

Historiografia i historiofotia: od kanonu do algorytmu

Paweł Zgrzebnicki

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Warszawa

pzgrzebnicki@st.swps.edu.pl

Słowa kluczowe: *historiofotia, historiografia, algorytm, kanon, filmoznawstwo, humanistyka cyfrowa*

Abstrakt: Artykuł przedstawia współczesne, oparte na algorytmach i formach cyfrowych próby z zakresu historiografii oraz historiofotii.

Kiedy w roku 1839 Louis Jacques M. N. P. Daguerre przedstawił na forum Akademii Francuskiej swoje pierwsze zdjęcie pozytywowe, nikt zapewne jeszcze nie przypuszczał jak wiele nowa metoda uwieczniania obrazu wniesie do sztuki opisu historycznego. Jednak już niecałe sześćdziesiąt lat później, w roku 1898 roku polski fotograf, Bolesław Matuszewski, w swoim tekście prezentowanym na łamach francuskiego „Le Figaro” zauważa, że to właśnie „(...) fotografia mogłaby stać się szczególnie skutecznym sposobem nauczania” [historii] (Matuszewski, 2009, s. 20) oraz że to, co owa fotografia przedstawia „jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę” (s. 21). Matuszewski roztacza światłą wizję przyszłej roli zapisu fotograficznego w uwiecznianiu ważnych politycznie zdarzeń, proponując zawiązanie w Paryżu Składnicy Kinematografii Historycznej, w której miałyby być przechowywane obrazy, zaakceptowane oficjalnie przez „[k]ompetentny komitet” (s. 23).

O ile list Polaka pozostał wówczas praktycznie bez echa, rzeczywiście fotografia, a film w szczególności, stanęły na czele rewolucji historiograficznej. Tak jak przewidział Matuszewski, dostępność i cena sprzętu koniecznego do rejestrowania zdarzeń spadła, a kamera i klisza stały się „dostępne dla zwykłych fotografów — amatorów” (s. 22). Zdjęcia stanowią do dziś obfite źródło wiedzy historycznej, podobnie jak film, czy to w formie wiernego dokumentu czy też odważnej wizji fabularyzowanej.

Wśród wielu proroczych wizji Matuszewskiego znajduje się jedna, która okazała się zupełnie chybiona. Fotograf dopatrywał się w filmie bezwzględnego obiektywizmu, na tej cesze opierając jego wartość jako źródła historycznego. W swoim manifestie pisał:

„Można śmiało stwierdzić, że żywa fotografia posiada cechy autentyczności, dokładności i precyzji jej tylko właściwe. Jest ona świadkiem *par excellence*, wiarygodnym i nieomylnym. Może ona kontrolować wypowiedzi ustne, a jeśli żywi świadkowie nie są zgodni w odniesieniu do jakiegoś faktu, może ich pogodzić, zamykając usta temu, którego twierdzenie nie jest zgodne z prawdą.” (s. 22)

Jednakże, jak później zauważył w swojej pracy Robert A. Rosenstone,

„(...) niezależnie od tego, jak poważni i szczerzy są twórcy filmu, jak wiernie i starannie pragną przedstawić swój temat, historia, która ostatecznie ukazuje się na ekranie, nigdy w pełni nie zadowoli historyka (...). Pomiędzy kartką a ekranem nieuchronnie dochodzi do przekształcenia przeszłości — przestaje być tym, czym jest dla historyków (...)” (Rosenstone, 2008, s. 93)

Rosenstone, na przykładzie dwóch obrazów analizuje przyczynę zafałszowania pożądanego obiektywizmu, wskazując jako winnego „sposób narracji, w ramach którego każdy z tych filmów kondensuje przeszłość do postaci zamkniętego świata, opowiadając pojedynczą, linearną opowieść, która ze swej istoty dopuszcza jedną jedyną interpretację” (ss. 95-96).

Rzeczywiście, nawet film dokumentalny jedynie z pozoru zaspokaja wymóg autentyczności, albowiem właśnie to *co* oraz *jak* pokazano, które wydarzenia, w jakiej kolejności, jakim opatrząc komentarzem, ma znaczenie pierwszorzędne i w tym rozumieniu kształtuje ową historię na potrzeby biernego obserwatora. Film historyczny staje się orężem politycznym, tubą propagandową, narzędziem kształcenia opinii publicznej. W tym kontekście dokument, wydaje się szczególnie niebezpieczny — ze względu na swój pozorny obiektywizm usypia czujność widza, biorącego w znacznej części obraz wraz z komentarzem za fakt, nie zaś za jeden z wielu możliwych punktów widzenia. Rosenstone pisze wprost o tym, że „prawdy filmu dokumentalnego nie stanowią lustrzanego odbicia, lecz efekt kreacji (...)” (s. 105) a „język nie tyle odzwierciedla przeszłość, co raczej ją stwarza, nadaje jej strukturę i nasyca znaczeniem” (s. 107).

Czym jest więc historia i czy w ogóle może być jakkolwiek obiektywna? Pytanie zasadne jest nie tylko wobec filmu czy fotografii jako metod reprezentacji zdarzeń, ale winno być zadane w ogóle. Czy istnieje jakiś punkt widzenia, z którego wydarzenia nabierają jakiegoś niezależnego politycznie sensu? Wydaje się, że nie, że taki punkt nie istnieje, a sami „historycy przekształcają informacje na temat ‘wydarzeń’ w ‘fakty’ służące za przedmiot ich sporów. Wydarzenia dzieją się lub zdarzają; fakty są ustanawiane w wyniku opisu zdarzeń, w akcie orzekania” (White, 2008, ss. 121–122).

Z owej pułapki, w którą próbuje odbiorcę złapać mit obiektywizmu, prowadzi zaje się tylko jedno wyjście — w kierunku subiektywnego relatywizmu, w stronę przedstawienia odpowiednio od siebie różnych punktów widzenia. Obiektywizm nie leży więc w jakimś szczególnym, jednym, uprzywilejowanym miejscu, lecz w wielu miejscach jednocześnie. Dopiero spojrzenie z każdej strony na raz może zbliżyć odbiorcę do prawdy. Patrzenie z którejkolwiek osobno od prawdy oddala, tworząc jedynie jej iluzję opartą na pozornie szczególnym punkcie widzenia.

Odejście od kanonu — wyselekcjonowanego politycznie faktu historycznego i jego kulturowo słusznej interpretacji — stało u źródeł nowego historyzmu, w którym starano się spojrzeć na film i jego walor historyczny z innej perspektywy. Ważny zaczął być kontekst, wątek poboczny, tło, zwykli ludzie, nie *bohaterowie* tradycyjnego kanonu. Za istotne wzięto ubiory, zachowania, obyczaje, dzień powszedni zwykłego człowieka, a nawet drogę jaką przebyć może przez lata zwykły kapelusz (Greenblatt, 2008, s. 573). Zauważono, iż historii nie stanowi jedynie *wielkie* dokonanie, ale że historia dzieje się zawsze i wszędzie, że brak reprezentacji mniejszości w oficjalnej narracji wypacza obraz dziejów, tworząc sztuczny mit pisany dla zwycięzców lub ku pokrzepieniu serc pokonanych. Co więcej, nowy historyzm cechuje pewien uniwersalizm, zaprzeczenie dualistycznej idei, w której *proces historyczny* jest czymś niezależnym od *człowieka* lub też czymś, co przez owego szczególnego człowieka jest kształtowane. Postmodernistyczna krytyka widzi historię jako zdarzenie ciągłe w którym ludzie, ich kultury, zwykłe zdarzenia a nawet *nicnierobienie* — jak ujął tę kwestię Greenblatt — jest formą w niej uczestnictwa. Nowy historyzm nie wskazuje głównego bohatera z nadania politycznego, nie wyklucza nikogo, interesuje się każdym, nie tylko człowiekiem, grupą, klasą, ale też zwykłym z pozoru przedmiotem czy też pojęciem. To, co ciekawe powstaje nie w toku płomiennej narracji historiografii kanonu, lecz na styku pojęć, w szczelinach nieoczywistych, jak wówczas, gdy ktoś dostrzega współczesną architekturę Majów w stoisku Coca-Coli

budowanym na wzór dawnych piramid (s. 588) czy kontemplanuje tragiczny paradoks historii Państwowego Muzeum Żydowskiego w Pradze (ss. 585-587). Tam, gdzie łączą się ledwie widoczne nici pozornie odległych tematów, różnych obszarów zainteresowań, tam, gdzie ścierają się odległe z pozoru aspekty wspólnej historii, powstaje to, co szczególnie interesujące. Oto wzajemne tarcie tworzy poznawczy *rezonans* i emocjonalny nad nim *zachwyt*. Liczy się już nie prosta, czy wręcz prostacka interpretacja dziejów, nie linearny ciąg przyczyn i skutków wbity w polityczno-kulturowy kanon dla mas, ale rozległa sieć powiązań, sieć bez początku i końca, splot wzajemnych relacji pomiędzy różnymi częściami jednego świata. To właśnie nowa historia, w której dyslokacja punktu widzenia daje coś więcej niż jeden słuszny, bezdyskusyjny pogląd na przeszłość.

Współcześnie, obraz jako świadectwo historyczne ulega pełnemu przeobrażeniu w stosunku do tego, o czym pisał Matuszewski. To nie *kompetentne komitety* decydują o tym, czy zdjęcie zaliczyć w poczet prawdy o historii ludzkości, ale sami twórcy, udostępniając publicznie swoje prace tworzą masowy obraz ludzkości w fotografiach i filmach. Sieci społecznościowe pełnią tu szczególnie ważną rolę. Badacze historii i kultury mogą obecnie wybierać dowolne przekroje problematyczne dla swoich badań, do niemal każdego z nich znajdując odpowiednią ilość materiału multimedialnego. Miliony nowych fotografii i filmów pojawiają się w Internecie każdego dnia, dokładając kolejne, subiektywne punkty widzenia tej samej rzeczywistości. Lewicowe marzenie o uwzględnieniu mniejszościowego punktu widzenia paradoksalnie staje się możliwe dzięki wielkim korporacjom spinającym w całość indywidualistyczne perspektywy z pozornie odległych krańców świata, na równych prawach traktując każdego świadka historii. Dzięki Światowej Sieci, jej użytkownikom i telefonom komórkowym tworzy się wielowymiarowy obraz rzeczywistości; historii takiej jaka jest, oderwanej od politycznie narzuconej słuszności. Owa obiektywizacja wymuszona jest niejako *per se*, gdyż jak pisze Paweł Mościcki:

„Fotografowanie jest też zawsze zajmowaniem miejsca: trzeba gdzieś stanąć, skądś patrzeć. Świadczy ona w ten sposób o czyjejs obecności, nawet jeśli nie jest ona uwzględniona w kadrze. Zarazem jednak każde zdjęcie wskazuje jakieś inne miejsce, odsyła do innej przestrzeni niż ta, którą zajął jej autor. W obrębie pojedynczego obrazu dochodzi więc do wymieszania kilku lokalizacji, co uwalnia go od jednoznacznego przypisania do miejsca.” (Mościcki, 2016, ss. 13–14)

Nie tylko *oddolny* nacisk mas na obiektywizację kształtuje współczesną historiografię i historiofotię. Także coraz powszechniejsze staje się przekonanie akademików o tym, że historia nie jest liniowa, że to twór skomplikowany i jako taki właśnie należy go przedstawiać. Oto w swojej pracy Peter Bearman James Moody i Robert Fairs (Bearman, Moody, & Fairs, 2002) proponują odejście od tradycyjnej narracji na rzecz analizy historii przy użyciu teorii sieci, w której wydarzenia są ze sobą wzajemnie splątane. Podobnie, Paolo Palladino i Deborah Sutton spekulują na temat badań nad historią przy użyciu teorii złożoności (Palladino & Sutton, b.d.) z zasady zajmującej się systemami o bardzo dużej liczbie stopni swobody, których szereg cech posiada naturę emergentną, nieredukowalną do żadnego ze składników lub ich prostej sumy z osobna. Analizując szczegółowo tę problematykę, Carlos Maldonado pisze wprost:

„Twierdzę, że historia jako całość może i powinna być postrzegana jako system złożony, a dokładnie jako system o wzrastającej złożoności.” (Maldonado, 2011)

Praktyczne studia nad systemami złożonymi wykraczają poza zdolności analityczne jakiegokolwiek człowieka a do tworzenia przekrojów analitycznych konieczna jest moc obliczeniowa, którą obecnie dysponują jedynie komputery i to od całkiem niedawna. O ile więc do tej pory spojrzenie na historię jako nieliniowy system o złożonej sieci zależności pozostawało jedynie w sferze dyskursu filozoficznego, o tyle obecnie rozwój technologii umożliwia prowadzenie całkiem praktycznych badań na tym polu. Oto w swoich pracach badacze tacy jak Eugene Garfield, Jordan Commins i Loet Leydesdorff twierdzą, że historiografia powinna kierować swe spojrzenie w stronę algorytmizacji (Garfield, 2001) (Garfield, Pudovkin, & Istomin, 2003) (Leydesdorff, 2010) (Commins & Leydesdorff, 2016) podając nawet przykłady możliwych do wykorzystania narzędzi. Podobnie Tom de Smedt przedstawia gotowe rozwiązanie automatyzujące umieszczanie malarskich dzieł barokowych w historycznej skali czasowej oraz reprezentację ich wzajemnych powiązań. Wysiłki takich badaczy jak de Smedt czy Lev Manovich (Manovich, b.d.) z pewnością kładą podwaliny pod kres centralnie lub kulturowo ustalonego kanonu, tym bardziej, że we współtworzenie treści historycznej oraz jej analizę zaangażowane są osoby z różnych kręgów kulturowych i różnych części świata. Wydaje się zastanawiające to, czy automatyczne, bezduszne algorytmy zachowują niezależność kulturową, czy też ich działanie *skazone* jest jakoś przez wzorce myślowe ich twórców, ale analiza tego zagadnienia zdaje się być czymś jeszcze nierozstrzygniętym, zupełnie nowym polem dla badań nad metodologią, w tym, nad współczesną historiografią i historiofotią.

Przypisy:

- Bearman, P., Moody, J., & Faris, R. (2002). Networks and history. *Complexity*, 8(1), 61–71.
- Comins, J. A., & Leydesdorff, L. (2016). RPYS i/o: A web-based tool for the historiography and visualization of citation classics, sleeping beauties, and research fronts. *arXiv preprint arXiv:1602.01950*. Pobrano z <http://arxiv.org/abs/1602.01950>
- Garfield, E. (2001). From computational linguistics to algorithmic historiography. *W Symposium in Honor of Casimir Borkowski at the University of Pittsburgh School of Information Sciences*. Pobrano z <http://www.garfield.library.upenn.edu/papers/pittsburgh92001.pdf>
- Garfield, E., Pudovkin, A. I., & Istomin, V. S. (2003). Why do we need algorithmic historiography? *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 54(5), 400–412.
- Greenblatt, S. J. (2008). Rezonans i zachwyty. W I. Kurz (Red.), J. Margański (Tłum.), *Film i historia: antologia* (Wyd. 1, ss. 572–593). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Leydesdorff, L. (2010). What can heterogeneity add to the scientometric map? Steps towards algorithmic historiography. *arXiv preprint arXiv:1002.0532*. Pobrano z <http://arxiv.org/abs/1002.0532>
- Maldonado, C. E. (2011). History as an increasingly complex system. *Cultural Identity*, 129.
- Manovich, L. (b.d.). Manovich - Selected Projects & Exhibitions. Pobrano 3 styczeń 2017, z <http://www.manovich.net>
- Matuszewski, B. (2009). Howe źródło Historii. W A. Burzyńska & M. P. Markowski (Red.), *Teorie literatury XX wieku* (ss. 19–24). Kraków: Wydaw. Znak.

Mościcki, P. (2016). Gest fotograficzny: między symptomem a etosem. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, (12). Pobrano

z <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/357>

Palladino, P., & Sutton, D. (b.d.). Complexity Theory and History: Speculative Reflections.

Pobrano z

https://www.academia.edu/3029203/Complexity_Theory_and_History_Speculative_Reflections

Rosenstone, R. A. (2008). Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej. W I. Kurz (Red.), Ł. Zaremba (Tłum.), *Film i historia: antologia* (Wyd. 1, ss. 93–114). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

White, H. (2008). Historiografia i historiofotia. W I. Kurz (Red.), Ł. Zaremba (Tłum.), *Film i historia: antologia* (Wyd. 1, ss. 117–127). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.