

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją*, „Fotografia”, 1967, nr 9, s. 195-197.

Uwagi: tekst nieedytowany, pisownia oryginalna

Słowa kluczowe: fotografia artystyczna, alienacja, stereotypy

Tekst:

(dokończenie)

Kompensacja jakościowa

Najprostszym przykładem kompensacji jakościowej jest udanie się do fotografa, by zrobić nam portret, na którym byśmy „dobrze wyglądali”. Najbrzydszy nawet człowiek uważa, że w pewnych momentach wygląda ładnie i że poprzez ten ładny wygląd twarzy przeświecają jego zalety duchowe, które sobie przypisuje. Otóż fotograf ma właśnie ten piękny wygląd uchwycić i utrwalić. Jeśli mu się to uda, tzn. jeśli zrobi zdjęcie, na którym jego klient będzie wyglądał przystojnie, a w rysach jego malować się będą te zalety, jakie chciałby posiadać, jak odwaga, inteligencja (u kobiet zaś wdzięk, zmysłowość) itp. – akt kompensacji spełni się. Dodatkowo właściwości jego ciała i ducha, które dotychczas widział tylko w swej wyobraźni, zostały teraz obiektywnie zadokumentowane i wizualnie utrwalone przez nie ulegającą złudzeniom kamerę fotograficzną.

Tego rodzaju akty kompensacji znajdujemy nie tylko w atelier fotograficznych portrecistów. Dokonują ich ludzie w stosunku do wielu aspektów rzeczywistości, dokonują ich czasem całe grupy społeczne, polityczne i ideowe. Dzieje się to dlatego, że fotografie (jak również inne rodzaje środków przekazu wizualnego, o ile nie służą fikcji) narażają widza na bezpośrednie uderzenie rzeczywistości bez chroniących go buforów różnego rodzaju dystansów. Atakują one szczególnie agresywnie i dotkliwie wszelkiego rodzaju tabu, wszelkiego rodzaju fikcje, skonstruowane przez rozmaite systemy filozoficzne, religie i ideologie. Atakują również bariery norm i zakazów, które ludzie stawiają wokół swych spraw

najbardziej osobistych i intymnych. Fotografia zachowała w całej świeżości zdolność, którą już od dawna utraciła plastyka, a znacznie ograniczyło słowo — zdolność gorszenia. Fotografia działa jak żywioł: może niszczyć, a mądrze sterowana może budować. Ale z tą swoją żywiołową bezpośredniością i brakiem skrupułów jest w każdym razie niewygodna. Dlatego też usiłuje się ją tak silnie ujarzmić funkcjami kompensacji jakościowej. Wówczas rolę owych buforów dystansu przejmują schematy, stereotypy, skamieliny myślenia, odczuwania i sądzenia, strzegące biernej, konsumpcyjnej postawy wobec rzeczywistości, przejmują uproszczenia, spłylenia i pozbawienie intensywności tych jej przejawów, które by wstrząsnąć mogły skorupą obojętności, „świętego spokoju” i braku zaangażowania — słowem wszystkiego, co składa się na pozbawiający człowieczeństwa i aktywnej postawy stan, którego główną przyczyną jest alienacja. Wówczas w granicach tego stanu „ularwienia” osobowości ludzkiej dążenia kompensacyjne, posługujące się stereotypami postrzeżeń wartościowania i przeżywania starają się w ukształtowanych według tych stereotypów fotografiach znaleźć legitymizację swej prawidłowości. Proces przebiega tu analogicznie, jak przy wspomnianym zamawianiu portretu. Ci, dla których istota tak trudno dostępna i skomplikowana jak dziecko zamyka się w stereotypie uśmiechniętej, żywej laleczki z rozkosznymi dołeczkami na buzi, klaszczącej w pulchne rączki, domagają się takich właśnie fotografii. I wówczas zdjęcie owego klaszczącego, rozkosznego „bobasa” staje się legitymacją prawdziwości stereotypów. Wszak fotografia ukazuje tylko to, co istnieje, a więc takie właśnie są dzieci.

Ci, których stosunek do przyrody określają stereotypy łatwych sentymentalnych wzruszeń, a wyobraźnię kształtują przykłady kiepskiego malarstwa, domagają się zdjęć, na których krajobraz tym stereotypom odpowiada: „chmurki i drzewka”, owieczki na górskich halach, świetliste odbicie księżyca na falach jeziora wśród lasów, mgiełki, chmury burzowe skonstrastowane z oświetlonymi snopami zboża, patetyczny siewca rozrzucający błogosławionym ruchem ziarno wyjęte z parcianej torby — cała ta sentymentalna rekwizytoria, kształtowana przez znaczny odłam tradycyjnej fotografii „malarskiej”, ma być obiektywnym zadokumentowaniem, że taka właśnie jest przyroda, wieś, rolnik itp., bo przecież każde z tych zdjęć w momencie jego wykonania miało swój odpowiednik w naturze, a nie w wyobraźni fotografa.

Przykłady te można by mnożyć bez końca, ale już te dwa unaoczniają, w jaki sposób powstaje owa bariera między „uderzeniem rzeczywistości”, jakie może wyrażać fotografia, a zalienizowaną świadomością. Ale nie tylko poszczególne jednostki czy grupy społeczne dokonują owych aktów kom- [s. 196:] pensacji jakościowej, opierając się na stereotypach.

Czynią to również przedstawiciele polityki ideologicznej, przy czym kompensacja jest tu zwykle splątana z propagandą, agitacją lub obroną interesów.

Kompensacja ilościowa

Obecnie przyjrzyjmy się drugiej postaci kompensacji, a mianowicie kompensacji ilościowej. Podczas gdy w pierwszej chodziło o wyzyskanie fotografii do zadokumentowania stanów, sytuacji, cech rzeczywistości itp., których wprawdzie wokół nas nie spotkamy, ale których istnienia pragniemy, to tutaj chodzi o rzecz zupełnie inną.

Fotografia – jak to wielokrotnie powtarzaliśmy – mnoży nasze wizualne kontakty ze światem, ale nie tylko mnoży liczbę zjawisk, które możemy zobaczyć, ale mnoży też liczbę przeżyć, których te zjawiska mogą nam dostarczyć. Ten drugi rodzaj kompensacji dotyczy więc przede wszystkim dostarczania przez fotografię dokumentów wizualnych zdarzeń, które pod względem swego charakteru odbiegają od zdarzeń, z którymi widz przeciętnie ma do czynienia. Chodzi tu zatem o iluzję wyrwania się z ograniczenia warunków, wśród których się żyje. Podczas gdy przy kompensacji jakościowej chodziło o to, by fotografia potwierdziła pewne koncepcje rzeczywistości, pewne zasady wartościowania jej elementów, pewne ideały estetyczne, moralne itp., a także o to, by chroniła ludzi przed naruszeniem przez nieuszmiowaną, „nagą” rzeczywistość zespołu przyzwyczajzeń, złudzeń i konwencji, w jakie ludzie ci układają swój stosunek do innych ludzi, społeczeństwa itp. – to u źródeł kompensacji ilościowej tkwi zasadniczo chęć bardziej interesującego, urozmaiconego życia, chęć iluzyjnego zetknięcia się ze zdarzeniami niezwykłymi, sensacyjnymi, a również takimi, w których naprawdę lub rzekomo znajdują swą realizację pewne tęsknoty i marzenia odbiorcy. Jeśli skromna mieszkanka małego miasteczka ogląda z zapałem na fotografiach wystawne przyjęcia u milionerów amerykańskich czy gwiazd filmowych lub uroczyste rauty dyplomatyczne i inne sceny z życia tzw. wyższych sfer, to nie chodzi tu wyłącznie o ciekawość „jak to wyglądało”, ale także o rodzaj iluzyjnego współuczestniczenia w tych wydarzeniach wraz z całym zespołem towarzyszących temu przeżyć.

Mogłoby się wydawać, że przy tego rodzaju kompensacji niebezpieczeństwo opanowania fotografii przez stereotypy jest mniejsze niż w poprzedniej, bo ostatecznie widz chce tu tylko obcowania z niezwykłymi wydarzeniami i sama niezwykłość powinna mu wystarczyć. Jest to jednak złudzenie.

Widz nie tylko chce iluzyjnie obcować ze zdarzeniami niezwykłymi, lecz także z taką postacią ich niezwykłości, jaka odpowiada jego stereotypom wyobrażenia sobie tych zdarzeń. Podczas gdy przy kompensacji jakościowej stereotypy obejmowały proces obserwacji fotografa, wybór motywu i sposób jego unaocznienia, to tutaj ujawniają się często w reżyserowaniu inscenizacji zdarzeń.

Widzimy zatem, że naturalne i nieszkodliwe w zasadzie dążenie do kompensacji przez fotografię może przy daleko posuniętym zalienowaniu społeczeństwa doprowadzić do gruntownego sfalszowania warstwy znaczeń obrazów niewątpliwie autentycznych zjawisk i zdarzeń. Szczególna perfidia tego fałszerstwa polega na tym, że opierając się na prawidłowym założeniu, iż fotografia w sposób „prawdomówny” potwierdza istnienie jakiejś rzeczy czy zdarzenia, stara się to przeświadczenie o prawdziwości przesunąć na warstwę znaczeń owych w istocie niewątpliwie istniejących rzeczy lub zdarzeń. Dzięki temu fałsz jest tu często bardzo trudny do wykrycia.

O praktykach kompensacyjnych

Jak się w tej sprawie przedstawia rola fotografów, a także rola fotografii artystycznej? Jeśli chodzi o fotografów, którzy dostarczają widzowi tych form kompensacji, jakich się od nich żąda, to należy wyraźnie podkreślić, że nie muszą to być wcale wyrachowani cynicy, ubiegający się o poklask. Dotyczy to zwłaszcza kompensacji jakościowej. Tutaj szczególnie często fotografowie opanowani są przez te same stereotypy co odbiorcy, i po prostu nie zdają sobie sprawy z mistyfikatorskiego charakteru swej działalności. Przy tym typie kompensacji szczególną rolę odegrali przedstawiciele tradycyjnej koncepcji fotografii artystycznej. Jeśli na przykład chodzi o pejzaże, to właśnie ta fotografia przyczyniła się w znacznym stopniu do upowszechnienia i utwierdzenia opisanych stereotypów pojmowania walorów estetycznych przyrody. Przedstawiciele jej nieraz do dziś jeszcze są przekonani, że przez chwytnie takich właśnie sentymentalnych łatwizn wyraża się najwłaściwiej uczuciowy stosunek do przyrody, a krytykującym ich za to zarzucają brak miłości do natury i oschły intelektualizm. Wynika to z tego, że wobec niebezpieczeństw, o których była mowa, fotograf dopatrujący się twórczych możliwości w plastycznie wartościowym organizowaniu płaszczyzny zdjęcia jest zupełnie bezbronny. Wartości plastyczne nic stoją tu bowiem w żadnym związku z problemem. Znam dziesiątki świetnie pod względem plastycznym rozwiązanych zdjęć, które opanowane są do gruntu przez fałszywe stereotypy i dlatego są fałszywe i mistyfikujące. Batalia o prawdę

rozegrać się bowiem może wyłącznie w warstwie znaczeń. Oprócz tych „ludzi dobrej woli” zaspokajają ten typ kompensacji również fotografujący „pod publiczność”.

Jeśli chodzi o drugi typ kompensacji, to tutaj główna rola przypada fotoreporterom. Już w swej książce „Fotografia i sztuka” zwracałem uwagę na niezwykle ważną rolę, jaką fotoreporterzy odegrali przy skierowaniu rozwoju fotografii artystycznej na właściwe tory. Postawa fotoreportera jest niemal identyczna z postawą fotografa artysty – obie opierają się na obserwacji, refleksie, umiejętności wyboru najwłaściwszego momentu przebiegu jakiegoś zjawiska oraz na wrażliwości na „uderzenie przez rzeczywistość”. Ale działalność fotoreportera zawiera również swoje niebezpieczeństwa i pułapki. Wynikają one głównie z jego służebnej roli wobec wymagań odbiorców, a zwłaszcza wobec ich dążeń do kompensacji ilościowej. Polegają one na naginaniu cech ukazywanego zjawiska czy zdarzenia do nawyków i wyobrażeń odbiorcy, a więc świadome ich fałszowanie. Tu niewiele miejsca pozostaje, jak np. w fotografii „malarskiej”, na działanie w dobrej wierze, natomiast częstsza jest postawa jawnego cynizmu, czasem obłudnie maskowanego rzekomą zawodową rzetelnością.

Fotografia artystyczna w walce z alienacją

Dotychczasowe rozważania nad swoistymi właściwościami oddziaływania fotografii na psychikę odbiorcy ukazują nam najważniejszą dla walki przeciw alienacji funkcję fotografii artystycznej. Jest nią spotęgowanie „uderzenia przez rzeczywistość” naszej psychiki, uaktywnienie jej reakcji i wzbogacenie oraz pogłębienie naszego „przeżywania” tej rzeczywistości. „Fotografia powinna zwrócić nam uwagę na rzeczy, które w rzeczywistości stale pomijamy. Ma nam ujawnić wartości, których w rzeczywistym przedmiocie nie dostrzegamy. To, czego nie potrafi uczynić prawdziwa katedra, prawdziwe dzieło sztuki, prawdziwe oblicze, ma uczynić fotografia. Ma nam nagle otworzyć oczy na niezwykłą wartość, na istotę życia. Fotografie mają nas nieprzerwanie w ten sposób napadać, zmuszać nas do widzenia i poznawania. Za pomocą jakiej siły i potęgi mają to czynić, skoro samej rzeczywistości brak tej siły i potęgi? I wtedy powstają właściwe problemy współczesnej fotografii” (Karl Pawek).

Nietrudno zauważyć, że główną przeszkodą do osiągnięcia tego celu jest owa stworzona przez stereotypy postrzegania, poznania, reagowania, oceny itp. bariera, zbudowana między zjawiskami rzeczywistości a tym, co nam ukazują ich zdjęcia – wiarygodne, jeśli chodzi o zadokumentowanie ich istnienia, ale często mistyfikujące i fałszujące, jeśli chodzi o ich

znaczenia. Fotografia artystyczna barierę tę usuwa. Dzięki [s. 197:] fotografii artystycznej iluzyjne spotkanie z rzeczywistością staje się wielką przygodą.

Jednym z najważniejszych skutków oddziaływania fotografii artystycznej jest przywrócenie nam zdolności do zdumiewania się światem. Ponadto zjawiska rzeczywistości zadokumentowane przez fotografie pod względem ontologicznym, w fotografii artystycznej z natury już pozbawione dystansu estetycznego i dystansu fikcji, a dzięki odpowiedniej organizacji warstwy znaczeń pozbawione ochronnej warstwy stereotypów – uderzają w nas ze szczególną energią. Nie tylko działają na wyobraźnię, intelekt i uczucie, ale też na nasze władze sądenia i zmysł moralny.

Fotografia artystyczna nie tylko mobilizuje zatem nasze władze psychiczne, nie tylko wyrzuca nas ze stanu bierności, ale także działa wychowawczo – jest znakomitym środkiem ideowego kształtowania.

Wobec takich cech oddziaływania niezwykle ważną rolę odgrywa w ekspresyjnej funkcji fotografii artystycznej zdolność do wywoływania wstrząsów.

Wstrząs wywołany przez odkrywcze zdjęcia fotografii artystycznej dokonuje jak gdyby wyłomu w murze obronnym nawyków oraz schematów myślenia i doznawania, chroniącym nasze poczucie bezpieczeństwa, a przede wszystkim wygodę, i toruje drogę gwałtownym strumieniom różnego rodzaju przeżyć. Jakie to są przeżycia? Otóż wbrew koncepcjom tradycyjnej fotografii nie będą to przeżycia estetyczne, a nawet nie będą nimi głównie przeżycia estetyczne. Już dotychczasowa analiza funkcji i charakteru fotografii w ogóle, a fotografii artystycznej w szczególności, ukazała nam, że reakcje jej odbiorców nie mają nic wspólnego z bezinteresownym kontemplantowaniem estetycznych i artystycznych właściwości wytworu ludzkiego, twórczego kształtowania przeznaczonego do tej kontemplacji, jak obraz, rzeźba, poemat czy symfonia. Twórcze cechy fotografii nie ujawniają się w konstrukcji przedmiotu, czy to zbudowanego z elementów symbolicznych, jak pismo, czy też materialno-fizycznych, jak malowidło, rzeźba czy utwór muzyczny. Ujawniają się one w manipulowaniu lustrami, odbijającymi realnie istniejące przedmioty, a polegają na spotęgowaniu oddziaływania i na wzbogacaniu znaczeń tych właśnie odbijanych przedmiotów i zjawisk, na kształtowaniu sposobu naszego wizualnego kontaktowania się ze światem. Dlatego też przeżycia, których doznajemy przy oglądaniu artystycznej fotografii, są „tak samo zbudowane” jak przeżycia doznawane przy bezpośrednim postrzeganiu rzeczywistości, a zatem składają się z rozmaicie ze sobą splecionych i występujących w różnych proporcjach emocji, podziwu, grozy, radości,

zachwytu itp. oraz procesów intelektualnych, a także reakcji naszej woli i zachowania się. Wśród nich mogą się oczywiście znaleźć przeżycia estetyczne, ale po pierwsze nie muszą one występować, a jeśli występują, to zwykle przemieszane są z innymi. Najwięcej przeżyć estetycznych dostarczają fotografie reprodukujące dzieła sztuki, ale fotografie takie nie mają nic wspólnego z twórczością artystyczną. Są tylko rodzajem techniki reprodukcyjnej.

O „cięciu przez czas” w Fotografii artystycznej

Niezwykle ważną rolę dla ekspresji artystycznej fotografii odgrywa trafne „cięcie przez czas”.

Zdjęcie jest nieruchome, a ponieważ jest utrwaleniem jakiegoś realnego zjawiska, a nie tworem imaginacji, zawierać musi zawsze „cięcie przez czas” – utrwalenie jednego momentu w przebiegu zdarzenia. Ta umiejętność najtrafniejszego cięcia przez czas jest obok zdolności do odkrywczej obserwacji, umiejętności błyskawicznego syntetyzowania i poddania się „uderzeniu rzeczywistości” najważniejszym atrybutem artysty fotografa. Dla uzyskania odkrywczego zdjęcia niezbędne jest dostrzeżenie i utrwalenie „realizmu decydującego momentu” obserwowanego zjawiska. To cięcie przez czas może się również przyczynić do powstania złudzenia, że fotografia może być dziełem plastyki. Wszak tego rodzaju cięcia odgrywają poważną rolę w malarstwie przedstawiającym, a zwłaszcza w kompozycjach wielopostaciowych. Wszak często słyszymy pochwały, jak to świetnie potrafił Matejko wybrać odpowiedni moment kazania księdza Skargi, podchwycić gesty i mimikę poszczególnych postaci w obrazie, tak je ze sobą zgrupować, że obraz tyle nam mówi o sytuacji politycznej w przedstawionej scenie, o psychice jej uczestników itp. Nie należy jednak zapominać, że po pierwsze, namalowana scena, choćby była „jak żywa”, zawsze jest tworem wyobraźni malarza, jest fikcją. Po wtóre, ów „realizm decydującego momentu” jest tu wynikiem żmudnego, najczęściej powolnego procesu rozmyślenia, komponowania, próbowania, eliminacji – słowem jest wynikiem świadomego kształtowania. Zanim Matejko doszedł do mistrzowskiego wyreżyserowania sceny kazania księdza Skargi, robił niezliczone szkice, komponował różne warianty tej samej sceny, malował fragmenty postaci, studia psychologiczne twarzy, gestów rąk itp. U fotografa sytuacja przedstawia się wręcz przeciwnie. Nic może on wymyślać „odkrywczego cięcia przez czas”, musi dostrzec w obiektywnej rzeczywistości, w przebiegu obserwowanego zjawiska ten moment i w momencie tym nacisnąć migawkę. Jest to problem nie długich rozmyślań, ale ułamka sekundy. Unieruchomienie jakiegoś przebiegu zdarzenia w określonym momencie co prawda zawsze w pewien sposób ożywia naszą wyobraźnię: patrząc

na unieruchomione w skoku zwierzę, na gest człowieka czy ruch gałęzi drzewa, wyobrażamy sobie co najmniej bezpośrednią fazę poprzedzającą i następującą po tym fragmencie ruchu, który widzimy. Równocześnie poczucie czasu zostaje w pewien sposób unieruchomione: jesteśmy świadkami czegoś, co się naprawdę odbyło, a więc zawsze obcujemy z przeszłością, a nie, jak np. w telewizji, z aktualnym przebiegiem. Po-staje więc zawsze pewien dystans czasu, który odgrywać może wielką rolę w kształtowaniu filmowym, a nie odgrywa jej wcale w transmisji telewizyjnej. Są to wszystko czynniki, które mogą pobudzić naszą wyobraźnię i rodzić ciągi skojarzeń. Z reguły co prawda, przy owych obojętnych dokumentach wizualnych, jakimi są w olbrzymiej większości fotografie, z którymi obcujemy, będą to mikro-odruchy, mikro-procesy. Ale jakieś odruchy i procesy będą, gdy tymczasem przy oglądaniu filmu, telewizji możliwe jest zupełnie bierne absorbowanie dostarczonego materiału wizualnego. Odkrywcze „cięcie przez czas”, dokonane przez fotografię artystyczną, potęguje te ledwie naszkicowane przy potocznym obcowaniu z fotografią odruchy i procesy do tego stopnia, że wprawiają one w ruch naszą wyobraźnię i naszą władzę kojarzenia, stają się motorem i elementem składowym wielkiego wstrząsu, jaki rodzi fotografia. To „cięcie przez czas” staje się oczywiście tym bardziej możliwe i widoczne, im bardziej dynamiczne zjawiska zostają sfotografowane. Sam rodzaj ruchu, zatrzymanego w decydującym dla zagęszczenia jego warstwy znaczeń momencie, odgrywa tu niemałą rolę. Bardziej nas zainteresuje i ożywi trafne uchwycenie ruchu i gestu człowieka niż ruchu liści na wietrze. Dlatego, być może, fotografia tradycyjna wybierała tak chętnie motywy statyczne: architekturę, nieruchomy pejzaż, unieruchomioną twarz czy postać ludzką, a współczesna fotografia za najczęstszy motyw wybiera człowieka w ruchu, na ulicy, w pełnych dynamiki sytuacjach itp. Nie należy jednak przypuszczać, że możliwość i sugestywność owego odkrywczego „cięcia przez czas” zależą tylko od zewnętrznego, fizycznego ruchu fotografowanego motywu. Zależą one w większym jeszcze stopniu od rodzaju twórczej obserwacji fotografa. Rzeczywistość i nawet jej najbardziej statyczne elementy znajdują się w nieustannym ruchu. Wrażliwość fotografa współczesnego nastawiona jest właśnie na dialektyczny ruch rzeczywistości i odkrywa go nawet tam, gdzie go w naszym potocznym doświadczeniu nie dostrzegamy. Można stworzyć sugestywne „cięcie przez czas” w fotografii odwiecznych głazów. Cięcia te są zatem nie tylko ważnym środkiem potęgowania ekspresji fotografii, ale również ważnym narzędziem dla funkcji poznawczej fotografii artystycznej.