DOI: 10.14746/sh.2014.17.4.002

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 27-37

Tomasz Falkowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Pojęcie interwizualności w badaniach historycznych

W niedawno wydanej po polsku książce *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne* Peter Burke podkreśla znaczenie „interobrazowości" (*interpictoriality*) czy „interwizualności" w ramach historycznego namysłu nad wszelkimi obiektami o charakterze ikonograficznym. Pojęcie to zostaje użyte przez Burke'a w kontekście pierwszej z dziesięciu dyrektyw, jakimi — jego zdaniem — powinien się kierować każdy historyk pracujący z obrazami. Owo pierwsze zalecenie brzmi: „Ustal, czy dany obraz jest rezultatem naocznej obserwacji, czy też pochodzi od innego obrazu"[1]. W obrębie tak zarysowanej alternatywy, która wyraźnie konotuje kwestię wiarygodności źródła historycznego, Burke rozróżnia dwa typy interwizualności: (1) tzw. cytaty bądź aluzje wizualne, u których podłoża „leży założenie, że widz zna pewne istniejące wcześniej obrazy"[2], oraz (2) różnego rodzaju formy nawiązywania do wcześniejszych wytworów wizualnych w sposób milczący, a nawet zacierający te więzi (plagiaty, toposy, konwencje przedstawieniowe itd.). Historyk musi np. wiedzieć, że wiele renesansowych scen batalistycznych stworzono na podstawie starożytnych przedstawień o tematyce militarnej, nie zaś podług naocznej obserwacji faktycznie toczonych bitew. W konsekwencji takie obrazy nie mogą służyć jako prawomocne świadectwa do historii działań wojennych w epoce wczesnonowożytnej (choć mogą być oczywiście wykorzystane do badań nad ówczesnym malarstwem).

Wydaje się, że w rozumowaniu Burke'a pojęcie interwizualności zostaje uwikłane w swego rodzaju ruch rządzony przez logikę reprezentacji czy

[1] P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 20.

[2] *Ibidem*, s. 21.

przedstawienia: im bardziej dany obraz byłby powiązany z innymi obrazami, im większe byłoby jego, by tak rzec, interwizualne nasycenie, tym to, co przedstawiane, stawałoby się mniej wiarygodne, mniej a n a l o g i c z n e względem zewnętrznego desygnatu. I odwrotnie: wraz ze wzrostem autonomii pojedynczego obrazu rosłaby również jego wartość mimetyczna.

W niniejszym tekście chcielibyśmy m.in. pokazać, że pojęcie, a może nawet zjawisko interwizualności w badaniach historycznych, ma swoje znaczenie także tam, gdzie właściwie nie ma wątpliwości, że dany obraz wiernie ukazuje jakiś wycinek rzeczywistości, że jest „prawdziwy". W tym celu odwołamy się do konkretnych analiz historiograficznych, w których interwizualność *explicite* zyskała status podstawowej kategorii operacyjnej: chodzi przede wszystkim o rozważania Clémenta Chéroux dotyczące zdjęć ataków na World Trade Center z 11 września 2001 r. oraz refleksje Jeana-Jacques'a Courtine'a na temat fotografii z Abu Ghraib z 2003 r. Jak zobaczymy, w obu tych przypadkach obrazy (fotografie) mają charakter dokumentarny, tzn. ich przedmiotem odniesienia są rzeczywiste wydarzenia, a mimo to, przekonują autorzy, decydujący dla sposobu istnienia tych zdjęć jest ich związek z innymi obrazami. Relacja wertykalna (obraz — rzecz obrazowana) staje się wtórna wobec relacji horyzontalnej (obraz — obraz). Zanim jednak przejdziemy do analizy wspomnianych przykładów, kilka słów o samym pojęciu interwizualności.

Jednym z jego źródeł jest, jak wiadomo, pojęcie intertekstualności, które zostało wypracowane i rozpowszechnione w dziedzinie literaturoznawstwa. W latach 60. i 70. ubiegłego wieku tacy badacze, jak Julia Kristeva, Gérard Genette czy Michel Riffaterre zaczęli dystansować się od analizy tekstu w jego relacji do tego, co przedstawia, przestali również traktować tekst jako pewien zamknięty, złożony i wewnętrznie zorganizowany system, by zwrócić uwagę na związki łączące poszczególne teksty. Tego rodzaju analityczne przesunięcie doprowadziło do głębokiej przemiany w spojrzeniu na dzieło literackie, które w omawianej perspektywie straciło swoją autonomię i czasową nieredukowalność, stając się w zasadzie rodzajem kłącza wykraczającym poza własne granice. Jak bowiem pisał Genette, „wszystkie utwory są hipertekstami", „nie ma dzieła [...], które nie przywoływałoby jakiegoś innego dzieła"[3]. Nieco wcześniej zaś Kristeva afirmatywnie przywoływała odkrycie poczynione przez Michaiła Bachtina, zgodnie z którym „każdy tekst

[3] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, pod red. H. Markiewicza, t. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 328. Przez pojęcie hipertekstu Genette rozumie „każdy tekst derywowany z tekstu wcześniejszego przez transformację prostą [...] lub pośrednią, inaczej — n a ś l a d o w a n i e [*imitation*]" (*ibidem*, s. 326). W konsekwencji żaden tekst nie byłby tworem całkowicie oryginalnym, lecz w takiej czy innej mierze — tytułowym palimpsestem.

jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie i n t e r t e k s t o w o ś c i"[4]. Z tego punktu widzenia przestrzeń relacji rozpościerająca się między tekstami odgrywa konstytutywną rolę zarówno dla ich indywidualnego znaczenia, jak i konkretnych cech jakościowych[5].

W owym pierwszym okresie badań nad związkami występującymi w polu tekstualnym pojawiło się oczywiście wiele propozycji terminologicznych i kategorialnych, które miały tę nową dziedzinę w jakiś sposób uporządkować. Pod tym względem największą inwencją wykazywał się chyba Genette, który wyodrębnił pięć typów relacji istniejących między tekstami — intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, architekstualność i hipertekstualność — opatrując całe to pole nadrzędnym mianem transtekstualności. W jego koncepcji zatem termin „intertekstualność" oznacza jedynie „relację współobecności między dwoma bądź wieloma tekstami, to znaczy eidetycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim"[6]. W tym sensie cytat bądź plagiat będzie związkiem intertekstualnym, ale już choćby komentarz na temat innego utworu — nie. Trzeba jednak podkreślić, że już wówczas pojawiały się propozycje, w których kategoria intertekstualności miała wyróżniony status. Na przykład u Michela Riffaterre'a jej pole semantyczne pokrywa się z tym, które u Genette'a stanowi *signifié* kategorii transtekstualności[7]. I wydaje się, że z tej terminologicznej rywalizacji zwycięsko wyszła ta pierwsza, albowiem to właśnie „intertekstualność" jest dziś pojęciem ogólnym określającym zbiorczo relacje, jakie występują między poszczególnymi tekstami.

O tym sukcesie świadczy również fakt, że z „intertekstualności" (a nie np. „transtekstualności") wzięło swój początek pojęcie interwizualności, które — jak przypomina Burke — w latach 90. XX w. znalazło swoje zastosowanie w historii sztuki jako koncept odnoszący się do związków między obrazami[8]. Oczywiście, można powiedzieć, że interwizualność jako określone z j a w i s k o jest badane przez przedstawicieli tej dziedziny od dawna. Cóż np. robił na początku XX w. Heinrich Wölfflin, gdy analizował podstawowe pojęcia historii sztuki? Przeciwstawiając malarskość linearyzmowi czy też płaszczyznę głębi, ukazywał pewne formy widzenia artystycznego

[4] J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, Dialog — język — literatura, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, PWN, Warszawa 1983, s. 396.

[5] Por. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *idem*, Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze, IBL, Warszawa 1995, s. 59-60.

[6] G. Genette, *op. cit.*, s. 318.

[7] Por. *ibidem*, s. 319.

[8] P. Burke, *op. cit.*, s. 21.

przejawiające się w dziełach różnych artystów danej epoki i odsłaniał tym samym istniejące między nimi relacje[9]. W tym sensie interwizualność była już wówczas przedmiotem zainteresowania, mimo że sam termin nie istniał, ten bowiem w obrębie historii sztuki pojawił się znacznie później. Na początku wieku XXI wyłonił się on natomiast w badaniach historycznych *sensu stricto*, m.in. u Courtine'a i Chéroux.

Według tego pierwszego historyka interwizualności czy, zachowując terminologiczną dosłowność, interikoniczności (*intericonicité*) nie należy pojmować zgodnie z modelem semiologicznym, językowym, lecz wedle archeologicznie rozumianej dyskursywności. Barthes zostaje tu przeciwstawiony Foucaultowi. Courtine stawia sprawę w jednoznaczny sposób:

> Jeden z pierwszych tekstów na ten temat, „Retoryka obrazu" Rolanda Barthes'a, całkowicie zachowuje swoją wartość pedagogiczną o tyle, o ile jasno pokazuje, czego n i e należy robić, gdy podejmuje się zagadnienie ikoniczności.[10]

Ponieważ Courtine nie rozwija tej krytyki, spróbujmy najpierw wskazać w przywołanym przez niego tekście twierdzenia, które byłyby jej przedmiotem.

Otóż Barthes, dostrzegając „lingwistyczną naturę obrazu", podkreśla znaczenie jego l e k t u r y : według francuskiego semiologa w obrazie tkwią określone sensy, zbiór przekazów, za którymi stoją pewne intencje i które należy o d c z y t a ć [11]. Po wtóre, przeciwstawia on wolność spojrzenia przymusowi języka. Ta pierwsza wynika z tego, że:

> [...] każdy obraz jest polisemiczny, a pod jego znaczącymi (*signifiants*) znajduje się „łańcuch" nietrwałych znaczonych (*signifiés*), z których czytający może wybrać jedne, a drugie zignorować.[12]

Funkcję unieważniającą tę swobodę odbioru pełnią natomiast wszelkie elementy tekstualne: opis, legenda itd. To właśnie one, wedle Barthes'a, „akomodują" spojrzenie, umożliwiają przyjęcie wymaganej perspektywy oglądu. W konsekwencji „wobec wolności znaczonych obrazu tekst odgrywa rolę r e p r e s y w n ą "[13]. Po trzecie, Barthes określa fotografię, w opozycji do rysunku (*dessin*), jako „przekaz bez kodu". Ze względu na jej krańcowo analo-

[9] Zob. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowoczesnej*, przeł. D. Hanulanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław — Warszawa — Kraków 1962.

[10] J.-J. Courtine, *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2011, s. 38.

[11] R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, „Communications", 1964, Vol. 4, N. 4, s. 40-41.

[12] *Ibidem*, s. 44.

[13] *Ibidem*, s. 44-45.

giczną naturę w fotografii nie istniałyby reguły transpozycji obiektu czy sceny na płaszczyznę obrazu, nie dochodziłoby również do selekcji na to, co znaczące, i na to, co nieznaczące (skoro w danym kadrze zdjęcie reprodukuje „wszystko")[14]. Wreszcie, jako przekaz bez kodu, fotografia wymykałaby się w dużej mierze historii (pomimo ewolucji techniki czy ambicji sztuki fotograficznej)[15].

Oczywiście, Barthes pisze w tym tekście o retoryce obrazu, a więc bardziej analizuje sposób, w jaki obrazy, by tak rzec, chcą być widziane, niż głosi własne sądy na temat ich natury. W każdym razie Courtine, negując przyporządkowanie sfery wizualnej semiologii, wprowadzając do swych badań pojęcie interikoniczności, zdaje się mieć na uwadze wyżej wskazane punkty. I tak nie chodzi wcale o odczytywanie, dekodowanie obrazu w celu odkrycia ukrytych w nim sensów, ponieważ w pierwszej kolejności obraz ewokuje, przywołuje inne obrazy. Na tym polega jego podstawowy modus działania.

> Każdy obraz wpisuje się w pewną kulturę wizualną, a ta zakłada, że jednostka posiada wizualną pamięć, pamięć obrazów, gdzie każdy obraz odbija się jakimś echem. [...] Owa pamięć obrazów może składać się z obrazów zewnętrznych, widzialnych, lecz również może być to pamięć obrazów wewnętrznych, tych, które przychodzą na myśl bądź są „wywoływane" przez zewnętrzną percepcję jakiegoś obrazu.[16]

Ta interwizualna relacja podkopuje przekonanie o możliwości swobodnego dysponowania własnym spojrzeniem. Jeśli bowiem percepcja obrazu zewnętrznego względem podmiotu patrzącego wywołuje z jego pamięci określone obrazy wewnętrzne, wówczas znaczenia związane z tymi ostatnimi „każą" zwracać baczniejszą uwagę tylko na niektóre elementy, czyniąc je bardziej brzemiennymi w sens. Zresztą teza, że istnieją różne porządki widzialności, że w różnych epokach i różnych dziedzinach widzi się coś innego, nie jest dziś raczej zaskakująca. Wątpliwość trzecia: czy fotografia rzeczywiście byłaby przekazem bez kodu? Czy byłaby ona pozbawiona historycznych reguł transpozycji, nie mając żadnego historycznego „stylu"? Według Courtine'a, nic podobnego, albowiem również fotografia jest zanurzona w zjawisku interikoniczności, tzn. ze względu na swą historyczną postać zdjęcie ewokuje inne zdjęcia.

[14] *Ibidem*, s. 46.

[15] *Ibidem*, s. 47.

[16] J.-J. Courtine, *op. cit.*, s. 39.

> Pojedyncza fotografia nigdy tak naprawdę nie występuje w izolacji, ponieważ daje się włączyć w uprzednie formy dyskursu i tak jak one może być cytowana, przywołana, przypomniana, a także oczywiście wymazana...[17]

I tak jak istnieje historia dyskursów, różnych formacji dyskursywnych, tak samo istnieje historia fotografii, fotograficznych dyskursów (np. fotografii turystycznej).

Wszystkie te cztery przeświadczenia — o konstytutywnych dla percepcji obrazu interwizualnych związkach, o regularnych trybach oglądu, o istnieniu fotograficznych kodów i ich historyczności — znajdują swe potwierdzenie na poziomie empirycznych badań Courtine'a, a także Chéroux. W przypadku tego pierwszego chodzi, jak już wspomnieliśmy na początku, o analizę niesławnych zdjęć z Abu Ghraib z 2003 r.

W jaki sposób funkcjonuje w niej pojęcie interwizualności? Znamy wszyscy te zdjęcia, weszły już one do naszej zbiorowej pamięci wizualnej: uśmiechnięci strażnicy pozują na tle torturowanych jeńców, żołnierz z podniesionym kciukiem fotografuje się z martwym ciałem irackiego więźnia itd. Nie ma żadnych wątpliwości, że obrazy z Abu Ghraib są prawdziwe, że ukazywane na nich tortury i formy upodlenia rzeczywiście miały miejsce. Ale właśnie ich realizm, dokumentarny charakter może jednocześnie wywoływać „efekt realności" (Barthes[18]) czy też „efekt obecności" (Perelman[19]), który polegałby na zatarciu przez aspekt prawdziwościowy pozostałych wymiarów omawianych fotografii: skoro bowiem chodzi o wierne przedstawienie, skoro chodzi o czysty z a p i s ... Tymczasem, jak przekonuje Courtine, nie są to neutralne, „obiektywne" ujęcia spontanicznie czy żywiołowo powstałych scen, lecz podległe historycznym regułom wypowiedzi (w Foucaultowskim sensie tego słowa) określonego dyskursu. Fotografie z Abu Ghraib, mimo swych walorów dokumentarnych, mimo że ukazują pewną rzeczywistość, przede wszystkim odsyłają do innych obrazów, albowiem to właśnie związek z nimi, a więc fenomen interwizualności, jest samym warunkiem ich zaistnienia w formie, w jakiej faktycznie zaistniały. Wybór przedmiotów, ich przestrzenne rozmieszczenie, konstrukcja ujęcia za pomocą odpowiedniego kadrowania i montażu, utrwalone na zdjęciach gesty — wszystko to stanowi powtórzenie bądź reaktualizację wizualnych struktur i elementów, które pojawiły się na wcześniejszych seriach zdjęć. Ponieważ w innym miejscu nieco bliżej zrekonstruowaliśmy genealogię omawianych fotografii, którą

[17] *Ibidem*, s. 148.

[18] Por. R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki", 1984, t. LXXV, z. 3, s. 235.

[19] Zob. C. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 49 i n.

nakreślił Courtine[20], przypomnijmy tylko, że wskazał on na trzy główne tradycje ikoniczne tworzące dla nich wizualny „obszar pamięci": (1) fotografię turystyczną, a ściślej rzecz biorąc, ostatni etap jej rozwoju, którego cechą charakterystyczną jest zajęcie przez ciało „turysty" centralnego miejsca w kadrze; (2) tzw. *trophy shots*, a więc zdjęcia robione myśliwym z martwą zwierzyną na zakończenie polowania; (3) pocztówki z udokumentowanymi linczami, krążące w południowych Stanach Zjednoczonych od lat 80. XIX w. do lat 30. wieku XX. Obrazy z Abu Ghraib tworzą więc część pewnego szerszego dyskursu, są wytworem określonej formacji dyskursywnej, co jednocześnie oznacza, że stanowią przekaz jak najbardziej „kodowany", a zatem historyczny. Wyjaśnijmy przy okazji, że pojęcie interwizualności sprzymierza się z myśleniem w kategoriach archeologii wiedzy, ponieważ tak jak wypowiedzi zawsze należą do jakiegoś pola wypowiedzeniowego, wiążąc się z innymi wypowiedziami[21], tak samo obrazy zawsze mieszczą się w jakimś polu wizualnym, łącząc się z innymi obrazami. *Il y a toujours-déjà de l'image*, mówi Courtine[22].

Interikoniczność, będąca podstawą genealogii zdjęć z Abu Ghraib, odgrywa pierwszorzędną rolę w obranym przez francuskiego badacza trybie historycznego wyjaśniania. Aby lepiej uchwycić tę rolę, skontrastujmy perspektywę Courtine'a z jakimś innym modelem eksplanacyjnym. Otóż na pytanie: „dlaczego powstały te fotografie albo jak wytłumaczyć ich zaistnienie w takiej formie, w jakiej rzeczywiście zaistniały?", możemy starać się udzielić odpowiedzi np. zgodnie z interpretacją humanistyczną, tzn. rekonstruując cele działań podjętych przez amerykańskich żołnierzy, ich system wartości, wiedzę o warunkach działania, a wszystko to przy założeniu o racjonalności tych zachowań. Od razu jednak natykamy się na poważny problem. W trakcie rozmów z żołnierzami, gdy pytano ich o powody, dla których robili (sobie) zdjęcia z martwymi lub torturowanymi więźniami, zwykle padały odpowiedzi: „nie wiem", „to się działo automatycznie", „nie myślałem wtedy o niczym szczególnym", „być może z ciekawości"[23]. Czy rekonstrukcja na podstawie tego rodzaju wypowiedzi celów działania jest w ogóle możliwa i cokolwiek wyjaśniająca? Zwrócenie uwagi na genealogiczną więź omawianych zdjęć z pewnymi tradycjami ikonicznymi, a także spojrzenie na sam fakt fotografowania i związany z tym układ jako na pewne „urządzenie" (*dispositif*), które dokonuje desubiekty-

[20] Odsyłam czytelnika do mojej recenzji książki Courtine'a *Déchiffrer le corps* w: „Sensus Historiae", 2013, Vol. XII, s. 175-180.

[21] Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 130.

[22] J.-J. Courtine, *op. cit.*, s. 147.

[23] Por. *ibidem*, s. 151-154.

wizacji jednostek[24], nie tylko przezwyciężają trudność związaną z brakiem jakiejś szczególnej celowości w zachowaniach amerykańskich żołnierzy, ale na dodatek uwzględniają ową automatyczność gestów, o której oni sami mówią. Bez operacyjnie wykorzystanego pojęcia interwizualności zaproponowane przez Courtine'a wyjaśnienie genezy obrazów z Abu Ghraib byłoby niemożliwe.

Przejdźmy teraz do drugiego przykładu, to znaczy do rozważań Clémenta Chéroux — francuskiego historyka fotografii — na temat zdjęć z 11 września 2001 r.[25] Podobnie jak w przypadku Courtine'a, przedmiot namysłu jest tu ściśle określony: nie chodzi o analizę całego wydarzenia, nie chodzi o zamachy ani nawet o medialny przekaz tej tragedii, lecz tylko i wyłącznie o problemy związane z fotografiami, które ją udokumentowały. Pierwszy problem wyrasta z dysproporcji między faktyczną liczbą powstałych wówczas zdjęć a tym, co pokazano z 11 września w prasie. Z jednej strony żadne inne wydarzenie w historii nie zostało uwiecznione na tylu zdjęciach, z drugiej zaś — jedynie kilka z nich reprodukowano jako przedstawienia tego, co wówczas zaszło. Przeglądając około czterysta numerów gazet i czasopism, które ukazały się 11 i 12 września 2001 r., Chéroux stwierdza, że na pierwszych stronach 95% z nich opublikowano jeden z sześciu „obrazów-typów": wybuch wieży południowej, chmurę dymu unoszącą się nad Manhattanem, ruiny *Ground Zero*, samolot zbliżający się do wież, panikę na ulicach Nowego Jorku albo flagę amerykańską. W jaki sposób wyjaśnić ten olbrzymi rozziew między faktyczną różnorodnością zdjęć a ich krańcową uniformizacją na poziomie prasowych publikacji? Jednym z głównych powodów tego fenomenu jest, zdaniem Chéroux, proces konsolidacji agencji fotograficznych we współczesnym świecie. Od lat 90. XX w. wiele mniejszych firm tego rodzaju albo zniknęło, albo uległo wchłonięciu przez agencyjne giganty: Reutersa, Agence France-Presse czy Associated Press. „Analiza tytułowych stron amerykańskich gazet pokazuje, że 72% fotografów [których zdjęcia widnieją na tych stronach — T.F.] pracuje dla Associated Press"[26]. Ta klasyczna dla obecnej fazy rozwoju kapitalizmu sytuacja oligopolu, o której swego czasu

[24] Wedle Courtine'a, który nawiązuje w tym miejscu zarówno do Michela Foucaulta, jak i Giorgia Agambena, sytuację, jaka powstaje w trakcie robienia zdjęć (na którą składają się takie elementy, jak wyposażenie fotograficzne, relacje władzy, wzorce zachowań itd.), należy traktować jako „urządzenie" implikujące określone postawy, działania, gesty, a więc także swoiste „u*jar*zmienie" uczestniczących w tej sytuacji ludzi. Por. *ibidem*, s. 154-155.

[25] Rozważania te znajdziemy w jego książce *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés*, Le Point du Jour, Cherbourg-Octeville 2009 oraz w kilku artykułach.

[26] C. Chéroux, *The Déjà Vu of September 11: An Essay on Intericonicity* [http://eitherand.org/social-medium/deja-vu-september-11-essay-intericonicity/ — dostęp z 14 kwietnia 2014].

pisała choćby Naomi Klein[27], sprawia, że rozpowszechniane obrazy stają się coraz bardziej homogeniczne, powtarzalne, limitowane i kontrolowane, że — wbrew wszelkim pozorom — najprawdopodobniej w i d z i m y c o r a z m n i e j .

Dlaczego jednak właśnie z tych, a nie innych obrazów stworzono wizualną reprezentację 11 września? Już w samym dniu tej tragedii niektórzy komentatorzy, odnosząc się do zdjęć publikowanych w wieczornych wydaniach amerykańskich dzienników, mieli wrażenie *déjà vu*, tak jak gdyby gdzieś to już widzieli. W tym momencie analizy pojawia się przestrzeń dla pojęcia interikoniczności, albowiem to poczucie j u ż - w i d z i a n e g o było jak najbardziej uzasadnione: owych sześć typów fotografii z 11 września powtarza pewne obrazy współtworzące wizualną pamięć zbiorową Amerykanów. I tak np. chmura dymu unosząca się nad Manhattanem przywołuje na myśl inną chmurę, tę, która powstała po japońskim bombardowaniu Pearl Harbor. Z kolei zdjęcie trzech strażaków stawiających amerykańską flagę na ruinach World Trade Center odsyła do fotografii, na której sześciu *marines* wykonuje podobną czynność na Iwo Jimie w lutym 1945 r.

Podobnie zatem jak w przypadku analiz Courtine'a, także tutaj możemy się pokusić o stwierdzenie, że interwizualność odgrywa podstawową rolę dla zrozumienia samego statusu reprodukowanych w nieskończoność obrazów 11 września, mimo iż są one prawdziwe, tzn. ukazujące rzeczywiste momenty tego, co wówczas się działo. Co więcej, zdaniem Chéroux ta pierwsza, horyzontalna relacja między obrazami jest właściwie ważniejsza od samego odniesienia obraz — realność wydarzenia[28]. Dlaczego? Otóż fakt, że omawiane fotografie powtarzają właśnie te, a nie inne sceny z drugiej wojny światowej, nie jest absolutnie przypadkowy, ponieważ kryje się za nim określony przekaz. Między chmurą dymu unoszącą się nad nowojorskimi wieżowcami a flagą Stanów Zjednoczonych ustawianą na obszarze *Ground Zero* rozwija się pewna opowieść. Pierwsze zdjęcie „mówi": tak jak po ataku na Pearl Harbor w 1941 r., dziś znów jesteśmy w stanie wojny; ostatnie zaś „informuje": tak jak tamta wojna, ta również zostanie przez nas wygrana. Ujmując rzecz z perspektywy *Mitologii* Barthes'a, powiedzielibyśmy, że chodzi tu o „obraz skradziony", o przechwycenie pierwotnej relacji między *signifiant* a *signifié* (między fotograficznym ujęciem a ujmowanym zjawiskiem: płonącymi wieżami, wciąganiem flagi *etc.*) w celu wytworzenia

[27] Zob. N. Klein, *No Logo*, przeł. H. Pustuła, Świat Literacki, Izabelin 2004, zwłaszcza część druga *No Choice*.

[28] Por. C. Chéroux, *Diplopie, l'image photographique…*, s. 77.

signifié wtórnego („jesteśmy w stanie wojny", „wygramy tę wojnę")[29]. W ramach tak skonstruowanego „mitu" realność zdjęć odgrywa przede wszystkim rolę wzmacniającą formułowany przezeń przekaz, przestaje natomiast być jakimkolwiek problemem jej epistemologiczny status.

Interwizualność analizowanych obrazów w formie ich repetycji przez media każe Chéroux podjąć również wątek stosunku do przeszłości, jaki się z tego wyłania. Podkreślając, że już wcześniej wykorzystywano wizualne matryce do przedstawienia późniejszych wydarzeń (zdjęcia współczesnych konfliktów nawiązujące do fotografii z pierwszej bądź drugiej wojny światowej), francuski historyk pyta: czy w tego rodzaju przypadkach jak 11 września mamy do czynienia z ucieleśnieniem starej maksymy „historia kołem się toczy"? „Bynajmniej. Historia nie powtarza się sama z siebie, lecz jest powtarzana przez media"[30]. Ta w sumie dość łatwa do skonstatowania myśl prowadzi Chéroux do ważnego wniosku: „Jeżeli owa medialna idea [cyklicznej] historii tak bardzo różni się od tej, którą mają historycy, być może istotą jest tu coś innego niż historia, a mianowicie pamięć"[31]. Francuski historyk wskazuje tu na dwie kwestie: po pierwsze, na związek pamięci z powtarzalnością. Odwołując się do słownikowej definicji pamięci jako „zdolności zachowywania i przywoływania przeszłego doświadczenia", Chéroux jednocześnie przypomina pewne filozoficzne koncepcje łączące tę zdolność z powtórzeniem (Deleuze, Ricoeur)[32]. W konsekwencji, jeżeli najbardziej spopularyzowane zdjęcia z 11 września powtarzają w swej interwizualności ściśle określone fotografie z drugiej wojny światowej, to pracują nie na rzecz historii (rozumianej jako próba zrozumienia czy intelektualnego pojęcia zjawisk z przeszłości i teraźniejszości), lecz na rzecz pamięci. Po drugie, owa relacja między dwiema seriami obrazów nie jest bezpośrednia, lecz zapośredniczona przez medialne powtórzenia serii pierwszej. Jak zauważa Chéroux, w miesiącach poprzedzających zamachy na World Trade Center zarówno atak na Pearl Harbor, jak i wojenne sceny z Iwo Jimy, były szeroko „wizualizowane" w Stanach Zjednoczonych, przede wszystkim ze względu na — odpowiednio — sześćdziesiątą rocznicę wydarzenia i sukces filmu zrealizowanego przez wytwórnię Disneya[33] oraz popularność książki wydanej w 2000 r. na temat sześciu żołnierzy, którzy ustawiali flagę amery-

[29] Wykorzystujemy tu oczywiście rozważania Barthes'a z drugiej części jego *Mitologii*, zatytułowanej *Mit dzisiaj*.

[30] C. Chéroux, *The Déjà Vu*...

[31] *Ibidem*.

[32] Por. *ibidem*.

[33] Mowa o filmie *Pearl Harbor* (2001) w reżyserii M. Baya.

kańską na japońskiej wyspie w 1945 r.[34] Innymi słowy, zdjęcia z 11 września w pierwszej kolejności powtarzają czy przywołują wytworzoną przez (pop-)kulturę ikoniczną pamięć zbiorową Amerykanów, można by powiedzieć: upamiętniają tę pamięć. W ten sposób historyczność zdarzeń zostaje zastąpiona przez ich medialną homogenizację.

Przedstawione przykłady rozważań, w których pojęcie interwizualności odgrywa takie czy inne role, nie wyczerpują oczywiście jego znaczeniowego, metodologicznego czy funkcjonalnego bogactwa w badaniach historycznych. Przykłady te wszakże jednoznacznie na to bogactwo wskazują: wybierając je, nie chodziło nam bowiem tylko o zasygnalizowanie, że w historiografii zwraca się coraz większą uwagę na zjawisko związków istniejących między szeroko rozumianymi obrazami, ale że samo to pojęcie implikuje problematyzację podstawowych dla tej dziedziny pytań. W obu przypadkach pojawia się kwestia prawdy historycznej w stosunku do relacji obraz — obraz, interikoniczność u Courtine'a bezpośrednio zahacza o problem wyjaśnienia w historii, z kolei namysł Chéroux nad interwizualnością fotografii wpisuje się w prowadzoną ostatnio dyskusję nad relacją między historią a pamięcią. W tym sensie analiza, zdawałoby się, „lokalnego" pojęcia może prowadzić do przynajmniej częściowego przeformułowania dużo ogólniejszych zagadnień.

The Concept of Intervisuality in Historical Thought

By Tomasz Falkowski

Abstract

The aim of this paper is to show some uses of the concept of intervisuality in contemporary historiography. Questioning the suggestion of Peter Burke that intervisuality undermines the credibility of images as historical evidence, I argue that a role of relations between images is more important when the image is 'true' and 'realistic.' Two examples confirm it very clearly: the Courtine's research on the photos taken at the Abu Ghraib prison as well as the Chéroux's analysis of pictures of September 11. In both cases, although the images refer directly to the reality of events, they evoke different iconographic material in many aspects. The phenomenon of intervisuality hides behind the reality effect created by the power of visual representations.

Keywords: intervisuality, image, intertextuality, September 11th, Abu Ghraib.

[34] Książka nosi znamienny tytuł *Flags of Our Fathers*.