

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Z lektury teoretycznej*, „Fotografia”, 1966, nr 1 (151), s. 3-5

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: teoria informacji, język fotografii,

Tekst:

I

Wydaje się, że jest rzeczą użyteczną zdawać sobie sprawę z faktu, że pewna pokaźna grupa naukowców — wykraczając poza granice zainteresowania drobiazgowymi badaniami dziejów sztuki i kultury np. ostatniego stulecia — stara się przede wszystkim poprzez wybrane aspekty współczesnej sztuki i kultury pokusić się o syntetyczną interpretację zjawisk wchodzących w zakres tych dziedzin. Poszukiwania takie sprawiają, że na nowej podstawie można nie tylko znaleźć wspólne cechy np. współczesnej muzyki i współczesnego malarstwa oraz w ogóle — wszelkich sztuk, ale i odkryć prawa rządzące jednakowo językiem ludzkim, sztuką, poznaniem naukowym, a więc wszelkimi przejawami ludzkiej działalności, która ma na celu przekazać informacje, pozostawić ślad materialny lub ulotny sygnał, przeznaczony dla innych ludzi, innych generacji.

Zainteresowanie naukowców różnych dyscyplin skupia się — dzięki rozpowszechnionej w ciągu ostatnich kilkunastu lat metodzie zwanej „teorią informacji” — na zewnętrznych cechach sposobu porozumiewania się ludzi, na wszelkich aktach, które zależnie od intencji i od techniki działania stanowią zawsze jakiś ślad (coś mniej lub więcej trwałego, wykonanego w różnych materiałach, do czego zaliczają się np. sztuki plastyczne) lub jakiś sygnał (przyjmowany zmysłem słuchu lub wzroku, ale ulotny, jak muzyka lub sygnał świetlny). Owe zewnętrzne mechanizmy działania są w różnych dziedzinach analogiczne, rządzą nimi prawa, dotyczące ilości i trwałości informacji, prawa wynikające z różnic między przekazem wnoszącym coś nowego a przekazem nic nie mówiącym czyli banalnym, między przekazem zrozumiałym i wolnym od deformacji a przekazem zanieczyszczonym, chaotycznym.

Język fotografii należy do tych przejawów działalności ludzkiej, w których znajomość teorii informacji wydaje się szczególnie owocna; język ten podlega tym samym prawom, co inne, a nawet jest niejednokrotnie używany za przykład przy wyjaśnianiu zasad tej teorii. Tak jak badania systemu telekomunikacji umożliwiły sprecyzowanie tych zasad, tak rozmyślanie nad fotografią mogą dostarczyć przekonujących przykładów okoliczności, towarzyszących przekazywaniu informacji.

Każda myśl ludzka, po to, by została przekazana, musi przejść drogę, która prowadzi do umysłu innego człowieka: albo przekształca się w przedmioty, które przechodzą do rąk innych ludzi, albo zostaje zapisana, wypowiedziana, nadana w języku dźwięków lub obrazów — a więc zakodowana, zamieniona w kod, system, który musi być znany i przyswajalny zarówno dla tego, kto ową myśl powziął i przekazał, jak i dla tego, kto ją odbiera. Jeśli zdarzy się, że ktoś napotyka informację, zamkniętą w kodzie mu nie znanym (jak plemiona niecywilizowane nie znają naszych sposobów obrazowania i nie widzą „obrazu” w zdjęciu fotograficznym) — wówczas nie jest w stanie jej odczytać. Jeśli informacja została przekazana w kodzie nowym, znanym tylko niewielkiej grupie odbiorców, to powszechne jej przyjęcie, uwarunkowane jest dopiero przyswojeniem tego kodu przez większą liczbę ludzi.

Każda informacja nagina się z konieczności do tego kodu, który ma ją przekazać; im kod bogatszy, dysponujący większym repertuarem możliwości, tym bardziej złożone treści może on udźwignąć, tym szerszy jest pośredniczący kanał informacyjny (im bogatszym słownictwem dysponujemy w mowie, im więcej mamy instrumentów, tym bogatszą możemy wypowiedzieć myśl, bardziej złożoną muzykę odegrać). Jednocześnie musimy zdawać sobie sprawę, że na każdy przekaz czyhają zjawiska, które utrudniają jego dotarcie do celu przeznaczenia: zniszczenie jest przeznaczeniem np. rękopisu, rysunku, działalności budowlanej, zanim nadejdą następne pokolenia; deformacji ulega wołanie na odległość i rozmowa telefoniczna. Przeszkody te od czasu Norberta Wienera, który położył podwaliny teorii informacji — przyjęto nazywać, szumami; terminologia teorii informacji wskazuje wyraźnie na analogię do terminologii telekomunikacji, w zakresie której sprawdzono jej przydatność. Aby możliwie uniknąć skutków szumów (do których zalicza się nie tylko zniszczenie, ale i różne niesprzyjające okoliczności przekazu) przyjęto od wieków ów przekaz konsolidować i upraszczać do kanonów, form jak najłatwiejszych do przekazania (stąd pochodzą umowne sygnały w telekomunikacji, skłonność architektury monumentalnej do form prostych, najmniej narażonych na zniszczenie, takich jak np. piramidy). Ale, jak widać, ceną przekazania informacji bez uszczerbku i w formie zrozumiałej bez dodatkowego wysiłku — jest rezygnacja ze szczegółów, niuansów treści,

kapryśnych odmian, a więc każdy, kto przekazuje jakąkolwiek informację, musi decydować się na kompromis między jej niezniszczalnością a większym stopniem złożoności. Zresztą w nawale przeróżnych krzyżujących się informacji (obfitości prasy, wielkiej liczby np. kościołów w dawnych wiekach, wielkiej produkcji np. muzyki rozrywkowej) każdy nadawca stara się upamiętnić swój przekaz, komplikując go, korzystając z bardziej złożonego kodu, czyli zwracając szczególną uwagę na „ozdobność” informacji, na jej bogactwo, zdystansowanie innych informacji (ozdobność architektury barokowej, [s. 4:] chwytły reklamy). Bogactwo informacji domaga się bardziej skomplikowanego kodu i bardziej pojemnego kanału informacyjnego (w muzyce – dysponowania instrumentami o różnych barwach dźwięku, w plastyce – rozporządzania bogatą paletą i różnorodnymi materiałami). W zasadzie takie przekazy ozdobne narażone są na pewne ubytki (rzeźba rokokowa – np. na poobtłukiwanie, symfoniczny utwór muzyczny – na złe nagranie w słabej aparaturze radiofonicznej itp.), ale przecież w zasadzie takie właśnie przekazy silniej wdrażają się w świadomość ludzkości, niż te, które były zbyt nikłe. A jednak i jedne, i drugie skazane są zawsze na rozproszenie się w chaosie, w nieporządku, w natłoku kodów coraz to nowszych, wypierających te starsze, już wygasłe, jednym słowem w entropii.

Jest rzeczą stwierdzoną, że losy każdej informacji są w zasadzie przesądzone – rodzi się ona jako nowość, toruje sobie drogę z mniejszym lub większym trudem, właśnie dlatego, że jest niespodziewana, mało prawdopodobna, a więc odbiorcy nie są na nią przygotowani; później jednak (jak na to wskazują dzieje każdego nowatorskiego kierunku w sztuce) zostaje podjęta przez coraz większą liczbę osób, przestaje być zaskoczeniem dla odbiorców, jest coraz bardziej prawdopodobna, coraz powszechniejsza, aby wreszcie zatopić się w banale, który może uprawiać każdy bez ryzyka ale i bez uroku nowości. Za informacją doniosłą, którą jest zawsze nowość, przychodzi po pewnym czasie kanon, który ją wprowadza i rozpowszechnia, ale pozbawia ją uroku wolności i szaleństwa. Kiedy przekaz staje się stwierdzeniem rzeczy oczywistych — informacja staje się równa zeru. I jeśli ktoś chce przekazać coś nowego, musi zdobyć się na ryzyko przebijania się przez kanony, stworzyć nową obrazowość, na którą odbiorca nie jest jeszcze przygotowany — i może albo jej nie zauważyć, albo — przeciwnie — na niej skoncentrować swój protest, a co za tym idzie, zareagować i wreszcie ją zaakceptować, dać jej okrzepnąć.

Sztuka — nawet jeśli da się ująć w ogólne systemy teorii informacji, zachowuje, a nawet potwierdza swoją specyfikę, każe u siebie śledzić bogactwo tego, co ma do zakomunikowania. Mieczysław Porębski, który podejmuje interpretację problemów sztuki z tego punktu widzenia,

podkreśla niepowtarzalny charakter zjawisk artystycznych. Sztuka informuje o świecie pośrednio — mówi o artyście, o samym, języku, który artysta obrał do wypowiedzenia się; mówi do odbiorcy, który ma na dzieło reagować inaczej niż na komunikat naukowy. Sztuka znajduje się poza kręgiem zjawisk codziennych, jest zarazem uświęcona i przeklęta, rządzi się prawami, które nie są prawami życia codziennego. Stwarza okoliczności sprzyjające powstaniu mitów, których geneza tkwi wprawdzie w elementach realnego życia, ale których charakter irrealny, ich fantastyczność i schematyzm zarazem, jak to analizuje Glaude Lévi-Strauss, wskazuje na ścisły związek ze zjawiskami artystycznymi. Współczesne pojęcie mitu oznacza wszelkie przejawy nie dające się sprawdzić wiary, wszelkie zabiegi i obrządku, w każdej cywilizacji, również współczesnej, których celowość jest żadna lub tylko umowna, których charakter wskazuje na masowość, tradycjonalizm, nawet jeśli rodzą się na naszych oczach. Mitowi musi towarzyszyć obrazowość, jak zjawisku artystycznemu, gdyż jego warstwa informacyjna jest nikła i bez obrazowości nie miałyby atrakcyjności dla tłumów. Dlatego mity współczesne skupiają się wokół kina, wokół sportu, które przejęły funkcję dawnego kultowego teatru antycznego.

Jaka jest w tym wszystkim pozycja fotografii, tej techniki, która wprawdzie niekiedy ma za zadanie mówić wiele o autorze i o „ozdobnej” technice fotograficznej, ale w ogromnej większości — stanowi przekaz dotyczący przede wszystkim świata realnego, istniejącego poza autorem?

Język fotografii jest klasycznym językiem „znaku”, jest mechanicznym wyobrażeniem, którego nie można „opowiedzieć”, który obejmuje się spojrzeniem. Zdjęcie fotograficzne w sposób nieschematyczny (jak schematyczny jest rysunek), dość ściśle analogiczny, daje świadectwo rzeczywistości. Wprawdzie musi transponować stosunki przestrzenne, wprawdzie upraszcza walory, ale przecież określa rzeczywistość tak, tak, że przyjmujemy jego świadectwo za wiarygodne. Przy tej wiarygodności nie traci mocy obowiązującej cały system hierarchii, wynikający z teorii informacji — ta informacja, zawarta w zdjęciu, jest doniosła, która jest statystycznie mało prawdopodobna, która komunikuje wiadomości jeszcze, nie zbanalizowane wielokrotnym powtarzaniem. Teoria informacji jest chyba jeszcze bardziej bezwzględna dla fotografii niż dla sztuk plastycznych — w tych ostatnich dopuszcza się i przewiduje większą różnorodność, czyli niebanalność samego obranego sposobu wypowiedzi (odnowienia techniki malarskiej itp.), podczas gdy w fotografii, uprawianej najczęściej w przyjętej za zwyczajną realistycznej technice „bromu” — widz w większym stopniu oczekuje nowości w samej treści, tematyce zdjęcia. Wiadomość, podana przez fotografię, musi być nowa, po to, by była

pozytywnie oceniona, aby zwróciła na siebie uwagę; widmo banału powinno w zasadzie chronić każdego fotografa, każdego fotoreportera przed bezkrytycznym powtarzaniem motywów ogranych, wizerunków po sto razy powtarzanych, ujęć, które wynalazł kto inny. Nowość każdego rozpatrywanego zdjęcia zresztą musi obejmować zarówno temat, jak układ, interpretację plastyczną, które według teorii informacji nie dają się rozgraniczyć od tematu. „Ilość informacji” jest pojęciem szerokim, obejmuje nie tylko „anegdotę”, ale wszystko, co nowe – sposoby ujęcia kształtów, walorów, perspektywy.

W zasadzie więc przyszłość fotografii polega na nieustannej walce autorów o nowe informacje, o dotarcie do spraw, których jeszcze nie dotknęli inni. Fotografia, w przeciwieństwie do sztuk plastycznych, do sztuki filmowej (poza filmem dokumentalnym), nie jest przyjmowana przez widza w nastroju „świętecznym”, w jakim idzie on do muzeum czy do kina. Fotografia musi podlegać wszystkim rygorom informacji codziennej, czytelnej bez wysiłku, bez „nastawienia się”. Musi sprostać, przynajmniej na usługach prasy, która pochłania olbrzymią większość powielanej produkcji fotograficznej, postulatowi zrozumiałości i postulatowi nośności informacyjnej. A taka zrozumiałość nie znosi „szumów”, czyli zdjęć mało czytelnych (wskutek uchybień techniki czy wskutek zniszczeń lub deformacji), zaś taka nośność informacyjna nie znosi powtarzania kodów kanonicznych, w których kanon stanowi banalny układ sceny, banalny wyraz twarzy, banalne otoczenie. Trzeba nieustannie pamiętać, że informacja, którą już poprzednio podano do wiadomości i która po raz n-ty zostaje powtórzona, równa się zeru, że nie ma żadnej wartości.

Teoria informacji nie wchodzi w meritum analizowanych „z zewnątrz” komunikatów, nie ocenia „piękna” dzieła sztuki, rozpatrując tylko jego bogactwo informacji, które polega na stopniu nowości, rzadkości występowania. Podobnie nie wchodzi w wartość artystyczną fotografii, zajmując się, wyłącznie tym, ile informacji jest ona w stanie w sobie zawierać. W takiej analizie zdjęcie oryginalne, lecz zarazem nieładne, głupie, bezsensowne, jest tak samo co zdjęcie równie rzadkie — którego oryginalność oceniamy wyżej, bo wynika z rzadkiej, bogatej wizji, z wyjątkowości zdarzenia, z piękności uwiecznionej formy.

Musimy stale odnawiać kryteria, oceniając działalność fotograficzną. Ale przecież „formalna” strona analizy według prawideł teorii informacji przypomina nam, że każda dyscyplina dopóty jest żywa i twórcza, dopóki dzieją się w niej zjawiska nowe, do których musimy się dopiero przyzwyczajać, których mowy musimy się uczyć, które nas inspirują. Warto zapamiętać z lekcji tej teorii, że im obfitszy jest zalew informacji, przekazywanych

utartymi szlakami, tym bardziej jałowe stają się nasze wyobrażenia, tym uboższe doznania. Dlatego przychylności domagają się od nas próby „nowego”, a na coraz mniejszą uwagę zasługują. Zdjęcia naśladowcze, których wartość coraz bliższa staje się zeru. Dlatego należy z zainteresowaniem przyjmować wprowadzenie języka fotograficznego, polegającego na przemysłanej serii zdjęć, na cyklu, reportażu, czy zestawie zdjęć różnorodnych, gdyż one czynią kod fotografii bardziej złożonym, a więc dużo bardziej nośnym, bogatszym. W tym języku narracyjnym, mogącym zawrzeć bogactwo skojarzeń, zestawień, kontrastów, „znaczenie” zdjęcia, w pojedynkę jednoznacznego, niepomrotnie się rozwija i komplikuje w zależności od sąsiedztwa z innymi zdjęciami. Cała złożoność znaczeń jest zawieszona pomiędzy zdjęciami, nie przestając integralnie należeć do języka fotograficznego. [s. 5]

Takiego odnowionego języka domagają się nie tylko odbiorcy, taki język nie tylko propagują dziennikarze, doczekał się on też coraz bardziej dogłębnej analizy ze strony teoretyków kultury. Taki prasowy, a więc narracyjny a zarazem jakoś tendencyjny język fotografii przedstawia dla nich (np. dla Rolanda Barthes’a) przedmiot pasjonującej analizy, z której wynika, iż fotografia staje się mową znaków nie tylko „wskazujących” (wizerunków przedmiotów), ale przede wszystkim znaków „znaczących”, interpretujących. Owo znaczenie tak pojmowanej fotografii jest elastyczne, poddaje się każdemu zabiegowi wyboru, kadrażu, zestawienia, komentarza słownego, masowego nakładu, stając się narzędziem dowolnej tendencji. W tym znaczeniu fotografia przestaje być „naturalnym”, znakiem, prostą konstatacją, a jest w ogólnym sensie faktem kulturalnym, komunikatem określonego środowiska, kierowanym świadomie głosem określonej epoki, określonego miejsca na ziemi. I jako takiemu — towarzyszą jej dowolnie (przez nadawców) kształtowane mity i bezwiednie (przez odbiorców) przyjmowane stereotypy. Fotografia jest więc siłą nieobliczalną, gdyż wiarygodność pojedynczego zdjęcia jest tylko jednym, zasadniczym, ale nie jedynym elementem.

1. Mieczysław Porębski. Sztuka a informacja. „Rocznik Historii Sztuki”, t. III, 1962.
2. Roland Barthes. Le message photographique. „Communications” (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Centre d’Etudes des Communications de Masse). Paris, I, 1962.

