

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Bezimienny świadek na skraju gościńca?*, „Fotografia”, nr 3 (41), 1986, s. 1-2

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: opozycje, proces fotografowania, czas

Tekst:

Myśl nasza nawykowo operuje opozycjami. Między innymi istnieje opozycja między tym, co uporządkowane, konstruowane, a tym, co chaotyczne, nieoczekiwane. Pomyślmy zatem, jak potwierdzić tę opozycję lub zaprzeczyć jej funkcjonowaniu, jej przydatności operacyjnej w krytyce. Tymczasem muszę ją całkowicie uchylić.

Tadeusz Różewicz w jednym ze swych poematów wyliczał różne czynności — golenie, kochanie, jedzenie, patrzenie przez okno, podróżowanie, naprawianie czegoś, leczenie się... i powiadał rytmicznie, co pewną liczbę takich określił: „...*to się złożyć nie może, to się złożyć nie może*”.

Na czym polega tragiczność odczucia, że „złożyć się nie może”, że nasze czynności są kolejnym przejawem krzątania czy wiercenia się w miejscu? Na czym polega tęsknota, żeby w ogóle to, cokolwiek czynimy, musiało dać się złożyć? Dlaczego nie tylko usilne dążenie do sensowności motywacji naszego rzeczywistego życia jest tak kategoryczne — czym zajmuje się etyka — ale chcemy również, żeby sens miała i rejestracja tego życia, dlaczego wymagamy, żeby ład spełniał się w obrazie, opisie, świadectwie, wizerunku? Podobnie jak Różewicz — przez demonstrację niespójności mówimy o spójności; „głód opisuje się najlepiej mówiąc o zapachu chleba”.

Dramat Różewicza „Kartoteka” z końca lat pięćdziesiątych — to korowód obcych, szpetnych lub pięknych ludzi, którzy przesuwają się na scenie w pobliżu bezimiennego bohatera i jego żelaznego łóżka. „Kartoteka” to dialogi niespójne, przywołujące nieznaną nikomu przeszłość

(„...minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu...”, „...dlaczego wyjadłeś cukier z cukiernicy?”), oznaczające zdawkowość („...przechodziłem, więc wstąpiłem”). Parada obcych w istocie osób, nie wykluczając rodziców bohatera, i przegląd niepowiązanych czynności, to w tym dramacie nie jest jedynie chwyt dramaturgiczny, który zresztą Różewicz później wielokrotnie wykorzystywał. To także koncepcja „to się złożyć nie może” jako płaszczyzna stosunków między ludźmi, diagnoza drażliwa i ryzykowna, jątrząca dlatego właśnie, że stanowiąca negatyw tęsknoty do porozumienia.

Mówię o tym, bo jestem przekonana, że ta różewiczowska wizja deptaka wytyczonego przez prywatność sypialni, o której ochronę bohater upomina się bez przekonania, oraz wizja tymczasowości lub farsy — bo na oczach obcych nie sposób instalować życia na serio — pojawia się także nieraz jako problem do rozwiązania w twórczości fotograficznej. Podobna wizja jest nierzadko udręką fotografujących i dyskutujących o fotografii. Jeśli chcemy jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy metaforze Różewicza, zapytajmy: zakładając opozycję — fotograf/fotografowany, czy modelowi człowieka fotografującego odpowiada postać bohatera bez imienia, któremu przyszło wegetować beczynn timer na łóżku przy gościńcu i słuchać bełkotu przechodzących? Czy też może na odwrót, rolę fotografujących winniśmy przypisać tym innym, którzy snują się natrętnie, tłoczą i przepychają, przypatrując się „egzemplarzowi”, przetykają wzdłuż cudzego życia nie uczestnicząc w nim, przezywają boha- [s. 2:] tera na oślep różnymi imionami, Wackiem, Zdzichem czy Jankiem, przy pełnej dlań obojętności?

Tak czy inaczej, sądzę, że uprawnione na użytek mojej wypowiedzi jest podjęcie ostrzeżenia. Patrzymy na bohatera jako na „nikogo”, czy jest nim Wacek czy Józek, czyli nawet burząc intymność życia szuraniem butów i trzaskiem migawek, nie jesteśmy w stanie w istocie odsłonić jego embrionalnej prywatności i jej wewnętrznego sensu, nie mówiąc już o potwierdzeniu godności. Bywa też, że nawet nie jesteśmy w stanie sprowokować tego „nikogo” do żywszej reakcji obronnej, do spontanicznego osłonięcia się, co byłoby przynajmniej dlań pożyteczne.

Witkacy — który jak wiemy wiele portretował fotografią i w technice pasteli — opisując swoje stanowisko moralne wobec osób, na które patrzy i które eksploatuje jako modele w swych fotografiach i w swojej „Firmie Portretowej S. I. Witkiewicz”, powiadał o sobie: „*Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów, czyli będąc po prostu psychologicznym portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje. Normalnie idąc po ulicy musiałem każdą twarz zarejestrować; wziąć ją w siebie, szybko strawić, intuicyjnie określić i*

wyrzygać...” Co my dziś myślimy o takim bezlitosnym katalogu i to jeszcze „wyrzyganym” w końcu zabiegów obserwacyjnych?

Niezależnie od zdobyczy tysięcy portretów z firmy Witkacego, dziś słusznie widzianej w kategorii sztuki, co sądzymy o tym procederze wpatrywania się tak agresywnego i rysowania pastelami tak wizjonerskiego, że twarze ukazują się na jego obrazach jakby wyszły z maszyny do mięsa w postaci poskręcanych smug i wijących się linii? Te linie i smugi mają być w firmie Witkiewicza unaocznieniem wnętrza modeli i ujawnieniem spazmatycznej reakcji malarza. A tu jeszcze Witkacy pisał w Regulaminie: *„Klient musi być zadowolony, nieporozumienia wykluczone”*.

Nasuwa się oczywiście — przy zachowaniu wszelkich proporcji — przypomnienie analogicznie kartotekowego stosunku fotografki Diany Arbus do jej modeli, karłów, debilów, neurotyków, których obserwowała z taką samą bezwzględnością, jak śledził Witkacy histeryczki, czy pięknookie gąski albo snobki — w swojej firmie trzydzieści lat wcześniej. Wiemy, że Susan Sontag uważała zdjęcia Diany Arbus, przedstawiające taką menażerię ludzką, za dowód zimnego okrucieństwa i zgoda za odejście od normy psychicznej samej fotografki.

Wiemy też, że słowa Witkacego „nieporozumienia wykluczone”, to była paradoksalna obrona jego samego przed drażniącym krótkim spięciem z osobowością modela, spięciem dla samego Witkacego także ryzykownym, tym bardziej, jeśli malował portrety pod celowym, w celach badawczych. podejmowanym wpływem środków narkotycznych.

Nie idźmy jednak za daleko w przedstawianiu drażniących, niepokojących przykładów indywidualnej praktyki „gębówzorów”. Zatrzymajmy się przy pytaniu ogólnym o patrzenie albo o pozorowane lub prawdziwe podglądanie.

Zapytajmy także, czy istnieje szansa zaproponowania wartości pozytywnych w podobnym działaniu rejestracyjnym. Czy możemy, przechodząc szeregiem jak w „Kartotece” przez życie innego człowieka, ocalić jego tożsamość albo stymulować jego psychiczne poczucie bezpieczeństwa? I z drugiej strony, jeśli zajmujemy statyczną postawę bohatera, my fotografowie i krytycy fotografii, czy możemy w momencie rozpoczęcia widowiska dodać otuchy ludziom pełnym tremy albo błazenady, wkraczającym w światła rampy teatralnej lub w blask flesza? Wiemy, że są takie wypadki, kiedy obie podobne sytuacje rozgrywane są z godnością, tolerancją i przychylnością. Nie szukając daleko, wspomnę o przykładzie „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet, mam na myśli zresztą i innych polskich fotografów.

Fotografowanie jest szczególnym wypadkiem zintensyfikowania bycia człowieka w świecie, kontaktem otwartym nie tylko dosłownie, ale i w znaczeniu filozoficznym. Fotografowanie jest rodzajem bycia w oczekiwaniu, że świat się objawi, przemówi. Objawienie świata na tysiącach zdjęć zmierza do tego, aby dać się złożyć w jakąś sensowność, spójność i ciągłość w czasie i w przestrzeni, czytelne na zdjęciach.

Aktywne, współuczestniczące bycie w świecie — to kategoria wzięta z systemu filozoficznego Heideggera; niech mi będzie wolno posłużyć się tu kilkoma pojęciami wybranymi z dorobku tego wielkiego filozofa.

Jeśli — a zakładamy, że tak jest — fotograf z reguły jest obdarzony szczególną dyspozycją do „otwartości”, lecz jakby nie tylko przez źrenice, ale i przez skórę i przez system emocjonalny, to wydaje się, że byłoby zasadne przystosować do niektóre kategorie filozofii Heideggera. Fotograf bardziej niż inny wrażliwy człowiek odczuwa żywo dwa punkty styczności ze światem, o których pisał filozof: czas i przestrzeń, czas w jego dotkliwym dla nas upływie, a przestrzeń — dlatego, że wyczuleni jesteśmy na nasze otoczenie, ciągłe i zaludnione, otoczenie, które do nas wysyła sygnały, na które wysyłamy naszą odpowiedź.

Doznanie czasu — to uprzytomnienie sobie, że współczesny moment to segment wykrojony z tego, co już było i z tego, co będzie. Któż — pomyślmy tylko — bardziej niż fotograf zdaje się przywoływać to, co było, czyniąc zdjęcia symbolami wspomnienia — powszechnego doznania? Jakże typowy jest dla fotografa żal, że nadarzająca się okazja do sfotografowania jakiegoś motywu uciekła bezpowrotnie, wyraźnie jest metaforą powszechnej nostalgii za przeszłością. Jak bardzo oczekiwanie fotografa w napięciu na nadchodzący moment wydarzeń istotnych może służyć za metaforę zachłanności większości ludzi, aby doznać przeżyć? Czyjeż dzieło, plastyczne albo literackie, tak mocno jak dzieła fotografów i filmowców akcentuje zdążanie do śmierci? Utrwalony przez nich na kliszy obraz ludzi dziś już nie żyjących napawa nas uczuciem trwogi — o której mówił Heidegger. O podsumowaniu życia przez śmierć, którego metaforą jest wizerunek na fotografii, pisało wielu myślicieli i poetów. Wśród nich Roland Barthes w swojej książce „Chambre claire” chwytą się kurczowo obrazu swej zmarłej matki i pisze o uczuciu żałoby w ogóle niewyraźnym, niemożliwym do przekazania innemu człowiekowi, łączącym się ze zdjęciem bliskiej osoby. Wszystkie podobne interpretacje zawdzięczają coś heideggerowskiej wizji trwogi, aczkolwiek muszę powiedzieć, że nie znam tekstu Heideggera, w którym byłaby mowa o symbolice obrazu fotograficznego.

A w kategorii przestrzenności naszego świata czyż fotograf, zatrzymując wzrok swego

obiektywu, nie obdarza znaczeniem i ważnością sfotografowanych ludzi, przedmiotów, nieba, przyrody, i czyż nie oznacza to, że czyni je wszystkie po równo punktami orientacyjnymi w swej podróży? Heidegger stworzył pojęcie zamieszkania, zamieszkanie to nadanie sensu dla nas temu wszystkiemu, co nas otacza, w czym przywykliśmy odczytywać znaki pełne treści. Ta właściwość, cechująca wszystkich ludzi, począwszy od człowieka epoki pierwotnej, wydaje się zwielokrotniać, kiedy mamy do czynienia z czynnością fotografowania. Fotograf to człowiek z anteną psychiczną, on pozwala czytać innym ludziom, to, co w świecie tkwi jako wartość potencjalnie metaforyczna. Jego obrazowa mowa jest zawsze pełna metafor. A dzięki temu właśnie — spróbujmy tu zasugerować — w mowie tej jest załączek wewnętrznego autentycznego przeżycia, odwróconego już od zewnętrżności i od zgiełku szczegółów, od nich coraz bardziej niezawisłego.

Doznajemy czasem uczucia, że niektóre fotografie są tak bezosobowe, że sprawiają wrażenie, iż przedstawianych ludzi dzieli od patrzącego lodowata szyba. Ale przecież kiedy indziej mamy wrażenie przeciwne, że obcujemy z fotografiami, z których ludzie zwracają się do nas wprost, nie zważając na pośrednictwo obiektywu i emulsji. To byłoby właśnie potwierdzenie sugestii, że może zaistnieć porozumienie, pełne i nasączone metaforą bliskości i sugerujące „zamieszkiwanie” człowieka tego na zdjęciu i tego, który patrzy, w tej samej przychyłnej przestrzeni. Różewicz — za egzystencjalizmem Sartre’a — zdawał się sugerować, że dwie strefy jego przedstawienia ocierają się o siebie ze zgrzytem, my starajmy się szukać takich sytuacji, gdzie nie zachodzi ani lodowata szyba, ani zgrzytliwy ton niezrozumienia, rozmijania się doznań.

Przyjmujemy w zasadzie, że fotografowanie nie pozostawia blizn. Śmiejemy się z dziewiętnastowiecznych Afrykanów, gdy bali się być fotografowani. A jednak mamy prawo zastanawiać się, co cennego przejmujemy na własność od góralek, które Zofia Rydet potrafiła nakłonić, aby przed jej aparatem usiadły solennie i udzieliły nam przez to jakąś szczyptę siebie. I zastanawiamy się, jak to się dzieje, że Greta Garbo, dziś siedemdziesięcioletnia, powodowana jakimś magicznym pragnieniem samoobrony, nie wpuszcza do siebie fotografów, choć gdy była gwiazdą, nie schodziła z planu filmowego? Czy mamy tu do czynienia z różnymi stopniami funkcjonowania przesądu i zabobonu, czy może raczej z prawdziwą, heideggerowską wiarą, że posługując się metaforą wizerunku możemy w istocie porozumieć się co do najważniejszej sprawy, sprawy sensowności i godności naszego życia?

Skoro nasza twarz należy do tych, którzy zamieszkują z nami ten świat i prowadzą z nami

emocjonalny dialog — choćbyśmy ich nie znali — i zmierzają do tego samego punktu życia, ocenimy także wartość wizerunku tej twarzy w kategoriach bliźniactwa, współdziału i wspólnej rozmowy. Uznajmy nośność pojęciową i emocjonalną fotografii w kategoriach najwyższych wartości. I uznajmy, że jeśli świat nie byłby do wytłumaczenia jako heideggerowska kupa kamieni w skali chaosu i niespójności, to jego odbicie — fotografia — zawiera także ziarno metafory, która je może scalić i uczynić dziełem poetyckim.