

Piotr Schollenberger
Uniwersytet Warszawski

Hiatus obrazu – widmo i fotografia w ujęciu Jacques'a Derridy

„Cóż, trzeba pogodzić się z nieuniknionym” – odpowiedziała – „a i ja długo się przyzwyczajałam, że jestem martwa...”
„...to nader osobliwe...” „Że ktoś musi umrzeć, by ożyć”¹

Teksty Derridy poświęcone fotografii, choć liczne, w dalszym ciągu domagają się krytycznego omówienia². Przystudiowanie analiz specyfiki obrazu fotograficznego, jakie proponuje nam Derrida, pozwala jednocześnie zrozumieć coś z Derridiańskiej koncepcji obrazu jako tworu naznaczonego wewnętrznym pęknięciem: „Od momentu, w którym pierwsze postrzeżenie obrazu zostaje powiązane ze strukturą reprodukcji mamy do czynienia z tym, co widmowe”³.

W filmie *Ghost Dance*⁴, który stanowił jednocześnie debiut kinowy Derridy, w jednej z pierwszych scen, młoda kobieta, grana przez Pascale Ogier, pyta filozofa, czy wierzy w duchy. Derrida odpowiada:

¹ W. Jensen, *Gradiva. Fragment fantazji pompejańskiej*, [w:] S. Freud, W. Jensen, *Gradiva*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 50-51, 75.

² Są to w porządku chronologicznym: analizy poświęcone Barthesowskiej teorii fotografii *Les morts de Roland Barthes* (1981) w: J. Derrida, *Psyché, Invention de l'autre. Nouvelle édition augmentée*, Galilée, Paris 1998; tekst komentujący zdjęcia Marie-Françoise Plissart *Droit de Regards* (1985) w: J. Derrida, M.-F. Plissart, *Droit de Regards*, Éditions De Minuit, Paris 1985; tekst poświęcony instalacji Gary Hilla zatytułowany *Videor* (1990) w: J. Derrida, *Penser à ne pas voir (écrits de Jacques Derrida sur les arts du visible)*, Éditions de la Différence, Paris 2013; rozmowa z Michael Wetzlelem i Hubertusem von Amelunxen (1992), która została opublikowana w angielskim tłumaczeniu jako *Copy, archive, signature, A conversation on Photography*, trans. J. Fort, Stanford University Press, Stanford California 2010; tekst poświęcony fotografiom Kishina Shinoyamy *Aletheia* (1993) zamieszczony w zbiorze *Penser à ne pas voir...*; medytacja nad fotografiami Aten autorstwa Jean-François Bonhomme'a (1996) *Demeure, Athènes, Photographies de Jean-François Bonhomme*, Galilée, Paris 2009; rozmowa z François Soulages, Géraldem Cahenem, Patrickiem Charaudeau, Michèle Katz, Gérardem Hubertem, Jean-Michelem Rodes, Serge Tisseronem, Marie-José Mondzain (2002) *Trace et archive, image et art* opublikowana w: *Penser à ne pas voir...*; tekst na temat fotografii Frédérica Brennera (2003) *Révélation et autres textes. Lectures des photographies de Frédéric Brenner* w: *Penser à ne pas voir...*

³ J. Derrida, *La danse des fantômes*, [w:] *idem*, *Penser à ne pas voir...*, s. 308.

⁴ *Ghost Dance*, reż. Ken McMullen, 1983.

Być nawiedzanym przez duchy oznacza pamiętać o tym, czego nigdy się nie przeżyło w terażniejszości, to pamiętać o tym, co w istocie nigdy nie przybrało formy czasu terażniejszego. Film jest „widmomachią”. Pozwólmy wrócić duchom.

W tej krótkiej wypowiedzi odnajdujemy intuicje, które powrócą również w projekcie widmoontologii realizowanym w *Widmach Marksa*⁵. Chodzi w tym wypadku o relację między terażniejszością spojrzenia nawiedzanego przez przyszłość, wpisaną paradoksalnie w przeszłość minionego wydarzenia. Jest to logika anachronizmu, właściwa opisywanym przez Derridę widmom; logika „nie-współczesności żywej terażniejszości z samą sobą”⁶. Technologie pozwalające na zapis i reprodukcję obrazu nie tyle zaburzają tę „żywą terażniejszość”, uniemożliwiając bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości, co w wyraźny sposób zaznaczają, dają odczuć, pojawiający się w każdym doświadczeniu terażniejszości interwał. Doświadczenie czasu terażniejszego naznaczone jest pamięcią o tym, co się zdarzyło. Tyleż indywidualną, co kolektywną, pamięcią zarchiwizowaną, gromadzącą i mnożącą ślady, które nakładają się na przeżywane „teraz”. Wierzmy po prostu, że raz utrwalony obraz będzie funkcjonował w przyszłości, niezależnie od nas samych, od naszej obecności. Moment zapisu tego, co się jawi, związany jest więc zarówno z obecnością, która dotyczy terażniejszości powstania obrazu, jak i z nieobecnością, która odnosi się do przyszłego funkcjonowania tego obrazu, gdy model już zniknie. Ta specyficzna, opisywana już przez Rolanda Barthes’a⁷ i André Bazina⁸, eschatologia fotografii w szczególny sposób wiąże to medium z doświadczeniem nieobecności, braku, a więc z doświadczeniem śmierci oraz z próbą jej przewyciężenia za pomocą śladu, który pozostaje, gdy tego, kto go pozostawił, już nie ma. Zniknięcie (*disparition*), z którym mamy w przypadku fotografii do czynienia już od momentu, gdy naciśnięty zostanie spust migawki, zapowiada powtórne pojawienie się (*re-apparition*) w momencie, gdy obraz zostanie zreprodukowany.

Nowoczesna technologia – mówi Derrida – wbrew pozorom mimo tego, że jest naukowa, dziesięciokrotnie zwiększa moc duchów. Przyszłość należy do duchów.⁹

Derrida przypomina, że niedługo potem Pascale Ogier zmarła. Po powtórnym obejrzeniu filmu, odpowiedź na zadane przez nią pytanie, która w nakręconej scenie pozostała w zawieszeniu, brzmi teraz następująco: „Teraz... teraz... teraz, to znaczy w tym ciemnym pokoju, na drugim kontynencie, w innym świecie, tak,

⁵ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁷ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

⁸ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *idem*, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

⁹ J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, trans. J. Bajorek, Polity Press, Cambridge 2002, s. 115.

uwierz mi, wierzę w duchy”¹⁰. Derrida zwraca uwagę, że to właśnie w obrazie fotograficznym widmo – pod postacią niemej zjawy, przywoływanej, lecz nigdy w pełni uobecnionej z krwi i kości – ukazuje swą anachroniczną i ana-topiczną naturę¹¹. Obraz fotograficzny uzmysławia nam, że wszelka terażniejszość, i że każda przestrzenna obecność naznaczona jest tym, co już kiedyś i gdzieś się wydarzyło. Nie mogę uchwycić „teraz”, gdyż sam moment jego pochwycenia (np. przez rejestrację promieni świetlnych na kliszy fotograficznej) jest jednocześnie momentem odroczenia. Zapis, próba utrwalenia wprowadza odstęp, w który wciska się przyszłość, krystalizująca się jako moment, w którym owo utrwalone „teraz” stanie się przedmiotem wspomnienia jako to, co wydarzyło się „niegdyś”. W ten sposób zdjęcie otwiera nas na inne wymiary czasu, porządki temporalne nakładają się na siebie, dając możliwość montażu, a album fotograficzny przypomina, jak pisał Aby Warburg „historię o duchach dla dorosłych” [*Gespensergeschichte für ganz Erwachsene*]¹². Odstęp wytwarza jednocześnie przestrzeń dla znaków – dla języka, w którym zapisane w obrazie wydarzenie staramy się od-tworzyć, opisać, powrócić do niego przez sieć pleniących się zapośredniczeń. Mamy więc podwójną nieprzystawalność: czasu terażniejszego do przyszłości, która tak naprawdę okazuje się nieprzystawalnością terażniejszości do samej siebie („czas rzeczywisty” nie istnieje, powiada Derrida, to jedynie maksymalnie zredukowane opóźnienie¹³) oraz obrazu i języka, jako dwóch mediów, które na różne sposoby uprzestrzeniają nasz sposób przeżywania świata, sprawiając, że wszystko, co się nam przydarza, jednocześnie się nam wymyka w ciągle gęstniejących różnicowaniach. Spojrzenie (*regard*) okazuje się więc zawsze spóźnione (*retard*). Nie dlatego, że dopiero poniewczasie dostrzec można coś, czego się wcześniej nie widziało, lecz dlatego, że w samo postrzeżenie wpisana jest dynamika pomiędzy przemijającą terażniejszością i wymierzoną w przyszłość próbą jej archiwizacji, która kolejne postrzeżenie przesycą gromadzącymi się śladami przeszłości. „Widmo jest zarazem widzialne i niewidzialne, zjawiskowe i niezjawiskowe: ślad, który naznacza zawczasu terażniejszość swą nieobecnością”¹⁴. Jak można to stwierdzenie rozumieć?

W analizowanym rzadziej fragmencie słynnego eseju *Mala historia fotografii* Walter Benjamin pisał o możliwości dokonania retrospektywnego oglądu przyszłości wpisanej w – zrobiony już niegdyś – obraz fotograficzny. Chodzi w tym wypadku o: „niepozorne miejsce, w którym – w takiej czy innej formie istnienia owej dawno minionej minuty – do dziś jeszcze p r z y c u p n ę ł a p r z y s z ł o ś ć [wyróżnienie – P.S.], a tak przemyślnie, że możemy ją odkryć oglądając się za

¹⁰ *Ibidem*, s. 120.

¹¹ M.-F. Plissart, J. Derrida, *Droits de regard*, Editions De Minuit, Paris 1985, s. VI.

¹² Por. G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr. Korporacja Ha!Art, Warszawa, Katowice 2011, s. 144.

¹³ J. Derrida, B. Stiegler, *op. cit.*, s. 129.

¹⁴ *Ibidem*, s. 119.

siebie”¹⁵. Przyszłość nie jest więc tym, co przychodzi „z naprzeciwka”, nie jest tym, co czeka, nadciąga, przybywa gdzieś od strony tego, co ma się dopiero zdarzyć. W fotograficznym zapisie rzeczywistości ta stabilna konstrukcja czasu podzielonego na: przeszłość tego, co minione i co zniknęło, na teraźniejszość tego, co żywo obecne, oraz na przyszłość tego, co oczekiwane, zostaje rozspojona a wraz z nią rozspojeniu ulega struktura samej rzeczywistości. Przyszłość została zapisana w tym, co minione, została utrwalona w postaci czasu przeszłego, który miał bądź ma dopiero nadejść. Przyszłość jest niczym obietnica złożona przez nieistniejącego widza, że spojrzy na to, co zostało utrwalone na zdjęciu. Jest po prostu tym, co niegdyś było oczekiwane – tym, co w przeszłości ktoś planował, czego się bał lub przewidywał.

Obraz fotograficzny, stanowiący zgodnie z definicją zaproponowaną przez Rolanda Barthesa: „nielogiczne połączenie tego, co tutaj i tego, co niegdyś”¹⁶ wiąże czas teraźniejszy, stanowiący z punktu widzenia minionego, utrwalonego zdarzenia, nadchodzącą przyszłość z owym „niegdyś”, na które spoglądamy. Wbrew Barthes’owi Derrida natomiast nie rozwija analizy doświadczenia fotograficznego do postaci jakiejś chronotopiki. W jego ujęciu „tutaj”, stanowiące przestrzenne zakotwiczenie – punktowa trwałość „Odniesienia”, która konstytuuje specyfikę fotografii¹⁷ – okazuje się funkcją uprzestrzennionego czasu; przemijającym i wymykającym się bezustannie „teraz”. „Niegdyś” oznacza, jak podkreśla Derrida w *Śmierciach Rolanda Barthes’a*, „bycie tam niegdyś”¹⁸, a więc pamięć o jakimś przeżytych w minionej teraźniejszości wydarzeniu, poczucie „bycia bezpośrednio dotkniętym” przez to wydarzenie, nawet jeśli faktycznie, zgodnie ze zdrowym rozsądkiem wcale nie było się uczestnikiem utrwalonych na kliszy momentów. Obraz fotograficzny jest, jak to się często powtarza, świadectwem, gdyż bezpośrednio odnosi się, niczym odcisk, do obecności, która pozostawiła na nim swój ślad. Jednakże – i na to analiza Derridy zwraca szczególną uwagę – jest przede wszystkim świadczeniem. Nie tyle przyjęciem cudzego świadectwa, akceptacją bezosobowego sprawozdania z zaprzyszłych wydarzeń, co moim podjęciem się świadczenia za to, co minione, a także za to, co dopiero ma nadejść:

Pochwycenie spojrzenia, zapis cienia miał miejsce tylko o j e d e n r a z, zdarza się tylko jeden raz i ten raz, podobnie jak ta kobieta, pozostaje wyjątkowy, jednostkowy, absolutnie samotny, absolutny.¹⁹

Poczucie realności sfotografowanych wydarzeń jest zapośredniczone technicznie. Wynika więc nie tyle z bezpośredniej intuicji dotyczącej natury samego obrazu,

¹⁵ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. H. Orłowski, [w:] *idem*, *Anioł historii i inne eseje*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s.108-109.

¹⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 151.

¹⁷ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 137-138.

¹⁸ J. Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, s. 292.

¹⁹ J. Derrida, *Altheia*, [w:] *Penser à ne pas voir...*, s. 263.

lecz ma swoje źródła w materialnej historii, w której dopiero w pewnym momencie pojawiły się obrazy umożliwiające mechaniczną reprodukcję promieni słonecznych odbitych od powierzchni. Wiemy, że to, co zapisane na kliszy i powielone na odbitce, „zdarzyło się tylko jeden raz”, gdyż decydujemy się zawierzyć świadectwu techniki – dopuszczamy do siebie poczucie bycia współczesnym temu, co sfotografowane. Wierzymy w:

[...] cud techniki – pisze Derrida – która wymazuje sama siebie, żeby umożliwić naturalną czystość, sam czas, nie dające się odwrócić ani powtórzyć doświadczenie percepcji wolnej od zapośredniczenia technicznego (jeśli w ogóle coś takiego istnieje).²⁰

Przekonanie o dokumentacyjnej mocy obrazu fotograficznego ma swoje źródła raczej w swoistym akcie wiary, aniżeli twardych faktach. „Neutralność” technologii reprodukcyjnej powtarza tu „czystość” niczym niezapośredniczonego postrzeżenia, w którym świat dany jest w „żywej terażniejszości”. Specyfika struktury doświadczenia czasowości obrazu fotograficznego opiera się zatem nie na iluzji, na złudzeniu o charakterze czysto zmysłowym; na tym, że ma się wrażenie spoglądania „przez szybę”, bądź „lustro”. Jej podstawą jest decyzja – akt wiary albo zajęcie pewnej postawy egzystencjalnej; gotowość do stania się świadkiem wydarzenia.

Reprodukowane technicznie obrazy odkrywają pewną postać świata, jednak nie świata bezosobowego – świata powielanego neutralnie przez oko obiektywu – lecz rzeczywistości, która jest dana w jednostkowym doświadczeniu: „Słowo ‘rzeczywisty’ oznacza w tym kontekście nieredukowalną jednostkowość innego, który otwiera świat o tyle, o ile zawsze był dla niego/dla niej jakiś świat”²¹. Mogę spojrzeć w oczy tych, których już nie ma, albo raczej odczuwać na sobie ich baczne spojrzenie – choć w obydwu przypadkach ze zdroworozsądkowego punktu widzenia spoglądam jedynie na mechaniczny zapis cudzego wyglądu – ponieważ natura fotografii wytwarza „efekt rzeczywistości”. Jego źródłem jest spojrzenie cudzych oczu. Świat zjawisk, który jest mi bezpośrednio dany w postrzeżeniu, bierze swój początek z mojego własnego spojrzenia, które samo w sobie nie jest mi jednak dane bezpośrednio: nie mogę samemu sobie spojrzeć głęboko w oczy, ale tylko w oczy drugiego człowieka. W tym sensie za utrwalonym fotograficznie spojrzeniem oczu innego kryje się niewidzialny świat możliwości, sfera nieskończonych, niedających się objąć i przyswoić doświadczeń.

To, co nazywam spojrzeniem – pisze Derrida – spojrzeniem innego nie stanowi po prostu innej maszyny do postrzegania obrazów. Jest innym światem, innym źródłem zjawiskowości, innym poziomem zero zjawiania się.²²

Fotografia ukazuje moment, w którym terażniejszość postrzeżenia: mojego własnego, gdy na coś spoglądam, a także cudzego, gdy na kogoś patrzę, oddziela się od

²⁰ J. Derrida, *Copy, archive, signature...*, s. 8-9.

²¹ J. Derrida, B. Stiegler, *op. cit.*, s. 123.

²² *Ibidem*, s. 122.

samej siebie, wymyka się samej sobie. Dzieje się tak dlatego, że obraz fotograficzny utrwała przemijającą chwilę – patrzymy wszak na to, co już było – i jednocześnie zapowiada jej przyszłe, ponowne pojawienie się – możemy mimo wszystko widzieć to, co minione. Fotografia odsłania świat, który jednocześnie zjawia się i przemija w jednostkowym postrzeżeniu oraz jest równocześnie archiwizowany w postaci śladów na kliszy, by powrócić w zjawiskowości zreprodukowanej środkami technicznymi. W świecie „telewizyjności”, w którym przyszło nam żyć, ten fakt deponowania każdej chwili w materialnych śladach, które ona po sobie pozostawia, sprawia, że:

Okazuje się, że nie istnieje czas rzeczywisty, to znaczy czas przeżywany bezpośrednio, w którym przeżycie i to, co przeżywane doskonale zbiegają się ze sobą we wzajemnej współobecności, a dokładniej: istnieje jako maksymalnie zredukowane opóźnienie.²³

Percepcja oraz technika nie stoją we wzajemnej opozycji. W samo postrzeżenie wpisane są operacje wyboru punktu widzenia, ekspozycji, wywoływania, niczym w fotograficznym archiwum. Postrzeżenie bowiem uzupełniane jest i stowarzyszone z operacjami mnemotechnicznymi: z zapisem, przybierającym w swej najbardziej elementarnej formie postać linii bądź pisma. Fotografia odkrywa ten wymiar doświadczenia, w którym świadomość utraty, przemijania, poświadczana jest przez zapis tego, co utracone. O tym, co było, możemy wiedzieć, gdyż zostało to zapisane. Trwa w postaci śladu w terażniejszości. Czas rzeczywisty jest zatem czasem przeoczonego odroczenia. Fotografia manifestuje to poprzez ukazanie procesu odraczania: moment zrobienia zdjęcia przemija i jednocześnie jest zapisywany, by powrócić w przyszłości w bezcielesnej, tzn. pozbawionej materialnej spistości, postaci. Fotografia ukazuje to nieustępliwe żądanie, by zachować chwilę, wpisując je w doświadczenie bezpośredniej, chociaż przecież technicznie zapośredniczonej obecności tego, co zostało sfotografowane. Właśnie takie doświadczenie można określić jako doświadczenie rozziemu – hiatusu między terażniejszością a przeszłością. Rozziemu ten zapełniany jest przez ślady transponujące to, co minione, w to, co terażniejsze. Ślady te jednak mają strukturę widmową. To znaczy: nie są ani w pełni widzialne – jako to, co faktycznie obecnie przeżywane w czasie rzeczywistym, ani nie są w pełni niewidzialne – dotykają nas, domagają się naszego odzewu, reakcji.

Analizując fotografie Aten zrobione przez François Bonhomme'a, Derrida opisuje związek ruin, a więc pozostałości po minionym życiu oraz fotografii. Fotografie starożytnych zabytków ukazują ruiny, a więc to, co już przeminęło. Fotografie miasta z nieodległej przeszłości ukazują zmiany, jakie zdażyły zajść, a więc proces postępującej rujnacji. Aktualne fotografie miasta również wskazują na nieuchronne zmiany, jakie w przyszłości nadejdą, zapowiadają pewien nieuchronny, bezustanny proces. Ruina, jak obraz fotograficzny, uświadamia

²³ *Ibidem*, s. 129.

nam interwał – odstęp rozpościerający się od narodzin do śmierci. Ruina, podobnie jak obraz fotograficzny jest tym, co pozostało z minionego życia, ze świata, który już przeminął, a jednocześnie ukazuje sam fakt przemijania – tego, że my również jesteśmy skończeni i śmiertelni²⁴. Przemijać, umierać może jednak tylko to, co żyje. Nasze życie, tak jak fotografia oraz ruina, rządzi się logiką odroczenia (*demeure*) – pozostawia ślady, które mogą podjąć inni. To właśnie źródłowe opóźnienie utrzymujące rozziw między czasem teraźniejszym i przeszłym, które funduje odroczenie, pozwala nam przetrwać śmierć. Pozwala skonfrontować się z jej nieuchronnością, gdyż tylko to, co żyje, może przemijać, ale również uczy pozostawiać „ślady”, a dokładniej, uczy, że nasze życie jest ciągłym procesem pozostawiania śladów – tego, co pozostawili po sobie inni, i tego, co my sami po sobie zostawiamy.

Piotr Schollenberger

Hiatus of Image – Spectre and Photography according to Jacques Derrida

Abstract

This article discusses the theory of photographic image in Jacques Derrida's philosophy. According to Derrida, the photography is of a spectral nature. This means that in a photographic image different temporal orders are interwoven and that the experience of photography is intrinsically anachronistic. What is important in such characteristics is that the nature of photography is best described by the hiatus: discontinuity, interruption or the suspension of what Roland Barthes called the Referent. As a reference without the Referent photographic image links together the visible and invisible as the ghost-like appearance of what went by; the past, present and future as a promise of testimony; the perception and technology as a mnemotechnic archive or an "effect of reality."

Keywords: Jacques Derrida, Walter Benjamin, specter, photography.

²⁴ J. Derrida, *Athens. Still Remains*, trans. P.-A. Brault, M. Naas, Fordham University Press, New York 2010, s. 27.

