

# Fotografia – pamięć – wyobraźnia

Sławomir Sikora

Jedyny problem to jak zmienić portret z powrotem w osobę...  
Musimy się kłopotać znaczeniem, a nie wyglądem.

Michael Lesy

Nigdy nie widzimy dwóch ludzi,  
lub jednego człowieka,  
dwa razy tak samo.

To, czemu nie nadaliśmy nazwy  
lub czego nie ubraliśmy w symbol,  
umyka naszej uwadze.

W. H. Auden<sup>1</sup>

Związek fotografii z pamięcią wydaje się oczywisty i jednoznaczny. W życiu codziennym nie nasuwa on żadnych wątpliwości: mówimy o pamiątkowych zdjęciach, dawaniu zdjęć na pamiątkę (na pamiątkę swoją podobiznę ofiaruję...) itd. Ten związek pamięci i fotografii podkreślany był już od samego początku istnienia fotografii. W latach pięćdziesiątych zeszłego wieku Oliver W. Holmes nazwał fotografię lustrem z pamięcią. Taką też nazwę nadano fotografii w języku łacińskim – *speculum memor*, co dosłownie znaczy właśnie lustro pamięci – ale tę ostatnią nazwę ukuto dopiero w połowie dwudziestego wieku.<sup>2</sup>

W tym porównaniu do zwierciadła doszła do głosu jedna z najważniejszych cech fotografii, lub też – precyzyjniej – jedna z istotniejszych cech przypisywanych fotografii, a mianowicie jej wierność rzeczywistości. Fotografia traktowana jest jako zapis, ś l a d, czy nawet substytut rzeczywistości. Deiktyczny język fotografii powoduje, że traktowana jest ona jako rzeczywistość bliższa, łatwiej dotykalna, pod ręczna.

„Co zastępowało fotografię przed wynalezieniem aparatu? Oczekuje się, że odpowiedź będzie brzmiała: rytownictwo, rysunek, malarstwo. Bardziej odkrywcza odpowiedź mogłaby brzmieć: pamięć” – pisze John Berger<sup>3</sup>. Można by zatem traktować fotografię jako zewnętrzną pamięć. Jeśli tak, to byłaby ona obciążona tym samym dylematem, jaki Platon przypisał pismu. Tamuz, odpowiadając Teutowi zachwalającemu pismo jako lekarstwo na pamięć i mądrość, mówi: „Ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek, który się tego wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć, zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza z samego siebie. Więc to nie jest lekarstwo na pamięć, tylko środek na przypominanie sobie. Uczniom swoim dasz tylko pozór mądrości, a nie mądrość prawdziwą. Posiadają bowiem wielkie odczytanie bez nauki i będzie się im zdawało, że wiele umieją, a po większej części nie będą umieli nic i tylko obcować z nimi będzie trudno.”<sup>4</sup> Chyba w podobnym kierunku musiała podążać myśl Franza Kafki, kiedy w rozmowach z Gustavem Janouchem powiedział, że fotografujemy, aby zapomnieć.<sup>5</sup>

Takie zastrzeżenie wobec związku pamięci z fotografią wyda się tym bardziej słuszne, jeśli uwzględnimy, że fotografia, odmiennie niż pamięć, nie przechowuje znaczenia. Kiedy w *Nokturnie indyjskim*, filmie Alaina Corneau, reporterka pokazuje Rossigniolowi fotografię uchwyczonego od pasa Murzyna z podniesionymi rękami, wydaje się, że triumfuje on po zwycięskim biegu; w rzeczywistości stoi przed plutonem egzekucyjnym, a za chwilę mają paść śmiertelne strzały. Racja ma więc John Berger, kiedy powiada, że tylko fotografia rodzinna może nieść dla nas jasne znaczenie, fotografia prasowa (publiczna) pozbawiona kontekstu łatwo może nas mylić co do swego znaczenia i przesłania.<sup>6</sup>

Jurij Łotman w artykule *Sztuka kanoniczna jako paradoks*

*informacyjny*<sup>7</sup> wskazał na dwa typy komunikatów, które umownie można by nazwać „notatką” i „chusteczką z supelkiem” zawiązanym, aby o czymś pamiętać. Komunikat pierwszy niesie w sobie treść, która w zasadzie jest czytelna dla każdego, kto potrafi czytać, komunikat drugi spełnia jedynie funkcję mnemotechniczną, jest tylko przypomnieniem, że o czymś mamy pamiętać, wydobycie komunikatu z tekstu bez jego wcześniejszej znajomości jest niemożliwe. Odbiegając od znaczenia jakie nadawał temu podziałowi Łotman, można powiedzieć, że fotografia paradoksalnie, wbrew mniemaniu o oczywistości przekazywanego przez nią komunikatu, przynajmniej czasami byłaby bliższa właśnie temu drugiemu systemowi komunikacji. Zakładałaby wiedzę, znajomość kontekstu, by można ją było właściwie zrozumieć. Wiąże się to z faktem, że fotografia nie ma własnego języka, nie ma ustalonych cech dystynktywnych, które można by traktować jako znaki i które umożliwiałyby jej czytanie.

Uwagi te potraktujmy jako wstęp do pewnej przygody z pamięcią, jaką opisał w swojej książce *La chambre claire* Roland Barthes.<sup>8</sup> Zanim jednak przejdę do sedna sprawy muszę pokrótce przypomnieć poglądy Barthesa na fotografię.

Cała wspomniana książka Barthesa podporządkowana jest poszukiwaniu istoty fotografii, tych cech tego nowego medium, które czynią ją swoistym, odmiennym od poprzednich, typem obrazowania. „To, co Fotografia reprodukuje w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz: powtarza ona mechanicznie coś, co nigdy już nie będzie mogło powtórzyć się egzystencjalnie. W Fotografii zdarzenie nie wykracza nigdy poza siebie, ku czemuś innemu: jakaś całość, sprowadza się zawsze do przedmiotu, który widzę. Jest ona absolutną Jednostkowością, wszechwładną Przypadkowością, głuchą i bezmyślną.” [§ 2]<sup>9</sup> To właśnie przypadkowość fotografii powoduje, że trudno mówić o fotografii jako takiej (ogólnie), zawsze bowiem nasuwają się określone zdjęcia. W pierwszym spojrzeniu w fotografię zawsze widzimy określony wycinek rzeczywistości, sama fotografia pozostaje jakby niewidoczna, widzimy człowieka, zwierzę, przedmiot, krajobraz. To dopiero akt refleksji pozwala nam na nią patrzeć jako na zdjęcie, medium, dostrzec nie odniesienie rzeczywiste (referencję), lecz to, co semiotyka nazywa znaczącym. Fotografia związana jest ze swoim odniesieniem rzeczywistym tak silnie, że próba ich rozdzielenia nieuchronnie powoduje „zniszczenie” fotografii.

Fotografia nie da się w żaden sposób przekształcić, np. filozoficznie, jest „całkowicie obciążona przypadkowością, dla której jest nieważką i przezroczystą kopertą”. [§ 2]

W obliczu fotografii Barthes staje rozdarty między dwoma głosami: pierwszy narzucający się głos nauki mówi – „Wracaj do Fotografii. To, co tu widzisz i co powoduje twoje cierpienie, należy do kategorii 'fotografii amatorskich', którymi zajmuje się zespół socjologów; to tylko ślad integrującego ceremoniału społecznego, który ma ponownie wyprowadzić Rodzinę na

spokojne wody.” Drugi, donośniejszy głos wewnętrzny nalega: pomiń socjologiczny komentarz. Barthes postanawia iść za tym drugim głosem. Wobec pewnych fotografii chciałby być nieoswojony, bez kultury. [§ 2] To pragnienie jest oczywiście w pewien sposób złudne. Wobec fotografii można próbować być jedynie dzikim naszej kultury, wiadomo bowiem, że ludzie innych kultur mają często trudności w odczytaniu rzeczywistości w fotografiach.<sup>10</sup>

Barthes zauważa, że wszystkie podziały, jakie stosuje się wobec fotografii, są wobec niej zewnętrzne, są poza jej istotą. Z tego właśnie powodu postanawia obrać inną, bardziej osobistą drogę. Zauważa, że pewne fotografie nic mu nie mówią, inne zaś wywołują w nim radość, jedne milczą, inne wydarzają się, są przygodą. Barthes używa tu w formie zwrotnej czasownika, który w języku francuskim strony zwrotnej nie ma („telle photo m’advient”; *advenir* = wydarzać się, stawać się) [§ 7]: czyli pewne fotografie jemu się „wydarzają”. Postanawia poszukiwać istoty fotografii własną drogą, drogą, która prowadzi poprzez badanie zdjęć, które coś mu mówią, które lubi. Postępowanie tą drogą wiedzie go do rozróżnienia dwóch możliwych sposobów opisu, czy też zainteresowania fotografią. Pierwszy z nich nazywa *studium*, drugi – *punctum*. Pierwszy wiąże się z kulturową, niejako obiektywną lekturą zdjęcia. Bazuje ona na w i e d z y osoby, która je ogląda. Barthes pisze: „Rozpoznać *studium* to niechybnie spotkać się z intencjami fotografa, współbrzmieć z nimi, a próbować je lub też odrzucać, ale zawsze je rozumieć, dyskutować je w swym wnętrzu, ponieważ kultura (do której *studium* przynależy) jest umową zawartą między twórcami i konsumentami.” [§ 11] *Punctum* to słowo, które etymologicznie związane jest z raną, bolesnym miejscem; pewne fotografie są rozdzielające, przeszywają. Wiele fotografii – jak powiada Barthes – w ogóle nie ma *punctum*. *Punctum* jest spoza jakiegokolwiek kodu, trudno je zlokalizować, czasem dopiero po długim czasie, po poszukiwaniach i błędzeniach, po odłożeniu fotografii lub zamknięciu oczu udaje się ustalić co naprawdę było powodem niepokoju i bólu w danym zdjęciu – „to nie ja je [tj. *punctum*] wyszukuję, (...) lecz ten element wyrasta ze sceny, wystrzela z niej jak strzała i przebija mnie” [§ 10]. Żeby zatem uchwycić *punctum*, trzeba niejednokrotnie pozwolić dojrzewać obrazowi bez patrzenia nań. *Punctum* często odnosi się do osobistych przeżyć, wspomnień, jest spoza kultury. Jak pisze Barthes – trudno znaleźć jakikolwiek związek między *studium* a *punctum*. To właśnie ten drugi aspekt fotografii go pociąga. Jako *spectator* Barthes interesuje się fotografią jako „raną”, a nie problemem. Można tu chyba widzieć pewne pokrewieństwo do Marcelowskiego rozróżnienia na tajemnicę i problem.

W swoich dawniejszych poszukiwaniach dotyczących literatury Barthes wyróżnił literaturę nadającą się do czytania i tę nadającą się do pisania. Prawdziwie godną uznania byłaby tylko ta druga. Odczucia jakie płyną z obcowania z nimi Barthes nazwał odpowiednio przyjemnością i rozkoszą (*plaisir* i *jouissance*). Choć trudno byłoby porównywać bezpośrednio *jouissance* z *punctum*, istnieje pewne podobieństwo ze względu na intensywność uczuć, jaki się z nimi wiąże.<sup>11</sup>

Przypadkowość fotografii odróżnia ją od sztuki. Sztuka zmierza do uchwycenia istoty zjawiska. Potrafi syntetyzować cechy przedstawianego zjawiska. Fotografia zaś daje zawsze określony, jednostkowy w y g l ą d. Jest skrajnie metonimiczna i asymboliczna.<sup>12</sup>

Dalsze poszukiwania Barthesa wiodą go do odkrycia istoty fotografii – jest nią zwykłe, banalne *to było*. „Obraz, powiada fenomenologia, jest niebytem obiektu. Otóż Fotografia, jak twierdzą, to nie tylko nieobecność obiektu, ale także, w tym samym momencie i na równi fakt, że ten obiekt rzeczywiście istniał i że był tam, gdzie go widzę. Tu właśnie tkwi szaleństwo, ponieważ aż do tego dnia żadna reprezentacja nie mogła zapewnić mnie co do przeszłości jakiejś rzeczy, chyba że tylko pośrednio: jeśli chodzi o Fotografię, moja pewność jest natychmiastowa: nikt na świecie nie może mnie przekonać, że się mylę. Fotografia staje się zatem dziwnym medium, nową formą halucynacji: fałszywą na płaszczyźnie percepcji, praw-

dziwą na płaszczyźnie czasu: halucynacją umiarkowaną, można by powiedzieć – skromną, podzieloną halucynacją (z jednej strony ‘tego tu nie ma’, jednak z drugiej – ‘ale to na naprawde było’: szalony obraz, o który otarła się rzeczywistość). [§ 47] Oczywiście ta pewność, co do istnienia rzeczy, nie idzie w parze z pewnością, co do ich znaczenia.

Jednym ze znaczących elementów *La chambre claire* jest poszukiwanie w fotografiach egzystencji niedawno zmarłej matki. Początki są trudne. Barthes cytuje Prousta, który powiada, że przed fotografiami trudniej jest przywołać wspomnienie jakiejś osoby niż przez zwykłe myślenie o niej. [§ 25] Cel jaki sobie stawia Barthes jest umiarkowany: śladem Paula Valéry’ego pragnie tylko napisać dla siebie skromne zestawienie o niej. W poszczególnych fotografiach udaje mu się rozpoznać tylko pewne jej cechy – w jaki sposób chodziła, jaka była zdrowa i jasna, lecz nie udaje mu się odnaleźć jej twarzy. [§ 25] Łatwo przychodzi mu odróżnienie jej od tysięcy innych kobiet, łatwo r o z p o z n a j e ją przez różnicę (semiotycznie), nie może zaś o d n a l e ź ć jej istotnościowo (fenomenologicznie). [§ 27] „Dobrze wiedziałem, że za sprawą owej nieuchronności losu, która jest jedną z najokrutniejszych cech żałoby, nigdy już nie przypomnę sobie jej rysów (nie przywołam ich w sobie w całości, razem), choćbym przejrzał wszystkie jej wizerunki.” [§ 25] Pewna fotografia, na której matka przytula go do siebie, pozwala mu nawet obudzić w sobie miękkość jej zmiętej krepdeszyny i zapach ryżowego pudru – ale są to wszystko jedynie fragmenty. [§ 26]

I w końcu, gdy przegląda jej fotografie i podąża wraz z nimi wstecz w czasie, udaje mu się ją odnaleźć: „Fotografia była bardzo stara. Jej rogi były postrzępione od wklejenia do albumu, sepiowy kolor wyblakły, i l e d w i e widoczny obrazek ukazywał dwoje dzieci stojących razem w końcu małego drewnianego mostka w Zimowym Ogrodzie o szklanym suficie. Moja matka miała wówczas pięć lat (1898), jej brat siedem. On oparty był o poręcz mostka, wzdłuż której trzymał wyciągniętą rękę; ona, niższa niż on, stała nieco z tyłu, patrząc w aparat; czuło się, że fotograf powiedział: Zbliź się trochę, żeby cię było widać; w jednej dłoni ścisnęła palec drugiej ręki, częstym u dzieci niezręcznym gestem. (...) Obserwowałem tę małą dziewczynkę, odnajdując wreszcie matkę. Jasność jej twarzy, dziecinne ułożenie rąk, miejsce, które posłusznie zajęła, nie wysuwając się na pokaz ani się nie kryjąc, i w końcu jej ekspresja, która odróżniała ją, jak Dobro od Zła, od histerycznej dziewczynki, sztucznie uśmiechniętej lali, która gra dorosłą; wszystko to tworzyło postać w najwyższym stopniu niewinną (...), wszystko to przekształciło fotograficzną pozę w niemożliwy do utrzymania paradoks, który jednak ona utrzymała przez całe swoje życie: potwierdzenie łagodności. W tym obrazie dziewczynki zobaczyłem dobroć, która stworzyła jej istnienie od razu i na zawsze, bez dziedziczenia jej po kimkolwiek; jak mogła ta dobroć wywodzić się od niedoskonałych rodziców, którzy tak źle ją kochali. [...]”

Fotografie, które fenomenologia nazwałaby ‘zwykłymi’ przedmiotami, były tylko obrazami analogicznymi, przywoływały jedynie jej tożsamość nie zaś jej prawdę; ale Fotografia z Ogrodu Zimowego była rzeczywiście i s t o t n o ś c i o w ą, ziściła ona dla mnie, utopijnie, *niemożliwą naukę jedynej istoty*.” [§ 28, spacja moja – SS]

Barthes powiada, że odnalazł tę fotografię cofając się w czasie i że posuwał się podobnie jak starożytni Grecy, którzy w ten sposób – cofając się – wkraczali w śmierć: zacząć od ostatniej – wykonanej niedługo przed śmiercią – fotografii matki, by skończyć na pierwszej. Takie postępowanie Barthesa, jak również przywołanie kontekstu myśli greckiej, pozwala chyba na ukazanie związków jego poszukiwań z greckimi wyobrażeniami na temat pamięci. Jak pisze Eliade, w Grecji istniały dwa typy rozumienia pamięci. Pierwszy z nich wiązał się z poszukiwaniem wiedzy o początkach, źródłach: „Muzy śpiewają zaczynając od początku – *éx arkhês* – pierwszego pojawienia się świata, pochodzenia bogów, narodzin ludzkości. Przeszłość objawiona w ten sposób była czymś zdecydowanie więcej, niż poprzedzeniem teraźniejszości; była jej źródłem. Wracając do niej, wspomnienie nie poszukuje

czasowej ramy, by umieścić w niej wydarzenia, lecz głębi bytu, chce odkryć początek, pierwotną rzeczywistość, z której wywodzi się kosmos i która czyni możliwym zrozumienie stawiania się jako całości.”<sup>13</sup> Poeci opętani przez Muzy mogli czerpać bezpośrednio z Mnemosyne, czyli bezpośrednio ze źródeł początków wiedzy. Następnie mitologia Pamięci i Zapomnienia została wzbogacona o wątek eschatologiczny i uległa zmianie: ważna okazała się wiedza o poprzednich wcieleniach. „Ci, (...) którzy są zdolni pamiętać swoje poprzednie życia, są przede wszystkim zainteresowani w odkryciu własnej 'historii', rozdzielonej pomiędzy niezliczone wcielenia. Starają się oni zjednoczyć te oddzielne fragmenty, by uczynić z nich pojedynczy wzór, w celu odkrycia kierunku i znaczenia swojego przeznaczenia. Ponieważ zjednoczenie, poprzez *anamnesis*, tych całkowicie nie związanych fragmentów historii implikowało również 'spotkanie początku i końca'; innymi słowy, koniecznym jest odkrycie, w jaki sposób *pięć* z a ziemską egzystencją uruchomiła proces wędrówki dusz.”<sup>14</sup> Jak powiada Elżbieta Wolicka, według Platona teoria anamnezy nie jest jedynie „tezauryzacją pamiętek w schowku pamięci, gromadzeniem i encyklopedycznym sumowaniem wiedzy, lecz zdolnością 'widzenia istotności’.”<sup>15</sup>

Oczywiście, przywołanie greckich wyobrażeń na temat pamięci nie ma tu na celu bezpośredniego ich porównania z doświadczeniem Barthesa, choć jedynie wskazać na pewne podobieństwa strukturalne między tymi dwoma doświadczeniami. Myślę zresztą, że uwaga Barthesa na temat podobieństwa jego postępowania z greckim sposobem wkraczania w zaświaty, poczyniona było z całą świadomością szerszego kontekstu, jaki ta myśl ze sobą niesie. W jego postępowaniu można dostrzec znaczące podobieństwo szczególnie do drugiego sposobu wykorzystania pamięci: cofanie się w czasie, cofanie się poprzez medium kolejnych, ułożonych w odwrotnym do chronologicznego porządku fotografii, można uznać za próbę poznania w odwróconym porządku kolejnych „wcielen” matki, by „zjednoczyć te oddzielne fragmenty, by uczynić z nich pojedynczy wzór”<sup>16</sup>.

Cała książka Barthesa jawi się jako kolejne stadia przygotowania do tego odkrycia i jednocześnie do pokonania fatalności fotografii – jej nieodwracalności ukrytej w prostej, banalnej formule: *to było*.

Paul Ricoeur, pisząc o dyskursie, zwraca uwagę na występującą w nim dialektykę zdarzenia i znaczenia. O ile wszelki dyskurs realizuje się jako zdarzenie, o tyle jest on rozumiany jako znaczenie.<sup>17</sup> Tym, co chcemy zrozumieć, jest znaczenie, zdarzenie przemija, znaczenie pozostaje trwałe. W piśmie dochodzi do oddalenia zdarzenia i znaczenia (w mowie to oddalenie jest ledwie zarysowane)<sup>18</sup>: „tym, co pismo rzeczywiście utrwała, nie jest zdarzenie mowy, lecz to, co powiedziane w mowie, tj. intencjonalne uzewnętrznienie konstytutywne dla pary 'zdarzenie–znaczenie’. Tym, co stanowi przedmiot zapisu, jest więc noemat aktu mówienia, znaczenie zdarzenia mowy, nie zaś zdarzenie jako zdarzenie.”<sup>19</sup>

Fotografia zachowuje się odmiennie od pisma. O ile pismo przechowuje znaczenie, o tyle fotografia przechowuje zdarzenie, znaczenie pozostawiając co najmniej niepewnym. Znamienna dla fotografii przypadkowość zatrzymanej, zaarrestowanej chwili, pozostawia zawsze – jeśli sami nie znamy kontekstu powstania zdjęcia – niepewność co do znaczenia.

Prześledźmy raz jeszcze drogę Barthesa. Całe jego postępowanie ma na celu przekroczenie fatum fotografii, jej „poruszenie”. Barthes twierdzi, że interesują go tylko pewne fotografie, te które się wydarzają, które są przygodą. Podobnie jest z elementem *punctum*. O ile *studium* jest statyczne, o tyle *punctum* „porusza, dzieje się”, jest jakby wchodzeniem „w głąb” fotografii, czy też raczej – jak powiada Barthes – „ten element wyrasta ze sceny, wystrzela z niej jak strzała i przebija mnie”. [§ 10] Wszystko to wiedzie w kierunku uwzględnienia elementu czasowego w fotografii, do jej „poruszenia”. Fotografia jako konkret zniewala, paraliżuje myśl i wyobraźnię. Jacob Bronowski napisał, że „nie możemy sformułować żadnej teorii (...) bez uformowania w naszym umyśle jakiegoś wzorca *ruchu*, jakiegoś zaszeregowania i przeszeregowania

danych, które wywodzą się z naszego doświadczenia.”<sup>20</sup> O tej ostatniej–pierwszej fotografii Barthes pisze „w tym momencie wszystko zachwiało się i odnalazłem ją *taką, jaką była*. [Chodzi oczywiście o matkę – SS.]

Tego *ruchu* *Fotografii* (porządku fotografii) doświadczyłem w rzeczywistości.” [§ 29, spacja moja – SS] Widzimy jasno, że Barthes, mówiąc o tej jednej Fotografii, ma również na myśli wszystkie inne, te, które doprowadziły go do tej jedynej: ostatniej, lecz pierwszej. W tym ruchu Fotografii dokonuje się *przekroczenie jej a czasowości*.<sup>21</sup>

Paul Ricoeur pisze, że „wkraczamy do symboliki wtedy, gdy mamy za sobą śmierć, a przed sobą dzieciństwo”<sup>22</sup>. Dzieje się więc tak wtedy, kiedy potrafimy odwrócić bieg czasu, kiedy potrafimy zanegować jego nieodwracalność. Barthesowi udaje się przekroczyć fatalność zastygłych fotografii, pamięć fotograficzną, zewnętrzną pamięć faktów, którą Marcel Proust nazwał pamięcią upadłą. To ożywienie pamięci dokonuje się dzięki *syntetyzującej właściwości wyobraźni*. „(...) wyobraźnia jest formą pamięci (...) Obraz powstaje dzięki umiejętności kojarzenia, a skojarzenia przygotowuje i podsuwa pamięć... W tym znaczeniu zarówno pamięć, jak i wyobraźnia są formą negacji czasu” – pisze Nabokov.<sup>23</sup> Na związek pamięci z wyobraźnią już od dawna wskazywało wielu autorów. Przypomnijmy zdanie Gastona Bachelarda „Przeszłość przypomniana nie jest tylko przeszłością postrzeżenia... Wyobraźnia zabarwia od początku obrazy, które pragnie raz jeszcze zobaczyć.”<sup>24</sup> Na tej drodze „Bachelard odnajduje baudelairowską koncepcję pamięci zasadzającą się na 'żywności' wyobraźni” – pisze Gilbert Durand.<sup>25</sup>

Zaprezentowany „przypadek” jest trudny do jednoznacznego zaklasyfikowania. Fotografia jako zastygły fakt jest silnie *ahermeneutyczna*: „Bez względu na to jak długo przypatrywałem się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym zatrzymaniu interpretacji opiera się pewność Fotografii: wyczerpuje swoje możliwości stwierdziwszy: *to było*.” [§ 44] Barthes porównuje ją do haiku, podobnie jak ono fotografia uniemożliwia marzenie, nie daje nam „znanień otwartych”, metaforycznych. Barthesowi udaje się pokonać, „rozmozić” te „zamrożone chwile” fotografii. Miejscem, w którym dochodzi do przekroczenia zastygłości fotografii jest trudny do zdefiniowania element *punctum*. Na zakończenie swoich dociekań Barthes odkrywa, że we wszystkich fotografiach istnieje jeszcze jeden rodzaj *punctum* – jest nim właśnie *to było* – czas, który wiąże fotografie ze śmiercią. Powróćmy jednak do wcześniej opisanego pierwszego rodzaju *punctum*. Zdaję sobie sprawę, że będę tu częściowo (niebezpiecznie – ?) przekraczał myśl Barthesa.

Barthes omawia element *punctum* między innymi na podstawie zdjęcia Jamesa Van der Zee (1926) przedstawiającego rodzinę Murzynów w odświętnych strojach. Początkowo wydaje mu się, że to, co go porusza w tym zdjęciu, to przede wszystkim zapięte na paski buty stojącej kobiety: „To szczególnie *punctum* wzbudza we mnie wielką sympatię, prawie rodzaj czułości. Ponieważ *punctum* nie oddaje pierwszeństwa moralności ani dobremu smakowi: *punctum* może być złe wychowane.” [§ 19] Ale trzy paragrafy dalej Barthes pisze: „Nic dziwnego zatem, że czasem, pomimo swej wyrazistości, *punctum* może się objawić dopiero po fakcie, kiedy nie mam już fotografii przed oczami i kiedy myślę o niej na nowo. Mogę lepiej znać fotografię, którą pamiętam, niż fotografię, na którą właśnie patrzę, jak gdyby bezpośrednio widzenie mylnie kierowało językiem, angażując go w wysiłek opisu, który zawsze chybia celu – gubi *punctum*. Odczytując fotografię Van der Zee, sądziłem, że udało mi się wychwycić to, co mnie poruszyło: zapięte na paski buty czarnej kobiety w odświętnym stroju; ale ta fotografia *pracowała* we mnie i zrozumiałem później, że prawdziwym *punctum* był naszyjnik, który nosiła – ponieważ (z pewnością) był to taki sam naszyjnik (cienkie pasemka plecionego złota), jaki widziałem zawsze na szyi u kogoś z rodziny (...) Zrozumiałem wówczas, że pomimo całej swej bezpośredniości i natarczywości *punctum* może się poddać

pewnemu utajeniu (ale nigdy żadnemu badaniu).” [§ 22]

*Punctum* to element zdjęcia, w którym może dojść do głosu pewnego typu relacja dialogiczna między fotografią a oglądającym: *punctum* „to to, co dodaje do fotografii, ale *co tym niemniej już tam jest*”. [§ 23] To miejsce, które może pobudzić myśl, pamięć marzenie, to miejsce, w którym daje się pokonać „jałowość” i aherneneutyczność zdjęcia, w którym – można by rzec – dochodzi do głosu „prywatna symbolika” oglądającego.

Zauważyć trzeba, że w elemencie *punctum* zawieszona zostaje bezpośrednia referencja zdjęcia, to co Barthes uznał za niepodważalny aspekt każdej fotografii. W tym rozdzieleniu referencji (analogiczny naszyjnik z plecionych pasemek złota na szyi Murzynki i kogoś z rodziny) można dostrzec pewne podobieństwo do właściwej poezji rozszczepionej referencji. Paul Ricoeur, zastanawiając się nad związkiem procesu metaforycznego z poznaniem, wyobrażaniem i odczuwaniem, pisze: „język poetycki mówi w nie mniejszym stopniu o rzeczywistości niż każde inne użycie języka, lecz odnosi się do niej za pomocą skomplikowanej strategii, której zasadniczym składnikiem jest zawieszenie i niejako usunięcie zwykłej referencji, właściwej językowi dyskursywnemu. Owo zawieszenie jest jednak tylko warunkiem referencji drugiego stopnia, referencji pośredniej, zbudowanej na gruzach referencji bezpośredniej.”<sup>26</sup> W takim zawieszeniu referencji Ricoeur dostrzega znaczącą rolę wyobraźni: „jedną z funkcji wyobraźni jest nadanie konkretnego wymiaru zawieszeniu bądź *epoche* właściwemu referencji rozszczepionej. Wyobraźnia nie tylko s c h e m a t y z u j e upodobnienie predykatywne między terminami przez swój syntetyczny wgląd w podobieństwo i nie tylko o b r a z u j e sens dzięki ukazywaniu obrazów

zrodzonych przez proces poznawczy i przezeń kontrolowanych. Przede wszystkim przyczynia się w sposób konkretny do *epoche* zwykłej referencji i p r o j e k c j i nowych możliwości ponownego opisywania świata.”<sup>27</sup>

Oczywiście, to zawieszenie bezpośredniej referencji w zdjęciu jest bardzo trudne, dlatego właśnie fotografia czasem odsłania się dopiero wtedy, gdy nie mamy jej już przed oczami.

Barthes cytuje jedynie przykłady, w których *punctum* oddziaływa na pokłady „osobistej historii”. Jeśli jednak uznamy za możliwe zaistnienie takiego osobistego symbolizmu można spróbować zrobić jeden krok dalej i uznać, że jakiś element zdjęcia może poruszyć nie tylko ściśle prywatne, jednostkowe, historyczno-osobiste pokłady w jednostce, ale także głębsze pokłady symboliczne, że jednym słowem możemy wkroczyć na obszar symbolu. Zdaje sobie sprawę, że w ten sposób zaprzepaszcza się istotą fotografii – *to było* – ale jestem także świadom, że drzwiami tymi przeszedł również sam Barthes, kiedy odnalazł na fotografii matkę. Tak bowiem w przypadku Barthesa, jak i Prousta, nie idzie o odnalezienie przeszłej chwili w jej zastygłości, lecz o metaforyczne połączenie przeszłości z teraźniejszością. Idzie, można by rzec, korzystając z terminologii Sorena Kierkegaarda, o przeciwstawiające się wspomnieniu, a bliskie rytuałowi p o w t ó r z e n i e: „Naprawdę żyje ten tylko, kto wybrał Powtórzenie. Nie biegnie on za motylami, jakby był małym chłopcem, ani nie wspina się na palce, łakomy wspaniałości tego świata – bo już je zna. Nie tka, jak stara prządka, tkaniny na krosnach wspomnień, lecz robi swoje, rad z możliwości Powtórzenia. (...) Dialektyka Powtórzenia jest łatwa, bo to, co powtarza się – już było (w przeciwnym razie Powtórzenie nie jest możliwe) i właśnie owo 'było' czyni Powtórzenie nowością. (...) egzystencja, która była, *teraz* się staje.”<sup>28</sup>

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Fragment wiersza *Nie jestem aparatem fotograficznym*, przeł. J. Rostworowski, (w:) W.H. Auden, *Poezje*, WL Kraków 1988. W motywie zamienienia kolejność zwrotek.

<sup>2</sup> J. A. Keim, *La photographie et l'homme. Sociologie et psychologie de la photographie*, Casterman 1971, s. 19

<sup>3</sup> J. Berger, *Uses of Photography*, (w:) tegoż, *About Looking*, Pantheon Books, New York 1980, s. 50

<sup>4</sup> Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, PWN Warszawa 1958, s. 128

<sup>5</sup> R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980, 22

<sup>6</sup> J. Berger, op. cit., s. 56

<sup>7</sup> J. M. Lotman, *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*, komentarz i tłum. St. Zapaśnik, „Literatura” nr 45, 1975

<sup>8</sup> Fragmenty książki Barthesa pojawiły się w: „Fotografia” nr 1(21), 1981 (§§ 36 i 48; tłum. U. Czartoryska), „Obscura” nr 5, 1982 (§§ 19, 33, 34, 48; tłum. S. Magala), „Kino” nr 3, 1992 (§§ 13, 37, 38, 39, 41, tłum. E. Modzelewska-Sikora), *Maski*, t. I, Wydawnictwo Morskie Gdańsk 1986 (§ 15, tłum. J. Trznadel).

<sup>9</sup> Wszelkie cytaty jeśli tego nie zaznaczę inaczej pochodzą z wymienionej książki Barthesa. W nawiasach kwadratowych po cytacie zaznaczam miejsce (paragraf), z którego pochodzi cytat.

Zachowuję używane przez Barthesa duże litery. W słowie „Fotografia” Barthes stosuje je wówczas, kiedy mówi o fotografii w „ogóle”, o istocie fotografii, a nie o jakiegokolwiek fotografii empirycznej.

<sup>10</sup> Powszechnie znany jest przykład – podawany przez Melville’a Herskovitsa – Buszmenki, która nie była w stanie rozpoznać na fotografii swojego syna [Allan Sekula, *On The Invention of Photographic Meaning*, „Artforum” Jan. 1975].

<sup>11</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil 1982

<sup>12</sup> Zauważyć trzeba, że fotografia często dąży do przewyższenia przypadkowości. W modelowej postaci można to zaobserwować w ukutym przez Henri Cartier-Bressona terminie *moment décisif*. Otóż można chyba uznać, że dążenie fotografa do uchwycenia istoty zjawiska (Stiglitz miał ponoć przez trzy godziny czekać w czasie burzy śnieżnej, by we właściwym momencie wykonać zdjęcie) przez wybranie najwłaściwszej chwili jest przy okazji niejako próbą przewyższenia istoty fotografii, którą jest przecież przypadkowość. Można sądzić, że filozofia „decydującego momentu” jest

próbą uczynienia zjawiska „słabo intencjonalnego” zjawiskiem „silnie intencjonalnym”.

<sup>13</sup> J. P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire en Grèce*, „Journal de Psychologie”, 1959; cyt. za Eliade, *Mythologies of Memory and Forgetting*, „History of Religion”, Vol. 2, 1965, s. 333

<sup>14</sup> M. Eliade, op. cit., s. 335. Spacja moja — SS.

<sup>15</sup> E. Wolicka, *Pamięć i czas*, „Znak” 10—11 (425—426), 1990, s. 121. Spacja moja — SS.

<sup>16</sup> M. Eliade, op. cit., s. 335

<sup>17</sup> P. Ricoeur, *Język jako dyskurs*, przeł. K. Rosner, (w:) tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, PIW Warszawa 1989, s. 79

<sup>18</sup> P. Ricoeur, *Mowa i pismo*, przeł. K. Rosner, (w:) *Język...*, op. cit., s. 97

<sup>19</sup> Tamże, s. 99

<sup>20</sup> J. Bronowski, *The Visionary Eye. Essays in the Arts, Literature and Science*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts and London, England 1979, s. 28. Spacja moja — SS.

<sup>21</sup> Nieco podobnie dzieje się w *Powiększeniu* Antonioniego. Kiedy fotograf poszukuje z n a c z e n i a zdjęć wykonanych w parku „krąży pomiędzy zdjęciami”. Przechodzi od zdjęcia do zdjęcia, od całej sceny do jej detalu. To dopiero w tym r u c h u fotografii objawia się prawdziwe znaczenie sfotografowanej sceny. Kiedy po kradzieży zdjęć w pracowni pozostaje jedna odbitka, jest ona „niema i martwa”. Fotograf przygląda jej się długo, lecz nic z niej nie wynika. Por. S. Sikora, *Fotograficzna przygoda Antonioniego: „Powiększenie”* (maszynopis, 1990).

<sup>22</sup> P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: Epistemologia interpretacji*, przeł. J. Skoczylas, (w:) tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Inst. Wyd. PAX Warszawa 1985, s. 146

<sup>23</sup> Cyt. za W. Karpiński, *Portret z wyobraźni*, (w:) *W Central Parku*, Res Publica Warszawa 1989, s. 83

<sup>24</sup> Cyt. za G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, PWN Warszawa 1986, przyp. 45 do s. 92

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, tłumaczyła G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 280

<sup>27</sup> Tamże, s. 281

<sup>28</sup> S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantiusa*, przeł. B. Świderski, „Res Publica” nr 6, 1990