

Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym” Bertolta Brechta

Jonathan J. Long

Tłum. Adam Lipszyc

Prezentacje

Jonathan J. LONG

Paratekstualna obfitość.

Fotografia i tekst w *Elementarzu wojennym*
Bertolta Brechta¹

W świecie anglojęzycznym nazwisko Bertolta Brechta kojarzy się najczęściej z teatrem – domeną, w której działał nie tylko jako dramaturg i reżyser, lecz także jako jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych teoretyków dramatu XX wieku. O ile w świecie niemieckojęzycznym Brecht cieszy się także sławą wybitnego poety oraz teoretyka i praktyka sztuki filmowej, o tyle jego komentarze dotyczące obrazu fotograficznego są stosunkowo mało znane. Tymczasem przez całe swe aktywne życie Brecht raz po raz powracał do zagadnień związanych z fotografią. Jego obszerne *Schriften (Pisma)* zawierają liczne fragmenty poświęcone epistemologicznym, estetycznym i politycznym implikacjom reprezentacji fotograficznej². W niniejszym artykule przyjmuję te zapiski jako punkt wyjścia i pro-

¹ Projekt pracy naukowej nad tłumaczeniem został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/05729.

² Brechtowskie *Arbeitsjournale*, czyli dzienniki robocze (zob. B. Brecht *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, t. 26, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994 oraz tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 27, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995) zawierają mnóstwo fotografii, które autor wycinał z pism i wklejał do dziennika. Gdy w roku 1977 dzienniki owe opublikowano po raz pierwszy, Philip Brady (*From cave-painting to 'Fotogramm': Brecht, photography, and the „Arbeitsjournal”*), „Forum for Modern Languages Studies” 1978 no 14, s. 270-282) zaproponował użyteczną genealogię Brechtowskich pism poświęconych fotografii.

Prezentacje

ponuję analizę mało znanej książki Brechta, zatytułowanej *Kriegsfibel*, czyli *Elementarz wojenny*, gdzie fotografia odgrywa decydującą rolę. Mimo że Welf Kienast poświęcił niedawno tej książce osobne studium, pozostaje ona pobocznym elementem Brechtowskiego kanonu, być może ze względu na swą idiosynkratyczną formę³. Zawiera ona sześćdziesiąt dziewięć kompozycji złożonych z tekstu i obrazu, które Brecht określał mianem „foto-epigramów”⁴. Każdy foto-epigram składa się z gazetowej fotografii umieszczonej na czarnym tle – czasem jeszcze wraz z pierwotnym podpisem – oraz z czterowiersza autorstwa Brechta. Ten układ każe oczywiście postawić pytanie o stosunek między obrazem a tekstem. Kwatryny Brechta nie są wszakże jedynym werbalnym elementem tej książki. Towarzyszy im całe mnóstwo paratekstualnych uzupełnień, które komplikują lekturę foto-epigramów. W niniejszym artykule staram się nie tylko zbadać relację między obrazem fotograficznym a towarzyszącym mu czterowierszem, lecz także zastanowić się nad konsekwencjami, jakie płyną z obecności w s z y s t k i c h tych werbalnych elementów dla odczytania *Elementarza wojennego* jako całości.

Brecht (i Benjamin) o fotografii

W roku 1955 *Elementarz wojenny* ukazał się jako książka w NRD, była to jednak kulminacja niemal trzech dziesięcioleci podejmowanej sporadycznie działalności⁵. Już w latach 20. Brecht zaczął zbierać wycinki z gazet, często opatrując je wyjaśniającymi podpisami, które tym samym stawały się komentarzem do współczesnych wydarzeń⁶. W czasie, gdy żył na wygnaniu – jego droga wiodła przez Pragę, Wiedeń i Paryż do Danii (1933-1939), Szwecji (1939-1940), Finlandii (1940-

Brady starał się pokazać, że fotografia była dla Brechta ważniejsza, niż dotąd sądzono, i że istnieje ciągłość między *Arbeitsjournale* a innymi dziełami tego pisarza. Ostatnio Tom Kuhn („Was besagt eine Fotografie?” *Early Brechtian perspectives on photography*, „Brecht Yearbook” 2006 no 31, s. 261-283) podjął zakrojoną na szerszą skalę próbę usytuowania Brechtowskich uwag poświęconych fotografii w kontekście ogólniejszych zainteresowań i ewolucji myśli twórcy.

³ W. Kienast *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess” in Brechts Kriegsfibel*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen 2001.

⁴ Wpis w dzienniku z 20 czerwca 1944, w: B. Brecht *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 27, s. 196.

⁵ Jeśli chodzi o szczegółową relację dotyczącą genezy *Kriegsfibel*, zob. J. Knopf *Kriegsfibel* [komentarz wydawcy], w: B. Brecht *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, s. 410-414. *Kriegsfibel* został przełożony na angielski (B. Brecht *War Primer*, ed. J. Willett, trans. N. Replansky, Libris, London 1998). Ponieważ pragnę zwrócić uwagę na pewne szczególne cechy języka, jakim posługuje się Brecht w swoich czterowierszach, proponuję tutaj moje własne przekłady prozą. Podaję wszakże numery poszczególnych foto-epigramów, by ułatwić porównanie z istniejącym przekładem.

⁶ J. Knopf *Kriegsfibel*, s. 410.

1941), a w końcu do Stanów Zjednoczonych (1941-1947) – nadal zbierał wycinki prasowe, z których wiele wkleił do *Arbeitsjournale (Dzienników roboczych)*⁷. W latach 1939-1940, podczas krótkiego pobytu w Szwecji, zaczął umieszczać fotografie prasowe i związane z nimi czterowiersze na pojedynczych kartkach papieru. Takie „foto-epigramy” tworzył przez całą wojnę. Wybór obejmujący sześćdziesiąt dziewięć foto-epigramów ukazał się w końcu jako *Elementarz wojenny* po długich negocjacjach z różnymi wydawcami i instytucjami kulturalnymi NRD⁸.

Choć studia poświęcone *Elementarzowi wojennemu* różnią się pod względem metodologicznych i interpretacyjnych szczegółów, niemal wszyscy autorzy zgodni są co do tego, że książka ta proponuje marksistowską korektę kapitalistycznej, „zachodniej” historii II wojny światowej. Jedynym krytykiem, który nie reprezentuje tego stanowiska w takiej czy innej postaci jest Stefan Soldovieri⁹. Stworzenie książki ze zdjęciami, która oferuje krytykę kapitalizmu, to wszakże nader ambitne przedsięwzięcie, ponieważ od samego początku swej historii fotografia była nierozzerwalnie związana z państwem kapitalistycznym. Raport, który Dominique François Arago sporządził w czerwcu 1839 roku dla francuskiej Izby Deputowanych, zawierał sugestię, że Daguerre i syn Nicéphore’a Niépce’a winni otrzymać dożywotnią rentę w zamian za darmowe udostępnienie techniki fotograficznej artystom, przyrodoznawcom, archeologom itd.¹⁰ W dwóch nader pouczających akapitach przedstawia się fotografię jako wynalazek o nieocenionej wartości dla imperialnej ekspansji i prestiżu narodowego, wprost mówi się też o drzemającym w niej potencjale eksploatacji ekonomicznej. I jak ostatnio wskazywało wielu komentatorów, już wkrótce fotografia została zwerbowana przez dwoisty reżim nadzoru i spektaklu, który z kolei stanowił potężny aparat dyscyplinujący (w sensie Foucaultowskim), służący wytwarzaniu i regulacji podmiotów społecznych w obrębie rozrastającego się państwa kapitalistycznego. Jonathan Crary powiązał fotografię z obrotem towarów w ramach gospodarki pieniężnej, dowodząc, że fotografia funkcjonowała jako analogiczna do pieniędzy forma wymiany. Były to dwie „homologiczne formy władzy społecznej [oraz] równie totalizujące systemy wiązania i unifikacji wszystkich podmiotów w ramach jednej, globalnej sieci wartościowania i pragnienia”¹¹. W klasycznym eseju *Ciało i archiwum* Allan Sekula zauważa, że XIX-wieczna fotografia ustanawia wizualne typologie klasy, rasy i przestępczości.

⁷ B. Brecht *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 26 i 27. Jeśli chodzi o komentarz zob. także Ph. Brady *From cave-painting...*

⁸ Ch. Bohnert *Brechts Lyrik im Kontext: Zyklen und Exil*, Athenäum, Königstein 1982, s. 235-248.

⁹ S. Soldovieri *War-poetry, photo(epi)grammetry: Brecht's „Kriegsfibel”*, w: Bertolt Brecht *reference companion*, ed. S. Mews, Greenwood, Westport and London 1997, s. 139-167.

¹⁰ D.F. Arago *Report*, w: *Classic essays on photography*, ed. A. Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 17-18.

¹¹ J. Crary *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1989, s. 13.

Prezentacje

Dlatego też stanowi ona coś, co Sekula określa mianem „archiwum cieni”, które obejmuje „całe pole społeczne i wyznacza miejsce jednostek w ramach tego pola”, wspierając w ten sposób hierarchie klasowe¹². Co więcej, Suren Lalvani, w odwołującej się do Foucaulta analizie fotografii portretowych wykonywanych we wnętrzach mieszkalnych, pokazuje, że proces nadzoru przeniknął do burżuazyjnej rodziny, a fotografia stanowiła jeden z zasadniczych narzędzi regulacji zachowania i reprodukcji ideologii klasy, płci i pokrewieństwa¹³.

Uwikłanie fotografii w ekonomię polityczną kapitalizmu – w wymianę towarową i wszystkie poziomy regulacji społecznej – pozwala zrozumieć głęboką podejrzliwość wobec obrazu fotograficznego, jaka dochodzi do głosu w teoretycznych ujęciach fotografii wypracowanych przez Brechta i innych marksistowskich intelektualistów Republiki Weimarskiej. Jak pokazał W.J.T. Mitchell, ikonofobia jest głęboko zakorzeniona w tradycji marksistowskiej i znajduje swój najwcześniejszy wyraz w *Ideologii niemieckiej*, wraz z metaforą *camera obscura*, przede wszystkim zaś w pojęciu fetyszyzmu towarowego w *Kapitale*¹⁴. Przypuszczony przez Guya Deborda atak na społeczeństwo spektaklu i podjęta przez Frederica Jamesona krytykę płycizny ponowoczesnej kultury wizualnej można postrzegać jako późniejsze manifestacje tego nurtu marksistowskiego myślenia¹⁵. Jednakże w Republice Weimarskiej ikonofobiczne niepokoje krystalizowały się zwłaszcza wokół medium fotograficznego, przede wszystkim ze względu na gwałtowne i bezprecedensowe rozpowszechnienie się fotografii w reklamie, prasie ilustrowanej i propagandzie polityki partyjnej. To właśnie w tym kontekście należy pojmować teoretyczne wypowiedzi Brechta na temat fotografii. Choć jego pisma poświęcone temu medium są niesystematyczne, ulotne, a według niektórych wręcz nieciekawe¹⁶, można wskazać szereg punktów stycznych między nimi a dziełem Waltera Benjamina, z którym Brecht korespondował na ten temat regularnie na początku lat 30.¹⁷ W istocie często odnosi się wrażenie, że teksty Benjamina komentują i rozwijają prace Brechta, pozwalając zatem z większą precyzją ustalić, o co chodzi w zainteresowaniu fotografią autora *Elementarza wojennego*.

12 A. Sekula *Ciało i archiwum*, przeł. K. Pijarski w: tegoż *Spoleczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 141.

13 S. Lalvani *Photography, vision, and the production of modern bodies*, State University of New York Press, Albany 1996.

14 W.J.T. Mitchell *Iconology: Image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 160-178.

15 G. Debord *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006; F. Jameson *Postmodernism; or, The cultural logic of late capitalism*, Verso, London 1991.

16 M. Koetzle *Brecht beim Photographen*, Gina Keyahoff, Munich 1998, s. 87-88, cyt. za: T. Kuhn „Was besagt eine Fotografie?”.

17 S. Giles *Bertolt Brecht and critical theory: Marxism, modernity, and the 'threepenny' lawsuit*, Lang, Bern 1997, s. 133-136.

Long Paratekstualna obfitość

Najbardziej znane uwagi Brechta poświęcone fotografii pojawiają się w dłuższej pracy teoretycznej z roku 1931 zatytułowanej *Der Dreigroschenprozess* (*Proces za trzy grosze*). Osobliwy tytuł tej pracy bierze się stąd, że powstała ona jako bezpośrednia reakcja na proces wytoczony przez Brechta firmie produkcyjnej Nero-Film AG, która nabyła prawa do ekranizacji *Opery za trzy grosze* autorstwa Brechta i Kurta Weilla. Gdy autor i firma poróżnili się w sprawie scenariusza, Nero-Film wykluczył Brechta z wszelkiej dalszej współpracy. Ponieważ zgodnie z umową firma była zobowiązana konsultować się z pisarzem podczas prac nad scenariuszem, twórca uznał, że ma podstawy do wytoczenia procesu. Przegrał. W *Procesie za trzy grosze* Brecht twierdzi, że sam ów proces był „eksperymentem socjologicznym”, który miał zmusić prawo do odsłonięcia swych podstawowych założeń, zwłaszcza tych dotyczących związku między prawem do własności intelektualnej a produkcją kapitalistyczną oraz przesłanek dotyczących ideologii sztuki¹⁸. W naszym kontekście istotna jest ta druga kwestia. W szeregu krótkich rozdziałów Brecht podaje krytyce założenia dotyczące sztuki, które doszły do głosu w orzeczeniu sądu, i rozważa konsekwencje, jakie media oparte na technologii (przede wszystkim film, lecz także fotografia) mają dla tradycyjnego ujęcia dzieła sztuki.

W pewnym gęstym fragmencie Brecht dowodzi, że dominująca społeczna postawa wobec filmu każe postrzegać go jako *Genusmittel*: słowo to oznacza coś, czego wartość zasadza się na zdolności do produkcji zadowolenia, przy czym jest to także eufemizm na określenie substancji pobudzających (takich jak kawa) oraz narkotyków¹⁹. Brecht kwestionuje założenie, zgodnie z którym film można uszlachetnić przez sztukę, i dowodzi, że to, co pojmujemy w tym kontekście jako „sztukę” samo w sobie nie jest niczym więcej jak tylko pewnym uwznioślonym *Genusmittel*, którym – co więcej – łatwo rozporządzać na rynku. („[ist] auf dem Markt [...] unterbringbar”). Brecht pisze o takiej sztuce – całkowicie utowarowionym wytworze, którego jedyną funkcją jest sprawianie przyjemności – jako o „sztuce” (w ironicznym cudzysłowie). Dowodzi również, że twórcy filmów komercyjnych nie zdołali rzeczystości zawartego w aparaturze kinematograficznej potencjału reprezentacji rzeczywistości, właśnie dlatego, że nadmiernie skupiali się na produkowaniu „sztuki”, nie dbali więc specjalnie o naturę rzeczywistości czy samej aparatury²⁰:

Sytuacja [w społeczeństwie kapitalistycznym jako całości] staje się dziś tak złożona, że proste „odtworzenie rzeczywistości” mówi o niej mniej niż kiedykolwiek wcześniej. Fotografia fabryki Kruppa czy AEG praktycznie nic nie mówi o tych instytucjach. Rzeczywistość jako taka przeniosła się do sfery tego, co funkcjonalne. Urzeczowienie stosunków międzyludzkich, jakie przedstawia sobą na przykład fabryka, nie zdradza już nic na ich temat. Dlatego musimy „coś skonstruować”, coś „sztucznego”, „pozowanego”. Dlatego

¹⁸ B. Brecht *Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, s. 463.

¹⁹ Tamże, s. 467.

²⁰ Tamże, s. 468.

Prezentacje

też potrzebujemy sztuki. Lecz dawna koncepcja sztuki opartej na doświadczeniu straciła ważność. Albowiem każdy, kto odtwarza te aspekty rzeczywistości, których można doświadczyć, nie odtwarza samej rzeczywistości. Od pewnego czasu rzeczywistość jako pewna całość nie jest już możliwym przedmiotem doświadczenia.²¹

Epistemologiczne ubóstwo fotografii wiąże się tutaj zarówno z poznawczymi ograniczeniami podmiotów ludzkich, jak i z wadliwym charakterem pewnej koncepcji dzieła sztuki, która zakłada, że jednostka zdolna jest empirycznie postrześć i odtwarzać rzeczywistość *in toto*. Podobnie jak w innych fragmentach *Procesu za trzy grosze* Brecht dowodzi, iż rzeczywistości nie można sprowadzać do widzialnej powierzchni rzeczy, lecz należy ją pojmować jako zestaw funkcjonalnych, abstrakcyjnych stosunków społecznych, których nie sposób oddzielić od działań rozwiniętego kapitalizmu. Stąd też rzekomo „realistyczna” estetyka oparta na mimetycznej reprodukcji – jej uosobieniem jest (wedle pisarza) fotografia – nie stosuje się już do rzeczywistości, którą pragnie przedstawiać.

Choć w przytoczonym fragmencie kategorii, jakimi posługuje się Brecht, ulegają niejakiemu przemieszczeniu – od wcześniejszej krytyki sztuki jako *Genusmittel* do krytyki sztuki opartej na doświadczeniu – najistotniejsza kwestia pozostaje zasadniczo niezmienna: „sztuka” nie potrafi przedstawiać rzeczywistości i nie wpływa na nią ani rozwój nowych mediów opartych na technologii, ani to, co w innym fragmencie *Procesu za trzy grosze* Brecht określa mianem „przemocy tego procesu rewolucyjnego, który wciąga wszystko w obrót towarowy”²². Brechtowski apel o sztukę, która jest „skonstruowana”, „sztuczna”, „pozowana” zdaje się sugerować, że uwypuklona sztuczność czy autorefleksyjność stanowi formalne rozwiązanie problemu reprezentacji abstrakcyjnych stosunków społecznych, składających się na rzeczywistość.

W szeregu krótkich komentarzy poświęconych fotografii, napisanych mniej więcej w tym samym czasie, co *Proces za trzy grosze*, Brecht dał wyraz podobnemu stanowisku, rzucając zarazem kilka konkretnych sugestii co do tego, w jaki sposób fotografia mogłaby się stać medium reprezentacji, które bardziej odpowiadałoby temu, co Brecht postrzega jako naturę rzeczywistości. I tak we fragmencie zatytułowanym *Über Fotografie (O fotografii)*, pochodzącym z roku 1928, Brecht atakuje fotografię za to, że pozostaje niewolnicą malarstwa:

Fotografia powinna już przekroczyć etap, na którym artyści nieustannie pragną zdemontować wszystkie sprytne sztuczki, na jakie pozwala aparat, zwłaszcza jeśli chcą jedynie dowieść, że za pomocą aparatu można zrobić to samo, co przy użyciu pędzla.

I dalej:

Ze zdjęć awangardy wyłania się często takie na przykład naiwne pytanie: „Czy wy właściwie wiecie, jak wygląda tyłek kobiety, nie, jak wygląda n a p r a w d ę?” Nie byłoby to aż tak irytujące, gdyby nie odnosiło się wrażenia, że zdjęcia te nie pragną wcale udzielić

²¹ Tamże, s. 469.

²² Tamże, s. 474.

Long Paratekstualna obfitość

odpowiedzi na to skromne pytanie, lecz stworzyć dzieło sztuki, dla którego rzeczony tytek jest jedynie pretekstem.²³

Podobnie jak w *Procesie za trzy grosze* Brecht gromi fotografię za to, że nie potrafi ona urzeczywistnić swego poznawczego potencjału, a zamiast tego obsesyjnie koncentruje się na wytwarzaniu artefaktów o powierzchownym pięknie. Jak dowodzi Brecht, tego rodzaju praktyka fotograficzna ma przede wszystkim na celu wykazanie, że „życie jest – mimo wszystko – piękne” („«das Leben doch schön ist»”)²⁴.

To końcowe zdanie jest niemal na pewno aluzją do książki zatytułowanej *Die Welt ist schön* (*Świat jest piękny*) autorstwa Alberta Renger-Patzscha, która stanowi najśłynniejszy chyba przykład fotografii w stylu Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*)²⁵. Fakt, że Brecht zanotował ten fragment w roku 1928 i ujął te słowa w cudzysłów, wskazuje, że ów zapisek może stanowić reakcję na wspomnianą książkę. Pisarz odrzuca fotografię w duchu Nowej Rzeczowości – cały ruch krytykował jako „reakcyjny” – ponieważ zachęca ona do czysto estetycznej reakcji na zjawiska²⁶. W krótkim zapisku, który zapowiada uwagi o fotografii zamieszczone w *Procesie za trzy grosze*, z podobnych względów Brecht odrzuca wręcz fotografię jako taką, dowodząc, że pokrywa ona makijażem, a tym samym eliminuje wszelkie ślady kontekstu („den Zusammenhang wegschminkt”)²⁷. Innymi słowy, stosunków społecznych i relacji międzyludzkich nie można zarejestrować na pięknej powierzchni obrazu fotograficznego, nie można ich też stamtąd wyczytać.

W słynnym eseju z 1934 roku Benjamin posługuje się uderzająco podobnymi kategoriami, gdy przypuszcza bezpośredni atak na Renger-Patzscha:

[Fotografia] staje się [...] coraz bardziej wymodulowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia tak, by ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego, jak to, że świat jest piękny. *Świat jest piękny* – to tytuł znanego albumu Renger-Patzscha prezentującego fotografię Nowej Rzeczowości w jej szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy, dzięki modnemu, perfekcyjnemu ujęciu, udało się jej uczynić przedmiotem konsumpcji.²⁸

Krytyka Benjamin jest znacznie bardziej rozbudowana i otwarcie ukazuje polityczne implikacje Nowej Rzeczowości. Jego zdaniem, ekonomiczna funkcja tego rodzaju fotografii polega na tym, by dostarczyć masom „treści, które dawniej

²³ B. Brecht *Über Fotografie*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21, s. 264.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Renger-Patzsch *Die Welt ist schön*, Kurt Wolff, Munich 1928.

²⁶ A. Renger-Patzsch *Neue Sachlichkeit*, w: tamże, s. 356.

²⁷ A. Renger-Patzsch *Durch Fotografie keine Einsicht*, w: tamże, s. 443.

²⁸ W. Benjamin *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 173.

Prezentacje

wymykały się ich konsumpcji – uroki wiosny, wybitne osobowości, obce kraje”, a takie ujęcie uwypukla status fotografii jako przedmiotu wymiany i medium spektaklu. Ostatecznie Benjamin postrzega Nową Rzeczowość jako „drastyczny przykład, co to znaczy zaopatrywać aparat produkcyjny, jednocześnie nie poddając go zmianom”²⁹.

Jak widać, samym rdzeniem pism, które obaj teoretycy poświęcili fotografii, jest głęboki niepokój wywołany afirmatywną rolą, jaką medium to odgrywa w ramach ekonomii politycznej kapitalizmu. W przytoczonym fragmencie Benjamin zwraca uwagę na to, że fotografia posiada zdolność nieograniczonej reprodukcji (co stanowi jeden z warunków masowej konsumpcji), a w innych pismach o fotografii zauważa, że skutkuje to redukcją wszystkich rzeczy do szeregu obiektów ekwiwalentnych, które mogą zastępować się nawzajem i które można swobodnie wymieniać w ramach poszerzonego pola obrotu towarowego³⁰. Co więcej, fotografia pozostaje uwikłana w proces podtrzymywania istniejących stosunków produkcji, ponieważ przeobrażając najbardziej nawet żaloszny widok w coś pięknego, afirmuje *status quo*. A ta afirmacja była oczywiście tym bardziej zgubna, że mit fotograficznego realizmu oraz iluzja fotograficznej przejrzystości kazały sądzić, iż świat naprawdę jest piękny.

A jednak zarówno Brecht, jak i Benjamin wyczuleni byli również na potencjał rewolucyjny drzemiący w mediach technologicznych. W krótkiej nocie gratulacyjnej, powstałej z okazji dziesięciolecia istnienia „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung” (*A-I-Z*) („Robotniczego Pisma Ilustrowanego”), założonego w roku 1921, a od roku 1924 wydawanego przez komunistycznego polityka i przedsiębiorcę Willego Münzenberga³¹, Brecht dowodził, że w rękach burżuazji fotografia stała się „bronią przeciw prawdzie” („Waffe gegen die Wahrheit”): „Olbrzymia liczba obrazów wypływana codziennie przez maszyny drukarskie, które rzekomo stanowi porękę prawdy, w istocie służy ukryciu faktycznego stanu rzeczy”³². Brecht wychwalał *A-I-Z* za to, że służy interesom prawdy i ukazuje „rzeczy takimi, jakie są naprawdę”. Nie tłumaczy dokładnie, w jaki sposób dochodzi do ukrycia prawdy w prasie burżuazyjnej, a w jaki – do jej ujawnienia w *A-I-Z*, milcząco przyjmuje jednak, że fotografia może służyć sprawie polityki radykalnej³³.

²⁹ Tamże, s. 174.

³⁰ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: tamże, s. 105-124.

³¹ Zob. H. Willmann *Geschichte der A-I-Z*, Dietz, Berlin 1975.

³² B. Brecht *Zum zehnjährigen Bestehen der „A-I-Z”*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21, s. 515.

³³ Inaczej niż inne gazety ilustrowane, takie jak „Berliner Illustrierte Zeitung”, *A-I-Z* pozyskiwała fotografie nie tylko za pośrednictwem agencji fotograficznych, które kwitły w Republice Weimarskiej, lecz także od zorganizowanych grup fotografów proletariackich, których działania gazeta koordynowała. Polityczna wartość *A-I-Z* polegała więc nie tylko na treści publikowanych zdjęć, lecz także na tym, że oddała ona środki reprezentacji w ręce proletariatu.

W krótkim zapisku zatytułowanym po prostu *Fotografie* Brecht wskazuje kilka sposób, w jakie fotografia mogłaby zostać użyta, by rejestrować nie tylko wygląd rzeczy, lecz także ich funkcjonowanie czy zachowanie („Verhalten”). Jako przykłady wymienia fotografowanie głowy tej samej osoby przez kilka dni lub przez lata, tak by następnie można było analizować różnice; studiowanie zdjęć żonatych mężczyzn i zamężnych kobiet, połączone z próbą dopasowania do siebie małżonków; czy wreszcie fotografowanie dłoni pracowników fizycznych i urzędników trzymających właściwe im narzędzia pracy oraz narzędzia ludzi z drugiej grupy³⁴. Pomyśły te łączą się z rozważaniami nad rzeźbą portretową, jakie Brecht snuje w późniejszym eseju zatytułowanym *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung (Oglądanie sztuki i sztuka oglądania)*³⁵. Brecht daje tutaj wyraz swej predylekcji do dzieł, które nie próbują wydestylować „istoty” czyjegoś charakteru, lecz pozwalają, by ukazały się jego sprzeczności, a nawet sprzeczności samego procesu twórczego³⁶. Żadna z tych sugestii nie ma sama w sobie natychmiastowych konsekwencji rewolucyjnych, lecz techniki zestawień, które omawia tutaj Brecht, mają sprawić, by częścią praktyki fotograficznej stało się wycucie funkcji, procesu czy nawet sprzeczności – to zaś mogłoby uwolnić poszczególne zdjęcia od statusu czysto dekoracyjnego *Genussmittel*.

W omawianym wyżej zapisku *Über Fotografie* Brecht sugeruje nieco enigmatycznie, że pojedyncze zdjęcie można także ocalić nie tyle poprzez zestawienie z innym zdjęciem, ile dzięki podpisowi³⁷. Również w tym wypadku warto zwrócić się ku pracom Benjamina, gdzie to rozwiązanie problemu fotografii znajduje bardziej dopracowane ujęcie. Jak widzieliśmy, Benjamin postrzegał Nową Rzeczowość jako przykład zaspokajania potrzeb aparatu produkcyjnego bez poddawania go zmianom. Dalsza część fragmentu, w którym pojawia się ta myśl, wygląda następująco:

Poddać [aparat produkcyjny] zmianom oznaczałoby na nowo obalić jedną z owych barier, przezwyciężyć jedno z owych przeciwieństw, jakie pętają produkcję inteligencji. W tym konkretnym wypadku – barierę pomiędzy pismem a obrazem. Od fotografa win-

³⁴ B. Brecht *Fotografie*, tamże, s. 265.

³⁵ B. Brecht *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 22, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, s. 569-574.

³⁶ Choć Brecht nigdy nie wspomina o Aleksandrze Rodczenko, ten esej wykazuje uderzające podobieństwa do artykułu Rodczenki zatytułowanego *Przeciw portretowi syntetycznemu, za ujęciem migawkowym (w: Russian art of the avant-garde, ed. i trans. J.E. Bowlt, Thames and Hudson, London 1976, s. 250-254)*. W tekście tym niezliczone zdjęcia Lenina, przedstawiające go w różnych momentach i sytuacjach, uznane zostają za nieskończenie bardziej wartościowe niż monumentalizm oficjalnych portretów sztalugowych. Pod koniec lat 20. Weimarskie Niemcy przesycone były ideami rosyjskich konstruktywistów i produktywistów.

³⁷ B. Brecht *Über Fotografie*, s. 265.

Prezentacje

niśmy wymagać umiejętności opatrywania swego fotogramu takim podpisem, który wyrywałby go z modnych kanonów i przydawałby mu rewolucyjnej wartości użytkowanej. Postulat ten wyrazimy najdobitniej, jeśli my – pisarze – zabierzemy się do fotografowania. [...] Innymi słowy: dopiero przezwyciężenie owych kompetencji w procesie wytwarzania dóbr duchowych, które to kompetencje w ujęciu mieszczańskim składają się na tryb tego procesu, sprawia, że produkcja ta jest politycznie użyteczna; zatem obie siły wytwórcze muszą wspólnie przełamać ustanowione gwoli ich rozdzielenia bariery kompetencyjne.³⁸

Benjamin podkreślał znaczenie podpisu zarówno w *Małej historii fotografii*, jak i w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*³⁹. Wyjątkowe w eseju *Twórca jako wytwórca* jest to, że podpisy wskazuje się tutaj jako instrument, który mógłby przydać fotografii użyteczności politycznej. Co więcej, Benjamin widzi w tym nie tylko procedurę formalną, która oddziaływałaby jedynie na sam obraz, lecz także proces społeczny przełamujący podział pracy w dziedzinie „wytwarzania dóbr duchowych”.

Rozwiązanie to koresponduje z Brechtowskim postulatem unieważnienia pokrewnych opozycji binarnych, wpisanym w jego teorię *Lehrstück* (sztuki dydaktycznej), takich opozycji, jak ta między aktorem a widzem czy między typem politycznie aktywnym a typem filozoficznym i kontemplacyjnym (*Tätigen* kontra *Betrachtenden*)⁴⁰. Z tych i innych pism Benjamina i Brechta wyłania się obraz poszerzonego rozumienia produkcji kulturowej. Nie chodzi w niej już o dostarczenie na rynek atrakcyjnych wytworów czy *Genussmittel*. Chodzi raczej o rozwijanie nowych form kulturowych, które będą stymulowały czynne zaangażowanie w procesie wytwarzania świadomości politycznej, a nie bierną konsumpcję towarów artystycznych. David Bathrick dowodzi, że Brechtowska estetyka, w której zarówno autor, jak i odbiorca stają się wytwórcami, „przeobraża całą epistemologię literatury, przenosząc punkt ciężkości z poddawanej refleksji «treści wiedzy» na aktywną, «krytyczną» reorganizację doświadczenia”⁴¹. Jeden z problemów, jakie może rodzić idea tak ścisłego powiązania podpisów i wytwarzania świadomości w ramach jednego projektu politycznego, jest taki, że podpis stara się ograniczyć znaczenie, podczas gdy „estetyka wytwarzania” nakreślona w omawianych esejach Brechta i Benjamina wiąże się z pewną reorganizacją poznania i ostatecznie ma wpływ na proces wytwarzania podmiotowości. Te dwa zadania nie są konieczne współmierne, a *Elementarz wojenny* stanowi fascynujący przykład tego właśnie dyalektu.

³⁸ W. Benjamin *Twórca jako wytwórca*, s. 174.

³⁹ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, s. 124 oraz tegoż *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii*, s. 215.

⁴⁰ B. Brecht *Die grosse und die kleine Pädagogik*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21, s. 396 oraz tegoż *Theorie der Pädagogien*, tamże, s. 398.

⁴¹ D. Bathrick *The powers of speech: The politics of culture in GDR*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1995, s. 98.

Long Paratekstualna obfitość

Elementarz wojenny: obraz, tekst, parateksty

Niepokój wywołany przez fotografię, który dochodzi do głosu w rekonstruowanych wyżej rozważaniach, odzywa się raz jeszcze w przedmowie do *Elementarza wojennego*:

Niniejsza książka pragnie nauczyć czytelnika sztuki czytania obrazów. Albowiem dla niewprawnego odbiorcy czytanie obrazów jest czymś równie trudnym jak lektura hieroglifów. Powszechna nieznanomość stosunków społecznych, którą z całą starannością i brutalnością podtrzymuje kapitalizm, przeobraża tysiące fotografii z pism ilustrowanych w prawdziwe hieroglify, które dla niepojętego czytelnika pozostają nie do rozszyfrowania.

Słowa te odnoszą się do mistyfikacyjnej mocy fotografii, a porównanie z hieroglifami przewędrowało bodaj prostą drogą z analizy fetysyzmu towarowego, którą Marks przeprowadza w *Kapitale*: „wartość przeobraża każdy produkt pracy w społeczny hieroglif. Później ludzie starają się odcyfrować znaczenie hieroglifu, odkryć tajemnicę swego własnego społecznego produktu, gdyż określenie przedmiotów użytku jako wartości jest tak samo społecznym produktem ludzi jak mowa”⁴².

Tak więc w warunkach kapitalizmu wszędobylskie formy towaru i fotografii mają wysoce złożony charakter, ponieważ skrywają prawdziwą naturę stosunków społecznych za fasadą, której niemal nie sposób przeniknąć. Brechtowski *Elementarz wojenny* wprost stawia sobie zadanie eliminacji tego zaciemnienia, dostarczając czytelnikowi metody rozszyfrowywania znaczeń fotografii. Zgodnie zaś z teoretycznymi rozważaniami nad tym medium, jakie odnajdujemy w pismach Brechta i Benjamina, technika zastosowana w *Elementarzu wojennym* opiera się na działaniu podpisu: mistyfikacyjnej mocy obrazu, która łatwo zwodzi niczego niepodjęrzewającego (*nichtsehend*) widza, można się przeciwstawić jedynie dzięki odwołaniu do języka. Rzeczywiście, upoczywa wiara w język jako racjonalną przeciwwagę irracjonalnych obrazów dochodzi do głosu nie tylko w pismach teoretycznych i praktyce estetycznej Brechta, lecz także w pismach jego późniejszych krytyków. Gdy Stefan Soldovieri pisze, że „Brechtowska krytyka wojny i mediów odwołuje się ostatecznie do praktyki czytania stojącej pod znakiem pisma”, wyraża pogląd, który powraca w niemal całej literaturze poświęconej *Elementarzowi wojennemu*⁴³.

A jednak – i tu właśnie zaczynają się kłopoty – kwestia języka w *Elementarzu wojennym* nie jest tak prosta, jak to się wydawało wielu komentatorom Brechta. *Elementarz wojenny* otwarcie przedstawia się jako narzędzie ćwiczenia w lekturze fotografii, a Brecht stara się sprostac temu trudnemu zadaniu konstruując książkę o najbardziej idiosynkratycznym układzie graficznym, jaki znam.

⁴² K. Marks *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, przeł. L. Milanowski, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 79.

⁴³ S. Soldovieri *War-poetry*, s. 154.

Prezentacje

Strona po prawej ręce składa się zwykle z czarnego tła, na którym umieszczono fotografię prasową, często wraz z jej pierwotnym podpisem po angielsku, niemiecku lub szwedzku. Pod fotografią widnieje czterowiersz Brechta wydrukowany białą czcionką. Kombinacja słowa i obrazu tworzy właściwy foto-epigram. Uwaga Theo Stammena, iż „właściwe «przesłanie», które poeta ma do zakomunikowania, ulokowane jest na stronie po prawej ręce, zawierającej obraz i tekst”⁴⁴, daje wyraz założeniu, które podziela wielu komentatorów *Elementarza wojennego*, a mianowicie że to właśnie prawa strona jako jedyna jest warta analizy⁴⁵. Prócz tego jednak książka zawiera całą obfitość językowych dodatków. Na przykład lewa strona, choć czasem pozostaje całkiem pusta, jeśli nie liczyć numeru epigramu umieszczonego w lewym dolnym rogu, sporadycznie zawiera też dodatkowy podpis, a często przykład pierwotnego podpisu z gazety, jeśli wycinek nie pochodzi ze źródła niemieckiego. Dodatkowo, na końcu książki umieszczono *Noty o zdjęciach*. Zostały one skompilowane nie przez samego Brechta, lecz – pod jego okiem – przez wydawców, Güntera Kunerta i Heinza Seydela⁴⁶. Złożony charakter paratekstów w *Elementarzu wojennym* na tym zresztą się nie kończy: Ruth Berlau, współpracownica i niegdysiejsza kochanka Brechta, napisała krótką przedmowę do książki, a także dłuższy tekst, który pierwotnie miał posłużyć jako posłowie, ostatecznie jednak umieszczono go na obwolucie. Na stronie tytułowej widnieje słowo KRIEGSFIBEL pisane drukowanymi literami oraz faksymile podpisu Brechta. Na tyle obwoluty pojawia się jeszcze jeden foto-epigram, zaczerpnięty jakoby z (nieopublikowanego) *Friedensfibel* (*Elementarza na czas pokoju*), podczas gdy pierwszą stronę obwoluty zdobią znów drukowane litery i podpis Brechta – znowu w postaci faksymile – nałożone na zdjęcie pojmanych niemieckich żołnierzy, które stanowi powiększenie detalu z foto-epigramu nr 61.

Podsumowując: jeśli zmierzać od samego tekstu poprzez różne parateksty, na stronie po prawej ręce mamy podpis pod zdjęciem oraz czterowiersz; na stronie po lewej ręce – tytuł i przekład wyjściowego podpisu; na końcu książki – cztery strony not; na początku książki – przedmowę; na stronie tytułowej – tytuł i faksymilo-

44 T. Stamm *Bertolt Brechts „Kriegsfibel“: Politische Emblematik und zeitgeschichtliche Aussage*, w: *Brechts Lyrik: Neue Deutungen*, hrsg. H. Koopmann, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999, s. 116.

45 Zob. np. L. Didam *Das Dokumentarfoto und seine Verfremdung in Bertolt Brechts „Kriegsfibel“*, „Zeitschrift für Kunstpädagogik” 1977 nr 5, s. 246-255; U. Heukenkamp *Den Krieg von unten ansehen: Über das Bild des zweiten Weltkrieges in Bertolt Brechts „Kriegsfibel“*, „Weimarer Beiträge” 1985 nr 31, s. 1294-1312; J. Lang *Brechts Sehnsucht: Anmerkungen zur „Kriegsfibel“* w: *Brecht-Journal*, hrsg. J. Knopf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, s. 95-114; J. Hunte *Image and word: The interaction of twentieth-century photographs and texts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987; D. Wöhrle *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Prometh, Köln 1988; R. Jost *Über die Fragwürdigkeit von Bildern: Brechts Kriegsfibel im gegenwärtigen Kontext*, „Diskussion Deutsch” 1991 nr 22, s. 231-239.

46 J. Knopf „Kriegsfibel”, s. 413.

Long Paratekstualna obfitość

wy podpis; na skrzydełkach obwoluty – długi tekst pióra Berlau; na tylnej stronie obwoluty – foto-epigram z przygotowywanej rzekomo książki; a na przedzie obwoluty – tytuł i nazwisko Brechta.

Cóż mamy zatem zrobić z tym paratekstualnym bogactwem? Nie sposób przeoczyć tej obfitości językowych uzupełnień w *Elementarzu wojennym*, a przecież jak dotąd komentatorzy nie potrafili należycie zdać sprawy z ich konsekwencji dla lektury książki jako całości, być może dlatego, że konwencje praktyki krytycznej nie pozwalały traktować paratekstów jako prawomocnego przedmiotu dociekań. Nie jest z pewnością przypadkiem, że niektórzy z komentatorów, którzy całkowicie ignorują paratekstualne aspekty *Elementarza wojennego*, spoglądają w przeszłość i klucza do książki Brechta upatrują w klasycznym greckim epigramie⁴⁷ lub barokowym emblemacie⁴⁸. Emblemat składa się z obrazu (*pictura*), zwykle wykonanego techniką drzeworytniczą, któremu towarzyszy tytuł umieszczony u góry (*inscriptio*) i krótki tekst umieszczony u dołu (*subscriptio*). Zazwyczaj (choć nie zawsze) *subscriptio* dostarczało moralnej czy doktrynalnej interpretacji *pictura*. Z czysto formalnego punktu widzenia oczywiście istnieją podobieństwa między emblematem a foto-epigramem, lecz każda próba sprowadzenia tego drugiego do tego pierwszego całkowicie unika konfrontacji z nowoczesnym medium fotografii, a zarazem nie docenia złożoności relacji między tekstem a obrazem w książce Brechta.

Christiane Bohnert wspomina, owszem, o notach końcowych: według niej, starają się one przekonać sceptycznego czytelnika do materialistycznej wersji dziejów II wojny światowej i dostarczyć kontekstu, bez którego wiersze Brechta nie byłyby zrozumiałe⁴⁹. Soldovieri postrzega mnogość paratekstów jako część Brechtowskiej krytyki mediów i związanej z nimi logiki konsumpcji, przy czym noty końcowe miałyby dodawać „element opóźnienia czy komplikacji, który podtrzymuje mobilność naszych praktyk czytelniczych”⁵⁰. To z pewnością prawda, ponieważ zachęcając czytelnika do poruszania się tam i z powrotem od foto-epigramów do not końcowych, książka jako pewien obiekt zaprasza nas do porzucenia zwyczajowej etykiety lektury linearnej. To jednak wciąż nie objaśnia w pełni owej rzucającej się w oczy, olbrzymiej liczby tekstualnych i paratekstualnych elementów oraz efektów, jakie łącznie wywołują.

⁴⁷ Ch. Wagenknecht *Marxistische Epigrammatik: Zu Bertolt Brechts „Kriegsfibel”*, w: *Emblem und Emblematikrezeption: Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. Zum 20. Jahrhundert*, hrsg. S. Pinkert, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978, s. 543-599; M. Lausberg *Brechts Lyrik und die Antike*, w: *Brechts Lyrik: Neue Deutungen*, s. 163-198.

⁴⁸ R. Grimm *Marxistische Emblematik: Zu Bertolt Brechts „Kriegsfibel”*, w: *Wissenschaft als Dialog: Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, hrsh. R. von Heydebrand und K.G. Just, Metzler, Stuttgart 1969, s. 351-379; T. Stammen *Bertolt Brechts „Kriegsfibel”*.

⁴⁹ 49 Ch. Bohnert *Brechts Lyrik im Kontext*, s. 245, 250.

⁵⁰ S. Soldovieri *War-poetry*, s. 152.

Prezentacje

Nieco więcej uwagi poświęca owym paratekstom Welf Kienast, którego obszer-na monografia obiecuje analizę „autorstwa i kolektywnego procesu twórczego w *Elementarzu wojennym* Brechta”. Okazuje się jednak, że nawet Kienast ma zaskakują-co mało do powiedzenia zarówno o autorstwie, jak i o kolektywnym procesie twórczym. W krótkim fragmencie w samym środku książki dowodzi on, że tekst na obwolucie niweluje dwuznaczności, ustanawiając jednoznaczną sytuację komu-nikacyjną: przebywający na wygnaniu Brecht przemawia do swych ziomeków, którzy pozostali w nazistowskich Niemczech⁵¹. Kienast zauważa także, iż zarów-no tył okładki, jak i przedmowa uwypuklają dydaktyczne pretensje książki i jej aktualność we współczesnym NRD⁵². Jednakże argumentując w ten sposób, przy-jmuje on, że w *Elementarzu wojennym* język funkcjonuje zgodnie z zawartymi w tej książce deklaracjami, czyli jako przeciwwaga obrazu. Zarówno w swoim komenta-rzu do przedmowy Berlau, jak i w swojej praktyce krytycznej Kienast powtarza konwencjonalne przekonanie, że wiersze zamieszczone w *Elementarzu wojennym* demistyfikują obrazy. Rzadko bierze pod uwagę możliwość, że oglądamy te foto-grafie w sposób określony nie tylko przez epigramy, lecz także przez elementy paratekstualne.

Mnie natomiast wydaje się, że sam ów nadmiar pisma, jaki odnajdujemy w *Ele-mentarzu wojennym*, uniemożliwia tego typu redukcję. Nadmiar ten jest nie tyle rozwiązaniem problemu pojawiającego się na linii słowo – obraz, ile stanowi symp-tom trwałej nieufności wobec obrazów fotograficznych, poczucia, że ich zdolność zwodzenia nieprzygotowanego odbiorcy jest tak wielka, iż jeden podpis nie wy-starczy, by zapanować nad właściwym fotografii potencjałem ideologicznej misty-fikacji i niekontrolowanej polisemiczności.

Stąd zaś płyną daleko idące konsekwencje dla lektury *Elementarza wojennego*. Dominująca w krytyce tendencja, by postrzegać tę książkę jako wykwit jedno-znacznego, marksistowskiego dydaktyzmu, okazuje się szczególnie dyskusyjna, ponieważ sam tekst blokuje zbyt łatwy proces formowania się spójnego podmiotu ideologicznego. Sposób, w jaki *Elementarz wojenny* zwraca się do czytelnika, ulega radykalnym przeobrażeniom nie tylko z wiersza na wiersz, lecz także mię-dzy wierszem a paratekstem czy wręcz w obrębie poszczególnych wierszy – kon-struując tym samym wysoce niestabilną pozycję czytelniczą, która podważa prze-świadczenie, jakoby podmiotem tekstu był podmiot jednoznacznej intencji dydaktycznej⁵³. Relację między trybem zwracania się do czytelnika, produkcją ideologii oraz konstytucją podmiotu w *Elementarzu wojennym* najlepiej uchwy-cić, rozważając esej Louisa Althussera zatytułowany *Ideologia i ideologiczne apa-*

51 W. Kienast *Kriegsfibelmmodell*, s. 183.

52 Tamże, s. 184-185.

53 Nie mogę zatem zgodzić się z Kienastem (*Kriegsfibelmmodell*, s. 39), gdy stwierdza, że *Elementarz wojenny* zarówno zakłada czytelnika przeszkolonego w podstawach marksizmu, jak i takiego czytelnika tworzy.

ratury państwowe⁵⁴. Według autora, ideologia ma za zadanie „rekrutować” podmioty spośród jednostek i przekształcać je w podmioty za pomocą operacji, którą nazywa „interpelacją”, a którą wyobraża sobie na wzór pospolitego wezwania „Hej, ty tam!”⁵⁵. Gdy tylko jednostka rozpoznaje się jako ktoś, do kogo się zwrócono, czyli jako adresat interpelacji, staje się podmiotem poddanym Podmiotowi⁵⁶. Wzorcowym przykładem, jaki podaje Althusser, jest chrześcijaństwo, które zwraca się z interpelacją do wiernych jako podmiotów⁵⁷; równie dobrze jednak takim przykładem mógłby być marksizm, gdzie partia rewolucyjna czy rewolucyjne państwo pełnią funkcję Podmiotu Absolutnego, który „zwraca się z interpelacją do nieskończonej liczby jednostek w ramach lustrzanego związku: p o d d a j e podmioty Podmiotowi, a zarazem w postaci Podmiotu, w którym każdy podmiot może kontemplować swój obraz (teraźniejszy lub przyszły), daje podmiotom g w a r a n c j ę, że rzecz naprawdę dotyczy zarówno ich, jak i Jego”⁵⁸.

Działanie tego, co Mitchell określa mianem „efektów interpelacji” można dostrzec także w ramach procesu czytania i oglądania, „ponieważ obraz pozdrawia nas lub wita, wciąga widza w grę, ogarnia obserwatora jako przedmiot «spojrzenia» obrazu”⁵⁹. Patrzący i czytelnicy są w dużej mierze skonstruowani przez retorykę interpelacji i tryb, w jaki zwraca się do nich tekst, który akurat studiują, czy obraz, na który patrzą. Każdy tekst czy obraz zwraca się z interpelacją do czytelnika, sugerując pozycję odpowiednią dla czytającego lub patrzącego podmiotu i podając go tym samym własnym wymogom strukturalnym i założeniom ideologicznym. W świetle takich rozważań, uderzającym aspektem *Elementarza wojennego* okazuje się okoliczność, że tryb zwracania się do czytelnika nie jest w tej książce, a często nawet w poszczególnych wierszach, stały⁶⁰. Rozważmy pierwszy wiersz tomu:

54 L. Althusser *Ideology and ideological state apparatuses*, w: tegoż *Lenin and philosophy and other essays*, przeł. B. Brewster, New Left Books, London 1971, s. 123-173.

55 Tamże, s. 162.

56 Tamże, s. 167.

57 Tamże, s. 166-167.

58 Tamże, s. 168.

59 W.J.T. Mitchell *Picture theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 75.

60 To oczywiście nic niezwykłego, że tom poezji często zmienia tryb zwracania się do czytelnika. Mniej typowa jest sytuacja, w której pojedyncze wiersze sugerują rozszczerzoną pozycję czytelniczą, choć wiele wierszy modernistycznych sięga po ten zabieg. Nie twierdzą, że *Elementarz wojenny* jest jakoś niebywale oryginalny w swej poetyce lub że jego lektura jest szczególnie wymagająca. W istocie, jak przystało na elementarz – a jest to przecież z istoty swojej gatunek dydaktyczny – wersyfikacja Brechta pozostaje prosta. Twierdzą natomiast, że przemieszczające się struktury interpelacji w obrębie czterowierszy i pomiędzy nimi podkopują jednoznaczny ideologiczny przekaz, którego wielu krytyków doszukiwało się w *Elementarzu wojennym*.

Prezentacje

Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt
Weiss ich den Weg vom Schicksal auserkürt
Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:
Ich finde ihn im Schlafe. Kommt ihr mit?

Jak ten, co cwałował nią już we śnie
Znam drogę wskazaną przez los
Tę wąską ścieżkę, co wiedzie ku przepaści:
Odnajduję ją we śnie. Idziecie ze mną?

Ten czterowiersz towarzyszy fotografii Hitlera, który stoi na mównicy i przemawia do czterech mikrofonów, z uniesioną głową i prawą ręką wyciągniętą w ekspansywnym geście. Na ciemnym tle widnieje niezbyt wyraźna swastyka, a sam Hitler ma na sobie nazistowski mundur, co sugeruje, że zdjęcie zrobiono podczas wiecu partii nazistowskiej. Kombinacja obrazu i tekstu jasno wskazuje Hitlera jako podmiot mówiący w tej kwatrynie, który zwraca się do słuchaczy ulokowanych poza kadrem. Fakt, że wiersz posługuje się nieformalnym „ihr” („wy”) najwyraźniej sytuuje czytelników Brechta w niewygodnej pozycji bezpośrednich adresatów mowy Hitlera. Zdjęcie, które wykonano z boku, dopuszcza jednak również możliwość, że konstruowana przez tekst pozycja czytelnicza to raczej pozycja wykluczonej osoby trzeciej. Tak więc nawet ten prosty foto-epigram serwuje czytelnikowi zasadniczo dwuznaczną pozycję podmiotową, a całą sprawę dodatkowo komplikuje treść słów wypowiedzianych przez „Hitlera”. Z jednej strony, dochodzi tutaj do jawnego przyswojenia nazistowskiej retoryki: przekonania, że dzięki nazizmowi naród niemiecki wypełni swe dziejowe przeznaczenie pod profetycznym przywództwem Führera. Z drugiej strony, sugeruje się tu ślepotę i irracjonalizm (lunatykowanie), pojawia się też jawna deklaracja, że Hitler powie Niemcy nie tyle ku jakiejś apoteozie, ile ku przepaści⁶¹. Przyjęcie jednego wątku tej retoryki zmusza do porzucenia drugiego. Tę niewspółmierność można oczywiście zażegnać, odczytując ten wiersz ironicznie, lecz ironia nie jest niczym innym, jak tylko przyjęciem dwoistej pozycji podmiotowej w obliczu danego tekstu, pozycji, która każe odczytywać tekst zarówno dosłownie, jak i figuralnie. W tym sensie ironia jest wrogiem ideologii.

Co więcej, w miarę jak posuwamy się z lekturą *Elementarza wojennego*, oferowana pozycja podmiotowa zmienia się z epigramu na epigram:

„Was macht ihr, Brüder?” – „Einen Eisenwagen”.
„Und was aus diesen Platten dicht daneben?”
„Geschosse, die durch Eisenwände schlagen.”
„Und warum all das, Brüder?” – „Um zu leben”.

„Co robicie, bracia?” – „Czołg stalowy”.
„A co robicie z tych blach tuż obok?”
„Pociski, co stalowe ściany przebijają”.
„A po co robicie to wszystko, bracia?” – „By żyć”.

⁶¹ Zob. W. Kienast *Kriegsfibelmmodell*, s. 41.

Long Paratekstualna obfitość

Die Frauen finden an den spanischen Küsten
Wenn sie dem Bad entsteigen in den Kliffen
Oft schwarzes Öl an Armen und an Brüsten:
Die letzten Spuren von versenkten Schiffen.

Na hiszpańskim wybrzeżu kobiety
Wychodząc z kąpeli na klify odkrywają
Często czarną ropę na rękach i piersiach
Ostatnie ślady zatopionych statków.

Oto drugi i trzeci czterowiersz z *Elementarza wojennego* – już tu widać wyraźnie radykalne przemieszczenia w trybie zwracania się do czytelnika. W foto-epigramie nr 2 czytelnik podsłuchuje rozmowę, jaka toczy się między postaciami w kadrze: na zdjęciu wykonanym z góry widać czterech robotników, którzy sprawiają wrażenie karzełek w porównaniu z olbrzymimi stertami blachy pancерnej. Natomiast w trzecim zakładane „ja” liryczne zwraca się do zakładanego „ty”, pozwalając, by czytelnik ulokował się tymczasowo w nieobecny zaimku drugiej osoby. Ten trzeci foto-epigram jeszcze bardziej komplikuje całą sprawę. Na stronie po lewej ręce widnieją słowa „Hiszpania 1936”, przez co wiersz zyskuje referencjalne zakorzenienie w dziejach hiszpańskiej wojny domowej i napaści Franco. W wierszu mowa jest o ropie, którą kobiety odkrywają na rękach i piersiach, a przecież zdjęcie ukazuje szeroko uśmiechniętą kobietę, z ropą znajdującą się jedynie na dłoniach i podszewkach stóp, które z rozmysłem zwraca w stronę aparatu. Istnieje zatem rozbieżność między obrazem przywoływanym przez ekfrastyczny moment wiersza oraz obrazem fotograficznym, do którego wiersz z pozoru się odnosi, co tworzy niemożliwe do zażegnania napięcie między obrazem a tekstem. Nie można powiedzieć, że ten czterowiersz stanowi podpis pod zdjęciem lub komentarz do niego, zdjęcie nie ilustruje też wiersza, a w rezultacie sens tej kombinacji tekstu i obrazu można odtworzyć jedynie wówczas, gdy uwypukli się właśnie dezorientującą funkcję foto-epigramu.

Wiersze z *Elementarza wojennego* zmieniają tryb interpelacji za każdym razem, gdy przewracamy stronę, sytuując czytelnika-patrzącego w zmiennej, często dwuznacznej relacji wobec obrazu i uniemożliwiając mu zajęcie spójnej pozycji podmiotowej wobec tekstu jako całości. Jeśli interpelacja to sposób, w jaki funkcjonuje ideologia, to jasne jest, że zmienne tryby zwracania się do czytelnika, jakimi operuje *Elementarz wojenny*, wykluczają komunikację spójnego, klarownego znaczenia ideologicznego, nie tworzą bowiem ani jednolitego Podmiotu, ani jednolitego podmiotu ideologii.

Staje się to jeszcze bardziej ewidentne, w miarę jak wzrasta złożoność relacji między tekstem a obrazem. I tak na foto-epigramie nr 13 duże zdjęcie ukazuje niemiecko-żydowskiego pisarza Liona Feuchtwangera za drutem kolczastym francuskiego obozu dla internowanych. Podobnie jak wielu Niemców mieszkających we Francji został on internowany przez Francuzów wkrótce po wybuchu II wojny światowej, najpierw w Les Milles, potem nieopodal Nimes. Pierwotny podpis z piśmą „Life”, gdzie zdjęcie zostało opublikowane 1 sierpnia 1941, głosi: „Lion Feuch-

Prezentacje

twanger (patrzy w obiektyw) za drutem kolczastym w obozie koncentracyjnym na terenie cegielni. To niepublikowane dotąd zdjęcie pan Feuchtwanger przeszmuglował z Francji”. Fotografii towarzyszy następujący wiersz:

Er war zwar ihres Feindes Feind, jedoch
War etwas an ihm, was man nicht verzeiht.
Denn seht: ihr Feind was seine Obrigkeit
So warfen sie ihn als Rebell ins Loch.

Był wprawdzie wrogiem ich wrogów, lecz
Było w nim coś, czego się nie wybacza.
Bo patrzcie: ich wróg był jego zwierzchnikiem
Więc jako buntownika wtrącili go do lochu.

Wiersz Brechta zwraca się do anonimowego, mnogiego „wy” – do ludzi zdolnych rozszyfrować deiktyczne odniesienie zaimka dzierżawczego „ich” (*ihr*), odsyłającego do Francuzów, którzy go internowali. Wiersz zwraca zatem uwagę na niedorzeczną politykę aliantów, polegającą na internowaniu tak zwanych wrogich cudzoziemców bez oglądania się na cokolwiek poza obywatelstwem: skutkiem tej praktyki Niemcy wszelkiej maści, w tym naziści, Żydzi i komuniści, łądowni w tych samych obozach. Lecz podpis z gazety nadaje zdjęciu inny sens, podkreślając aspekt przygody i ucieczki, której owa fotografia jest świadectwem. Przypisana do tego zdjęcia nota końcowa uwypukla ową dychotomię. Dostarcza ona podstawowych informacji o internowaniu niemieckich obywateli we Francji – informacji niezbędnych, jeśli gorzej zorientowany czytelnik ma odgadnąć, do kogo odnosi się deiktyka tego wiersza, i pojąć wadliwą naturę alianckiej polityki internowania. Podkreśla też jednak heroiczną płodność Feuchtwangera (który na wygnaniu w Sanary-sur-Mer ukończył pięć powieści) i jego śmiałą ucieczkę: został on uprowadzony (*entführt*) przez przyjaciół i przewieziony do Stanów, gdzie wreszcie był bezpieczny.

Tak więc analiza naiwności politycznej i systemowej niedorzeczności z jednej strony, a opowieść o jednostkowym przetrwaniu z drugiej zwracają się do czytelnika-patrzącego na dwa różne sposoby, z których każdy sugeruje nieco inne ujęcie tej fotografii. Jeśli trzymać się kwatryny Brechta, uprzywilejowany charakter zyskuje treść zdjęcia jako świadectwo internowania Feuchtwangera. Jeśli natomiast trzymać się podpisu z gazety i noty końcowej, wówczas to, co przedstawia zdjęcie, jest mniej istotne niż jego status jako obiektu materialnego, faktu, że jest on dowodem przetrwania, który towarzyszył Feuchtwangerowi podczas jego eskapady.

W przypadku foto-epigramu z Feuchtwangerem podpis, czterowiersz i nota końcowa wchodzi w interakcję, która wzmacnia semantyczną gęstość obrazu. Tymczasem w przypadku foto-epigramu nr 47 tekstualne i paratekstualne elementy otaczające fotografię stają się przestrzenią jawnej walki ideologicznej o znaczenie zdjęcia, a tym samym w sposób szczególnie wyrazisty ilustrują przekonanie Brechta i Benjamina, że podpis zdolny jest zmienić funkcję i wartość fotografii. Zostajemy tu ponownie skonfrontowani ze źródłowym podpisem z tzw. „prasy burżuazyjnej”, jak również z reakcją Brechta na tę kombinację słowa i obrazu – reakcję w for-

Long Paratekstualna obfitość

mie czterowiersza. Kwatryna jest tekstem uprzywilejowanym nie tylko ze względu na układ tekstu, lecz także w tym sensie, że stanowi ona odpowiedź Brechta na obraz i towarzyszący mu tekst. Ten konkretny foto-epigram komentuje nie tylko samo zdjęcie, lecz może przede wszystkim retorykę wyjściowego podpisu. Ów podpis brzmi następująco: „Amerykański żołnierz stoi nad umierającym Japońcem, którego właśnie był zmuszony zastrzelić. Japoniec krył się w łodzi i ostrzeliwał amerykańskich żołnierzy”. A oto czterowiersz Brechta:

Es hatte sich ein Strand von Blut zu röten
Der ihnen nicht gehörte, dem noch dem.
Sie waren, heisst's, gezwungen, sich zu töten.
Ich glaubs, ich glaubs. Und frag nur noch: von wem?

Od krwi musiała się zaczerwienić plaża
Która nie należała do nich, ni do tego, ni tamtego.
Zmuszeni byli, jak czytamy, się pozabijać.
Wierzę, wierzę. I tylko pytam: przez kogo?

Ta reakcja na pierwotny tekst ma wielowarstwowy charakter. Przede wszystkim retoryka pierwszej linijki naśladuje oryginalny podpis poprzez stłumienie podmiotowości. Strona bierna we frazie „umierający Japoniec, którego właśnie był zmuszony zastrzelić” nie wspomina o podmiocie tego przymusu, podobnie jak to czyni Brecht w pierwszej linijce: „Od krwi musiała się zaczerwienić plaża”. Jednakże idea, zgodnie z którą plaża ma obowiązek się zaczerwienić, to dziwaczny pomysł, tak więc owo zdanie ukazuje między innymi retoryczne środki, za pomocą których można stłumić podmiotowość w ramach dyskursu. Linijki 3 i 4 jawnie podejmują kategorie ze źródłowego podpisu i zadają to właśnie pytanie, które uniemożliwiała bierna konstrukcja w oryginale.

Czterowiersz Brechta nie jest jednak w stanie całkowicie wymazać pierwotnego podpisu. Fotografia została wycięta z nowojorskiej edycji czasopisma „Life” z dnia 15 lutego 1943. Komercyjny sukces „Life” zależał od sprzedaży przestrzeni reklamowej, a ceny reklam były wprost proporcjonalne do nakładu czasopisma. Tak więc wybór zdjęć i podpisów musiał być strawny dla szerokiego przekroju amerykańskiej publiczności czasów wojny. Tłumaczy to kompozycję fotografii: masywna sylwetka amerykańskiego żołnierza nad drobną postacią Japończyka, którego ciało kieruje oko patrzącego ku innym zwłokom leżącym w piachu, wreszcie zaś ku otwartym drzwiom łodzi, z której Japończyk jakoby strzelał. Warto też zauważyć, że w postawie Amerykanina nie dostrzega się triumfalizmu. Wręcz przeciwnie, jego pochylona głowa i znaczne rozmiary w porównaniu z japońskim przeciwnikiem przydają szczególnego patosu tej reprezentacji śmierci w walce. Koreponduje z tym etyczne zabarwienie, jakie nadaje podpisowi strona bierna: żołnierz był „zmuszony zastrzelić” Japończyka, co sugeruje, że tego nie chciał. Tak więc całościowa logika podpisu odwołuje się do pragmatycznych imperatywów pola bitwy (jeśli nie strzelisz, zastrzelą cię) jako uzasadnienia przemocy i remedium na wszelkie poczucie winy, jakie mogliby odczuć odbiorcy tego zdjęcia na „froncie

Prezentacje

domowym”. Patrzący-czytelnik, do którego interpeluje się w ten sposób, jest kimś, dla kogo bezpośredni kontekst walki dostarcza wystarczających podstaw do zabijania, nawet jeśli samo w sobie zabijanie jest czymś, czego należy żałować.

Tak więc podpis z „Life” zakłada akceptację ideologii wojennej, podczas gdy Brecht stara się ową ideologię zakwestionować. Czyni to, dokonując defamiliaryzacji podpisu z gazety na dwa sposoby i wywołując tym samym swego rodzaju *Verfremdungseffekt*⁶². Po pierwsze, jak widzieliśmy, idea, że plaża musi się zaczerwienić demaskuje sposoby, za pomocą których tłumii się podmiotowość. Po drugie, ostatnia linijka czterowiersza ukazuje wszystko, co pierwotny podpis starał się ukryć: świadomość istnienia instancji – czy będą to siły gospodarcze, czy też poszczególne politycy – które „zmuszają” ludzi do zabijania innych⁶³. Epigram Brechta nie może jednak całkowicie usunąć wyjściowego podpisu, ponieważ te dwa teksty należą do dwóch całkowicie odmiennych dyskursów. O ile pierwotny podpis mówi o pragmatycznej decyzji w ramach walki i włącza zdjęcie do mikrohistorii pewnej konkretnej potyczki na plaży, czterowiersz Brechta sugeruje całkowicie odmienną narrację, odnoszącą się do ostatecznych przyczyn samej wojny. Te dwa dyskursy trwają w nierozstrzygniętym współzawodnictwie, a ideologiczna walka o znaczenie tej fotografii zostaje zademonstrowana na kartce papieru. Gdy następnie zaglądamy na koniec książki, wśród „not o fotografiach” odnajdujemy następujący komentarz do foto-epigramów nr 39-47, poświęconych wojnie na Pacyfiku:

8 grudnia 1941 japoński cesarz Hirohito, sojusznik niemieckiego Führera i włoskiego Duce, posłał bombowce, by zaatakowały bazę amerykańskiej marynarki wojennej na Pacyfiku. Ciężko uzbrojone wojska japońskie podjęły próbę obalenia białych władców kolonialnych w Azji i na Pacyfiku oraz przejęcia tamtejszych dóbr naturalnych. Wojna toczyła się teraz na całym Pacyfiku. Po początkowych zwycięstwach wojska japońskie poczęły oddawać wyspę po wyspie. Walki były okrutne. Amerykańscy żołnierze, obciążeni uprzedzeniami rasowymi, postrzegali Japończyków jako istoty niższe i zachowywali się stosownie do tych przekonań.

Tym samym zdjęcie ulega kolejnej rekonstytucjonalizacji, zostaje bowiem włączone w obręb jeszcze innego dyskursu, który objaśnia wojnę w kategoriach kolonialne-

⁶² „Defamiliaryzacja” to termin kojarzony najczęściej z rosyjskim formalizmem, a zwłaszcza z dziełem Wiktora Szklowskiego (zob. *Art as technique*, w: *Russian formalist criticism: Four essays*, eds. M.J. Lemon, L.T. Rice, University of Nebraska Press, Lincoln 1965, s. 3-24). Jak zauważył Frederic Jameson w książce o Brechcie (*Brecht and method*, Verso, London 1998, s. 85-86), defamiliaryzacja jest zarówno prekursorką Brechtowskiego *Verfremdungseffekt*, jak i lepszym przykładem tego słowa niż „alienacja”, termin, którym posługuje się John Willett w swoich tłumaczeniach teoretycznych pism Brechta. (Niemniej ostatecznie Jameson opowiada się za terminem „wyobcowanie” jako przykładem *Verfremdung*).

⁶³ Zob. A. Feddersen *Sie waren, heiss's, gezwungen, sich zu töten*, w: *Interpretationen: Gedichte von Bertolt Brecht*, hrsg. J. Knopf, Reclam, Stuttgart 1995, s. 148-160.

Long Paratekstualna obfitość

go współzawodnictwa: oto europejskie potęgi kolonialne zostają wyparte z Pacyfiku przez inną potęgę kolonialną, czyli Japonię. Nota końcowa stara się także wyjaśnić brutalność walk, odwołując się do czysto amerykańskiego rasizmu. Posługuje się więc jeszcze innym trybem interpelacji niż podpis oryginalny czy czterowiersz Brechta.

Mamy tu zatem do czynienia z nadmiarem dyskursu werbalnego, przez co zdjęcie podlega naddeterminacji, uzyskując coraz więcej znaczeń, w miarę jak przechodzimy od aparatu tekstualnego do paratekstualnego. Jak już widzieliśmy, w przedmowie do *Elementarza wojennego* Ruth Berlau porównuje fotografie do hieroglifów i twierdzi, że książka Brechta pragnie nauczać sztuki czytania obrazów, które w przeciwnym razie byłyby „nie do rozszyfrowania” (*unentzifferbar*). Niemieckie *entziffern* sugeruje odkrycie prawdziwego znaczenia skrytego za enigmatyczną fasadą komunikatu. *Elementarz wojenny* uzmysławia nam jednak, że rozszyfrowanie obrazu wymaga uznania różnych trybów lektury i interpretacji, które można doń zastosować. Christine Bohnert próbuje zapanować nad tą sytuacją, twierdząc, że czytelnik najpierw przyjmuje stanowisko zdjęcia, a następnie tekstu (lub na odwrót)⁶⁴. Z przesunięcia od jednego do drugiego wyłania się trzecie stanowisko: własna pozycja czytelnika. Powyższe przykłady pokazują jednak, że tego rodzaju podejścia nie można zastosować ani do poszczególnych foto-epigramów, ani do *Elementarza wojennego* jako całości. Jeśli bowiem naprawdę zwrócimy uwagę na wszystkie komunikaty werbalne, które dokonują kontekstualizacji i rekontekstualizacji aktu patrzenia, staje się jasne, że mamy tutaj do czynienia nie tyle ze sprzecznością czy nawet dualizmem, ile z wielością, która uniemożliwia dialektyczne rozstrzygnięcie zachwalane przez Bohnert.

Rozmnożenie paratekstów

Z tej perspektywy *Elementarz wojenny* jawi się jako reakcja nie tylko na II wojnę światową, lecz także na politykę kulturalną NRD w pierwszej połowie lat 50. Książka ukazała się w czasie, gdy wywierano już zdecydowaną presję na pisarzy, by dostosowali się do estetycznych nakazów socrealizmu⁶⁵. Deklaracje estetyczne wygłaszane przez enerdowskich funkcjonariuszy kulturalnych w latach 50., zwłaszcza te odwołujące się do konceptu Stalina, zgodnie z którym pisarze powinni być inżynierami dusz, można odczytać na nowo w świetle zachodniej teorii⁶⁶. W szczególności osławiona myśl, że artyści muszą przyczynić się do ukształtowania nowego, socjalistycznego państwa i „nowego, socjalistycznego człowieka”, tożsama jest ostatecznie z wezwaniem do produkcji uległych podmiotów ideologicznych, które

⁶⁴ Ch. Bohnert *Brechts Lyrik im Kontext*, s. 253; por. T. Stammen *Bertolt Brechts „Kriegsfibel”*, s. 118.

⁶⁵ M. Jäger *Kultur und Politik in der DDR: Ein historischer Abriss*, Edition Deutschland Archiv, Köln 1982, s. 33, 69.

⁶⁶ Zob. np. A. Abusch *Die Diskussion in der Sowjetliteratur und bei uns, „Neues Deutschland”* 4 lipca 1950 (cyt. za: M. Jäger *Kultur und Politik in der DDR*, s. 27).

Prezentacje

będą bez pytania realizować wolę partii. Fundamentalne znaczenie dla tej marksistowsko-leninowskiej linii miała pewna estetyka refleksji, która była tak istotna nie tylko dlatego, że dostarcza ona bardziej przystępnych i popularnych form komunikacji literackiej, lecz także dlatego, że oto sama reprezentacja staje się, jak to ujmuje David Bathrick,

repliką istniejących uprzednio form bytu i wiedzy. Dzieła sztuki zgodne z zasadami socrealizmu są rezultatem p r e f a b r y k a c j i: jako dzieła odzwierciedlające „rzeczywistość” prezentują one pewną poznawczą organizację już po fakcie, tj. strukturę, która posłusznie dostosowuje się do serii „obiektywnych” i „naturalnych” procesów. Po drugie, wizja tych procesów sama winna być ukształtowana przez naukę obiektywną, która już „zna” pewne wyniki dzięki kategoriom, do jakich się odwołuje (nieuchronne nastanie socjalizmu po nieuchronnym upadku kapitalizmu itd.). Na mocy tych dwóch sprzężonych ze sobą przesłanek (nieuchronność „socjalistycznej historii” i nieomyłność nauki, która ją poznaje) Partia może objąć funkcję wszechwiedzącego mediatora całego procesu.⁶⁷

By ująć rzecz w kategoriach Althusserowskich: efektem socrealizmu jest interpelacja zwrócona do podmiotów, które okazują się „mówione” przez mimetyczny tekst, a przez to zostają poddane Podmiotowi – w tym wypadku samemu rewolucyjnemu państwu. A jak widzieliśmy, *Elementarz wojenny* rzuca wyzwanie socrealizmowi właśnie ze względu na wielość pozycji podmiotowych, jakie konstruuje dla czytelnika-patrzącego. Wizualne, tekstualne i paratekstualne strategie, które powyżej poddałmy analizie – w tym nieustannie zmieniający się układ graficzny, zmienne relacje między obrazami i różnymi tekstami wokół nich, walka ideologiczna między tekstami jako takimi oraz nieustanna destabilizacja pozycji podmiotowej, dokonująca się za sprawą rozmaitych trybów, w jakich tekst zwraca się do czytelnika – prowadzi, jak się zdaje, do owej „krytycznej reorganizacji doświadczenia”, o której pisze Bathrick. A jednak ta reorganizacja nie jest koniecznie zgodna z poznawczym realizmem, którego domagał się Brecht w szeregu polemicznych tekstach atakujących Georga Lukácsa i socrealizm⁶⁸. Zaproponowana przez Brechta, słynna „kontrdefinicja” realizmu mówi o „odsłonięciu społecznego spłotu przyczynowego”, „demarkowaniu panujących perspektyw jako perspektyw ludzi panujących” i „pisaniu z punktu widzenia klasy, która oferuje najdalej idące rozwiązania najpilniejszych problemów społeczeństwa” („den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreiben, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält”)⁶⁹. Wgląd w stosunki społeczne jest tutaj otwarcie wiązany z programem ideologicznym. Jednakże struktury interpelacji w *Elementarzu wojennym* unikają wszelkiego tego rodzaju ideologicznego usztywnienia.

⁶⁷ D. Bathrick *The powers of speech*, s. 97.

⁶⁸ B. Brecht *Über Realismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

⁶⁹ Tamże, s. 70.

Teraz wreszcie możemy zwrócić się ku tym paratekstom, które dotychczas ignorowaliśmy: ku przedmowie, tekście z obwoluty i okładce. Jak widzieliśmy, przedmowa formułuje cele *Elementarza wojennego*: „Niniejsza książka pragnie nauczyć czytelnika sztuki czytania obrazów” – a zwłaszcza fotografii zamieszczanych w kapitalistycznej prasie ilustrowanej. Przedmowa stwierdza również, że „nikt nie ucieknie od przeszłości, zapominając o niej”. W ten sposób czytelnik staje się stroną umowy – to znów pewien tryb interpelacji – która ma ustalić, w jaki sposób czyta się tę książkę i jak się jej używa. Podkreśla się tu konieczność konfrontacji z naziistowską przeszłością i zwraca się uwagę czytelnika na antykapitalistyczną wymowę tekstu, a to dzięki spostrzeżeniu, że mistyfikacyjny potencjał fotografii jest funkcją powszechnej nieznamośności stosunków społecznych podtrzymywanej przez kapitalizm. *Demistyfikacja* jest zatem przedsięwzięciem antykapitalistycznym.

Tekst na skrzydełkach obwoluty ma inne zadanie. Opowiada o pracy Brechta podczas wygnania w Szwecji i przedstawia go jako heroicznego uchodźcę obdarzonego darem proroczym, człowieka, który rozpaczliwie pragnął dopomóc w rozprzestrzenieniu się świadomości rewolucyjnej wśród swoich uczniów, a z narodem niemieckim i radzieckim łączyły go więzi miłości i solidarności. Rzecz istotna, Ruth Berlau, autorka tekstu, pisze, że często widziała, jak Brecht – z nożyczkami i klejem w dłoniach – sam konstruuje foto-epigramy. Opowieść ta ma ustalić autorstwo Brechta: nie jest on tylko mediatorem między ideami, lecz także osobą, która niczym rzemieślnik stworzyła tę książkę jako pewien obiekt. Jest to kolejna próba ustalenia sensu *Elementarza wojennego* dzięki podkreśleniu jednolitego charakteru świadomości oraz ciała, które go stworzyły. Niemniej przedmowa Berlau i jej tekst ze skrzydełek obwoluty stanowią przykład czegoś, co Genette określił mianem „przedmów allograficznych”, tj. przedmów napisanych przez kogoś innego niż autor książki. „Allografia – pisze dalej Genette – jest na swój sposób separacją, oddzieleniem nadawcy tekstu (autora) od nadawcy przedmowy (autora przedmowy)”⁷⁰. A zatem gdy przedmowa i tekst ze skrzydełek postulują jedność intencji stojącej za *Elementarzem wojennym*, równocześnie tworzą kolejne pęknięcie rozdzierające sposób, w jaki książka zwraca się do czytelnika.

Z ową próbą podjętą w tekście ze skrzydełek, zmierzającą do osadzenia Brechta na tronie umysłu kontrolującego, który gwarantuje znaczenie *Elementarza wojennego* jako całości, koresponduje umieszczenie faksymile jego podpisu na okładce i stronie tytułowej. Jak wykazał Derrida, sygnatura czerpie autorytet nie ze swej jednostkowości, lecz ze zdolności do reprodukcji, przy czym ta zdolność staje się warunkiem umożliwiającym ową jednostkowość, której zdaje się przeciwstawiać⁷¹. Nawet jednak w postaci zreprodukowanej funkcjonuje jako graficzny znak ręki

⁷⁰ G. Genette *Paratexts: Threshold of literary interpretation*, trans. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 263.

⁷¹ J. Derrida *Sygnaturka, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański, w: tegoż *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 377-404.

Prezentacje

autora. Tym samym sygnalizuje stopień własności i autorstwa, który jest performatywnie bardziej efektywny niż imię autora pisane zwykłą czcionką, ponieważ sugeruje istnienie indeksalnej więzi łączącej akt mowy i ciało pisarza, nie zaś jedynie konwencjonalnej więzi między osobą a imieniem własnym.

Owego podpisu nie można w żadnym razie postrzegać jako swego rodzaju zażyczenia produktu, jak utrzymuje Kienast⁷², ani też nie należy – jak czyni to Soldovieri⁷³ – widzieć w nim elementu Brechtowskiej krytyki własności intelektualnej, autorstwa i praw autorskich. Choć bowiem Brecht kilkakrotnie bronił plagiatu jako prawomocnej praktyki artystycznej⁷⁴, sam *Proces za trzy grosze* był wszak rezultatem podjętej przez Brechta próby potwierdzenia swoich praw do własności intelektualnej; a jeśli wierzyć Johnowi Fuegi, Brechtowskiej praktyce swobodnego przywłaszczania sobie własności intelektualnej innych ludzi towarzyszyła uporczywa ochrona praw do własnych dzieł, zwłaszcza gdy w grę wchodziły jego interesy finansowe⁷⁵. W *Elementarzu wojennym* zreprodukowano sporo materiału objętego prawem autorskim bez podania źródeł. Jako akt mowy faksymile podpisu naznacza emblematem autorstwa i bierze w posiadanie tę heterogeniczną kompilację wizualnego i tekstualnego materiału, by wskazać Brechta jako niewzruszony autorytet, który ostatecznie zagwarantuje jedność i znaczenie dzieła.

Zarówno podpis, jak i wprowadzające teksty Berlau stanowią zatem wyraz próby potwierdzenia dydaktycznej wartości *Elementarza wojennego*, a to poprzez pohamowanie dysseminacji znaczeń i rozmaitych efektów interpelacji wytwarzanych w obrębie książki. Jak jednak pokazuje wcześniejsza analiza, te dodatkowe tekstualne suplementy nie są w stanie unieważnić implikacji tekstów, które fizycznie otaczają.

Na początku niniejszego artykułu pisałem o niepokoju, który przenika znaczną część marksistowskich rozważań nad obrazem wytwarzanym za pomocą mediów technologicznych. Niepokój ten odgrywany jest ponownie na stronach *Elementarza wojennego*, w miarę jak koncentryczne kręgi tekstualnego materiału, który próbuje ustalić znaczenie obrazów i całego dzieła, ostatecznie uwypuklają niestabilność znaczenia fotografii i ograniczenia językowego podpisu. Z analizy wszystkich werbalnych dodatków, wypełniających *Elementarz wojenny*, wyłania się obraz książki Brechta, który jest znacznie ciekawszy niż myśl, że dziełko to przeciwstawia zachodniej historiografii materialistyczne ujęcie II wojny światowej. Tego rodzaju analiza ujawnia zwłaszcza, że aktywne zaangażowanie w odbiór książ-

⁷² W. Kienast *Kriegsfibelmmodell*, s. 179-80.

⁷³ S. Soldovieri *War-poetry*, s. 153.

⁷⁴ B. Brecht *Plagiat als Kunst*, w: tegoż *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. 21, s. 318; tegoż *Zur Plagiatsbeschuldigung Gilbrichts*, tamże, s. 399; tegoż *Plagiate*, tamże, s. 404-405.

⁷⁵ J. Fuegi *Brecht and company: Sex, politics, and the making of modern drama*, Grove, New York 1994.

Long Paratekstualna obfitość

ki jako całości oraz jej rozmaitych sposobów zwracania się do czytelnika tworzy płynną podmiotowość, ta zaś nie tyle ulega, ile właśnie opiera się jednoznacznemu przekazowi ideologicznemu, który pragnął narzucić socrealizm i który większość krytyków odkrywa w *Elementarzu wojennym*. Takie odczytanie *Elementarza wojennego* ostatecznie zmierza do sugestii, że rewolucyjnej wartości użytkowej nie nadaje się zdjęciom za pomocą podpisu; obrazu fotograficznego nie można sprowadzić do funkcji jego językowych uzupełnień. Tak więc *Elementarz wojenny* zawiera w sobie spóźnioną krytykę przekonania, którego Brecht i Benjamin bronili w okresie międzywojennym, że mianowicie język potrafi okiełznać potęgę fotografii i uczynić ją narzędziem radykalnej polityki.

Przełożył Adam Lipszyc

Abstract

J.J. LONG
Durham University

Paratextual profusion: Photography and text in Bertolt Brecht's *War Primer*

Brecht himself called *War Primer* the photo-epigrams. Each of them comprises a photo – usually cut out from an illustrated magazine – placed against the black background and provided with a four-verse poem by the author. The theme of the book is World War II. Critics have commonly treated the book as a didactic work which offers a Marxist correction of the “Western” history of war. This article however rejects such an interpretation and situates the book in the context of Brecht’s and Benjamin’s writings from 1920s and 1930s devoted to photography and concentrates not only on the relationship between photographs and the poems but on, quite numerous paratexts (original newspaper captions, titles, explanatory notes, introduction, text on the dust jacket, first pages, as well as the author’s signature), and proves that various modes of addressing the reader, constructed by the text do not allow for the transmission of a uniform ideological message.