

Co oznacza bycie fotografem? Co znaczy uświadomienie sobie i wypowiedzenie się na temat swojego bycia, samookreślenie się – „jestem fotografem”? Może jest tak, że podjęcie decyzji zostania fotografem to zmiana formy opowieści o swoim życiu, historii swojego życia i tego, co człowieka otacza. Fotograf we własnym rozumieniu nie poprzestaje na obserwacji i rejestracji wybranych momentów z rzeczywistości, nie można wszak zapominać o odtwórczej i twórczej roli w układaniu prywatnej historii świata. „Portretując” świat fotografowie, często o odmiennym doświadczeniu, zarówno ci „wtajemniczeni”, ale też uwrażliwieni etnograficznie – „zawodowi dokumentaliści”, jak i ci, w których widzi się tylko „amatorów-pstrykaczy”, zawsze zostają uwikłani w jakąś opowiadaną historię świata, który istnieje bez względu na ich mniej lub bardziej refleksyjną działalność.

Przeglądaniu fotografii towarzyszy przeświadczenie, że zapamiętane i utrwalone zostają tylko te prawdziwie ważne i oryginalne. Trzeba więc spróbować nazwać to przeświadczenie – na czym polega efektywność tworzenia i zbierania obrazów, które będą olśniewające dla odbiorców teraz i potem. Być może na tym polega „etnograficzność” fotografii: z jednej strony chodzi o to, co banalne w refleksji o fotografii – że jest ona zatrzymaną chwilą i interpretacją rzeczywistości, z drugiej jednak jest też czymś więcej – ma wszak swoją historię, i co więcej, zaangażowana jest w tworzenie innych jeszcze opowieści. Etnograficzność fotografii zawiera się w trudzie dokumentowania drobiazgów codzienności, ale również i w tym, iż z jednej strony zdaje się odtwarzać relacje człowieka i świata, z drugiej – zapisuje emocje, nie tracąc mocy ich generowania. Fotografia może więc dokumentować kształty odchodzącego świata, ale też zapisuje sposoby widzenia, konceptualizowania świata, czego czynności człowieka fotografującego są jedną z wielu manifestacji. Etnograficzność jest także zadaniem dla widza, możliwą grą, jaką może on prowadzić z nieznanym sobie światem, ale też z fotografem i jego z kolei grami z fotografowaną rzeczywistością.

Zapewne w uprzywilejowanej sytuacji w rozpoznawaniu tej gry są ci, którzy sami fotografują, bo:

My fotografowie znamy uczucie odkrywania obrazu, który kiedyś był sfotografowaną rzeczywistością. Zostajemy olśnieni skalą emocji i prawdą treści. To tak wyglądało!¹

Owe fotograficzne rejestracje rzeczywistości zawsze wyrażają stosunek człowieka do otaczającego go świata, tj. tego świata sposobów postrzegania, przeżywania, a w ostateczności skupiają się także na zatrzymaniu rzeczywistości w kadrach-opowieściach.

O „etnograficzności” fotografii

II

Krótko o etnograficznych programach i postulatach naukowego wykorzystania fotografii

Etnografia zaanektowała fotografię do obserwacji i opisu rzeczywistości już w zeszłym stuleciu. Początkowa powściągliwość i niewielki zakres jej zastosowań zostały przełamane i fotografię awansowano przez wpisanie jej w określone procedury i obudowanie zwartym programem badawczym, a metody pracy fotografa, często z wykształceniem etnograficznym, przybrały charakter ogólnie przyjętych wytycznych.

Celem fotografii etnograficznej jest przedstawienie materialnej i społecznej kultury ludu. Zdjęcie fotograficzne staje się niezastąpionym dokumentem ilustracyjnym, który [...] utrwalając wszelkie dzieło rąk ludu i sceny z jego życia tworzy materiał analityczny i porównawczy, będący uzupełnieniem materiałów opisowych.²

Tematyka zdjęć ludoznawczych zawierała się w kilku kategoriach: typy antropologiczne, ubiory ludowe, sceny z pracy, sceny obrzędowe, budynki, wnętrza, przedmioty.³ W założeniach merytorycznych nacisk położony był głównie na zbieranie materiału fotograficznego o dużej przydatności naukowej, redukując kwestie wartości artystycznej. Ta tendencja zasługuje na podkreślenie: dokumentaryzm odpowiada wszak obiektywistycznym koncepcjom poznania naukowego, fotografia, podobnie jak opis naukowy, powinna być „przezroczysta” wobec naukowo przedstawianej rzeczywistości.⁴

Przełom XIX i XX wieku obfitował w odezwy i apele ludoznawców do fotografów, w których zachęta do fotografowania wiązała się z gromadzeniem kolekcji, dokumentów, w jakimś sensie niepowtarzalnych, jak rekwizyt muzealny, jednocześnie jednak odindywidualizowanych jako reprezentacja klasy, typu itd.

Niech amatorzy nadsyłają nam typy ludowe, fotogramy ubiorów, sprzętów, chat, zabaw i uroczystości, widoki okolic i przedmiotów godnych uwagi.⁵

Każda umiejętność posługuje się dzisiaj sztuką fotograficzną. [...] Także młoda umiejętność ludoznawcza (etnografia, folklor) zwraca się z ufnością ku piastunom i przyjacielom tej sztuki. Umiejętności tej widocznie w oczach i pod ręką

kom ubywa materiału. Czasy dzisiejsze usuwają nieubłagane i gwałtownie pierwotne wytwory ludowego ducha, ludowej sztuki. Życie wiejskie przybiera charakter miejski, a wraz z nim najcenniejsze świadectwa rozwoju naszego, przeszłości narodowej, giną bezpowrotnie. Trzeba zatem choć w ostatniej godzinie wdać się w to; trzeba zachować rzeczy same, a gdzie niemożna tego uczynić, utrwalić przynajmniej ich obraz i zachować dla nauki.⁶

Każda odezwa wyposażona jest w odpowiednią instrukcję tego, „jak należy zdejmować” elementy pejzażu kulturowego, by fotografie odpowiadały potrzebom zapisu dokumentującego zastanę rzeczywistość kulturową, która jednak już odchodzi w przeszłość; aby uchwycić „[...] w swobodnym i prawdziwym ułożeniu [...]”⁷ przydatny materiał ludoznawczy. Pojawiła się więc wcale niemała liczba Towarzystw i Kółek Fotograficznych zajmujących się zbieraniem „osobliwości” etnograficznych. Spełniające założenia były te fotogramy, które traktowały o treści historycznej i ludoznawczej.

Tym samym kształtował się podział na dwie kategorie – fotogramy „zdejmowane” przez osoby mające profesjonalne wyposażenie, a także wiedzę etnograficzną (to, jakie elementy obrazu podkreślać, jakie są mniej decydujące – ewentualne pominięcie innych) oraz dokumenty czasów minionych i obecnych, choć odchodzących w przeszłość rejestrowane przez amatorów. Ta druga grupa zasługuje na szczególną uwagę: niekiedy w swej intencji wcale nie miały one ambicji być naukowym dokumentem, lecz stają się etnograficznym źródłem z uwagi i na utrwalony obraz, i poświadczenie szczególnego stosunku do świata. Granica między „fachowcami” i amatorami stawała się niekiedy płynna, podobieństwa wynikające ze wspólnego patrzenia, a wyrażające się w rejestracji wydarzeń i czynienia z nich zarówno dokumentu tej konkretnej sytuacji, jak reprezentacji typu, klasy podobnych zdarzeń. Jest to wynik standaryzującego przedstawienia rzeczywistości poprzez konwencje obrazowe (np. o malarskiej proveniencji) oraz pewne „popularne” wyobrażenia antropologiczne (np. wywodzące się z fizjonomiki⁸).

Elementem uderzającym w zbiorach tworzonych do celów etnograficznych była statyczność i nienaturalność obrazu. Przekaz fotograficzny zgodny z wytycznymi dla „zbierających rzeczy ludowe” stawał się oschły i tracił siłę oddziaływania za cenę przejrystości i modelowego, typizującego ujmowania rzeczywistości kulturowej. Wyrażało się to między innymi w dążeniu do uniwersalizacji pewnych założonych metodologicznie prawd. „Zdjęcia dawne” stanowiły wyrazistą, rzeczową ilustrację, w której osobisty odbiór rzeczywistości i estetyczne widzenie schodziły na dalszy plan, dominowała zaś bezosobowość i „skuteczność” przedmiotowego zapisu.

Fotografia dzieliła więc metodykę przedstawiania z koncepcjami naukowego opisu świata; nie mogła więc lokować się zbyt blisko poetyckiej interpretacji

świata, w której jednostkowość, podmiotowość widzenia stanowiła główny element programu wielu grup artystycznych.⁹ Gdy wynalazkowi Dagguerre’a przypisano zdolność mechanicznego, „wiernego” rejestrowania świata, starano się spożytkować jego możliwości do „obiektywistycznego” zapisu, nie stawiając pytań o to, czy urządzenie, jakim jest aparat, może też stwarzać szanse na zindywidualizowaną, subiektywną wypowiedź o świecie i sobie. Fotograf nie szukał jeszcze „nowej rzeczowości”; życia, indywidualizmu, i wreszcie dynamizmu obecnego w codziennej fotografowanej rzeczywistości.

Fotografia amatorska stawiała się poniekąd konkurencyjna w zakresie tematu, estetyki i komunikatu o przeszłości lub obecności, i to zarówno do fotografii artystycznej, jak i tej dokumentalnej – rzemieślniczej. Stało się to widoczne dopiero po latach, kiedy w związku z upowszechnieniem się fotografii sama stała się „[...] formą wyżycia artystycznego, pamiątką, świadectwem obyczajowości. [...] Wyszła na podwórze folwarków, do parków i miejscowości wypoczynkowych, zaczęła sławić urok wnętrza domu, rejestrowała nowy styl życia”.¹⁰

Fotografie nieprofesjonalnych fotografów nierzadko stają się wzorem odkrycia, objawienia prawdy życia. Jednak stało się to realne dopiero dzięki możliwości spontanicznego odkrywania fotografowanej rzeczywistości przy jednoczesnym braku estetycznych i technicznych ograniczeń, do których stosowali się profesjonaliści.

Zmienił się więc stosunek do obrazu, jego odczytywania, interpretacji. Przez 150 lat ewoluował – od formy przedmiotowego, dosłownego i obiektywnego „zdejmowania” rzeczywistości do osobistej, metaforycznej i selektywnej interpretacji i archiwizacji, interpretacji, która dotyczy najgłębszych instynktów człowieka, świadomości „portretowania” świata i jego odbioru.

Przekaz fotograficzny jest ograniczony w treści i czasie – to właśnie stanowi punkt wyjścia do rekonstrukcji „wymowy” zdjęć, które czytać też trzeba jako trud odczytywania, konceptualizowania świata przez człowieka z aparatem fotograficznym, nawet jeżeli on sam z owego trudu nie zdaje sobie sprawy.

Fotografia przestała być oknem na świat, przez które widzimy przedmioty takimi, jakimi one są. Jest ona natomiast rodzajem wysoce selektywnego filtru, o którego doborze decydują konkretna ręka i umysł.¹¹

III

Standaryzacja i ideologizacja wyobrażeń

Tematem zdjęć i być może nawet motywacją prac nad wynalezieniem technologii mechanicznego zapisu jest człowiek i otaczająca go rzeczywistość. Już w pierwszych zdjęciach mocno wyeksponowane stają się głównie sceny rodzajowe.

[...] jak podobizny rybaków i rybaczek /pojedyncze i zbiorowe/, żeglarzy, żołnierzy obok zdjęć szop, stajen czy miejskich domków. Nie brak podobnych przykładów także z Francji i wielu innych krajów.¹²

Przedstawienia te zdają się ulegać standaryzacji, mocno uderza w nich skłonność do inscenizacji, aranżacji, czy wręcz reżyserii. „Typy ludowe” oscylują od przedstawień portretowych „w naturze” do żywych obrazów inscenizowanych w atelier.

[...] fotografię najlepiej rozumie się nie jako przedmiot w sensie estetycznym [...], ale jako niematerialny obraz zawieszony w pamięci. [...]

Fotografie – [...] bliższe są w swej naturze skrawkom wizualnej pamięci, a tym samym najgłębiej w nas położonym instyktom i naszej kulturze, aniżeli czemukolwiek innemu poza samymi czynnościami żywymi.¹³

Fotografie XIX-wieczne odczytywać trzeba przez konwencje realizmu, który określa zarówno język literatury, dalej – innych sztuk, jak i – w pewnym sensie wobec niego nadrzędny – język dyskursu scjentystycznego, a obejmujący filozofię nauki i metodykę prowadzenia naukowego dowodu.¹⁴ Chodzi więc o zmianę dotychczasowych sposobów przedstawiania i wyjaśniania świata – rezygnacja z traktowania historii jako układu wartości ponadczasowych, a raczej utożsamienie jej z rozpoznawalnymi empirycznie faktami – tymi, które są umieszczone we współczesnych momentach.¹⁵ Owe utrwalone momenty, zgodnie z fotograficznym rejestrowaniem rzeczywistości, zdają się drobniagową inwentaryzacją świata, co przecież dobrze wpisuje się w kontekst debaty o dowodach w indukcyjnym bądź dedukcyjnym modelu nauki, o statusie teorii itd.¹⁶ Kwestie estetyki mogą być wówczas drugoplanowe, nawet pomimo ciśnienia malarskich konwencji w fotografii.

Tendencje piktorializmu końca XIX wieku zamykały się na płaszczyźnie przedstawiania pomiędzy obrazem bezpośrednim a konstruowanym – tu powstawały więc scenki rodzajowe, do których to pasuje między innymi formuła „żywych obrazów”.¹⁷

Perypetie fotografii etnograficznej uwikłanej w pozanaukowe dyskursy przedstawić można odwołując się do kilku przykładów wybitnych twórców. Tak właśnie działało się w twórczości Edwarda Curtisa fotografującego Indian północnoamerykańskich. Jego fotogramy to uteatralizowane zapisy respektujące normy charakterystycznych dla drugiej połowy XIX wieku konwencji portretowych, aranżowanych jednak w sposób zgodny z „naturalnością” kojarzącą się z fotografowaną tematyką. Wybór „momentów” do zapisu fotograficznego był kierowany, obejmował tylko te zdarzenia, które pozostawały – według mniemania twórcy i odbiorców tkwiących w tych samych dyskursach o „innych” – w pełnej harmonii z naturą. Indianin przedstawiany był więc jako typ o określonych walorach antropologicznych i ideowych, element mitu amerykańskiego. Mogło tu więc chodzić o pogodzenie prawdy naukowej z prawdą arty-

styczną – prawdy szczegółów z prawdą całości,¹⁹ może jednak rzecz całą trzeba będzie rozpatrywać inaczej, rozpoczynając od pytań o status dokumentacji ikonograficznej w naukach antropologicznych i nieuniknione zideologizowanie wypowiedzi antropologicznej.²⁰ Artystyczność ważna dla jednych może być drugorzędna dla innych, którzy w fotografii doszukują się przekazu treści istotnych społecznie, historycznie, antropologicznie itd.

IV

„Etnograficzność” fotograficznych przedstawień

Fotografia, z punktu widzenia praktyki współczesnej, jest jednym ze źródeł wzorów kulturowych, stanowi zarówno zapis, jak i wzór relacji człowieka i jego czasoprzestrzeni, człowieka i jego wyobrażeń. Opisu popularne u schyłku XIX wieku i tworzone obecnie masowo zdjęcia, można podjąć próbę rozpoznawania standardów przedstawienia zmiennych rzeczywistości społeczno-kulturowych, widząc w nich kolejne studia o pewnej umowie co do tajemnicy i realności, i zmienności kulturowej samych twórców i wytwórców fotografii. Zarówno w XIX stuleciu, jak i współcześnie powstawało i powstaje mnóstwo obrazowych wizerunków człowieka i otaczającej go rzeczywistości. Stają się one źródłem etnograficznym, rodzajem osobliwych pamiątek zawsze już o przeszłości (To – co – było).²¹

Fotografia – medium umożliwiające „[...] dokonanie antropologicznie wartościowego zapisu różnych wymiarów rzeczywistości – [...]”. Może stać się „[...] narzędziem wykraczającym poza konwencjonalne użycie w charakterze materiału ilustracyjnego [...]”.²² Owa szczególna wartość fotografii – jej „etnograficzność” może stać się czymś więcej niż podaniem danych na jakiś temat; może stać się „przypomnieniem”.

Rzeczywistość, którą fotografia odsłania i balsamuje, prawda, którą przywołuje, składają się na rodzaj doświadczenia przeszłości.²³

Owa „etnograficzność” będzie tym niedookreśleniem, które tak bardzo ożywa w niektórych fotograficznych zapisach rzeczywistości, i które pozwala i pomaga „[...] dotrzeć do ukrytych warstw przekazu kulturowego”.²⁴

Fotografie, począwszy od tych pamiątkowych, mających szczególną rangę świętych obrazków,²⁵ aż po rozbudowane i często artystycznie wyrafinowane „portrety świata” stają się częstkami czy to kultury ludowej, czy szerzej – wielu pokładów kulturowych znaczeń. To ta właśnie „etnograficzność” – bycie źródłem, przedmiotem o macierzystych kontekstowych sensach, który otwiera przed poznającym perspektywy innych odczytań. To co dostrzegamy na fotografii i jako fotografię, to komunikat – przeszłość z całą jej ikonizacją

i symbolicznością (odzwierciedla więc rzeczywistość i jest komunikatem opartym na skonwencjonalizowanych kodach).²⁶

„Etnograficzność” fotografii oznacza pójście w odczytaniach nieco dalej: ukazywanie rzeczywistości w inny sposób: realizm fotograficznych „ikon” – „[...] może być i coraz częściej bywa – określany nie przez to, co «naprawdę» istnieje, ale to, co «naprawdę» dostrzegam”.²⁷ Wspólna w tym wymiarze kategoryzowania zdjęć staje się jej tematyka, ujmująca przede wszystkim człowieka w jego własnym otoczeniu, jak i wspólne doświadczenie nostalgiczności istnienia dystansu czasowego. Akcent położony na „etnograficzność” fotografii oznacza wyjście poza ograniczenia materiałowe fotografii etnograficznej i stanowi pewną interpretacyjną tezę na temat sposobu użytkowania fotografii np. amatorskiej czy pamiątkowej.

Być może dla wyjaśnienia problemów byłoby właściwe podejście hermeneutyczne, w którym fotografie komentuje się, nie wiążąc ich jedynie z empirycznym odzwierciedleniem danej rzeczywistości, ale faktem, iż „[...] każdy obraz może być odczytywany i interpretowany na wiele równoprawnych sposobów, wynikających ze społecznych, kulturowych i indywidualnych różnic pomiędzy nadającymi mu znaczenie podmiotami”.²⁸

Fotografia jest więc tyleż źródłem wiedzy o przeszłości, co o jej wyobrażeniach, przedstawieniach, sposobach układania narracji, a może w jeszcze wyższym stopniu powinna być traktowana jako źródło poznania historii samych wyobrażeń i ich standardów. Fotografia stała się twórcza na różnych poziomach; początkowo bardziej intuicyjnie niż rzeczowo.

Początkowo rzecz rozgrywała się – wedle dzisiejszych standardów rozdzielania domen wiedzy – między malarskością fotografii a obiektywizmem „naukowego” dokumentowania. Obie kategorie zdjęć dają się jednak odczytywać właśnie w kategoriach „etnograficzności” fotografii. Racjonalny wybór stylu w fotografii nie do końca ostatecznie wpływa na jej walor „etnograficzności” – ostatecznie jest to przede wszystkim kwestia wyboru, i to osobistego.

[...] obrazem rzeczywistości jest coś w rodzaju dokumentu; [...] Odnaleźć możemy w nim ślady ludzi, przedmiotów i zjawisk, które są dowodami istnienia tego świata, bez względu na to, czy dotyczą epok minionych czy czasów obecnych. Obraz rzeczywistości jest odbiciem tej rzeczywistości, jakby jej zmateriałizowanym „odciskiem”.²⁹

V „Portrety” świata

O „etnograficzności” fotografii świadczy pewna ich osobiliwość – na takie zasługują niektórzy przedstawiciele fotografii twórczej. Fotograf staje się świadkiem dziejącej się rzeczywistości, a dalej fotografowie „[...]

notują nieprzerwanie wizerunek [...] całych społeczeństw”.³⁰

Atget prawie zawsze był blisko „niepowtarzalnych wspólnych obrazów (widoków) rzeczywistości, które były momentami przełomowymi i niepowtarzalnymi”; nigdy nie był to po prostu zwykły długi rząd wyładowanych pudeł; albo tylko podwórza Paryża, gdzie od rana do nocy stały zwarte szeregi ręcznych wózków; albo stoły pozostawione z nieuprzątniętymi jeszcze talerzami, przez ludzi, którzy dopiero co posilili się i odeszli – tak jak istnieją one przez setki i tysiące tych samych godzin; albo dom publiczny przy ulicy... nr 5, którego gigantyczny numer pojawia się z czterech stron fasady budynku. W rzeczywistości większość tych obrazów jest opustoszała. Opustoszałe Porte d'Arcueil przy Fortyfikacjach, opustoszałe schody, opuszczone podwórza [...]. Jednak one nie są osamotnione, opuszczone, a jedynie pozbawione gwaru; miasto na zdjęciach wygląda jakby było uprzątnięte, pozbawione czegoś lub kogoś, jak mieszkanie, do którego nie wprowadził się jeszcze żaden nowy lokator. To zabiegi fotografii surrealistycznej, takie umieszczenie sceny, aby pokazać uczucie dystansu, relację pomiędzy człowiekiem a tym, co go otacza. To daje otwarte możliwości, by pod spojrzeniem naszych oczu cała intymność została objawiona poprzez rozświetlenie detali.³¹

Fotografie Eugène'a Atgeta to unieruchomiony obraz w pamięci, o sposobie bycia ludzi w otaczającej ich rzeczywistości, pamięci o ulicach, domach, wnętrzach – odchodzących w przeszłość. Poznawaniu przedstawionej przez niego rzeczywistości towarzyszy pozorny nastrój ciszy i bezruchu – dający swobodę rejestracji i interpretacji przeszłości. Zdjęcia

Robione z wysokości oczu, nie ukazują wymyślnych widoków z góry lub z dołu. Ale nasycia je osobiłwą atmosferą. Opustoszałe uliczki, zabawne frontony sklepików, sztywno upozowane postacie pogrążone w jakiejś hipnotycznej ciszy i bezruchu.³²

Powstanie dokumentu nie dzieje się przez przypadek

[...] widoczne jest, w wyborze sposobu poruszania się, w wyborze chwili, obsesyjne zainteresowanie konkretnym incydentem, z którego na własne ryzyko wysnuwamy szersze uogólnienie, wbrew temu, co rzeczywiście oglądamy.³³

Inny, nie mniej wyrazisty, przykład stanowią fotografie Louise Boyd (z czwartej dekady XX wieku), które uznać można ze względu na realizację założeń „etnograficzności” za studium dokumentujące odchodzący w przeszłość kulturowy obraz polskich kresów. Tematem jej zapisu był „[...] przede wszystkim człowiek, jego mieszkanie, praca, otoczenie, w którym żyje – osada, wieś, plac targowy w miasteczku, pole, droga”.³⁴ Kryterium jej tematów i fotografowanych przedstawień była archaiczność, tradycyjny, dawny styl życia. Jej zdjęcia charakteryzują się dużą spontanicznością ujęcia, brakiem upiększania (przez dodawanie poszczególnych rekwizytów), stara się świadomie i z premedytacją nie inscenizować danej jej rzeczywistości zgodnie z przyjętym osobistym programem badawczym – zapisem fotograficznym znikających obrazów życia.

Malownicze ujęcia przytulnych drewnianych chat, polnych dróg, wiatraków stojących jakby na straży wśród szachownic pól, członów popychanych długim drągiem, płynących wśród rozlewisk, wieśniaków w barwnych ludowych strojach, to obrazy należące do przeszłości.³⁵

Osobliwością w tym względzie stała się także fotografia Jana Bulhaka. Jego twórczość najchętniej rozpisuje się za pomocą interpretacyjnych haseł: pseudoimpresjonizm – fotografia ojczysta – fotografika.

[...] z tej nowej wówczas perspektywy zbliżenia, wzięła się moda fotografowania tematów powszednich, ujranych z bliska, jakby mimochodem.³⁶

Dla nowej formy fotografiki rozumianej jako „sztuka fotograficzna” oddano do dyspozycji obiektywy miękkokorysujące, które zapis fotograficzny upodobniały do obrazu malarskiego. W swojej konsekwencji opierająca się i nawiązująca do stylistyki malarskiego obrazowania, mimo swej niekonwencjonalności stała się źródłem o... – źródłem/dokumentem tworzącym wizję bardziej osobistą, jakby umyślnie sprowadzoną i zamykającą się w przedstawieniu przemijającego zdarzenia.³⁷ Wielbicieli twórczości Bulhaka – „arystokracji sztuki – fotografiki” – zapatrzeni w dzieła przeszłości wykorzystywali stały zakres tematyczny: pejzaże, architekturę, martwe natury, sceny rodzajowe, portrety – pełne zdrowej prawdy przeżywania życia – nie było tam miejsca na rzeczowość i ponurość – obie bolesne. Nie chodziło o nadmierną narracyjność zdjęcia (stąd może inny stosunek do czasu i przestrzeni), ale w r a ż e n i e – powstałe naturalnie – „w błysku chwili”. To rodzaj akcji artystycznego dokumentowania Wilna – forma raczej bezosobowej dokumentacji, a potem szerzej – projekt „Fotografii Ojczystej” – pobudzającej wyobraźnię. Wszystko zamykało się wokół człowieka, architektury, typowych „widoków” – to, co specyficzne i reprezentacyjne, za każdym jednak razem rzeczywistość stawała się przetworzona, a reprodukcja świata otaczającego, „[...] jako jej nowa, niepowtarzalna kreacja, będąca interpretacją a nie zapisem krajobrazu”.³⁸

I jeszcze jedna opowieść:

W trzydziestym czwartym i trzydziestym siódmym roku wykonałem zdjęcia etnograficzne aparatem Kodak Retina w gminie Piaski, nad jeziorem Białym, Czarnym i Sprowskim. Do fotografowania Polesia zachęcił mnie Jan Bulhak – znany, bardzo zany fotografik, który utrzymywał wszystko, co ginęło. Często czytałem miesięcznik „Fotografia”, gdzie zachęcał uprawiać fotografię rodzimą i fotografować to, co mijają bezpowrotnie. I czytając te jego zachęcenia, zdecydowałem, że ja też coś takiego zrobię.³⁹

Więc pojechałem rowerem do odległej o trzydzieści pięć kilometrów bardzo zacofanej dzielnicy, Polesia nawet: gmina Piaski. W tej gminie było największe zacofanie.⁴⁰

Wówczas dopiero mogłem zrobić to zdjęcie: siedzą na przy- czy, z jednej strony młode małżeństwo, z drugiej strony małżeństwo starsze – to rodzice widocznie któregoś z tych małżonków – i w kołysce z wikliny buja się dziecko, oni kołyszą...⁴¹

Robiąc te zdjęcia etnograficzne, miałem właśnie to na uwadze, że przyjdzie czas, że tego nie będzie, że to się zmieni, że ewolucja stopniowo następuje w każdej dziedzinie życia... znakiem tego jeszcze była ta kurna chata. Ale byłem przekonany, że tej kurnej chaty też wkrótce nie będzie. I z zewnątrz miałem sfotografowaną tę kurną chatę, ale tego zdjęcia nie mam...[...].⁴²

Fotografia staje się ważna nie ze względu na treść, ale komunikat, którym jest. Komunikat ten traktuje o fragmentach rzeczywistości, która była, ale jest też mocnym potwierdzeniem jej minionej obecności. Aura w fotografii (jej odbiorze) pojawia się w miarę, jak rośnie dystans czasowy, fotografia staje się „pamiątką”,⁴³ o coraz bardziej nostalgicznych przesłaniach. W takiej sytuacji zawsze tworzyć się będzie napięcie pomiędzy realnością a abstrakcją – zdjęcie konserwuje jednak tylko chwilę, pozostaje więc skrawkiem, okrucieństwem opowiedzianego zdarzenia.

[...] nieoczekiwane wrażenia [...] – z całą ostrością przywołują minione zdarzenia i ich emocjonalną aurę, pozwalając na ponowne przeżycie przeszłości.⁴⁴

W takim psychologicznym czy egzystencjalnym sensie fotografia zawsze posiadać będzie wartość magiczną, zawsze będzie tajemniczym komunikatem – tajemniczym bo podanym do interpretacji. Zdjęcie to niekwestionowany dowód i niekwestionowana tajemnica:⁴⁵ jak było naprawdę?

Obraz fotograficzny to medium subiektywne – przez znaczenia nadawane fotografii zdjęcia stają się rozwiązywaniem zagadki. Fotogramy będąc przedłużeniem naszych zmysłów, są niejako „zaproszeniem” do zgłębienia tajemnicy i rozpoznania przeszłości z punktu widzenia konkretnego kodu. To jak otwieranie drzwi, do których dobrać należy odpowiedni klucz. Każda bowiem fotografia może ukrywać nieskończoną ilość wątków układających się w obszerne relacje.

„[...] nigdy nie był to po prostu zwykły długi rząd wyładowanych pudeł [...]”⁴⁶ – każde zdjęcie stawało się niepowtarzalnym wydarzeniem; było czymś więcej.

Fotografia będąc komunikatem, narzuca swoim odbiorcom sugestię o dominacji funkcji referencyjnej. To, co najbardziej pociąga, a to zatrzymanie twarzy, zatrzymane w działaniu się zdarzenie, jakby ciągnące się w oddali, a jednak zatrzymane schody, ulice, szeregi wystaw sklepowych, cienie przemyskujących, a jednak zatrzymanych ludzi...

To, na co liczymy, czego oczekujemy, jest potrzebą – często nieświadomą – dotarcia do prawdy o tamtych zdarzeniach, potrzebą przywołania przeszłości, dotknięcia jej, magicznego dotknięcia w zdjęciu.⁴⁷

Najprostsza fotografia może przerodzić się w fascynujący dokument, stając się tym samym źródłem o przeszłości, prawie dotykanej.

Otwiera cały świat ekspresji i komunikacji, oddana do dyspozycji pojedynczej, twórczej indywidualności. [...] Obiektyw otwiera się i zamyka, przepuszczając w tej krótkiej chwili jedynie drobnutki promień światła, a potem... staje się cud.⁴⁸

Fotografie pełne są historii – opowieści o wszystkim. Powstałe obrazy fotograficzne, „[...] wynurzają się jak pojedyncze punkty czy pojemniki pamięci”.⁴⁹ Praktykowanie fotografii, gromadzenie fotograficznych wizerunków świata kształtować mogło samą świadomość fotografa.

Tak rozumiana fotografia ma nas nakierowywać, jej twórca nawet podświadomie zmusza i prowokuje widza, „[...] którego postrzeganie jest przypadkowe i chaotyczne, aby przestał kręcić bez celu głową i oczami”.⁵⁰

Po zamknięciu albumu fotograficznego pozostaje w odbiorcy wrażenie spotkania śladu rzeczywistości – dokumentu zaistniałej chwili – sytuacji przypadkowej lub zaaranżowanej; obraz – niczym Proustowska magdalenka – inicjuje wyprawę w obszary „utraconego czasu”. Różni się od niepochwytnej smaku ciasteczka uobecnieniem osiąganym dzięki „faktyczności” tego, co przedstawione. Patrząc, nie trzeba wyobrażać sobie, ponieważ to, co było, jest po prostu widziane. Skutkiem jest anektowanie tych śladów do sfery naszych trwałych obrazów rzeczywistości. Fotografia „przypomina” w takim wypadku „jak było”.

Fotografia z drugiej połowy XIX i przełomu XIX i XX wieku zawiera coś, co można by rozumieć jako „odrealnienie” świata, będące jednak poszukiwaniem jego „istoty”. Jej zniekształcenia wynikające z możliwości technicznych, a raczej ich braku, stają się wyróżnikiem jej „magiczności”, tajemnicy rejestrowanego świata. Obrazy przybierają status obrazów zanikających – stąd następstwem tego staje się zanikanie granicy: obraz i świat. Może więc fotografia zatracać swój związek z rzeczywistością (jest swoim *simulacrum*).⁵¹ Oglądanie zdjęć z przeszłości to proces przypominania świata już zamkniętego, nieobecnego.

Od momentu uwiecznienia czyjejś twarzy na zdjęciu pamiętać o niej staje się niepotrzebna. Zarazem jednak pamiętamy o tej twarzy tylko dlatego, że zachował się jej ślad w albumie.⁵²

Ale jednocześnie jest jego dotknięciem. „Pamięcią widzialną”⁵³ o przeszłości. Obraz ma ukrytą wiadomość. W pamięci pozostają nam fotograficzne kadry, z których budujemy obraz przeszłości. Fotografia dopomina się o swoje przetrwanie, o to, by wiecznie wskrzeszać świat, który odszedł.⁵⁴

Przypisy

- ¹ J. Lewczyński, *Fotografia i co dalej...*, „Prace Naukowe. Wychowanie Artystyczne” t. VI, Częstochowa 1997, s. 27
- ² M. Szulc, *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Wrocław 1955, s. 13
- ³ Tamże, s. 13.
- ⁴ Problematyka metodyki opisu, ale też jego statusu, stanowiła istotny wątek w refleksji estetycznej schyłku XIX wieku, por. np.: D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001; H. Michalski, *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX-wiecznej*, Warszawa 1999
- ⁵ M. Szulc, dz. cyt., s. 17
- ⁶ Cyt. za: F. Krëek, *Rozmaitości*, „Lud” 1899, t. 5, s. 392
- ⁷ M. Szulc, dz. cyt., s. 17
- ⁸ Kwestie relacji fizjonomicznej lektury człowieka z poetyką przedstawienia typów ludowych w ikonografii etnograficznej stanowić będzie przedmiot odrębnego opracowania; będzie to miało istotne znaczenie dla charakterystyki fotografii w koncepcjach etnograficznych schyłku XIX wieku i początku wieku XX. Zob. np. C. G. Lavater, *Zasady fizyognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy* przez A. Ysabeau, tłum. Wł. Noskowski, Warszawa 1883. Por. także, Z. Libera, *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996
- ⁹ Zob. np. recepcję poglądów A. Schopenhauera: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969
- ¹⁰ U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965, s. 19
- ¹¹ D. Davis, *Fotografia jako kultura*, tłum. R. Drzewiecki, „Fotografia” 1980, nr 2, s. 22
- ¹² J. Mierzecka, *Czym jest fotografia?*, Warszawa 1985, s. 7
- ¹³ D. Davis, dz. cyt., s. 29
- ¹⁴ Por.: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1986
- ¹⁵ Por.: A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 46-47
- ¹⁶ Por. np.: A. Chalmers, *Czym jest to, co zwiemy nauką?*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 1993
- ¹⁷ Kwestie zależności fotograficznych przedstawień od konwencji „żywych obrazów” wymagają dopiero bliższych studiów, por. na ten temat: M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995
- ¹⁸ Por.: R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką*, „Obscura” 1983, nr 4, s. 15; A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 84-85.
- ¹⁹ Por.: np. J. Clifford, *Tożsamość w Mashpee*, [w:] tenże, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak i in., Warszawa 2000
- ²⁰ Por.: R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trzaniel, Warszawa 1996, s. 129-131
- ²¹ K. Olechnicki, *Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 4, s. 110
- ²² Z. Toczyński, *Prawda w fotografii jako kategoria estetyczna*, [w:] *Film i kultura współczesna*, pod red. J. Plisieckiego, Lublin 1996, s. 25.
- ²³ K. Olechnicki, dz. cyt., s. 112
- ²⁴ Ta sakralizacja przedstawienia widoczna jest zwłaszcza w dawnych fotografiach pamiątkowych (Zob. R. Sulima, *Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, [w:] tenże, *Słowo i etos*, Kraków 1992), z których część trafiała nawet do „dekoracji” nagrobków; zob.: K. Ku-biak, *Wokół fotografii nagrobnej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1-2
- ²⁵ Tamże, s. 116-117
- ²⁶ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 113
- ²⁷ L. M. Henny, *Theory and Practice of Visual Sociology*, „Current Sociology” 1986, t. 34, nr 3; cyt. za: K. Olechnicki, *Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 4, s. 116-117

- ²⁸ G. Przyborek, *Dwa obrazy rzeczywistości*, „Photographica” 1997, z. 1, s. 39
- ²⁹ U. Czartoryska, *Portret fotograficzny*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 62
- ³⁰ W. Benjamin, [w:] *Paris. Eugène Atget 1857-1927*, oprac. A. Krase, red. H. Ch. Adam, Köln 2000, s. 23
- ³¹ A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987, s. 51
- ³² D. Davis, dz. cyt., s. 24
- ³³ S. G. Mikoś, *Wstęp*, [w:] *Louise Arner Boyd, Kresy. Fotografie z 1934 roku*, Kraków 1991, s. 10
- ³⁴ Tamże, s. 12
- ³⁵ U. Czartoryska, *Przygody plastyczne...*, s. 13
- ³⁶ Por.: J. Busza, *Wobec odbiorców fotografii*, Warszawa 1990, s. 13
- ³⁷ J. Kucharska, *Jan Bulhak – inwentaryzator Wilna (1912-1944)*, „Prace Naukowe. Wychowanie Artystyczne”, t. VI, Częstochowa 1997, s. 36
- ³⁸ J. Szymańczyk, *Jestem fotografem*, oprac. A. Engelking, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3-4, s. 193
- ³⁹ Tamże, s. 193
- ⁴⁰ Tamże, s. 193
- ⁴¹ J. Szymańczyk, *Jestem fotografem*, przygotowała do druku A. Engelking (dokończenie), „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 1, s. 58-59
- ⁴² Pamiątką obdarzoną znaczeniami, o jakich pisał H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 163
- ⁴³ M. Zalewski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 38
- ⁴⁴ Por.: S. Sontag, dz. cyt., s. 107
- ⁴⁵ W. Benjamin, dz. cyt., s. 23
- ⁴⁶ Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, dz. cyt., s. 57
- ⁴⁷ Benneton Oliviero Toscani, cyt. za: J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń 1999, s. 10
- ⁴⁸ E. Perego, *Inimate Moments and Secret Gardens. The Artist as Amateur Photographer*, [w:] *A New History of Photography*, Kolonia 1988, s. 355. Cyt. za: A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 62
- ⁴⁹ A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 89
- ⁵⁰ Por.: M. Michałowska, *Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów*, „Sztuka i Filozofia” 2000, nr 18, s. 95-97
- ⁵¹ Tamże, s. 100
- ⁵² Por.: tamże, s. 105
- ⁵³ Por.: R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996: Fotografia ma w sobie moc wskrzeszania, stanowi „misterium współlistnienia” przeszłości i teraźniejszości w jakimś „porządku metafizycznym”.



Afganistan. Lale. Szkoła. Fot. Anna Beata Bohdziewicz