

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Z lektury teoretycznej, „Fotografia”, 1966, nr 2 (152), s. 27-28*

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: język obrazowy, język fotografii, kod, przekaz ideologiczny, Roland Barthes

Tekst:

II

W ostatnich latach wzrasta nieustannie zakres badań naukowców w dziedzinie języka, pojętego jak najszerzej, języka mowy, ale i także tego, na który składają się znaki widzialne, obrazowego. Ponieważ zaś obrazowość fotografii jest dziś zapewne powszechniej przyjmowana i szerzej oddziałuje niż ikonografia malarstwa, przeto właśnie fotografia często brana jest na warsztat analityczny uczonych. Uczeni ci są przeświadczeni, że do języka fotografii należy obok tego, co on po prostu wskazuje, także i to, co jego świadectwo znaczy, zarówno w postaci aluzji, zawartych w samym zdjęciu, jak i skojarzeń, których cały łańcuch rodzi się w wyobraźni widza, zależnie od zasobu jego pamięci, jego przygotowania, typu kultury, w której się wychował.

Znów trzeba będzie powtórzyć nazwisko Rolanda Barthes’a¹ autora opracowań teoretycznych, których pewna część poświęcona jest przekazowi fotograficznemu, na równi z zagadnieniami szeroko pojętej komunikacji masowej i współczesnych zjawisk kulturalnych, a także obyczajowych. Barthes stara się ściśle rozgraniczyć w języku fotografii to, co on, jak powiedzieliśmy, wskazuje (dénotation), od tego co on znaczy (connotation). Podział na owe dwie warstwy staje się jasny, jeśli pod funkcją „wskazywania” będziemy rozumieć sam obraz

¹ Roland Barthes: *Le message photographique*. „Communications”, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Centre d’Etudes des Communications de Masse. Edition Seuil Paris 1962, nr I.

W „Fotografii” omówiłam również inny esej Rolanda Barthes’a: „L’acteur d’Harcourt” zez zbioru „Mythologies” (Paryż, 1957), przy okazji artykułu „Gwiazdozbiór Zofii Nasierkowskiej” („Fotografia”, nr 5, 1964).

fotograficzny z jego składnikami w postaci przedmiotów, ujęcia walorów, perspektywy, lecz bez tego, co w umyśle tego czy innego widza obraz ten wywołuje jako np. symbol. Przedmioty, na które fotografia swym kadrem wskazuje, oddane są, w porównaniu z językiem np. rysunku, absolutnie wiernie, jak tylko to może uczynić obiektyw zbudowany na wzór oka ludzkiego. Takie jest zadanie obiektywu, na tym w zasadzie skupia się jego rola. Fotografia, przynajmniej prasowa, z założenia ma być pozbawiona stylu, wolna od tego co np. rysunkowi zapewnia ślad ruchu ręki autora; jeśli mówimy o niej jako o reprodukcji, to w wyraźnym przeciwieństwie do pojęcia transpozycji, którą uprawia np. scenografia i kostiumologia teatralna (porównajmy fotografię autentycznych osób np. z końca ub. wieku ze zdjęciami aktorów dzisiejszych w kostiumach imitujących ową epokę — kostiumy takie zawsze będą nosiły piętno naszego wyobrażenia o ówczesnym ubiorze). Jako „naga” reprodukcja przedmiotów, fotografia pozbawiona jest kodu, wolna jest od nagięć, deformacji, nie da się ująć i opisać jako schemat, nie da się wyczerpująco „opowiedzieć własnymi słowami”, bo wszelkie opowiadanie treści nie odda obfitości i ciągłości niezliczonych szczegółów, odcieni, proporcji. Struktura fotografii jest na tyle zbliżona do obrazu rzeczywistego świata, na ile rezygnuje z własnego stylu, z uproszczeń, z redukującego szczegółu kodu.

Ale na ów wierny, „naturalny” obraz nakłada się znaczenie, tworząc całe piętra tego, co nie da się praktycznie odeń oderwać, co wynika ze sposobu, w jaki patrzymy na zdjęcia. Znaczenie fotografii nie tkwi w samej jej strukturze, ale ją obrasta. Roland Barthes poucza nas, że niekiedy znaczenie, tendencja autorów, aby tak a nie inaczej być zrozumianym, podszywa się pod „naturalny” obraz i przez dokonane fałszerstwo wypacza wierne świadectwo pojedynczego zdjęcia: tak jest w wypadku tendencyjnego fotomontażu, którego zadaniem jest wprowadzenie widza w błąd np. w celu wygrania jakiś celów politycznych. Tak się np. fałszuje tło portretów lub przebieg wydarzeń, posługując się wyciętymi fragmentami z różnych zdjęć — wówczas właściwe motywy pozostają „niewinne”, ale całość służy znaczeniom, które nie są prawdziwe.

Repertuar chwytów symbolicznych, wykorzystujących świadectwo zdjęcia, jest nader obfity: należą do niego przeróżne aranżowane ujęcia, których podobieństwo do póź np. teatralnych czy religijnych budzi u oglądających skojarzenia symboliczne. Taki właśnie jest wydzźwięk upiękuszonych do zdjęcia mężów stanu (słynne zdjęcie Kennedy’ego, na którym wygląda on jak rozmodlony), taki jest wyraz stereotypowo „myślących” wyrazów twarzy uczonych, tak odbierane są portrety aktorek, mające podtrzymywać kult ich osobowości. W każdym takim wypadku „upiększanie” odbywa się według utartego typu, powtarzalność ujęć

w ramach schematu ma tym bardziej podkreślać, ich podniosłość, gdyż istnienie schematu gwarantuje widzowi, że ma do czynienia z czymś odświętnym, nieprzypadkowym. Zdjęcie wyglądające na „przypadkowe” trudno jest opisać i zapamiętać, podczas gdy w momencie pojawienia się schematu ikonograficznego można zawsze, omawiając zdjęcie, odwołać się do rzeczy poprzedzających, powszechnie znanych. Podobnie i próby „stylu” — jakieś rzucające się w oczy poruszenie zdjęcia, wybitne kontrasty, grube ziarno, obraz negatywowy (Barthes podaje tu przykład Otto Steinerta) — stanowią już punkt wyjścia do mniej więcej ułatwionego zapamiętania, repertuar zauważalnych łatwo efektów. Zdjęcie, które poddaje się schematowi, lub zdjęcie, które ma pretensję do stylu — należy już do języka zakodowanego, do słownika, którego rejestr pozycji jest wymierny.

Barthes przestrzega jednak przed pochopnym sądem, że fotografia, w wypadkach, kiedy poddaje się ona schematom znanym z malarstwa, może być tak samo jak ono uduchowiona; w istocie — jako produkt mechanicznych procesów, foto-. [s. 28:] grafia nigdy nie dorówna pełni ekspresji uczucia (np. religijnego), jakie tkwi w kompozycjach, malarskich. Fakt fotografowania nabożnych gestów ludzi nigdy nie osiągnie tej siły sugestii, jaka emanuje z ikon.

Jeśli intencją autorów czy redaktorów jest przekazanie możliwie złożonych treści, nie mogą oni obyć się bez „zdania”, na które składa się zestaw zdjęć, podlegający tak jak zdanie — prawom składni, sensownej kontrapunkcji, wzajemnego uzupełnienia się składników.

Osobne zagadnienie — to, związek, jaki stanowi zdjęcie z towarzyszącym mu podpisem słownym, komentarzem. Dawniej rolę informacji spełniał tekst, a fotografia jedynie dodatkowo potwierdzała umiejscowienie zdarzenia. Zadaniem fotografii było wówczas sprowadzenie wiadomości do pojedynczego faktu (jeśli notatka stwierdzała, że na danej ulicy miał miejsce jakiś wypadek, to fotografia, miała jedynie dodać od siebie, przed którym domem tej ulicy fakt ów zdarzył się). Dziś sytuacja zmienia się radykalnie — obecnie nie obraz „urealnia” słowa, lecz słowa sublimują, patetyzują lub racjonalizują obraz — bez nich zresztą obraz zachowałby właściwie pełną wartość znaczeniową. Dziś tekst jedynie obciąża zdjęcie danym typem kultury (w zależności od strefy świata, w której jest publikowane), sugeruje ocenę faktów. Taką rolę spełniają komentarze do zdjęć korespondentów wojennych z różnych stron świata, komentarze tak lakoniczne, a tak dobitnie wyrażające ocenę wypadków. Jeśli podpis pod zdjęciem powtarza jedynie to, co widać na zdjęciu, jest to świadomy wybieg, mający na celu ukrycie postawy moralnej redaktorów. Nigdy jednak nie może zajść sytuacja, w której słowo dublowałoby obraz

— ten ostatni jest tak pełny w swoim świadectwie, tak szczegółowy, że umowne znaki zapisu słownego nigdy jego treści, nie wyczerpią. Zadaniem słów jest wyrażenie emfazy, której z natury pozbawione jest zdjęcie.

Cały kod języka fotografii (którym jest nie „styl”, lecz np. gest człowieka na zdjęciu, gest znany oglądającemu z doświadczenia) jest rozszyfrowany poprzez okoliczności historyczne publikacji. Odbiorca tkwi w określonym środowisku kulturalnym i tak odbiera zdjęcia, jak go na to stać. Nie ma mowy o tym, żeby zdjęcie było odczytywane w sposób „naturalny”. W odbiorze zdjęcia nakładają się na siebie znaki symboliczne (podobnie jak znaki malarstwa) i znaki bezpośrednio analogiczne (które są właściwe technice fotograficznej). Zrozumienie, jak działa mechanizm odbioru fotografii, pozwala prześledzić, w jakiej sytuacji kulturalnej znajduje się człowiek. Człowiek domaga się czytelności zdjęcia, domaga się, aby odwoływało się ono do jego znajomości świata — i rozeznanie jego poziomu intelektualnego jest dla nadawców warunkiem trafienia do jego przekonania.

Ponad przekazem, który nazwał Barthes wskazującym i ponad tym, który polega na znaczeniu, jest jeszcze przekaz ideologiczny — cała mitologia współczesna, towarzysząca prasie ilustrowanej w ogóle. Jej zadaniem jest agitowanie, umoralnianie, przestrzeganie (np. przez pokazywanie widoku katastrof). Wiedz, skutek pewnego rodzaju łatwowierności, daje się przekonać, że np. wypadek, który się wydarzył na szosie X, powinien być nauką i przestrogą dla niego — choć przecież on nie ma z nim nic wspólnego. Tak pojęta rola fotografii każe traktować ją „totalnie”, jako działalność instytucjonalną. Funkcją fotografii, choć mówi ona o wydarzeniach jednostkowych, jest integrowanie człowieka, wzmocnienie go, uspokajanie go lub — niepokojenie. Wprawdzie ściśle świadectwo odbitki fotograficznej jest „transhistoryczne”, ale przecież kod, który wokół niej narasta, pozwala, trafnie definiować okoliczności historyczne, w jakich żyjemy. W tym znaczeniu fotografia, ta „nie kulturalna” sztuka mechaniczna, transponuje prosty, bierny język znaków na najbardziej społeczną instytucję.