jej gwarancji.

„Fotografia pokazuje przeszłość, to jest jej główna cecha”⁴⁴ – nie sposób zaprzeczyć temu osądowi Wojciecha Nowickiego. Pokazuje tylko to, co już się wydarzyło, wybrzmiało. Jako taka jest też przedmiotem pamięci ze swej natury również zwróconej ku przeszłości. W narracjach moich rozmówców kwestia pamięci przestaje być jednak tak oczywiście przeszła. Wspominaniu podlega to, co minęło, pamiątka odsyła do minionych wydarzeń, ale już spojrzenie na fotografię i pamięć jako elementy w ruchu wzmocnienia i przedłużania – także czasowego – protestu, a więc wychodzenia ku teraźniejszości, niejako obala jednoznaczność uwikłania w przeszłość. Jak niemal poetycko ujął rolę fotografii jeden z rozmówców: „Fotografia utrwala całe zajście, łącząc mgliste po czasie wspomnienia z wydarzeniem, by ulotna pamięć przetrwała dłużej niż transparenty użyte podczas zgromadzenia”⁴⁵. Pamięć jest więc tym, co czerpie z przeszłości i wychodzi ku przyszłości – w tym wypadku w fotograficznym geście zatrzymania ulotnej teraźniejszości.

Kwestia wychodzenia ku przyszłości, czy wręcz postrzegania teraźniejszości przez pryzmat przyszłości jeszcze mocniej wybrzmiewa w kontekście tworzenia dokumentacji. Tym, co zwraca szczególną uwagę, jest podzielane przez wiele osób przekonanie, że te zdjęcia dopiero będą ważne, i myślenie o nich w kategoriach przyszłego odbioru. Fotografom i protestującym towarzyszyło poczucie, że dokumentują coś ważnego, co kiedyś będzie się wspominało

i co zostanie odczytane jako przełom historyczny. Jedną z osób za główną przyczynę dokumentowania podaje z kolei świadomość, że to właśnie ważny moment w historii, o który w przyszłości może zostać zapytana przez swoje dzieci lub wnuki, czuje się więc zobowiązana, by móc pokazać im te chwile. W tej narracji kwestia przyszłego odbioru wybrzmiewa szczególnie mocno:

Może nie teraz, bo mamy przesilenie zdjęć z protestów, ale za kilka, kilkadziesiąt lat sądzę, że zdjęcia pokażą to, co się działo, co się dzieje teraz w dalszym ciągu. [...] Sądzę, że fotografia ma bardzo duży udział w tym wszystkim. To będą bardzo ważne dowody w przyszłych latach. [...] Jeszcze uczucie niesamowitego przekazu takiego dla przyszłości, sądzę, że już jest. Pewnie widziałas te zdjęcia, jak jedna z organizatorek Strajku Kobiet zmienia nazwę [...] ronda Dmowskiego na rondo Praw Kobiet. Mam tutaj całą serię tych zdjęć, jak ona zmienia, i mówię: „Te zdjęcia będą ważne”⁴⁶.

Jak widać, znaczenie fotografii protestu ze względu na jej użycie, ale też pokładane w niej przekonania i nadzieje wykraczają poza miniony desygnat do przyszłej rzeczywistości. Świadczenie staje się zarazem poświadczeniem przeszłości i spojrzeniem w przyszłość z przekazem, który chce się jej zanieść. Parafrazując Barthes'a: to już było i mamy nadzieję, że to będzie ważne, że nie zostanie zapomniane. Jak zauważa Stanisław Krajewski, składając świadectwo, mówimy niekoniecznie o czymś, co dla odbiorcy jest istotne, a być może także o tym, co chcielibyśmy, aby stało się istotne⁴⁷. Można więc powiedzieć, że tworzenie obrazów z myślą o ich przyszłym życiu ma w sobie coś z dziedzictwa w jego współcześnie podkreślanym aspekcie „tworzenia znaczeń zarówno w, jak i dla teraźniejszości”⁴⁸, z kreowania potencjalnych przyszłych wartości i własnego obrazu adresowanego do kolejnych pokoleń. W czasie fotograficznego uczestnictwa w demonstracji tworzone są kontrwspomnienia⁴⁹, które również w przyszłości będą sprzeciwiały się głównej narracji, nie pozwalając zignorować zapisanej w nich niezgody.

W tym ruchu tworzenia świadectwa, dokumentacji, potencjalnego wyprowadzania wydarzenia do przyszłości, w słowach „te zdjęcia będą ważne” towarzyszących utrwaleniu sytuacji o potencjalnym znaczeniu historycznym na całej serii zdjęć, uwidacznia się jeszcze coś więcej. Samo tworzenie obrazów, zdejmowanie ich z samego wydarzenia nosi znamiona zbierania osobliwości, będącego gestem założycielskim archiwum⁵⁰. Tym samym świadectwo, gest archiwalny ponownie wyprowadzają fotografie protestu poza żywą pamięć, kategorię wspomnień do artefaktów, które pozostaną. Idąc śladami części moich rozmówców, można się zastanowić, czym będą te fotografie za kilka, kilkanaście, wreszcie kilkadziesiąt lat? Jak będą odbierane? Jakie reakcje będą wywoływały, kiedy bezpośrednia czy nawet zapośredniczona przez przekaz rodzinny pamięć o doświadczeniach protestów zacznie blaknąć, a w koń-

cu wygaśnie? Obecna w zbiorach archiwalnych fotografia kobiety zmieniającej nazwę ronda Dmowskiego na rondo Praw Kobiet nie powie już najprawdopodobniej nic o emocjach, nie zacznie ewokować dynamiki tamtych wydarzeń, atmosfery, lecz tonem faktu historycznego powie: „to było, to się wydarzyło”⁵¹, swą warstwą wizualną dodając: „wydarzyło się właśnie tak”. By powiedzieć cokolwiek więcej, będzie musiała zostać odczytana, czy raczej – konieczne będzie utworzenie wyjaśniającej ją narracji. Stąd też wynika intuicja jej autora, by swoich zdjęć nie pozostawiać bez komentarza, by oprócz artefaktu dać słowne świadectwo tego, co się wydarzyło.

Fotografii należy udzielić głosu, by wyjaśnić zarówno samo wydarzenie, jak i towarzyszące mu emocje. Tym samym wpisać ją nie tylko w kontrwspomnienie, lecz także w kontrnarrację historyczną. Zdjęcie powstałe na protestie ukazuje się tutaj w podwójnie źródłowym aspekcie: pochodzi z samego źródła wydarzeń oraz jest materiałem źródłowym, a zostanie źródłem – tym razem historycznym – jest jednym z jego punktów docelowych. Gdy protesty ostatecznie ucichną, pamięć o nich wyblaknie, obrazy staną się źródłami historycznymi, pozwalającymi badać tę minioną rzeczywistość, czy to w paradygmacie faktu, stwierdzenia: „to było”, czy też wraz ze świadectwem w paradygmacie „faktu, że...”⁵².

Zwrócenie uwagi na zawarty w świadectwie czy dokumentacji gest wyjścia w przyszłość, świadomego tworzenia archiwów wydaje się momentem kluczowym dla dostrzeżenia sposobu, w jaki współcześnie doświadczamy czasu i historii. Pierre Nora mówi w tym kontekście o przyspieszeniu historii, które rozumie jako:

Coraz szybsze ześlizgiwanie się teraźniejszości w przeszłość historyczną i ogólne wrażenie, że wszystko może zniknąć [...]. Resztki doświadczenia wciąż przeżywanego w ciepłe tradycji, w ciszy obyczaju, w powtarzalnym rytmie dziedzictwa, wszystko to uległo przemianom pod naporem fundamentalnie historycznej wrażliwości⁵³.

Gest zatrzymania w obrazie pewnego momentu jako właśnie wydarzenia doniosłego historycznie i myślenia o nim nie tylko w perspektywie teraźniejszości, ale także przyszłości, jego przyszłego odbioru staje się gestem uznania historii, wpisania się w czas linearny. Wyraźnie działa tutaj świadomość historyczna, skłaniająca do patrzenia na rzeczywistość oczami przyszłych pokoleń⁵⁴. Jak zauważa Jurgenson, to uwikłanie czasowe jest charakterystyczne dla dokumentacji i wiąże się z napięciem narosłym między doświadczeniem dla niego samego a doświadczeniem dla dokumentacji. O ile pierwsze, które na gruncie protestów możemy przełożyć na fotografię pełniącą funkcję bieżącej komunikacji ze znajomymi, i zdjęcie protestujące, działające „tu i teraz”, zawsze związane jest z teraźniejszością, o tyle gest dokumentowania prowadzi do zakłócenia, „gdy teraźniejszość nie może być po prostu teraźniejszością, lecz zawsze jest już przyszłą przeszłością”⁵⁵.



Warszawa, listopad 2020 roku. Fot. Artur Borowik.

Ponowne uwzględnienie

Wyróżnikiem czasu pojmanego linearnie jest jego nieodwracalność. „Odkrycie” historii zniosło czas oparty na cykliczności, na odtwarzaniu się pewnego porządku – czas mityczny⁵⁶. Fotografia ze swej natury zdaje się w pewnym stopniu opierać tej nowoczesnej przemianie struktury czasu. Z jednej strony powstaje jako akt zapisu, ocalenia rzeczywistości i przekształcenia jej w pamiętki, wspomnienia, swoiste relikwie – „ślady, które przetrwały po zniszczeniu czy zniknięciu”⁵⁷. Z drugiej, zatrzymując konkretny moment, jakby zamyka się w nim i przedstawia go w całej jego dwuznaczności śmierci i trwania – to już minęło, ale wciąż jawi się jako żywe. Dzieląc dzieje świata na prehistoryczne i pohistoryczne, Flusser wskazywał, że linearność historii położyła kres magii, a zarazem – przynależności obrazu do świata, który się powtarza. Fotografia, obraz techniczny, ponownie wprowadziła pierwiastek magiczny do odczarowanego świata, choć już nie w dawnym wymiarze, lecz jako imaginację drugiego stopnia, magię zaprogramowaną⁵⁸.

Zebrane przeze mnie materiały wskazują na dwojaki stosunek do fotografii. Z jednej strony można mówić o w pełni zrjonalizowanym podejściu do tego medium, którym posługujemy się z pewną dozą nieufności, jednocześnie świadomie wykorzystując jego potencjał – w ten sposób zdjęcie służy jako omawiane wyżej świadectwo, przekazywanie już teraz obrazu rzeczywistości w obecny w pamięci kulturowej wizerunek, poniekąd w dziedzictwo. Na marginesach tej relacji prześwieca jednak nieco inne podejście, u podstaw którego daje się wyczuć po-

strzeżenie obrazu jako magicznego. Do takich przykładów należy doświadczenie oglądania zdjęć jako odtworzenia rzeczywistości w nich zamkniętej, ponownego ożywienia jej, o którym wspomina jedna z moich rozmówczyń:

Oglądałam zdjęcia z mniejszych protestów w miejscowościach, których nazw wcześniej nigdy nie znałam. Głównie po to, żeby sprawić po raz drugi, że to zaistnieje. To znaczy... Osobom, których nigdy nie spotkałam, podbić dodatkowo fakt, że one tam były i protestowały, że jeszcze jedna osoba, czyli ja, po drugiej stronie telefonu to zobaczyła, więc stało się kolejny raz. [...] Obejrzenie takiego zdjęcia dawało mi ogromną satysfakcję, ale też poczucie, że sprawiam, że ich działanie drugi raz się uwzględniło. O właśnie! Że zostało uwzględnione to, że oni tam byli⁵⁹.

Z przytoczonych wyżej słów wybijają się dwie kwestie: szczególnie stosunek kobiety do zdjęć oraz sposobu osiągnięcia poprzez nie sprawczości i towarzysząca współczesnym protestom potrzeba bycia widzialnym dla jak największej publiczności, także tej odbierającej przekaz medialny. W tym sensie postprotest staje się aktem wzajemnego działania na rzecz widzialności. Nie tylko protestujący w danym momencie tworzy i rozpowszechnia obraz, ale również jego odbiorca „ponownie go uwzględni”. Zgodnie z tą perspektywą każde kolejne spojrzenie jest istotne, nadaje wagi wydarzeniu, nawet jeśli nie mogło ono pierwotnie osiągnąć szerokiej i powszechnej widzialności. Jak jednak rozumieć owo ponowne uwzględnienie?

Poprzez zobaczenie „stało się kolejny raz”, obejrzenie „daje poczucie, że sprawiam, że ich działanie drugi raz się uwzględniło”. Fotografia jawi się tutaj jako zawierająca część przedstawianej rzeczywistości, a jej odbiór – oparty na utożsamieniu obrazu z pierwowzorem, jak miało to miejsce w tak zwanych społecznościach plemiennych⁶⁰. Powiedzenie, że mamy tu do czynienia z bezpośrednim przełożeniem tego typu myślenia, byłoby co najmniej nadinterpretacją, biorąc pod uwagę dzisiejszy stosunek do fotografii i kontekst całej rozmowy. Jednak w tym geście ponownego uwzględnienia jest coś więcej niż tylko zwykłe obejrzenie zdjęcia, nawet wzbogacone o zapamiętanie go. Uobecnia się coś z magicznej relacji z obrazem. Wydaje się, że fotografia zaczyna oddziaływać nie tylko jako emanacja rzeczywistości⁶¹, co więcej – nie tylko w ramach gadamerowskiej nierozróżnialności rzeczywistości i jej przedstawienia, ale zgodnie z dynamiką czasu mitycznego, polegającego na reaktualizacji jakiegoś wydarzenia⁶². Oglądanie obrazu, owa percepcja, którą Belting postrzega jako akt ożywienia, a więc działanie symboliczne⁶³, pozwala na moment przywrócić przedstawioną rzeczywistość, odtworzyć leżące u jego źródła zdarzenie. Fotografia zdaje się analogiczna do omawianego przez historyka sztuki ciała zmarłego – jest tym, co „pozostaje wśród żywych”⁶⁴, pozostaje po tym, jak ostatni okrzyk ucichnie, a ostatnie protestujące ciało zejdzie z ulicy. Spojrzenie sprawia, że zatrzymany w medium obrazu protest wydarza się jakby raz jeszcze, przez kolejny akt widzenia zostaje odnowiony, ponownie uwzględniony. Samo spojrzenie, akt intencjonalnego, można powiedzieć, patrzenia (rozmówczyni zwraca uwagę, że nie oglądała tych zdjęć przypadkiem, lecz było to działanie celowe i szczególnie dla niej ważne) zdaje się nosić w sobie znamiona obrzędu, w ramach którego ma dojść do odnowienia rzeczywistości. Jednocześnie przełamana zostaje wspomnieniowa funkcja obrazu. Jak gdyby zatrzymanie rzeczywistości w jej trwaniu, w aspekcie niedokonanym czasu, otwierało bramę do dalszego trwania i odtwarzania tej rzeczywistości, do wejścia w nią. Jak gdyby nigdy się nie kończyła, zarazem do momentu odnawiającego spojrzenia trwając w nieaktualności⁶⁵. Można odnieść wrażenie, że takie odczytanie staje się wyolbrzymieniem. Z drugiej strony trudno zaprzeczyć, że chociaż częśćka z tego mitycznego, obrzędowego porządku nie podszysza się pod przedstawiony tu gest oglądania zdjęć.

Ten aspekt „przedłużania życia” wydarzenia poprzez obraz, jego fotograficzną reprezentację powraca także w innych rozmowach, choć nie ma już tak mocnego wydźwięku. Co istotne, zawsze łączony jest z ludzką aktywnością odnoszącą się do tego zdjęcia.

Takie [protestowe – A.S.] zdjęcia w ogóle są też takim rodzajem... No, może powiedzieć „pamiątka” to nad wyraz, ale takim śladem, dzięki któremu można wracać w kółko i w kółko do tego, co się działo, co się wydarzyło, jak to wyglądało, jaki to miało wydźwięk na zdjęciach. Wydaje mi się, że tutaj może taki protest zaistnieć

jeszcze raz, a właściwie nigdy się nie skończyć, zaistnieć w kółko i w kółko. Natomiast to, czy on będzie żywo istniał, zależy tylko od ludzi, od tego, czy będą o nim mówić, pokazywać, czy będą rozpowszechniać nieustannie te zdjęcia⁶⁶.

Jak dodaje jedna z fotografek: „W momencie, jak te zdjęcia idą w świat, to uważam, że te protesty dzięki temu nie umierają. Dzięki temu te protesty dalej żyją”⁶⁷. Inna osoba posunie się wręcz do stwierdzenia, że „zdjęcia dadzą ludziom poczucie takiej jakby wieczności wydarzeń, w których brali udział”⁶⁸. W ramach zdjęcia reaktualizowany jest więc przedstawiony akt protestu, ale też samo zdjęcie jako podlegające ruchowi – dyskutowane, pokazywane, rozpowszechniane przez jego odbiorców i użytkowników – staje się aktem protestu. Nie tylko przedstawia niezgodę, ale reprezentuje ją poprzez swoje ciągle funkcjonowanie w obiegu obrazów aktualnych ze względu na przenoszona treść. Jak zauważa Belting: „W tym sensie Ja, stare miejsce obrazów, stało się ważniejszym miejscem kultur aniżeli archiwa fotografii, filmy czy muzea, w których – w sensie technicznym – przechowywane są obrazy”⁶⁹. Wydarzenia „przeżywają w dokumentalnych obrazach”, jednak ich ożywienie, w przypadku fotografii protestu możliwość dalszego niesienia postulatów, niezgody, nie mogłoby zaistnieć, „gdyby nie należały do życia jakiejś osoby”⁷⁰ czy grupy. Obraz musi podlegać uczestnictwu, chciałoby się powiedzieć: musi być uczestniczony. W tym momencie także wymienienie przez jednego z protestujących pamięci w jednym szeregu z szerowaniem – dalszym podawaniem zdjęć – zdaje się nabierać większego znaczenia.

Można więc mówić o dwóch ruchach i dwóch sposobach ożywienia, wpisujących się w podział na wewnątrz- i zewnątrzobrazowe. Z jednej strony, jak w przypadku „ponownego uwzględnienia”, ożywiona i wprawiona ponownie w ruch zostaje rzeczywistość zamknięta w obrazie – wówczas niejako wydarza się kolejny raz. Z drugiej strony pojawia się gest szerowania, podawania zdjęcia dalej przez kolejne osoby, który można by określić jako ruch uczestniczący; podtrzymuje to żywotność i aktualność obrazu, jednocześnie sprawiając, że przedstawiony na niej protest wciąż może uwidaczniać się w przestrzeni – zarówno realnej, jak i wirtualnej, stanowiąc niejako czasowe przedłużenie demonstracji. Ponownie więc wszystko sprowadza się do widzialności i przestrzeni pojawiania się, która, jeśli nie jest wypracowywana fizycznie, cieleśnie na ulicach, lecz poprzez obraz, wymaga aktu symbolicznego ożywienia, podtrzymywania fotografii w jej niedokonanym, trwającym aspekcie, by protest nadal mógł być aktualizowany.

Zdjęcia bez pamięci – obrazy w ruchu

Ten ruch zdjęć prowokuje do zadania jeszcze jednego pytania o samą jego materię. Czym są wprawiane w niego obrazy i jak funkcjonują? Czy po ustaniu ruchu udostępniania, przekazywania, mówienia o nich zostają z nami? A może w nas? Pretekstem do zadania tych pytań stała się poruszana w czasie rozmów kwestia zdjęć, które zapa-

dły odbiorcom w pamięć, mimo upływu czasu pozostały „przed ich oczami”.

Większość protestujących w odpowiedzi na to pytanie wspominała fotografie wykonane 30 października 2020 roku z drona i przedstawiające ulice Warszawy wypełnione wielotysięcznym tłumem. Opisy fotografii różniły się między sobą pod względem szczegółowości i dokładności. W wielu przypadkach zacierały się w nich szczegóły, sprowadzając pamięć o zdjęciu do faktu, że było i przedstawiało taką sytuację, choć jej opis zaczynał się stawać problematyczny. Można spekulować, czy wspomniane zdjęcie, będąc powszechnie rozpoznawalnym i zachowanym w pamięci w dokładniejszej lub ogólniejszej formie, jest symbolem protestów z 2020 roku. Tym, co zaintrygowało mnie bardziej, są jednak wypowiedzi sytuujące się na przeciwnym biegunie – nieprowadzące do ustalenia jednego wspólnego obrazu. Wielokrotnie wspomniano pewne przedstawienia sytuacji, nie mogąc jednak przywołać konkretnego kadru: „Sytuację kojarzę, ale nie, że konkretne zdjęcie, konkretne ujęcie”, „nie jestem w stanie wskazać jakiegoś takiego zdjęcia z konkretnego protestu, konkretnego zdjęcia, tylko to jest jakby mój obrazek protestów”, „nie pamiętam, gdzie, nie pamiętam jak te zdjęcia wyglądały, ale kojarzę, że takie zdjęcia były”⁷¹.

Wagę tych wypowiedzi, wybrzmiewającego z nich zacierania się konkretnych obrazów, scen lub niemożliwości przywołania wizualnej warstwy wydarzenia podkreśla jednocześnie zgoda co do potrzeby zdjęć-symboli, od których oczekuje się, że zostaną z nami na lata, jednocześnie zachowując przedstawioną sprawę społeczną: „potrzebujemy zdjęć z treścią, które są długotrwałe i na długo zostaną w pamięci, symboli które będą kojarzone z danym wydarzeniem”⁷². Widać wyraźnie, że między poziomem realnej pamięci a poziomem deklarowanych potrzeb powstaje napięcie. Mówiąc o potrzebie zdjęć-symboli, nie potrafimy ich wymienić lub wymieniamy zdjęcia nieznane dla innych, będące raczej indywidualnymi symbolami tych wydarzeń. Przyjrzenie się temu napięciu pozwala jednak powiedzieć coś więcej na temat samego funkcjonowania obrazów, ich uczestniczącego ruchu.

Zdjęcia protestów funkcjonowały (i wciąż funkcjonują) przede wszystkim w mediach społecznościowych, nie tylko jako zwykłe posty, lecz także jako relacje, które po upływie doby od opublikowania znikają. Ponadto obrazy właśnie poprzez gest podawania dalej, udostępniania, który wskazywany był już wcześniej jako konieczny do „utrzymania ich przy życiu”, ulegają multiplikacji, tworząc niemal ciągły strumień wielokrotnie powtarzających się obrazów. Jurgenson definiuje go jako przeciwieństwo sceny, „codzienny przepływ obrazów, z których każdy może i jest banalny w pojedynkę, ale liczy się w grupie, wytwarzającej pewien rodzaj bliskiej i głębokiej świadomości innego”⁷³. Ta ciągła, zwielokrotniona widzialność może mieć trzy różne konsekwencje: obraz jej poddany może zapadać w pamięć, z drugiej strony może także być

pomijany, doświadczany jedynie bardzo powierzchownie, wreszcie – może być partycypowany, wpisywać się w ruch uczestniczący.

W odniesieniu do dwóch pierwszych przypadków można mówić o współczesnej nadprodukcji obrazów, jednocześnie pobudzającej i paraliżującej zmysły, na którą wskazywał Belting. „Obrazy pojawiają się przed naszymi oczyma w tak samo szybkim rytmie, w jakim nam z oczu znikają”⁷⁴. Tylko część z nich zostaje „wyposażona w znaczenie symboliczne”, które zapewnia im zachowanie się w pamięci, reszta podlega jedynie konsumpcji i zapomnieniu⁷⁵. Nawet jeśli obrazy nie ulegną pełnemu zapomnieniu, nie osiągają także statusu w pełni zapamiętanych, lecz stają się czymś bliższym powidoku – śladu po kształcie⁷⁶, ułamku obrazu⁷⁷ powstałego na skutek bezpośredniego, indywidualnego doświadczenia, w którym nie zapisuje się jednak dokładne odwzorowanie wyglądu. Zachowuje się więc informacja o samym doświadczeniu, widzeniu, która nie musi ewokować pełnej warstwy wizualnej, konkretnego i szczegółowego obrazu. Ta nieraz nieuświadomiona warstwa pamięci może aktualizować się pod wpływem ponownego zobaczenia zdjęcia. Również tu pojawi się pewna komplikacja. Gdy pokazywałam rozmówcom zdjęcia, między innymi fotografię Agaty Kubis przedstawiającą prześwieconą sylwetkę półnagiej kobiety stojącej na dachu samochodu, wiele osób rozpoznawało sytuację przedstawioną na zdjęciu, jednocześnie mówiąc, że nie są pewni, czy widzieli akurat tę fotografię.

W dobie strumienia obrazów pochodzących z różnych źródeł możliwe jest, że każdy z moich rozmówców widział tę sytuację poprzez inną fotografię, wykonaną przez inną osobę, co prowadzi do trudności w wytworzeniu wspólnoty wyobrażeń wokół jednego obrazu. Możliwe jest także, że widzieli ją poprzez wiele obrazów, z których powstał pewien nieistniejący realnie obraz mentalny, będący śladem po obrazach zapośredniczonych przez media⁷⁸. Tym samym rodzi się pytanie, na co patrzymy i co zapamiętujemy: obraz czy przedstawioną na nim sytuację, która poprzez strumień relacji z jej przebiegu zaczyna jawić się w oglądzie całościowym, opartym na wymianie wielu spojrzeń, a nie danym żadnemu z nich.

Wreszcie ten swoisty strumień obrazów niesie konsekwencje dla samego uczestnictwa. Nie tylko zapewnia ciągłość protestu, łącząc demonstracje uliczne z postprotestem, stanowiąc ich przedłużenie, lecz także staje się włączeniem do protestu, narzędziem partycypacji. Jeden z rozmówców zwrócił uwagę na istotność ilości zdjęć w odniesieniu do zaangażowania, jakie wywołują, i ich sprawczości:

Widzę, konotuję, widzę, konotuję, widzę trzeci raz, czwarty, piąty, szósty, siódmy, ósmy, dziewiąty, dziesiąty – zaczynam o tym myśleć, zaczynam partycypować. [...] Pod wpływem tego wszystkiego, co się działo, pod wpływem tego zalewu zwłaszcza z pierwszych dni protestów, pierwsze, co zrobiłem, przychodząc do domu, napisałem

treść „jebać PiS” na swoim story. Cała ta sieczka, która działa się w mediach pod względem zalewu fotografii, zalewu informacji, relacji, co się dzieje na tych protestach, udzieliła mi się w ten sposób nawet, więc uważam, że to jest sprawczość⁷⁹.

Nieustannie doświadczane obrazy stały się zatem czymś w rodzaju prowokacji, a zarazem środka do partycypacji w proteście. W tym kontekście stwierdzenie Jurgensona, że „obrazy strumienia społecznościowego wywołują raczej niż tłumaczą; przesuwiają czujność na doświadczenie raczej niż fakty”⁸⁰, zdaje się nabierać sensu nie tylko w odniesieniu do tego, co jest na nich przedstawiane, lecz także jak są odbierane, jak otwierają odbiorcę na doświadczenie.

W przypadku tych protestów nie ma jednego przełomowego zdjęcia, które by coś zmieniło, lecz sprawczość opiera się na strumieniu obrazów słabych⁸¹, powielanych, udostępnianych i wprawianych w ruch, przedłużając protesty. W tym znaczeniu mają w sobie coś z nędznych obrazów w rozumieniu przedstawionym przez Hito Steyerl⁸². Istniejąc w ramach krótkotrwałego obiegu relacji, która wkrótce zniknie, nie pozostawiając po sobie śladu, a tym samym oparcia dla pamięci, fotografie protestowe tworzą zarówno więzi, globalne sieci łączące protestujących, jak i alternatywną, można powiedzieć: oddolną ekonomię obrazów. Jak w nędznych obrazach chodzi w nich nie o oryginał, o coś wyjątkowego, lecz o „obfityść, cyfrowe rozszanie, rozbitą i elastyczną czasowość. Chodzi o opór i przechwytywanie”⁸³.

Jako fotografie społecznościowe jeszcze w jednym aspekcie odcinają się od zarchiwizowanej fotografii mającej potencjał do bycia miejscem pamięci. Sposób ich funkcjonowania w mediach społecznościowych sprawia wrażenie, że bliższe są formie nieutralnej, podawanej z ust do ust – oralnej, która bez zapisu znika. Jak zauważa Ricoeur, materialny nośnik, zewnętrzna oznaka przekazu jest podstawą i elementem pośredniczącym w pracy pamięci⁸⁴. Tu paradoksalnie zdjęcie stara się znieść samo siebie jako oznakę, coś co pozostaje. Jednocześnie na obrazy te można spojrzeć przez analogię do płynnych tożsamości czasów ponowoczesnych wspomnianych przez Zygmunta Baumana, gdzie obcowanie ze zdjęciami krążącymi w mediach bliższe byłoby konstruowaniu tożsamości przez koczowników, tożsamości „chwilowych”, „na dziś”, „ważnych aż do zauważenia następnych tożsamości” lub wręcz płynnemu przemieszczaniu się przez nie nomadów⁸⁵. Zgodnie z taką perspektywą pojawiające się w mediach zdjęcia nie zostawałyby obciążone znaczeniem symbolicznym, nie stawałyby się jedną ustanowioną przez wspólnotę reprezentacją protestu, lecz byłyby porzucane w chwili, gdy pojawiają się reprezentacje nowe lub wręcz postrzegane w płynnym ruchu, bez zatrzymywania się przy poszczególnych obrazach i ustanawiania ich „symbolem na dziś” lub symbolem w ogóle – tak jak właśnie zdaje się to przebiegać obecnie. Przyjęcie takiej perspektywy prowadzi

również do hipotezy, że doświadczamy świata w różnych rozumieniach czasu, różnych paradygmatach. Z jednej strony ujawnia się coś, co można by nazwać nowoczesną akumulacją historii, zapisywaniem chwili, by nie pozwolić jej odejść, by stała się filarem budowania historii, ale także tożsamości. Z drugiej strony można mówić o ponowoczesnej płynności, o funkcjonowaniu w terażniejszości i jutrzejszej terażniejszości, zastępującej historię na zasadzie równoczesności⁸⁶.

* Tekst powstał w oparciu o pracę magisterką autorki *Post-protest. Fotografia jako medium demonstracji* obronioną w 2022 roku w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Przypisy

- 1 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2017, s. 33.
- 2 Roch Sulima, *O Czarnych Protestach i Strajku Kobiet, czyli rzecz o nowej „widzialności”*, „Konteksty” 2021, nr 1–2, s. 426.
- 3 Iwona Kurz, *Migawki z protestu. Obraz koalicyjny*, [w:] Rafał Milach, *Strajk*, Jednostka, Warszawa 2021 [s. 1 tekstu].
- 4 Tamże [s. 3 tekstu].
- 5 R. Sulima, *O Czarnych Protestach...*, dz. cyt., s. 428.
- 6 Artur Żmijewski, *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 7.
- 7 Koncepcja Hannah Arendt bazuje na przykładzie greckiej *polis* jako idealnej przestrzeni pojawiania się. Z tego powodu zarówno Nicholas Mirzoeff, jak i Judith Butler stosują ją z zastrzeżeniami odnośnie do zawartej w niej białej supremacji i męskiej perspektywy.
- 8 Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, [NAME] 2017, s. 18; <https://namepublications.org/download/1197/>, dostęp: 28.05.2024.
- 9 Tamże, s. 33–34.
- 10 Z materiałów autorki.
- 11 Nathan Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, przeł. Łukasz Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2021, s. 56.
- 12 N. Jurgenson, *Fotka...*, dz. cyt., s. 18.
- 13 Tamże, s. 57.
- 14 Tamże.
- 15 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 25.
- 16 Posługując się czasownikową formą, dokumentację rozumiem (podobnie zresztą jak fotografię) jako proces – ogół czynności służących jej powstaniu oraz ich efekt w postaci zdjęć dokumentujących.
- 17 Maciej Kowalewski, *Karnawalizacja protestu*, „Stan Rzeczy” 2014, nr 7.
- 18 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 158, 161, 162.
- 19 Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 162.
- 20 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 171.
- 21 Z materiałów autorki.
- 22 S. Sikora, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 135.
- 23 Z materiałów autorki.

- 24 Tamże.
- 25 Tamże.
- 26 Tamże.
- 27 Katarzyna Kaniowska, *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty” 2003, nr 3–4, s. 59.
- 28 Marshall McLuhan, *Zrozumieć media*, [w:] *Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Fran Zingrone, przeł. Ewa Różalska, Jacek Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 209.
- 29 Andrzej Szpociński, *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*, „Sensus Historiae” 2014, nr 4, s. 19.
- 30 Tamże.
- 31 Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 128.
- 32 Z materiałów autorki.
- 33 Marta Raczynska-Kruk, *Przedmioty w terenie, czyli etnograficzna refleksja archeologa. O biografiach pamiętek rodzinnych*, „Młoda Muzeologia” 2017, nr 2, s. 162.
- 34 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda, Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 224.
- 35 Tamże.
- 36 Z materiałów autorki.
- 37 Anna Niedźwiedz, „Male historie”. *Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej*, [w:] *W krainie metarefleksji, Księga poświęcona profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, red. Janusz Barański, Monika Golonka-Czajkowska, Anna Niedźwiedz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 568.
- 38 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 28.
- 39 Siergiej Awierincew, *Symbol*, przeł. Zbigniew Benedyktowicz, „Konteksty” 1988, nr 3, s. 149.
- 40 Sławomir Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobrażenia*, „Konteksty” 1992, nr 3–4, s. 108.
- 41 Tamże.
- 42 Z materiałów autorki.
- 43 Tamże.
- 44 Wojciech Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Czarne, Wołowiec 2010, s. 54.
- 45 Z materiałów autorki.
- 46 Tamże.
- 47 Stanisław Krajewski, *Konteksty i trudy świadectwa*, „Konteksty” 2021, nr 1–2, s. 12.
- 48 Michał Murzyn, *Czy dziedzictwo jest płynne?*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 1, s. 112.
- 49 Hafsa Kanjwal, „Protest” *Photography in Kashmir: Between Resistance and Resilience*, „Women’s Studies Quaterly” 2018, nr 3–4, s. 89.
- 50 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 222.
- 51 Tamże, s. 238.
- 52 Tamże, s. 239.
- 53 Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, „Tytuł roboczy: archiwum” 2009, nr 2, s. 4.
- 54 Violetta Julkowska, *Świadomość historyczna*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 478.
- 55 N. Jurgenson, *Fotka*, dz. cyt., s. 74.
- 56 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 166.
- 57 S. Sikora, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 27.
- 58 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, Aletheia, Warszawa 2015, s. 42–57.
- 59 Z materiałów autorki.
- 60 Hubert Czachowski, *Fotografie cudowne*, „Konteksty” 1997, nr 3–4, s. 50.
- 61 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 158.
- 62 Mircea Eliade, *Czas święty i mity*, [w:] tegoż, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2008.
- 63 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 15.
- 64 Tamże, s. 38.
- 65 R. Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 162.
- 66 Z materiałów autorki.
- 67 Tamże.
- 68 Tamże.
- 69 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 87.
- 70 Tamże.
- 71 Z materiałów autorki.
- 72 Tamże.
- 73 N. Jurgenson, *Fotka*, dz. cyt., s. 26.
- 74 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 42.
- 75 Tamże, s. 42–43.
- 76 Iwona Kurz, *Powidoki*, [w:] *Kultura wizualna, t. 2: Spojrzenia*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017, s. 119.
- 77 Iwona Kurz, *Widzenie*, [w:] *Kultura wizualna*, dz. cyt., s. 190.
- 78 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 53.
- 79 Z materiałów autorki.
- 80 N. Jurgenson, *Fotka*, dz. cyt., s. 27.
- 81 Marek Krajewski, *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 9.
- 82 Hito Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 104.
- 83 Tamże.
- 84 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 195.
- 85 Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, przeł. Andrzej Szahaj, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 1, s. 23.
- 86 Tamże, s. 25.