

Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku.

<http://free.art.pl/fotografie/sikora/>

Powrót czasu: fotografia jako rytuał

Sławomir Sikora

Fotografia sankcjonuje i ustanawia specyficzną relację z czasem. Sankcjonuje, bowiem jak się wydaje nie pozbawione racji jest stwierdzenie Rolanda Barthes'a, że fotografia jest współczesna historii, jest dzieckiem tej samej, co i historia epoki. U progu dziewiętnastego stulecia musiało dokonać się coś szczególnego skoro to właśnie wówczas dwa tuziny śmiałków podjęły w zasadzie niezależnie trop, który na blisko trzy ćwierci wieku pozostawał bez odzewu. Myślę tu o odkryciu w 1727 roku przez Johanna Heinricha Schultze światłoczułości pewnych związków srebra, i o tym, że to dopiero na przełomie wieku poprzedzającego wynalezienie fotografii z całym zaangażowaniem podjęty został przez całkiem sporą rzeszę ludzi wysiłek uczynienia kolejnego kroku, który pozwoliłby na utrwalenie obrazu jaki można było otrzymać w camera obscura umieszczając w niej płytkę pokrytą światłoczułym materiałem... Choć motywacje owych poszukiwań mogły się nieco różnić, dominowała niewątpliwie chęć uzyskania obrazu, który pozwoliłby wyeliminować zawodność ludzkiej ręki. Takie myśli miały nawiedzić na przykład Williama Henry'ego Fosa Talbota (matematyka, człowieka nauki i lingwistę), kiedy to w 1833 roku nad jeziorem Como próbował utrwalić na rysunku pejzaż, korzystając z innego wynalezionego na początku dziewiętnastego wieku urządzenia camera lucida. Utrwalenie obrazu powstałego w camera obscura miało być równoznaczne z próbą wymuszenia na naturze, aby to ona sama stworzyła własny wizerunek. A warto także pamiętać, że w roku, w którym we francuskiej Izbie Deputowanych podano do publicznej wiadomości wynalazek Niépce'a i Daguerre'a, August Comte opublikował Zasady filozofii pozytywnej.

Ale fotografia ustanawiała również inny stosunek do czasu. W założeniu taki sam obraz mógł stworzyć każdy człowiek. A w tym myśleniu pojawia się przewrotnie również inny stosunek do czasu. Akcent przenosi się nie tylko na to, że obraz mógł powstać szybciej (warto pamiętać, że pierwszy heliografy Niépce'a były naświetlane po kilka godzin), lecz także, a może nawet bardziej, podkreślony zostaje fakt, że obraz nie powstaje za sprawą wcześniejszego długotrwałego szkolenia ręki. Ludzka ręka zostaje niejako "unieważniona"... "Teorii fotografii można nauczyć się w ciągu godziny, pierwszych kroków praktycznych w ciągu jednego dnia" - twierdził Nadar, i nawet jeśli trochę przesadził, to założenie, że to nie człowiek, lecz maszyna robi zdjęcia, wiodło w tym właśnie kierunku. W konsekwencji zatem chodziło już nie tylko o to, że płyta dagerotypu jest "nieskończenie bardziej dokładna w przedstawianiu od jakiegokolwiek malowidła uczynionego ręką człowieka" - jak utrzymywał, pośród wielu innych, Edgar Allan Poe - ale także o to, że obraz ów mógł powstać stosunkowo szybko, a nade wszystko nie odwoływał się do zawodnej ręki człowieka, nie wymagał już, jak w przypadku rysunku czy malarstwa, uprzednich długotrwałych jej ćwiczeń. Ten nowy obraz malował się sam... Mimo wszelkie odgałęzienia, w tym właśnie kierunku poszedł proces rozwoju fotografii i spora część myślenia o nim. W ekstremalnej postaci sprowadzał się on do sloganu Kodaka, który rolę kreatora obrazu zredukował do pstryknięcia. W ten sposób fotografia wpisała się w projekt naszej (euro-amerykańskiej, czy może raczej odwrotnie: amerykańsko-europejskiej) kultury, kultury, która przewartościowała rozumienie czasu, doceniając chwilowość i natychmiastowość (instant camera, instant coffee, zupa błyskawiczna), znosząc jednocześnie czas jako trwanie. Jak zauważył Max Kozloff: "Time, in 1860, was burning up". Dwuznaczność angielskiego zdania jest ciekawa: burning up może znaczyć zarówno to, że czas płonął, palił się, jak również to, że czas się wypalał, czyli kończył. Jeśli skorzystamy z tego

drugiego metaforycznego rozumienia, to można także uznać, że czas ulegał właśnie zagładzie... A ów koniec czasu wiązał się z nastaniem ery chwili.

John Szarkowski posłużył się niegdyś w odniesieniu do zdjęć metaforą "okien i luster". Metafora owa, wprowadzając silną dychotomię, uznając, że zdjęcie jest bądź odbiciem świata zewnętrznego, bądź też projekcją świata autora (choć metafora lustra, co trzeba zaznaczyć, jest bardzo pojemna) tłumi jednak inną prawdę, taką mianowicie, że zdjęcie jest wypadkową spotkania fotografa (mam tu na myśli przede wszystkim - choć nie tylko - pierwszą fazę robienia zdjęcia, nie zaś proces obróbki fotografii w ciemni) z pewną rzeczywistością widzialną (pytanie, czy tylko widzialną?). Owo spotkanie może jednak przybierać, i przybierało w historii, skrajnie różne postaci. Jedną z nich rozwinął Henri Cartier-Bresson, twórcy pojęcia "moment decydujący". "Aparat fotograficzny jest dla mnie szkicownikiem, narzędzie intuicji i spontaniczności, panem chwili, który posługując się obrazem pyta i jednocześnie odpowiada. Chcąc światu 'nadać znaczenie', należy poczuć się wciągniętym w to, co obejmuje ramka celownika. Taka postawa wymaga koncentracji, duchowej dyscypliny, wrażliwości i zmysłu geometrii. Do prostoty wyrazu dochodzi się poprzez wielką oszczędność środków. Fotografować należy zawsze z wielkim respektem dla przedmiotu i siebie samego. Fotografować - to wstrzymać oddech, gdy wszystkie nasze możliwości wybiegają naprzeciw ulotnej rzeczywistości; właśnie wtedy uchwycony obraz daje ogromną radość fizyczną i intelektualną.

Fotografować - to w jednej chwili, w przeciągu sekundy rozpoznawać zjawisko i ścisłą organizację postrzeganych wzrokiem form, będących wyrazem i znaczeniem tego zjawiska. To na jednej linii celu umieścić głowę, oko i serce. Dla mnie fotografowanie jest narzędziem zrozumienia, którego nie można oddzielić od innych środków ekspresji wizualnej. Jest jakby krzykiem, wyzwoleniem, nie zaś udowadnianiem i potwierdzaniem własnej oryginalności. Jest życiem."

Wypowiedź Cartier-Bressona wcale nie jest jednoznaczna i można z niej wyciągnąć rozmaite prawdy. Wydaje się jednak, że kładzie on akcent przede wszystkim właśnie na uchwycenie chwili, pozostając w zgodzie z prawdą "decydującego momentu", chwilą, która ma nam objawić zazwyczaj zakrytą prawdę o świecie, kiedy to rzeczywistość na chwilę odsłoni się, uchylając przed nami rąbka tajemnicy. Takie rozumienie fotografii wiązało się często z przyłapaniem rzeczywistości in flagranti, uchwyceniem koincydencji wydarzeń, kiedy to rzeczywistość sama puszcza do nas oko, albo raczej należałoby powiedzieć, że to fotograf podpatrując rzeczywistość zdaje nam sprawę z rezultatu owego "podpatrywania", a jego puszczone oko ma nas uczulić na "pikantne" aspekty rzeczywistości... Ową pikanterię należy rozumieć jako grę znaczeń, czy będzie to kontur zażywnego obywatela swoim skokiem przez kałużę imitujący skoki baletnicy z wiszącego na płocie plakatu (a takich "ekwiwalencji" na owym zdjęciu można doszukać się więcej), czy też - jak w przypadku fotografii Doinseau - godny mieszczanin, stojący z żoną przed wystawą; jednak podczas gdy kobieta patrzy wprost na niewidoczny dla nas obraz, to jej mąż zerka w bok - Un regard oblique - jego wzrok przyciąga wiszący na bocznej ścianie akt kobiecy.

Filozofia "decydującego momentu" (która dominuje w tzw. fotografii reportażowej, ale też i w zwykłych fotkach, choć bywa nie zawsze identycznie rozumiana), podszyta jest mniemaniem, że fotograf powinien być medium rejestrującym rzeczywistość, która w chwili nieuwagi, niepomna faktu, że nam pozuje, objawia swoje prawdziwe oblicze. Choć porównanie to może zbyt daleko idące, to jednak można by sądzić, że fotograf, zwolennik "decydującego momentu", przypomina psychoanalityka, który w strumieniu mowy chce odnaleźć miejsce, przez które może przedrzeć się w głąb rzeczywistości ukrytej (czyli prawdziwej), ukazać podszewkę, śledzi czynności omyłkowe i językowe lapsusy, aby wskazać, iż rzeczywistość nie jest taką jak się wydaje, pragnie ukazać jej podwójności. Cartier-Bresson mówi, że aparat fotograficzny jest "panem chwili", który "pyta i jednocześnie odpowiada", mówi także o tym, że aparat nadaje światu znaczenia. Ale tym samym w jego wypowiedzi ciężar tworzenia zdjęcia przenosi się zdecydowanie na "twórcę", którego można by też nazwać konstruktorem rzeczywistości (choć pewne fragmenty jego wypowiedzi relatywizują

niewielkie takie mniemanie). Wynika z tego, że świat nie tyle jest, ile raczej jest konstruowany przez fotografa (jego spojrzenie czy przedłużenie owego spojrzenia - zdjęcie), to on nadaje mu znaczenie.

Otóż drugą stroną owego "podpatrywania rzeczywistości", gdzie jednym krótkim spojrzeniem powinniśmy "przejrzeć" rzeczywistość, jest swobodny akt patrzenia na nią. Świat zewnętrzny nabiera wówczas należnego mu ontologicznego ciężaru. Liczy się wówczas nie chwila, lecz czas. Takie rozróżnienie, choć nieodłącznie metaforyczne - fotografia dziś prawie zawsze sprowadza się do ułamka sekundy - nie jest pozbawione podstaw. I, jak powiadam, nie jest pochodną rzeczywistego czasu otwarcia migawki w aparacie, ani też jej konstrukcji (choć obie te sprawy mogą mieć pewne znaczenie), lecz, trzeba by chyba rzec, pochodną intencji fotografa. Pisał już o tym John Berger, wskazując na taki właśnie sposób traktowania rzeczywistości przez Paula Stranda, którego zdjęcia są nie tyle "schwytaną chwilą", ile raczej zdają się być "nasycone" czasem i znaczeniem płynącym z rzeczywistości samej. Takie podejście ma swoje konsekwencje. Można mianowicie sądzić, że prowadzi ono do bardziej podmiotowego traktowania rzeczywistości. Jeśli - jak zauważył Cartier-Bresson - aparat zarówno zadaje pytanie, jak i udziela odpowiedzi, to znaczy to, że (metaforyczna) rozmowa toczy się tylko po jednej stronie kamery. W tej drugiej postawie nacisk położony zostaje na autentyczną relację, wymianę jaka może zachodzić pomiędzy obiema stronami aparatu. Fotograf nie tylko patrzy na rzeczywistość, on jej również słucha. Warto również zauważyć, że to pierwsze podejście dało asumpt do rozwinięcia agresywno-seksualnej metaforyki związanej ze spojrzeniem fotografa (aparatu fotograficznego) i robieniem zdjęć: strzelanie, ładowanie, polowanie i łowy, fotograf jako myśliwy; a wątek ten został wyraźnie i mocno zarysowany na przykład w Powiększeniu Michelangelo Antonioniego. To drugie wydaje się pokładać nadzieję nie w agresywnym zawłaszczaniu i narzucaniu znaczeń, lecz raczej w mniemaniu, że rzeczywistość sama niejako musi się oddać fotografowi, odsłonić przed nim, a dzieje się tak za sprawą nawiązania relacji, swoistej wymiany, "rozmowy". Rozmowa zawsze ma miejsce w czasie. O ile pierwszą relację można sobie doskonale wyobrazić (nawet jeśli nie zawsze tak jest w istocie) jako chwytanie czegoś, co się dzieje, za pomocą kamery, która pozostaje niewidoczna (lub mogłaby być niewidoczna), o tyle ten drugi przypadek łączy się zawsze z aparatem ujawnionym i obecnym. Powiedziałbym, choć tego porównania, oczywiście, nie należy traktować zbyt literalnie, że w tych dwóch relacjach można się dopatrywać pewnego podobieństwa do wprowadzonego przez Martina Bubera rozróżnienia na dwa sposoby podejścia człowieka do świata: relacji "Ja - Ty" i "Ja - Ono". "Ono" jest uprzedmiotowione i może być swobodnie konstruowane; funkcjonowanie i prezentowanie się "Ty" jest zawsze pochodną dialogu. I to jakoś owego dialogu wpływa na sposób prezentowania się "Ty".

To drugie podejście, jak sądzę, jest zdecydowanie bliższe postawie prezentowanej przez fotografów zgromadzonych w "Stowarzyszeniu Fotografów Poniekąd" i wokół środowiska "Latarnika". Fotografowie ci umieszczają się z dala od zgiełku chwili, a wiele fotografii sprzyja kontemplacji (która celebrytuje chwilę i przemienia ją w wieczność, nie zaś - jak chce tego dzisiejszy świat - zastępuje natychmiast inną; a zwolennicy "przyśpieszenia" i nowych mediów twierdzą, że jest to już jedyny możliwy świat). Utrwalona na zdjęciach rzeczywistość zostaje zatrzymana (trwa) nim jeszcze owego zatrzymania dokona fotograf. Nie ma tu gwałtu, o którym pisał Berger, zestawiając czas naświetlania fotografii (wyrwanego z "dziania się" ułamka sekundy) z długością "trwania" (w postaci zdjęcia) owej "wyrwanej" chwili. Zatrzymany czas jest już naznaczone trwaniem. Fotograf nie "wrywa" chwil ze strumienia czasu - on, ona jedynie je utrwała... Czyż takim doskonałym trwaniem nie są (szczególnie) naznaczone intrygujące portrety Andrzeja Georgiewa, Jacka Poremby, fotografie architektury Juliusza Sokołowskiego. Bezruch wydaje się immanentną cechą ujmowanej rzeczywistości. Ale czy podobnie pozbawione gwałtu nie są portrety Iwony Grodzkiej, Moniki Górskiej, Konrada Pustoły, ba większość zdjęć prezentowanych na wirtualnych stronach "Latarnika".

Juliusz Sokołowski podkreśla, że fotograf zawsze musi uzyskać zgodę fotografowanego. Akt

gwałtu wykluczony jest tak z aktu fotografowania, jak i z płaszczyzny obrazu. I nie jest to czysty estetyzm, to wymóg etyczny. Tego wymaga propagowana przez Sokołowskiego filozofia fotografowania jako spotkania.

Taki sposób potraktowania czasu w fotografii wiedzie do jeszcze jednej ciekawej sprawy: idzie o znaczenie w fotografii. Jak już wielokrotnie pisano, znaczenie w fotografii jest zawsze chybotliwe. Można mianowicie uważać, że odwrotnie niż w piśmie - gdzie według Paula Ricoeura znaczenie zostaje utrwalone (zapamiętane) kosztem zdarzenia - fotografia utrwała, "zapamiętuje" zdarzenie kosztem znaczenia. To ostatnie pozostaje zawsze niejasne, a w skrajnych przypadkach pozwala nawet na diametralnie odmienne interpretacje. Zdjęcie Murzyna uchwyconego od pasa w górę - pokazanego przez reporterkę w Nokturnie indyjskim Antonia Tabucchiego (i świetnym filmie pod tym samym tytułem Alaina Corneau) - może się wydawać wizerunkiem mężczyzny, który zwycięsko dobiega do mety. Okrutna prawda jest jednak inna, a meta, do której dobiega mężczyzna jest metą życia, chwilę później dosięga go kula.

Otóż, wydaje się, że na takie skrajnie różne interpretacje w sposób szczególny wydane są "zdjęcia chwili", zdjęcia reporterskie. To one mają skłonność wikłać się (lub mogą być wikłane) w różne narracje. Zdjęcia utrwalające czas bliższe są aczasowości opisu (a w opisie czas funkcjonuje zdecydowanie inaczej niż w liniowo biegnącej historii-narracji). Warto w tym kontekście przypomnieć także poczynione przez Bergera rozróżnienie na prywatne i publiczne użycie fotografii. W owym rozróżnieniu idzie mu przede wszystkim właśnie o problem znaczenia. Berger zauważył mianowicie, że na niejasność znaczenia wystawione są przede wszystkim fotografie publiczne - to w ich przypadku kontekst wykonania zdjęcia pozostaje najczęściej skrajnie niejednoznaczny, to one tym samym poddają się łatwo manipulacji. Odmienne rzecz się ma w przypadku zdjęć prywatnych: ponieważ pamiętamy kto na nich jest i w jakiej sytuacji zostały wykonane, zdjęcia owe zdecydowanie słabiej poddają się dekontekstualizacji. Takiej dekontekstualizacji nie poddają się również zdjęcia utrwalające czas. Jak można dekontekstualizować portret Georgiewa, akt Grodzkiej, pejzaż Poręby czy wyrafinowany kwiat Żaka?

Fotografowie zebrani wokół Latarnika świadomie odwołują się do tradycji, sięgając po tradycyjne formy fotograficzne (a jedną z ulubionych jest właśnie chyba portret), dyskutują nad fotografiami ulubionych autorów (np. nad niejednoznacznym i fascynującym fenomenem fotografii Augusta Sandera), sięgają do aparatów wielkoformatowych, za pomocą których nie da się zrobić zdjęcia błyskawicznego, sięgają też do zbiorów fotografii "odnalezionych", którym zapewniają dalszą egzystencję (fotografie Jana Czekanowskiego czy Tadeusza Wiśniewskiego). Zestawiając i umieszczając obok siebie fotografie różnej proveniencji wydają się także niwelować historyczny czas (pojmovany jako płynięcie) i w tym względzie dotyczą istoty fotografii, czasu zatrzymanego - wieczności.

Założony projekt (w postaci w jakiej go przedstawiam) wygląda niezwykle poważnie. Lecz w projekt ów - jak wszędzie dziś - wkrada się ironia: nie jest ona jednak skierowana w stronę "obiekta" fotograficznych zabiegów, lecz w kierunku ich podmiotu. Nazwa własna grupy brzmi: "Stowarzyszenie Fotografów Poniekąd" niesie taki właśnie autoironiczny komentarz. Czy wyraz "poniekąd" odnosi się do stowarzyszenia, które jest tym samym nie w pełni poważnym stowarzyszeniem, czy też do "fotografów", którzy nie są najpoważniejszymi na świecie profesjonalistami?

Fotografia jest dziwnym i nie do końca rozpoznanym medium, choć wkracza na obszar sztuki, to sztuką wcale nie jest. (Choć jak zawsze w przypadkach klasyfikacji, podział bywa arbitralny i uwarunkowany historią pojęć.) Co sprawia, że w dobie fotografii cyfrowej, fotografia "tradycyjna" pozostaje nadal tworem tak frapującym? Dlaczego utrzymujemy, że ma związek z rzeczywistością, choć przecież nikt przy zdrowych zmysłach fotografii z nią nie pomyli. Na ten dziwny związek

fotografii z rzeczywistością w niezwykle mocnych porównaniach zwracał uwagę Roland Barthes. Warto przypomnieć jego słowa: "Fotografia zawsze zawiera ze sobą swoje odniesienie [...] Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem, jak skazaniec przywiązany do trupa w pewnych torturach czy jak te pary ryb (chyba rekinów, według Micheleta), płynących w połączeniu, jakby w wiecznym zespoleniu miłosnym. Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot." Fotografia plasuje się na pograniczu świata kultury i natury (światło, phos, wiąże ją z przyrodą, pismo, graphein, z kulturą). Być może to właśnie owa podwójność zapewnia jej niesłychaną żywotność. Czy można zaryzykować sąd, że fotografia w czasach zgiełku jest ostoją realności, jedną z niewielu przystani, gdzie wśród rwących strumieni czasu zatrzymało się trwanie?

Sławomir

Sikora

-

antropolog kultury, pracuje w redakcji "Kontekstów" (Instytut Sztuki PAN). Zajmuje się przede wszystkim antropologią fotografii i filmu. Złożył pracę doktorską z zakresu funkcjonowania znaczenia w fotografii. Publikował teksty przede wszystkim z zakresu antropologii fotografii i filmu m.in. w "Kontekstach", "Kwartalniku Filmowym", "ResPublice Nowej", "Easy Riderze", "Kinie", "(op.cit.)". Prowadzi zajęcia ze studentami z antropologii wizualnej (Instytut Etnologii i Antropologii Kultury UW).