

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Z lektury teoretycznej, „Fotografia”*, 1966, nr 5 (155), s. 99-100

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: film, obraz fotograficzny, odbiór fotografii, Edgar Morin

Tekst:

III

Wprawdzie popularyzatorzy w każdym niemal eseju o fotografii powiadają, że odbiór fotografii jest zasadniczo różny od odbioru dzieł malarstwa, nie znaczy to jednak, aby tym zbanalizowanym już zagadnieniem nie zajmowali się współcześnie estetycy i teoretycy sztuki. Jednym z nich jest Roger Munier z Paryża, którego artykuł „L’image fascinante” mam przed sobą.¹

Jest rzeczą niesłychanie ważną, że jak wskazuje na to lektura (m. in. cytowane prace Mieczysława Porębskiego, Rolanda Barthes’a w nr. nr. 1 i 2 „Fotografii” z br.), poszukiwania nowych perspektyw w dziedzinie teorii języka sztuk i w ogóle kultury nie mogą się obejść bez analizy zjawiska, jakie nosi nazwę fotografii. Prace teoretyczne na temat obrazu fotograficznego ukazują się nie w prasie fotograficznej, która nie jest w stanie udźwignąć powagi problematyki, lecz w pismach naukowych, zajmujących się, jak „Diogenès”, „Communications” czy polskie „Estetyka i „Kultura i Społeczeństwo”, humanistyką w ogóle, np. socjologią i estetyką. Bez lektury tych opracowań popularyzatorzy zagadnień fotografii nie wyjdą z zaścianka banałów, doraźnych uogólnień, i co równie ważne, nie nabiorą pewności, jakie szerokie perspektywy ukazuje analiza języka fotograficznego, jak doniosły dla kultury był fakt wynalezienia fotografii — w tym nie tylko dla kultury rozumianej potocznie (podniesienia poziomu wyrobienia estetycznego i tzw. politechnizacji), nie tylko dla kultury masowej (przez odbiór „języka obrazkowego”), nie tylko dla plastyki (jako partner czy surowiec), ale dla nowych horyzontów nauk humanistycznych. Naukom tym analiza języka fotograficznego ukazuje sferę wcale nie zamkniętą, wcale nie obcą pojęciom z zakresu teorii poznania, wcale

¹ Roger Munier. L’image fascinante. „Diogenès”, nr 38, 1962, Editions Gallimard, Paris.

nie daleką nauce o języku i semantycznym charakterze postrzeżeń wizualnych, teorii informacji.

Ale wróćmy do relacji z lektury „L’image fascinante” (Obraz urzekający) Rogera Munier.

Punktem wyjścia artykułu jest cytat z Orsona Wellesa:

„Kamera jest czymś daleko więcej niż tylko aparatem rejestrującym, jest drogą, jaką dochodzą do nas przekazy z innego świata, ze świata, który nie jest naszym, i jaka nas wprowadza w samo sedno wielkiej tajemnicy”.

Gdzie tkwi ta tajemnica, czy da się ona dzięki fotografii rozszyfrować i czy fotografia wskazuje do niej drogę bliższą niż sztuki plastyczne — oto pytanie, na które chce odpowiedzieć Roger Munier.

Zasadą malarstwa i innych sztuk plastycznych jest to, że powstały w nich obraz (*image*), imitując świat, zawsze wytwarza nieprzekraczalny dystans między wyobrażeniem świata a światem. Najwierniejsza nawet kopia natury jest zawsze transfiguracją, od której malarz nigdy nie może się wyzwolić. Obraz jest najpierw obrazem, a jedynie jakoby wtórnie jest wizją przedmiotów. Zamierzenie, wybór, technika i styl malarza nie mogą nie przetwarzać świata; wskutek tego obraz jest w jakiś sposób *zanegowaniem* tego świata jako całości. Piętno pośrednictwa malarza na dziele jest nie do uniknięcia, jego wizja pozbawia przedmioty substancji *świata*, nadając im substancję dzieła ludzkiego.

Obraz obiektywny, jakim jest fotografia, ustanawia nowy zupełnie stosunek uzyskanego wyobrażenia wobec świata. Tu obraz tak się stapia z przedstawianą rzeczą, że sam się unicestwia jako obraz. Dystans, różność od świata znika, przedstawienie przedmiotów utożsamia się z przedmiotami, magicznie powtórzonymi, wypełniając się ich obecnością. Obraz fotograficzny (wobec którego, jak pisze Munier, nie można już stosować określenia *image*) nie jest więc kopią, lecz oświadczeniem świata.

Od momentu narodzin fotografii świat zachowuje w jej obrazach swoją autonomię, burzoną dotychczas w każdym dziele malarskim. Głęboki paradoks tkwi w fakcie, że świat odsłania się sam, wypowiada się sam. w sobie, bez pośrednictwa języka ludzkiego; sam wyprzedza organizujące spojrzenie człowieka, determinując zawartość zdjęcia. Po raz pierwszy świat sam spełnia rolę języka.

Munier idzie jednak dalej, wskazuje granice, jakich nie może przekroczyć wyobrażenie

świata na zdjęciu fotograficznym. Fotografia wprawdzie utożsamia się ze światem, ale świat pokazany na zdjęciu pozostaje imaginatywny (wyobrażeniowy). Fotografia zarazem *jest i nie jest* światem, stapia się z nim, ale jest jedynie jego formą wyobrażeniową, jest *światem w stanie czystym*, który nie może być tak odbierany, jak odbieramy rzeczy w ich realnym istnieniu. Świat wyobrażony na fotografii, choć obecny, umyka nam, nie dopuszcza do nawiązania z nim stosunku dialektycznego. Umysł odbiorcy fotografii nie jest stanie w jakikolwiek sposób dokonywać wyboru wyobrażeń przedstawianych na fotografii, musi poddać się fascynującemu zespoleniu tego, co imaginatywne, i tego, co realne.

Na tym właśnie polega urzeczenie, jakiemu ulegamy, obcując z fotografią: obraz fotograficzny jest nieodwołany, bezwładny, świat na nim wyobrażony nie nawiązuje z odbiorcą żadnego kontaktu, nie poddaje się mu, odbiorca zmuszony jest do uległości. Obcowanie z fotografią jest zatem jakby momentem unieru- [s. 100:] chomienia siły, jest jednostronnym zatopieniem się w tym, co przesądzone.

Stajemy wobec milczenia, przemawia świat, który jest niesłyszalny, niemy. Jest niesłyszalny, bo przemawia środkami świata, nie ludzkimi, bo rzeczy mówią o sobie bezgłośnie. W ogóle w naszych kontaktach ze światem w istocie nie wiemy, jak rzeczy mówią o sobie, ani też — co mówią, nie należymy do niego. Podczas gdy wyobrażenie malarskie nadaje tej mowie ludzką artykulację, nadaje rzeczom formę, to w fotografii — świat pozostaje nie sformułowany, nie adaptowany do języka ludzkiego — *fotografia oddaje świat takim, jaki on jest*.

Fotografia afirmuje świat, jest czysta i nie poddaje się logice, która cechuje twory ludzkie. To utożsamienie się fotografii ze światem, niejako na przekór odbiorcy, jest przyczyną dojmującej alienacji tego odbiorcy wobec obrazów, nieodwołalnych, nie pozwalających na odsłonięcie tego, co pominięte. Przedstawienie świata w fotografii obywat się bez pośrednika, autonomicznie, a ponieważ obraz fotograficzny nie liczy się z wyborem rzeczy i z negacją, jaka towarzyszy wyborowi — człowiek musi odczuwać izolację alienację i bezsilność. Świat na fotografii odrzuca pojęciowy charakter ludzkiego języka; struktura obrazu fotograficznego, wynikająca bezpośrednio z wyglądu świata, sprawia, że zespala się w tym obrazie realność przedstawianych rzeczy z czynnikiem imaginatywnym, że owa realność wyraża adekwatnie to, co wyobrażeniowe.

Nie ma dla filmowca innej drogi do ukazania wizji pojęciowych, uczuć, myśli, miejsc, pór i klimatów, jak tylko przez wywodzący się z fotografii obraz realnych przedmiotów. W języku filmu jedynie świat realny może wyrazić to, co wyobrażeniowe, ten świat musi zawsze

zwyciężyć, gdy poszukujemy środków wyrazu (nawet przy technice tricków filmowiec musi się posługiwać elementami realności). Obojętnie, co się opowiada — jeśli się obrało język filmowy i fotograficzny, nie można przemawiać inaczej niż przez realność. A zatem człowiek, istota umiejąca stworzyć całą sferę *logosu*, nazw rzeczy, zmuszony jest tu przemawiać nie swoim językiem, językiem pojęć, lecz posługiwać się pośrednictwem świata realnego, któremu właściwe są wyobrażenia realności, ale obce nazwy, nadane rzeczom przez człowieka.

To wykroczenie świata bezpośrednio w zakres sposobów wypowiedzi człowieka stanowi groźbę ograniczenia kompetencji człowieka. Dzięki fotografii świat odzyskuje swoje stracone (wskutek istnienia malarstwa) pozycje, dobija się znów swego pierwszeństwa.

Roger Munier analizuje dalej charakter obrazu, jaki świat pozostawia po sobie na fotografii. Fotografia dokonuje wyboru wycinka świata i na tym polega oznaczenie, artykulacja, nadanie sensu przedmiotom, które znajdują się na obrazie fotograficznym. Granice ekranu czy odbitki fotograficznej wystarczają do nadania sensu wycinkowi, sensu, jakiego przedmioty rozproszone w naturze nie mają. W wycinku jest zawarty świat i jego prawda, ale jest także coś daleko więcej.

Świat taki, jaki jest, pozbawiony jest sensu, ten sens nadaje mu dopiero obserwujący go człowiek, rozpoznając go, identyfikując., Oko malarza (nawet jeśli wybiera te same motywy, które zostają sfotografowane) nie może nie interpretować, musi nadawać przedmiotom swój styl, czyli negować w jakiś sposób świat. Obraz malowany jest rezultatem jednej z wielu możliwych interpretacji, gdyż każde dzieło każdego autora proponuje inną. Sens tkwi w świecie niejako potencjonalnie, oczekując interpretacji malarza.

W fotografii dzieje się odwrotnie — świat definiuje się jako świat, ukazując swe oblicze. Wobec fotografii świat komasuje wszystkie możliwości, wyraża się cały, uniemożliwiając ewentualne, dowolne interpretacje. Fotografia jest *realnością w czynności wypowiedzania się*, jest czymś w rodzaju słowa świata. W fotografii świat sam znajduje dla siebie nazwę, pomimo abstrakcyjności wyobrażenia, pomimo swego bytu indyferentnego, pomimo dokonującego się wyboru. Fotografia jest po prostu ujawnieniem.

O rzeczach, które na filmie czy fotografii nieoczekiwanie okazały się urzekające, mówimy, iż są fotogeniczne. Fotogenia jest auto-oświadczeniem świata w obrazie, zaleta fotogeniczności, wychodzi od przedmiotów, wyraża ich możliwości, ich nie zauważone w naturze aspekty. Dzięki niej, za pośrednictwem fotografii przedmioty przemawiają. Nie należy

mylić pojęcia fotogeniczności z malowniczością; o ile przymiot malowniczości my nadajemy rzeczom i motywom, bo wynika ona z naszych kryteriów, o tyle fotogeniczność jest sensem, który rzeczy same n dają sobie, jest *słowem* świata, które nas nagle uderza, urzeka.

Dalej Roger Munier zajmuje się obrazem fotograficznym w ruchu, filmem, analizuje fascynację, jakiej człowiek poddał się, widząc po raz pierwszy sfilmowane liście na wietrze, fale morza, unoszenie się dymu. Widok ruchu tych przedmiotów w naturze nie wydawał się tak urzekający: dopiero ruch przedstawiony, podwojony w obrazie, w jakiś sposób zintensyfikowany, wydał się ludziom bardziej *realny* niż ruch prawdziwy. Nie najważniejszy był tu element wiernego kopiowania, chodziło raczej o siłę auto-języka, o wzbogacenie zjawiska przez sam fakt pokazania na ekranie. Przedstawiony w kinie ruch ma sens immanentny, który zarazem otwiera się ku nam i umyka naszym wyobrażeniom.

Ale do tego nie ogranicza się zjawisko odsłonięcia, związane z sekwencją filmową. Świat, ukazując nam swoje procesy, rządzi się swoją własną *składnią*, która nie jest tożsama ze składnią mowy ludzkiej. Składnia, rządząca obrazem w ruchu, rozporządza czynnikiem czasu, rytmu zjawisk, wzrastania. Czas, przypisany dotychczas jedynie przedmiotom, na ekranie obiektywizuje się, rozwija przed oczyma widza, pozwala na śledzenie go niejako w stanie czystym, gdyż dzięki zabiegom technicznym możemy sekwencję zwalniać i przyspieszać, ukazywać procesy, szybkie lub zbyt powolne, aby w naturze oko ludzkie mogło je uchwycić.

Podobnie jak czas, tak i przestrzeń dzięki filmowi ukazuje nowe swoje aspekty. Przestrzeń może sama się nam odkrywać, sama szukać dla siebie określenia przez różne punkty widzenia, zbliżenia, panoramy, różną skalę powiększenia; przedstawia się człowiekowi tak, jak w naturze nigdy nie może jej on zobaczyć. Zespolenie czynnika czasu i przestrzeni, odwrócenie ich, odkształcenie, pozwala ujrzeć świat na nowo („...w przyspieszeniu życie kwiatów nabiera charakteru szekspirowskiego..?” — mówił Blaise Cendrars).

Ze śledzenia tego rodzaju elementarnych sekwencji filmowych wynika przekonanie o niezaprzeczalnej jedności wszystkich zjawisk; przestrzeń i czas stapiają się w nową składnię, która odsłania świat w jego bycie globalnym. Dzięki nim świat, który unieruchomiła fotogeniczność zdjęcia fotograficznego, na nowo odzyskuje autonomię, mówi o sobie bez porównania więcej.

Świat definiuje się sam, *bez nas*. Dzięki wynalazkowi filmu czas nie może być już rozumiany jako konkretne, odnoszące się do życia ludzkiego trwanie, przestrzeń nie jest już

jedynie, miejscem naszego pobytu. Ale efekt realności wzrostu kwiatów na ekranie jest iluzoryczny, jest to tylko ulotne wyobrażenie, umykające, jeśli pragniemy się doń zbliżyć, wejść pomiędzy obserwowane przedmioty. Seans nie jest mniej imaginatywny niż zdjęcie fotograficzne; tak, jak i zdjęcie, film nie podejmuje z nami dialektycznego dialogu. Ekran pokazuje jedynie przedstawianą zewnętrżność, która jest zatem nieprzenikniona. To, co nam się ukazuje, samo nie traci ani na chwilę inicjatywy, odpycha nas, uchyla się przed nami. Słusznie cytowany na wstępie artykułu Orson Welles pisze, że mamy do czynienia z przekazem z innego świata.

Ale kamera nie szuka świata bez udziału człowieka. *Wielką tajemnicę świata* odkrywamy kolejno, jedna tajemnica pozwala odkryć dalsze jej ogniwa, równie wyobrażeniowe, jak ona sama. Ale między światem w naturze a światem przedstawionym w fotografii i w kinie nie ma bezpośredniej ciągłości, bowiem świat przedstawiony, oprócz tego, że prawdziwy, jest zarazem imaginatywny i jako taki jest nieprzekazywalny, a raczej *auto-przekazywalny*. Oświadczenie, zawarte w fotografii, pisze na zakończenie artykułu Robert Munier, jest oświadczeniem wydanym o sobie przez sam świat.