

OLGA GRZELAK

## FOTOGRAFIA TEATRALNA JAKO KONTRFAKTUALNA REPREZENTACJA RZECZYWISTOŚCI ARTYSTYCZNEJ

**J**ak mogłoby się wydawać, fotografia teatralna z definicji nie może być kontrfaktualna. Jej główne zadanie polega przecież na dokumentowaniu rzeczywistości, w tym przypadku przedstawień teatralnych. Teatr bowiem to sztuka efemeryczna, która lubi wymykać się wszelkim próbom zapisu, nawet zaawansowanym technologicznie, choć jednocześnie tego zapisu bardzo potrzebuje. Polski kurator, teoretyk i krytyk fotografii Wojciech Nowicki dobrze charakteryzuje związek teatru i fotografii, wskazując na rodzące się między nimi napięcia i różnice:

W teatr wpisana jest nieostateczność i zmienność, nawet wtedy, kiedy chciałoby się ich uniknąć; na koniec zaś szybko umieranie. W fotografii, przeciwnie, zasadą jest niezmiennie trwanie, jak z kamienia. To zapewne główna ontologiczna różnica między przedstawieniem teatralnym a jego fotograficznym zapisem<sup>1</sup>.

Nowicki wskazuje tu na pewien istotny problem, który wiąże się z gruntu niemożliwą zgodnością między spektaklem a jego fotograficzną dokumentacją. Jak podkreśla w cytowanej wypowiedzi, foto-

---

<sup>1</sup> Wojciech NOWICKI, *Obnażanie*, [w:] Magda HUECKEL, *Hueckel/Teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2015, s. 22.

grafię i teatr różni przede wszystkim stosunek do kategorii czasu. Fotografia zatrzymuje wybrany moment w czasie, teatr tymczasem odwrotnie: trwa w czasie, póki spektakl się nie skończy i nie spadnie – metaforyczna czy dosłowna – kurtyna. Oczywiście, tak długo, jak dany spektakl znajduje się w repertuarze, ma szansę pojawić się znowu na scenie, przed inną publicznością czy nawet w innym teatrze, na gościnnych występach. Jednak kiedyś przejdzie do historii, pozostawiając po sobie jedynie nieliczne i niepełne ślady. Fotografia zdaje się zatem próbą przezwyciężenia ulotności teatru i jego zmienności, a tym samym zatrzymania konkretnych spektakli w czasie przez ich powtórzenie w innej materii. Nowicki pisze o tej niedoskonałości powtórzenia w teatrze w sposób następujący:

Spektakl teatralny zasadza się na trwaniu; fotografia jest dana od razu w całości. Teatralne powtórzenie nie jest nigdy pełne, idealne; zdjęcie po to zostało stworzone, żeby wydarzenia i przedmioty odzwierciedlać identycznie, w nieskończoność<sup>2</sup>.

Zatem fotografia winna powielać dany moment spektaklu w nieskończoność, powtarzać dokładnie tak, jak przebiegał on na scenie, co jest zupełnie niemożliwe do osiągnięcia w samym teatrze – tu każde powtórzenie nieco inaczej odbiega od idealnego wzorca, nigdy nie osiąga doskonałości fotograficznej kopii. Powyższa obserwacja Nowickiego wiedzie nas wprost do możliwej kontryfaktualności fotografii teatralnej. Wcześniej jednak należy odnotować, że kontryfaktualność jako taka nie kojarzy się raczej z wizualnością, w tym z fotografią, lecz przede wszystkim z narracją. Kontryfaktualność jest uwarunkowana przede wszystkim przez fabularność, która pozwala na zbudowanie opowieści, która weryfikuje aktualny w danym czasie stan wiedzy na określony temat, choć nie tylko opowieść może spełniać taką weryfikującą funkcję.

Moja propozycja opisanie istniejących praktyk kontryfaktualnych w fotografii teatralnej wymaga w związku z tym ustalenia

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

pewnych podstawowych definicji, zwłaszcza zaś definicji fotografii teatralnej i następnie kontrfaktualności w kontekście fotografii teatralnej. Najpierw wypada wytłumaczyć się z nieprzekonującego, zdawałoby się, skojarzenia kontrfaktualności i wizualnych przedstawień. Jak już wspomniałam, kontrfaktualność wiąże się zwykle z fabularnością, której fotografia jest pozbawiona. Kontrfaktualność zatem to krytyczna rewizja tego, co uważa się powszechnie za „prawdziwe”, „faktyczne”, zwykle też „udokumentowane”. To specyficzna rewizja konkretnej narracji, posługująca się gestem spekulatywnym. Gest ten, jak wskazuje Małgorzata Sugiera, przywołując rozważania Isabelle Stengers, nie polega wcale na wyborze pomiędzy prawdą i fałszem, ale pozwala na symultaniczne rozwijanie rozważań w wielu kierunkach, a tym samym weryfikację nie tyle samych faktów, co aktualnie obowiązujących w danej dziedzinie przekonań i rozwiązań<sup>3</sup>. Słynne „co by było, gdyby...” dość dobrze obrazuje weryfikujący charakter relacji pomiędzy tym, co „prawdziwe”, a tym, co jedynie może okazać się prawdziwe lub fałszywe. Nie bez przyczyny angielskie „what if?” często pojawia się ostatnio w tytułach publikacji, w których autorzy poruszają temat kontrfaktualności, gdyż podkreśla to ich ambicję weryfikacji zastanej wiedzy. Drukiem ukazały się choćby prace *What if? Counterfactualism and The Problem of History* Jeremy’ego Blacka i *What if? The World’s Foremost Military History Imagine What Might Have Been* pod redakcją Roberta Cowleya<sup>4</sup>. Jednak tak Black, jak i autorzy publikujący w tomie pod

---

<sup>3</sup> Małgorzata Sugiera zwraca przy tym uwagę na zmianę w tłumaczeniu pojęcia na język polski. Wcześniejszą kontrfaktyczność, sugerującą binarną opozycję między prawdą a fałszem, zastąpiła dziś kontrfaktualność, charakteryzująca się większym potencjałem krytycznym. Por. Małgorzata SUGIERA, *Kontrfaktualność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa BAL, Dariusz KOSIŃSKI, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, s. 101-102.

<sup>4</sup> Na znaczącą częstotliwość pojawiania się spójnika „if” w tytułach prac historyków zwraca uwagę Małgorzata Sugiera. Częste użycie tego spójnika podkreśla spekulatywny charakter narracji kontrfaktualnych. Por. np. Małgorzata SUGIERA, *Kontrfaktualność*; EADEM, *Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcjonalnych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 176-186.

redakcją Cowleya, nie zajmują się funkcjonowaniem kontrfaktualności poza gatunkami narracyjnymi. Czy zatem można rozważać ją również w odniesieniu do fotografii teatralnej? Nie ma w tym medium przecież miejsca na retorykę spod znaku „co by było, gdyby...”, tak częstą w tekstach kultury o funkcji kontrfaktualnej. Jeśli już ewentualnie dałoby się uzasadnić narracyjność fotografii, to raczej na poziomie trudnym do jednoznacznego zdefiniowania i dlatego nadal dyskusyjnym. Narracyjność wydaje się właściwa raczej cyklom i reportażom fotograficznym, a nie pojedynczym zdjęciom, choć i w przypadku pojedynczych zdjęć próba mówienia o narracji może okazać się w pełni uzasadniona, na przykład kiedy zdjęcie pokazuje krótkotrwały moment spektaklu, zwłaszcza moment dynamiczny, kiedy w jednym kadrze dużo się dzieje, pozwalając snuć domniemania na temat tego, co stało się tuż przed oraz co stanie się tuż po sytuacji, utrwalonej na wieczność przez fotografa. Ale czy tylko wtedy?

Językowy uzus mówienia o fotografii nakazuje użycie w stosunku do zdjęć czasownika „oglądać”, który zakłada bierność odbioru nieruchomego obrazu. Francuski krytyk literacki, semiolog i pisarz Roland Barthes wyraźnie, na przykład, akcentuje wagę relacji pomiędzy przedmiotem fotografii a fotografią, choć jego książka o fotografii *Światło obrazu* jest dość osobistą publikacją, której powstanie umotywowano chęć odnalezienia na zdjęciach i przy ich pomocy istoty zmarłej już wówczas matki autora. To prawda, Barthes definiuje i szczegółowo przedstawia pojęcia *studium* i *punctum*, a one oba pozornie łączą się z sytuacją odbioru. *Studium* określa przy tym jako kontekst kulturowy zdjęcia, jego zawartość „merytoryczną” i znaczeniową, *punctum* natomiast kojarzy z „ukłuciem” – takim elementem zdjęcia, który na odbiorcy (w nomenklaturze autora *Światła obrazu* – spektatorze) wywiera silne wrażenie, budzi subiektywne emocje. Jednak pomimo ponawianych zapewnień, jego refleksja koncentruje się przede wszystkim przedmiocie zdjęcia i samym zdjęciu. Barthes opowiada wprawdzie o swoim odbiorze obrazów fotograficznych, lecz w gruncie rzeczy przez ten pryzmat analizuje to, co zachodzi pomiędzy fotografowaną osobą lub fotografowa-

nym przedmiotem a samą fotografią. Dużą część swoich rozważań poświęcił dodatkowo na opowieść o tym, z czego wynika znaczenie zdjęcia jako takiego, wskazując między innymi na szczegóły i czas zawarte w fotografiach<sup>5</sup>. Wynika z tego, że zwykle odbieramy fotografię właściwie biernie, gdyż za dobrą monetę przyjmujemy to, co na niej widzimy. Koncentracja uwagi na danej sytuacji nie pozwala zaś na podjęcie jakiegokolwiek próby rekonstrukcji historii, której jeden zaledwie element stanowi uwieczniona sytuacja.

Ewentualna fabuła, jak i narracja, jeśli już o nich mowa, wynika tymczasem z relacji między danym zdjęciem a jego odbiorcą oraz z fakultatywnego użycia czasownika „czytać” w stosunku do fotografii<sup>6</sup>. Czytanie fotografii zakłada aktywność odbiorcy, która dopiero może warunkować fabularność i narracyjność, ale – co za tym idzie – uzasadnienie istnienia fabularności i narracyjności fotografii wymaga za każdym razem szczegółowych ustaleń dotyczących odbioru. Wizualne teksty kultury są współcześnie bardzo rozpowszechnione i dlatego domagają się analizy również w kontekście kontrfaktualności, która jest niezwykle istotnym elementem produkowania wiedzy historycznej, jak mówi Jeremy Black. Spróbujmy zatem zgodzić się z Blackiem i uznać strategię kontrfaktualną za etap w procesie produkowania wiedzy, a także uwzględnić współczesną popularność i nieodzowność kultury wizualnej. Okaze się bowiem wtedy, że kontrfaktualność bywa praktykowana w ramach różnorodnych przedstawień wizualnych. Wydaje się to oczywiste w przypadku przedstawień narracyjnych z natury, jak film, co najlepiej pokazuje *Książę* (2014) Karola Radziszewskiego i Doroty Sajewskiej. Opowiada on o legendzie polskiego teatru, Jerzym Grotowskim, przez pryzmat jednego z jego najważniejszych przedstawień – *Księcia Niezłomnego* na podstawie tekstu Pedro Calderona de la Barca. Film Radziszewskiego i Sajewskiej jest inscenizowanym dokumen-

---

<sup>5</sup> Roland BARTHES, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* [1980], tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR 1996.

<sup>6</sup> O możliwości czytania fotografii mówi choćby Susan Sontag. Por. Susan SONTAG, *O fotografii* [1977], tłum. Sławomir Magala, Karakter 2009.

tem, nie ma jednak na celu wiernego odtworzenia wydarzeń z życia i działalności artystycznej Grotowskiego. Wręcz przeciwnie. *Książę* czytelnie kwestionuje wiedzę o jego osobowości, o legendzie aktora Ryszarda Cieślaka i miejscu kobiet w teatrze Grotowskiego. Jednak podobnego typu kontrfaktualność można odnaleźć także w przedstawieniach wizualnych zupełnie pozbawionych narracji, jak choćby malarstwo. Tak właśnie dzieje się w przypadku namalowanego w 1953 roku obrazu *Lenino* Michała Byliny. Przekłamuje on bowiem rzeczywistość w celach jawnie propagandowych, ukazując świetnie uzbrojonych polskich żołnierzy, podczas gdy – jak podają źródła historyczne – było dokładnie odwrotnie.

To, co bywa prawdziwe w odniesieniu do malarstwa, prawdziwe jest również w fotografii teatralnej, która może prezentować spektakle w sposób kontrfaktualny, weryfikując przyjętą o nich powszechnie i w danym czasie wiedzę, dotyczącą głównie ich przebiegu i problematyki. Co warto podkreślić, to właśnie przekonanie o dokumentacyjności jako ważnym przymiocie fotografii teatralnej warunkuje jej kontrfaktualność. Odbiorcy spodziewają się reprezentacji tego, co działo się na scenie, ale bardzo często otrzymują niekoniecznie bezwarunkowo wierną prezentację kontrfaktualną. Reprezentacja zakłada bowiem mimetyczność, prezentacja zaś jest pojęciem o wiele szerszym i dopuszcza niemimetyczność, nie stara się zatem naśladować tego, co pokazuje. Ogólnie panujące przekonanie o odniesieniu fotografii teatralnej do konkretnego spektaklu, zwłaszcza – jak wspomniałam – jego przebiegu i problematyki w nim poruszanej, pozwala na skuteczną weryfikację – odbiorcy mogą wątpić w dotychczas utrwalony wizerunek teatru czy spektaklu i rozważyć lub wziąć pod uwagę inny.

Ale czym zatem jest sama fotografia teatralna? Okazuje się wszakże, że odpowiedź na to pytanie wcale nie jest oczywista, zwłaszcza w kontekście moich rozważań, które swoje źródło mają przede wszystkim w przekonaniu o większym potencjale artystycznym, kreatywnym i performatywnym fotografii teatralnej aniżeli dokumentacyjnym, którego jednak nie wykluczam. Pod pojęciem

fotografii teatralnej rozumiem medium, które z jednej strony dokumentuje teatr, a z drugiej strony w pewien sposób kreuje jego określony wizerunek, zwłaszcza zaś wizerunek konkretnych spektakli. Przedstawia go bowiem na zewnątrz sytuacji teatralnej, prezentuje go tam, gdzie teatr nie może mówić sam za siebie. Fotografia teatralna jest zatem osobiwie transgraniczna – tkwi nie tylko na granicy dokumentu i sztuki<sup>7</sup>, ale również na granicy teatru i fotografii. Zatem dochodzi tu do osobiwej sytuacji, kiedy jeden typ sztuki prezentuje inny typ sztuki, wręcz się pod niego podszywa. Transgraniczność fotografii teatralnej wpływa oczywiście również na jej możliwą funkcję kontrfaktualną.

Jak się okazuje, fotografia teatralna nie zajmuje kulturoznawców, teatrologów i teoretyków innych dziedzin ze względu na swoją estetykę czy kompozycję, lecz raczej ze względu na swoje funkcje – dokumentacyjną i artystyczną – oraz wpisane w nią samą ontologiczne napięcia, wynikające głównie ze wspomnianej transgraniczności. Wokół tak rozumianej transgraniczności swoją refleksję dotyczącą fotografii teatralnej buduje, na przykład, filozof kultury Michał Markiewicz<sup>8</sup>, ten temat podejmuje również wspomniany już Wojciech Nowicki<sup>9</sup>. Fotografia teatralna to też już dawno coś innego niż opisywana przez badaczkę teatru Agnieszkę Wanicką w *Encyklopedii teatru polskiego* „fotografia dokumentacyjna służąca utrwaleniu wyglądu sceny, sytuacji scenicznych i aktorów w rolach w danym przedstawieniu, w miarę możliwości oddająca jego atmosferę i przebieg” czy też „fotografia portretowa aktorów w roli i prywatnie”<sup>10</sup>. Dziś fotografia teatralna zwielokrotniła swoje funkcje i rozszerzyła

---

<sup>7</sup> André ROUILLÉ, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* [2005], tłum. Oskar Hedemann, Universitas 2007, s. 155.

<sup>8</sup> Por. Michał MARKIEWICZ, *Czym jest fotografia teatralna?*, „Teatr” 2012, nr 5, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/157/czym\\_jest\\_fotografia\\_teatralna/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/157/czym_jest_fotografia_teatralna/) (10.10.2017).

<sup>9</sup> Por. Wojciech NOWICKI, *Obnażanie*.

<sup>10</sup> Agnieszka WANICKA, *Fotografia teatralna*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/59/fotografia-teatralna> (18.09.2017).

zasięg, zaczęła stanowić wizytówkę zarówno teatrów jako instytucji, jak i pojedynczych przedstawień.

W środowisku naukowym i artystycznym pokutuje jednak często dawne przekonanie o tym, że fotografia teatralna to przede wszystkim dokument teatralny. Dowodzi tego choćby wypowiedź recenzentki teatralnej Anny Szymonik, która wprawdzie nie odmawia fotografii teatralnej wartości artystycznej, lecz jej walor dokumentacyjny ceni sobie znacznie wyżej:

Fotografia teatralna rzadko przebija się do świadomości odbiorców jako sztuka. Postrzegamy ją raczej jako dokument służący utrwaleniu ulotnego z natury spektaklu teatralnego. Poniekąd zresztą słusznie, bo dokumentowanie to główna funkcja tej dziedziny fotografii<sup>11</sup>.

Rozpatrywanie funkcji fotografii teatralnej nie powinno kończyć się, jak sądzę, na rozróżnieniu pomiędzy jej funkcją dokumentacyjną a jej funkcją artystyczną, jak to zwykli czynić teoretycy teatru i recenzenci. Również dyrektorka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Dorota Buchwald, która przede wszystkim – jak sama podkreśla – zajmuje się dokumentowaniem teatru, podziela pogląd o przewadze dokumentacyjnej funkcji fotografii teatralnej, po raz kolejny sytuując ją w opozycji do funkcji artystycznej. W wypowiedzi z 2006 roku czyniła to nawet w bardziej zdecydowany sposób niż cytowana wyżej Szymonik:

Zajmując się od ponad dwudziestu lat dokumentowaniem teatru (zarówno od strony idei, jak i praktyki właśnie), obejrzawszy dziesiątki, a może nawet setki tysięcy zdjęć i negatywów, nie mam wątpliwości, a właściwie mam najgłębsze przekonanie, że fotografia – mimo rozwoju innych sposobów i technik zapisywania i utrwalania spektakli teatralnych, z pozoru lepszych – jest dokumentem dla teatru może nie tyle najbardziej dosko-

---

<sup>11</sup> Anna SZYMONIK, *Teatralny kolaz*, „Teatr” 2016, nr 12, [http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/1587/teatralny\\_kolaz/](http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/1587/teatralny_kolaz/) (18.01.2018).



nałym, bo takiego wciąż nie ma, co potrafiącym najlepiej oddać i zachować istotę tej sztuki<sup>12</sup>.

Buchwald przekonuje, że fotografia jest najskuteczniejszą formą dokumentacji teatru. Właśnie dlatego odmawia jej prawa do bycia dziedziną sztuki i jako wadę opisuje kreacyjne ambicje fotografów: „Jej celem [fotografii – przyp. O.G.] nie jest bowiem szlachetny akt nieingerencji, «zatrzymanie» teatru w jego ulotności, uchwycenie jego spirytystycznej natury, wniknięcie w jego istotę”<sup>13</sup>. Buchwald twierdzi przy tym, że współcześni fotografowie „próbują stanąć w jednej linii z reżyserem przedstawienia, być równorzędnym kreatorem”<sup>14</sup>. Krytykuje więc wszelkie próby wyjścia fotografii teatralnej poza ściśle rozumianą funkcję dokumentacyjną, wskazując na arogancję fotografów, polegającą na niewspółmiernych wobec ich zadań ambicjach artystycznych i kreacyjnych.

Tymczasem od początku XXI wieku oczekiwania zarówno odbiorców, jak i krytyki, wobec fotografii teatralnej coraz bardziej rosną. Już nie chodzi przede wszystkim o to, żeby jak najwierniej dokumentowała ona spektakle teatralne. Dowodzi tego już sama popularność fotografii teatralnej i nowe możliwości jej prezentacji i wykorzystania; pełni ona również, na przykład, funkcję estetyczną (fotografia teatralna ma wywierać określone wrażenie) i krytyczną – fotografie służą ilustracji i wsparciu tez recenzentów. Takie właśnie wykorzystanie funkcji krytycznej fotografii teatralnej można było zaobserwować przy okazji *Kłątwy* Olivera Frlića z Teatru Powszechnego w Warszawie, kiedy pravicowo zorientowana krytyka na podstawie publikowanych przez recenzentów zdjęć ze spektaklu próbowała dowodzić jego obrazoburczości. Spektakl zamierzenie miał charakter polityczny i posługiwał się wyrazistymi metaforami, wykorzystywał w celach krytycznych symbole narodowe i dogmaty wia-

---

<sup>12</sup> Dorota BUCHWALD, bez tytułu, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=959&pnr=47> (10.02.2018).

<sup>13</sup> Por. *ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

ry katolickiej, w czym prawicowe media upatrywały źródła niczym nieuzasadnionej kontrowersji. Funkcje inne niż dokumentacyjna nie muszą być wcale ubocznym efektem pracy dokumentacyjnej fotografa, często są bowiem głównym celem jego pracy – nikt przecież nie robi zdjęć z myślą o tym, że znajdą się wyłącznie w teatralnym archiwum. Ponadto fotografia teatralna nigdy nie jest w zasadzie pozbawiona wartości dokumentacyjnej, bo zawsze stanowi ślad tego, co działo się przed obiektywem lub tego, kto się przed obiektywem znajdował<sup>15</sup>. To jednak wcale nie wyklucza ani jej performatywnych, ani konfaktualnych cech.

Interesująco o kreacyjności, która zresztą jest warunkiem koniecznym dla pełnienia przez fotografię teatralną konfaktualnej funkcji, wypowiada się przywołany już przeze mnie Michał Markiewicz. Dla niego praca fotografa teatralnego polega na operowaniu fragmentem (pojedynczą sceną ze spektaklu), ponieważ jedna fotografia może uwiecznić tylko jedną scenę, a często nawet fragment fragmentu (część danej sceny), „gdzie wyrwanie momentu ruchu lub odizolowanie gestu daje spektakularne i symboliczne efekty, ale nie informuje o treści zdarzenia”<sup>16</sup>. Zatem fotografia teatralna musi odwołać się do symbolu i metafory, by z wyabstrahowanego fragmentu spektaklu nie tylko wyłuskać znaczenie, ale też przekazać je oglądającemu. Markiewicz zauważa, że z konieczności tak „wyzolowany fragment” nie może nieść ze sobą klarownego dla odbiorców fotografii przekazu na temat przebiegu spektaklu, dlatego „przy takim stopniu redukcji i symbolizacji można mówić właściwie o «kreacyjności» fotografa”<sup>17</sup>. Fotograf, nie mogąc zaprezentować w swojej pracy całego spektaklu, musi kreatywnie pokazać jego fragmenty. Więc jego kreatywność jest implikowana przez niemożliwość do-

---

<sup>15</sup> Por. Margaret OLIN, *Touching Photographs*, University of Chicago Press 2012, s. 77.

<sup>16</sup> Michał MARKIEWICZ, *Czym jest fotografia teatralna?*, „Teatr” 2012, nr 5, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/157/czym\\_jest\\_fotografia\\_teatralna/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/157/czym_jest_fotografia_teatralna/) (9.09.2017).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

skonałego zapisu przedstawienia teatralnego. Z tego zaś wynika, że poza funkcją dokumentacyjną fotografia ma również inne funkcje towarzyszące, zaś kreatywność może wiązać się z kontrfaktualnością, bo kreacja artysty zewnętrznego wobec teatru to spojrzenie z innej strony i nowa refleksja, której wynikiem są często nowe pytania.

Fotografia jest znakiem, który bezpośrednio wynika z jego wcześniejszego działania (robienia zdjęcia), a związek pomiędzy znakiem a znaczonym okazuje się tak bliski, a nawet właściwie konsekwentny, jak w przypadku odcisku buta, który powstał w miękkim podłożu i poświadcza o tym, że ktoś tamtędy przechodził. Określenie fotografii jako medium indeksalnego zawdzięczamy Charlesowi Sandersowi Peirce'owi, od którego czerpał luźno w swoich rozważaniach o fotografii wspomniany wcześniej Roland Barthes. Semiotyczna teoria Peirce'a ma dziś znaczenie przede wszystkim historyczne, a to, co pozostało z niej w praktyce teorii literatury i kultury, to podział znaków na indeksalne, ikoniczne i symboliczne. Margaret Olin, profesor historii sztuki na Uniwersytecie Yale, jasno wykląda, na czym polega indeksalność zdjęć, ale słusznie wskazuje też na ich jednoczesną ikonizację:

U Peirce'a, jak w wielu innych refleksjach na temat fotografii, indeks jest sytuowany w opozycji do ikony, która reprezentuje obiekt poprzez podobieństwo. W przypadku fotografii zwykle chodzi o podobieństwo wizualne: portret fotograficzny, podobnie jak malarski, jest ikoną. Jednak indeks reprezentuje przedmiot fotografii przez bezpośredni kontakt: wskazywanie obiektu lub jego ślad. Odcisk palca jest indeksem (...). Zdjęcie jest zarówno ikoną, jak i indeksem; ikoną z pieczęcią aprobaty lub, jak nazywa to Barthes, „świadectwem obecności”<sup>18</sup>.

Olin mówi za Barthesem, że przedmiot zdjęcia musiał w chwili jego powstania znajdować się przed obiektywem. Dlatego indeksal-

---

<sup>18</sup> Margaret OLIN, *Touching Photographs*, s. 76. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki tekstu.

ność należy uznać za cechę fotografii ważniejszą nawet niż ikonizacja, której podstawą jest podobieństwo znaku do znaczonego.

Tymczasem wśród teoretyków fotografii i teatru dominuje raczej przekonanie, że fotografia wiąże się z indeksalnością – stanowi efekt pewnego spotkania fotografa i fotografowanego, śladem jakiegoś zdarzenia, którego świadkiem był fotograf, oraz czyjejs obecności lub obecności czegoś przed obiektywem. Dotyczy to również fotografii teatralnej wbrew temu, co twierdzi przywoływany już tu Markiewicz, który zgola niepotrzebnie sytuuje kreacyjność w opozycji do indeksalności. Jak bowiem twierdzi, „fotografia teatralna nie jest bezpośrednim odniesieniem do rzeczy. To raczej kreacja, a nie odcisk”<sup>19</sup>. Markiewicz więc rozdziela indeksalność od kreacyjności, a tym samym odmawia indeksalności fotografii teatralnej. Peirceowski indeks<sup>20</sup> wywodzi się, co prawda, od biernego „odcisku”, od „ślądu” rzeczywistości, ale charakteryzuje się też potencjałem performatywnym, który dla kontrfaktualnego wymiaru fotografii teatralnej ma znaczenie fundamentalne. Zwłaszcza, jeżeli podążymy tropem Barthesa i Olin. Wtedy bowiem zobaczymy, że nawet stawianie przed fotografią zadań kreacyjnych i artystycznych przez zwolenników poglądu o artystyczności fotografii teatralnej nie pozabawia jej indeksalności. W dziedzinie fotografii najważniejszym bowiem wyznacznikiem indeksalności jest to, że przedstawiona na zdjęciu osoba czy rzecz musiały istnieć w określonej czasoprzestrzeni. Z tego zaś wynika, że zdjęcie stanowi ślad istnienia jakiejś osoby, rzeczy czy sytuacji. Jak mówi Barthes, „w wypadku Fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że **ta rzecz tam była**” [podkreślenie autora]<sup>21</sup>. Odmawianie fotografii teatralnej indeksalności okazuje się tym bardziej niesłuszne, że Olin, nadal komentując myśl Barthesa, wprost mówi o performatywności indeksu:

---

<sup>19</sup> Michał MARKIEWICZ, *Czym jest fotografia teatralna?*

<sup>20</sup> Charles SANDERS PEIRCE, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, [w:] *Philosophical Writings of Peirce*, red. Justus BUCHLER, Dover Publications 1995.

<sup>21</sup> Roland BARTHES, *Światło obrazu*, s. 130.

Czytanie *Światła obrazu* sugeruje, że najbardziej znacząca siła indeksu fotografii może w konsekwencji leżeć nie w relacji pomiędzy fotografią a jej przedmiotem, ale w relacji pomiędzy fotografią a jej odbiorcą lub użytkownikiem, co chciałabym nazwać „performatywnością indeksu” lub „indeksem identyfikacji”<sup>22</sup>.

Jak przekonuje Olin, w badaniach nad fotografią warto przenieść akcent z relacji między fotografią a jej przedmiotem na relację między fotografią a jej odbiorcą. Warto to zrobić, nawet jeśli książka Barthesa, która stanowi inspirację do jej wypowiedzi, jest – jak sama przyznaje – zakorzeniona w przekonaniu o bliskiej relacji między fotografią a jej przedmiotem, za mało zaś uwagi koncentruje na ważniejszych o wiele kwestiach odbioru<sup>23</sup>. Performatywność indeksu to zatem proces nadawania cech semantycznych znakowi, który jest wynikiem relacji przyczynowo-skutkowej, dlatego też Olin posługuje się alternatywnie pojęciem indeksu identyfikacji. Innymi słowy, odbiorca zdjęcia identyfikuje dany znak zgodnie ze swoją wiedzą i kompetencjami. Badaczka pokazuje więc, że indeksalność nie musi wcale być tożsama z koniecznością biernego odbioru zdjęcia. Nieprzypadkowo mówi też o użytkowniku fotografii, a nie o odbiorcy – taka klasyfikacja wskazuje zaś na zakładany czynny odbiór obrazu. Zatem performatywność indeksu oznacza, że zdjęcie za każdym razem oddziałuje na użytkownika, który dowolnie może dysponować dostępem do danego tekstu kultury i to właśnie jest dla mnie w tym kontekście najistotniejsze. Uważam, że kontrfaktualność fotografii teatralnej wynika przede wszystkim z podkreślanej przez Olin relacji między fotografią a jej odbiorcą. Zdjęcia zyskują znaczenie właśnie w relacji z odbiorcą, dlatego też przede wszystkim tę relację uważam za istotną w kontekście kontrfaktualności. Ta relacja warunkuje też najbardziej interesujące i nieprzewidziane procesy, decydujące

---

<sup>22</sup> Margaret OLIN, *Touching Photographs*, s. 85.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 75.

o semantyce danego zdjęcia, również jeśli chodzi o jego funkcję kontrfaktualną.

Chciałabym zatem zaprezentować kilka przykładów takich zdjęć, które w moim pojęciu pełnią funkcję kontrfaktualną, a tym samym dowodzą możliwości istnienia kontrfaktualności także w dziedzinie fotografii. Ich autorem jest Ryszard Kornecki. Wszystkie pochodzą ze spektaklu *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego w reżyserii Michała Zadary. Spektakl zrealizowano na podstawie pierwszego polskiego dramatu na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie w 2007 roku. *Odprawa posłów greckich* to historia przybycia tytułowych posłów do Troi z misją odzyskania Heleny, sprowadzonej tu – siłą czy namową – przez Aleksandra (Parysa). Helena dowiaduje się o przebiegu spotkania Greków i Trojańczyków, dotyczącego jej własnych losów, od jednego z posłów. Nie ma najmniejszego wpływu na swoją przyszłość, może tylko biernie czekać na wynik toczących się negocjacji. Ostatecznie Trojańczycy opowiadają się przeciwko wydaniu Heleny. Grecy zaczynają zatem szykować się do wojny, przewidzianej przez Kasandrę.

Co w tym miejscu istotne, Zadara pozostał wierny dramatowi w warstwie tekstowej. Scenografia ma charakter ascetyczny i surowy, nie jest przy tym ani dosłowna, ani w oczywisty sposób metaforyczna. Beata Guczalska opisuje ją następująco:

Widzowie siedzą na scenie, przestrzeń gry to mały kwadrat białej podłogi. Ale ta przestrzeń otwiera się na puste rzędy widowni. U jej szczytu, w dużej odległości, także zjawiają się w niektórych momentach aktorzy. Zaczynają bardzo blisko, tuż obok publiczności<sup>24</sup>.

Miejsce dla publiczności przygotowano na scenie. Widownia stanowi natomiast część scenografii. Przestrzeń gry jest w konsekwencji bardzo kameralna. Dominuje biel podłogi, z którą kontrastują plamy

---

<sup>24</sup> Beata GUCZALSKA, *Śmierć postaci albo powrót V-effektu*, „Dialog” 2007, nr 10, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/48506.html> (10.10.2017).

czerwonej farby i ciała aktorów – nagie lub ubrane w ciemne kolory. Reinterpretacja dramatu, którą proponuje Zadara, wynika z napięć powstających na scenie pomiędzy postaciami. Jak pisze Guczalska:

Ustawienie ról jako zbioru sprzecznych, zderzających się ze sobą etiud i fragmentów, gdzie każda wygłaszana racja, dominujący nastrój czy jakość estetyczna są natychmiast podważane, pokazywane w krzywym zwierciadle, prowokuje oczekiwania widza wobec dramatu, którego treść i przesłanie wydają się oczywiste. Wrzucenie pięknie brzmiącego, dokładnie wypowiedzianego tekstu w system kwestionujących się wzajemnie działań sprawia, że może on zostać wysłuchany na nowo, świeżo odkryty<sup>25</sup>.

Zadara podjął się zatem realizacji spektaklu na podstawie klasycznego tekstu, nie ingerując w warstwę dramaturgiczną, ale weryfikując jego znaczenie i wydźwięk za pomocą innych rozwiązań, zwłaszcza zaś za pomocą manipulacji relacjami między postaciami. Zdjęcia Korneckiego oczywiście nie mogą w żaden sposób nawiązać do tekstualnej warstwy przedstawienia. Dlatego też nacisk położony tu został na postaciach i powstających między nimi napięciach. Co ciekawe, w tym wypadku zarówno spektakl, jak jego fotograficzny zapis koncentrują się na tym samym aspekcie, a więc na relacjach pomiędzy postaciami. Efekty tych zabiegów są oczywiście zdecydowanie odmienne.

Zdjęcia Korneckiego w zamierzony sposób pokazują spektakl Zadary z innej perspektywy niż ta dostępna publiczności. Perspektywa publiczności to w tym przypadku perspektywa sceny, ponieważ to na scenie, zgodnie z decyzją reżysera, przygotowane zostały miejsca dla widzów – tradycyjne miejsca dla publiczności stały się zaś elementem scenografii. Kiedy myślimy o perspektywie sceny, widzimy świat oczami aktora, który na niej występuje. Ważne, aby to sobie uświadomić w kontekście *Odprawy posłów greckich* Zadary, gdzie porządek przypomnianej tu konwencji teatralnej został od-

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

wrócony. Aktorzy grają po stronie publiczności, widzowie siedzą na przygotowanych miejscach na scenie. Kornecki na swoich zdjęciach nie pokazuje spektaklu oczami widza, a więc – w tym wypadku – nie robi zdjęć od strony sceny. Przyjmuje natomiast, na przykład, perspektywę spojrzenia z widowni, ustawiając się w różnym oddaleniu od właściwej scenografii, czyli w tym przypadku białego kwadratu, znajdującego się na krawędzi sceny, niemal na granicy z widownią. Pokazuje spektakl również z boków sceny, a także z góry. Tym samym **inaczej** pod względem relacji i układu akcentuje napięcia pomiędzy postaciami, weryfikuje upowszechnioną poprzez rozmaite opisy i recenzje w mediach wiedzę na temat spektaklu (nie tylko przez przywołany tu opis Guczałskiej, ale także choćby opublikowany na tych samych łamach tekst Pawła Sztarbowskiego<sup>26</sup> czy wypowiedzi Moniki Kwaśniewskiej i Ewy Miodońskiej-Brookes w uznanym czasopiśmie teatralnym „Didaskalia”<sup>27</sup>).

Kornecki, pokazując *Odprawę posłów greckich* w sposób odmienny od tego, co mogli zobaczyć widzowie w teatrze, podważa wszelkie przekonania wynikające z odbioru spektaklu na żywo, z perspektywy publiczności, na przykład, co do organizacji przestrzeni teatralnej, by wspomnieć tylko podstawową i oczywistą kwestię. Przyjęcie przez fotografa perspektywy niemożliwej dla widza podczas oglądania przedstawienia stwarza pozór mniejszej niż w rzeczywistości przestrzeni gry, co wyraźnie zwiększa efekt intymności relacji między postaciami. Kornecki zamyka przestrzeń w ciasnych kadrach, zmniejszając wagę widowni z pustymi krzesłami jako elementu scenografii. Liczne zbliżenia i brak ujęć panoramicznych nie pozwalają na pełny ogląd sceny i całego kontekstu przestrzennego spektaklu. Dzięki temu uwaga odbiorcy kieruje się przede wszystkim na postacie i ich emocje oraz relacje pomiędzy nimi – podobnie

---

<sup>26</sup> Paweł SZTARBOWSKI, *Performatyka staropolszczyzny. Kilka uwag o „Odprawie posłów greckich” w reżyserii Michała Zadary*, „Dialog” 2008, nr 5, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183662.html?josso\\_assertion\\_id=4A951EDD7F47816A](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183662.html?josso_assertion_id=4A951EDD7F47816A) (27.03.2018).

<sup>27</sup> Monika KWAŚNIEWSKA, *Teatralny (nie)byt*, „Didaskalia” 2007, nr 77, s. 41-46; Ewa MIODOŃSKA-BROOKES, *Po premierze*, „Didaskalia” 2007, nr 77, s. 42-46.



jak podczas oglądania *Odprawy posłów greckich*, jednak z innym efektem, gdyż tam podobny skutek powodowało usytuowanie postaci na tle ogromnej i pustej widowni. Fotografii nie mogą bowiem powodować innego niż sam spektakl rozumienia treści dramatu, na podstawie którego powstało przedstawienie. Starają się wydobyć jego warstwę emocjonalną, pozwalają także oglądającym zakładać jakąś linię fabularną spektaklu, dzięki cechom właściwym montażowi. Zestaw zdjęć z różnych momentów spektaklu pomija długie jego fragmenty, wiemy jednak, że pomiędzy poszczególnymi ujęciami coś się na scenie działo. Od nas, odbiorców, w dużej mierze zależy ponadto, jak wypełnimy te luki i jakie nadamy im znaczenie. Linia fabularna tego, co działo się na scenie, wynikająca ze zdjęć, będzie zatem raczej odbiegała od przyjętej jako faktyczna. Nic nie pokazuje tego lepiej niż chwila, w której uświadomimy sobie, że fotografie Korneckiego przedstawiają przede wszystkim aktorów grających na białym kwadracie, jakby przedstawienie toczyło się tylko tam. Tymczasem duża część spektaklu była w rzeczywistości odegrana poza kwadratem, na widowni. Fotograf jednak ani na jednym zdjęciu tego nie pokazał.

Kornecki jest też autorem sesji zdjęciowej, w której ramach powstały zdjęcia opublikowane później na plakacie i w programie teatralnym. Zdjęcia te przedstawiają aktorów, którzy grali na scenie, pokazuje ich w rolach, ale w nowych w stosunku do spektaklu okolicznościach – scenografii nie stanowi przestrzeń sceny, gotowej do odegrania spektaklu *Zadary*, ale niemożliwy do identyfikacji dworzec kolejowy. Fotografie ustawiają się zatem w kontrze do przedstawienia, zarówno pod kątem znaczeniowym, jak i estetycznym. Weryfikację sensów przeprowadza artysta fotograf, który chce zadać pytania o spektakl, spojrzeć na niego z nowej perspektywy. Fotografie te zatem nie próbują we właściwy sobie sposób odtworzyć tego, co działo się na scenie, ale właśnie poddać go weryfikacji, postawić pod znakiem zapytania, zamierzenie podważyć to, co odbiorcom może wydawać się pewne na jego temat, zapytać o istotę i problematykę tego, co działo się na scenie, na przykład, poprzez pokazanie posłów greckich na nowoczesnym dworcu kolejowym. Taka lokali-

zacja akcji podpowiada przecież jakąś nową jakość, stanowi próbę zwrócenia uwagi odbiorcy na inny aspekt, jak choćby status człowieka w podróży. Fotografie z dworca zdecydowanie przenoszą akcję we współczesność. W spektaklu nie jest to aż tak wyraźne. Widz może podjąć zatem grę z fotografią i spektaklem, żeby zastanowić się nad tym, dlaczego posłowie znajdują się na dworcu? Czy spektakl odpowiadał na to pytanie? Co to znaczy, że akcja *Odprawy posłów greckich* rozgrywa się na dworcu? Może sugeruje to przeniesienie akcentu z głównego wątku dramatu na temat podróży? Prace Korneckiego o nadrzędnej funkcji kontryfaktualnej – zarówno te zrobione z niedostępnych publiczności perspektyw, jak i te zrobione podczas sesji na dworcu kolejowym – w sytuacji odbioru mogą zyskiwać różne znaczenie, często wbrew przedstawieniu (na przykład, jeśli chodzi o organizację przestrzeni teatralnej czy hierarchię bohaterów), choć zależnie od indywidualnego odbioru. Wszystko to zaś wynika z in-deksalności fotografii teatralnej, nie bez przyczyny nazwanej przez Olin performatywną.

Innym przykładem kontryfaktualności w fotografii teatralnej jest wydany w 2015 roku album *Hueckel/Teatr* ze zdjęciami Magdy Hueckel. W tym wypadku chciałabym zwrócić uwagę na osobliwość całego przedsięwzięcia, bowiem album został podpisany nazwiskiem autorki zdjęć. Ten zabieg sugeruje odbiorcy, że to raczej jej spojrzenie na teatr jest istotne w tym kontekście, nie zaś teatr sam w sobie. Dotychczas powstawały przeważnie książki fotograficzne, których przedmiotem był teatr. Wówczas jednak nazwisko fotografa pozostawało w cieniu teatru czy reżysera, jak choćby przy okazji albumu *Jarzyna: Teatr/Theater*<sup>28</sup> czy *Staniewski-Gardzienice-Antyk*<sup>29</sup>. W przypadku tego pierwszego zebrane i opublikowane zostały zdjęcia autorstwa wielu artystów (między innymi Stefana Okołowicza, Bartłomieja Jana Sowy, czy Kuby Dąbrowskiego), ten

---

<sup>28</sup> *Jarzyna: Teatr/Theatre*, red. Agnieszka TUSZYŃSKA, Dorota WYŻYŃSKA, TR Warszawa i Agora S.A. we współpracy z IAM 2009.

<sup>29</sup> Krzysztof BIELIŃSKI, *Staniewski-Gardzienice-Antyk*, Wydawnictwo Czarne 2015.

drugi w całości składa się z prac Krzysztofa Bielińskiego. Bohaterem obu publikacji jest niewątpliwie teatr, skoro to nazwisko reżysera zostało wyróżnione w tytule, a fotografie opatrzone opisami informującymi o spektaklu i jego autorze. W przypadku książki Hueckel jest zupełnie inaczej, gdyż to specyfika spojrzenia fotografki na teatr okazuje się ważniejsza od konkretnych spektakli i ich twórców. Tym to wyraźniejsze, że poszczególne fotografie nie zostały opatrzone ani nazwiskami reżyserów fotografowanych spektakli, ani nawet ich tytułami. Żeby dowiedzieć się, czy i jaki spektakl pokazują, trzeba dopiero zajrzeć do spisu fotografii na końcu publikacji.

Bardzo wyraźnie zatem książka *Hueckel/Teatr* została zaplanowana w taki sposób, by fotografie przyciągały uwagę, bez względu na okoliczności ich powstania i temat. Brak klarownych opisów spektakli, a nawet tytułów, które mogłyby cokolwiek sugerować, wzmacnia kontrfaktualną funkcję fotografii. Odbiorca może je kojarzyć z jakimś spektaklem czy to przez znajomość przedstawienia, czy to ze względu na znajomość innych fotografii pokazujących ten sam spektakl. Wówczas widząc zdjęcia zmontowane inaczej niż miał okazję dotąd je spotykać – w sąsiedztwie innych zdjęć z tego samego spektaklu lub tych samych autorów – odbiorca może zmienić swoje rozumienie i pamiętanie spektaklu. Znaczenie fotografii z książki *Hueckel/Teatr* znowu (podobnie jak w przypadku wcześniej omawianych prac Korneckiego) wynika przede wszystkim z performatywności indeksu – to odbiorca książki Hueckel okazuje się ostatnią instancją w sprawie znaczenia zdjęć. W związku z trudnością w identyfikacji poszczególnych zdjęć i powiązaniu ich nawet ze znanymi dobrze przedstawieniami, odbiorca obcuje przede wszystkim z obrazem – nawet jeśli w pamięci ma to przedstawienie, musi uporać się z interpretacją i rozumieniem proponowanego, nowego spojrzenia, nierzadko naprawdę trudnego do identyfikacji. Agata Adamiecka-Sitek w rozmowie z autorką zapytała zatem o zasady wyboru zdjęć, od początku zaznaczając, że przywykliśmy do tego, by o teatrze myśleć „w porządku spektakli lub reżyserów”. Hueckel natomiast odpowiedziała następująco:

Chodziło mi o to, żeby ułożyć własną narrację, w oderwaniu od przedstawień. (...) Trzeba było odrzucić wiele dobrych spektakli i wiele ważnych dla mnie zdjęć, a potem poukładać te wybrane w nowych konfiguracjach, zbudować nieoczywiste zestawienia, stworzyć opowieść, której nie widać, kiedy patrzy się na nie w zwykłym porządku spektakli, reżyserów i chronologii. Zasadnicze było więc posłużenie się szczególnego rodzaju montażem, dzięki któremu, mam nadzieję, powstała nowa historia<sup>30</sup>.

Hueckel nie precyzuje jednak, co miało być tematem narracji. Dopiero później deklaruje, że interesuje ją „relacja między ciałem a projekcjami wizualnymi, tak silnie obecnymi w dzisiejszym teatrze”, a także „temat przemijania, transformacji, koła życia i śmierci, jak również alienacji i samotności”<sup>31</sup>. Nie tylko więc same zdjęcia, co raczej ich niejasna relacja do tego, co widz pamięta ze spektaklu, a przede wszystkim ich określony układ mogą wpływać na kontrfaktualne cechy fotografii teatralnej, ponieważ znaczenie fotografii zmienia się w zależności od kontekstu – w tym wypadku jej usytuowania wśród innych zdjęć.

W przypadku prac Hueckel kontrfaktualność obserwujemy na obu poziomach: pojedynczego zdjęcia i montażu zdjęć. Fotografka nie tylko buduje ze zdjęć teatralnych niezależną opowieść, nade wszystko opowieść – jak sama deklaruje – o ciele w teatrze, przemijaniu i samotności<sup>32</sup>, lecz pokazuje świat sceniczny w specyficzny sposób, niemal od środka. Często przy tym zatrzymuje taki moment, którego nawet nie zdoła zarejestrować ludzkie oko, gdyż teatr nie pozwala na bezpośrednie przyjrzenie się szczegółom z widowni. O tym właśnie mówi Wojciech Nowicki:

Patrząc na zdjęcia Magdy Hueckel, mam nieodparte wrażenie, że widzę nieporównanie więcej. To znaczy: nigdy jako widz nie widziałem aż tyle, nie tak dokładnie, tak z bliska. Nigdy nie by-

---

<sup>30</sup> Magda HUECKEL, *Hueckel/Teatr*, s. 5.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

łem tak w środku wydarzeń scenicznych. Nie bez przyczyny, bo Hueckel wraz z aktorami krąży tam, gdzie ja nigdy nie będę krążył – w środku wydarzeń<sup>33</sup>.

Nowicki zauważa więc, że fotografie Hueckel charakteryzują duże i częste zbliżenia; artystka ze znaczną częstotliwością pokazuje szczegóły, których jako widzowie nie możemy dostrzec, a tym samym zinterpretować. Następnie zamyka to wszystko w określonym kadrze, który często odsyła odbiorcę do drugiego planu albo do idei kompozycji całości, która pierwotnie być może nie zdawała mu się istotna.

Wydaje się zatem, że mowa o funkcji kontrfaktualnej wizualnych tekstów kultury jest uprawomocniona, ponieważ one mogą weryfikować i poddawać w wątpliwość przedstawienia o charakterze efemerycznym. Wydaje się też, że od dawna istniała potrzeba granicząca z koniecznością nazwania tych funkcji fotografii teatralnej, o których mówię tutaj „kontrfaktualna”. Potrzeba, wynikająca z dyskusji pomiędzy zwolennikami artystyczności fotografii teatralnej i jej przeciwnikami. Całkiem możliwe, że taka dyskusja jest zgoła niepotrzebna, ale mówi nam o potrzebie nazwania właśnie nowych funkcji fotografii teatralnej, które nie wymagają ustalenia, czy ma ona funkcje artystyczne lub dokumentacyjne. Zdjęcia Ryszarda Korneckiego z krakowskiej *Odprawy posłów greckich* i Magdy Hueckel z albumu *Hueckel/Teatr* to bardzo dobry przykład zdjęć pełniących funkcję kontrfaktualną, która wyrasta z opisywanej przez Margaret Olin performatywności indeksu. Prace Korneckiego i Hueckel dowodzą istnienia funkcji kontrfaktualnej w fotografii teatralnej. Zatem upowszechnione teksty kultury typowo wizualne, choć pozbawione narracji mogą dziś pełnić funkcję weryfikującą wobec innych tekstów kultury.

---

<sup>33</sup> Wojciech NOWICKI, *Obnażanie*, s. 26.