

Historia wizualna

Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków

redakcja naukowa
Magdalena Saryusz-Wolska

Niemiecki Instytut Historyczny
Wydawnictwo Naukowe Scholar

Warszawa 2020

Magdalena Saryusz-Wolska

Wprowadzenie. Tradycje i perspektywy historii wizualnej w Niemczech¹

Historia wizualna nie jest w polskiej literaturze przedmiotu żadną nowinką, a mimo to ogromny dorobek, jaki w tym zakresie wypracowali historycy i historyczki z Niemiec, pozostaje u nas nieznanym. Zamierzeniem tej antologii jest zmiana tego stanu rzeczy. Nie oznacza to, że książka ta ma charakter „kolonialny” i służy wyłącznie jednostronnemu transferowi wiedzy z Zachodu na Wschód. Przeciwnie, wizualizacja historii jest zjawiskiem międzynarodowym, żeby nie powiedzieć: globalnym, i zasługuje na wielokierunkową wymianę.

Porządkując ten obszar badawczy, Piotr Witek stwierdził, że historia wizualna ma charakter dwutorowy: z jednej strony zajmuje się wizualnymi reprezentacjami przeszłości, z drugiej zaś reprezentuje i opowiada przeszłość przez obrazy². Tak zdefiniowana historia wizualna jest częścią pola naukowego, wobec czego Dorota Skotarczak opisuje ją jako „multidyscyplinarne zorientowaną subdyscyplinę badawczą zajmującą się analizą przedstawięń (audio)wizualnych w kontekście historycznym”³. Konotacje terminu *visual history* bywają jednak znacznie szersze: przeszłość sama w sobie może przyjmować formę obrazową,

¹ Tekst jest zrewidowaną, zaktualizowaną i znacząco uzupełnioną wersją rozdziału *Obrazy w badaniach historycznych – dyskusje niemieckie*, w: M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, Warszawa 2015.

² Por. P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 37, 2014, s. 161–162.

³ D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 188.

wyrażać się w obrazach lub być przez nie kształtowana. Jak zauważa Mieke Bal:

Wizualność nie jest nowoczesnym wynalazkiem, chociaż jej operacje są z pewnością zabarwiane, analizowane i reprodukowane przez techniczne media, a zatem sensownie jest myśleć o wizualności jako posiadającej historyczny (ale także radykalnie niehistoryczny) wymiar⁴.

Aby ułatwić badania w tym obszarze, archiwa opracowują i udostępniają coraz więcej materiałów wizualnych. Dydaktycy wykorzystują je w nauczaniu, a praktycy w muzeach, filmach, audycjach, grach komputerowych i portalach internetowych. Stwierdzenia, że obrazy kształtują wyobraźnię historyczną i imaginarium zbiorowe można dziś znaleźć w wielu publikacjach naukowych i popularnych – na ogół przywoływane są one niestety na zasadzie aksjomatu, bez odpowiednich podstaw empirycznych.

Inspiracje: studia wizualne i obrazoznawstwo

Historia wizualna stanowi ciekawą przestrzeń prawdziwie interdyscyplinarnej wymiany. W nowszych pracach z tego zakresu niemal zawsze odnajdziemy odwołania do zwrotu piktorialnego, proklamowanego w 1992 r. przez W.J.T. Mitchella⁵. Ten amerykański badacz był jednak zainteresowany głównie współczesnymi przemianami wizualności, podobnie jak wtórujący mu Nicholas Mirzoeff czy Lisa Cartwright⁶. Mitchell postulował, by humanistyka, która zdominowana była dotychczas przez

⁴ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 17, 2006, s. 363.

⁵ Por. W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, tłum. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1; tenże, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

⁶ Por. polskie przekłady klasycznych tekstów o badaniach kultury wizualnej w „Artium Quaestiones” 17, 2006; W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*; tenże, *Zwrot piktorialny...*; N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków 2016. Por. też podstawowy podręcznik do badań kultury wizualnej: L. Cartwright, M. Sturken, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York 2009.

metodologie lingwistyczne i strukturalne, dostrzegła obrazy zarówno w roli przedmiotu badań, jak i aktorów życia społecznego:

Obraz posiada obecnie status – pisat – który znajduje się gdzieś między Kuhnowskim „paradygmatem” a „anomalią”, wyłaniając się jako centralny temat dyskusji w humanistyce, podobnie jak niegdyś czynił to język; innymi słowy: jako rodzaj modelu lub figury retorycznej oraz jako nierozwiązany problem, być może przedmiot swej własnej „nauki”, jako coś co Erwin Panofsky nazwał ikonologią⁷.

Anglosaskie *visual culture studies*, które nazywane bywają po polsku badaniami kultury wizualnej lub po prostu studiami wizualnymi, kiełkowały w katedrach historii sztuki, czerpiąc inspiracje ze sztuki najnowszej, filmo- i medioznawstwa, a także teorii i krytyki kultury. Zasadniczo bowiem badaczom zwrotu piktorialnego, określanego też (mimo pewnych różnic między tymi pojęciami) ikonicznym, wizualnym lub obrazowym, chodziło o współczesność.

W Niemczech konsekwencje zwrotu piktorialnego były nieco inne niż w innych środowiskach naukowych, gdyż tezy Mitchella i jego zwolenników natrafiły tu na ugruntowaną tradycję obrazoznawstwa: *Bildwissenschaft*⁸. Sięgała ona okresu międzywojennego: dorobku Aby’ego Warburga i Erwina Panofsky’ego.

Dokonanie Warburga polegało między innymi na przedmiotowym poszerzeniu zainteresowań historii sztuki o obrazy

⁷ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny...*, s. 6.

⁸ Na temat różnic i podobieństw między anglosaskimi *visual culture studies* a niemiecką *Bildwissenschaft* por. A. Zeidler-Janiszewska, „*Visual Culture Studies*” czy antropologicznie zorientowana „*Bildwissenschaft*”? *O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; na temat niemieckiej tradycji badania obrazów por. K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/moderna. Działania obrazów*, Warszawa 2016; D. Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, München 2012. Sami zainteresowani – Boehm i Mitchell – opublikowali wymianę poglądów w: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. H. Belting, München 2007. Na temat stanowiska Mitchella wobec obrazoznawstwa por. tenże, *Bildwissenschaft*, w: *Ikonologie der Gegenwart*, red. G. Boehm, H. Bredekamp, München 2009; tenże, *Bildwissenschaft*, w: *Images of Science and the Scientist*, red. B. Hüppauf, New York 2007. Raczej „anglosaski” model studiów wizualnych w obszarze niemieckojęzycznym reprezentują natomiast S. Schade, S. Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

nieartystyczne oraz na teoretycznym dialogu z innymi dyscyplinami, co w tamtym czasie nie było oczywiste⁹. Szukał on powiązań między obrazami z różnych epok, posługując się metaforami pamięci czy engramu – pojęcie to zapożyczył od Richarda Semona, gdzie oznacza ono „wydarzenie, które wywarło wpływ na materię i pozostawiło swój ślad”¹⁰. Pokłosie koncepcji, w której obraz jest wizualnym śladem, ale i sam oddziałuje na przestrzeń pozawizualną, odnajdziemy w tym tomie w tekście Horsta Bredekampa, który jest jednym z kontynuatorów i popularyzatorów myśli Warburga.

Panofsky natomiast – oprócz wielu innych zasług – wslawił się metodycznym opracowaniem ikonografii i ikonologii¹¹, czyli trzystopniowej procedury pracy z obrazem, wykorzystywanej w historii sztuki. Stanowi ona punkt wyjścia dla Rainera Wohlfeila, który zajął się rozpoznaniem możliwości systematycznego wykorzystania źródeł wizualnych w badaniach historycznych. Zmodyfikowaną wersję analizy ikonograficznej i ikonologicznej zaprezentował w artykule *Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym*, zamieszczonym w tej książce. Wyroste na międzywojennej tradycji *Bildwissenschaft* prace do dziś kontynuują także Gottfried Boehm, Hans Belting i Martin Warnke. Już ich afiliacje i biografie naukowe pokazują, że obrazoznawstwo nie uwolniło się od historii sztuki, wobec czego – inaczej niż anglosaskie studia wizualne – przeważnie podąża za tradycyjnym porządkiem czasowym.

Jako że niektóre teksty wymienionych wyżej autorów dostępne są w języku polskim¹², należy poczynić uwagę transla-

⁹ Por. m.in. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke, współpr. C. Brink, tłum. i red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2016; „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2–3, 2011 (numer monograficzny poświęcony Warburgowi).

¹⁰ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, tłum. M. Frienbork, Hamburg 1992, s. 326 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. M.S.-W.).

¹¹ Por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

¹² Por. m.in. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007. Warnke znany jest w Polsce przede wszystkim jako redaktor *Atlasu ob-*

torską: pojęcie *Bildwissenschaft* funkcjonuje w przekładach jako „obrazoznawstwo” oraz „nauka o obrazie”, a bywa także podawane w brzmieniu oryginalnym. W tej książce decyduję się na pierwszy z zaproponowanych terminów, co nie znaczy jednak negowania pozostałych. „Obrazoznawstwo” wydaje się w jednym słowie oddawać ideę *Bildwissenschaft*, ale nie ma mocnych merytorycznych argumentów, by przedkładać je nad „naukę o obrazie”. Dla uproszczenia proponuję też pozostanie przy „obrazoznawstwie” jako odpowiedniku alternatywnych terminów *Bildkunde* i *Bildforschung*. Można by wprawdzie zaproponować na przykład „obrazologię” i „badania obrazu”, ale Wohlfeil, który wśród reprezentowanych w tej książce autorów jest głównym propagatorem tych pojęć, czerpie z tych samych tradycji intelektualnych co Boehm, Belting czy Bredekamp, nie ma więc powodu, by mnożyć używane terminy. Po okresie niepewności w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. humanistyka niemiecka porzuciła nieco anachroniczne pojęcia *Bildkunde* i *Bildforschung*, pozostając przy *Bildwissenschaft* – głównie za sprawą Boehma. W zamieszczonych tu przekładach pojęcia te różnicowane są zatem jedynie w takich wypadkach, kiedy przekłada się to na odmienne zakresy znaczeniowe.

Już na podstawie tego skrótowego sprawozdania i wyjaśnień translatorskich można dostrzec, że dwie zasadnicze różnice między badaniami kultury wizualnej a obrazoznawstwem polegają na określeniu przedmiotu i czasu badań. Zaczniemy od przedmiotu, czyli odpowiednio: obrazu i wizualności. Według Boehma centralnym tematem *Bildwissenschaft* jest obraz określany przez „ikoniczną różnicę”, czyli relację między obrazem a tym, co poza nim:

To, co ukazuje nam się jako obraz, zasada się na jednym kontraście podstawowym – tym, który zachodzi między całą, dającą się ogarnąć wzrokiem płaszczyzną a wszystkimi zdarzeniami zewnętrznymi w jej obrębie. Artysta zoptymalizował stosunek

razów *Mnemosyne*... K. Charewicz-Jakubowska opublikowała polskojęzyczną monografię poświęconą teorii obrazu według przedstawicieli *Bildwissenschaft*; por. też, dz. cyt.

między naoczną całością a zawartymi w niej szczegółowymi jakościami (koloru, kształtu, postaci etc.)¹³.

Tak zdefiniowany przedmiot badań to zatem płaszczyzna wyodrębniona z innych płaszczyzn. Co więcej, jest to rozumienie wywodzące się z historii sztuki, w uprzywilejowany sposób traktujące obrazy artystyczne, czego pokłosie odnajdziemy zarówno w tekście jedyne go spośród pomieszczonych w tym tomie autorów historyka sztuki, czyli Bredekampa, jak i w artykułach dwóch historyków: Wohlfeila i Bernda Roecka. Piszą oni o możliwościach wykorzystania metodologii historii sztuki w pozostałych naukach historycznych.

O ile fundamentalnym przedmiotem zainteresowania *Bildwissenschaft* są obrazy, relacje między nimi i ciałem, w którym są umiejscowione (to kluczowy element *Antropologii obrazu* Bellinga¹⁴), o tyle w centrum anglosaskich badań kultury wizualnej znajdują się dyskursy spojrzenia uwikłane w konteksty hegemoniczne, płciowe czy postkolonialne. Nie zajmują się one obrazem, ale wizualnością, która obejmuje też praktyki społeczne. Jak zauważa Martin Seel, obraz to mniej niż wizualność¹⁵. Nie można jej wyodrębnić od nie-wizualności, gdyż w jej polu znajdują się też uwarunkowania produkcji i recepcji obrazu, towarzyszy jej zawsze patrzący podmiot, jego spojrzenie i działanie.

Na pierwszy rzut oka obrazoznawstwo różni się od studiów wizualnych nie tylko sposobem definiowania przedmiotu badawczego, ale też stosunkiem do czasu. Wspomniałam, że wyrosło na gruncie historii sztuki obrazoznawstwo podąża za porządkiem chronologicznym (choć bywa, że go odwraca lub przełamuje), podczas gdy punktem wyjścia studiów wizualnych z zasady jest współczesność. Jednak i ten ogląd należy nieco zniuansować, gdyż przedstawiciele *visual culture studies* nie ignorują historyczności obrazów. Kaja Silverman, jedna ze współtwórczyń tego kierunku badań, podkreśla, że nie ma epok bardziej i mniej wizualnych. Różnią się one tylko specyficznymi dla nich

¹³ G. Boehm, *Powrót obrazów*, w: tenże, *O obrazach i widzeniu...*, s. 295–296.

¹⁴ Por. H. Belling, dz. cyt.

¹⁵ Cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 19.

formami wizualności¹⁶. Również Mitchell wyjaśniał, że obrana przez niego perspektywa nie była tożsama z twierdzeniem, „że epoka nowoczesna jest unikatowa i bezprecedensowa w swojej obsesji dotyczącej widzenia i reprezentacji wizualnej”¹⁷. Zagadnienie to wpisane jest w istotę zwrotu wizualnego. Jak pisze Doris Bachmann-Medick:

Konkretne badania na temat historycznej „kultury wizualnej” umożliwiają [...] ukierunkowane powiązanie zwrotne form reprezentacji z doświadczeniami aktorów, czy to w badaniach znaczenia ulotek propagandowych i środków masowego przekazu, bądź roli fotografii w politycznej ikonografii z pogranicza (państwowej) propagandy i „wizualnych przeciwświatów”, jak też ich kolonialistycznego sposobu wykorzystywania, w badaniach tzw. obrazów dokumentalnych i wojennych, a przede wszystkim wizualnych reprezentacji Holokaustu¹⁸.

Stosunek studiów wizualnych do historii uwidoczniał się przy okazji dyskusji nad modelem analizy preposteryjnej, zaproponowanym przez Mieke Bal¹⁹. Obraz – nawet najdawniejszy – nie jest dla niej źródłem wiedzy o przeszłości, lecz przedmiotem analizy kulturowej, która prowadzona jest z pozycji „tu i teraz”, zgodnie z bieżącymi potrzebami poznawczymi. „Trzeba rozpatrywać to, co historyczne – pisze Bal – wraz z tym, co współczesne, tak, by różnica temporalna mogła rzeczywiście mieć znaczenie”²⁰. W obszernych analizach obrazów Caravaggia i Rembrandta wysnuwa ona wnioski dotyczące terażniejszości, gdyż według niej badanie powinno pokazać pozostałości historycznej kultury wizualnej we współczesności²¹. Oznacza to, że

¹⁶ K. Silverman, *Dem Blickregime begegnen*, tłum. N. Noack, R.M. Buegel, w: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, red. Ch. Kravagna, Berlin 1997, s. 42.

¹⁷ W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 17, 2006, s. 285.

¹⁸ D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 440.

¹⁹ Por. M. Salwa, *The Space of Art History. Mieke Bal's Preposterousness*, „Art. Inquiry. Recherches sur les Arts” 11, 2009.

²⁰ M. Bal, dz. cyt., s. 377.

²¹ Por. tamże, s. 372; też, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999; też, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image*

Bal „wyprowadza historię sztuki poza więzy chronologii”²² – jak słusznie, a zarazem krytycznie dostrzega Mariusz Bryl.

Mimo ich międzynarodowej kariery i popularności prace anglosaskich uczonych nie skolonizowały myśli niemieckiej, lecz weszły z nią w płodny dialog. W korespondencyjnej wymianie myśli między Mitchellem a Boehmem czytamy, że obaj pracowali nad podobnymi tematami niezależnie od siebie i późno zdali sobie sprawę z istnienia analogicznych publikacji po drugiej stronie Atlantyku. Boehm tłumaczy, że pracował w obrębie historii sztuki, wykorzystując narzędzia hermeneutyki, Mitchell powołuje się między innymi na semiotykę i amerykańskie medioznawstwo²³.

Z dzisiejszej perspektywy łatwo prześledzić zwiastuny zwrotu wizualnego w naukach historycznych i dostrzec, że były to równoległe, wielotorowe procesy, które przebiegały niezależnie od siebie. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby przedstawiciele różnych dyscyplin (historii, historii sztuki, medioznawstwa itd.), którzy nie spotykają się na tych samych konferencjach i nie od razu czytają najnowsze publikacje spoza swojego obszaru badawczego, tak szybko podchwycili wzajemne refleksje. Jednak dyskusja na temat narastającej wizualizacji kultury toczyła się nie tylko wśród historyków sztuki, medio- i kulturoznawców. W czasie, gdy prace Mitchella czy Mirzoeffa z jednej strony oraz Boehma czy Beltinga z drugiej dopiero zyskiwały rozgłos, metodologia historii szukała własnych odpowiedzi na podobne pytania. Historycy reagowali na te same przemiany kulturowe, które stały u źródeł zwrotu piktorialnego. W głośnej książce *New Perspectives on Historical Writing*, wydanej po raz pierwszy w 1991 r. pod redakcją Petera Burke’a, historia wizualna (*visual history*) została omówiona obok takich podejść jak historia kobiet, historia mówiona, historia środowiskowa czy mikrohistoria, jakkolwiek autor tego tekstu, Ivan Gaskell, borykał

Opposition. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory, Cambridge–New York 1991.

²² M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 644.

²³ Por. G. Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief, w: Bilderfragen...*; W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn: eine Antwort*, w: tamże.

się jeszcze z trudnościami w wyznaczaniu granicy między historią wizualną a historią sztuki²⁴ – problem ten dostrzeżemy także w niemieckich tekstach Wohlfeila czy Roecka z tego okresu. W niedawnym tomie pod redakcją Petera Burke’a i Marka Tamma, w którym dyskutowane są najnowsze podejścia do historii, temat wizualności jako jedyny podejmowany jest ponownie, lecz tym razem nie pod szyldem historii wizualnej, lecz historii kultury wizualnej²⁵.

Włączanie obrazów w refleksję o historii odbywało się na tle innego, brzemiennego w skutki dyskursu. W 1992 r., a zatem w tym samym czasie, kiedy Mitchell obwieszczał *pictorial turn*, egiptolog Jan Assmann zwiastował początek zwrotu pamięciowego (zwanego też memorialnym): „Wszystko przemawia za tym, że kwestia pamięci wpłynie na wytworzenie nowego paradygmatu nauk o kulturze, który w nowym świetle postawi rozmaite zjawiska i dziedziny – sztukę i literaturę, politykę i społeczeństwo, religię i prawo”²⁶. Zwroty pamięciowy i piktorialny nie pozostawały bez związku ze sobą, gdyż oba dawały narzędzia – każdy ze swej strony – do namysłu nad miejscem i rolą przeszłości w terażniejszości. Popularyzacja perspektywy memorialnej w historii była o tyle istotna, że badania pamięci ze swej natury są transmedialne i – w przeciwieństwie do ugruntowanych metod historycznych – nie faworyzują analiz opartych na tekstach. Zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych przedmiotem wczesnych badań pamięci były pomniki, uroczystości jubileuszowe czy filmy historyczne. W rezultacie nie można już było ograniczać przeszłości do wymiaru tekstualnego. Domniemany potencjał obrazów dla kształtowania wyobrażeń społecznych i formowania pamięci zbiorowej przyczynił się do wzrostu zainteresowania tą tematyką wśród historyków.

²⁴ I. Gaskell, *Visual History*, w: *New Perspectives on Historical Writing*, red. P. Burke, wyd. 2, Cambridge–Oxford 2001.

²⁵ G. Bartholeyns i in., *History of Visual Culture*, w: *Debating New Approaches to History*, red. M. Tamm, P. Burke, London 2018.

²⁶ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Warszawa 2008, s. 27.

Obrazy w historii i historia w obrazach

Spotkanie obrazoznawstwa i studiów wizualnych okazało się niezwykle owocne dla historii wizualnej. Umieszczenie jej w polu naszkicowanych wyżej tradycji intelektualnych pozwala spojrzeć na nią w szerszej perspektywie. W moim przekonaniu historia wizualna jest nie tylko subdyscypliną naukową, jak sugeruje Skotarczak, czy dwutorową praktyką akademicką obejmującą badania reprezentacji (z) przeszłości prowadzone między innymi w formie wizualnej, o czym pisze Witek. Zwłaszcza w obszarze niemieckojęzycznym trudno zawęzić dyskutowane tu zjawisko do działalności naukowej, gdyż w języku niemieckim stosuje się rozróżnienie między historią w znaczeniu minionych dziejów (*Geschichte*) a historią jako nauką (*Geschichtswissenschaft*) – to drugie pojęcie tłumaczone jest w tej książce jako „nauki historyczne”. Mimo że w niemieckich publikacjach często używa się terminu *visual history* w formie angielskiej, to siatka pojęciowa rozróżniająca naukę od jej przedmiotu jest silnie wpisana w myślenie o tym zagadnieniu.

Kłopoty definicyjne wynikają ponadto z typowej dla historii dwuznaczności wyrażającej się w relacji między *res gestae* a *historia rerum gestarum*²⁷. Obrazy są elementem przeszłości, ale i – w zmediatyzowanym świecie – formą narracji o niej. W głośnym eseju *Historiografia i historiofotia* z 1988 r. (czyli sprzed zwrotu piktorialnego) Hayden White domagał się prawa do opowiadania historii w formie wizualnej²⁸. Piotr Witek widzi tu analogię do socjologii i antropologii wizualnej, które zajmują się zarówno audiowizualnym wymiarem kultury, jak i technologiami

²⁷ J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2009, s. 10.

²⁸ H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008. Robert A. Rosenstone odpowiadał White'owi z perspektywy historyka, który od czasu do czasu zaangażowany bywa w produkcję filmów historycznych: tenże, *History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History into Film*, „The American Historical Review” 5, 1998. W polskich badaniach najwięcej miejsca temu zagadnieniu poświęcił Piotr Witek, zastanawiając się, na ile można traktować twórców filmowych (np. Andrzeja Wajdę) jako historyków; por. P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

obrazowymi, które można wykorzystywać w badaniach²⁹. Z jednej strony należy przyznać rację Witkowi w kwestii uznania zasług nauk społecznych dla doskonalenia metod analizy wizualnej i badania obrazów pod kątem tego, co mówią nam one o świecie zewnętrznym³⁰. Z drugiej jednak strony, międzydiscyplinarne porównania bywają zawodne, bo o ile zestawienie z socjologią czy antropologią wydaje się sensowne, to zastanówmy się, czy przez analogię do historii wizualnej skłonni byłibyśmy uznać historię społeczną / kobiet / środowiskową itd. za dyscyplinę o dziejach odpowiednio: społeczeństwa / kobiet / środowiska i zarazem pisane przez społeczeństwo / kobiety / środowisko. Każda z nich jest wielowymiarowa, a jej zrozumienie wymaga nakreślenia tradycji intelektualnych, w których powstawały.

Aby pozostać przy binarnym modelu historii wizualnej, a jednocześnie nie wikać się w nader szczegółowe (i czasami problematyczne) rozróżnienia, proponuję przejąć pojemną typologię Eugena Kottego, który wyodrębnia dwa obszary: (1) historię w obrazach i (2) obrazy w historii³¹. W moim przekonaniu zasadnicze pytanie historii wizualnej dotyczy relacji między (*ad 1*) obrazami uznawanymi za narzędzie do zdobywania i formułowania wiedzy o przeszłości oraz (*ad 2*) obrazami jako takimi w ich historycznym kontekście. Innymi słowy, obraz może być sprowadzany do roli źródła historycznego oraz analizowany jako zjawisko *per se* historyczne. W tym drugim ujęciu chodzi o – jak pisze Jens Jäger – „społeczną i kulturową rolę

²⁹ P. Witek, *Metodologiczne problemy...*, s. 161.

³⁰ Por. m.in. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010; *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012; P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005; T. Ferenc, *Analiza obrazów – przegląd metod i inspiracji teoretycznych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 32, 2007.

³¹ Por. *Geschichte in Bildern – Bilder in der Geschichte. Fallbeispiele zur historischen Bildforschung*, red. E. Kotte, Frankfurt am Main 2014. Książka pod redakcją Kottego zawiera inspirujący wstęp, ale niestety poszczególne teksty, które mają uargumentować tę koncepcję, są bardzo zróżnicowane zarówno pod względem tematyki, jak i jakości.

obrazów w różnych okolicznościach dziejowych”³². Tak potraktowane obrazy mogą „tłumaczyć” stosunki i zmiany społeczne³³.

Dla wielu historyków obrazy są świadectwem badanej rzeczywistości, do której można też dotrzeć na inne sposoby. W publikacjach obrazy stają się wtedy po prostu ilustracjami, które uzupełniają wywód prowadzony w formie tekstowej i oparty na tekstach. Dotyczy to przede wszystkim fotografii, gdyż przypisuje im się indeksalny charakter. Wedle tej logiki fakt, że widzimy coś na zdjęciu oznacza, że to coś musiało istnieć przed obiektywem. W rezultacie fotografie stają się często atrakcyjnym dodatkiem – swoistą „wisienką na torcie” – który ma ilustrować prawdziwość wniosków uzyskanych innymi drogami, nie są zaś pełnoprawnym źródłem i przedmiotem badawczym.

Ekspansja obrazów z/o przeszłości, a w związku z tym samej historii wizualnej, wynika z tych samych zjawisk, które diagnozowali ojcowie założyciele studiów wizualnych i obrazoznawstwa. Rzeczywistość (w tym przeszłość) wydaje się coraz trudniejsza do uchwycenia w słowach i coraz bardziej podatna na artykulację w formie wizualnej. Paradoksalnie jednak to historycy epok dawnych (a nie współczesnych), którzy nie dysponują nadmiarem źródeł, od dawna wykorzystują obrazy. Dla badań nad dziejami starożytnymi, średniowiecznymi czy wczesnonowoczesnymi czerpanie informacji z rycin, ilustracji, tablic, rzeźb itp. nie jest niczym szczególnym. W miarę jak zainteresowanie naukowe przesuwa się w czasie i zwiększa się liczba dostępnych źródeł (zarówno wizualnych, jak i pisanych), obrazy sprowadzane są do roli ilustracji. Mimo że XX w. bywa nazywany stuleciem wizualności (niekoniecznie słusznie, jak sygnalizowała to Silverman), to historiografia tego okresu opiera się w większości na źródłach językowych (pisemnych i ustnych), obrazy – o ile się pojawiają – pełną natomiast rolę uzupełniającą. Na dylemat ten zwraca uwagę Burke:

³² J. Jäger, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main–New York 2009, s. 15.

³³ Por. L. Musner, *Jenseits von Dispositiv und Diskurs. Historische Kulturwissenschaften als Wiederentdeckung des Sozialen*, w: *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld 2010, s. 75.

W archiwach fotograficznych spotykamy stosunkowo niewielu historyków, zwłaszcza w porównaniu z liczbą historyków pracujących w archiwach dokumentów rękopiśmiennych i drukowanych. Niewiele też czasopism historycznych zamieszcza ilustracje, a kiedy to czynią, niewielu autorów robi użytek z tej możliwości. Jeśli już historycy posługują się przedstawieniami plastycznymi, traktują je na ogół tylko jako ilustracje, reprodukując je w swoich książkach bez komentarza. Kiedy wreszcie ilustracje są omawiane w tekście, to częstokroć służą ilustrowaniu wniosków, do jakich autor zdążył już dojść innymi sposobami, a nie dostarczaniu nowych odpowiedzi czy stawianiu nowych pytań³⁴.

Znakomita większość książek historycznych, nawet takich, które traktują o zjawiskach wizualnych albo wręcz wprost o historii wizualnej, nie zawiera ilustracji. Zdarza się też, że w publikacjach opatrzonych fotografiami czy rysunkami brakuje podpisów lub informacji o źródłach – rzecz nie do pomyślenia na przykład w wypadku cytatów. O przyczynach takiego traktowania obrazów spekuluje Habbo Knoch w tekście otwierającym tę antologię:

Intencją współczesnych nauk historycznych, funkcjonujących w duchu racjonalizmu, jest unieważnienie mitycznych lub religijnych obrazów przez odwołanie do narracji. [...] Popularyzacja obrazów jako fenomenu masowego i reprodukowanego technicznie groziła obniżeniem statusu kanonicznych wcześniej dzieł sztuki. Skutkowało to intelektualną „ikonofobią” uczonych, nasiloną dodatkowo przez intensywną propagandę obu wojen światowych i wizualną medializację³⁵.

Konstatacja ta pozwala także wyjaśnić, dlaczego ilustracje, których tak często brakuje w opracowaniach naukowych, stanowią immanentny element książek historycznych innego rodzaju, a mianowicie podręczników szkolnych i publikacji popularnonaukowych. Kierowane są one bowiem do odbiorcy nieprofesjonalnego, a zatem takiego, którego trzeba „zainteresować” historią i ułatwić mu jej zrozumienie. W pewnym sensie funkcjonują

³⁴ P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012, s. 28.

³⁵ H. Knoch, *Renesans analizy obrazu w nowej historii kultury*, tłum. I. Drozdowska-Broering, w tym tomie, s. 45, 48, oryg.: *Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte*, „Historisches Forum” 5, 2005.

na pograniczach kultury masowej (podręczniki kierowane są do milionów czytelników, książki popularnonaukowe muszą natomiast sprostać wymaganiom gospodarki rynkowej). W piśmarstwie akademickim ilustracje mogły zatem być postrzegane – świadomie lub nie – jako sposób na uproszczenie, a zatem deprofesjonalizację przekazu. Obawy te wzmacniały ikonofobię uczonych, którą dostrzega Knoch. Dopiero przywrócenie obrazom statusu pełnoprawnych mediów w przekazy naukowym – nawiasem mówiąc wspierane przez postęp techniczny i popularyzację w komunikacji akademickiej takich środków jak slajdy, folie i prezentacje multimedialne – skutkowało upowszechnieniem materiałów wizualnych w publikacjach historycznych.

Oprócz przemian technicznych i kulturowych istnieją także nader pragmatyczne powody oporu wobec obrazów w przekazy naukowym. W polskich przepisach regulujących finansowanie nauki mowa jest na przykład o tym, że za monografię uznaje się książkę o określonej liczbie arkuszy (w obecnym stanie prawnym sześciu), rozdział w monografii powinien zaś liczyć minimum pół arkusza wydawniczego. Te postanowienia mają istotne znaczenie dla ilustracji, które nie zaliczają się do objętości pracy naukowej, gdyż arkusz wylicza się na podstawie liczby znaków w tekście. Innymi słowy, naukowiec wspinający się po szczeblach kariery akademickiej zdobywa cenne punkty za napisany tekst, nie zaś za zawarte w nim ilustracje. Problem ten staje się jeszcze wyraźniejszy, gdy spojrzymy na sprawę cytatów, które uwzględniane są przy ustalaniu objętości tekstu. Innymi słowy, „opłaca się” naszpikować książkę lub artykuł naukowy długimi cytatai, nie opłaca się natomiast zamieszczać ilustracji. Tę zupełnie prozaiczną sprawę uzupełnijmy o fakt, że wielu wydawców niechętnie patrzy na ilustracje, gdyż wymagają dodatkowej pracy od składaczy i grafików, podrażają też koszty druku. Z kolei obowiązek zdobycia nieraz bardzo kosztownych praw do reprodukcji przerzucany jest na autorów (wykorzystanie nawet długiego cytatu z cudzej rozprawy na ogół nie wymaga takich działań). W tej sytuacji trudno się dziwić, że w publikacjach naukowych, które i tak wymagają wiele pracy, a zwykle przynoszą niewielkie dochody, ilustracje ograniczane są do niezbędnego minimum.

Jeśli jednak uznamy, że obraz nie jest drogą czy środkiem do celu leżącego w przeszłości, lecz sam w sobie stanowi przedmiot badawczy (rzecz oczywista dla historyków sztuki), wówczas „zorientowanie na tekst” większości publikacji historycznych należy uznać za symptom istotnego problemu. Był on dotąd dyskutowany przede wszystkim w kontekście krytyki fotografii jako źródła historycznego. W połowie lat osiemdziesiątych XX w. Wohlfeil głosił, że historyk musi konfrontować obraz z wiedzą o rzeczywistości, z której pochodzi; że informacje w nim zawarte powinny uzupełniać o inne dokumenty pisane (co pokazuje, że na tym etapie nie uważał jeszcze obrazu za pełnoprawne źródło historyczne) i wreszcie, że tak rozumiany obraz musi stanowić świadectwo czegoś więcej poza sobą samym³⁶. Reagując na ten sposób myślenia, Martina Heßler pisała: „Historycy z reguły traktują zdjęcia jako dokument historyczny, nie zajmując się nimi jako zdjęciami”³⁷. Z perspektywy historii po zwrocie wizualnym jej zastrzeżenie okazuje się zupełnie zrozumiałe: dlaczego historia nie miałaby umieścić na pierwszym planie samego obrazu zamiast „redukować” go do roli pośrednika między badaczem a badaną rzeczywistością?

Wokół obrazoznawstwa historycznego

Długie trwanie i szerokie oddziaływanie *Bildwissenschaft* sprawiły, że niemieccy historycy wcześniej zwrócili uwagę na epistemiczny potencjał obrazów. Kiedy Mitchell ogłaszał zwrot piktorialny, a Boehm szukał satysfakcjonującej definicji obrazu, hamburscy historycy, wspomniany Rainer Wohlfeil oraz jego uczennica Brigitte Tolkemitt, już od kilku lat analizowali możliwości systematycznego wykorzystania źródeł wizualnych w historii³⁸. Wszyscy jednak, każdy ze swojej perspektywy, reagowali w ten sposób na wspólne i coraz bardziej widoczne zmiany

³⁶ Por. R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle*, „Historische Zeitschrift” 243, 1986, nr 1.

³⁷ M. Heßler, *Obrazy między sztuką a nauką. Nowe wyzwania dla badań naukowych*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, s. 65.

³⁸ Por. *Historische Bildkunde. Probleme, Wege, Beispiele*, red. B. Tolkemitt, R. Wohlfeil, Berlin 1991.

kulturowe, polegające na stopniowym przesuwaniu ciężkości z języka na obraz.

W niemieckojęzycznym obszarze językowym istnieje kilka przełomowych prac na temat znaczenia obrazów dla historii³⁹. Należą do nich: referat Wohlfeila wygłoszony podczas Zjazdu Archiwistów w Hanowerze 9 października 1985 r., opublikowany rok później w czasopiśmie „Historische Zeitschrift”⁴⁰, w wersji uzupełnionej zaś w 1991 r. w tomie *Historische Bildkunde*⁴¹; wystąpienie Heike Talkenberger podczas Zjazdu Historyków w Hanowerze w 1992 r., przedrukowane w „Zeitschrift für Historische Forschung”⁴²; dwa teksty w jednym z najważniejszych niemieckich periodyków „Geschichte und Gesellschaft”: Bernda Roecka⁴³ (2003) i Martiny Heßler (2005)⁴⁴, i wreszcie wykład Gerharda Paula podczas Zjazdu Historyków w Konstancji w 2006 r., który był stopniowo rozszerzany, uzupełniany i przepracowywany, aż przyjął postać książki poświęconej obrazowi WŁADZY (*BilderMACHT*)⁴⁵ – niniejsza antologia zawiera jej

³⁹ Najobszerniejszy przegląd oferuje G. Paul, *Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, w: *Visual History. Ein Studienbuch*, red. G. Paul, Göttingen 2006; w wersji zaktualizowanej: tenże *Visual History*, <http://docupedia.de/zg/> (2 XII 2018). Portal, którego pełna nazwa brzmi „Docupedia-Zeitgeschichte”, jest internetowym leksykonem, w którym poważani badacze publikują obszernie artykuły naukowe poświęcone różnym metodologicznym zagadnieniom historii najnowszej.

⁴⁰ R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle...*

⁴¹ Tenże, *Reflexje metodyczne o obrazownawstwie historycznym*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, oryg.: *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde*, w: *Historische Bildkunde...*

⁴² H. Talkenberger, *Od ilustracji do interpretacji: obraz jako źródło historyczne. Rozważania metodyczne o obrazownawstwie historycznym*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, oryg.: *Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde*, „Zeitschrift für Historische Forschung” 21, 1994, nr 3.

⁴³ B. Roeck, *Visual turn? Historia kultury a obrazy*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, oryg.: *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder*, „Geschichte und Gesellschaft” 29, 2003.

⁴⁴ M. Heßler, *Obrazy między sztuką a nauką. Nowe wyzwania dla badań naukowych*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, oryg.: *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung*, „Geschichte und Gesellschaft” 31, 2005.

⁴⁵ Por. G. Paul, *Von der historischen Bildkunde...*; tenże, *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder. Plädoyer für eine Visual History*, w: *Visualität und Geschichte*,

podsumowanie. W latach 2009–2016 w Centrum Badań nad Historią Najnowszą (Zentrum für Zeithistorische Forschung) w Poczdamie realizowany był obszerny projekt Visual History (warto zwrócić uwagę na przejście angielskiej nazwy zamiast niemieckiego *historische Bildwissenschaft*), który zaowocował wieloma publikacjami i portalem internetowym⁴⁶. Z perspektywy tych prac konstatacja amerykańskiego badacza, Davida F. Crewa, jakoby „niemieccy historycy dopiero niedawno zaczęli zwracać uwagę na polityki obrazów”⁴⁷, wydaje się przesadzona, gdyż teoretyczna refleksja na ten temat rozwija się od trzydziestu lat. Natomiast wyniki empirycznych badań z zakresu historii wizualnej rzeczywiście publikowane są w Niemczech od niedawna – mimo to licznie.

Co ciekawe, debata na temat statusu obrazów w naukach historycznych nie toczyła się – jak to przeważnie dzieje się w humanistyce – w kolejnych książkach, lecz podczas wielkich kongresów (zjazdów historyków czy archiwistów) oraz w artykułach prezentowanych na łamach najważniejszych niemieckich czasopism naukowych. W ten sposób nawiązywano do wcześniejszej tradycji. Jens Jäger, opisując sytuację z przełomu XIX i XX w., podkreśla, że historia sztuki i historia kultury – rozumiane wówczas jako nauki pomocnicze historii – bywały reprezentowane na dorocznych spotkaniach historyków⁴⁸. To instytucjonalne

red. S. Handro, B. Schönemann, Münster 2011; tenże, *Visual History...*; tenże, *BilderMACHT. Studien zur „Visual History” des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

⁴⁶ Portal visual-history.de został zainicjowany w czerwcu 2013 r. Zawiera uzupełniane na bieżąco informacje na temat aktualnych projektów badawczych z tego zakresu i nowych publikacji, jest także forum dyskusji między badaczami.

⁴⁷ D.F. Crew, *Visual Power? The Politics of Image in Twentieth-Century Germany and Austria Hungary*, „German History” 27, 2009, nr 2, s. 285.

⁴⁸ Fakty dotyczące niemieckich dyskusji na temat statusu obrazów w badaniach historycznych oraz komisji ikonograficznych za: J. Jäger, M. Knauer, *Historische Bildforschung oder „Iconic Turn” – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern*, w: *Integration des Widerläufigen. Ein Streifzug durch geistes- und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder*, red. N. Wachter, E. Huwiler, Münster 2004; J. Jäger, *Między obrazoznawstwem a historycznym badaniem obrazów – historycy i źródła wizualne 1880–1930*, tłum. P. Masłowski, w tym tomie, oryg.: *Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung – Historiker und visuelle Quellen 1830–1930*, w: *Bilder als historische Quellen? Di-*

umocowanie nie przekładało się jednak na popularność samego zagadnienia – znaczenie obrazów w naukach historycznych było marginalne. W Trzeciej Rzeszy badania nad obrazowością zostały dodatkowo „splamione” ideologią narodowosocjalistyczną, a po II wojnie światowej zostały zepchnięte na margines dyskursu akademickiego.

Nie można się zatem dziwić, że ożywienie tej poniekąd wewnętrznej dyskusji nie przedostało się do sfery publicznej i nie stało się przedmiotem szerszej debaty. Kiedy Wohlfeil powracał do tego tematu w połowie lat osiemdziesiątych, działał w niszowych warunkach instytucjonalnych. Jedną z jego inspiracji do wygłoszenia wspomnianego referatu w Hanowerze były badania dwóch jego nauczycieli, Percy’ego Ernsta Schramma i Hartmuta Boockmanna. Obaj byli mediewistami, świadomie wykorzystującymi źródła wizualne. Już w połowie lat sześćdziesiątych XX w. Schramm kierował międzyuniwersyteckim seminarium metodologicznym, w którym dyskutowane były możliwości wykorzystywania kronik filmowych jako źródła do badania historii narodowego socjalizmu⁴⁹. Wohlfeila, który zajmował się przede wszystkim wczesną nowożytnością, denerwował jednak brak metodyki w ich pracach⁵⁰. Formułowany przez niego postulat rozwinięcia trzystopniowej analizy ikonograficznej i ikonologicznej dla potrzeb nauk historycznych pojawia się zresztą już u jej autora, Erwina Panofsky’ego: „Nie trzeba dodawać – pisze on – że ze swej strony historyk życia politycznego, poezji, filozofii, religii i stosunków społecznych powinien czynić analogiczny [do ikonografii i ikonologii – przyp. M.S.-W.] użytek z dzieł sztuki”⁵¹. Podążając tym śladem, Wohlfeil formułuje koncepcję obrazoznawstwa historycznego (*historische Bildkunde*), które

mensionen der Debatten um historische Bildforschung, red. J. Jäger, M. Knauer, München 2009.

⁴⁹ Rezultaty działalności tego seminarium zebrano w: *Zeitgeschichte im Film und Tondokument*, red. G. Moltmann, K.F. Reimers, Göttingen 1970.

⁵⁰ Por. M. Knauer, *Drei Einzelgänge(r). Bildbegriff und Bildpraxis der deutschen Historiker Percy Ernst Schramm, Hartmut Boockmann und Rainer Wohlfeil (1945–1990)*, w: *Bilder als historische Quellen?...*, s. 109.

⁵¹ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 19.

dąży do miana historycznej nauki podstawowej; nie zamierza konkurować z wiedzą o sztuce, z której dokonań korzysta, lecz oferuje interdyscyplinarne pośrednictwo. Aby analizować obrazy jako źródła w badaniach historycznych, historyk potrzebuje oprócz swoich zwyczajnych narzędzi także wiedzy specjalistycznej – z jednej strony informacji z zakresu historii sztuki, na przykład o stylu czy historii gatunków lub o systemach znaków i teorii obrazu, z drugiej natomiast metodyki pracy. Zadaniem obrazoznawstwa historycznego jest pośrednictwo dla tych obszarów oraz systematyczna analiza obrazowego materiału źródłowego w badaniach historycznych. Jego oryginalnym wkładem jest orientacja na perspektywę historyka, który poszukuje w obrazach odpowiedzi na pytania współczesnej historii⁵².

Metoda, o której mowa w powyższym cytacie, to uzupełnienia, jakie Wohlfeil wprowadził do koncepcji Panofsky'ego. Dodał do niej konieczność odwołania się do wiedzy i dokumentów historycznych. Ponadto postulował, aby historycy wykorzystywali historyczny dystans, który dzieli ich od obiektu badań, poprzez zmianę perspektyw i za pośrednictwem pytań do obrazu dążyli do odpowiedzi na nurtujące ich pytania natury historycznej, których nie da się udzielić na podstawie współczesnej wiedzy historycznej⁵³.

Kolejni badacze (m.in. Talkenberger, Roeck i Heßler) polemizowali z Wohlfeilem, uaktualniali jego koncepcję i zarzucali mu bezkrytyczne przejęcie terminu *historische Bildkunde*, skompromitowanego przez rewizjonistyczne praktyki Ericha Keysera, dyrektora gdańskiego muzeum regionalnego (Danziger Landesmuseum) w okresie Trzeciej Rzeszy, nazistowskiego ideologa i propagatora przynależności Europy Wschodniej do Rzeszy, czego próbował dowodzić w badaniach obrazów. Roeck oraz Heßler proponują bardziej neutralne określenie *historische Bildforschung*, czyli – tłumacząc dosłownie – „historyczne badania obrazów”. W gruncie rzeczy jednak nazwa metody jest sprawą marginalną, gdyż wszystkim autorom przyświeca

⁵² B. Tolkmitt, *Einleitung*, w: *Historische Bildkunde...*, s. 8.

⁵³ R. Wohlfeil, *Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym...*, s. 95.

ten sam cel: systematyczne wykorzystanie obrazów w badaniach historycznych.

W procesie reaktywacji obrazów w niemieckiej historiografii warto zwrócić uwagę na kilka spraw. Po pierwsze, temat wiarygodności obrazów jako źródeł historycznych nie był wcale dyskutowany na pierwszym planie. Źródła wizualne rzadko też były porównywane do dokumentów pisanych – ten problem dominował debaty toczące się na przełomie XIX i XX w. Współcześnie kluczowym słowem wydaje się *autentyczność*⁵⁴, głównie w związku z rozwojem kultury cyfrowej. Po drugie, od czasu intensywnie recypowanych rozważań Boehma rzadko definiuje się samo pojęcie „obraz”. Pojedynczy badacze opowiadali się wprawdzie za innymi terminami, jak „wyobrażenia” (Roeck) czy „reprezentacje” (Knoch), ale w ramach poszczególnych prac nie dokonywano znaczących rozróżnień między dziełami sztuki czy dokumentami życia społecznego. Po trzecie wreszcie, bodaj wszyscy autorzy podkreślali, że zmiany, jakie zwrot ikoniczny wniósł do nauk historycznych, dotyczą głównie badań nad historią najnowszą – w pracach na temat antyku, średniowiecza czy nowożytności obrazy wykorzystywano od dawna, nie towarzyszyła im natomiast tak rozbudowana refleksja teoretyczna.

Nowe kierunki w niemieckiej *visual history* wyznacza od kilkunastu lat Gerhard Paul. Łączy on różne formy wizualnej meta-refleksji historycznej, narzędzia badawcze czerpie zaś z „metodologicznego pluralizmu”⁵⁵. Jest to poniekąd myśl podobna do „multidyscyplinarności”, o której w Polsce pisze Dorota Skotarczak – różnica polega natomiast na tym, że Paul sięga po najróżniejsze obrazy (od niskonakładowych znaczków pocztowych i plakatów poczynawszy, na międzynarodowych koprodukcjach filmowych skończywszy), podczas gdy Skotarczak odwołuje się na ogół do filmów fabularnych⁵⁶. W ramach różnych form łączenia

⁵⁴ Por. A. Saupé, *Authentizität*, http://docupedia.de/zg/Saupé_authentizität_v3_de_2015 (3 XII 2018).

⁵⁵ G. Paul, *Die aktuelle historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven*, w: *Bilder als historische Quellen?*..., s. 128.

⁵⁶ Taka jest struktura książki D. Skotarczak, *Historia wizualna...* Autorka wychodzi od kina także w monografii *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004. Filmy fabularne zajmują ponadto najwięcej miejsca w to-

discyplin mamy więc z jednej strony szeroką, a więc siłą rzeczy nie zawsze pogłębioną perspektywę Paula, oraz wąskie, ale za to szczegółowe podejście Skotarczak. Paula interesują ponadto paradygmatyczne obrazy nowoczesności i ponowoczesności, ale sprzeciwia się on traktowaniu ich jako „dokumentów historycznych” i koncentrowaniu się wyłącznie na ich „treści”. Postuluje on zwrócenie uwagi na estetykę i włączenie jej w obręb refleksji historycznej⁵⁷, przyjęcie „impulsów z *visual culture studies*, kulturo- i medioznawstwa oraz podjęcie ich tematów i pytań”⁵⁸. Jego zdaniem takie interdyscyplinarne badania historycznych kultur wizualnych wciąż należą do rzadkości.

Istota koncepcji Paula polega na poszerzeniu definicji obrazów, formułowanej z perspektywy nauk historycznych:

Obrazy są nie tylko reprezentacjami czy wręcz lustrzanymi odbiciami czegoś, co się wydarzyło, nie odzwierciedlają historii w sposób bierny, lecz same ją współkształtują, częściowo nawet generują. [...] Obrazy to więcej niż media, które – wykorzystując estetyczny potencjał – przekazują lub generują znaczenia; obrazy mają przede wszystkim zdolność do wytwarzania rzeczywistości⁵⁹.

Wyjaśniając praktyczne konsekwencje tej myśli, Paul pisze, że historyk powinien traktować „obrazy jako źródła oraz [podkr. w oryg.] autonomiczne przedmioty badawcze w historiografii; jako reprezentacje, ale też akty obrazów (*Bildakte*), które w równym stopniu tematyzują wizualność historii co historyczność wizualności”⁶⁰.

Mówiąc o aktach obrazów, Paul cytuje Bredekampa, który zarys tej koncepcji przedstawił w katalogu do wystawy Niemieckiego Muzeum Historycznego *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen* (Mity narodów. 1945 – arena

mie zbiorowym *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008. Bardziej zróżnicowany obraz historii wizualnej Skotarczak przedstawiła ostatnio w: *Historia w przestrzeni publicznej*, red. J. Wojdon, Warszawa 2018.

⁵⁷ Por. G. Paul, *Die aktuelle historische Bildforschung...*, s. 130–131.

⁵⁸ Tamże, s. 137.

⁵⁹ G. Paul, *Visual History...*

⁶⁰ Tamże.

pamięci) z 2004 r. (niniejszy tom zawiera przekład tego tekstu)⁶¹. Dopiero sześć lat później, w 2010 r., ukazała się książka *Theorie des Bildaktes* (Teoria aktu obrazu)⁶². Zamierzone podobieństwo do „aktów mowy” Johna Austina wykracza poza myśl, że obraz ma moc równą słowom. Bredekamp idzie dalej, twierdząc, że można go utożsamić z mówiącym⁶³. Jednocześnie nie przypisuje on sobie autorstwa samego pojęcia, zwracając uwagę na analogię, którą między aktem mowy a aktem obrazu wprowadził duński badacz Søren Kjørup. Pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. sformułował on termin *pictorial speech acts*⁶⁴. Samą kategorię „aktu” w odniesieniu do obrazu stosował już w 1961 r. Henri Lefebvre (*l’image est acte*), a Philippe Dubois, fotograf i teoretyk wizualności, przejął ją w 1990 r. jako *acte iconique*. Dekadę później Boehm określił obraz mianem „faktu i aktu”⁶⁵. Karolina Charewicz-Jakubowska dostrzega jednak, że żadna z tych koncepcji nie odpowiada w pełni na pytanie, „czy można obrazom przypisać autonomiczną aktywność, czy też »akt obrazu« inicjowany jest dopiero przez fundującą działanie aktywność użytkowników”⁶⁶.

Paul odwołuje się też do tradycji anglosaskich studiów wizualnych. Wszak to Mitchell pisał o obrazach jako „quasi-agentach”⁶⁷. Jego teoria podkreśla zarówno społeczną konstrukcję pola wizualnego, jak i wizualną konstrukcję pola społecznego. W eseju *Czego chcą obrazy?* argumentuje, że obrazy nie tylko reagują na uwarunkowania, w jakich funkcjonują, ale też je wytwarzają: „Przekonanie, że obrazy posiadają pewną społeczną i psychologiczną moc, jest w istocie dominującą kliszą współczesnej kultury wizualnej”⁶⁸. Akcentuje jednak, że nie chodzi o intencje twórców: „To, czego chcą przedstawienia wizualne nie jest tożsame z ich przesłaniem ani oddziaływaniem, ani

⁶¹ Por. *Mythen der Nationen*, t. 1–2, red. M. Flacke, Mainz–Berlin 2004.

⁶² H. Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Frankfurt am Main 2010.

⁶³ Tamże, s. 51.

⁶⁴ S. Kjørup, *Pictorial Speech Acts*, „Erkenntnis” 12, 1978.

⁶⁵ Na temat koncepcji Lefebvre’a, Dubois i Boehma por. H. Bredekamp, dz. cyt., s. 48.

⁶⁶ K. Charewicz-Jakubowska, dz. cyt., s. 140.

⁶⁷ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 79.

⁶⁸ Tamże, s. 68.

nawet z tym, co same twierdzą, że tego właśnie chcą. Podobnie jak ludzie, przedstawienia mogą nie wiedzieć, czego chcą; trzeba im pomóc przypomnieć to sobie za pomocą dialogu z innymi”⁶⁹.

Możemy dyskutować, czy przypisywana obrazom sprawczość wynika z tego, że (1) same działają, (2) wywołują działania, (3) są wprawiane w działanie, ale – jak dowodzi Paul – z pewnością są czymś więcej niż tylko ilustracjami i reprezentacjami. Obrazu samolotów wlatujących w wieże World Trade Center (by przywołać powszechnie znany przykład) nie można sprowadzić do ilustracji wydarzenia ani źródła do historii najnowszej Stanów Zjednoczonych – on był wydarzeniem i historią, które wprawiły w ruch kolejne wydarzenia i historie, tak radykalne jak wojna w Afganistanie i Iraku. Paul jest na tyle konsekwentny w przypisywaniu sprawczości obrazom, że czyni z nich element argumentacji w swoich publikacjach. Wszystkie jego nowsze prace są bogato ilustrowane, gdyż chodzi o to, by opowiadać historię nie tylko o obrazach (ich funkcji, skutkach itp.), ale i przez obrazy⁷⁰.

W *ObrazoWŁADZY* Paul najpełniej rozwija ideę sprawczości obrazów historycznych. O ile w słowie „obraz” nawiązuje on do tradycji obrazoznawstwa (jest wierny koncepcji różnicy ikonicznej) oraz powołuje się na Bredekampa (akty obrazu), o tyle drugi człon tego pojęcia usytuowany jest w kontekście studiów wizualnych. Stosunki władzy i hegemonii, które są generowane i odzwierciedlane przez obrazy, należą bowiem do centralnych tematów Mitchella, Mirzoeffa czy Cartwright. Tak rozumiana władza wykracza poza samą sprawczość: nie tylko działa, ale też generuje napięcia i nierówności.

Stanowisko Paula jest według niektórych historyków zbyt radykalne i abstrakcyjne. Dlatego w twórczej dyskusji z nim

⁶⁹ Tamże, s. 79.

⁷⁰ Najlepiej widać to w G. Paul, *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016 – jest to obszerna książka, przedstawiająca historię Niemiec w XX w. przez pryzmat publicznie dostępnych obrazów: plakatów, znaczków pocztowych, filmów, fotografii prasowych, reklam itp. Por. też monumentalny atlas o najważniejszych obrazach w historii XX w.: *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas. 1: 1900–1949*, red. G. Paul, Göttingen 2009; *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas. 2: 1949 bis heute*, red. G. Paul, Göttingen 2008.

powstało kilka ważnych prac, doprecyzowujących jego koncepcję. Annette Vowinckel, badaczka z Centrum Badań nad Historią Najnowszą w Poczdamie i jednocześnie uczestniczka wielu projektów Paula, sugeruje, że wśród podmiotów uruchamiających działanie obrazów są instytucje i twórcy, odpowiedzialni za wprowadzanie ich w sferę publiczną. Chodzi jej o samych autorów (w wypadku jej badań są to fotoreporterzy), agencje fotograficzne czy redakcje. Nazywa ich zbiorczo agentami obrazów (*Agenten der Bilder*)⁷¹. Vowinckel argumentuje, że obraz – by mógł „zadziałać” – musi wpiery trafić do odbiorców. Ta z pozoru oczywista sprawa nie była dotychczas przedmiotem systematycznych badań. Dlatego zajmuje się ona biografiami fotoreporterów, zadając pytanie o warunki ich kariery; analizuje sieci personalne i instytucjonalne redakcji i agencji, które publikują, sprzedają i kupują fotografie. W zamieszczonym tu artykule czyni to na przykładzie szczególnej grupy fotoreporterów, a mianowicie żydowskich imigrantów w Stanach Zjednoczonych. Nawet jeżeli przyjmemy, że obrazy działają same z siebie, to ktoś musi je najpierw umieścić w widocznym miejscu. Vowinckel prowadzi więc szczegółowe badania historyczne, tropiąc ludzi, organizacje i struktury zaangażowane w ten proces.

Bywa ponadto, że agenci obrazów dokonują retuszy, kadrują lub opatrują materiał wizualnymi podpisami. Ten proces postprodukcyjnej ingerencji stanowi z kolei przedmiot zainteresowania Jägera⁷². Dyskutuje on z Paulem, argumentując, że to nie obrazy działają, lecz ludzie, którzy używają obrazów. Dowodzi, że zdjęcia same z siebie nie kłamią, ale zdarza się, że fotografowie lub fotoedytorzy celowo wprowadzają odbiorców w błąd, manipulując obrazem. Ponieważ odbiorcy skłonni są przypisywać obrazom – zwłaszcza fotografiom – prawdziwość, praktyka ta często przynosi zamierzone efekty.

Niezależnie jednak od tego, czy siła sprawcza obrazów oraz ich historyczna funkcja tkwią w nich samych, czy też są

⁷¹ A. Vowinckel, *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016.

⁷² J. Jäger, *Bilder und „historische Wahrheit“*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 13, 2017, <http://www.bpb.de/apuz/245223/bilder-und-historische-wahrheit?p=all> (28 XI 2018).

aktywizowane przez otoczenie społeczne i użytkowników, to sama myśl o działaniu obrazów i konieczności badania tego procesu przyjęła się wśród niemieckich historyków. Współczesne prace jednoznacznie pokazują, że obrazy to więcej niż tylko odzwierciedlenie rzeczywistości. Nie są mimetyczną reprezentacją świata. Odnajdziemy je w strukturach negocjacji znaczeń, projektowania systemów wartości oraz kształtowania wyobrażeń o świecie. Inspiracje niemieckim obrazoznawstwem oraz anglosaskimi studiami wizualnymi widoczne są u wszystkich współczesnych badaczy tego problemu.

Media obrazowe i historia

Pojęcia „obraz” i „wizualność” trudno omawiać, nie wnikając w rolę nośników. Bredekamp pisze:

Mediom obrazowym przypadła pierwszoplanowa rola w kształtowaniu pamięci. To dzięki nim tak silnie oddziaływały pomniki, filmy, seriale telewizyjne i fotografie. Te zaś odnosiły się do siebie wzajemnie, przenikały się pod względem motywów i technik oraz upowszechniały się za pomocą najrozmaitszych środków reprodukcji, od plakatów po znaczki pocztowe, w liczbach niemożliwych do uchwycenia⁷³.

Konsekwentnie do swojego stanowiska zajmuje się on różnymi rodzajami obrazów: od pomników, przez malarstwo, fotografie, plakaty aż po filmy fabularne i okładki DVD. Jest to strategia wyjątkowa, gdyż większość badaczy dyskusowanego tu obszaru zajmuje się związkami między historią a jednym, konkretnym medium. Nie sposób omówić tu całej literatury przedmiotu, gdyż to właśnie w obszarze refleksji nad historią w malarstwie, fotografii czy filmie rozwijała się koncepcja historii wizualnej. Należy jednak zaznaczyć podstawowe pola.

Związki malarstwa i historii niejako naturalnie omawiane były w ramach historii sztuki, skąd – jak zauważają między

⁷³ H. Bredekamp, *Akty obrazu jako świadectwo i werdykt*, tłum. A. Peszke, w tym tomie, s. 260; por. też tenże, *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl i in., Poznań 2009.

innymi Wohlfeil i Roeck – przeniknęły do historii⁷⁴. Transfer ten stoi chociażby u podstaw książki Petera Burke’a *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przypomina on, że historycy, „specjalizujący się w okresach, z których zachowało się niewiele (jeśli w ogóle) dokumentów”, od dawna posługują się takimi świadectwami⁷⁵. Z kolei wspomniane wyżej książki Mieke Bal o malarstwie Caravaggia i Rembrandta istotnie wpłynęły na samookreślenie się *visual culture studies* – pokazały bowiem, że kulturowe analizy obrazów nie muszą ograniczać się do zjawisk współczesnych. Wśród polskich historyków sztuki warto wymienić Mieczysława Porębskiego czy Wojciecha Bałusa jako uczonych, których prace nad przedstawieniami historii w sztuce recypowane są daleko poza ich własną dyscypliną. Generalnie jednak malarstwo dominuje w tych nurtach historii wizualnej, które koncentrują się na epokach przednowoczesnych.

Mimo że malarstwo pełni dziś ograniczoną rolę w badaniach historycznych, to Roeck przekonuje, iż przypadła mu istotna funkcja w rozwoju metodologii historii – w szczególności zaś w przejściu między „starą” historią kultury a „nową” historią kulturową⁷⁶. Autorytetami humanistyki w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX w. byli historycy sztuki, dla których malarstwo było jednym z centralnych przedmiotów badawczych (m.in. Jacob Burckhardt, Erwin Panofsky, Aby Warburg), mimo że w swoich pracach często korzystali oni z reprodukcji fotograficznych. „Starą” historią sztuki jest zatem praktyka badawcza skoncentrowana przede wszystkim na (wizualnych) wytworach kultury symbolicznej, nierzadko kanonicznej. W drugiej połowie XX w. trendy wyznaczali natomiast teoretycy dyskursu (m.in. Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault), dla których to język, a nie obraz, stanowi podstawowe świadectwo kondycji współczesnej. Dla Roecka, podobnie jak dla Jägera, zwrot lingwistyczny wyznacza więc granicę między „starą” hi-

⁷⁴ R. Wohlfeil, *Refleksje metodyczne o obrazownawstwie historycznym...*, s. 99 n.; B. Roeck, dz. cyt.

⁷⁵ P. Burke, dz. cyt., s. 28. W tym kontekście refleksja o źródłach wizualnych rozwijała się także na gruncie archeologii: A. Zalewska, *Teoria źródła archeologicznego i historycznego we współczesnej refleksji metodologicznej*, Lublin 2005.

⁷⁶ Por. B. Roeck, dz. cyt.

storią kultury, skoncentrowaną na obrazach, a „nową” historią kulturową⁷⁷, w której centrum stoi język, a powinien – ich zdaniem – stać też obraz. Przymiotnik „kulturowa” oznacza tu nie tylko przedmiot badania (jak w wypadku dopełniaczowej nazwy „starej” historii kultury), lecz także kulturoznawczo inspirowaną praktykę badawczą. Wprawdzie zwrot piktorialny markuje powrót do tematyki wizualnej, ale zarazem przejmując on wiele z teorii dyskursu – zwłaszcza tam, gdzie mowa jest o relacji reprezentacji i władzy⁷⁸.

„Stara” historia kultury oraz historia sztuki dostarczyły ponadto wielu narzędzi do badania historycznej roli grafiki użytkowej: plakatów, znaczków pocztowych, banknotów, ilustracji prasowych, stron tytułowych itp. Jest to o tyle istotny obszar badawczy, że pozwala połączyć bardzo tradycyjną – jak się zdaje – subdyscyplinę nauk historycznych, jaką jest historia polityki, z nowszymi trendami w obrębie historii wizualnej. W szczególności plakaty cieszą się dużym zainteresowaniem uczonych badających dzieje partii (trudno sobie wyobrazić rzetelne analizy kampanii wyborczych bez uwzględnienia tego medium), a także państwowej polityki wizualnej⁷⁹. Jedną z pierwszych książek, które podjęły w Niemczech temat historii wizualnej (jakkolwiek wówczas jeszcze z ograniczonym komentarzem metodologicznym), był tom zbiorowy *Neue Staaten – neue Bilder* (Nowe państwa – nowe obrazy) z 2005 r.⁸⁰ Autorzy analizowali w nim polityki wizualne europejskich państw, proklamowanych odpowiednio

⁷⁷ Określenie „historia kulturowa” jako forma uprawiania historii zainspirowanej teorii kultury przyjęło się w polskiej literaturze przedmiotu dzięki innej pracy P. Burke’a, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012.

⁷⁸ Badaczką łączącą klasyczną analizę dyskursu z analizą wizualną jest w Niemczech Silke Betscher; por. też, *Bildsprache – Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse*, w: *Bilder in historischen Diskursen*, red. F.X. Eder, O. Kühschelm, Ch. Linsboth, Wiesbaden 2014 oraz wstęp metodologiczny do jej monografii: *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in deutschen Nachkriegsillustrierten*, Essen 2013.

⁷⁹ M. Sauer, „Hinweg damit!” *Plakate als historische Quelle zur Politik- und Mentalitätsgeschichte*, w: *Visual History. Ein Studienbuch...*

⁸⁰ *Neue Staaten – neue Bilder. Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, red. A. Bartetzky, M. Dmitrieva, S. Troebst, Köln 2005.

po 1918, 1945 i 1989 r. Zadawali pytania o to, jaka rola w tworzeniu nowych państwowości przypadła obrazom. Mimo że książka ta koncentruje się przede wszystkim na historii wydarzeniowej, w chronologicznym porządku opowiada procesy powstawania i wdrażania różnych obrazów, to między wierszami towarzyszy jej myśl o ich aktywnym i działającym charakterze. W 2005 r. brakowało jednak jeszcze odpowiedniego języka do opisanego procesu – idea zwrotu piktorialnego, podobnie jak pojęcie „aktów obrazu”, dopiero kielkowały w naukach historycznych.

Dla historii wizualnej nowoczesności nieodzownym medium jest fotografia. Jedną z podstawowych książek na ten temat w Niemczech to *Fotografie und Geschichte* (Fotografia i historia) Jägera. Autor koncentruje się na fotografii XIX i początku XX w. Ten wybór pozwala mu wydobyć kwintesencję analogowego obrazu fotograficznego, podjąć dyskusję nad fotografią jako śladem i świadectwem, a jednocześnie pokazać, że problemy manipulacji obrazem fotograficznym nie ograniczają się do współczesności. Retusz czy kadrowanie to techniki stosowane już w okresie analogowym. Zakładając „prawdziwość” zdjęć, odbiorcy często tracą czujność, co ułatwia manipulowanie obrazem⁸¹. W ostatnich latach coraz częściej bierze się też pod uwagę uwarunkowania, w jakich fotografie powstają, są reprodukowane i recypowane. Na łamach wiedeńskiego kwartalnika „Fotogeschichte”, który ukazuje się od 1981 r., doskonale widać, jak zaciera się granice między historią, historią sztuki, medjoznawstwem czy obrazoznawstwem.

Podobne przemiany można zaobserwować w polskich badaniach. Spora część refleksji nad wykorzystaniem fotografii w historii utrzymana jest w duchu „dokumentu” i „reprezentacji”, co pokazują dwa tomy *Foto-historii* pod redakcją Violetty Julkowskiej – jeden poświęcony roli fotografii w przedstawianiu przeszłości, drugi zaś w edukacji historycznej⁸². Oba są pokłosiem

⁸¹ Por. J. Jäger, *Fotografie und Geschichte... Tezy o manipulacji fotografią* Jäger rozwija w analizie sowieckich zdjęć z okresu międzywojennego; tenże, *Bilder und „historische Wahrheit”...*

⁸² *Foto-historia. Fotografia w przedstawianiu przeszłości*, red. V. Julkowska, Poznań 2012; *Foto-historia. Fotografia w edukacji historycznej*, red. V. Julkowska, Poznań 2012.

dużej konferencji i cyklu warsztatów zorganizowanych w Poznaniu w 2009 r., na których spotkali się między innymi historycy, fotografowie oraz nauczyciele. Równolegle powstają też opracowania, w których zdjęcia (historii) stały się podstawowym obiektem badawczym, niekoniecznie podporządkowanym potrzebom historiografii. Ten typ refleksji reprezentowany jest na przykład w pracach poznańskiej kulturoznawczynie Marianny Michałowskiej.

Niestety, w praktyce badań historycznych fotografie wciąż wykorzystywane są na ogół jako ilustracje, czyli swoisty dodatek lub atrakcja uzupełniająca tekst (była już o tym mowa), jako dowód (czasami w znaczeniu procesowym) i świadectwo (w ujęciu epistemologicznym). Skoro coś znalazło się przed obiektywem aparatu, zwłaszcza analogowym, to rzekomo znaczy, że tak było. Jeśli zdjęcie nie zostało poddane manipulacji (retuszowi, przycinaniu itd.), to przyjmuje się, że zaświadcza ono w autentyczny sposób o zewnętrznej rzeczywistości. Nierzadko teza ta podparta jest odwołaniem do słynnego „tak było” Rolanda Barthesa z jego eseju *Światło obrazu*. Namysł nad dowodowym charakterem fotografii rozwinął się szczególnie intensywnie po II wojnie światowej, kiedy zdjęcia z wyzwolanych obozów koncentracyjnych miały uświadamiać tragedię Zagłady⁸³. Bredekamp podkreśla, że po pierwszych, nieuporządkowanych próbach wykorzystywania zdjęć w tym celu, dopiero podczas procesów oświęcimskich na początku lat sześćdziesiątych dopracowano praktykę precyzyjnego opisywania i kategoryzowania zdjęć, tak by sąd mógł potraktować je nie jako ilustrację, lecz jako dowód właśnie.

⁸³ Wśród niemieckich historyków badania na ten temat prowadzone były relatywnie wcześniej; por. m.in.: C. Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998; H. Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001. Warto zatem zwrócić uwagę, że analizy związków fotografii i Zagłady pojawiły się w Niemczech mniej więcej w tym samym czasie co w Stanach Zjednoczonych (por. m.in.: M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (MA) 1997; B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago 1998) i nieco wcześniej niż we Francji (por. m.in.: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008 [oryg. 2004]; *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*, red. C. Chéroux, Paris 2001).

Zarazem jednak po II wojnie światowej, wraz z przepracowywaniem historii totalitaryzmów i narastającym doświadczeniem zimnej wojny, rozwijała się świadomość propagandowego potencjału fotografii. Fakt, że coś rzeczywiście znalazło się przed obiektywem aparatu, nie musi jeszcze oznaczać prawdy czy autentyczności: fotografowaną sytuację można bowiem zaaranżować, kompozycję wykadrować (w taki sposób, że kluczowe elementy znajdują się poza obrazem), wreszcie to, co uwiecznimy na zdjęciu może być po prostu nietypowe czy niereprezentatywne (choćby dlatego, że ludzie często zachowują się inaczej przed aparatem), wobec czego nieodpowiednie do wyciągania ogólnych wniosków. Okoliczności, które każą wątpić w „prawdziwość” czy „autentyczność” fotografii jako źródła historycznego, jest zatem bardzo wiele i tak jak każde inne źródło trzeba je poddać odpowiedniej krytyce. Na problemy te zwracał uwagę między innymi John Tagg w książce *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (Ciężar reprezentacji. Eseje o fotografiach i historiach), jakkolwiek jego rozważania sytuują się na granicy dyskursu o historii i o prawie; w gruncie rzeczy dotyczą problemów traktowania obrazów jako reprezentacji i dowodów⁸⁴. Michałowska następująco podsumowuje jego stanowisko:

Fotografowanie i pokazywanie fotografii jest wyrazem określonej polityki wobec świata. Widzimy bowiem tylko to, co zostaje nam pokazane. Co więcej, nagłaśnianie określonych wydarzeń i nazwisk podporządkowane jest instytucjom. Spostrzeganie fotografii jako produktu procesów społecznych ma zatem [...] wydźwięk przede wszystkim ideologiczny [...]. Fotografia jawi się jako instrument kontroli, poddany presji systemu. [...] Tagg prezentuje fotografię jako medium podporządkowane aparatowi władzy i represji⁸⁵.

Ten typ argumentacji, związany z ideologicznym charakterem aparatu, pojawia się też w odniesieniu do potencjału filmu dla historii. W tym wypadku sprawa jest jednak bardziej

⁸⁴ J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Haundmills 1998.

⁸⁵ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, wyd. 2, Poznań 2017, s. 44.

skomplikowana – nie tylko ze względu na ruchomość obrazów, istnienie filmów dokumentalnych i fikcjonalnych (fotografie też występują w różnych gatunkach), ale przede wszystkim z uwagi na popularność kina oraz jego domniemany wpływ na społeczną świadomość historyczną.

Rok po konferencji o foto-historiach odbyła się w Lublinie konferencja poświęcona historii w kulturze współczesnej i historiiom alternatywnym. W programie znalazła się silna sekcja wizualna, ale tym razem skoncentrowana głównie na filmie⁸⁶. To przesunięcie było znamienne, gdyż pole historii wizualnej w Polsce zdominowane zostało przez rozważania o filmowych reprezentacjach przeszłości, filmach historycznych w terażniejszości i przeszłości, produkcji filmowej jako sposobie uprawiania historii oraz archiwizacyjnym potencjalne kina. Tematy te wyznaczają oś argumentacji współczesnych polskich badaczy⁸⁷, ale mają też długą tradycję w rodzimej humanistyce. Polska refleksja o historii w filmie oraz filmie w historii rozwijała się – nie licząc dorobku pioniera, Bolesława Matuszewskiego – w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Ponadto ukazały się liczne przekłady zagranicznej literatury na język polski⁸⁸. Z tego

⁸⁶ Por. *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011. To skądinąd znamienne, że polskim dyskusjom o historii wizualnej ton nadawały dotychczas dwa ośrodki – Poznań (tam głównie Dorota Skotarczak) i Lublin (Piotr Witek), które już wcześniej odgrywały istotną rolę w polskich dyskusjach o metodologii historii.

⁸⁷ Por. m.in.: J. Szymala, *Od filmoznawstwa historycznego do historii wizualnej. Omówienie wybranych polskich tekstów z lat 2004–2016*, w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje – narracje – metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017; D. Skotarczak, *Historia wizualna...*; też, *Obraz społeczeństwa...*; P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk...*; tenże, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005; M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000; P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017; J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014; *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*, red. P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2018; *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Kraków 2019.

⁸⁸ Por. m.in. *Film i historia...*; R.A. Rosenstone, *Zobaczyć przeszłość*, tłum. P. Witek, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Anto-*

powodu w antologii tej nie znalazło się miejsce dla kina⁸⁹. Dokonując wyboru tekstów, szukałam tematów dotychczas słabiej reprezentowanych w literaturze dostępnej po polsku.

Zamiast rozważań o historii i kinie książkę tę zamyka tekst Judith Keilbach o telewizji. W dyskutowanym tu polu badawczym różnica między tymi dyspozytywami odgrywa fundamentalną rolę. Telewizja jako medium z natury rzeczy aktualne, bieżące i informacyjne wprowadza obrazy historii w inny kontekst niż kino, do którego wchodzimy dla rozrywki, przyjemności czy zapełnienia wolnego czasu. Pojawienie się historii w telewizji – w jednym ciągu z wiadomościami i programami na żywo – zmieniło oczekiwania wobec filmów historycznych. Widać to doskonale, gdy prześledzi się publiczne reakcje na różne fabuły. Oczekiwanie „autentyczności” czy „prawdy” wcale nie było dominującą potrzebą widzów i recenzentów aż do lat sześćdziesiątych. Dopiero umasowienie telewizji i emisje filmów historycznych – naprzemiennie dokumentalnych i fikcyjnych – zwiększyło przekonanie, że mają one informować, edukować czy uświadamiać. W Niemczech badania na ten temat wyłoniły się ze społecznej historii mediów, reprezentowanej między innymi przez Franka Böscha czy Christopha Classena⁹⁰, którzy silnie akcentują różnice między filmem w kinie a filmem w telewizji w kontekście ich funkcji dla historii. Zamieszczony na końcu książki tekst Keilbach dodatkowo komplikuje tę zależność, gdyż omawia funkcje świadków historii, występujących na początku lat sześćdziesiątych w niemieckiej telewizji, która sama z siebie

logia, red. E. Domańska, Poznań 2010; M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011.

⁸⁹ Oczywiście związki filmu z historią są omawiane w literaturze niemieckojęzycznej, choć głównie w odniesieniu do reprezentacji II wojny światowej i Holokaustu; por. m.in.: M. Wedel, *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld 2011; T. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011; B. Noack, *Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*, Paderborn 2010.

⁹⁰ Por. F. Bösch, *Mediengeschichte: vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*, Frankfurt am Main 2011; Ch. Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln 1999; J. Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008.

jest medium „zaświadcającym” – zwłaszcza w okresie, gdy dominowały transmisje na żywo.

Po telewizji należałoby zająć się digitalizacją w historii wizualnej. Jest to jednak temat na osobną książkę. W gruncie rzeczy bowiem zmiana, jaką niesie internet nie wynika wcale z cyfryzacji (to zagadnienie pojawia się już w odniesieniu do fotografii oraz ontologicznych i epistemicznych konsekwencji odejścia od obrazu analogowego), lecz z nowych mechanizmów dostępu. Badania tego obszaru wchodzą w zakres relatywnie nowego pola, jakim jest refleksja o archiwach. Nie chodzi tu bynajmniej o klasyczną archiwistykę jako naukę pomocniczą historii, ale o kulturoznawcze, czasem wręcz filozoficzne, rozważania na temat archiwum jako sposobu porządkowania, wytwarzania i kontrolowania wiedzy, a jednocześnie jako metaforę⁹¹. W Niemczech istnieje wprawdzie bardzo rozbudowany krajobraz cyfrowych archiwów wizualnych, zarówno prywatnych, jak i publicznych, których wielość wynika z federalnej struktury państwa. Na ogół jednak udostępniają one zbiory, które – oprócz tego, że są zdigitalizowane – leżą w magazynach w tradycyjnej formie papierowej, celuloidowej czy magnetycznej. Warto natomiast raz jeszcze wspomnieć o poczdamskiej stronie visual-history.de, której redaktorzy nie zajmują się gromadzeniem obrazów, lecz pisaniem o nich.

W ostatnich latach rozwija się jeszcze jeden obszar, który wpływa na historię wizualną, a mianowicie historia w przestrzeni publicznej (*public history*). Nie jest to oczywiście ani żaden nowy nośnik, ani nawet forma organizacji wiedzy, lecz zbiór praktyk, dzięki którym historia uobecnia się teraźniejszości. Pojęcie to skupia filmy, komiksy, gry komputerowe, muzea, pomniki, uroczystości, rekonstrukcje i wiele innych form wykorzystywania historii we współczesnych działaniach kulturowych⁹². Niemniej wizualizacja historii dokonuje się najczęściej

⁹¹ Na ten temat por. m.in. książkę niemieckiej kulturoznawczynie pracującej w Szwecji: D. Brunow, *Remediating Transcultural Memory. Documentary Film-making as Archival Intervention*, Berlin–New York 2015.

⁹² Por. *Historia w przestrzeni publicznej...*; R. Traba, *Historia stosowana jako subdyscyplina akademicka. Konteksty i propozycje*, w: *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz, Kra-

właśnie w przestrzeni publicznej⁹³. Pomniki z natury rzeczy mają charakter obrazowy⁹⁴. Filmy, fotografie czy plakaty stanowią niezbywalny element ekspozycji muzeów historycznych. Uroczystości są utrwalane (czasem wręcz na żywo transmitowane) w formie obrazowej i w ten sposób stają się doświadczeniem zbiorowym. Przykłady można by mnożyć. Ta tematyka jest w niniejszej książce obecna jedynie marginalnie (najbardziej w tekstach Bredekampa i Keilbach), gdyż w swym założeniu antologia ta ma ułatwić pracę naukową, a nie działalność praktyczną. Jako że specyfika *public history* leży w udanym transferze między historią akademicką a praktykami społecznymi⁹⁵, przedstawiam tu dyskusję, które prowadzili naukowcy – w tym wypadku niemieccy historycy i historycy sztuki. Uważam bowiem, że precyzyjna i pogłębiona metodologia przyczyni się do produktywnej wymiany między historią wizualną a historią praktyczną.

* * *

W tym miejscu powinnam poświęcić kilka zdań kryteriom doboru tekstów do niniejszej antologii, ale musiałabym powtórzyć wiele z argumentów, które padły już wyżej. Niemniej – jak w każdym takim przedsięwzięciu – należy podkreślić, że oprócz mniej lub bardziej obiektywnych wytycznych, podyktowanych przez rozwój historii wizualnej w Niemczech, kierowałam się także indywidualnymi preferencjami. Teksty te okazały się

ków 2014; J. Tomann, M. Ventzke, *Historia praktyczna*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014; *Historia w kulturze ponowoczesnej. Konteksty – metody – perspektywy badawcze*, red. M. Źezniak i in., Kraków 2017.

⁹³ Jacek Szymala przedstawia np. historię wizualną jednego wydarzenia, opierając się na mediach z różnych epok; tenże, *Powstanie kozackie 1648–1658. Studium z historii wizualnej*, Kraków 2019. O wizualizacji historii w takiej właśnie, szerokiej perspektywie pisze też D. Skotarczak w: *Historia w przestrzeni publicznej...*

⁹⁴ Punktem odniesienia dla niemal całej współczesnej niemieckiej refleksji na temat pomników są prace R. Kosellecka; por. m.in. tenże, *Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden*, w: *Identität*, red. O. Marquard, K.-H. Stierle, München 1979.

⁹⁵ Por. C. Arendes, J. Tomann, *Wytyczanie dróg ku sferze publicznej: czym są public history i historia stosowana?*, w: *Historia w kulturze ponowoczesnej...*

w mojej własnej pracy badawczej po prostu przydatne. Jak zwykle w wypadku takich przedsięwzięć, przygotowanie książki było przygodą zbiorową. Podziękowania składam: autorom i autorkom za zgodę na publikację ich tekstów, tłumaczom i tłumaczkom za komunikatywne przekłady, wydawnictwu za przygotowanie całości do druku, a także mojej rodzinie za cierpliwość podczas długiego procesu redakcyjnego. Antologia ukazuje się jako 25. tom serii „Klio w Niemczech”, zainicjowanej i prowadzonej przez Niemiecki Instytut Historyczny w Warszawie.

Łódź/Warszawa, styczeń 2019 r.