

Fotograficzna enklawa. Nowy Jork i jego mieszkańcy w soczewce aparatu

Trzy przedsięwzięcia filmowe, które opowiadają o Nowym Jorku i jego mieszkańcach, wykorzystują medium fotograficzne: *Dym* Wayne'a Wanga i Paula Austera (1995), *Terminal Bar* Stefana Nadelmana (2003) oraz projekt multimedialny *One In 8 Million* (2009–2013). Spróbujmy przyjrzeć się, w jaki sposób filmowcy adaptują perspektywę tej sztuki, aby opowiedzieć o wybranym mieście. Dostrzeżenie analogii między fotografią a enklawą jest istotnym punktem wyjścia – podkreśla bowiem adekwatność zastosowanej formy w stosunku do tematyki. Można zauważyć, iż wskazane filmowe projekty nie opowiadają o Nowym Jorku poprzez pryzmat jego przestrzeni ikonicznej (jak Statua Wolności, Times Square czy Central Park). Zamiast tego wybrano raczej miejsca ukryte i niepozorne, jak trafika gdzieś na Brooklynie czy obskurny bar tuż przy dworcu autobusowym. To swoiste przekadrowanie panoramicznej historii metropolii do wybranych dzielnic, industrialnych „małych ojczyzn”, niewątpliwie pozwala na głębsze rozpoznanie miasta, wnikięcie w jego strukturę: nie tylko architektoniczną, ale przede wszystkim ludzką. Portret miejski jest tutaj tożsamy z portretami bohaterów, którzy swoją osobowością definiują miejsce zamieszkania, ale i ono kształtuje ich poczucie tożsamości. Wybór fotografii jako jednej ze strategii narracyjnych we wskazanych wyżej projektach dodatkowo podkreślałby te założenia.

Próbie wyjaśnienia wyjątkowości fotografii jako narzędzia interpretującego można by zawęzić do opisu dwóch właściwości tego medium. Pierwsza dotyczyłaby statusu ontologicznego, zdolności fotografii do wiernego opisywania świata. W przeciwieństwie do literatury czy malarstwa, system referencyjny, którym posługuje się fotografia, nie bazuje na znakach abstrakcyjnych, jest ona zatem sztuką niosącą szczególne nadzieje, ale i problemy poznawcze. Druga właściwość, ściśle związana z cechą fundamentalną, dotykałaby sposobu postrzegania owej bezpośrednio doświadczanej rzeczywistości:

W świecie rządzonym przez obraz fotograficzny wszelkie granice („ramki”) wydają się dowolne. Wszystko da się rozdzielić, przeciąć, odłączyć od czegoś innego: wystarczy odmiennie skadrować obraz (i *vice versa*: wszystko można ze sobą połączyć)[1].

Ograniczenie wzroku patrzącego do pewnego tylko wycinka świata w szczególny sposób wpływa na znaczenie przedstawienia. Kadrowa-

[1] S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 31.

nie – zarówno na etapie wykonywania zdjęcia, jak i w wyniku późniejszej obróbki – niesie w sobie duży ładunek interpretacyjny oraz etyczny. Wiąże się bowiem nie tylko z zagadnieniami estetycznymi, jak kompozycja ujęcia, ale przede wszystkim podkreśla temat fotografii poprzez usunięcie z niej niepotrzebnego, w opinii fotografa, materiału. To, czego nie ma na fotografii (lub raczej: co już znajduje się poza kadrem), zostaje niejako unieważnione w sensie ontologicznym. Dodatkowo w przypadku zdjęć, których temat nie jest dla oglądającego oczywisty, kiedy nie może zostać uruchomiony kontekst, a fotografia nie ma opisu – do interpretacji pozostaje sam obraz. Jak zauważa John Berger: „Fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała jednak znaczenia. [...] Same fotografie nie opowiadają” [2]. W wyniku tej właściwości zdjęć interpretacja, narracja oglądającego będzie związana z przedstawieniem widniejącym na fotografii. Zdjęcie skupia na sobie całą uwagę, a jego definiowanie zamyka się właśnie w sztywnych ramach kadru.

Ową poetykę wyboru, jaka wynika z parcelacji rzeczywistości przez obraz fotograficzny, chciałabym zestawić z pojęciem enklawy [3]. Jego znaczenie można sprowadzić do określenia „teren otoczony obszarem o innym charakterze” czy też – jak wskazuje źródłosłów – „objąć swymi granicami” [4]. Choć dotyczy raczej zjawisk o charakterze politycznym niż socjologicznym (opisuje się nim granice państwa, a nie dystrykty miastowe i społecznościowe), jego etymologia kładzie nacisk na pojęcia tożsamości i odmienności. Wyrażna jest bowiem opozycja pomiędzy tym, co wewnętrzne (poznawalne, waloryzowane pozytywnie), a tym, co zewnętrzne (obce, waloryzowane negatywnie). Paralela pomiędzy zdjęciem a enklawą polegałaby zatem na budowaniu znaczenia opartego na autonomii wynikającej ze ściśle określonych granic.

Akcja filmu Wayne’a Wanga i Paula Austera rozgrywa się na Brooklynie, jednej z najbardziej rozpoznawalnych dzielnic Nowego Jorku. Popularność Brooklynu wiąże się między innymi z rozpowszechnieniem jego wizerunku za pośrednictwem kina. Rozsławiły go bowiem takie obrazy, jak *Annie Hall* Woody’ego Allena (1977), *Dawno temu w Ameryce* Sergia Leone (1984) czy *Chłopcy z ferajny* Martina Scorsese (1990). Niemniej, to nie architektura czy też jej ikoniczność zadecydowały o wyjątkowości tego dystryktu. Szczególnie interesujące są dwie jego właściwości. Pierwsza wiąże się z faktem, iż Brooklyn przed przyłączeniem do Nowego Jorku sam miał status miasta, zatem jego granice jako okręgu wyznaczają nie tylko podział

[2] J. Berger, *Użycia fotografii*, w: idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 75.

[3] Pojęciem bezpośrednio odnoszącym się do opisu granic miejskich jest *getto*. Jednak ze względu na jego konotacje historyczne oraz znaczenie akcentujące

alienację pod względem narodowościowym, uznałam je za nieprzystające do problematyki niniejszego artykułu.

[4] W. Kopaliński, *Enklawa*, w: idem, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006, s. 217.

administracyjny, ale także historyczny. To z kolei wywarło wpływ na jego drugą powszechnie znaną cechę, to jest wielokulturowość. Wewnętrzne zróżnicowanie sprawia, iż Brooklyn można opisać jako zbiór etnicznych enklaw. Jednak mimo to zachowuje on spójność, reprezentowaną przez motto dzielnicy: *Eendraght Maeckt Maght*, które można przetłumaczyć jako „W jedności siła”[5].

Analiza *Dymu* pozwala dostrzec, iż w jego konstrukcji fabularnej i formalnej zostały zawarte elementy odzwierciedlające specyfikę Brooklynu. Na treść filmu składa się bowiem kilka historii, z czego pięć wyszczególnionych oddzielnymi tytułami. Wielowątkowość akcji, w której barwne losy bohaterów nieustannie się krzyżują, zestawień można ze wspomnianą już różnorodnością kultur i narodowości tego obszaru. Jednak opowieść jest dla twórców obrazu nie tylko istotnym nośnikiem wiedzy o mieszkańcach Brooklynu. Paul Auster, scenarzysta i drugi reżyser *Dymu*, jest także pisarzem osadzającym akcję swoich powieści w Nowym Jorku. Można dostrzec, iż część problematyki poruszanej przez niego na gruncie literackim przeniknęła do utworu, który współtworzył w medium filmu. Przypadek jako element dramaturgiczny pojawił się w prozie *W kraju rzeczy ostatnich*, w filmie uobecnia się w konstrukcji fabuły, gdzie poszczególne wątki łączą się w wyniku zbiegów okoliczności. Paul Benjamin, czyli filmowy pisarz z *Dymu*, cierpiący na niemoc twórczą, to również pseudonim artystyczny Austera. Nie bez znaczenia jest również fakt adaptacji zabiegów autotematycznych, uczynienie z konwencji opowiadania celu samego w sobie. Pojawiająca się w filmie fotografia jest bowiem kolejną, szczególną odmianą narracji. Styl Austera charakteryzuje pastisz oraz wykorzystywanie nawiązań intertekstualnych, co w filmie objawia się najwyraźniej poprzez zabieg potrójnej stylizacji na opowieść wigilijną. W finałowej sekwencji *Auggie Wren's Christmas Story* wykorzystano właściwości różnych tradycji i mediów: kłamstwa-zmyślenia, anegdota, ponownie przypadku czy wreszcie oralności i filmu.

W przestrzeni filmowej punktem, który scala w koherentną całość powikłane losy poszczególnych postaci, jest trafika Auggiego Wrena (w filmie w jego rolę wcielił się Harvey Keitel). To tutaj najczęściej bohaterowie się spotykają, rozmawiają, a właściciel kiosku z cygarami jako jedyny ze wszystkimi nawiązuje relacje. W uwypukleniu funkcji Auggiego ważną rolę pełni jego niezwykle hobby – codzienne fotografowanie ulicy przed swoim sklepem o tej samej godzinie, z tego samego miejsca. Sekwencja z albumem fotograficznym Auggiego trwa zaledwie kilka minut i ów temat więcej już w filmie nie powraca (nie licząc opowieści wigilijnej jako genezy zdobycia aparatu). Jego dygresyjność pozwala jednak twórcom podkreślić fotografię jako szczególną strategię narracyjną i sensotwórczą *Dymu*.

[5] <http://www.brooklyn-usa.org/press/2011/mar11_MA.htm> [dostęp: 18 czerwca 2013].

Kiedy Paul Benjamin dowiaduje się o pasji przyjaciela, dziwi się: „Więc nie zajmujesz się tylko wydawaniem reszty”. Auggie wyjaśnia: „Tak to widzą ludzie, ale niekoniecznie tym jestem”. W analogiczny sposób zachowuje się jego „projekt”, „kronika życia”. Zgromadzenie ponad czterech tysięcy zdjęć o monotonnej kompozycji i jedynie rejestrujących, a nie interpretujących rzeczywistość – wydaje się Benjaminowi nie tylko zaskakujące, lecz wręcz absurdalne. Ów powierzchowny odbiór zmienia się pod wpływem sugestii Auggie’ego: „Nigdy tego nie pojmiesz, jeśli nie zwolnisz”. Propozycja nowej percepcji ma swój odpowiednik w filmowym obrazie, gdyż od tego momentu widz już nie ogląda kart albumu z ponumerowanymi fotografiami, ale właściwie swoisty pokaz zdjęć wyświetlanych na całej szerokości ekranu.

Auggie fotografując nie ingeruje w rzeczywistość, jego wycofanie wysuwa na plan pierwszy mechaniczne działanie aparatu. W efekcie niezmienny, stały kadr wyłapuje z szarej codzienności jej esencję – mieszkańców Brooklynu. Tygiel narodowy, jaki składa się na ów obszar, pomaga zrozumieć właśnie fotografia: nikogo nie wyróżniając i nie upiększając, pokazując młodych i starych, białych i kolorowych, zmartwionych, zamyślonych, pędzących. Bohaterowie tych portretów są tacy jak zdjęcia projektu Auggie’ego: „Takie same, a jednocześnie różne”. Twórcy *Dymu* w sposób świadomy posługują się wieloma formami wypowiedzi artystycznej, jednak żadna z nich w takim stopniu jak fotografia nie pozwala, *nomen omen*, uchwycić Brooklynu. Auggie na pytanie pisarza o cel owej osobliwej dokumentacji wyjaśnia: „W końcu to mój róg”. Zatem w świadomy sposób wybrał aparat jako narzędzie do opowiedzenia o swoim miejscu zamieszkania. Interesująca jest tutaj także pewna analogia pomiędzy właścicielem trafiki a Paulem Austerem – scenarzystą, również będąc obywatelem Nowego Jorku, wprowadza scenę z fotografią, aby w ten sposób uświetnić i zapamiętać bliską mu okolicę.

Zżyły stosunek między autorstwem zdjęć a tematyką filmu pojawia się także w dokumencie *Terminal Bar* Stefana Nadelmana, który nieomal w całości został oparty na efektownie zmontowanych archiwalnych fotografiach, stanowiących swego rodzaju wizualną kronikę tego miejsca. Dzieje się tak za sprawą Sheldona Nadelmana, który jest narratorem, jednym z bohaterów obrazu oraz twórcą wykorzystanych w nim fotografii (a także ojcem reżysera). Powtarza się również schemat, według którego niewielka przestrzeń funkcjonuje na zasadzie figury retorycznej *pars pro toto*, za pomocą której reprezentowana jest pewna zbiorowość. W tym przypadku wycinek z życia i historii metropolii zamykałby się w mikrokosmosie baru Terminal, zlikwidowanego w roku 1982. Jediną pozostałością po nim i jego klientach są zdjęcia wykonane przez barmana. Toteż w przeciwieństwie do *Dymu* użyty w tym filmie materiał fotograficzny zdecydowanie dominuje nad innymi formami wypowiedzi, pełni również odmienną rolę.

Sheldon Nadelman uwieczniał na fotografiach swoje miejsce pracy od roku 1972 do 1982. Ta obejmująca dekadę kolekcja pokazuje ewolucję przestrzeni i jej uzależnienia od czynników zewnętrznych, socjologicznych. Obskurny bar koło dworca autobusowego na Manhattanie pierwotnie gościł głównie białych robotników pochodzenia irlandzkiego, by z czasem przyjąć nową grupę społeczną i stać się barem dla czarnoskórych gejów. Jego charakter był zatem niezmiennie związany z klientami, toteż większość fotografii obecnych w filmie to portrety. Autor wyraźnie dążył do pewnego ujednoczenia ich formy: czarno-białe, ciasno wykadrowane, ze wzrokiem bohatera utkwionym w obiektyw. Wybór owej poetyki odzwierciedla sens projektu, gdyż wyraża szacunek wobec fotografowanej osoby – choć ta na co dzień reprezentuje marginalną warstwę społeczeństwa Nowego Jorku. Można w tym momencie przywołać tezę Susan Sontag o znaczeniu, jakie wiąże się z przejmowaniem percepcji fotografii: „zobaczyć coś w postaci zdjęcia – to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji” [6]. Uwaga, jaką poświęca się portretowanym, łączy się tutaj z empatią i akceptacją, gdyż w tych indywidualnych historiach, często naznaczonych cierpieniem, życiowym niepowodzeniem czy nawet śmiercią, widz nie odnajdzie krytyki. Istotne jest także to, iż działanie medium fotograficznego jest w takim ujęciu dwubiegunowe. Aparat fotograficzny symbolizuje tu zrozumienie, ale i bohaterowie odpowiadają, godząc się na wykonanie im zdjęcia. Oglądanie fotografii wykonanych przez barmana Nadelmana pozwala przypuszczać, iż sportretowani mogli odkryć, iż są interesujący nie tylko dla medium, ale i dla samych siebie. Jak zauważa Roland Barthes, akt pozowania umożliwia autokreację:

Portret fotograficzny jest zamkniętym polem działających sił. Krzyżują się tam, ścierają ze sobą i odkształcają wzajemnie cztery wyobrażenia. Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę [7].

Częściowe upodmiotowienie, jakie wiąże się z kształtowaniem swojego wizerunku w momencie pozowania, czyni z nich aktywnych twórców przedstawienia. W szerszym rozumieniu takie ujęcie bohaterów pozwala sądzić, iż służy ono nadawaniu im znaczenia przynależnego w strukturze społecznej Nowego Jorku.

O sfunkcjonalizowaniu fotografii w *Terminal Bar* decydują nie tylko dokumentalne zdjęcia barmana, ale także to, jak reżyser je wprowadza i przedstawia w swoim filmie. Niezwykle wymowna pod tym względem jest konstrukcja czołówki. W kinematografii, aby zaznaczyć zmienne relacje przestrzenne, często stosuje się jazdę kamery, której towarzyszy kadrowanie w ruchu. Jest to charakterystyczny dla filmowego opowiadania sposób zachowania ciągłości ujęcia przy jed-

[6] S. Sontag, op. cit., s. 31.

[7] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 28–29.

noczesnej zmianie punktu widzenia i przedmiotu zainteresowania. W przypadku dokumentu Nadelmana chodzi o podkreślenie przejścia od ogółu (wieżowce Manhattanu jako ikony Nowego Jorku) do szczegółu (baru Terminal). Jednak reżyser nie korzysta z tej filmowej metody, a jedynie stylizuje na nią fotografie: każda kolejna przedstawia inny moment parcelacji przestrzeni do filmowego kadru. Istotne jest również ich uporządkowanie oraz zastosowanie techniki repollo: kamera przesuwa się z góry na dół, podążając za pojawiającymi się ujęciami-zdjęciami, a wskutek najazdów i odjazdów zawartość ramek ożywa. To wprowadzenie niewątpliwie podkreśla wagę fotografii jako perspektywy widzenia w tym filmie, jej funkcji poznawczej (w istocie, bez zdjęć i ich autora ów dokument nie mógłby zaistnieć w tej formie), ale i determinującej problem języka. Obok komentarza z offu, artykułu z gazety oraz zarejestrowanych rozmów z byłym barmanem, animowanie nieruchomych (i niemych) fotografii jest główną formą wprowadzania narracji.

Wyprodukowany przez Sarah Kramer i Alexis Mainland *One In 8 Million* to cykl krótkich filmów z fotografii, a zarazem wyjątkowy multimedialny projekt zamieszczony na stronie dziennika „New York Times” [8], który portretuje metropolię poprzez pryzmat jej zwykłych-niezwykłych mieszkańców. Zatem za punkt wyjścia przyjęte zostało podobne założenie jak w przypadku obrazów *Dym* i *Terminal Bar*, jednak spójność charakterystyczna dla audiowizualnego filmowego uniwersum została tutaj rozbita.

Historie poszczególnych bohaterów zostały opowiedziane za pomocą dźwięku i obrazu: wywiadu oraz fotoreportażu [9]. Ostatecznie ich wspólną formę można opisać jako fotoesej. Mimo iż każda opowieść została zaprojektowana jako całość złożona z obu kanałów komunikacyjnych, istnieje możliwość ich odseparowania, co ograniczy tym samym odbiór do materiału fotograficznego. Wówczas też staje się jasne, iż relacja pomiędzy warstwą audialną a wizualną nie jest tautologiczna. Równolegle prowadzony wątek pozwala zespolić materiał (jak np. medalik św. Judy z historii *Amy Radkiewicz: The Pathologist*), ale w gruncie rzeczy dźwięk i obraz prowadzą oddzielne narracje, uzupełniając się. Głos bohatera przekazuje emocje, akcent, zdradza wykształcenie, a opowieść przynależy do jej autora. Natomiast fotografie w pewnym sensie są inwersją wypowiedzanego słowa. Opowiadanie o nich opiera się na tym, co zewnętrzne, co widzi *Spectator* – gdyby się posłużyć terminologią Barthes’a. Ponadto styk zdjęć, kolejność ich połączenia wraz z tym, co przedstawiają, uwalnia dodatkową energię danej opowieści.

Tytuł projektu (filmowej serii) podkreśla, iż każdy mieszkaniec ponadośmiomilionowego miasta Nowy Jork jest wyjątkowy, czego

[8] <<http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html>> [dostęp: 18 czerwca 2013].

[9] Twórcy używają angielskiego określenia *audio slideshow*.

wyrazem są historie życia 54 indywidualności. Równie niezwykły okazuje się być sposób ich przekazywania^[10]. Całość przedsięwzięcia opiera się na nielinearnej narracji oraz interaktywności. Użytkownikowi pozostawiony zostaje wybór: którą postać pozna jako pierwszą, którą jako ostatnią, czy zaintryguje go opowieść audiowizualna, czy raczej będzie wolał obejrzyć zdjęcia? Interesujące jest spostrzeżenie, iż ta otwartość formalna, oferująca różnorodne możliwości, mogłaby w istocie reprezentować charakter Nowego Jorku. Każdy z bohaterów ma swoje miejsce w zbiorowej opowieści miejskiej i choć na pierwszy rzut oka są to ludzie, jakich wielu, nie tylko w miastach amerykańskich – potrafią sobą zadziwić i zafascynować.

Mikołaj Jazdon, analizując filmy *Album Fleischera* Janusza Majewskiego oraz *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* Jerzego Ziarnika, zauważa, iż pomimo oparcia się na podobnym materiale i zdecydowania się na jednakową konwencję opowiadania – film ikonograficzny – obrazy te wyraźnie się różnią^[11]. Podobne spostrzeżenia można wysunąć na podstawie omówionych filmów ze zdjęć opowiadających o Nowym Jorku. Choć wszystkie bazują na znaczeniu fotografii jako dokumentu, to każdy w inny sposób interpretuje, czym jest owo medium. *Dym* Wayne'a Wanga i Paula Austera, będąc obrazem fikcyjnym, używa fotografii jako stylizacji. Postaci uwiecznione na kliszy intrygują, ale nie wywołują pragnienia prawdy. Nieme pozwalają spojrzeć na fotografię jako pewien abstrakt i metaforę, i taka też byłaby ich funkcja w filmie. Z kolei w *Terminal Bar* wykorzystano autentyczny materiał fotograficzny, zatem odkrycie sensu przedstawienia stanowi oczywisty cel twórców i widzów. W *Dymie* nie budowano narracji wokół zdjęć, pozwalając, aby brak komentarza podkreślał wyizolowanie obrazu. W przypadku filmu Nadelmana pragnienie wiedzy musi zostać zaspokojone. W *Terminal Bar* tajemnice zdjęć ujawnia przede wszystkim ich autor, ale w multimedialnym projekcie *One In 8 Million* można już mówić o współautorstwie narracji.

Wszystkie zanalizowane twory audiowizualne odwołały się do kroniki, albumu fotograficznego jako formuły wyrażającej społeczny i tożsamościowy aspekt fotografii. John Berger wyróżnił fotografie rodzinne jako te, które należą do prywatnego doświadczenia i wymagają znajomości kontekstu, wpisanego w historię rodziny^[12]. Z kolei François Soulages proponuje określenie „fotografia domowa”^[13]. Oba terminy uwypuklają funkcję zastosowanej konwencji w filmach portretujących miejsce zamieszkania. W przeciwieństwie do fotografii turystycznej, która wiąże się z obszarem obcym, nieoswojonym^[14],

[10] Projekt otrzymał Nagrodę Emmy za „nowatorską formułę dokumentalną”, <<http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2010/09/28/emmys-awarded-for-news-and-documentaries/>> [dostęp: 18 czerwca 2013].

[11] M. Jazdon, *Fotografie w roli głównej*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 214.

[12] J. Berger, op. cit., s. 75.

[13] F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 17.

[14] S. Sontag, op. cit., s. 16.

wykonywanie zdjęć dokumentujących życie lokalnej społeczności pełni funkcję ocalającą.

Być może wszelkie nowojorskie opowieści nie mogłyby zaistnieć bez fotografii. Susan Sontag opisuje pewną specyfikę amerykańskiego społeczeństwa, które swój kraj postrzega jako coś tajemniczego, nieuchwytnego. Stąd sugestia badaczki, iż aparat fotograficzny może pozwolić na przynajmniej częściowe rozpoznanie: „podzielić rzeczywistość na dziwne fragmenty, które dałoby się jakoś za pomocą synekdochy wziąć za całość” [15]. Z takim rozumieniem funkcji fotografii łączy się pojęcie ekwiwalentu, wprowadzonego do teorii i praktyki fotograficznej za sprawą Alfreda Stieglitza. Według twórcy serii tematycznej o wymienionej nazwie, sztuka fotograficzna miałaby powielać nie tyle sam fizyczny wizerunek, ile doświadczenia, przeżycia z nim związane [16]. Interpretacja fotografii jako wybiórczej – ale wiernej – reprezentacji rzeczywistości łączyłaby się z wprowadzonym porównaniem zdjęcia do enklawy.

[15] Ibidem, s. 76.

[16] B. Stiegler, *Ekwiwalent*, w: idem, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 71–74.