

OKALECZONY ŚWIAT

Historie fotografii
Europy Środkowej
1838–2018



Adam Mazur

**OKALECZONY
ŚWIAT**

Historie fotografii
Europy Środkowej
1838–2018

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

UAP | POZNAŃ



© Copyright by Adam Mazur and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3176-8
e-ISBN 97883-242-6404-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja

dr hab. Marta Leśniakowska, prof. IS PAN

dr hab. Marianna Michałowska, prof. UAM

Opracowanie redakcyjne

Agnieszka Toczko-Rak

Projekt okładki i stron tytułowych

Sepielak

Na okładce

Mihály Esterházy, Nosorożec, 1880–1881 © Public Domain

www.universitas.com.pl

Spis treści

Podziękowania	9	Fotografia amatorska Wojtkuszki	62
Stanisław Kossakowski			
W stronę historii fotografii środkowoeuropejskiej	11	Radiografia dłoni Berthy Röntgen	64
Wilhelm Conrad Röntgen			
Przed i po Jałcie	13	Zmierzch	67
Historie historii fotografii	16	Heinrich Kühn	
Historie fotografii	19	Buchenwald	69
Wielka anegdota	21	Hugo Henneberg	
Fotografie	23	Bismarck na łożu śmierci	71
Geografia wyobrażona	26	Max Christian Priester, Willy Wilcke	
Widok Bulwaru Świątynnego	29	Pasące się owce	73
Louis-Jacques-Mandé Daguerre		Hans Watzek	
Przekrój przez łodygę powojnika	31	W poszukiwaniu piękna	75
Andreas Freiherr von Ettingshausen		Alfons Maria Mucha	
Dziedziniec z drewnem opałowym w zimie	33	Nad Kanałem Mariańskim	78
Anton Georg Martin		Siergiej Prokudin-Gorski	
Widok Hradczan	36	Autoportret	80
Andreas Groll		Anastazja Nikolajewna Romanowa	
Autoportret z żoną	38	Kolaps przy lampie	82
Carl Albert Dauthendey		Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)	
Autoportret	41	Trzej młodzi chłopcy	84
Hermann Krone		August Sander	
Trzech murarzy	43	Aresztowanie Gawriła Principa	87
Wilhelm von Blandowski		Milos Oberajger	
Pięciu poległych	46	z cyklu <i>Wileńskie kuchnie ludowe</i>	89
Karol Beyer		Jan Bułhak	
Cesarz Franciszek Józef z arcyksiężętami	48	Egzekucja Cesarego Battistiego	91
Ludwig Angerer		Anonimowy fotograf	
Żyd z Podola	51	Wojska rządowe otwierają ogień do protestujących	93
Michał Greim		Wiktor Bulla	
Fiodor Michajłowicz Dostojewski	53	Ściana piwnicy „domu specjalnego przeznaczenia”	95
Konstantyn Aleksandrowicz Szapiro		Mikołaj Sokołow	
Nosorożec	55	Schadographie nr 4 (Amourette)	97
Mihály Esterházy		Christian Schäd	
Wystrzelony pocisk w locie	57	Włodzimierz Lenin na trybunie	100
Ernst Mach		Grigorii Goldsztejn	
Franz Kafka	60	Skrzypek	102
Moritz Klemfner		André Kertész	

Wojna wojnie	105	Inscenizacja usuwania szlabanu na granicy między Polską a Wolnym Miastem Gdańskiem, Kolibki	158
Ernst Friedrich		Hans Sönke	
Autoportret (Konstruktor)	108	Życie w getcie. Czasem szczęśliwe	160
El Lissitzky		Henryk Ross	
Fala	110	Czesława Kwoka, więźniarka KL Auschwitz nr 26947	163
František Drtikol		Wilhelm Brasse	
Adolf Hitler	112	Rozpacz (Kercz)	165
Heinrich Hoffmann		Dmitrii Baltermanc	
Mały rebe z Aleksandrowa	114	Abecadło duchowej pustki	168
Menachem Kipnis		Zdeněk Tmej	
Autoportret László Moholy-Nagy'ego i Lucii Moholy	117	Siłą wydobyć z bunkrów	170
Lucia Moholy		Anonimowy fotograf	
Adiantum pedatum	120	Fotografie Sonderkommando Auschwitz-Birkenau	173
Karl Blossfeldt		Anonimowy fotograf	
Fotograf (portret Arno Böttchera)	122	Wielka Trójka (konferencja w Jałcie)	175
Willi Ruge		Anonimowy fotograf	
Wieża radiowa w Berlinie	125	Radziecka flaga na Reichstagu	177
László Moholy-Nagy		Jewgienij Chałdiej	
Drzewko	128	Widok z wieży drezdeńskiego ratusza w kierunku południowym	180
Albert Renger-Patzsch		Richard Peter (Senior)	
Młody komsomolec, Bałachna	130	Lepka plama zbrodni (z cyklu <i>Moim przyjacielom Żydom</i>)	182
Arkadij Szajchet		Władysław Strzemiński	
Piękna jesień – ostatnie promienie słońca	133	Souvenir (z cyklu <i>Wiosna w Warszawie</i>)	186
Martin Munkácsi		Jindřich Marco	
Pod sztandarem Lenina. Za socjalistyczne dzieło	135	Powrót jeńców wojennych ze Związku Radzieckiego, Dworzec Południowy, Wiedeń	188
Gustaw Klucis		Ernst Haas	
Bez tytułu	138	Nocami straszy męka głodu	190
Jaroslav Rössler		Zbigniew Dłubak	
Kazimierz nad Wisłą (Rozmowa V)	141	Tereska	192
Benedykt Jerzy Dorys		David „Chim” Seymour	
Ernö Weisz (z cyklu <i>Tiborc</i>)	143	Ruiny warszawskiego getta	194
Kata Kálmán		Robert Capa	
Wojna	145	Tancerka (z cyklu <i>Dyfuzja w cieczy</i>)	197
John Heartfield		Fortunata Obrąpalska	
Dziewczyna z Leicą	148	Luty (z cyklu <i>Z okna mojej pracowni</i>)	199
Aleksander Rodczenko		Josef Sudek	
Lalka	151	Bez tytułu	201
Hans Bellmer		Marek Piasecki	
Aleksiej Grigorijewicz Żeltikow	153		
Anonimowy fotograf			
Dziadek i wnuczka	156		
Roman Vishniac			

Siegerlandzkie budynki z muru pruskiego	203	Zapis socjologiczny	258
Bernd i Hilla Becherowie		Zofia Rydet	
Maraton. Ulica Uniwersytecka w Wilnie ...	207	Trójkąt	260
Antanas Sutkus		Sanja Iveković	
Przed remizą strażacką	209	Siedem obrotów	262
Bogdan Dziworski		Dóra Maurer	
Rentgenogram koła	212	Energia spoczynkowa (z Ulayem)	265
Béla Kolářová		Marina Abramović	
Gruszki I	214	Samoidentyfikacja	268
Jan Svoboda		Ewa Partum	
Panoramiczny happening morski Tadeusza Kantora	217	Bez tytułu	270
Eustachy Kossakowski		Miroslav Tichý	
Plac Waława, Praga (z cyklu <i>Inwazja</i>)	219	27 członków Biura Politycznego KC KP ZSRR	272
Josef Koudelka		Krzysztof Pruszkowski	
Bez tytułu (z cyklu <i>Twarzowe farsy</i>)	222	The Secret Performance	275
Arnulf Rainer		Mikołaj Smoczyński	
Wielki nowotwór I	224	z cyklu <i>Ostrava</i>	277
Alina Szapocznikow		Viktor Kolář	
Spodnie akcji (Panika genitalna)	227	Ineta Mača i Aigars Macš (z cyklu <i>Moi rodacy</i>)	279
Valie Export		Inta Ruka	
U.F.O.-nauta J.K.	230	Portret Christine Furuya-Göbller, Berlin Wschodni	282
Július Koller		Seiichi Furuya	
Ja, ty, on	233	z cyklu <i>Wpisuję swoje uporządkowanie świata</i>	285
Andrzej Lachowicz		Stefan Wojnecki	
Tryptyk znaleziony na strychu	235	Zawieszenie broni	287
Jerzy Lewczyński		Michael Schmidt	
z cyklu <i>Działania z Dobromierzem</i>	237	Późne lato	290
Kwiekułik		Ulrich Wüst	
Sztuka konsumpcyjna	239	Stogi siana	292
Natalia LL		Lala Meredith-Vula	
Sierp i młot	242	Projekcja na Placu Lenina w Berlinie	294
Sándor Pinczehelyi		Krzysztof Wodiczko	
W stronę bieli (autoportret w siedmiu odsłonach)	244	Relacje	297
Geta Brătescu		Mikołaj Bacharjew	
Wiec wyborczy	246	Rokytник	300
Ion Grigorescu		Jitka Hanzlová	
Bez tytułu	250	Václav Havel (z cyklu <i>Ukryty obraz</i>)	303
Algirdas Šeškus		Jiří David	
Ślady	252	Wrocław, 24.08.1993	305
Mariusz Hermanowicz		Bogdan Konopka	
Artysta pracuje	255		
Mladen Stilić			

10-94-1 (z cyklu <i>Alfabet gestów</i>)	307	Foxy Mister	348
Ihar Saučanka		Tomislav Gotovac	
Pokój	310	Album	350
Thomas Demand		Aneta Grzeszykowska	
Wywiad chorobowy	312	Wielkie Oczy, synagoga (28.07.2007) (z cyklu <i>Niewinne oko nie istnieje</i>)	352
Borys Michajłow		Wojciech Wilczyk	
Plac Poczdamski w Berlinie	314	Pastoralne	355
Michael Wesely		Alexander Gronsky	
Wspaniałość siebie II	317	Próżna młodość	357
Zofia Kulik		Sasza Kurmaz	
NSK Garda	319	Dom Sowietów w Kaliningradzie (z cyklu <i>Modern Forms</i>)	359
IRWIN		Mikołaj Groszperre	
z cyklu <i>Naziści</i>	322	Wrodzone usposobienie 2	362
Piotr Uklański		Katja Novitskova	
Bez tytułu (<i>Krajobrazy</i>)	324	z cyklu <i>Boiko</i>	364
Lukáš Jasanský, Martin Polák		Jan Brykczyński	
Ren II	326	Fuck You (z cyklu <i>Early Works</i>)	366
Andreas Gursky		Ivars Gravlejs	
Zaćmienie I	329	Pół banana	368
Oleg Kulik		Mateusz Sadowski	
Czekając na cud	331	1933	371
Olga Czernyszewa		Markéta Othová	
Anton (<i>Zagubieni chłopcy</i>)	333	z cyklu <i>Odmowa</i>	373
Slava Mogutin		Rafał Milach	
Matuzici (z cyklu <i>Krótkie historie znękanym społeczeństwu</i>)	336	Piedestał	375
Ziyah Gafic		Indrė Šerpytė	
Nic specjalnego	338	Zdjęcie z okładki pierwszego numeru „Vogue Polska”	378
Martin Kollár		Jürgen Teller	
Wiejskie marzenia	341	Bibliografia	381
Rimaldas Vikšraitis		Podziękowania za udostępnienie fotografii	402
Mieszkańcy (z cyklu <i>Pozytywy</i>)	343		
Zbigniew Libera			
Kostya	346		
Siergiej Bratkov			

Podziękowania

Proces powstawania *Okaleczonego świata* rozciągnął się na przestrzeni kilku lat, niemal dekady, i składał ze spotkań, rozmów i sporów, wymiany myśli, a także pracy nad innymi tekstami i wystawami, które z perspektywy czasu okazały się istotne dla publikacji. Podziękowania zacznę od moich wszystkich przyjaciół z Europy Środkowej, artystów, kuratorów, krytyków i historyków: Pavla Vančata, Gintarasa Česonisa, Vilmy Samulionyte, Václava Macka, Marcela Fišera, Vladimíra Birgusa, Lukáša Jansanský'ego i Martina Poláka, Markéty Othovej, Martina Kollára, Markéty Kinterovej, Agnè Narušytė, Ingi Brūvere, Māriīte Lempie, Indrka Grigora, Šeldy Pukīte, Indrė Šerpytūtė, Arnisa Balcusa, Petera Puklusa, Saszy Kurmaza, Rimaldasa Vikšraitisa, Ivarsas Gravlejsa, Oleksego Radinskio, Michała Manka, Edith Jeřábkovej, Ondreja Chrobaka, Bohunki Koklesovej, Algirdasa Šeškusa, Antanasas Sutkusa, Pavla Baňki, Virginiji Januškevičiūtė.

Polskie podziękowania skieruję do mojego przyjaciela Łukasza Gorczyca, z którym mam przyjemność odkrywać środkowoeuropejską fotografię i dyskutować do upadłego najlepsze i najgorsze *photobooki*. Lektura tekstów i rozmowy z Wojtkiem Nowickim też zrobiły swoje. Nic tak nie rozszerza horyzontów jak praca z genialnymi, a do tego zaprzyjaźnionymi artystami: Rafałem i Anią Milachami, Wojtkiem Wilczykiem, Nicolasem Grosperre'em, Anetą Grzeszykowską, Piotrem Uklańskim, Arturem Żmijewskim i Pawłem Althamerem, a także – zmarłym niestety – Konradem Pustołą.

Z instytucjonalnych kontaktów nie mógłbym pominąć wybitnych dyrektorów galerii: Moniki Szewczyk, Waldemara Tatarczuka, Zbigniewa Buskiego i Anny Lejtkowskiej. Miejsce prawdziwie środkowoeuropejskiej debaty jest również stworzone przez Jacka Purchlę i świetnie prowadzone przez Agatę Wąsowską-Pawlik i Łukasza Galuska krakowskie Międzynarodowe Centrum Kultury, z którym miałem za-

szczyt współpracować, co przełożyło się znacząco na książkę. Równie wdzięczny jestem Natalii Zak za współpracę kuratorską nad realizowaną w MCK wystawą o książkach fotograficznych z Europy Środkowej. Wiele zawdzięczałam rozmowom z moją niezawodną tłumaczką i redaktorką Caryl Swift, a także redaktorkami Martą Budkowską i Ewą Nosarzewską. Wśród osób sprzyjających mojej pracy są zawsze oddani bliscy Krzysztof Madelski, Joanna Madelska, Anna Hekmat. Również osoby sporadycznie przeze mnie napotkane miały wpływ na poszczególne części książki i z wdzięcznością o nich myślę i je wymieniam, a są to: Aneta Praszał-Wiśniewska z Instytutu Adama Mickiewicza, Dorota Swinarska i Georg M. Blochmann z Goethe Institut, Jacek Michalak, Dominik Szwemberg, Andrzej Walczak z fundacji i galerii Atlas Sztuki, Marika Kuźmich z Fundacji ARTON, reprezentujące Instytut Fort Fotografii Olga Łacna i Karolina Miszczak, kierujący Galerią Leica Rafał Łochowski wraz z zespołem, kierująca Fundacją Archeologia Fotografii Karolina Puchała-Rojek, a także Karolina Ziębińska-Lewandowska z Centrum Pompidou, Rafał Lewandowski z Galerii Asymetria, Paweł Jancewicz, Konrad Komorowski i Wiktor Smoła z Akademii Fotografii, Jakub Banasiak z Magazynu SZUM, Karolina Plinta i Piotr Policht z blokmagazine.com, Tomasz Gutkowski, Karol Hordziej i Agnieszka Dwernicka z krakowskiego Miesiąca Fotografii, a także związani z Profilabem Mariusz Wiśniewski i Maciej Wietczak.

Książka powstawała w ciągu kilku lat i nie byłoby jej bez ożywionych kontaktów akademickich z ośrodkami polskimi, europejskimi i amerykańskimi. Serdecznie dziękuję więc za te wszystkie dyskusje panelowe, referaty, oraz spotkania mniej formalne przyjaciółom akademikom: Mai Benton, Rebecce Grossmann, Ewie Manikowskiej, Antonowi Holzerowi, Renacie Makarskiej, Iwonie Kurz, Krzysztofowi Pijarskiemu, Danielowi H. Magilowowi, Michaelowi Berkowitzowi, Stevenowi Hoelscherowi, Schammie Schahadat, Margarete Wach, Małgorzacie Marii Grąbczewskiej, Witoldowi Kanic-

kiemu, Michałowi Mrugalskiemu, Marii Kapaje-
wej, Izabeli Kowalczyk, Justynie Ryczek, Marcie
Smolińskiej, Elżbiecie Błotnickiej-Mazur, Marcie
Ziętkiewicz, Gilowi Pasternakowi, Małgorzacie
Mazurek, Petrze Trnkovej, Andrzejowi Szczer-
skiemu. Specjalne podziękowania kieruję do
recenzentek naukowej strony publikacji, Marty
Leśniakowskiej i Marianny Michałowskiej.

Patronem monografii jest świętej pamięci
prof. Piotr Piotrowski, który doradzał mi przy
wyborze kierunku badań nad sztuką Europy
Środkowej. Piotrowski to jeden z najwybitniej-
szych historyków sztuki, związany zawodowo
z ośrodkiem poznańskim. To jednak nie jedyna
osoba z Poznania, której tak wiele zawdzię-
czam. Od momentu rozpoczęcia pracy na Wy-
dziale Sztuki Mediów Uniwersytetu Artystycz-
nego w Poznaniu w 2013 roku udziela mi się
twórczy ferment połączony z szacunkiem dla
pracy innych i intelektualnym rygiem tego
niezwykłego środowiska akademickiego. Za
wsparcie chciałbym podziękować moim kole-
gom i koleżankom z Katedry Fotografii, która
we wrześniu 2019 roku przekształcona została
w Wydział Fotografii. W szczególności słowa
wdzięczności należą się Jarosławowi Klipsiowi,
Annie Kędziorze, Piotrowi Wołyńskiemu, Kon-
radowi Kuzyszynowi, Krzysztofowi J. Baranow-
skiemu, Piotrowi Chojnackiemu, Sławomirowi
Decykowi, Januszowi Oleksie, Andrzejowi Flor-
kowskemu, Mateuszowi Sadowskiemu, a także
czuwającemu nad naszą pracą Stefanowi Woj-
neckiemu. Do jesieni 2019 roku katedra była
częścią Wydziału Sztuki Mediów, który tworzyli
również pracownicy Katedry Intermediów.

Moje podziękowania kieruję w pierwszej kolej-
ności do kierownika niezapomnianych studiów
doktoranckich, Marka Wasilewskiego, a także
do Sławomira Sobczaka, Piotra Kurki, Daniela
Koniusza, Piotra Bosackiego, Izabelli Gustow-
skiej oraz – świętej pamięci – Leszka Knaflew-
skiego.

Naszego wydziału – i niniejszej książki –
nie byłoby bez studentów i studentek, genial-
nych, młodych, żywo dyskutujących o sztuce
i fotografii. Dziękuję wszystkim uczestnikom
seminariów, spotkań i wykładów, a w szczegól-
ności wyróżniającym się, wybitnym jedno-
stkom i świetnie zapowiadającym się artystom,
a są to: Ao Ngan Wa, Lida Maha, Roxana Emilia
Luca, Agnieszka Antkowiak, Tytus Szabelski,
Dorota Stolarska, Kamila Kobierzyńska, Zofia
Nierodzińska, Weronika Wronecka, Karolina
Belter, Agnieszka Zdziabek, Magdalena Pacek,
Jadwiga Subczyńska, Anastazja Petridze, Maja
Kopa, Diana Lelonek, Tomasz Chowaniec,
Aneta Potaś, Lisa Jurek, Larys Lubowicki, Witek
Orski, Maksymilian Radawski, Tytus Szabelski,
Dawid Misiorny, Michał Grochowiak, Agata
Sznurkowska, Mikołaj Konkiewicz, Tomasz Wa-
rzyński, Marcin Jagnus, Colet Binkowski i Anka
Gregorczyk.

Książkę dedykuję właśnie moim poznań-
skim kolegom i koleżankom z Uniwersytetu Ar-
tystycznego w Poznaniu, a także studentom
i studentkom, którzy nadają sens pracy każ-
demu nauczycielowi akademickiemu. Jestem
dumny, że mogę być częścią Poznania.

Adam Mazur

W stronę historii fotografii środkowoeuropejskiej

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie Piotr Piotrowski, wybitny historyk sztuki polskiej i środkowoeuropejskiej, związany z Uniwersytetem Adama Mickiewicza w Poznaniu. Piotrowski bowiem, w monografii *Awangarda w cieniu Jałty*, pominął fotografię, sprowadzając ją do przezroczystego, dokumentalnego zapisu wystaw sztuki i działań artystycznych¹. Temat historii fotografii środkowoeuropejskiej powracał jednak w rozmowach wokół tego przełomowego pod wieloma względami opracowania². Lektura Piotrowskiego, jakkolwiek „antyfotograficzna”, wydaje się istotna także dla tego tematu, choćby przez pokazanie ograniczeń narodowych narracji historyczno-artystycznych czy rewizję dotychczasowych relacji peryferia-centrum. Przesunięcie uwagi na margines, jako poznawczo ciekawszy od uniwersalistycznej perspektywy centrum, nie oznacza dla Piotrowskiego utraty krytycznego dystansu do opisywanych dzieł i wydarzeń. Przeciwnie: pozycja świadka i uczestnika, a także zaangażowanego krytyka sprawiła, że Europa Środkowa stała się w trakcie lektury miejscem dyskusji

o polityce, wolności, sztuce nowoczesnej i współczesnej.

Na wstępie warto podkreślić, że ważne dla ujęcia Piotrowskiego relacje, nierzadko osobiste, pomiędzy artystami i środowiskami z poszczególnych państw sowieckiego bloku, istniały również w świecie fotografii³. Istotną rolę w regionie pełniła redagowana przez Zbigniewa Dłubaka i Urszulę Czartoryską polska „Fotografia” czy prowadzone przez Danielę Mrázkovą czzechosłowackie „Revue fotografie”⁴. Nie bez znaczenia były wspólne plenery i wystawy, nie tylko w ramach oficjalnego życia ar-

¹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

² G. Borkowski, I. Kowalczyk, A. Mazur, L. Nader, B. Stokłosa, „Jałta” i cień awangardy. Dyskusja redakcyjna wokół książki Piotra Piotrowskiego *„Awangarda w cieniu Jałty”*, „Obieg” <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5705> [data dostępu: 5 lutego 2018]; P. Piotrowski, *Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty*. Z Piotrem Piotrowskim rozmawiają Luiza Nader, Katarzyna Bojarska i Adam Mazur, „Widok”, nr 3, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/87/115> [data dostępu: 13 października 2018].

³ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, dz. cyt., s. 9–36.

⁴ P. Bąkowski, A. Ciastoń, *Miesięcznik „Fotografia” 1953–1974*, Wrocław 2018; K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014.

tystycznego fotografów z państw bloku wschodniego⁵. Temat wspólnej historii „w cieniu Jałty” powraca w prywatnych rozmowach z fotografami pamiętającymi tamte czasy – Al-girdasem Šeškusem, Antanasem Suktusem, Ingą Brūvere, Mikołajem Bacharjewem, Václavem Mackiem, Pavlem Banką, Vladimirem Birgusem, Viktorem Kolářa.

Choć dotychczas fotografia środkowoeuropejska „w cieniu Jałty” nie była przedmiotem osobnych badań, to można wskazać wiele kuratorskich i badawczych intuicji, które z jednej strony zahaczały o temat, podejmując kwestie szczegółowe, z drugiej zaś przedstawiały go jako fragment większej całości⁶. Jednym z ważniejszych wydarzeń są w tym kontekście wystawa i towarzysząca jej publikacja *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century* pod redakcją Kate Bush i Marka Sladena⁷. Wprawdzie tematem opracowania są fotografia i historia XX wieku, lecz ponad połowa zebranego materiału dotyczy właśnie okresu zimnej wojny. Innymi słowy, to właśnie „cień Jałty” preposteryjnie określa intymną i niebezpieczną relację fotografii i historii europejskiej. W rozdziale *East and West: Cold War 1945–1989* z klasyką zachodniej fotografii, głównie dokumentalnej, zestawiono m.in. Borysa Michajłowa, Viktora Kolařa, Michaela Schmidta i Intę Rukę⁸. W ujęciu Bush i Sladena istotne jest również akcentowanie autonomicznego charakteru fotografii zarówno względem sztuki, jak i historii. Co ciekawe, kuratorzy podkreślają paralelę między historykiem i fotografem; w swojej pracy łączą oni bowiem elementy subiek-

tywne, przy jednoczesnym dążeniu do obiektywności konstruowanej narracji⁹. Związek z historią, zarówno tą wielką, dotyczącą totalitaryzmów i wielkich wydarzeń XX wieku, jak i osobistą „mikrohistorią”, jest tym, co poza aspektem technicznym i estetycznym pozwala wyróżnić istotną z punktu widzenia współczesności fotografię. Choć *In the Face of History* nie dotyczy relacji pomiędzy twórcami i środowiskami, to – nieprzypadkowo, jak się wydaje – kuratorzy wybrali artystów, których biografie są pełne napięć (oprócz wspomnianych wcześniej są to obecni w innych rozdziałach m.in. André Kertész, Brassai, Jitka Hanzlová, Henryk Ross).

Wśród twórców są również postaci, dla których istotne było nie tylko „gorące” doświadczenie zimnej wojny. Historia odciska swoje piętno również na tych, którzy pozostają w jej cieniu. Przykładem jest Josef Sudek, którego zdjęcia umieszczono w rozdziale o II wojnie światowej¹⁰. Walcząc w I wojnie na froncie włoskim po stronie C.K. Monarchii, Sudek stracił prawą rękę; fotografią zainteresował się w szpitalu dla weteranów, już w wolnej Czechosłowacji; najważniejsze cykle rozpoczął podczas okupacji hitlerowskiej, a kończył w czasach stalinowskich. W swojej twórczości fotograficznej nie odnosił się do wydarzeń, których był świadkiem.

Wygląda na to, że istnieją przynajmniej dwa rodzaje zapisanej w fotografii pamięci historycznej. Jedna jest zainteresowana wielkimi wydarzeniami, nagłymi zwrotami akcji, cierpieniem ofiar i okrucieństwem sprawców. Wydaje się nie tylko zdolna do syntezy, ale nawet – spontanicznie się do niej garnie. Druga jest skromniejsza. To pamięć małych migawek, krótkich chwil rejestrowanych przez aparat fotograficzny, produkujący atomy wspomnień, które nie tylko nie poddają się amplifikacji i ujednoliceniu, lecz nawet zdają się czerpać pewnego rodzaju dumę ze swej idiomatyczności. Róża w szklance wody stojącej na parapecie okna atelier Josefa Sudka jest martwą naturą, odsłaniającą życie przedmiotów, pochwałą codzienności, ale też programem

⁵ J. Pátek, *Ve stopách legendy: Okolnosti, instituce, osobní vztahy, teoretické koncepce*, w: *Jan Svoboda: Nejsem fotograf*, red. R. Koryčánek, J. Pátek, Brno 2015, s. 26–35.

⁶ M.in. międzynarodowa konferencja w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie pt. *Odkrywanie „peryferii”. Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej* (31 maja–1 czerwca 2016); konferencja *Shaping Identities, Challenging Borders. Photographic Histories in Central and Eastern Europe*, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences in Prague, Praha (9–11 maja 2017).

⁷ *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century*, red. K. Bush, M. Sladen, London 2006.

⁸ Tamże, s. 102–190.

⁹ Tamże, s. 11–13.

¹⁰ Tamże, s. 68–75.

przyznającym tejże codzienności wyjątkowy status ontologiczny. Analogie między poezją a fotografią Sudka są nieuniknione. Jeśli „poezja, to małe ziarenko zachwyty, które zmienia smak świata”¹¹, to zdjęcia z małopolskiego atelier zmieniają smak historii fotografii¹². Fotografia rodzajowa, intymna i liryczna, rezygnując z przedstawiania wydarzeń historycznych, nie wyklucza ukazywania tego wszystkiego, co poza zwyczajność wykracza. Pod jednym dachem mamy patetyczną Historię (przez duże „H”) i banalną codzienność. Jak pisze Adam Zagajewski, „codzienność jest piękna także dlatego, że wyczuwamy w niej ciche drżenie możliwych wydarzeń heroicznych, niezwykłych, zagadkowych. Codzienność jest jak skóra spokojnej, nizinnej rzeki, na której rysują się delikatne prądy i wiry, zapowiedź dramatów i powodzi, które może nigdy się nie zrealizują, albo zrealizują się dużo później. Nieme błyskawice na niebie nie niepokoją nas na razie, są sygnałami odległych burz. Ale te burze przyjdą kiedyś do nas”¹³. Jeden kwiat róży wystarczy; cała rabata byłaby nudna. Dopiero połączenie w odpowiednich proporcjach tych dwóch elementów, historii i codzienności, dwóch odpowiadających im rodzajów fotograficznej pamięci, pozwala oddać substancję ludzkiego życia i stać się podstawą przekonującego ujęcia historii medium.

Przed i po Jalcie

Piotr Piotrowski w *Awangardzie w cieniu Jalty* odnosi się również do historii regionu z okresu wojny i międzywojnia. Ten trop interpretacyjny sugeruje bogata literatura dotycząca przedwojennej awangardy i przykłady monumentalnych wystaw dotyczących tematu, takich jak *Europa, Europa* Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhaus¹⁴. Piotrowski wszedł – być może w trosce o spójność własnych badań – odrzuca szerokie, obejmujące cały wiek XX, ujęcia¹⁵. „Dyskusyjna jednak wydaje się absolutyzacja przyjętych w Jalcie podziałów i rozciągnięcie jej na okres ‘przedjałtański’ – pisze. – Niewiele można znaleźć historycznych argumentów, aby mówić o Europie

sprzed II wojny światowej w kategoriach Wschód–Zachód, który to podział został ukształtowany dopiero w jej wyniku”¹⁶. Jakby tego było mało, poznański historyk sztuki deprecjonuje inicjatywę Stanisławskiego i Brockhaus¹⁷, nazywając ją „koniunkturalnym założeniem kuratorskim, dyktowanym sytuacją polityczną, w ramach której *Europa, Europa* była pokazywana, a więc końcem zimnej wojny”¹⁷.

To sąd o tyle zaskakujący, że sam Piotrowski zaangażowany był w badania nad sztuką środkowoeuropejską zarówno przed wojną, jak i po obaleniu komunizmu, a jego eseje publikowane były w tak podstawowych opracowaniach jak katalog pod redakcją Davida Elliotta i Bojany Pejić *After the Wall*¹⁸, Timothy’ego O. Bensona *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*¹⁹, czy zredagowany przez grupę IRWIN monumentalny tom *EAST ART MAP Contemporary Art and Eastern Europe*²⁰. Również w kontekście badań nie tylko nad sztuką awangardową, lecz przede wszystkim nad literaturą, wydaje się, że relacje między artystami i środowiskami artystycznymi w okresie dominacji sowieckiej

¹¹ A. Zagajewski, *Poezja i wątpliwość*, w: tegoż, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 144.

¹² Tamże.

¹³ Tenże, *Uwagi o wysokim stylu*, w: tegoż, *Obrona żarliwości*, dz. cyt., s. 35.

¹⁴ *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, red. C. Brockhaus, R. Stanisławski, Bonn 1994. Wystawa eksponowana była w dniach 27 maja–16 października 1994 roku. Por. *Curating ‘Eastern Europe’ and Beyond: Art Histories through the Exhibition*, red. M. Orišková, Bratislava–Frankfurt am Main 2013.

¹⁵ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, dz. cyt., s. 19–22.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 21.

¹⁸ P. Piotrowski, *The Grey Zone of Europe*, w: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, red. D. Elliott, B. Pejić, Stockholm 1999, s. 35–41.

¹⁹ Tenże, *Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence 1912–1922*, w: *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, red. T.O. Benson, Cambridge–London 2002, s. 312–325.

²⁰ Tenże, bez tytułu, w: *EAST ART MAP Contemporary Art and Eastern Europe*, red. IRWIN, London 2006, s. 245–250. Por. tegoż, *Male Artist’s Body: National Identity vs. Identity Politics*, w: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, red. L. Hoptman, T. Pospiszyl, New York 2002.

w Europie Środkowej nie byłyby tak intensywne, gdyby nie zakorzenienie w przeszłości²¹. Nawet jeśli podział na linii Wschód–Zachód uznać można za rezultat ustaleń jałtańskich (mając w pamięci, że cień komunizmu sowieckiego padł na Europę trzy dekady wcześniej), to trwalsza i ciekawsza pozostawczo od narzuconej przez Stalina geopolitycznej dyalektyki wydaje się tożsamość środkowoeuropejska²².

W kontekście ważnej dla rozumienia regionu debaty rozpoczętej esejem Milana Kundery z 1984 roku *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* wydaje się, że już w epoce dominacji sowieckiej właśnie Europa Środkowa – jako kategoria – była używana do opisu ówczesnej rzeczywistości geopolitycznej i jej konsekwencji dla kultury²³. Z tego wynika przesunięcie, jakie dokonuje się w badaniach inspirowanych postawą badawczą Piotrowskiego, czego wyraźnym sygnałem jest już sam tytuł monografii Klary Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*²⁴. Cokolwiek sądzić o dynamice dyskursu dotyczącego awangardy artystycznej, to w kontekście fotografii środkowoeuropejskiej istotne są pytania

o funkcjonowanie tego subpola produkcji kulturowej przed i po okresie opisanym przez Piotrowskiego²⁵. Historia sztuki Europy Środkowej wydaje się – jak głosi podtytuł wystawy *Promises of the Past* kuratorowanej przez Christine Macel i Joannę Mytkowską w paryskim Centrum Pompidou – „nieciągliwa”²⁶. Przy czym nieciągliwość dotyczy zarówno kwestii czasu, przestrzeni, jak i granic pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami sztuki (wspomniana przy okazji *Awangarda w cieniu Jałty*, lecz charakterystyczna także m.in. dla *Promises of the Past* (nie)obecność fotografii w polu sztuki)²⁷. Przywołana wcześniej pozycja *In the Face of History* sugeruje, że również w przypadku fotografii mamy do czynienia z dyfuzją zachodzącą pomiędzy historycznymi epokami, nurtami i artystycznymi postawami. Oddzielenie całego obszaru oraz historycznej epoki żelazną kurtyną wydaje się uwodzicielsko purystycznym, ale też nieprzystającym do realiów historycznych zabiegiem²⁸.

Niebagatelną rolę w rozwoju dyskursu historycznego dotyczącego fotografii środkowoeuropejskiej odgrywa publikacja *History of European Photography 1900–2000* wraz z towarzyszącymi premierze kolejnych z sześciu tomów dyskusjami i konferencjami²⁹. Przedstawiając w osobnych rozdziałach historię fotografii państw współczesnej Europy od Albanii i Bułgarii przez Islandię, Norwegię aż po Rosję i Ukrainę, opracowanie najciekawsze wydaje się właśnie wtedy, gdy przedmiotem opisu nie są rozpoznane narracje: francuska czy brytyjska, lecz te uznawane do tej pory za marginalne. Jednocześnie przez związek z historią powszechną to właśnie rozdziały poświęcone państwom Europy Środkowej nie tylko angażują najbardziej, poprzez nowy i nierzadko dramatyczny materiał ikonograficzny, lecz wymagają największego skupienia i wysiłku, by nie pogubić się w losach bohaterów oraz tożsamości miejsc, przez które wiedzie ich droga. Praca skupionego wokół Środkowoeuropejskiego Domu Fotografii w Bratysławie zespołu kierowanego przez Václava Macka skłania do zadawania pytań o tożsamość fotografów tak istot-

²¹ *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation*, dz. cyt., s. 35–67.

²² Por. S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, Kraków 2014.

²³ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, w: F. Bondy, J. Kis, M. Kundera, G. Nivat, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Zachód porwany. Eseje i polemika*, Wrocław 1984, s. 3–20.

²⁴ K. Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, London–New York 2014.

²⁵ *Europa, Europa*, dz. cyt.; definicja pola produkcji kulturowej za: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Genezys i struktura pola literackiego*, Kraków 2007.

²⁶ *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, red. C. Macel, N. Petrešin-Bachelez, Paris 2010.

²⁷ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, dz. cyt.; *Promises of the Past*, dz. cyt.

²⁸ Por. T. Garton Ash, *Czy istnieje Europa Środkowa?*, w: tegoż, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, London 1990.

²⁹ *The History of European Photography 1900–1938*, t. 1 i 2, red. V. Macek, Bratislava–Vienna 2010; *The History of European Photography 1939–1969*, t. 1 i 2, red. V. Macek, Bratislava–Vienna 2014; *The History of European Photography 1970–2000*, t. 1 i 2, red. V. Macek, Bratislava–Vienna 2016.

nych choćby dla Polski jak Jan Bułhak. Poznając historię fotografii białoruskiej, litewskiej czy rosyjskiej, uważny czytelnik napotyka tego samego autora, którego nazwisko zapisane było w odmienny sposób, podobnie jak miejsce narodzin i pracy³⁰. Urodzony w Cesarstwie Rosyjskim, na terenach dzisiejszej Białorusi, potomek polskiej szlachty poświęcił najlepsze lata swego życia na fotografowanie Litwy, a w szczególności Wilna, które w ciągu pierwszej połowy XX wieku było w różnych okresach pod władzą rosyjską, pruską, polską, hitlerowską, sowiecką, litewską³¹. Uznawany potocznie za „ojca” polskiej fotografii artystycznej Bułhak jest jednym z wielu przykładów tożsamościowych dylematów i środkowoeuropejskiej wielości w jedność³².

Podobne podstawowe problemy z ustaleniem, kto jest kim w *History of European Photography*, dotyczyły fotografów tak znanych jak m.in. László Moholy-Nagy czy Martin Munkácsi (pojawiający się jako bohaterowie rozdziałów węgierskiego i niemieckiego, a w domyśle także amerykańskiego), Władysław Bednarczuk (Polska i Ukraina), François Kollar (Czechy, Słowacja i Francja) czy Robert Capa (Węgry, Francja, Hiszpania i znów Stany Zjednoczone), a nawet urodzonego w habsburskim Wiedniu Karela Plicki, istotnego dla słowackiej fotografii czeskiego artysty związanego z modelowo środkowoeuropejskim miastem jakim jest Bratysława, znana również pod niemiecką nazwą Pressburg i węgierską Pozsony³³. Sztynne podziały wyznaczane przez granice państw narodowych znów – tym razem manifestując się w postaci rozdziałów wielotomowego opracowania – dzieliły życie i twórczość poszczególnych artystów, bardziej zaciemniając, niż rozjaśniając historię. Opracowanie zespołu Macka jest problematyczne, ale też inspirujące w kwestii znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy można uwolnić się od ciężaru, który sprawia, że genialni, kosmopolityczni i na wskroś środkowoeuropejscy fotografowie retrospektywnie poddawani są swoistej „nacjonalizacji”. Szczególnie dotkliwe jest to w przypadku środkowoeuropejskich Żydów, prześladowanych

przez ogarniętą falą antysemityzmu nacjonalistyczne reżimy, a po śmierci uznawanych za ważnych dla skoncentrowanej na narodzie historycznej narracji³⁴.

Dla refleksji nad przedwojenną fotografią Europy Środkowej fundamentalne znaczenie mają wystawa i książka Matthew S. Witkovsky'ego *Foto. Modernity in Central Europe 1918–1945*³⁵. Opracowanie monograficzne poświęcone jest szeroko rozumianej nowoczesności między I a II wojną światową. Przy czym badania Witkovsky'ego, zakorzenione w epoce Habsburgów, Hohenzollernów i Romanów, kończą się otwarciem na porządek jałtański³⁶. Jakkolwiek wystawa Witkovsky'ego nigdy nie trafiła na kontynent, to książka uzmysławia gęstość i powszechność relacji artystycznych pomiędzy środkowoeuropejskimi fotografami. Z perspektywy amerykańskiego badacza naturalne jest włączenie do narracji historycznej wybitnych fotografów epoki, przekraczających dosłownie i w przenośni granice narodowe, takich jak André Kertész, Brassai, Mojżesz Worbiejczyk, Roman Vishniac, John Heartfield czy El Lissitzky. Szeroko rozumiana idea nowoczesności jest tu spoiwem historycznej narracji, przedmiotem refleksji i poszukiwań artystów o czasem skrajnie odmiennych poglądach na sztukę (i politykę). Zaproponowane przez Witkovsky'ego podejście otwiera drogę do reinterpretacji historii fotografii środkowoeuropejskiej nie tylko okresu międzywojennego.

³⁰ Tamże.

³¹ M. Matulytė, A. Narušytė, *Camera obscura. Lietuvos fotografijos istorija 1839–1945*, Vilnius 2016, s. 200–297; Jan Bułhak, *Vilnius*, t. I, II i III, red. J. Gudaitė, Vilnius 2011, 2012, 2013; J. Bułhak, *Kraj lat dziecińczych*, Gdynia 2003.

³² Jan Bułhak (1876–1950). *Fotografik. Pictorial Photographer*, red. Z. Jurkowlanec, Warszawa 2007.

³³ *The History of European Photography 1900–1938*, dz. cyt. *Eyewitness. Hungarian Photography in the Twentieth Century. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi*, red. P. Baki, C. Ford, G. Szirtes, London 2011, s. 168.

³⁴ M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918–1945*, Washington 2007.

³⁵ Tamże. Więcej o wpływie propozycji przepisania geografii fotografii w regionie przez Witkovsky'ego w: A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa–Kraków 2009, s. 56–61.

Stan badań dotyczący fotografii regionu uzupełnia tom pod redakcją Marty Ziętkiewicz i Małgorzaty Biernackiej³⁷. W tytułowym eseju otwierającym antologię *Odkrywanie „peryferii”*. *Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej* Ziętkiewicz polemizuje zarówno z sześciotomowym dziełem Václava Macka, jak i z wizją historii sztuki Piotra Piotrowskiego z książki *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*³⁸. Regionalną, czy też „horyzontalną”, jak ująłby to Piotrowski, historię fotografii Ziętkiewicz z jednej strony postrzega w szerokiej, sięgającej połowy XIX wieku perspektywie czasowej. Z drugiej strony, jej specyfiki upatruje we wziętej w cudzysłów, lecz wciąż aktualnej „peryferyjności”, i co za tym idzie relacjach centrum–peryferie (centrum to uniwersytety amerykańskie i brytyjskie dzielące władzę od lat 70., peryferie to – w domyśle – zaangażowane w projekt środkowoeuropejskie jednostki naukowe z Pragi, Warszawy, Lublany, Budapesztu...) ³⁹. Problematyzowanie tychże relacji oraz refleksja nad lokalnymi, narodowymi historiami i mikronarracjami, odkrywanie zasobów archiwalnych, wreszcie organizowanie wspólnej sieci badawczej – to kierunki proponowane przez Ziętkiewicz, rama, w której teksty zostały umieszczone w antologii.

³⁷ *Odkrywanie „peryferii”. Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. M. Biernacka, M. Ziętkiewicz, Warszawa 2017.

³⁸ M. Ziętkiewicz, *Odkrywanie „peryferii”. Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej*, w: *Odkrywanie „peryferii”*, dz. cyt., s. 7–22. Por. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.

³⁹ M. Ziętkiewicz, *Odkrywanie „peryferii”*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁰ O. Hochreiter, T. Starl, *Geschichte der Fotografie in Österreich*, tom 1 i 2, Bad Ischl 1983; A. Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte-Entwicklungen-Protagonisten 1890–1955*, Wien 2013.

⁴¹ *Photography: The Whole Story*, red. J. Hacking, London 2012.

⁴² Por. P. Piotrowski, *Agorafilia*, dz. cyt., s. 10–21.

⁴³ B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, New York 2012.

⁴⁴ H. Gernsheim, *Origins of Photography*, London 1982; tegoż, *The Rise of Photography 1850–1880. The Age of Collodion*, London 1988; A. i H. Gernsheim, *The History of Photography From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York–St. Louis–San Francisco 1969.

⁴⁵ *A New History of Photography*, red. M. Frizot, Köln 1998.

Historie historii fotografii

Współczesna historia fotografii operuje w skali mikro lub makro. Z jednej strony ciasne, blokowane granicami politycznymi opracowania poświęcone historii fotografii poszczególnych narodów i państw, zwykle peryferyjnych, m.in. Austrii⁴⁰, Czech, Słowacji, Hiszpanii, Turcji, Finlandii, Szwecji, Litwy, Łotwy, Gruzji, Ukrainy, a także Polski. Z drugiej – tomy poświęcone „globalnej” i „światowej” fotografii, pisane z perspektywy kulturowych centrów, równie uniwersalne, co ogólnikowe⁴¹. Przedstawione w tej książce spojrzenie na historię fotografii obejmuje skalę pośrednią, którą można nazwać „mezo”. W Europie Środkowej w ostatnich stu osiemdziesięciu latach zmieniały się granice państwowe i podziały polityczne, tworzyły narody, rozpadały wspólnoty kulturowe i federacje ponadnarodowe; mieszało się to, co lokalne, z tym, co globalne, dając wielowymiarową kulturowo, oryginalną artystycznie i wybuchową politycznie całość. Taka regionalna historia fotografii może być odpowiedzią na historię Europy Środkowej i sposobem na przemknięcie między Scyllą uniwersalizmu a Charybdą nacjonalizmu⁴².

Czym zatem jest fotografia środkowoeuropejska i skąd się wzięła? Jaka jest jej specyfika? Jeśli do tej pory narracja historii fotografii środkowoeuropejskiej nie funkcjonowała jako autonomiczna opowieść, to nie znaczy, że poszczególne obrazy, autorzy i archiwa pozostawione były same sobie. Zwykle o wartości i losie tych fotografii decydowano w centrum. Poddając refleksji stan badań nad tematem, należy wspomnieć o kanonicznych opracowaniach historii fotografii światowej (czytaj: zachodniej). W trwającym od lat 20. XX wieku procesie pisania historii fotografii światowej fotografia środkowo- i wschodnioeuropejska pełniła funkcję dopełniacza, potwierdzając, a kiedy trzeba kontrapunktując, zasadniczą linię narracyjną. W dominujących w dyskursie dyscypliny, czyli anglosasko-francuskich opracowaniach od Beaumonta Newhalla⁴³ i Helmuta Gernsheima⁴⁴, przez Michela Frizota⁴⁵, do

Waltera Guadagniniego⁴⁶, Juliet Hacking⁴⁷ i Mary Warner Marien⁴⁸, znaleźć można wzmianki dotyczące fotografii sowieckiej (zwykle konstruktywistycznej, rzadziej socrealistycznej) oraz niemieckiej z czasów Republiki Weimarskiej (Bauhaus i *Neue Sachlichkeit*). W drugiej połowie XX wieku Niemcy zwykle reprezentuje tzw. Szkoła Düsseldorfska (Bernd i Hilla Becherowie wraz ze studentami Andreasem Gurskim, Thomasem Struthem czy Candidą Höfer). Co ciekawe, ten model, z niewielkimi, będącymi rodzajem ukłonu w kierunku lokalnego odbiorcy uzupełnieniami powtarzają niemieccy historycy, jak Boris von Brauchitsch⁴⁹, Bernd Stiegler i Felix Thürlemann⁵⁰, Ute Eskildsen⁵¹ czy Wolfgang Kemp⁵², ale też rosyjscy (Walerij Stigniejew, Aleksandr Lipkow)⁵³, czescy (Daniela Mrázková)⁵⁴ i polscy (Lech Lechowicz)⁵⁵. Niewielu badaczy wyłącza się z głównego nurtu, a jeśli już, to ryzykują, jak autor syntetycznego opracowania *Die Kunst der Photographie* i kurator wiedeńskiej Albertiny Walter Koschatzky, pozostanie na marginesie dyskursu dyscypliny⁵⁶.

Uwagę zwraca nieobecność w dominującej narracji historiograficznej dziewiętnastowiecznej fotografii środkowoeuropejskiej oraz doświadczenia komunizmu i postkomunistycznej transformacji. Brak fotografii środkowoeuropejskiej sprzed I wojny światowej można tłumaczyć nagłym końcem rządzących regionem imperiów. W momencie, kiedy badacze francuscy i anglosascy konsolidowali i opisywali kanon fotografii, nie istniało żadne z mocarstw tworzących rdzeń środkowoeuropejskiej polityki: pruska II Rzesza, Carska Rosja czy C.K. Monarchia. Właściwie nie było już o czym pisać, a szczegółowe badania nad historiami państw i narodów, które pojawiły się po rozpadzie starego porządku, dopiero z czasem miały się rozwinąć. Proces dodatkowo został spowolniony wybuchem II wojny światowej, rozbiem Niemiec oraz zimną wojną. Fotografia epoki przed 1918 rokiem fragmentarycznie przejęta została przez historiografię narodowe, podkreślające osobność i wyjątkowość raczej niż wspólnotę doświadczenia dziewiętnastowiecznej Europy

Środkowej⁵⁷. Przykładem coraz bardziej partykularnej i prowincjonalnej w gruncie rzeczy historii fotografii są opracowania dotyczące fotografii austriackiej⁵⁸. Na tym narodowym modelu oparte są również współczesne, monumentalne opracowania z głównym, przywołanym już wcześniej przykładem – pisanej w drugiej dekadzie XXI wieku sześciotomowej historii fotografii europejskiej Václava Macka⁵⁹. Przy czym rozpoczynająca się w 1900 roku opowieść od razu została wpisana w rozdziały narodowe dopasowane do panującego w drugiej dekadzie XXI wieku porządku geopolitycznego, i choć czasy carów i cesarzy są wzmiankowane, to nie poświęcono im osobnej uwagi, tak jakby wiek XX zaczął się w 1918 roku⁶⁰.

Nieobecność fotografii środkowoeuropejskiej z czasów dominacji sowieckiej w klasycznych opracowaniach tematu niezawodnie

⁴⁶ *Photography. The Origins 1839–1890*, t. 1, red. W. Guadagnini, Milano 2010; *Photography. A New Vision to the New World 1891–1940*, t. 2, red. W. Guadagnini, Milano 2011; *Photography. From the Press to the Museum 1941–1980*, t. 3, red. W. Guadagnini, Milano 2012; *Photography. The Contemporary Era 1981–2013*, t. 4, red. W. Guadagnini, Milano 2013.

⁴⁷ *Photography: the Whole Story*, dz. cyt.

⁴⁸ M.W. Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2002.

⁴⁹ B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, Warszawa 2004.

⁵⁰ B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2016.

⁵¹ *Street and Studio. An Urban History of Photography*, red. U. Eskildsen, London 2008.

⁵² W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Kraków 2014.

⁵³ W. Stigniejew, A. Lipkow, *Mir Fotografii*, Moskwa 1988.

⁵⁴ D. Mrázková, *Příběh Fotografie. Vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, Praha 1986.

⁵⁵ L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część I / 1839–1939*, Łódź 2012.

⁵⁶ W. Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg–Wien 1984.

⁵⁷ Np. historia fotografii austriackiej: Q. Hochreiter, T. Starl, *Geschichte der Fotografie in Österreich*, dz. cyt.; A. Holzer, *Fotografie in Österreich*, dz. cyt.

⁵⁸ Tamże; *Fotos. Österreichische Fotografien von den 1930ern bis heute / Photos. Points of View in Austrian Photography from the 1930s until Today*, red. A. Husslein-Arco, S. Dünser, A. Köhne i in., Nürnberg 2013; *Österreich. Fotografie 1970–2000*, red. A. Hanreich, A. Mahler, W. Moser, Wien–Köln 2017.

⁵⁹ *The History of European Photography 1900–1938*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1939–1969*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1970–2000*, dz. cyt.

⁶⁰ Podobnie z III Rzeszą. O niekonsekwencji redaktorów świadczy dodanie rozdziału o NRD.

można tłumaczyć istnieniem żelaznej kurtyny. Musiały minąć dwie dekady od czasu rozpadu Związku Radzieckiego, by możliwe były wystawy takie jak *In the Face of History*, by do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku czy Tate Modern w Londynie zaczęły trafiać zdjęcia wykonane w Europie Środkowej po 1945 roku⁶¹. W drugiej dekadzie XXI wieku pojawiła się wręcz moda na powstającą w bloku wschodnim neoawangardę, a nawet na fotografię z Niemieckiej Republiki Demokratycznej i byłej Jugosławii⁶². W tej chwili białą plamą jest z kolei postkomunistyczna transformacja, którą w opracowaniach reprezentuje zwykle Borys Michajłow z cyklem *Case History* (1993–1997). Można spodziewać się, że wkrótce również ten okres doczeka się – na fali odkrywania „innego” – zainteresowania badaczy z Londynu, Paryża i Nowego Jorku.

Osobną kwestią, która przyczynia się do charakterystycznej, fragmentarycznej obecności fotografii środkowoeuropejskiej w badaniach deklaratywnie zagarniających cały świat, jest wewnętrzna dynamika dyskursu historii fo-

tografii. Pierwsze opracowania z zakresu historii fotografii pisane były przez Austriaków, Niemców i Polaków i dotyczyły przede wszystkim rozwoju techniki fotograficznej, a z czasem fotografii artystycznej rozumianej jako piktorialne echo sztuki akademickiej⁶³. Jak zauważa Miriam Halwani, zmiana ramy interpretacyjnej na umożliwiającą lekturę fotografii w kontekście sztuki modernistycznej, dokonana przez historyków amerykańskich – przede wszystkim Beaumonta Newhalla – oznaczała marginalizację dyskursu tradycyjnie wiążącego technikę ze sztukami pięknymi, jak miało to miejsce choćby w istotnym w Europie Środkowej piktorializmie⁶⁴. Obserwowana w ostatnim ćwierćwieczu tendencja do pisania „kulturowych” historii fotografii, jak w bodaj najbardziej popularnym ujęciu Marry Warner Marien⁶⁵, której monumentalna książka doczekała się już czterech edycji w ciągu niespełna dekady, przepisuje wcześniejsze, Newhallowskie⁶⁶ ujęcie oraz rozwija kierunek zaproponowany przez zespół Michela Frizota⁶⁷. Zmiana dyskursu niewątpliwie związana ze zwrotami ikonicznym i piktorialnym, z ewolucją, czy też, jak sugeruje Hans Belting, końcem historii sztuki i przesunięciem w stronę antropologii obrazu, nie przynosi rewizji kanonu⁶⁸. Znaczące, że sam Belting w epilogu do *Antropologii obrazu* przywołuje klasyków, takich jak Gustave Le Gray, sięga po Alfreda Stieglitzę i Edwarda Steichena, współczesne gwiazdy, jak Cindy Sherman czy Thomas Struth, analizuje dziesiątki i setki razy interpretowany cykl *The Americans* Roberta Franka⁶⁹. Zapewne chcąc przełamać ten dość przewidywalny zbiór, Belting dorzuca kilka zdjęć z Indii⁷⁰.

Ciekawie stan badań nad historią fotografii przedstawia Geoffrey Batchen, który podkreśla rozwój i stopniową dominację w anglosaskim dyskursie wywodzącej się z prowadzonych w latach 70. sporów wokół przetłumaczonych na angielski pism Waltera Benjamina narracji neomarksistowskiej; narracji zrywającej nie tylko z technicznymi aspektami wynalazku fotografii i przenoszącej ciężar na produkcję i dystrybucję dóbr kulturowych⁷¹.

⁶¹ *Photography at MoMA 1960–Now*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, New York 2015; *Photography at MoMA 1920–1960*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, New York 2015; *Photography at MoMA 1839–1920*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, New York 2017.

⁶² W ramach documenta 14 w 2017 roku eksponowano m.in. Sanję Iveković, Algirdasa Šeškusa, Ulricha Wüsta.

⁶³ M. Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939*, Berlin 2012; M.M. Grąbczewska, *Historia fotografii jako dziedzina badawcza*, w: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Biernacka, M. Ziętkiewicz, Warszawa 2015, s. 21–34.

⁶⁴ M. Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939*, dz. cyt., s. 7–13, 175–215.

⁶⁵ M. Warner Marien, *Photography*, dz. cyt.

⁶⁶ B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, dz. cyt.

⁶⁷ *A New History of Photography*, dz. cyt.

⁶⁸ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995. Por. *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, red. A.–M. Bonnet, G. Kopp-Schmidt, München 1995; por. także G. Boehm, *Zwrot ikoniczny, w: tegoż, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014, s. 275–315.

⁶⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 254–284.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Por. G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge–London 1997. Tytułowy esej Batchena

Próbując wrócić do dyskusji o naturze medium, Batchen oddala się od politycznie zaangażowanych diagnoz Victora Burgina, Allana Sekuli, Johna Tagga, Rosalind Krauss (szerzej: środowiska magazynu „October”) i – w domyśle – ich współczesnych naśladowców, w rodzaju Arielli Azoulay⁷². Nie zmienia to faktu, że pisząc o początkach fotografii, jedynie wspomina szwajcarskich, niemieckich, austriackich wynalazców, zasadniczo poświęcając uwagę francuskim i anglosaskim bohaterom. Z punktu widzenia Europy Środkowej równie przewidywalna w doborze analizowanych obrazów jest skądinąd ciekawa poznawczo psychoanalityczna perspektywa proponowana przez Kaję Silverman⁷³. Poszukując „innych” perspektyw i „innych” historii fotografii, łatwiej odnaleźć australijskich Aborygenów, plemiona papuańskie, północnoamerykańskich Navajo i peruwiańskich *Indigenistas*, niż trafić na fotograficzny ślad naszego regionu⁷⁴. W tym kontekście można się zgodzić z Martą Ziętkiewicz, że nawet najnowsze ujęcia historii fotografii nie zmieniają stanu badań i nie rewidują statusu Europy Środkowej⁷⁵. Europa Środkowa wciąż nie zasługuje na uwagę jako za bardzo lub niewystarczająco „inna”. Paradoksalnie, wybiórcze jej potraktowanie przez autorów i autorki całościowych ujęć historii fotografii oraz brak autonomicznej narracji dotyczącej losów medium w regionie inspirują i otwierają możliwość zaistnienia innej opowieści.

Historie fotografii

Periodyzacja historii fotografii jest umowna i zależy w równej mierze od przyjętej perspektywy badawczej i kontekstu historycznego. Akcentowany przez pionierów historii fotografii związek z rozwojem techniki kształtował dyskurs dyscypliny, a rozdziały odpowiadały kolejnym sposobom utrwalania na materiale światłoczułym obrazów rzeczywistości⁷⁶.

W tradycyjnym ujęciu historyk Helmut Gernsheim wyróżnia epoki dagerotypu i talbotypii, po których następuje epoka kolodionu⁷⁷. Istotne są tu również wynalazki usprawniające optykę i mechanikę aparatów. Trzeba pamię-

tać, że postęp techniczny – wraz z kolejnymi dziełami wielkich wynalazców i pionierów – pozostaje w dialektycznym związku z ambicjami artystycznymi fotografów, co uwidacznia się we wczesnych opracowaniach niemieckojęzycznych⁷⁸. Z kolei anglosaskie narracje powstałe w połowie XX wieku, np. Beaumonta Newhalla czy Lucii Moholy, łączą medium silnie z rozwojem sztuki nowoczesnej i wprowadzają w obszar refleksji nad obrazem fotograficznym historię oraz politykę⁷⁹. Tu wiek XIX wydaje się zamkniętą epoką, równie ambitną, co naiwną, oddzieloną od współczesności cezurą wielkiej wojny i rewolucji październikowej. To ujęcie wzmacnia rozpoczęta na dobre w latach 70. recepcja *Małej historii fotografii* oraz innych związanych z fotografią pism Waltera Benjamina⁸⁰.

Wraz z II wojną światową i zimną wojną obecność polityki w narracji medium utrwała się, podobnie jak dominacja anglosaskiej wizji dziejów fotografii. Technika i sztuka grają rolę drugoplanowe w konflikcie ideologicznym między Zachodem i Wschodem; konflikcie prowadzonym również za pomocą takich wystaw, jak zorganizowana przez fotografa piktorialistę i kuratora nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Edwarda Steichena *Family of Men*⁸¹,

dostępny jest w polskim tłumaczeniu Filipa Lipińskiego, *Pałając pragnieniem. Narodziny fotografii*, „Artium Quaestiones” 2017, nr XXVIII, s. 161–209.

⁷² Tamże; A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York 2006; teże, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, London–New York 2012.

⁷³ K. Silverman, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015; teże, *Threshold of the Visible World*, London–New York 1996.

⁷⁴ Por. *Photography's Other Histories*, red. C. Pinney, N. Peterson, Durham–London 2003.

⁷⁵ M. Ziętkiewicz, *Odkrywanie „peryferii”*, dz. cyt., s. 14–15.

⁷⁶ M. Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939*, dz. cyt.

⁷⁷ A. i H. Gernsheim, *The History of Photography From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, dz. cyt.

⁷⁸ M. Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939*, dz. cyt., s. 35–75.

⁷⁹ Tamże, s. 131–215.

⁸⁰ E. Leslie, *Introduction: Walter Benjamin and the Birth of Photography*, w: W. Benjamin, *On Photography*, London 2015, s. 7–51.

⁸¹ Por. K. Leśniak, *The Family of Men po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, z. 4, s. 205–240.

czy też zdjęć z zimnowojennych konfliktów w Azji, Afryce lub Ameryce Południowej. Powstałe po końcu zimnej wojny podręczniki – by wymienić dzieła Michela Frizota, Mary Warner Marien czy czterotomowe opracowanie Waltera Guadagniniego⁸² – są pochodną rozważań nad sztuką, techniką, historią; rozważań ilustrowanych przykładami dzieł uznanych za mistrzowskie⁸³. O sile tradycji zintegrowanej przez środowisko historyków fotografii świadczy próba renegotiacji obowiązujących cezur w opracowaniu historii fotografii europejskiej pod redakcją Václava Macka⁸⁴. Redaktor ten zaproponował, by pierwsze dwa z sześciu tomów dotyczyły lat 1900–1938, kolejne dwa 1938–1970, a ostatnie – 1970–2000. W przypadku pierwszych tomów większość zaproszonych autorów zignorowała cezurę 1900 roku, bądź to zagłębiając się w wiek XIX, bądź, co bardziej rozpowszechnione, rozpoczynając od roku 1914, czyli wybuchu I wojny światowej. Rok 1938, jakkolwiek ważny z punktu widzenia słowackiego wydawcy i redaktora, był nagminnie zamieniany na 1939. Kolejna data, czyli 1970 rok, nie wydała się historykom godna uwagi ani z punktu widzenia sztuki, ani techniki, ani historii kontynentu, więc rozmyśla się w większości rozdziałów, które raz kończą się w 1968, innym razem rozciągają aż po koniec dekady lat 70., a nawet zmierzają w kierunku końca zimnowojennego podziału kontynentu. Z kolei rok 2000, było nie było drugie milenium, także nie spotkał się z uznaniem historyków zaproszonych do projektu, którzy chętnie domykali swoje teksty, kończąc na współczesności lub ustalając cezurę dla narodowych narracji

choćby w 2004 roku, czyli momencie rozszerzenia Unii Europejskiej.

Historia fotografii Václava Macka obejmuje cały kontynent: od Portugalii i Hiszpanii do Albanii i Finlandii, włącznie z takimi wyspami jak Irlandia czy Islandia, które również mają własną historię fotografii. Czytając zebrane w sześciu tomach teksty, nie można oprzeć się wrażeniu, że galimatias pogłębia się, a może wręcz inspirowany jest, przez pełne dystansu, a nawet ironii podejście redaktora i wydawcy z bratysławskiego Środkowoeuropejskiego Domu Fotografii. Historia fotografii Europy, a w szczególności Europy Środkowej, nie jest bynajmniej prosta. Jej udziałem są: ciągły kryzys, nieustanne rozdrabnianie, rozpad całości, dzielenie struktury, kult detalu. Niepewność co do sensownych podziałów historii fotografii obecna w dziele Václava Macka ma jednak swoje zalety; mimowolnie podkreśla się tu nieprzystawalność historii poszczególnych wspólnot narodowych i ponadnarodowych, brak synchronizacji pomiędzy historią techniki, historią sztuki i historią polityczną. Nieciągłości, nagle przyspieszenia i spowolnienia w biegu dziejów wydają się czymś zastanym, z czym walka z góry skazana jest na porażkę. W kontekście fotografii ten stan rzeczy oddaje myśl Waltera Benjamina, który pisał, że „historia rozpada się na obrazy, nie na opowieści”⁸⁵. Ale też fotografie związane są z miejscem i czasem wykonania, tworząc subiektywną wizję historii. Historia natomiast nie dzieli się przecież na sztucznie wyodrębnione okresy i epoki, ponieważ nie można ich podzielić na osobne sekwencje wydarzeń z zakresu techniki, sztuki czy polityki. Dyskurs historii fotografii środkowoeuropejskiej wymaga niekończącego się klejenia rozbitych kawałków, próby integracji rozproszonych fragmentów – nie tyle w jedną uniwersalistyczną narrację, ile raczej: w zbiór wielu historii. Historie te rozpoczynają się w 1838 roku od wynalazku Daguerre’a i przesłania przezeń tzw. „tryptyku monachijskiego” w prezencie Ludwikowi I Bawarskiemu, a opowiadane są również współcześnie przez twórców fotografii, jak

⁸² *A New History of Photography*, dz. cyt.; M. Warner Marien, *Photography*, dz. cyt.; *Photography. The Origins 1839–1890*, dz. cyt.; *Photography. A New Vision to the New World 1891–1940*, dz. cyt.; *Photography. From the Press to the Museum 1941–1980*, dz. cyt.; *Photography. The Contemporary Era 1981–2013*, dz. cyt.

⁸³ W. Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, dz. cyt.

⁸⁴ *The History of European Photography 1900–1938*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1939–1969*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1970–2000*, dz. cyt.

⁸⁵ Niem. „Geschichte zerfällt in Bildern, nicht in Geschichten”, za: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. V, Frankfurt am Main 1972, s. 596.

choćby przez niemieckiego artystę Jürgena Tellera, którego praca z 2017 roku zamyka ni-niejszą publikację. Tak pisana historia – czy też raczej historie – jest być może rozdrobniona, ale wydaje się przystawać do tematu. Nie chodzi bowiem o odrzucanie pomysłów takich jak prowadzona przez Piotra Piotrowskiego, jednoznacznie podporządkowana polityce silna narracja *Awangarda w cieniu Jałty*⁸⁶.

Wielka anegdota

Zarówno dla historyków, jak i dla historyków sztuki świadomość i badanie związków historiografii i literatury od czasu Haydena White'a nie są niczym nowym⁸⁷. Nieco inaczej wygląda to na polu historii fotografii, gdzie obecne są opracowania, nierzadko wybitne, jak w przypadku tekstów i książek Berndta Stieglera⁸⁸, polskich badaczek Marianny Michałowskiej⁸⁹, Marty Koszow⁹⁰ i Magdaleny Szczypiorskiej-Mutor⁹¹, dotyczące tekstualności fotografii, fotografii i literatury, czy też fotografii w literaturze i literatury w fotografii. Brak natomiast ujęć problematyzujących zagadnienie języka opisu fotografii na, jakby to ujął White, metapoziomie⁹². W tym kontekście, dla tej pracy z pewnością najważniejszymi punktami odniesienia w polskojęzycznych opracowaniach są ujęcia kulturoznawcze Marianny Michałowskiej, skoncentrowane na narratologii i polskiej fotografii współczesnej, oraz historyczno-artystyczna, choć również fotograficzna podróż do polskiej przeszłości Izabeli Kowalczyk⁹³. Parafrazując tytuły monumentalnych opracowań, można powiedzieć, że proponowane ujęcie historiofotografii jest próbą zrozumienia związków fotografii z historią środkowoeuropejską. W książkach poznańskich badaczek, oprócz równie krytycznej, co szerokiej perspektywy badawczej, uwagę zwracają wnikliwa i drobiazgowa interpretacja wybranych dzieł, a także swobodny język. Specyfika tego dyskursu widoczna jest przez porównanie choćby z publikacją Simony Škrabec⁹⁴. Zestawiając historiografię środkowoeuropejską z powieścią modernistyczną, Škrabec nawiązuje do Milana Kundery, Danila Kisa, Josepha Rotha, Roberta

Musila czy Hermanna Brocha, co z pewnością jest wzniosłe, lecz utyka w warstwie interpretacyjnej.

Jaki zatem sposób opisu historii odpowiadałby fotografii Europy Środkowej? Spośród wymienianych przez White'a tropów na uwagę zasługuje anegdota, lekceważona zwykle przez historyków, za to od czasów Giorgia Vasariego ceniona przez historyków sztuki⁹⁵. Zwraca na nią uwagę również czeski historyk sztuki Josef Kroutvor, dla którego „historia środkowoeuropejska jest powodem do płaczu, w najlepszym razie do anegdoty”⁹⁶. Anegdota w ujęciu Kroutvora stoi po stronie życia, które przed literaturą i historią broni się moralizmem, ale też humorem, ironią, satyrą. Anegdota jest też odpowiedzią na typowo środkowoeuropejski brak ciągłości historii; historii, która jest płynna, ulega bezustannemu rozpadowi, tak że epoka i człowiek nie mają czasu na osiągnięcie pełnej dojrzałości.

⁸⁶ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, dz. cyt.

⁸⁷ Por. E. Domańska, *Historia i teoria literatury*, w: teje, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 82–100; J. Topolski, *Czy historiografia jest literaturą i sztuką? Logika, gramatyka, teoria i metafora w konstruowaniu narracji historycznej*, w: tegoż, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2006, s. 58–89.

⁸⁸ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album żywych metafor fotograficznych*, Kraków 2009.

⁸⁹ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

⁹⁰ M. Koszow, *Miejsce słowa w fotografii, rola fotografii w literaturze. (re)kapitulacja*, w: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, dz. cyt., s. 285–299; tegoż, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.

⁹¹ M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016.

⁹² H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*, Baltimore–London 1973.

⁹³ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010; M. Michałowska, *Foto-teksty*, dz. cyt.

⁹⁴ S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, dz. cyt.

⁹⁵ W fotografii ten sposób prowadzenia narracji wykorzystuje Juliet Hacking, *Lives of the Great Photographers*, New York 2015.

⁹⁶ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, Izabelin 1998. Por. Hrabal, Kundera, Havel. . . *Antologia czeskiego esaju*, red. J. Baluch, Kraków 2001, s. 241. Znaczenie anegdoty w historii polskiej i środkowoeuropejskiej literatury podkreśla także Aleksander Wat, *Świat na haku i pod kluczem*, Warszawa 1981, s. 142.

W takim ujęciu anegdota jest użytecznym i niebagatelnym narzędziem służącym krytycznej pracy z historią. Jak pisze Kroutvor: „Anegdota, wywodząca się od greckiego *anecdotos*, pierwotnie oznaczała niepublikowane, bo zakwestionowane przez cenzurę teksty dotyczące wydarzeń historycznych. Pojęcie anegdoty obejmowało wszystko co marginalne, nieistotne, ale jednocześnie wadliwe, nieprzystające do oficjalnej interpretacji. W tym pierwotnym sensie anegdota jest historyjką wydaloną z wielkiej historii”⁹⁷. Dalej badacz analizuje sposoby funkcjonowania anegdoty w osiemnastowiecznej Francji, gdy moralisci odnawiają jej pierwotny sens, przywracając ją zarazem historii. Będąc czymś na kształt historycznego komentarza, anegdota zostaje scharakteryzowana jako mały, utajony detal, który jest interesujący dla publiczności tylko wtedy, gdy dotyczy sławnych postaci. Jeśli dla Woltera anegdota jest li tylko zabawną, błahą opowieścią, wprawdzie ciekawą i atrakcyjną, lecz mającą niewiele wspólnego z prawdą historyczną, to już dla Chamforta jawi się jako samodzielna forma literacka, wypreparowany detal, z – obowiązkowo – zaskakującą puentą⁹⁸. Kroutvora inspiruje Novalis, który, co zaskakujące dla romantycznego poety, nie tylko ceni anegdotę, lecz uważa, że „historia jest wielką anegdotą”⁹⁹. W tym kontekście anegdota jest istotnym elementem historycznym, historyczną molekulą lub epigramem, a historia w anegdotach – zajmującym dziełem sztuki. „Historia w zwykłej formie to stop, płynący jednym ciągiem szereg anegdot”, pisze Josef Kroutvor¹⁰⁰. O ile dla autora eseju o Europie Środkowej istotny jest związek anegdoty z historią regionu, tyleż anegdotyczną, co absurdalną, o tyle w kontekście historiofotografii trzeba podkreślić relację z poszczególnymi zdjęciami. Anegdotę z fotografią łączą: frag-

mentaryczność, zanurzenie w codzienności, w historyjkach o nieco przegadanej fabule z banalnymi motywami, ale też upodobanie do szczegółu i wieloznaczność. Świat fotografii, świat anegdoty – inaczej niż w dramacie czy liroyce – są światami o krótkim oddechu i szybkim tempie pracy. Największym niebezpieczeństwem intelektualnej anegdoty, ale też fotografii, jest uwznioślenie. Absolutna prawda aforyzmu, podobnie jak jednoznaczność zdjęcia – nudzi. W fotografii i w anegdocie historia schodzi z piedestału między ludzi. Drobiazgi z życia i epizody zastępują tu wielką historię. Z jednej strony historii, zawsze w liczbie mnogiej, najczęściej mają charakter wernakularny lub opowiadane są na sposób osobliwy, jaki przyjęło się stosować do relacjonowania obrazów nieznanymi, odrzuconymi, pomniejszonymi i osobliwie błahymi zdjęć¹⁰¹. Z drugiej, im anegdota i fotografia bardziej poetyckie, tym lepsze. W formie najdoskonalszej, najczystszej, najwyższej zarówno anegdoty, jak i fotografia zbliżają się do poezji, stają się sztuką, ale sztuką zawsze niepewną swojego statusu. Pośród tych niepewności rozwija się historiofotografia, ujawniając, czym jest rzeczywistość. Uzyskanie równowagi między dziełami historyków i światem za pomocą całościowego portretu stało się już dawno temu niemożliwe. Świat, który sam siebie rozsadza, nie daje się już sportretować inaczej niż w drobnych fragmentach, anegdotach i fotografiach. Anegdota ratuje przed patosem i sztucznością. Sprowadza także fotografię na ziemię i widzi ją we właściwych, ludzkich proporcjach. Nawet jeśli zdjęcie jest przesłaniającym rzeczywistość fetysem, to dzięki anegdocie jego siła słabnie. Jednocześnie odcień ironiczny anegdoty podkreśla realność treści podniosłych. W tym dialektycznym ujęciu wybór zdjęć wydaje się sprawiać mniej problemów, gdy podejść do niego z dystansem i humorem. Wówczas przestaje drażnić formuła tworzenia jednego obowiązującego na całym świecie bez wyjątku kanonu.

Proces rozszczelniania kanonu ustanowionego przez wspomnianych ojców założy-

⁹⁷ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, w: Hrabal, Kundera, Havel... , dz. cyt., s. 262.

⁹⁸ Tamże, s. 264.

⁹⁹ Tamże, s. 265.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ *Osobliwe*, red. B. Flak, M. Miskowicz, Kraków 2017.

cieli historii fotografii może zatem polegać na operacji nadpisywania, na wyborze dzieł już uznanych i przyjrzeniu się im z nowej perspektywy, wyluskiwaniu obrazów funkcjonujących na marginesie, a także odkrywaniu nowych¹⁰². W każdym przypadku łączy się to z wytwarzaniem komentarza świadomego uwikłania w język i literaturę, ale też przełamującego interpretacyjny impas. Anegdota zatrzymując uwagę, tak jak zdjęcia spowalniają historię, jedynie na krótką chwilę. Pozostając w ambiwalentnej relacji, składające się na historiofotografię środkowoeuropejską obraz i tekst wymuszają również na odbiorcy utrzymanie odpowiedniego napięcia i rytmu. Z kolei poprzez niepoprawny humor anegdota ratuje fotografię przed melancholią, a nade wszystko utrudnia lekturę nostalgiczną. Interpretowana często jako sztuka żałobna, fotografia z pomocą anegdoty traci wymiar absolutny¹⁰³. Jednocześnie wszystkie te stany emocjonalne są możliwe, a nawet pożądane w recepcji fotografii, tyle że dzięki anegdocie nie zastygają w ostatecznej, kanonicznej formie.

Fotografie

Począwszy od sukcesu eseistycznych książek Susan Sontag i – przede wszystkim – Rolanda Barthesa rozwija się inny od akademickiego dyskurs historii fotografii¹⁰⁴. Sontag i Barthes, jak to amatorzy wkraczający do opanowanej przez profesjonalistów dyscypliny, zmieniają język i przełamują poznawcze schematy, zadając z pozoru proste pytania. Ich wpływ na historię fotografii, jak pokazują tomy pod redakcją Goeffrey'a Batchena i Tomasza Ferenc, jest nie do przecenienia¹⁰⁵. Zaproponowany zwłaszcza przez autora *Camera Lucida* tytuł, nieszczęśliwie przetłumaczony na polski jako *Światło obrazu*, intymny kontakt z osobiwą, wernakularną odbitką, która szarpie, drażni, rozdziera i rani wrażliwość, nawiedza i prześladuje podmiot piszący o fotografii, z pewnością jest wartościowym rozwinięciem akademickiego dyskursu. To autentyczna odtrutka na automatyzm okrągłych sformułowań fotograficznego historycyzmu. Popularny na świecie

i w Polsce sposób interpretacji fotografii również czerpie z potencjału anegdoty, traktując ją zazwyczaj jako okazję do wypowiedzenia historii osobistej, jednostkowej. Tak jakby krążący po manowcach historii fotografii autorzy jednomyślnie założyli, że zaczynają tam, gdzie Roland Barthes skończył. Oczywiście nie wszystkie próby uchwycenia, jak ujęli to kuratorzy krakowskiego Muzeum Historii Fotografii, „osobliwego” w fotografii są niedostępne ogólniejszemu doświadczeniu¹⁰⁶. W „osobliwej” historii fotografii od warsztatu historyka i historyka sztuki ważniejsze są wrażliwość i talent literacki. Tak przynajmniej wynika z porównania narracji towarzyszącej wernakularnym zdjęciom prowadzonej przez kuratorów takich jak Séamus Kealy¹⁰⁷, historyków – Clémenta Chéroux i Karolinę Lewandowską¹⁰⁸, czy Michela Frizota¹⁰⁹ z tekstami artystów (Stephen Shore¹¹⁰, Robert Adams¹¹¹), a nade wszystko pisarzy, czy to anglojęzycznych (John Berger¹¹², Richard Powers¹¹³), czy czeskich (Jan Nemec)¹¹⁴, czy polskich (Wojciech Nowicki¹¹⁵, Jacek Deh-

¹⁰² B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, dz. cyt.; A. i H. Gernsheim, *The History of Photography From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era; A New History of Photography*, dz. cyt.

¹⁰³ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.

¹⁰⁴ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009; R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt.

¹⁰⁵ *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, red. G. Batchen, Cambridge–London 2009; por. *Interpretując fotografię. Sładami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Makowiecki, Kraków 2009.

¹⁰⁶ *Osobliwe*, dz. cyt.

¹⁰⁷ *Punctum. Bemerkungen zur Photographie. Reflections on Photography*, red. S. Kealy, Salzburg 2014.

¹⁰⁸ C. Chéroux, K. Ziebinska-Lewandowska, *Qu'est-ce que la photographie?*, Paris 2015.

¹⁰⁹ M. Frizot, *Toute photographie fait énigme/ Every Photograph Is an Enigma*, Paris 2014.

¹¹⁰ S. Shore, *The Nature of Photographs. A Primer*, London–New York 2007.

¹¹¹ R. Adams, *Why People Photograph. Selected Essays and Reviews*, New York 2005.

¹¹² J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999; tegoż, *Spotkania*, Warszawa 2001.

¹¹³ R. Powers, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, London 2010.

¹¹⁴ J. Nemec, *Historia światła. Powieść o fotografii Františka Drtíku*, Wrocław 2017.

¹¹⁵ W. Nowicki, *Tuż obok. Wołowiec*–Kraków 2018; tegoż, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

nel¹¹⁶). Słabość zawodowych historyków postawionych przed tymi nieznaczącymi z punktu widzenia dziejów zdjęciami, słabość zawarta w tytule książki Frizota *Toute photographie fait énigme*, przypominają bezradność, jaka opada podróżnego wysiadającego z pędzącego między metropoliami ekspresu w środku ciągnących się po horyzont nieużytków. To również bezradność, o której pisze wspomniany Didi-Huberman, bezradność historyka sztuki skonfrontowanego z fotografią¹¹⁷. Paradoksalnie, w polskiej historii sztuki ta bezradność jest mniej widoczna, a to ze względu na zasadniczą nieobecność fotografii w dyskursie historii sztuki.

Przykładem ilustrującym stan badań szczegółowych może być publikacja w 2017 roku pierwszego tematycznego, w całości poświęconego fotografii numeru najbardziej progresywnego magazynu historyków sztuki, jakim jest bez wątpienia „Artium Quaestiones”¹¹⁸. Oczywiście stanu badań nad fotografią w Polsce nie należy projektować na cały region Europy Środkowej. Sytuacja w Czechach, Niemczech, na Słowacji, Węgrzech czy Litwie wygląda bowiem inaczej i wymagałaby osobnego omówienia. Jednocześnie punktem wyjścia dla tej pracy jest również szczególna sytuacja, w jakiej znaleźliśmy się jako polscy badacze fotografii: otóż opóźnienie, nieciągłość i niesystematyczność badań naukowych nad fotografią idą w parze z rozwojem literackich prób interpretacji zdjęć wernakularnych. Kwestią istotną nie tylko dla historii fotografii poszczególnych państw czy regionu, ale szerzej: dla całej dyscypliny nie jest to, czy możliwa jest inna od „osobliwej” i „naukowej” nar-

racja, lecz na ile osobliwa, a więc subiektywna, afektywna, literacka, kulturoznawcza, anegdotyczna może być naukowa praca z fotografią? Wreszcie, czy można, zmieniając zaproponowaną przez idących za Barthesem i Sontag pisarzy definicję sytuacji, pisać o podręcznikowych, kanonicznych fotografiach jak o zdjęciach wernakularnych, prywatnych, próbując nawiązać intymny kontakt z obrazami uznawanymi, jak piszą Hariman i Lucaites, za „publiczne”¹¹⁹? Czy *punctum* można odnaleźć w fotografiach historycznych, a nie tylko na dnie szuflady, gdzie przechowywane są najcenniejsze obrazy-relikwie zmarłych bliskich? Pytania te nie są retoryczne, a odpowiedzi na nie częściowo znaleźć można w już powstałych publikacjach naukowych¹²⁰.

Kolejny krok polegać może na usystematyzowaniu, ułożeniu tych znanych obrazów w historię. Historię rozpadającą się na wiele historii poszczególnych obrazów; historię, która nie ma mocnej tożsamości i wyraźnych granic, jak Europa Środkowa. Zaproponowane podejście wydaje się wyjściem z impasu badawczego ocierającego się o komedię systematyków projektu wspomnianego już realizowanego w Bratysławie projektu *Historii fotografii europejskiej*, w którym, chcąc zapełnić swój system i zaokrąglić otaczający widnokrąg, autorzy wysilają się, pragnąc przedstawić słabe punkty w tym samym stylu, co punkty mocne¹²¹. Jakby nie było różnicy między Albanią i Austrią, Belgią i Białorusią, Rosją i Rumunią, Szwajcarią i Szwecją¹²². Poszukujący osobliwych obrazów i osobliwie je interpretujący autorzy uczą więc poszukujących odmiennych sposobów pisania zawodowych historyków, by kontakt nawiązać tylko z tym, co istotne. Tak rozumiana historiofotografia czerpie to, co najlepsze z literackich prób późnych wnuków Barthesa i Sontag, nie lekceważąc i nie ignorując osiągnięć badaczy akademickich. Należy przy tym podkreślić, że istniejące już w obiegu zachodnim opracowania zbierające niepowiązane inaczej niż anegdotą fotografie, choć nastawione na popularyzację, mogą być rzetelnie opracowane i świetnie napisane, o czym

¹¹⁶ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.

¹¹⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Kraków 2012, s. 115–149.

¹¹⁸ „Artium Quaestiones” 2017, nr XXVIII.

¹¹⁹ R. Hariman, J.L. Lucaites, *The Public Image: Photography and Civic Spectatorship*, Chicago–London 2016, s. 6–28.

¹²⁰ *Singular Images*, dz. cyt.

¹²¹ *The History of European Photography 1900–1938*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1939–1969*, dz. cyt.; *The History of European Photography 1970–2000*, dz. cyt.

¹²² *Por. Sense of Place. European Landscape Photography*, red. P. Dujardin, Brussels 2012.

świadczą przykłady wybitnych historyków fotografii, takich jak Hans-Michael Koetzle¹²³ czy Bernd Stiegler i Felix Thürlemann¹²⁴. Opracowania te wyróżnia literacki język, połączenie anegdoty z wiedzą oraz warsztatem historyka.

Ciekawie przedstawiają swoją perspektywę badawczą Stiegler i Thürlemann we wstępie do *Meisterwerke der Fotografie*, wskazując na różnicę między ikonicznymi fotografiami i arcydziełami malarstwa¹²⁵. Autorzy zaznaczają, że inaczej niż w sztuce „wielkie fotografie” nader często są osobliwościami powstałymi dzięki działaniu przypadku raczej niż woli, gdzie amatorskie intuicje ważą więcej niż warsztat profesjonalisty, a wymiar estetyczny jest drugorzędny względem roli pełnionej przez zdjęcie w polu nauki, kultury czy w dyskursie historii. Postulowana przez Steiglera i Thürlemanna „historia w obrazach” („Eine Geschichte in Bildern”) daleka jest od ciągłości i spójności, za to pełna nieoczekiwanych zwrotów i uskoków¹²⁶. Format publikacji *Meisterwerke der Fotografie* jest obecny w historii fotografii i łączy się z procesem tworzenia fotograficznego kanonu. Historiofotografia środkowoeuropejska jest próbą użycia tego sprawdzonego formatu do rewizji ugruntowanych już na zachodzie narracji i otwarcia nowego pola badawczego i – tak rozumiana – tworzy szczególną mieszankę. Świat przedstawiony jest polimorficzny, ale nie pluralistyczny, ponieważ każdy pluralizm zakłada niemożność pogodzenia różnych punktów widzenia, dyskursów, ideologii, estetyk itd., gdy tymczasem łączą się one świetnie w podzielonej na fragmenty narracji. Anegdotyczna, karnawałowa, nie znaczy błaha. Przeciwnie: tak skonstruowana opowieść osadzona jest w zbiorze znanych nam wizualnych dokumentów, a każde zdjęcie to historyczny symptom, który może wywołać wstrząs, a więc ponownie ukształtować relację, jaką historyk obrazów utrzymuje zazwyczaj z przedmiotami swoich badań. Jest więc w tym skrajnym przypadku forsowania „wielkiej anegdoty” coś, co podważa nasze własne widzenie i wiedzę – pewien symptom teoretyczny, pokazujący, że jesteśmy nim

wstrząśnięci na wskroś, wszyscy razem – od początku naszej wspólnej środkowoeuropejskiej historii.

Fotografie, nawet te najważniejsze, jak w przypadku opisywanych przez Didi-Hubermana zdjęć z krematorium Auschwitz-Birkenau z lata 1944 roku, są niekompletne, istnieją tylko pod postacią kawałków, strzępów, rzeczy częściowych¹²⁷. Tekst komentarza nie maskuje, lecz, przeciwnie, wskazuje brak. Historyk fotografii powinien dążyć nie do tego, by opowiadać wyłącznie wielkie wydarzenia, lecz by małe czynić interesującymi. Przypomina to znów pracę na stanowisku archeologicznym, którym dla Simony Škrabec jest „Europa Środkowa”¹²⁸. Proces odkopywania, opisywania i systematyzowania zbioru fotografii daleki jest przy tym od pracy w świetnie zorganizowanym archiwum czy też sterylnym laboratorium. Porównywana z „laboratorium zmierzchu” (Milan Kundera) i „centralnym laboratorium” (Adam Zagajewski)¹²⁹ Europa Środkowa niegdyś była przestrzenią eksperymentu, przestrzenią prób wcielania w życie nowych idei. Laboratorium zamknęło już swe podwoje, przygasło, zszarpało mocno, i nawet obiektywy aparatów fotograficznych, przywykłe do rejestrowania innych parametrów, bardziej fizykalnych w swej naturze, nie mogły tego nie zauważyć. Nie dziwimy się więc, gdy nawet pełen patosu Georges Didi-Huberman, opisując niezależnego historyka, czyli historyka przedmiotów częściowych, strzępów, obrazów, określa go jednym słowem – „szmaciarz”¹³⁰. Z pewnością ciągle wiele z odkopanych (czy też „odgrzebanych”)

¹²³ H.-M. Koetzle, *Photo Icons. The Story Behind the Pictures 1827–1991*, Köln 1996.

¹²⁴ B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, dz. cyt.

¹²⁵ Tamże, s. 7–24.

¹²⁶ Tamże, s. 21. Stiegler rozwija temat historii i fotografii w esejach *Die Photographie als Reflexionsmedium* oraz *Zeigen Photographien Geschichte?*, w: tegoż, *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009, s. 11–40, 69–87.

¹²⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt.

¹²⁸ S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, dz. cyt.

¹²⁹ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, Warszawa 2004, s. 111;

A. Zagajewski, *W obronie żarliwości*, dz. cyt., s. 174.

¹³⁰ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 214.

obiektów jest przypadkowych, zniszczonych, a z braku komentarza jawią się jako beużyteczne śmieci z przeszłości. Wybrane i z pedanterią opisane są na swój sposób ważne, gdyż uruchamiają historię. Historię nie tę wielką, lecz odrzuconą, marginalną; historię, której są zarazem dokumentami. Zaszczepione w ten sposób doświadczenie historii w obrazie jest zadaniem historii fotografii. Należałoby umieć widzieć w obrazach to, z czego ocalały, pisze Didi-Huberman¹³¹.

Geografia wyobrażona

Istotną kwestią dotyczącą historii fotografii środkowoeuropejskiej jest zakres geograficzny¹³². Opracowania szczegółowe z zakresu fotografii uzupełnione badaniami dotyczącymi sztuki (częściowo obejmującymi także fotografię) zagarniają obszar, którego granice wyznaczają na północy Morze Bałtyckie, na południu linia wyznaczana przez turecką i grecką granicę, ciągnące się od Morza Czarnego po Adriatyckie. Na zachodzie *limesem* jest Ren, a na wschodzie – linia łącząca Petersburg, Moskwę i Jaltę. Patrząc w ten sposób, Szwajcaria, sama dla siebie będąca środkiem, jest jedynie punktem odniesienia, przystankiem i miejscem wytchnienia uciekających przed wojną fotografów. Całkowicie poza polem zainteresowania badaczy fotografii znajdują się uwzględniane w literaturze Finlandia¹³³, Gruzja oraz Kurdystan¹³⁴. W takim ujęciu geograficznym Europa Środkowa, rozumiana przez badaczy takich jak Simona Škrabec¹³⁵, ale też historyków jak Timothy Garton Ash, Norman Davies czy Piotr S. Wandycz, ramowana jest przez Rosję i Niemcy, bez których zrozumienie specyfiki regionu wydaje się niemożliwe¹³⁶. Podobnie jak w badaniach dotyczących literatury i sztuki Europa Środkowa, czy też, jak sugeruje Jacek Purchla, „Europa Środka”, okazuje się pojęciem nieostrym, raczej stanem umysłu niż geopolitycznym konkretem czy drobiazgowym akademickim roztrząsaniem¹³⁷. To miejsce styku, przenikania, walki Wschodu i Zachodu, kulturowy punkt ciężkości i fotograficzny Środek, wymykający się prostym ujęciom¹³⁸. Przekładając refleksję dotyczącą granic na doświadczenie fotografii, swobodnie możemy poruszać się między Renem fotografowanym przez Andreasa Gursky'ego i położonym na wschodniej Ukrainie słonym jeziorem Borysa Michajłowa; spotkać trzech chłopów z Westerwaldu Augusta Sander'a i ślepego skrzypka ze zdjęcia André Kertésza idącego drogą położonej na południowy wschód od Budapesztu dużej wsi raczej niż miasteczka Abony; spojrzeć na Pragę przez obiektyw Andreasa Grolla,

¹³¹ Tamże, s. 226.

¹³² Właśnie geografii regionu poświęcona była inauguracyjna działalność Instytutu im. Piotra Piotrowskiego międzynarodowa konferencja zorganizowana 26–27 października 2018 roku w Poznaniu *Theorizing the Geography of East-Central European Art*.

¹³³ Z. Szczerek, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Warszawa–Wołowiec 2017.

¹³⁴ Te państwa znalazły się w obszarze definiowanym jako Europa Wschodnia przez kuratorów włoskich, *History, Memory, Identity. Contemporary Photography from Eastern Europe*, red. F. Maggia, Modena–Milano 2009.

¹³⁵ S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, dz. cyt., s. 34–35.

¹³⁶ Debata dotycząca geopolityki Europy Środkowej, Wschodniej, Środkowo-Wschodniej toczy się wśród historyków i wymagałaby osobnego, obszernego omówienia, por. T. Garton Ash, *Pomimo i wbrew*, dz. cyt.; N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 2010, s. 23–74; P. S. Wandycz, *Cena wolności. Historia Europy Środkowo-Wschodniej od średniowiecza do współczesności*, Kraków 2003; *Europa Środkowo-Wschodnia w polskiej myśli politycznej*, red. M. Dymarski, J. Juchnowski, Wrocław 2004.

¹³⁷ *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 1–2 czerwca 2001*, red. J. Purchla, Kraków 2002; por. także program wystaw, kolejne numery magazynu „Herito” oraz tomy publikowane przez MCK w „Bibliotece Europy Środka”, m.in. C. G. Kiss, *Lekcja Europy Środkowej. Eseje i szkice*, Kraków 2009; E. Brix, *Z powrotem w Europie Środkowej. Eseje i szkice*, Kraków 2012; C. Magris, *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*, Kraków 2016; S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, dz. cyt., s. 116–118.

¹³⁸ Por. O. Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, Lublin 1994; J. Szűcs, *Trzy Europy*, Lublin 1995; T. Gryglewicz, *Nieistnienie – cecha konstytutywna Europy Środkowej – w polskiej sztuce (1919–2012)*, w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. I. Kossowska, Toruń 2015, s. 47–60; A. Szczerski, *Inna perspektywa. Europa Środkowo-Wschodnia jako artystyczne centrum*, w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, dz. cyt., s. 61–80.

Wilno Jana Bułhaka, ogarnięty rewolucją Sankt Petersburg, wreszcie na Moskwę widzianą przez wizjer aparatu Aleksandra Rodczenko, Zagrzeb Sanjii Iveković, Wiedeń Ernsta Haasa czy słowacką prowincję dokumentowaną przez Martina Kollára. Nawet jeśli nie mamy pewności, czym jest Europa Środkowa, *terra infirma*, jak ujęłaby to Irit Rogoff, to wyraźnie widzimy ją na zdjęciach¹³⁹.

Wśród obrazów, które można uznać za reprezentatywne dla Europy Środkowej, są fotografie Romana Vishniaca, rosyjskiego Żyda, który przed bolszewikami ucieka do Berlina, a przed nazistami do Nowego Jorku. Zdjęcie z 1936 roku pt. *Ze Słonimia drogi rozchodzą się na cały świat* (*From Slonim the roads are leading everywhere in the world*) przedstawia drogowskaz sfotografowany na tle parkanu. Osią kompozycji jest prosty, drewniany, heblowany słup ustawiony przed białym murem. Na wysokości mniej więcej dwóch trzecich kadru do słupa przymocowane są rozchodzące się w trzech kierunkach ostro zakończone prostokątne deski z namalowanymi ciemną farbą nazwami miast i informacją o ilości kilometrów do pokonania („WILNO 200 km”, „NOWOGRODEK 72 km”, „BIAŁYSTOK 153 km”, „LUBISZYCE 43 km”, „DERECZYN 34 km”, „BIAŁYSTOK 153 km”, „PRUŻANA 50 km”, „SIEŃKOWSZCZYNA 15 km”)¹⁴⁰. Osiem kierunkowskazów rozchodzących się w różne strony kadru tworzy zwartą, zrytmizowaną i na swój sposób poetycką całość. Jednocześnie tekst widoczny na jasnym tle parkanu sprawia wrażenie zapisanego na kartce papieru. Graficzną kompozycję uzupełnia widoczny za parkanem u góry kadru fragment budynku z otworem okiennym po lewej stronie, oraz zamykający od prawej, górnej strony fragment pokrytego gęstymi, ciemnymi liśćmi drzewa. Charakterystyczny kształt okna i jasny, dekorowany lizenami mur budynku sprawiają, że łatwo go zidentyfikować jako Wielką (Główną) Synagogę w Słonimiu, zbudowaną w latach 1635–1647. Oszczędną kompozycję fotografii domyka cień widoczny w dolnej części kadru. Ostre, słoneczne światło redukuje drogowskaz do prostego, przypominającego

krzyż łaciński kształtu. Swoim zdjęciem z jednej strony w niewyszukany sposób Vishniac opisuje życie żydowskiej wspólnoty, środek Europy i zarazem – centrum świata. Z drugiej, za wyróżnik fotografii środkowoeuropejskiej uznać należy jej specyficzne oderwanie od czasu i miejsca wykonania zdjęcia, od ojczyzny fotografa, który ciągle jest w ruchu, wyjeżdża i powraca. Podobnie jak w przypadku literatury i sztuki, Środkowa Europa to bardziej stan umysłu niż topograficzny konkret czy ograniczona czasowo i przestrzennie przez totalitarną władzę pocztówka z Jałty.

W jednej ze swoich licznych wersji historiofotografia środkowoeuropejska mogłaby zaczynać się od anegdoty. W pogodny jesienny ranek 1936 roku w paryskiej kawiarni Café Les Deux Magots Gyula Halasz spotyka Teodora Markovića. Pochodzący z położonego w Siedmiogrodzie Braszowa (rum. Braşov, węg. Brassó, niem. Kronstadt) Halasz, czyli popularny wśród bohemy Brassai, fotografii uczy się w Paryżu od innego węgierskiego emigranta, André Kertésza. Zdarza mu się dzielić ciemnię i studio fotograficzne z wychowaną w Buenos Aires córką chorwackiego architekta, znaną szerzej pod pseudonimem Dora Maar. Maar jest fotografką i surrealistką, a do tego kochanką Pabla Picassa¹⁴¹. Brassai i Maar wybierają się razem do Picassa, który specjalnie dla nich wyciąga z kredensu rękopis *Ubu Roi* podarowany mu przez Alfreda Jarry'ego. Picasso zna tekst sztuki na wyrywki, więc trudno powiedzieć, kiedy czyta, a kiedy recytuje z pamięci, w ustach międląc „grrrrówno”. Rysunki Picassa to wariacja oparta na szkicach wykonanych przez Jarry'ego. Pomysł Dory Maar wydaje się bardziej oryginalny. Maar chce sfotografować Ubu. Modelem jest kilkudniowy pancernik. Sądząc po kształcie pyszczka i owalnej czaszki, a także ostrych pazurach, to pancernik dzie-

¹³⁹ Por. I. Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London–New York 2000.

¹⁴⁰ M. Benton, *Roman Vishniac Rediscovered*, Munich–London–New York 2015, s. 10.

¹⁴¹ D. Amao, K. Ziebinska-Lewandowska, L. Poupard, *Le spectre du surréalisme. Survivance du surréalisme dans la photographie contemporaine*, Paris 2017, s. 28.

więciopaskowy (*Dasypus novemcinctus*). Silne, boczne światło pada na zwierzę z lewej strony, dodając portretowi Ubu ekspresji i wyraźnie odcinając go od ciemnego tła. Ubu wygląda, jakby drzemał. Wydaje się niewinny i bezbronny. Delikatny, obcy i surrealistyczny jest doskonałym przewodnikiem i patronem opowieści rozgrywającej się w Polsce, czyli nigdzie. Zebrany w paryskim mieszkaniu Pabla Picassa Europa Środkowa wydaje się odległa i nierealna, pełna małych, nowo powstałych państw o trudnych do wymówienia, śmiesznych nazwach. W tych wszystkich Rurytaniach i Cekaniach kreatury na miarę Ubu mogą folgować swoim monstrualnym ambicjom, chwytając się wszystkich niegodnych metod. Akcja absurdałnego dramatu dzieje się daleko, w Polsce, lecz równie dobrze mogłaby rozgrywać się w każdym innym państwie Europy Środkowej: Chorwacji, z której pochodzi Marković, czy okrojonych w Trianon Węgrzech Halasza. Stopniowo wydarzenia w odległych, położonych na peryferiach krainach nabierają impetu, przykrywając cieniem również Paryż.

Zdjęcie Dory Maar, związane z literaturą i sztuką epoki, ale też historią regionu, podkreśla konieczność interdyscyplinarnych badań nad fotografią środkowoeuropejską. Bez sięgnięcia do literatury dotyczącej innych dziedzin kultury, a także geopolityki i historii regionu

fotografia będzie jedynie wątlm kontrapunktem dla dominującej narracji wytwarzanej przez pokolenia zachodnich historyków. Do dyspozycji badaczy fotografii, oprócz rozproszonych artykułów specjalistycznych, są również tomy opracowań; konferencje, programy badawcze i seminaria akademickie poświęcono dyskusji o granicach, historii, tożsamości tej części Europy poczynając od średniowiecza po czasy nam współczesne¹⁴². Wielość rozpoznawień pozwala nie tylko na kontynuację niekończącej się jakże środkowoeuropejskiej debaty, ale też, co istotniejsze, oddać widmo podsytego sentymentem (lub resentymentem) środkowoeuropejskiego esencjalizmu i historycznego determinizmu. Jak zauważa czeski i francuski pisarz Milan Kundera, który rozpoczął dyskusję dotyczącą tożsamości regionu, Europa Środkowa to trzy razy „f”: fenomen, fantazmat i fikcja¹⁴³. Do tego wypadu dodać jeszcze jedno „f” – mianowicie fotografię. Czym jest fotografia? Od słownikowej definicji sprytniejsza będzie składająca się z sekwencji przybliżeń i wariacji trajektoria.

¹⁴² T. Garton Ash, *The Puzzle of Central Europe*, „The New York Review of Books” z dnia 18 marca 1999, s. 19–23.

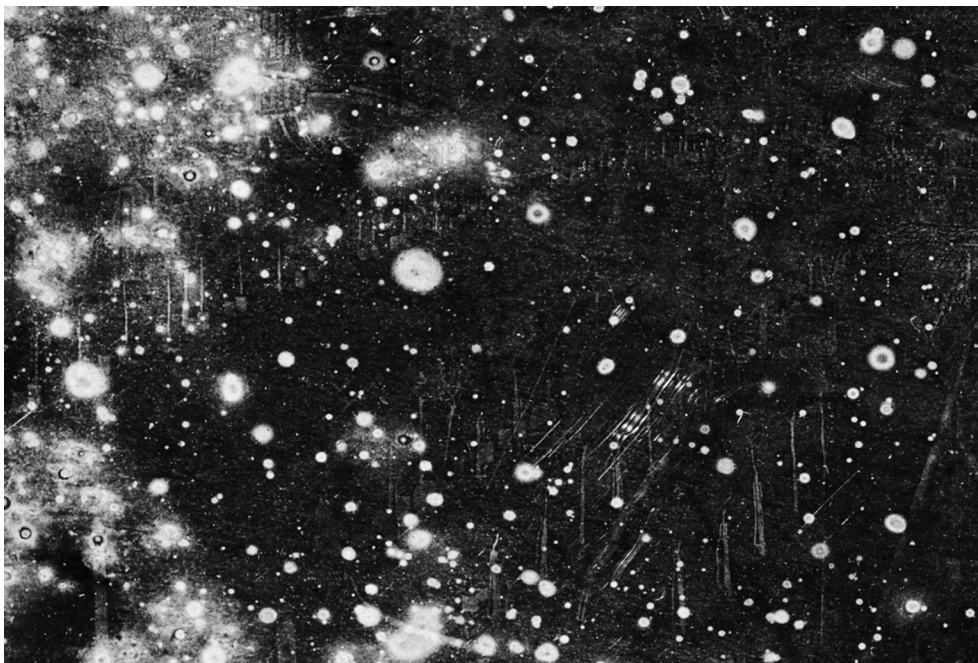
¹⁴³ C. Salmon, M. Kundera, *Rozmowa o sztuce kompozycji*, w: M. Kundera, *Sztuka powieści*, dz. cyt., s. 65–86.

1838–1839

Widok Bulwaru Świątynnego

(fragment zniszczonego tzw. Tryptyku Monachijskiego, fot. Sylvia Ballhause)

Louis-Jacques-Mandé Daguerre



Pokryta światłoczułym jodkiem srebra metalowa płytka mierzy szesnaście centymetrów w pionie, dwadzieścia jeden w poziomie¹. Historycy spierają się o okoliczności powstania pierwszego dagerotypu, który zapewne został wykonany w 1838 roku, natomiast upubliczniony – w 1839². W styczniu Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) ogłasza wynalazek świata, a w sierpniu, po wykupieniu patentu przez rząd Francji, prezentuje go Akademii. W październiku trzy pierwsze dagerotypy trafiają do Monachium, gdzie są ekspozowane w siedzibie towarzystwa sztuk pięknych. Badacze zastanawiają się, co skłoniło Daguerre'a, by wysłać unikalne próbki swojego wynalazku do Europy Środkowej, do stolicy Ba-

warii, ale też do Prus, Rosji i Austrii. Czy wynikało to z próżności, zmysłu marketingowego, czy też była to – jak spekuluje badacz wczesnej fotografii Helmut Gernsheim – inicjatywa dyplomatyczna ministra spraw zagranicznych Francji³?

Cokolwiek domniemywać, ten prezent dla króla Ludwika I Bawarskiego to tryptyk, na

¹ T. Starl, *Sicht und Ansicht. Zu den Aufnahmen Pariser Boulevards von Daguerre und Talbot*, „Camera Austria” 1978, nr 24, s. 81–86.

² G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge–London 1997; K. Silverman, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015.

³ H. i A. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre (1787–1851)*, Cleveland 1956, s. 76–78.

który składają się dwa widoki tego samego bulwaru i martwa natura. Przechowywany w Muzeum Narodowym Bawarii eksponowany jest zbyt długo i w nieodpowiednich warunkach, a to sprawia, że obraz zaczyna zanikać, już w XIX wieku. Chcąc zapobiec zniszczeniu dzieła, muzealnicy przenoszą fotografie do archiwum. Dagerotypy odkrywa na nowo na przełomie 1936 i 1937 roku kustosz nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Beaumont Newhall. Poszukując wczesnych dagerotypów do wystawy *Photography 1839–1937*, Newhall trafia na tryptyk i zleca wykonanie reprodukcji⁴. Tryptyk Daguerre'a rozpoczyna historię fotografii⁵.

Widok bulwaru, odchodzącego dziś od placu Republiki, nie byłby tak angażujący, gdyby nie przedstawienie pierwszy raz w historii zdjęcia człowieka. Choć w momencie naświetlania była godzina szczytu, a bulwar roił się od ludzi i powozów, to przygotowany przez Daguerre'a materiał był stosunkowo mało czuły i wymagał długiego, liczonego w kwadransach naświetlania. W rezultacie na zdjęciu nie utrwała się nic z tego ruchliwego tłumu. W lewym dolnym rogu widać niewielką czarną sylwetkę stojącą na trotuarze. To mężczyzna, który zatrzymał się przy stanowisku ulicznego pucybuta i pozostał nieruchomy dostatecznie długo, z nogą lekko uniesioną, opartą na taborecie. Według niektórych badaczy Daguerre prosi pucybuta i mężczyznę o pozowanie, kto bowiem chciałby mieć buty polerowane ponad pół godziny⁶?

Na zdjęcie Daguerre'a zwraca uwagę w *Profanacjach* Giorgio Agamben, który pisze o tym, co fascynuje i pociąga go w fotografii⁷. „Fotografia jest dla mnie w pewnym sensie miejscem Sądu Ostatecznego, przedstawia świat taki, jaki ukaże się w dniu ostatnim, w Dniu Gniewu”⁸. Zdjęcie Daguerre'a pasuje jako ilustracja wyводу Agambena właśnie dlatego, że temat fotografii jest błahy, a zatrzymana chwila – mało doniosła. „Nie potrafię sobie wyobrazić lepszego obrazu Sądu Ostatecznego”, pisze filozof. „Ludzkie mrowie – a więc cała ludzkość – jest tu obecne, ale niewidoczne, przed sądem staje bowiem tylko jedna osoba, jedna egzystencja: ta właśnie, żadna inna. W jaki zatem sposób życie tego człowieka zostało zarejestrowane, uchwycone, unieśmiertelnione przez anioła Dnia Ostatniego, który jest także aniołem fotografii? W sytuacji najbanalniejszej i najpospolitszej z możliwych: w korzystaniu z usług czyścibuta”⁹. Choć Agamben nie bierze tego pod uwagę, dla zaproponowanej przezeń interpretacji istotny wydaje się fakt, że Daguerre planował zapis sekwencyjny, utrwalając widok bulwaru po trzykroć w ciągu dnia: o ósmej rano, w południe i wczesnym wieczorem. Tego dnia pucybut pracował rano. Na drugim ujęciu bulwar wygląda na całkowicie wymarły. I Sąd Ostateczny ma pauzy. Trzeciego zdjęcia brak, stąd w tryptyku fotograf umieścił martwą naturę.

Do stworzenia sekwencji być może pchnęła Daguerre'a uznawana za mankament unikalność dagerotypii, procesu ze względu na brak negatywu uniemożliwiającego po wykonaniu zdjęcia jego reprodukcję. Seria to również zapowiedź kina. Pierwsze dagerotypy dzielą los ewakuowanych na czas wojny zbiorów monachijskich muzeów. Bombardowania i pożoga pogarszają ich stan zachowania. Uznawane za zaginione w połowie lat 50. dagerotypy jednak przetrwały zawieruchę¹⁰. Podjęta w latach 1972–1974 konserwacja zamiast do poprawy prowadzi do całkowitego zniszczenia obrazu¹¹. Jak zauważa Hans-Michael Koetzle, pomimo fatalnego stanu zachowania fundamentalnego dla historii obiektu fotogra-

⁴ B. Newhall, *Five Daguerrotypes by Daguerre*, „Image – Journal of Photography of the George Eastman House, Rochester, New York” 1955, March, t. IV, nr 3, s. 18.

⁵ Tenże, *The History of Photography from 1839 to the Present. Completely Revised and Enlarged Edition*, New York 2012, s. 16–17.

⁶ B. Stiegler, F. Thürlmann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011, s. 12.

⁷ G. Agamben, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 35–40.

⁸ Tamże, s. 36.

⁹ Tamże, s. 36–37.

¹⁰ B. Newhall, *Five Daguerrotypes by Daguerre*, dz. cyt., s. 18.

¹¹ U. Pohlmann, M. Schmidt, *Das Münchner Daguerre-Triptychon*, „Fotogeschichte” 1994, t. 52, s. 3–13.

fia jako technika reprodukcji ostatecznie zwycięża, a zniszczony dagerotyp trwa w niezliczonych reprodukcjach reprodukcji Newhalla¹².

W 2010 roku niemiecka fotografka Sylvia Ballhause (ur. 1977) interesuje się tzw. tryptykiem z Monachium¹³. Zawłaszcza obraz destruktu, pokazując jako własne dzieło, które przedstawia aktualny stan trzech dagerotypii. Każda z nich jest utrzymaną w ciemnej tonacji abstrakcyjną kompozycją plam, smug i przebarwień. W centrum uwagi urodzonej w Lipsku artystki jest najważniejszy dla fotografii obraz bulwaru. Analiza porównawcza pozwala umiejscowić linię dachów, kominy, poszczególne okna czy drzewa, ale to wszystko nie składa się w całość, którą znamy z historii fotografii¹⁴. Brukowany bulwar z rzędami kamienic ulatnia się, tak samo znikają mężczyźni i pycybut. Istota nowego wynalazku objawia się w chwili jego powstania. „Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można

uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”, pisze Walter Benjamin¹⁵. Zdania trzeciej tezy *O pojęciu historii* pasują do dokumentacji dagerotypu wykonanego przez współczesną artystkę: „Jest to bowiem obraz bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zaniknięcia niesie każda teraźniejszość, która nie rozpoznała się w nim jako ta, o którą mu chodziło”¹⁶.

¹² H.-M. Koetzle, *Photo Icons. The Story Behind the Pictures 1827–1991*, Köln 1996.

¹³ S. Ballhause, *Zerstörte Bilder oder Bilder der Zerstörung? – Eine Betrachtung des Münchner Triptychons von Louis Jacques Mandé Daguerre*, teoretyczna praca dyplomowa pod opieką prof. F. Tietjena, <http://www.sylviaballhause.de/assets/Textdateien/BallhauseDiplomarbeitkomplett.pdf> [data dostępu: 15 listopada 2018].

¹⁴ Tamże, s. 11–28.

¹⁵ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 415.

¹⁶ Tamże.

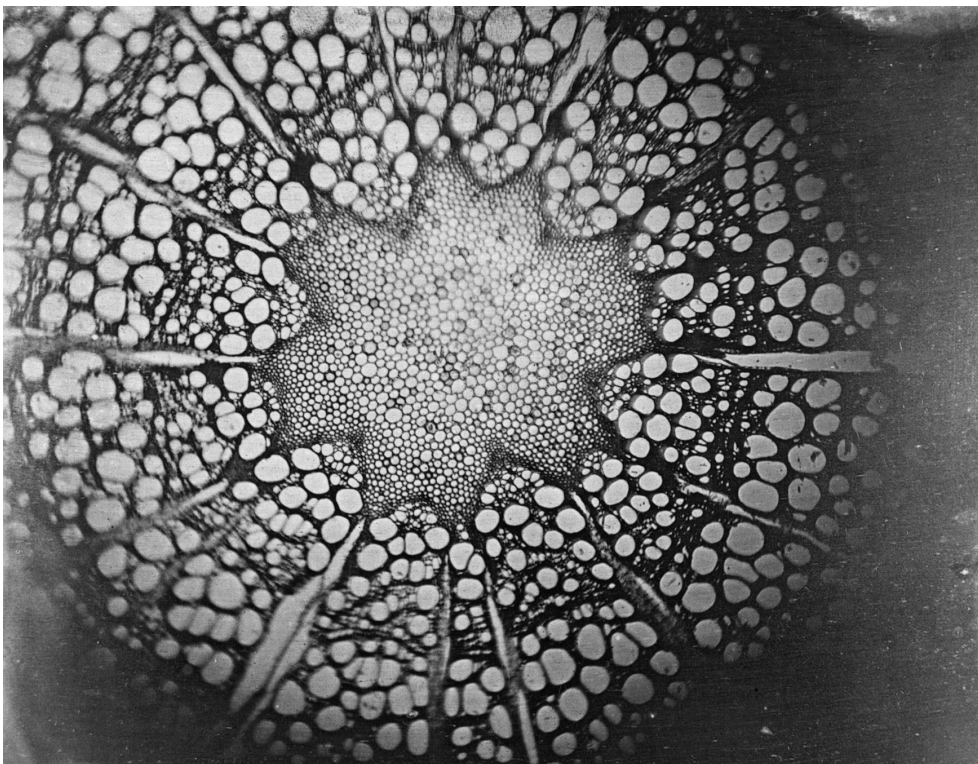
1840

Przekrój przez łodygę powojnika

Andreas Freiherr von Ettingshausen

Niezbadany jest wpływ towarzyskich spotkań na fotografię. Z pewnością dzieje medium potoczyłyby się inaczej, gdyby nie wiedeńskie stowarzyszenie miłośników wynalazku Daguerre’a. Na poddaszu położonej na ówczesnym przedmieściu Wiednia Landstraße gospody „Zum Fürstenhof” w pracowni pierwszego wiedeńskiego dagerotypisty Carla Schuha spotyka się elita fizyków, chemików, optyków, matematyków związanych z politechniką i uniwersytetem. Bywają też lekarze, aptekarze, przedsiębiorcy i wynalazcy. Wszyscy w niezobowiązującej atmosferze dyskutują szczegółowe zastosowania fotografii. Do towarzystwa, które znane jest w Wiedniu jako *Fürstenhof-*

runde, zalicza się generalski syn, profesor Uniwersytetu Wiedeńskiego Andreas Freiherr von Ettingshausen (1796–1878). Ettingshausena interesuje doświadczenie; do dagerotypii przyciąga go wiedza o szczególe. Obserwować to więcej niż wierzyć i wątpić. Jednak obserwacja i utrwalanie zjawisk widocznych gołym okiem wydają się naukowcom zadaniem banalnym, tematem w zasadzie przez Daguerre’a zamkniętym. Ciekawsza jest optyczna wiwisekcja otaczającej rzeczywistości, poznanie tego, co wymyka się spostrzeżeniu i nie może być w pełni zanotowane. „Warunkiem powstania pierwszych dagerotypów mikroskopowych było nie tylko opracowanie odpowiedniego



procesu fotograficznego, ale również postęp, jaki dokonał się w dziedzinie mikroskopii”, zauważa czeska historyczka Petra Trnková¹. Wynalezienie w 1823 roku mikroskopu achromatycznego i silnych, umożliwiających obserwację źródeł światła łączonych jest z dagerotypią już jesienią 1839 roku². W kręgu Ettingshausena i Schuha pojawia się nowa konstrukcja wykorzystująca tzw. światło Drummonda, nie tylko intensywne, ale też łatwe w regulacji, co daje obraz nieporównanie lepszej jakości.

Naświetlany przez pięć minut 4 marca 1840 roku dagerotyp przedstawia w dwudziestokrotnym powiększeniu przekrój łodygi powojnika (łac. *Clematis*)³. Zanim dagerotyp trafi do wiedeńskiej Albertiny jest ozdobą gabinetu osobliwości kanclerza Klemensa Lothara von Metternicha na zamku Kynžvart (niem. Königswart) w zachodnich Czechach⁴. Jakość obrazu i stan zachowania tylko częściowo tłumaczą popularność jaką cieszy się reprodukowany w podręcznikach historii fotografii dagerotyp. Ettingshausen przeczuwa, że moment fotograficzny przynosi skutek w postaci trwałego preparatu, przekroju czasu. Dzięki połączeniu dagerotypii i mikroskopii możliwe stało się ściąganie wierzchniej warstwy z przedmiotów. W tym kontekście, jak zauważa Bernd Stiegler, fotografia staje się uogólnioną *sectio*, autopsją żywego obiektu, która pozwala ująć rzeczywistość jako obraz, spreparować ją⁵. Tak jak wie-

¹ P. Trnková, *Archeologia jednej (środkowo) europejskiej mikrografii*, w: *Odkrywanie „peryferii”. Historie fotografii w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. M. Biernacka, M. Ziętkiewicz, Warszawa 2017, s. 43–60.

² J. M. Eder, *History of Photography*, New York 1972, s. 385–387.

³ P. Trnková, *Archeologia jednej (środkowo) europejskiej mikrografii*, dz. cyt., s. 56–57.

⁴ Tamże, s. 56.

⁵ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 177–179.

deńscy eksperymentatorzy umieszczają pod mikroskopem drobne wycinki przedmiotu swych badań, tak fotografia może dostarczyć potomnym wiele przekrojów współczesnego świata. Przygotowany przez Ettingshausena przekrój powojnika ma dać obraz naukowy komórki, ale obiektów zniekształca i zaburza proporcje. W tej owalnej formie mniej jest użyteczności i naukowej obiektywności, więcej zaś poezji organicznych, abstrakcyjnych form. Innymi słowy, funkcja poznawcza, w dużej mierze społecznie obojętna, w fotografii Ettingshausena zanika na rzecz estetyki. W przekroju powojnika jest za to esencja fotografii, która w drobiazgach odbija kosmos.

Jak pisze Mary Warner Marien, Ettingshausen dagerotypią interesuje się powierz-

chownie i po kilku eksperymentach powraca do matematyki i fizyki⁶. Do przyrodoznawstwa zbliżył się syn Andreasa Freiherra, Constantin⁷. Oprócz systematycznych studiów botanicznych podejmie się także fotografii roślin. Widzimy przez coraz doskonalsze obiektywy i mikroskopy jak obraz przybiera najróżnorodniejsze formy w zależności od ruchu w procesie poznawania świata. Obraz to sposób poznania, a nie po prostu odbicie zjawiska.

⁶ M. Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2002, s. 32–34.

⁷ Tamże, s. 34.

1840–1841

Dziedziniec z drewnem opałowym w zimie

Anton Georg Martin

Pierwsze fotografie to widoki z okien pracowni. Skąpane w południowym słońcu dachy Le Gras utrwalone przez Niecephore'a Niepce'a i dachy paryskich kamienic wzdłuż bulwaru z czyścibutem Daguerre'a rozpoczynają opowieść o fotografii. Historię fotografii środkowoeuropejskiej otwiera okno z widokiem na ośnieżony dziedziniec uwiecznione przez młodego austriackiego fizyka Antona Georga Martina (1812–1882). Na pierwszy rzut oka trudno rozpoznać, co właściwie przedstawia niewielki, liczący pięć na siedem centymetrów ośmioboczny równoległobok dagerotypu. Wszystko składa się z tak wielu pojedynczych szczegółów, niedających się przewidzieć kontrastowych czarno-białych form: mamy tu ośnieżone dachy zabudowań gospodarczych, stodołę, a może drewnutnię, wozy drabiniaste z leżącymi

na ziemi dyszlami, porozrzucane w nieładzie drewno, murek oddzielający podwórze od rozciągających się w oddali białych pól. W centrum są trzy wieże z ułożonego równo drewna opałowego. Dwie większe i jedna mniejsza. Największa ma około dziesięciu metrów wysokości i cztery metry średnicy. Pejzaż jest wiejski, ale dziedziniec bardziej pasuje do tartaku niż do zwykłego domu. Wieże przypominają kształtem pąki kwiatów, smukłe grzyby lub, jak zauważają niemieccy historycy Bernd Stiegler i Felix Thürlemann, męskie członki w stanie erekcji¹. To interpretacja współczesna, *explicite* Freudowska, którą wspiera *Wstęp do psychoanalizy*. Dla Zygmunta Freuda liczba trzy, po-

¹ B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011, s. 33.



dobnie jak przedmioty długie i sterzące do góry, w tym wieże i grzyby (zwłaszcza *Phallus Impudicus*), są niewątpliwym symbolem członka męskiego². Skoncentrowany na powodzeniu eksperymentu pionier fotografii mógł zresztą zdjąć motyw całkiem omyłkowo. Motyw egzotyczny i erotyczny, ale też graficzny przez karbowanie nadające drewnianej konstrukcji fakturę.

Martin pracuje w Wiedniu jako asystent na politechnice, więc Mary Warren Mirriam sugeruje, że zdjęcie przedstawia widok stolicy

Austrii³. Według historyków austriackich dagerotyp powstał podczas podróży do Dreżna, w jaką, na polecenie kanclerza Klemensa von Metternicha, udał się Martin⁴. Fotograf miał portretować Fryderyka Augusta II Wettyna. Zimowy pejzaż, jak uważają Stiegler z Thürlmannem, mógł powstać podczas pobytu w nieodległym Karlsbadzie (czes. Karlovy Vary)⁵. Martin drobniogowo opisał swój dagerotyp od strony technicznej, lecz nie podał miejsca wykonania zdjęcia. Nie o to, co widać, chodziło, lecz o to, jak, nawet w złych warunkach oświetleniowych, można fotografować. „[Dagerotyp] wykonano skonstruowanym aparatem portretowym przy użyciu obiektywu produkcji firmy optycznej Voigtländer i Syn z Wiednia. Operacja portretowania trwa w świetle słonecznym 45 sekund, w cieniu 1,5–2 minut, a pochmurnego dnia nie więcej niż 3,5 minuty”, brzmi odręczna, przypominająca prospekt reklamowy adnotacja autora

² Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1935, s. 188–189, 201–202.

³ M. Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2002, s. 27. Warner Marien podpisuje zdjęcie: „Vienna: Winter Landscape” i poświęca mu jedno zdanie komentarza.

⁴ M. Faber, *Fotopioniere am k.k. polytechnischen Institut in Wien*, w: *Die Technik und die Musen. Kunst und Kultur im Umfeld der technischen Universität Wien*, red. J. Mikoletzky, Wien 2016, s. 53–64.

⁵ B. Stiegler, F. Thürlmann, *Meisterwerke der Fotografie*, dz. cyt., s. 33.

umieszczona na *passe-partout*. Anton Martin celowo pracuje w niekorzystnych, typowo środkowoeuropejskich warunkach oświetleniowych, by pokazać, jak wynaleziony przez wiedeńskiego przyjaciela fotografa obiektyw fantastycznie skraca liczony do tej pory w kwadransach czas naświetlania do pojedynczych minut i sekund. Nawet w mroczny, zimowy dzień rzeczywistość powoli poddaje się nieopisanie szczegółowej fotografii. Opis możliwości aparatu mówi o portrecie, gdyż dla producenta i fotografa jasne jest, że to zdjęcia ludzi, a nie widoki wież z drewna opałowego są tym, co przyciąga do fotografii.

Voigtländer odnosi komercyjny sukces, sprzedając w ciągu pierwszych trzech lat siedem tysięcy obiektywów. Wymyślony przez Voigtländera we współpracy z pochodzącym ze Słowacji fizykiem i matematykiem Józsefem Petzvałem i testowany przez Antona Martina „Wunderapparat” jest kopiowany i używany przez kolejne pół wieku w atelier na całym świecie⁶. Martin eksperymentuje z technikami fotograficznymi i publikuje artykuły oraz książki, w tym pierwsze wydane po niemiecku już w 1846 roku „repetytorium” fotografii⁷. Popularny, liczący nieco ponad sto stron podręcznik będzie wielokrotnie wznawiany, a ostatnie za życia autora, szóste wydanie liczy ponad pięćset stron i obejmuje pełne spektrum technik utrwalania obrazów rzeczywistości. Jak ujmuje to sam Martin, interesują go m.in. fotografia na metalu, papierze, szkłe, emalii, porcelanie, mikrotypia, makrofotografia, stereoskopia, fototypia, fotolitografia⁸. Martin jako jeden z pierwszych piszących o fotografii zwraca uwagę nie tylko na technikę, lecz rów-

nież na kontekst artystyczny, historyczny, a nawet aspekty prawne fotografii. Dzięki jego pozycji powstaje w Wiedniu, przy Akademii Nauk, pierwsze w Europie Środkowej Towarzystwo Fotograficzne, którego zostaje wybrany pierwszym prezydentem⁹. Udziela się również w redakcji magazynów fotograficznych (m.in. „Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie”) i w 1864 roku otwiera pierwszą w Wiedniu wystawę fotografii.

Pomimo roli, jaką Anton Martin odegrał w pierwszym okresie fotografii, jego praca idzie w zapomnienie, a zdjęcia są właściwie nieznane. Widoki i portrety wydają się blade, lecz tak jak widok ośnieżonego podwórza, ogląda się je po latach z przyjemnością, dla smaku minionych czasów, dla sposobu układania drewna na zimę, dla radosnej przestrzoności tam, gdzie dziś cisną się wysokie gmachy. Opisać dokładnie i szczegółowo rzeczy powszednie – to wielka sztuka.

⁶ Andreas Groll 1812–1873. *Wiens erster moderner Fotograf*, red. M. Faber, Wien Museum, Fotohof edition, Wien–Salzburg 2015, s. 35.

⁷ A.G. Martin, *Repertorium der Photographie, Vollständige Anleitung zur Photographie auf Papier*, Wien 1846.

⁸ Tenze, *Handbuch der Emailphotographie und der Phototypie. Oder Anleitung zur Erzeugung von Photographien auf Email und Porzellan, von Photolithographien, Photometallographien, Photozinkographien, Photogalvanographien und Photoxylographien; ferner Anweisungen zur Kohlenbildererzeugung, zum anastatischen Druckverfahren, zur Reproduktion von Handzeichnungen, nebst anderweitigen Vorschriften und Rezepten bezüglich der Emailphotographie und der Phototypie*, Weimar 1867.

⁹ Niem. Photographischen Gesellschaft in Wien. M. Gröning, M. Faber, *Inkunabeln einer neuen Zeit*, dz. cyt., s. 31. *Die Exploration der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*, red. M. Ponstingl, Wien 2011.

1855

Widok Hradczan

Andreas Groll



Andreas Groll (1812–1872) opuszcza Wiedeń: zapina pas przy ciężkiej walizce podróżującego fotografa i jedzie do Czech. Za pierwszym razem odwiedza Sedlec, Kutną Horę, Kolin, Pilzno i Pragę¹. Tęskni za Pragą i wraca do niej raz po raz. W katalogu ofertowym Grolla w roku 1864–1865 jest dwadzieścia dziewięć pozycji pt. „architektura Wiednia” i trzydzieści siedem

„widoków Pragi”. Biorąc pod uwagę skalę współczesnej produkcji fotograficznej, wydaje się, że to niewiele, a jednak urodzony w wiedeńskim Erdbergu Groll uchodzi za jednego z najpłodniejszych pionierów fotografii². W latach 1842–1873 wykonał 1200 ujęć rozmaitych obiektów poczynawszy od katedr, przez pałace i zamki, aż po dworce i zabudowania kolejowe³.

W przeciwieństwie do portretu fotografia pejzażu wymagała nie lada wysiłku, nie tylko finansowego. Fotografia bowiem to małżeństwo chemii i optyki. W pierwszych dekadach wynalazku składniki chemiczne były drogie, receptury niepewne, a sprzęt, który trzeba zabie-

¹ P. Trnková, *Archäologischer Frühling. Aufnahmen historischer Baudenkmäler in Böhmen*, w: *Andreas Groll 1812–1873*, dz. cyt., Wien–Salzburg 2015, s. 237–244.

² M. Faber, „... Mit aller Kraft auf die Photographie verlegt...” *Annäherungen an das Berufsbild eines frühen Fotografen*, w: *Andreas Groll 1812–1873*, dz. cyt., s. 31.

³ E. Doppler, *Andreas Groll als Vedutist. Fotografie und Malerei im Vergleich*, w: *Andreas Groll 1812–1873*, dz. cyt., s. 229.

rać, ciężki, delikatny, a nade wszystko za-
wodny. Klienci woleli łatwe, wykonywane
w wygodnych atelier portrety, za które skłonni
byli płacić więcej i zamawiać odbitki dla ro-
dziny i znajomych. Po co komu widok miasta?
W połowie XIX wieku turystyka to pieśń przy-
szłości, podobnie jak karty pocztowe i albumy
krajoznawcze ilustrowane fotografiami. Nie
dziwi, że wśród pionierów fotografii tak nie-
wielu jest wędzistów i tak łatwo wśród nich
o plajtę⁴.

Pierwszy biograf Grolla, Zdeněk Wirth,
uważa, że fotograf ten wyruszył w podróż
z motywowanej chęcią zysku pasji⁵. Współ-
cześni badacze domniemają, że na decyzję
Grolla wpływ mogła mieć także prężnie działa-
jąca od 1853 roku Cesarsko-Królewska Komisja
do Badania i Opieki nad Zabytkami wspierana
działaniami Ministerstwa Kultury i Oświaty⁶.
Inaczej niż francuskie „misje heliograficzne” ko-
misja otwarta jest na współpracę nie tylko z za-
wodowcami, lecz również amatorami i pasjo-
natami architektury dawnej i nowej zdobiącej
imperium Habsburgów. Zdjęcia architektury
Grolla przypominają popularne widokówki,
jednak są czymś więcej: zapisem topograficz-
nym. Systematyczne fotografowanie miast
nigdy nie było oczywiste. W XIX wieku, podob-
nie jak dziś, fotografowie rzadko zwracali
uwagę na relacje przestrzenne między budyn-
kami, pierzejami ulic, warstwami zabudowy
czy – jak widać na innych kalotypiach Grolla –
detalami rzeźbiarskimi i małą architekturą. Ta
cecha fotograficznego dzieła Grolla sprawia, że
w XXI wieku opisywany jest – niczym Eugène
Atget – jako „pierwszy nowoczesny” fotograf
Wiednia i Pragi, czy też szerzej, C.K. Monarchii⁷.
Na ten status wpływają także zdjęcia lokomo-
tyw oraz inwestycji kolejowych wykonywane
przez Grolla dla Staats-Eisenbahn-Gesellschaft.
Dzięki podróżom koleją fotograf mógł stwo-
rzyć atlas Europy Środkowej należącej do do-
minium Habsburgów.

Dla pochodzącego z ubogiej rodziny An-
drea Grolla fotografia jest drogą awansu spo-
łecznego. Z nędznej posady sługi prowincjo-
nalnego lekarza awansuje na pomocnika na

wydziale chemii Politechniki Wiedeńskiej. Jed-
nak dopiero fotografia, którą zajmuje się od
1842 roku, zapewnia mu sukces. Najjaśniejszym
punktem w biografii Grolla jest pierścień z dia-
mentem wręczony mu w 1857 roku przez cesa-
rza Franciszka Józefa w uznaniu za zasługi⁸. Ce-
sarz musiał więc widzieć także obraz,
w perspektywie którego widniały Hradczany.
Sfotografowana z położonej po Małej Stronie
wieży Mostu Karola siedziba Habsburgów do-
minuje nad miastem, ale go nie przytłacza.
Dachy kamienic Małej Strony rytmizują dolną
część kompozycji, której mocnymi punktami
są: bryła barokowego kościoła świętego Miko-
łaja po lewej stronie oraz widoczne w tle, bliżej
prawej strony kadru, Hradczany z wieżą ka-
tedry świętego Wita. Po lewej stronie w mroku
tonie ulica Mostowa, a na wprost uwagę
zwraca półkoliste okno w dachu jednej z ka-
mienic ulicy Josefskiej. Duże okno może pełnić
funkcję doświetlającą atelier, ale za wcześniej
jeszcze na obszerne pracownie fotograficzne,
które będą lokowały się od lat 60. na górnych
piętrach kamienic, więc może malarz? Na kalo-
typiach z 1855 i 1856 roku Praga wygląda jak we
śnie. Most Karola jest wymarły, Kampa mil-
cząca, koła młyńskie na Čertovce kręcą się, na-
daremnie mieląc martwą ciszę. Nie tylko nie
ma tłumów turystów, lecz nie widać nawet
mieszkańców. Wszystko przez wczesną, sprzy-
jającą fotografii porę dnia. Miasto jest auten-
tyczne i niczym w wierszu Jaroslava Seiferta
można odnieść wrażenie, że „Praga się do nas
uśmiecha”⁹.

Szczęście opuszcza Grolla pod koniec
życia. Trudno mu nadążyć za konkurencją i no-

⁴ Tamże, s. 227–235.

⁵ Z. Wirth, *První fotograf Prahy*, „Umění” 1939/1940, t. 12, s. 361–376. Wirth nie wyklucza, że Groll sam podjął wyprawę; tamże, s. 366.

⁶ Niem. k.k. Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. M. Faber, „... Mit aller Kraft auf die Photographie verlegt. ...”, dz. cyt., s. 48–53.

⁷ Andreas Groll 1812–1873, dz. cyt.

⁸ Z. Wirth, *První fotograf Prahy*, dz. cyt., s. 363.

⁹ „Praga się do mnie uśmiechnęła, / a ja zadrzałem / jak kochanek, kiedy ujrzy kochankę / i nie może doczekać się uścisku”, tłumaczenie Józefa Waczkowa, w: J. Seifert, *Być poetą. Wybór liryków*, Warszawa 1997, s. 250–254.

winkami technicznymi. Tania i masowa produkcja wypiera wymagające warsztatowo i czasochłonne rzemiosło praktykowane przez pionierów. Gdy umiera podczas epidemii tyfusu w wieku lat sześćdziesięciu, Groll nie tylko jest biedny, lecz również zapomniany. Po licytacji majątku fotografa wdowie i synowi zostaje sto dwadzieścia osiem guldenów spadku¹⁰. W tym czasie przeciętny fotograf wiedeński za portret atelierowy powielony w tuzinie egzemplarzy liczy sobie cztery guldeny¹¹.

Pierwsze widoki Pragi należą dziś do najbardziej znanych zdjęć Grolla. Są bezcenne. „To jest kawałek mojej rodziny i właściwie to jestem ja, tak jak ja jestem losem Hradczan, losem kraju, który jest tak piękny, że potężniejsi sąsiedzi zawsze go zdobywali”, pisze w biograficznym eseju *Kim jestem* Bohumil Hrabal¹². „Za mną wznosi się zamek królewski, powtarzam

sobie w myślach to, co przewinęło się przez Hradczany, czescy książęta, czescy królowie, Habsburgowie, prezydenci, potem Hitler, potem znowu prezydenci, a potem Chruszczow i Breżniew, tak jak ci potentaci, którzy przepłynęli przez bramy i drzwi, wychylali się z okien tego zamku, wszystko to mam zakumulowane w sobie”¹³. Od lat 80., gdy Hrabal pisał swój esej, przewinął się jeszcze Gorbaczow, i znowu prezydenci... Zamek królewski wznosi się, wciąż widoczny z wieży mostu Karola dokładnie jak za czasów Andreasa Grolla...

¹⁰ M. Faber, „... Mit aller Kraft auf die Photographie verlegt...”, dz. cyt., s. 92–95.

¹¹ Tamże, s. 95.

¹² B. Hrabal, *Kim jestem*, w: *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, red. J. Baluch, Kraków 2001, s. 19.

¹³ Tamże, s. 18.

1857

Autoportret z żoną Carl Albert Dauthendey

„Początkowo nie śmiano dłużej przypatrywać się wykonanym przez niego zdjęciom” – tak Max Dauthendey wspomina fotografie wykonane przez swojego ojca, Carla Alberta Dauthendeya (1819–1896)¹. „Wyrazistość tych ludzi wzbudzała lęk; patrzący na nie miał wrażenie, że te małe, drobniutkie twarze na zdjęciu mogą człowieka nawet widzieć, tak oszałamiająco oddziaływała na patrzącego niespotykana dotychczas sugestywność pierwszych dagero-

typów i ich niespotykana wierność wobec natury”². Autoportret aktywnego w Lipsku, Sankt Petersburgu i Würzburgu fotografa przedstawia go wraz z zaślubioną, jak głosi podpis, panną Charlottą Friedrich i został wykonany po pierwszej wspólnej wizycie małżeństwa w kościele³. To tłumaczy odświętny strój kobiety, a także uroczystą minę ubranego w surdut mężczyzny, pioniera fotografii, w owym czasie właściciela dwóch atelier przy Newskim Prospekcie i nadwornego fotografa rodziny carskiej. Atelier, w którym Dauthendey wykonuje autoportret, pozbawione jest rekwizytów, z wyjątkiem zdobionych krzeseł, których fragmenty oparć widoczne są zza pleców modeli. Tło stanowi ciemna ściana, podkreślająca rysunek sylwetek. Mężczyzna prawym ramieniem

¹ M. Dauthendey, *Der Geist meines Vaters. Ein Lebensbild*, Bremen 2010. Tłumaczenie Janusza Sikorskiego za: W. Benjamin, *Mała historia historii fotografii*, w: tegoż, *Aniël historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 110.

² Tamże.

³ R. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern 1998, s. 22.



obejmuje kobietę. W drugiej dłoni Dauthendey trzyma cylinder. Wtopione w dal spojrzenie kobiety omija siedzącego obok męża. Ten z kolei śmiało spogląda na wprost obiektywu aparatu. Na zdjęciu udało się utrwalić ulotną chwilę wspólnego przebywania pary. Wszystko, co najważniejsze, zamyka się w spojrzeniach i gestach. „Między gestem a fotografią istnieje tajemny związek. Moc gestu, zdolnego odzwierciedlić i przywołać całe zastępy anielskich potęg, ma źródło w obiektywie fotografa i znajduje w fotografii swój *locus*, topiczną chwilę”, pisze Giorgio Agamben i dodaje: „Wieczne powtórzenie oznacza tu *apokatastasis*, niekończącą się rekapitulację egzystencji”⁴.

Pierwsi zreprodukowani ludzie pojawili się w polu widzenia fotografii nieposzlakowani, za to ujęci w pięknym i sensownym kształcie owalu. Staroświecki format został wymuszony techniką, a konkretnie parametrami obiektywu. Skutkiem ubocznym jasnej konstrukcji Petzvala jest charakterystyczna krzywizna pola i winietowanie. Tę aberrację optyczną wyeliminuje dopiero w 1866 roku aplanat, obiektyw wynaleziony w Monachium przez Hugo Adolphe’a Steinheila. Użyty przez Dauthendeya portretowy obiektyw wymaga do poprawnego naświetlenia niespełna minuty. To wciąż dużo, a jednak dzięki systemowi

⁴ G. Agamben, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 37.

podparć i treningowi modelom udaje się wytrwać bez ruchu. Pierwsze portrety fotograficzne przesycane są zastygłym spojrzeniem, a wokół ludzkiego oblicza panuje milczenie.

O należącym do inkunabułów fotografii obrazie pisze Walter Benjamin⁵: „Jeżeli dostatecznie długo zagłębiać się w takim zdjęciu, dostrzega się, jak bardzo również i tutaj stykają się przeciwieństwa; najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną, jakiej namalowany obraz już dla nas posiadać nie może. Na przekór wszelkiemu kunsztowi fotografa i wszelkiemu komponowaniu pozy modela, oglądający odczuwa nieodpartą chęć doszukiwania się w takim zdjęciu owej maleńkiej iskierki przypadku, nierozrwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość niejako przepełniła charakter obrazu, doszukania się owego niepozornego miejsca, w którym – w takiej, a nie innej formie istnienia owej dawno minio-

nej minuty – do dziś jeszcze przycupnęła przyszłość, a tak przemyślnie, że możemy ją odkryć, oglądając się za siebie”⁶. Dla autora *Małej historii fotografii* moment nieświadomości związany z przyszłością skrywa spojrzenie żony Dauthendeya⁷. Nieobecne, uciekające w bok zapowiada tragedię – samobójstwo przez podcięcie żył, wkrótce po tym, jak powije szóste dziecko. Niewątpliwie są w tym wzniosłym portrecie smutek i powaga, ale kwestią dyskusyjną pozostaje rzekoma trwoga. Jak dowodzi Rolf Krauss, Benjamin myli pierwszą i drugą żonę Dauthendeya⁸. Sfotografowana w 1857 roku kobieta nie jest samobójczynią – tą była pierwsza żona, córka rabina z heskiego Hanau, Anna Olschwang – lecz szczęśliwą matką dwójki dzieci (Dauthendey miał w sumie ośmioro potomstwa). Interpretacja Benjamina okazuje się więc zanurzoną w nieświadomości projekcją. Choć druga żona ma powody do obaw, to daleka jest od samobójstwa. Za jej namową Dauthendey porzuca służbę u kapryśnych carów i w 1862 roku cała rodzina przenosi się z Petersburga do Würzburga⁹.

Portret młodej pary jest dziwny, gdyż pozabawiony typowego dla podobnych obrazów szczęścia i czułości, ale także – wyzbyty tragizmu. Fotografia jest rodzinną pamiątką, która stanowi dopełnienie przeżycia. To zdjęcie jest na swój sposób autentyczne, poważne i zarazem banalne. Banalność codzienności to wielkie odkrycie dziewiętnastowiecznej fotografii.

⁵ W. Benjamin zobaczył to zdjęcie w książce Helmuta Theodora Bosserta i Heinricha Guttmana o wczesnej fotografii *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840–1870*, Frankfurt am Main 1930. Por. E. Leslie, *Introduction: Walter Benjamin and the Birth of Photography*, w: W. Benjamin, *On photography*, London 2015, s. 5–71.

⁶ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 108–109.

⁷ Tamże, s. 109.

⁸ R. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, dz. cyt., s. 18–24; por. także E. Leslie, *Introduction*, dz. cyt., s. 96.

⁹ M. Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, dz. cyt., s. 43–65.