

**103**

**Annales  
Universitatis  
Paedagogicae  
Cracoviensis**

**Studia de Cultura II**

**pod redakcją**

**Agnieszki Ogonowskiej**

**Rada Naukowa**

dr hab., prof. UP Zbigniew Bauer – Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie  
prof. Bernard Garaj – Uniwersytet Filozofa Konstantyna w Nitrze  
prof. Algirdas Gaižutis – Litewska Akademia Nauk  
prof. dr hab. Tomasz Goban Klas – Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości w Krakowie  
prof. dr hab. Piotr Kowalski – Uniwersytet Wrocławski  
doc. Irena Masojć – Wileński Uniwersytet Pedagogiczny  
dr hab. prof. UP Agnieszka Ogonowska – Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie  
doc. Jana Raclavska – Uniwersytet w Ostrawie  
dr hab. prof. UP Bogusław Skowronek – Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie  
prof. dr hab. Eugeniusz Wilk – Uniwersytet Jagielloński

**Kolegium Recenzentów**

dr hab. prof. nzw. Aleksander Woźny (Uniwersytet Wrocławski)  
dr hab. prof. nzw. Barbara Lena Gierszewska (Uniwersytet Jana Kazimierza w Kielcach)  
dr hab. prof. nzw. Zbigniew Pasek (Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie)  
dr hab. Henryk Czubała (Wyższa Szkoła Menedżerska w Legnicy)  
dr hab. prof. nzw. Katarzyna Skowronek (Polska Akademia Nauk)  
dr hab. prof. nzw. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
w Bydgoszczy)

**Redaktor Naczelny**

Bogusław Skowronek

**Sekretarz Redakcji**

Magdalena Roszczynialska

© Copyright Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2011

ISSN 2083-7275

Wydawnictwo Naukowe UP  
Redakcja/Dział Promocji  
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2  
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56  
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:  
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP zam. 7/12

## Od Redaktorów

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny numer „*Studia de Cultura*”. Numer ten, jak również następny, w całości poświęcone zostaną fotografii. Artykuły zostały pogrupowane w osiem działów, oddających wybrane, ale i kluczowe aspekty teoretyczne oraz badawcze związane z tą problematyką. W niniejszym zeszycie zaprezentowane zostaną cztery działy (pozostałe opublikujemy w numerze następnym).

W pierwszym dziale niniejszego numeru zatytułowanym *Fotografia – metody badania i interpretacji* znajdują się cztery teksty: Rafała Koschanego, Marianny Michałowskiej, Joanny Spalińskiej-Mazur oraz Magdaleny Matei. Rafał Koschany poprzez pryzmat teorii Rolanda Barthesa analizuje koncepcję „trzeciego sensu” oraz bada, w jakim stopniu wzmiankowana koncepcja może być wykorzystana do interpretacji dzieł sztuki *sensu largo*. W dalszej części tekstu autor traktuje „trzeci sens” jako metaforę epistemologiczną. Marianna Michałowska prowadzi teoretyczną refleksję nad kulturą wizualną i umiejscowieniem w niej kategorii foto-tekstu. Pojęcie to, charakteryzowane szeroko w rozmaitych kontekstach, stanowi dla badaczki doskonałe narzędzie analizy przejawów współczesnej kultury ikonicznej. Szczególnie zwraca ona uwagę na mocne zakotwiczenie foto-tekstów w kategoriach narracji, pamięci i doświadczenia oraz na ich wymiar krytyczny. Joanna Spalińska-Mazur podejmuje w artykule problem *kairos* – ulotnego, chwilowego „momentu” zdejmowania fotograficznego obrazu. Śledzi skomplikowane relacje między dokumentalizmem obrazu a jego walorem artystycznego przedstawienia. Fakt kadrowania staje się wtedy momentem przełomowym. Badaczka, przywołując teorie Georgesa Rousse'a, omawia kategorie iluzjonizmu, sztuczności i reprezentacji fotograficznego wizerunku. Magdalena Mateja zwraca uwagę, jak bardzo fotografia dziennikarska, pozornie przecież neutralna, jest nacechowana ideologicznie. Swoje rozważania opiera na analizie zestawu wybranych zdjęć poświęconych katastrofie pod Smoleńskiem opublikowanych w rozmaitych tytułach prasowych. Omawiając użycie przez poszczególne periodyki odpowiednich kodów wizualnych, autorka precyzyjnie dowodzi, w jaki sposób fotografia dziennikarska może stać się orężem politycznej walki.

Drugi dział nosi tytuł: *Fotografia w badaniach społecznych, etnograficznych, antropologicznych i historycznych* i zawiera artykuły czterech autorów. Pierwszy z nich, Rafała Wawera i Moniki Wawer, dotyczy techniki eyetrackingu i możliwości jej aplikacji do komputerowego badania odbioru obrazów zawartych na fotografii. Metoda ta – zdaniem autorów – pozwala odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób ludzie postrzegają rzeczywistość i na jakie elementy świata zwracają szczególną uwagę. W tekście zaprezentowano sposób analizy fotografii przy pomocy eyetrackera. Z kolei Janina Hajduk-Nijkowska wskazuje na możliwości wykorzystania fotografii

w badaniach terenowych z punktu widzenia etnografa. Autorka zwraca uwagę na zagadnienie tzw. prawdy naocznej w studiach nad kulturą ludową oraz na konteksty funkcjonowania i interpretowania zdjęć w odniesieniu do narracji wewnętrznych i zewnętrznych. Badaczka opisuje także wpływ mediów (głównie telewizji) na status tekstów folklorystycznych. Magdalena Roszczynialska poddaje album pt. *Projekt „Świat”. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* analizie dyskursywnej (w ujęciu Piotra Sztompki). Postrzega go jako tzw. tekst zmałowany i określa mianem tekstu kultury. Badaczka zauważa, iż jest to swoisty przekaz, który powstał w wyniku przedsięwzięcia kolaboracyjnego, bowiem fotografie wykonane przez dzieci – mieszkańców tych miejscowości – zostały opublikowane w albumie po selekcji dziennikarza-fotoreportera i opatrzone słowem wstępnym Andrzeja Stasiuka. Autorka udowadnia tezę, iż w wyniku tej swoistej „współpracy” między dwoma różnymi środowiskami powstały dwa niespójne wyobrażenia (dzieci jako autorów zdjęć i środowiska „editorów”) na temat tej samej rzeczywistości. Magdalena Berkowicz poświęca swój tekst specyficznej odmianie fotografii reportażowej, jaką jest fotografia wojenna. Na przykładzie XIX-wiecznych zdjęć ze zbiorów Muzeum Zeppelinów w Friedrichshafen przybliży historię I wojny światowej, utrwaloną na dość często powstających wtedy fotografiach. Badaczka swoją refleksję wpisuje w szeroki kontekst historyczny, odwołując się do autorów zdjęć wojennych z innych epok.

Trzeci dział *Fotografia a sztuka ikoniczna* zawiera dwa artykuły. Agnieszka Ogonowska poświęca swój tekst twórczości Marcina Maciejewskiego w kontekście jej związków intermedialnych ze szczególnym uwzględnieniem fotografii. Śledzi jego artystyczne losy, począwszy od Grupy Ładnie, po samodzielne prace i instalacje. Badaczka podkreśla wyraźne nawiązania artysty do poetyki codzienności oraz tekstów kultury popularnej: komiksu, reklamy, plakatu, przekazów telewizyjnych, gier komputerowych. Powstają dzięki temu artystyczne formy wielokrotnie medializowane o ogromnym potencjale znaczeniowym. Anna Milczanowska podejmuje temat rzadko penetrowany w refleksji medioznawczej i kulturoznawczej – omawia fotograficzne wizerunki osób zmarłych. Na przykładzie zdjęć Jeffreya Silverthorne’a oraz Andresa Serrano stawia pytania o granice przedstawienia śmierci, granice reprezentacji ludzkiego umierania. Stawia ważne pytania: czy artystyczny sztafaż tych fotografii niweluje grozę ostatecznego odejścia? W jaki sposób martwe ciało może stać się formą artystycznego wyrazu? Wreszcie, jak owe dokonania wpisują się w szeroki kontekst tradycji funeralnych?

W ostatnim dziale *Fotografia a film* zostały umieszczone dwa artykuły. W tekście Bogusława Skowronka zwraca się uwagę na rozliczne odwołania kina do innych wizualnych form reprezentacji świata. Autor proponuje trojaki sposób rozumienia pojęcia „fotografia”: po pierwsze jako środek (medium) poznawania rzeczywistości, po wtóre jako akt fotografowania i w końcu – jednostkowe zdjęcie. Analizuje reprezentacje fotografii w kinie, zwraca uwagę między innymi na problem prawdy obrazu fotograficznego oraz zagadnienia etyczne i estetyczne związane z aktem fotografowania. Osobne miejsce zajmuje problem fotografowania jako forma terapii i autoterapii oraz fotografia wykorzystywana w celach ideologicznych. Aleksandra Smoczyńska poddaje semiotyczno-kulturoznawczej analizie współczesne plakaty filmowe. Bada stosowane przez plastyków kody wizualne, rozwiązania typograficzne oraz ich najczęstsze konfiguracje. Badaczka w dzisiejszej sztuce

plakatu zauważyła rezygnację z rozwiązań *stricte* graficznych na rzecz fotografii, sporą konwencjonalizację i powtarzalność motywów oraz podporządkowanie przekazu celom wyrażnie komercyjnym i marketingowym.

Życzymy udanej lektury i jednocześnie zachęcamy do zapoznania się z następnym przygotowanym do druku numerem „*Studia de Cultura*”, który przyniesie kolejne artykuły poświęcone fotografii.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

FOTOGRAFIA – METODY BADANIA I INTERPRETACJI

*Rafał Koschany*

## „Trzeci sens” – pomiędzy potencją znaczenia a teorią interpretacji

Swoistym paradoksem jest, że gdyby spojrzeć na „dzieła zebrane” Rolanda Barthesa, film i fotografia okazały się *m a r g i n e s e m* jego twórczości, który obrósł chyba największą ilością komentarzy. A następny paradoks, że konwersja poststrukturalna tego autora była zdecydowana, ostateczna, nieodwracalna, to znaczy skutecznie wyparła wcześniejszy semiotyczny kontekst badań. Mimo to okazuje się, że nie było to zerwanie nagłe, dzięki czemu ciągle można wracać do pomysłów, które zbudowane są na teorii znaku.

Nie ma tu miejsca, by wykazywać czy przypominać, jaką wagę ma koncepcja „trzeciego sensu” dla teoretyków fotografii i wszystkich piszących o fotografii. Jeśli odwołania do krótkiego artykułu z roku 1970 nie zdarzają się zbyt często, na pewno pojawi się kontekst *Światła obrazu*, która to książka – jak również powszechnie wiadomo – w swej głównej, najmocniejszej i najbardziej enigmatycznej kategorii – *punctum* – wchłania i przeformułowuje teorię „trzeciego sensu”. To przeformułowanie, zresztą skierowane bardziej w stronę fenomenologicznego, uważnego, melancholijnego namysłu niż poststrukturalistycznej dezynwoltury, częściowo zwalnia z obowiązku śledzenia wcześniejszych etapów refleksji Barthesa nad fotografią, ale na pewno nie powinno takiego ominięcia całkowicie usprawiedliwiać. Przywołanie semiotycznego, a nie fenomenologicznego kontekstu rozważań nad fotografią nie jest bowiem przypominaniem „nieaktywnej” metody interpretacyjnej, ale próbą uchwycenia momentu, w którym akt rozumienia poddaje się *j e s z c z e* opisowi, ale jednocześnie *j u ż* wymyka się mu w stronę czystego postrzegania.

Zatem koncepcja „trzeciego sensu” to wstęp do słynnej pracy *Le chambre claire*, ale zapisany w innym języku, inne też inspiracje – co postaram się pokazać – przynoszący czytelnikowi. Chciałbym więc zatrzymać się nad tym krótkim tekstem Barthesa, sprawdzić, o ile to możliwe, na czym polega sens „trzeciego sensu”, by potem odejść od fotografii i filmu i ekstrapolować, o ile to możliwe, teorię „trzeciego sensu” na teorię interpretacji w ogóle (w znaczeniu najszerszym – interpretacji dzieła sztuki). „Trzeci sens” zamierzam w dalszej kolejności potraktować jako metaforę epistemologiczną: to jakby stop-klatka w procesie interpretacji, jej zatrzymanie czy zerwanie, rodzaj – *j e d n o c z e ś n i e* – epifanii, objawienia, prawie że uchwycenia tego jednego, właściwego, zakrytego dotąd sensu oraz niemożliwości

nazwania go wprost. Więcej nawet – „trzeci sens” to najgłębsza świadomość owej jednoczesności.

### Sens „trzeciego sensu”

Niezbyt zgrabna gra słów prowokuje do rozpoczęcia uwag od spraw z pozoru mniej ważnych, technicznych, dotyczących tłumaczenia. Od dość dawna dostępny polski przekład artykułu Barthesa, autorstwa Romana Wyborskiego, nie jest być może najważniejszym argumentem, by w rodzimej refleksji nad Barthesem utrzymać formułę „trzeciego sensu”. Nie widzę jednakże wystarczającego powodu, by konsekwentnie „trzeci sens” zastępować „trzecim znaczeniem”, co zdarza się stosunkowo często i – częściowo autorzy sami zdradzają to w przypisach – jest wynikiem lektury angielskiej wersji oryginalnego tekstu (opublikowanego pod tytułem *The Third Meaning*). Tytuł francuski – *Le troisième sens* – i odpowiadający mu polski „trzeci sens” zawierają bowiem istotną dwuznaczność. „Sens” to znaczenie, a także skojarzenie ze zmysłami jako narządami percepcji oraz z „sensualnością” jako „zmysłowością”. Jak pisze Krzysztof Kłosiński, chodzi tu „sens, *ale wytwarzany zmysłami*”, a nie – w domyśle – intelektem (Kłosiński 1999: 14)<sup>1</sup>. Zatem to, co „z pozoru mniej ważne”, już na samym początku okazuje się istotnym tropem w refleksji nad sensem „trzeciego sensu” – znaczenia uchwytneho, ale niewyraźnego, zatrzymującego się na poziomie wzroku.

Wielokrotnie rekonstruowano już tę koncepcję i na pewno na następne wnikliwie studia ona ciągle zasługuje. Z konieczności zatem przypomnę tylko kilka podstawowych kwestii. Barthes, jak wiadomo, wyróżnił trzy poziomy znaczeniowe: 1) poziom komunikacyjny (informacyjny), 2) poziom znaczeniowości (symboliczny) oraz 3) poziom *signifiance* (Barthes 1971: 36), przez polskiego tłumacza przybliżony jako „poziom potencji znaczenia”, częściej i trafniej, chociaż wbrew słowotwórczym przyzwyczajeniom, oddawany za pomocą słowa „znaczącość” (tak na przykład czyni Krzysztof Kłosiński). *Signifiance* to właśnie ów trzeci sens, sens otwarty, *optus* (w przeciwieństwie do sensu oczywistego dwóch pierwszych poziomów znaczeniowych, *obvius*). Trzeci sens rozwija się „poza kulturą, wiedzą i informacją” (Barthes 1971: 36), jest sensem czysto obrazowym i aintelektualnym.

Trzeba odwołać się tu do binarnej struktury znaku, w której znaczącemu (*signifiant*) odpowiada znaczone (*signifié*) – i tak, zwykle na zasadzie arbitralności połączenia tych dwóch sfer rodzi się znaczenie (*signification*). *Signifiance* jest – by odwołać się do propozycji tłumacza – tylko p o t e n c j ą znaczenia, ponieważ w analizowanych fotogramach z filmów Eisensteina *signifiant* i *signifié* – nieoczekiwane w stosunku do arbitralnych przyporządkowań w strukturze znaku – się rozsunęły czy nawet rozstały. *Signifiance* to – jak pisze Barthes – *signifiant* bez *signifié* albo z odwrotnej strony patrząc: to „swobodny przepływ elementów znaczonych (*signifiés*) pod ustaloną figurą elementu znaczącego (*signifiant*)” (Polit 1999: 213). By ująć to prościej: fotografia jest znakiem, tak jak jest nim na przykład słowo, ale żeby stała się dziełem sztuki lub rzeczą ważną dla mnie (jak Fotografie analizowane

---

<sup>1</sup> Przytoczona „aforystyczna definicja” *signifiance* pochodzi – po filologicznej i semantycznej analizie Kłosińskiego – z *Przyjemności tekstu* („Czym jest znaczącość? Sensem, *ale wytwarzanym zmysłami*”).

przez Barthesa w *Świetle obrazu*) – nie można jej skwitować tezą o arbitralnym połączeniu w niej *signifiant* i *signifié*. Stąd konieczność wskazania tego punktu, który będzie decydował o dziele sztuki lub będzie oddziaływał bezpośrednio na mnie (*signifiance* lub *punctum* w terminologii Barthesa).

Dodać warto, że skoro mówimy o „trzecim sensie” w filmie jako dziele i wizualnym i procesualnym, pojawia się on tam *co jak i ś c z a s* – Barthes analizuje przecież wybrane tylko fotogramy. Analizuje *do c z a s u* jednak; Alicja Helman widzi tę granicę możliwej analizy pomiędzy „lingwistycznością” obrazu a jakąś „nieanalizowalną” resztą (Helman 1991: 33) – owym fenomenalnym (niemalże dosłownie *fenomenalnym*) „trzecim sensem”, czymś istotnym (znów dosłownie) albo całkiem potocznie – „tym czymś”. Wprawiające w zadziwienie fotogramy sprawiają, że interpretacja filmu staje się czymś nieoczywistym, nie do końca przebiegającym zgodnie z narracją (rola montażu) oraz „czytaniem” użytych symboli, że się rwie, haczy – a wynika to z „natury” tego specyficznego języka, niby zrozumiałego (jak język naturalny), a jednak nieoczywistego (jak fotografia). Podobnie Georges Didi-Huberman umieszcza w kontekście czasu, przemijania i przeszłości obraz, który – jak podczas projekcji filmu – umyka już w chwili pojawienia się. Z jednej więc strony obrazy te „pojawiają się”, „trafiają nas”, „dotykają nas głęboko”, z drugiej zaś strony – gdy mowa o „nas” poznających – pojawiają się określenia „niezdolności” czy wręcz „niemożliwości” (por. Didi-Huberman 2008: 210–211).

Często podkreśla się w komentarzach do Barthesa, jak już wspomniałem, że koncepcja „trzeciego sensu” wyprzedza o dziesięć lat książkę *Światło obrazu* (albo ją tak wcześniej zapowiada?), a zwłaszcza propozycję nieuchwytnego, przykuwającego uwagę i przekłuwającego proces interpretacji *punctum* (w odróżnieniu od *spectrum* – poziomu narracyjnego, kulturowego, konwencjonalnego fotografii). Wielokrotnie porównywano te dwie propozycje, poprzestaną więc na ważnym w kontekście mojej propozycji cytacie z książki, o której mowa: „Bez względu na to jak długo przypatrywałem się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym *z a t r z y m a n i u i n t e r p r e t a c j i* opiera się pewność Fotografii – *w y c z e r p u j e* swoje możliwości, stwierdziwszy: «to było»”<sup>2</sup>. „Trzeci sens” okazuje się zatem szczególną własnością dzieła, a właściwie szczególną własnością kontaktu pomiędzy dziełem a jego odbiorcą.

### „Trzeci sens” jako teoria interpretacji

Już samo przywołanie *punctum* – tego czułego punktu fotografii, który otwiera czy umożliwia indywidualne odczytania, świadczy o tym, że sztuki wizualne, zdaniem Barthesa, wymykają się interpretacji. A może *w s z y s t k o* to, co widać, nie podlega interpretacji albo się jej w specyficzny sposób opiera? Podsycający to przeświadczenie Eduard Pontremoli, rozwijający w tym momencie refleksję Barthesa, stwierdza, że „wyróżnikiem fotografii okazuje się stawiany przez nią opór. Pozostaje ona wśród rzeczy dających się zrozumieć, chociaż odznacza się tak wielką odpornością na nasze konwencje” (Pontremoli 2006: 71).

I jeszcze jedno ważne podprowadzenie. „Gdyby sens ten mógł być opisany [...] – pisał Barthes, miałyby wówczas w sobie coś z japońskiego haiku, z anaforycznego

<sup>2</sup> Poprawiony – w stosunku do wersji Trznadla – przekład cytuję za: Sikora 2004: 83.



– gestu pozbawionego treści znaczącej, coś z rodzaju szramy, z której wykreślono sens (chęć posiadania sensu)” (Barthes 1971: 40). W *Imperium znaków*, z tego samego co omawiany artykuł 1970 roku, odnaleźć można podobne skojarzenie; tak je komentuje Michał Paweł Markowski: „[...] to przede wszystkim emblemat «wizji bez komentarza», percepcji świata, z której wyciekło pytanie o sens, to wydarzenie mowy, w tle której nie czai się hermeneutyczne pragnienie” (Markowski 1999: 36). Najkrócej ten stan Barthes określa słówkiem „to” (por. Barthes 1999: 143–147). Na „to” się wskazuje, owego „to” się nie wyjaśnia; Markowski pisze w tym kontekście o szukaniu „upodobania w tym, co stawia opór interpretacji” (Markowski 1999: 17).

W związku z tym, że „trzeci sens” można rozumieć jako coś nie do zinterpretowania, a koncepcję „trzeciego sensu” jako próbę znalezienia w badanym przedmiocie takiego poziomu, który będzie otwarty, nieoczywisty, nieostry, powtórzyć: nie do zinterpretowania, pojawia się naturalna pokusa przywołania słynnego eseju Susan Sontag *Przeciw interpretacji*. Zestawienie to zresztą jest dość naturalne, gdyż przełom lat 60. i 70. z pewnością dałoby się wspólnie objąć hasłem post-strukturalistycznej rewolty przeciw tradycyjnym modelom interpretacji. Spośród śmiałych poglądów Sontag, umieszczonych w kontekście rozważań Barthesa nad fotogramami filmowymi, szczególnie zaskakujące jest zdanie: „Dobre filmy charakteryzuje b e z p o ś r e d n i o ś ć, która odsuwa od nas pokusę interpretacji” (Sontag 1979: 300-303; podkr. R.K.).

Co ciekawe, wątek ten okazał się na tyle interesujący, a może na tyle słabo post-strukturalizm poradził sobie z podobnymi aporiami w teorii interpretacji, że także znacznie później wracano do niego, a jedną z ciekawszych propozycji sformułował Richard Shusterman w tekście *Interpretacja a rozumienie*. Shusterman co prawda bezpośrednio nawiązał do Sontag, ale nie zajął się kwestią „kontaktu erotycznego” postulowanego zamiast interpretacji, lecz spróbował wskazać taki moment, w którym procedury interpretacyjne będą nam niepotrzebne, a jednak dojdzie do rozumienia. Ów „nieinterpretowany akt rozumienia” ustawiony był, z jednej strony, dialektycznie w stosunku do interpretacji (na co wskazywał sam tytuł), z drugiej zaś – stanowił moment ją poprzedzający, o przedpojęciowym i przedjęzykowym charakterze. Rozumienie to możliwy etap tuż przed interpretacją, etap, na którym sztuka „może być sensownie doświadczana” (por. Shusterman 1998). Dużo wcześniej, korzystając z semiotycznej aparatury i opierając się na konkretnych artefaktach, w tekście o „trzecim sensie” Barthes pisał tak: „Potrafimy obejść się bez mówienia, nie przestając się rozumieć” (Barthes 1971: 40)<sup>3</sup>.

Szczególnie ważne w próbie przemyślenia koncepcji „trzeciego sensu” jako teorii interpretacji będzie wskazanie na obszar „p o m i ę d z y” interpretowanym przedmiotem a interpretującym podmiotem. Określenie „trzeciego sensu” jako sfery „znaczeń możliwych i niekoniecznie zaktualizowanych” (Polit 1999: 214) prowadzi Barthesa do podobnych wniosków, do jakich Ingarden dochodzi w swej koncepcji literackiej konkretyzacji: miejsca niedookreślenia, wynikające – najkrócej

---

<sup>3</sup> Opisywany tu problem to właściwie w innym języku formułowane próby, jakie estetyka „od zawsze” podejmowała w celu włączenia tego, co bezpośrednio doświadczane, do interpretacji. Szerzej piszę na ten temat w tekście *Sensualne i zmysłowe w teorii interpretacji* (w druku).

mówiąc – ze schematyczności języka, domagają się swoistego uzupełnienia. W ten sposób obie te koncepcje można określić jako pozwalające na otwarcie interpretacji – otwarcie się na mnie, interpretującego, ale również otwarcie na wielość sensów, ponieważ nas, interpretujących, jest wielu<sup>4</sup>.

Przede wszystkim jednak „trzeci sens” nie może być potraktowany jako element immanentnie należący do przedmiotu, ale jako komunikacyjny warunek interpretacji. W tym momencie widać, jak bardzo przełomowa jest ta koncepcja: swe źródła ma w teorii znaku, punktem dojścia jest bezpośredni kontakt i pewnego rodzaju napięcie nieoczekiwania. „Bezpośredni kontakt” to oczywiście najbardziej neutralne określenie zdarzeń, o które Barthesowi rzeczywiście chodzi. Od punktu wyjścia nazwanego tu roboczo „pomiędzy” dochodzi on bowiem do projekcji etapu „zespolenia”, czyli do emocjonalnego i erotycznego momentu działania „trzeciego sensu”, który staje się odpowiednikiem „rozkoszy” z *Przyjemności tekstu*. Rozkosz ta, by przypomnieć jedną z tez słynnej książki, jest nagłym zerwaniem i nie daje się wyrazić słowami. „Trzeci sens” zatem – jeśli można w ten sposób powiedzieć, trawestując formułę Cartier-Bressona – to decydujący moment po drugiej stronie dzieła sztuki.

### „Trzeci sens” jako metafora epistemologiczna interpretacji

Budując pomost pomiędzy refleksją nad naturą fotografii a teorią interpretacji trudno oprzeć się stwierdzeniu dość oczywistemu, że fotografia jest doskonałą metaforą interpretacji. Wystarczy odwołać się do kilku podstawowych skojarzeń. Fotografia jako metafora interpretacji rejestruje rzeczywistość, czasem wręcz zaświadczać o jej istnieniu, jednocześnie dając tej rzeczywistości jakąś tylko wersję, zależną i od fotografa, i od ograniczeń medium (nie wspominając już o tak często podkreślanej w procesie fotografowania roli przypadku). Fotografia jest – jak wszelkiego rodzaju przekład czy naśladowanie – skazana na bycie interpretacją: wynikające z jej możliwości technicznych bierne odwzorowywanie rzeczywistości nakłada się na intencjonalną próbę tej rzeczywistości rozumienia; innymi słowy, obiektywne w niej jest nie do oddzielenia od subiektywnego, więcej – konstytuuje ją paradoksalne złączenie prawdy i kłamstwa (por. Stiegler 2009: 9–10). Do szeregu takich metafor, w których odbija się rzeczywistość „prawdziwa” i „zinterpretowana” jednocześnie, zbliżają się również lustro (por. Stiegler 2009: 211–212) i woda (por. Brodski 1992), zresztą często porównywane z fotografią samą w celu pokazania janusowego jej oblicza.

Dalej jednak, jak sugerowałem na wstępie, można konkretną propozycję teoretyczną, a za taką uważam Barthesowską koncepcję „trzeciego sensu”, potraktować jako metaforę epistemologiczną interpretacji, zdolną uchwycić procesy, na które nie dość często zwraca się uwagę. W tradycji semiotycznej utrwalił się podział świata i sposobów jego odbioru na sferę symboliczną, kulturową, która podlega „czytaniu”, to jest interpretacji jako wyszukiwaniu znaczeń, oraz tę sferę, której doświadcza się za pomocą zmysłów. Ale jest to podział tylko „mniej więcej”, ponieważ Barthes

<sup>4</sup> Zupełnie na marginesie można dodać, że związków omawianej koncepcji Barthesa z estetyką Ingardena – obok teorii konkretyzacji – jest o wiele więcej i zasługiwałyby one z pewnością na osobne omówienie (o czym także nieco więcej piszę w artykule wymienionym wyżej).

(i inni semiotycy „na zakręcie”) próbowali pogodzić sprzeczności. Budując teorię „trzeciego sensu” na binarnej koncepcji znaku, autor *Imperium znaków* uświadamiał, że – owszem – w dziele sztuki wyróżnić się daje płaszczyzna znaczeń, ale nie wyczerpuje ona puli możliwości w sposobach naszego z tym dziełem obcowania: *signifiante*. I tak sytuacja podmiotu, którego „trzeci sens” miałby dotyczyć, jest trudna do scharakteryzowania, uchwycenia, bo znajduje się on gdzieś pomiędzy bezpośrednim (estetycznym) doświadczeniem a (jeszcze niezwerbalizowanym czy – zdaniem Barthesa – nie dającym się w ogóle zwerbalizować) poznaniem. Myślę, że nastąpiła tu kulminacja problemów związanych z interpretacją „nieoczywistych” przedmiotów badań, a do takich należą i film, i fotografia.

W historii estetyki, także w teorii i estetyce filmu, stosowano przy takich okazjach różnego rodzaju kategorie albo konkretnie określone, albo potraktowane opisowo i powiązane – jak sugerował Adorno – z „atmosferą dzieła sztuki” (Adorno 1994: 499). Przede wszystkim chciałbym tu wskazać na podobieństwo „trzeciego sensu” z f o t o g e n i ą. Zbieżności jest wiele, a wszystkie wynikają, jak się zdaje, ze swoistej atrakcyjności heurystycznej obu kategorii: ich niedefiniowalności, podatności na wszelkiego typu aplikacje oraz tendencji wchodzenia w obszar potoczności (por. Madej 1998: 117). W ten sposób pisał o fotogenii na przykład Leon Trystan, polski reżyser i teoretyk filmowy:

Coś było fotogeniczne. Drasnęło nasze nerwy. Znikło. Pozostał ślad i – tęsknota. Chwilo-  
we odsłonięcie tajemnicy. Kantowska rzecz sama w sobie. Ujrzenie rzeczy, przedmiotu  
miłości, gniewu, lubieżności, postanowienia, woli mocy. Wrażenie świetlne na siatków-  
ce pozostaje 1/10 sekundy. Im bardziej do tej granicy zbliża się zjawisko, tym bardziej  
jest ono fotogeniczne (Trystan 1975: 111).

W dużo późniejszym eseju Rolanda Barthesa nie pojawia się to pojęcie, ale – jak celnie zauważyła Alina Madej – jest to „najpełniejszy dotąd opis zjawiska fotogenii”. Barthesowski „trzeci sens”, stwierdziła w prowadzonej przez siebie analogii autorka, „[n]ie ma swego stałego miejsca w strukturze filmu, przeciwnie: stale przemieszczając się, może pojawiać się w całkiem nieoczekiwanych momentach i nie utrwalić się nawet w pamięci widza” (Madej 1998: 129). Na marginesie dodam (bo szczegółowa analiza wymagałaby osobnego tekstu), że i fotogenię, i „trzeci sens” z powodzeniem można by zestawić również z aurą Waltera Benjamina, który – jak wiadomo chociażby z antropologicznych czy psychoanalitycznych teorii filmu – pomylił się, pozwalając na jej (aury) opuszczenie sal kinowych.

A zatem fotogenia, aura, „trzeci sens”, a także „filmowość” jako kategoria nadrzędna, o której pierwsze trzy często współdecydują, zbierają na gruncie teorii filmowych to, co w innych językach określane jest jako obszar punktowego doświadczenia, olśnienia, obszar doświadczenia estetycznego, którego nie można zwerbalizować, wreszcie obszar poznania, czyli pewnej zakończonej procedury myślowej, której ostateczny „wyraz” znajduje się na końcu języka. Na prawach podsumowania wątku odwołałbym się tu do chyba najszerszej, niezwykle pojemnej oraz filozoficznie i estetycznie umocowanej kategorii *E r l e b n i s*, eksponowanej chociażby przez Hansa-Georga Gadamera i komentowanej współcześnie przez Gianniego Vattimo: „Ów sens, dzięki któremu dzieło sztuki jest zawsze także «symbolem» narodzin i śmierci, jest właśnie tym, czego interpretacja i krytyczny dyskurs nie są w sta-

nie wyartykułować, popadając każdorazowo w tautologię, a więc niewyraźność i bełkot". *Erlebnis* – jak pisze Vattimo – to „przeżycie doświadczone, tymczasowe, chwilowe, w istocie swej epifaniczne. [...] doświadczenie z gruntu subiektywne, pozbawione jakiegokolwiek ontologicznego uprawomocnienia” (Vattimo 2006: 117 i 113).

Barthesowska koncepcja „trzeciego sensu”, by wrócić do głównego nurtu rozważań, staje się swoistym papierkiem lakmusowym kondycji semiotyki i – co w kontekście mojej wypowiedzi ważniejsze – interpretacji. A zatem semiotyka w owym czasie (to znaczy na przełomie lat 60. i 70.) ukształtowana w pełni jako dyscyplina naukowa, pretendująca do stania się królową nauk humanistycznych lub czymś w rodzaju filozofii kultury – to teoria jednocześnie odsłaniająca nie tyle pewne swoje niedostatki, ile swoistą samowiedzę. Okazało się, że przedmioty badań tak niejednoznaczne, jak dzieła sztuki, a zwłaszcza dzieła sztuki wizualnej, ale także codzienne, wprawiające w zachwyt widoki, zjawiska, gesty – z trudem poddają się analizie semiotycznej.

Dalej – żadna ze współczesnych (XX-wiecznych) teorii nie zszyła się tak idealnie z interpretacją rozumianą jako „poszukiwanie sensu”, „odkrywanie znaczeń”, jak semiotyka właśnie, w założeniach której wszystko i wszędzie z n a c z y. „Trzeci sens”, na gruncie semiotyki sformułowany, pokazuje dobitnie, że niekoniecznie „wszystko i wszędzie”. W sztuce nie ma żadnej arbitralności znaku, nie ma pewności znaczeń tych znaków, jest granica, przed którą w deszyfracji sensów trzeba się zatrzymać – zatrzymać ze względu na ów niearbitralny charakter znaku, ale także – ze względu na pewną magiczną moc znaku, przemawiającego do nas tajemniczym językiem, samym obrazem właściwie, który znaczy to, co znaczy – wskazuje na „to”.

Właściwie można powiedzieć, że analiza ta była skuteczna dopóty, dopóki skupiała się na znaczeniach znaków; nie da się przecież zanegować tej wspaniałej tradycji rozumienia – rozumienia jako „czytania” – i sztuki, i świata całego, w ich najdrobniejszych i najgłębiej ukrytych szczegółach, nawet gdybyśmy z niechęcią te procedury „czytania” nazywali pansemiotyzmem. Ale pojawia się owo „dopóki”, czyli moment komplikacji sprawnie działającej metody, polegającej na włączeniu w proces interpretacji odbiorcy i jego zmysłów zatrzymujących się „na powierzchni” dzieła sztuki i zjawisk rzeczywistości.

Co prawda tradycja nieanalizowalności przeżycia estetycznego, o której zresztą wspominałem już wcześniej, zbudowała wiele prób teoretycznego namysłu nad tą kwestią, z konieczności odwołując się na przykład do rozmaitych koncepcji psychologii odbioru, semiotyka okazuje się równie ważnym kontekstem teoretycznym, w ramach którego można sensownie mówić (i to się Barthesowi udało) o tym, co niewyraźne. Rozegrał się tu ważny konflikt metodologiczny i światopoglądowy, niewypowiedziany w *Trzecim sensie* wprost (por. Kłosiński 1999: 24), ale podskórnie się przewijający. Chodzi o konflikt z drugą wielką depozytariuszką sensów – hermeneutyką, w pełni przekonaną, że „za” obrazem coś jest (sens, znaczenie). Tymczasem semiotyczna propozycja „znaczącości” pozwala zatrzymać się na powierzchni obrazu. To nie jest tylko konflikt metodologiczny, tak dobitnie wyrażony przez Sontag; jej „przeciw interpretacji” to przecież głównie „przeciw hermeneutyce”, a postulat zatrzymania się przed interpretacją („Lecz należy opierać się pokusie interpretowania *Marienbadu*”!) ma wymiar estetyczny przede wszystkim. W nowszych „sprzeciwach”

pojawi się już wyraźnie aspekt etyczny (por. Tokarska-Bakir 2006) – „przeciw interpretacji” zamienia się na „zakaz interpretowania”, ponieważ „to” – fakty, które nie potrzebują interpretacji – „po prostu” było. Widać wyraźnie, jak bardzo mogłaby się tu przydać Barthesowska teoria „trzeciego sensu” jako interpretacji znającej swe granice. Gdy Markowski pisał o odbiorze japońskiego haiku, przypominę, że „nie czai się [tam] hermeneutyczne pragnienie”, tak samo można powiedzieć – już w ścisłe w kontekście *Trzeciego sensu* – że nie czai się tu również pragnienie semiotyczne.

## Bibliografia

- Adorno Th.W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa.
- Barthes R. (1971), *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” nr 11
- Barthes R. (1999), *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.
- Brodski J. (1992), *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” nr 39.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków.
- Helman A. (1991), *Historia semiotyki filmu*, t. 1, Warszawa.
- Kłosiński K. (1999), *Signifiante. Wstęp do pism Rolanda Barthesa o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Madej A. (1998), *Fotogenia*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Kraków.
- Markowski M.P. (1999), *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [wstęp w:] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.
- Polit P. (1999), *Świetliste Spotkanie. Dosłowność obrazu fotograficznego w teorii Rolanda Barthesa*, „Kresy” nr 1.
- Pontremoli E. (2006), *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk.
- Shusterman R. (1998), *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin.
- Sontag S. (1979), *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” nr 9.
- Stiegler B. (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków.
- Tokarska-Bakir J. (2006), *Syn marnotrawny; dziesięć lat później*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, Wrocław.
- Trystan L. (1975), *Fotogeniczność (Próba analizy psychologicznej)*, w: J. Bocheńska (wybór i oprac.), *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław.
- Vattimo G. (2006), *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków.

## **“The Third Meaning” – between potency of meaning and theory of interpretation**

### **Abstract**

The reflection on the theory of interpretation described in this article is based on the text “The Third Meaning” by Roland Barthes. Analyzing photographs from the Eisenstein’s films Barthes tries to name a moment of surprise, which cannot be verbalized. It is possible to find a similar moment of astonishment in every act of interpretation of an artwork. That is the pre-reflective and preverbal level of interpretation, connected to the sphere of emotions, intuition and sensual perception. That is the “third sense” (*significance*), a special quality of the contact between the work and its viewer. The recipient is located between the direct (aesthetic) experience and (impossible to describe) cognition.

**Słowa kluczowe:** semiotyka, interpretacja, fotografia, percepcja, zmysły

**Key words:** semiotics, interpretation, photography, perception, senses

### **Rafał Koschany**

dr, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autor książki *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie* (Wrocław 2006), redaktor kilku prac zbiorowych (ostatnio *Fenomen słowa*, wspólnie z A. Grzegorczyk i M. Grzywacz, Poznań 2009).

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Marianna Michałowska*

## Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej<sup>1</sup>

W tytule mojego artykułu używam słowa foto-tekst. To pojęcie może budzić opór. Dlaczego foto-tekst, a nie po prostu fotografia? Powołując do istnienia ten termin chcę zwrócić uwagę nie tylko na obraz, lecz również na kontekst – towarzyszący obrazowi literalnie lub niewypowiedziany. Foto-teksty z jednej strony to w takim rozumieniu teksty kultury, lecz także specyficzne obrazy związane z rzeczywistością za sprawą medium, w którym zostały utworzone. Pojęcie foto-tekstu, w moim przekonaniu, obrazuje także zmianę zachodzącą współcześnie w obszarze badań nad kulturą wizualną. Kolejno ogłaszane przez strukturalistów i poststrukturalistów liczne „zwroty”: lingwistyczny, kulturowy (F. Jameson) czy obrazowy (W.J.T. Mitchell) doprowadziły do uprzywilejowania tekstu i dostrzeżenia roli czytelnika w procesie interpretacji (R. Barthes, J. Culler, J. Hillis Miller). Wszystkie te nurty, kładąc nacisk na proces wytwarzania znaczeń, ich swoistą ahistoryczność, instrumentalizm i intertekstualizację kontekstu (por. Burzyńska 2006: 39) prowadziły do „odcieleśnienia” obrazu, którego kulminacją stał się obszar zjawisk związanych z „kryzysem reprezentacji”. Jeśli dyskutowana była zmysłowość (S. Sontag, R. Barthes, J. Kristeva), to także w wymiarze tekstowym. Inaczej powiedzieć można – interesowało badaczy to, jak ujmowane jest „ciało jako tekst”, a nie tekst jako ciało.

Także w teorii fotografii nurt reprezentacjonistów (z Johnem Taggiem na czele) akcentował udział fotografii w procesie wytwarzania znaczeń kulturowych, pomijając obecny w niej wymiar ludzkiego doświadczenia. Schyłek starego i początek nowego wieku przyniósł z kolei reakcję odwrotną: teorie późnego modernizmu wzywają do wstrzemięźliwości interpretacyjnej, przywrócenia hermeneutyki i rehabilitacji doświadczenia. Nie porzucając całkowicie ani wkładu badań strukturalnych, ani poststrukturalnych, proponują uzupełnienie tekstualności o wymiar doświadczenia (F. Ankersmit, D. LaCapra, w Polsce: E. Domańska). Rzecz bowiem w tym, że jeśli przesuniemy obszar zainteresowań z tekstu na przedmiot, okaże się, że to, co materialne: architektura, obiekty historii czy fotografie, stawia opór tekstualizacji świata i przekonaniu o nieuchronnym „uwalnianiu” znaczeń. Obcując

---

<sup>1</sup> Tekst wykorzystuje fragmenty przygotowywanej przez autorkę rozprawy habilitacyjnej.



z dziełami kultury nie tylko je interpretujemy, „czytamy” i „deszyfrujemy”, lecz także doświadczamy.

Fotografia jako jeden z przejawów ludzkiej twórczości jest tego najlepszym przykładem. Z jednej strony z tekstualnego wymiaru fotografii zrezygnować nie można – o czym przekonuje, mając dobrze przerobioną lekcję semiologii Barthesa, Allan Sekula: „fotografia komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś ukrytym lub pozostającym w domyśle tekstem. Właśnie ten tekst lub też system ukrytych wypowiedzi językowych przenosi fotografię do obszaru czytelności” (Sekula 2010: 12). Z drugiej nie sposób zakwestionować roli odniesienia przedmiotowego fotografii, co obrazują zarówno badania nawiązujące do fenomenologii i semiotyki C.S. Peirce’a, jak i potoczne przekonania użytkowników fotografii o tym, że fotografia wyraża ich doświadczenie. W tekście przejrzymy pokrótce najważniejsze dla proponowanego tutaj podejścia wątki związane z fototekstualnością oraz wskażemy na foto-teksty jako metodę badania współczesnej kultury. Analizowane w tekście foto-teksty odnoszą się zarówno do praktyk fotografii w dyskursie sztuki, jak też historii i pamięci.

### Fototekstualność dzisiaj

We wprowadzeniu do książki *Phototextualities: intersection of photography and narrative* Andrea Noble i Alex Hughes nie ograniczają swojego obszaru zainteresowań do czytania „wizualnego przez wcześniej obecne modele werbalne”, lecz odwołują się „do różnorodności gatunków i trybów narracyjnych praktyk, w których foto-obrazy stykają się (przecinają), kiedy działają w ramach *fotonarracyjnych* konstrukcji; i do obszaru intertekstualnych połączeń, w jakie takie konstrukcje są nieuchronnie wpłątane” (Hughes, Noble 2003: 4). W istocie zatem chodziłoby zarówno o narrację, przedstawianą na fotografiach, jak też o dialog „pomiędzy fotografiami i ich kontekstami”. Przedmiotem analiz fototekstualnych mogą być, jak piszą autorzy: rodzinne albumy fotograficzne, fotomontaże, reklamy, filmy dokumentalne i fabularne, punktem wyjścia których są fotografie, i wreszcie spisane narracje przywołujące fotografie bezpośrednio lub metaforycznie (Hughes, Noble 2003: 3–4). W mojej opinii należałoby określony przedmiot badań poszerzyć jeszcze o ważny nurt fotograficznych praktyk: dokument artystyczny, w którym sama rejestracja rzeczywistości stanowi nad nim refleksję. Do wymienionych wcześniej gatunków wizualnych dodałabym zatem także fotografie, które nie posiadają klasycznego narracyjnego kształtu: fotonarracji, fotoeseju czy foto-story, a mimo to pozostają tekstami. Są to zatem fotografie samodzielne bądź należące do cyklu obrazów, obrazy, w których, by użyć słów Clive’a Scotta, ujawnia się „zdolność fotografii do uzupełniania i zastępowania języka w narracyjnych przedsięwzięciach” (Scott 1999: 13).

Słusznie zauważają redaktorzy *Fototekstualności*, że tekstowość fotografii opiera się „pomiędzy kulturowo wytworzoną naturą fotograficznego artefaktu i jego fundamentalną indeksalnością, to jest statusem śladu widzialnego, dowodowej manifestacji *tego, co było*” (Hughes, Noble 2003: 4). Należy jednak dodać, że zakładając, iż fotografia jest tekstem, będziemy traktować ją jako nadbudowaną nad rzeczywistym odniesieniem wielopoziomową konstrukcję i manipulację znaczeniami nadawanymi i interpretowanymi tak przez autora jak i odbiorcę; konstrukcję zawierającą zarówno treści społeczne jak i prywatne doświadczenia. W proponowanym tu ujęciu analiza foto-tekstów przedstawiana jako badanie znaczeń kulturowych posługuje



się zróżnicowanymi i często przeciwstawnymi metodologiami, skupimy się na dwu: wypracowanej w ramach studiów wizualnych analizie kulturowej obrazów artystycznych oraz hermeneutycznej historiografii.

Foto-tekst może stać się narzędziem analizy poprzez praktykę jego wytwarzania i „czytania”, które jednak nie będzie swobodnym odczytaniem, lecz będzie „zakotwiczone” w obrazowanym przedmiocie, w kontekście decydującym o jego pierwotnym użyciu (np. analizując dziewiętnastowieczne fotografie dokumentalne warto pamiętać o ich instrumentalnym użyciu) i współczesnym kontekście, do którego został przeniesiony. Na przekór zatem surrealistycznym inspiracjom, fotografia jako fragment „wyrwany z rzeczywistości” jest ciekawa, ponieważ została skądś wyrwana i gdzieś powtórnie osadzona. To w tym przeniesieniu dzieje się najwięcej. Zanim jednak pokażemy to na przykładach, cofnijmy się na chwilę do źródeł fototekstualności.

### Źródła – fotonarracje

Początków rozważań nad tekstowym charakterem fotografii bez wątpienia upatrywać należy w strukturalnej semiotyce Barthesa. Co znaczące, analizy przekazów wizualnych Barthesa (zwłaszcza *Retoryka obrazu* z 1966 roku), wskazywała raczej na niemożność niż możliwość wpisania fotografii w ramy analiz językowych. Fotografia okazywała się wcześniej czy później obrazem szczególnym, bez „precedensu” (Barthes 2006: 151), do którego znane metody analiz nie pasowały. Można by powiedzieć, że chociaż semilog starał się podporządkować fotografię regułom tekstu, to „natura” obrazu, odnosząca się w gruncie rzeczy do ludzkiego doświadczenia, temu przeciwdziałała. Dlatego w ramach analiz tekstowych ujmowano raczej fotografie sekwencyjne nazywane fotonarracjami lub fotoesejami, co do których zastosować można było narzędzia przeniesione z obszaru analiz filmowych (Ch. Metz) czy literaturoznawczych (G. Genette). Dopiero Barthesowskie *Światło obrazu* z koncepcją „przylegania” pozwoliło rozwikłać dylemat fotografii. Było to możliwe dlatego, że poza tekstowym *studium* uwzględnione zostało *punctum* doświadczenia. Uznajmy wydanie *Światła obrazu* za moment, w którym tekst fotografii przekształcił się w foto-tekst, zaś poza fotonarracjami zaczęliśmy mieć do czynienia z innymi formami łączącymi obraz ze słowami, przedmioty z obrazem lub projekcje z przestrzenią.

W istocie jednak w parze z rozważaniami Barthesa idzie dzieło innych badaczy fotografii. *Another Way of Telling* Johna Bergera i Jeana Mohra z roku 1982 analizuje możliwości zbudowania wizualnej wypowiedzi narracyjnej na różne sposoby: od zestawienia samych fotografii, przez fotografię z komentarzem, po dialog toczący się wokół fotografii. Jednej z części książki poświęcimy nieco więcej uwagi, traktując ją jako modelową fotonarrację. *If each time...* bada kwestię połączenia wyglądów. Ta specyficzna fotonarracja obywatela się bez słów. Jednak nauczeni wcześniejszymi eksperymentami Berger i Mohr nie rezygnują ze słownego nakierowania widza na interpretacyjne tropy. Narracja, jak piszą, ma odpowiadać refleksjom starej kobiety, wspominającej zdarzenia z jej życia.

Stara kobieta jako główna bohaterka opowiadania została wymyślona. Można podać pewne fakty o jej życiu. Jest chłopką. Urodziła się w Alpach. Jest niezamężna i żyje sa-

motnie. Przeżyła dwie wojny światowe. W pewnym momencie wyruszyła szukać pracy w stolicy i pracowała kilka lat jako służąca. Później wróciła do swojej wioski. Jest wciąż aktywna i niezależna, pracując większość dnia – jeśli nie ma śniegu – na zewnątrz. Wieczorami, gdy już zje swoją zupę, robi na drutach. Czasem podczas oglądania telewizji. Czasem woli ciszę (Berger, Mohr 1995: 133).

Sekwencję otwierają dwie fotografie: zdjęcie rąk robiącej na drutach kobiety i fragment dzianiny. W dalszej części zdjęcie rąk wykonujących codzienne czynności będzie powracać niczym jeden ze strukturalnych „znaków opowiadania”, wskazujących na ciągłość narracji. Pomiedzy nimi umieszczono obrazy pozornie niespójne: obraz dziecka wskazującego na słowa wypisane na szkolnej tablicy obok zdjęcia ptasich śladów na śniegu; zawieszonych na ścianie zajęcy obok fotografii dziecka. Te same fotografie zresztą powracają zresztą już na następnej stronie w innej kolejności. Ręce osoby wykonującej typowe czynności: robiącej na drutach, cerującej, zmywającej, wskazują według współczesnego komentatora na tekstualne konotacje. To tekst, który – jak pisze Sławomir Sikora – „splata się jak tkanina” (Barthes 1997: 92, Sikora 2004: 127). Nie sposób nie przyznać temu spostrzeżeniu trafności. Zdjęcia używane są tutaj jak słowa, które nabiorą znaczenia dopiero w „zdaniu”, w uporządkowanym ciągu obrazów. W tym splataniu jednak najważniejsze staje się nawiązanie ciągłości poprzez uprzednie zerwania. Obrazy właściwie nie łączą się przecież, lecz przylegają do siebie, dzięki czemu prowadzona jest narracja. „Wyglądy sfotografowanego zdarzenia przywołują inne zdarzenia [...]. Dzięki temu nieciągłość, która jest efektem fotograficznego cięcia, nie jest już destrukcyjna, ponieważ w fotografii długi cytat innego rodzaju znaczenia staje się możliwy” (Sikora 2004: 121).

Znaczenia przywołują kolejne. Ciągłość zostaje nawiązana dzięki nieciągłościom obrazu. Berger i Mohr wiele uwagi poświęcają owym zerwaniom, dzięki którym możliwa staje się fotograficzna narracja. Nie jest to w pełni oryginalna myśl. W opublikowanym ponad dziesięć lat przed książką Bergera i Mohra *Trzecim sensie. Poszukiwaniach na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina* (1971) Barthes także w nieciągłościach widział specyfikę narracji wizualnej. Co prawda, analizował w tekście techniki montażu filmowego, lecz skupiał się na tworzących sens pojedynczych kadrach. Język filmu, lecz również fotograficzna narracja oparte są w stopniu o wiele większym niż tekst literacki na „trzecim przekazie” (jak chciałby tłumacz *Retoryki obrazu*) lub „trzecim sensie” (jak proponuje polski tłumacz tekstu o takimże tytule). Przytoczmy słowa Barthesa. Autor *Trzeciego sensu* pyta: „czy wiem już wszystko? Nie, albowiem nie mogę oderwać się jeszcze od obrazu, jeszcze czytam, otrzymuję, odbieram dodatkowo (mimo że wydaje mi się nawet, że przychodzi jako pierwszy) jakiś trzeci sens, oczywisty, mobilny i zarazem uparty” (Barthes 1971: 37). Te słowa stanowią potwierdzenie porównania semiologa, w którym „tekst jak Tkanina” (Barthes 1997: 92) splata różne wątki (jest, jak powiedzielibyśmy inaczej intertekstualny) wnoszone przez czytelnika. Autor „czyta”, ale także odbiera to, co niewypowiadalne czy wręcz przedrozumowe. Fotonarracja Bergera i Mohra oparta jest w dużej mierze na tym „trzecim sensie”, zarazem jednak rozwija tę koncepcję. Znaczenia pojawiają się, ponieważ czytelnik rekonstruuje wyglądy przedmiotów i zestawia je z własnym doświadczeniem. To nie jest zatem tak, że mamy do czynienia z bezosobowym, zdematerializowanym Tekstem. Fotonarracje są nasycone doświadczeniami, osadzone w kulturowym rozpoznaniu, społecznym

doświadczeniu i indywidualnej pamięci. Foto-teksty są jak tkaniny utkane nie tylko ze słów, lecz także z materii.

### Foto-teksty w studiach wizualnych

Przekonanie o możliwości łączenia dziedzin i metod badawczych stało się podstawą powołania studiów wizualnych. Metody przez nie wykorzystywane jawią się jako niejednorodne czy wręcz „nieczyste”. Pisze Mieke Bal:

Jakakolwiek próba wyartykułowania celów i metod studiów nad kulturą wizualną poważnie musi wykorzystać terminy w ich znaczeniu negatywnym: „wizualny” jako „nieczysty” – synestetyczny, dyskursywny i pragmatyczny; zaś „kultura” jako zmienna, zróżnicowana, umieszczona pomiędzy „strefami kultury” oraz realizowana poprzez praktyki władzy i oporu (Bal 2003: 19).

Foto-teksty z konieczności są „nieczyste”, ponieważ poza podstawowym elementem fotografii zawierają elementy innych sposobów wypowiedzi; są także zmienne w czasie, ponieważ ich odczytanie wymaga osadzenia we współczesnym kontekście.

Także stawiana przez Bal teza o konieczności specjalizacji badań i dostosowaniu metod do ich przedmiotu stosuje się do foto-tekstów znakomicie. We wprowadzeniu do *The Practice of Cultural Analysis* Bal przedstawiając metodę analizy kulturowej opowiada się za interdyscyplinarnością, która „ani nie jest bezdyscyplinowa, ani metodologicznie eklektyczna, ani nie zróżnicowana; to pojęcie jest przede wszystkim analityczne” (Bal 1999: 12). Nasuwa się pytanie, jaka wobec tego miałaby być? Ponieważ jak czytamy, analiza kulturowa jest zorientowana na badanie „tekstów – obrazów”, to także ten przedmiot badania podsuwa tropy odczytania. Podsuwa wszystko, co jest „nieoficjalne, niekanoniczne, wręcz transgresyjne”, a także uwzględniające kontekst publicznej prezentacji (Bal 1999: 4). Konsekwencją jednak takiej analizy będzie jednostkowość, niepowtarzalność i subiektywność interpretacji. Być może jednak taka jednorazowość jest nieuniknionym rezultatem przyjęcia perspektywy interdyscyplinarnej. Warto bowiem pamiętać, że przyjęte założenie o korelacji metody badania z jednostkowym przedmiotem poddanym badaniu wyklucza w dużej mierze obiektywność. Jeśli jednak chcemy uznać foto-tekst za połączenie tego, co wyraża ludzkie doświadczenie i tego, co jest jego interpretacją, to musimy się na nieuchronną subiektywizację zgodzić. Foto-teksty pokazują niby zawsze to samo, lecz często dla każdego inaczej. Sprawdźmy na konkretnym przykładzie, jak łączy się wymiar tekstowości i doświadczenia.

Fotografie niemieckiego artysty Gregora Brandlera należą do nurtu inscenizowanego dokumentu (reprezentowanego też przez Jeffa Walla, Thomasa Ruffa czy Thomasa Strutha). Wall nazywa taką praktykę „prawie dokumentalną”, w której powtarza się to, co artysta dostrzegł i zapamiętał, tak jakby zdarzenia „przebiegały bez bycia fotografowanymi” (*without being photographed*); (Fried 2008: 66). Pozujące do fotografii postaci nie są (jak u Walla) aktorami „wcielającymi się” w fikcyjne postaci. W *Zanim zaczniesz noc...* do zdjęć pozuje grupa berlińczyków, przyjaciół autora. Tylko czy ma to znaczenie dla odbiorcy?



Il. 1. Gregor Brandler, *Brot und Spiele*, z cyklu: *Bevor es Nacht wird...*, 2006

Cykl Gregora Brandlera składa się z kilku niepowiązanych w ciąg narracyjny fotografii. Każda ze scen rozgrywa się po zmroku. Bohaterów oświetla krąg sztucznego światła, kamera obserwuje ich zza pleców, spoza głowy. Jaka historia rozgrywać się może w obrazie noszącym tytuł *Chleb i igrzyska* (il. 1)? Wytatuowane ramiona mężczyzny w podkoszulku, bochen chleba nabity na ostrze noża, seryjny morderca, a może tylko niewinny piekarz? Z jednej strony zatem należy zgodzić się z Owensem podążającym tropem Barthesa, zgodnie z opinią którego czytelnik „znajduje się w przestrzeni, w której wszystkie cytaty stwarzające pisarstwo wpisane są bez straty”, z drugiej jednak trudno przyznać, żeby czytelnik „był bez historii, biografii, psychologii” (Owens 1992: 76). Dlatego odbiorca może być czytelnikiem/widzem, bo stając wobec obrazu wnosi w niego, jak pisze Bał, „wpojony kulturowy nawyk”, narrację „biograficzną, psychoanalityczną i historii sztuki” (Bał 2001: 51). Brandler nie tylko nie podpowiada własnych tropów interpretacyjnych, lecz, co więcej, wydaje się bawić z oczekiwaniami odbiorcy wobec socjologicznego portretu. W *Chlebie i igrzyskach* respektuje pewne elementy modelu, w którym osoba zostaje pokazana w realnej przestrzeni z charakterystycznymi rekwizytami (model dobrze znany tak z klasyfikacji społecznych, m.in. Sandera czy w Polsce Zofii Rydet), lecz nie przestrzega zasady frontального ustawienia. Przez to uzyskuje efekt tzw. zaabsorbowania, który sprawia, że odczytujemy postaci na zdjęciach jako bohaterów narracji.

Bezruch gestu mężczyzny, jego spojrzenie utkwione w punkcie poza kadrem wywołuje wrażenie pewnego rodzaju zawieszenia w czasie (efekt dobrze znany z fotografii Cindy Sherman), kojarzącego się raczej z fikcją filmową niż fotografią społeczną. Jeśli zgodzimy się z Owensem, że alegoriami dwudziestego wieku są „western, saga gangsterska i *science fiction*” (Owens 1992: 80), to będziemy musieli przyznać, że w nowym wieku się to nie zmieniło – nadal w dużej mierze podstawowym obszarem skojarzeń kulturowych jest świat filmu. Filmu oglądanego jak w fanowskim klubie, w którym nikt nie śledzi fabuły, lecz wypatruje ukrytych odniesień. W *Chlebie i igrzyskach* także nie chodzi o opowiedzenie konkretnej sagi gangsterskiej, lecz właśnie o ukazanie kulturowego tropu. Brandel tworzy alegorie,

odnosi się jednak do świata społecznego. Andrea Domesle nazywa zdjęcia niemieckiego artysty depresyjnymi i smutnymi (Domesle 2007: 60), odpowiadającymi warunkom życia, w których się znaleźli. Twarze bohaterów nie wyrażają żadnych uczuć, są obojętne. To także jedna z cech dzisiejszego nowego dokumentu, który w dużej mierze można odczytywać jako krytykę stanu współczesnej kultury – skupionej na codzienności i pozbawionej wizji przyszłości (można tu mówić o melancholijnym stylu fotografii, który stał się znakiem rozpoznawczym takich artystów jak Hannah Starkey czy Gregory Crewdson).

Inaczej jednak niż w nostalgicznej alegorii rekonstruowanej przez postmodernizm, melancholii tych prac nie należy łączyć z poczuciem utraty przeszłości i pragnieniem do niej powrotu. Melancholia bohaterów Brandlera, Starkey czy Crewdsona ujawnia się jako stan chorobowy, bliski pierwotnemu jej rozumieniu (to „nic, które boli”). Bohaterowie są bezsilni niczym w stanie depresji, niezdolni do podjęcia jakichkolwiek działań. Domesle wpisuje prace Brandlera w nurt niemieckiego neoromantyzmu, nie tyle odwołującego się do historycznych źródeł, ile podejmującego podobne pytania o relację jednostki i społeczeństwa, rolę indywidualizmu i mocy kreatywnej jednostki.

Przyczyna może tkwić na przykład w tym, iż akcentowanie indywidualizmu – w coraz bardziej anonimowym i pogardzającym jednostką społeczeństwie – na powrót staje się bardzo ważne. Innym powodem może być fakt, iż w naszych czasach zyskało na znaczeniu artystyczne obrazowanie światów nierzeczywistych (Domesle 2007: 43).

W interesującym fotografów obszarze znajdzie się kult ruin, pytanie o status pejzażu, podszyte przecuciem „nieswojości” świata codziennego (we freudowskim znaczeniu świata *unheimlich*). Nie chodzi tu zatem o przywiązanie do przeszłości, którą chce się uratować dla teraźniejszości, ile o świadomość życia w świecie wypełnionym niezrozumiałą przeszłością. Można zastosować wobec niej dwie strategie: radykalne odrzucenie, które jednak wcześniej czy później okazuje się utopijne, lub próbę uznania przeszłości za część współczesnego doświadczenia.

Zwróćmy uwagę, że odczytanie zaproponowanej tu fotografii nie ogranicza się do sfery obrazowej, lecz wymaga sięgnięcia do tego, co jest poza obrazem, a z obrazem się łączy. Można by powiedzieć, że przecież interpretacje historii sztuki zawsze tak postępowały. Gdzie jest zatem owa nowość studiów wizualnych? Różnica? Powiedzmy, że znajduje się ona w celu, w którym dany foto-tekst został stworzony. Wizualnymi środkami artysta opowiada swoją historię, lecz celem czytelnika nie jest odczytanie jego zamysłu, lecz utkanie na jego kanwie nowej, uwzględniającej dawną, lecz nie uznającej jej za nadrzędną. To perspektywa „obrazu dla mnie”, a nie „obrazu w ogóle”<sup>2</sup>.

### 3. Krytyczny wymiar foto-tekstów

Bez wątpienia foto-teksty posiadają zarówno wymiar autorefleksyjny jak i krytyczny. Autorefleksyjność wyraża się w pełni w świadomym podejściu do obrazu zarówno na etapie fotografowania, jak i konstruowania pracy na etapie ekspozycyjnym i jej interpretacji. Z kolei krytyczność jest częścią praktyki refleksyjnej, gdzie

---

<sup>2</sup> Tutaj też zarysowuje się główny spór studiów wizualnych z historią sztuki.



foto-tekst wypowiada się zawsze „wobec” doświadczenia własnego lub zbiorowego, kulturowego lub społecznego. Można powiedzieć, że już analizowana wcześniej praca Brandlera była krytyczna. Ów krytycyzm najlepiej wyraża się w takich foto-tekstach, które same są wielopoziomowe, intertekstualne i stawiają opór odbiorcy.

Znakomitym przykładem krytycyzmu mógłby być np. często komentowany cykl Zbigniewa Libery *Pozytywy* (2004)<sup>3</sup>. Autor inscenizuje w nim sceny znane z najnowszej historii fotografii reportażowej: są to m.in. fotografia głodu na Ukrainie w latach dwudziestych, fotografia dziewczynki poparzonej napalmem (autorstwa Nicka Úta, 1972) czy też kadr z filmu pokazującego wyzwolenie obozu Auschwitz-Birkenau. Libera inscenizuje, powtarza „z różnicą” sytuacje sfotografowane niegdyś jako dokumenty. Wykorzystuje nie tyle strategie stylistyczne innej epoki, ile cytuje z obrazu. Jednocześnie odwraca nastawienie widza wobec obrazowanego zdarzenia. Zamiast „negatywnego”, dramatycznego kontekstu oryginału proponuje „pozytywne” rozładowanie problemu. W rezultacie zamiast ciał ofiar głodu widzimy wyczerpanych biegiem zawodników, zaś Che leżący na noszach zapala kolejnego papierosa. Jak zauważa Ewa Domańska „zamiana negatywu w pozytyw, ingerencja w pamięć poprzez manipulację przedstawieniami, nie jest taka łatwa, jak mogłoby się na początku wydawać” (Domańska 2006: 241). Nie chodzi bowiem o to, by manipulować, grać i dekonstruować upowszechniony obraz przeszłości. Nie jest także celem artysty krytyka historii, by pokazać jej „bardziej obiektywny” obraz. Celem w opinii autorki *Historii niekonwencjonalnych* jest dokonywana w ramach sztuki krytycznej identyfikacja mitów, wskazanie na jej manipulacyjność i zaproponowanie kontrynterpretacji. Fotografia Libery wzbudza niepokój odbiorcy, bo zawiera elementy, które wydają się nie pasować do znanej ramy interpretacyjnej. Przecież pamiętamy (przynajmniej tak się nam wydaje) z licznych publikacji, jak „to” wyglądało. Tymczasem tutaj mamy do czynienia z jakimś, używając słów Bal, „przekrętem” (*quirk*). Obrazy przywoływane w *Pozytywach* zdają się pochodzić ze zbioru grupującego, jak nazywa to Anette Kuhn, „teksty pamięci” (*memory texts*), gromadzącego „kulturowe produkcje w polu działania mediów” (Kuhn 2002:5) Ich cechą jest płynne przemieszczanie się pomiędzy pamięcią a przeszłością, miejscem, doświadczeniem, obrazami i nieświadomością. Dzięki temu dla Kuhn mogą stać się zachętą lub inaczej – podpowiedzią (*prompt*) dla narracji opartej na prywatnym doświadczeniu – pracy pamięci (*memory work*) odbiorcy (Kuhn 2002: 5–7). By obraz fotograficzny mógł stać się dowodem o czymkolwiek świadczącym, musi być nieustannie poddawany procesowi falsyfikacji i konfrontowany ze śladami innego rodzaju: przede wszystkim tekstami, realnymi przedmiotami, które są dokumentowane, oraz rysunkami i schematami redukującymi nadmiar fotograficznej widzialności. Jednak wszystko to, co odnosi się do bezpośredniej konfrontacji obiektów, znika, gdy zaczynamy dysponować jedynie zapisem. Przywołajmy na koniec ten wymiar foto-tekstu, w którym najsilniej odwołuje się on do przedmiotu, niemal go zastępując.

W jednym z esejów składających się na książkę *Phototextualities* Judith Fryer Davidov analizuje prace Joan Myers z cyklu *Whispered silences: Japanese Americans*

---

<sup>3</sup> W ostatnim czasie ukazały się dwie znakomite analizy pracy autorstwa Ewy Domańskiej i Iwony Lorenc, por. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006; Iwona Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2010.

and WWII. Artystka sfotografowała przestrzenie i pozostałości po obozach dla internowanych w czasie II wojny światowej Amerykanach japońskiego pochodzenia. Stosowała rygorystyczne zasady fotografii dokumentacyjnej: w przypadku przestrzeni szeroki plan z nieograniczoną głębią ostrości, w przypadku obiektów fotografię bezcieniową.



II. 2. Joan Myers, *Whispered Silences: Japanese Americans and WWII, Amache, Colorado*, image size 15x19", platinum-palladium print with pastel, 1984



II. 3. *Spoon and China*, image size 9x6", platinum-palladium print with pastel, 1984

Komentując jedną z fotografii przedstawiającą garnek i kubek Davidov opisuje swoje wrażenia następująco:

zobaczyłam dwa proste obiekty na ciemnym tle, jak w gablocie muzealnej zawierającej cenne przedmioty (w muzeum sztuki) lub archeologiczne obiekty (w muzeum etnograficznym lub historii naturalnej). Umieszczone i oświetlone w ten sposób, wydawały się prowokować analizę skupiającą się na stylu lub kontekście: to jest, wydawało mi się, że nie miałam do czynienia z *obrazem*, lecz z *rzeczami*, i po to, by je zrozumieć, mogłabym użyć metod historii sztuki, antropologii lub studiów nad kulturą materialną. Takie działanie jest próbą umieszczenia tych obiektów w relacji do innych przedmiotów lub społecznych i historycznych okoliczności (Davidov 2003: 51).

Pierwsze wrażenia Davidov zostają potwierdzone przez samą autorkę, chętnie odwołującą się do dokumentacji archeologicznej. Wydawałoby się, co wynika zarówno z komentarza Davidov jak i przytaczanych wypowiedzi artystki, że Myers powraca do wiary w dokumentalną siłę obiektu. Myers chce, by fotografie „przemówiły” jako milczący świadkowie historii internowań, o których nie mówiono celowo i zbyt długo (Davidov 2003: 53). Fotografia pokazuje wydobyte z ziemi resztki, „ekshumuje” je zamiast nieobecnych ciał. Zgodnie z terminologią Georgesa Didi-Hubermana, takie materialne resztki można by nazwać „archeologicznym świadectwem” (Didi-Huberman 2008: 141). Cel, do którego dąży Myers, zbiega się z pragnieniem współczesnych badaczy historii (zwłaszcza archeologów jak B. Olsen czy M. Shanks), by porzucić perspektywę antropocentryczną i spojrzeć na przedmioty, przez które „przemawia” przeszłość. Jednak Myers nie chce ograniczać się do „milczącego

świadectwa” obrazu, dlatego uzupełnia obrazy o zapis wspomnień rodzin internowanych Japończyków. Davidov nazywa to praktyką etnograficzną, lecz w istocie nie o zapis innej kultury tu chodzi, lecz o krytyczne spojrzenie na historię, która wyłania się z obrazu przedmiotów. Zarówno fotografia pokazująca fundamenty budynków, jak i ta, na której widzimy obraz łyżki i fragmentu porcelany, są czarno-białe, co więcej, odbitki sporządzono na papierze pokrytym drogą emulsją platynowo-paladową. W ten sposób Myers skonfrontowała obraz biednych, codziennych przedmiotów z drogocennym materiałem fotografii. Zdjęcie stało się równie bezcenne, co archeologiczne obiekty złożone w muzeach, których wartość wyznacza przynależność do przeszłości.

### **Konkluzja: foto-teksty jako narracje doświadczeń**

Foto-teksty Brandlera, Libery, Myers łączą ze sobą wymiary, które dwudziestowieczna tekstualność rozsuwała, przeciwstawiając tekst doświadczeniu. Czerpie przy tym z inspiracji narratywizmu. Współczesny dyskurs narracyjny obecny jest w antropologii i filozofii – jako narracyjne ujęcie podmiotu, w socjologii – tożsamości jednostki i grupy, w filozofii historii – jako narracyjny wyraz doświadczenia historycznego czy psychologii (kognitywistyce i psychoanalizie) – w badaniach ludzkich kategorii poznawczych i emocjonalnych. W każdym z nich fotografia pełni odmienną rolę: jako dokumentacja badań (w socjologii i etnografii), jako ekspresja doświadczeń (w psychologii) czy jako źródło historyczne. Do tego dochodzą nowe metodologie jakościowe korzystające z inspiracji feminizmu, psychoanalizy czy postkolonializmu. Współczesna inter- czy też transdyscyplinarność badań humanistycznych, będąca konsekwencją ich wzajemnych wpływów, jest zarówno obiektem krytyki jak i argumentem na rzecz ich rozwoju<sup>4</sup>. Warto zauważyć, że z perspektywy interdyscyplinarności odmiennie definiowane pojęcie narracji pozwala także określić specyfikę badań. Z wielu współczesnych nurtów wykorzystujących narrację, w moim przekonaniu najbardziej efektywne w odniesieniu do dyskusji nad przeobrażeniami fotografii dokumentalnej okazują się inspiracje wypływające z dwóch źródeł: ze strony studiów nad obrazem (reprezentowanych przez m.in. Mieke Bal, W.J.T. Mitchella, Rosalind Krauss, Normana Brysona i Michaela Frieda) i filozofii historii (Paula Ricoeura, Haydena White'a czy Franka Ankersmita). W pierwszym nurcie znajdujemy rozwinięcie semiotycznych badań nad kulturowymi znaczeniami, w drugim pogłębioną analizę procesu historiograficznego i jego konstrukcji, z uwzględnieniem takich pojęć, jak ślad, archiwum i pamięć. Ten historyczny narratywizm spotkał się z dobrym przyjęciem wśród badaczy pamięci jak Marianne Hirsch i Andrea Noble.

Zwłaszcza ten drugi obszar twórczości zajmuje istotne miejsce w polu analiz wizualnych. Tutaj nie tylko bada się fotograficzne źródło, jak czynią to historycy, lecz poprzez wizualną konstrukcję przywraca się przeszłość współczesności. W foto-tekście zostaje zapisany fragment prywatnej i społecznej pamięci, z kolei narracja wydaje się jednym z najbardziej naturalnych sposobów dotarcia do zdarzeń zamkniętych w pamięci. Píše Katarzyna Rosner: „narracja jest strukturą znaczącą,

---

<sup>4</sup> Por. liczne dyskusje wokół interdyscyplinarności, m.in. Ryszarda Nycza, czy dyskusja wokół koncepcji Mieke Bal.



w jaką my sami w toku naszego życia ujmujemy i odnosimy do siebie zdarzenia i działania, nadając im w ten sposób zrozumiałość” (Rosner 2003: 27). Narracje foto-tekstów relacjonują przeszłość doświadczaną przez jednostki i grupy, posługując się obrazem, który nie tylko do tej przeszłości odsyła, lecz także pozwala przenieść jej materialny cień w przyszłość.

## Bibliografia

- Bal M. (1999), *Introduction*, w: *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, ed. M. Bal, Stanford, California.
- Bal M. (2001), *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-writing*, Chicago and London.
- Bal M. (2003), *Visual essentialism and the object of visual culture*, "Journal of Visual Culture", Vol. 2(1).
- Barthes R. (1971), *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” nr 1, s. 37–41.
- Berger J., Mohr J. (1995), *Another Way of Telling*, New York.
- Domańska E. (2006), *Historie niekonwencjonalne*, Poznań.
- Fried M. (2008), *Why photography matters as art as never before?*, New Haven and London.
- Fryer Davidov J. (2003), *Narratives of Place: History and Memory and the Evidential Force of Photography in Work by Meridel Rubinstein and Joan Myers*, w: *Phototextualities: intersection of photography and narrative*, ed. A. Hughes, A. Noble. Albuquerque.
- Hughes A., Noble A. (2003), *Introduction*, w: *Phototextualities: intersection of photography and narrative*, ed. A. Hughes, A. Noble. Albuquerque.
- Kuhn A. (2002), *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, London, New York.
- Owens C. (1994), *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Rosner K. (2003), *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków.
- Scott C. (1999), *The spoken image: photography and language*, London.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin.

## Photo-texts? Searching for a tool of analysis of contemporary documentary photography

### Abstract

A term "photo-text" emphasizes a contemporary change in visual culture researches, where photography is a link between a photographed object and its cultural meaning. In a book titled "Phototextuality" Andrea Noble and Alex Hughes stated that phototextuality plays "between the culturally fabricated nature of photographic artifact and its fundamental indexality, that is, its status as *a trace of the real*; and evidential manifestation of *what has been*". Photo-texts characterised by critical, self-reflective and intertextual attitude towards culture go together with contemporary interests with narration, memory and history.

The text is divided into few parts. I consider a status of phototextuality in the first one and present basic researches on textuality of photography in the second. I compare Roland Barthes's analysis to a John Berger's and Jean Mohr's project there. Part three is dedicated to visual studies, where phototextuality is a field of discussion with models of art and popular

culture (on an example of Gregor Brandler work). Finally, in the fourth part a critical attitude of photo-texts towards history is presented. In conclusion, photo-texts are regarded as an effective tool of contemporary culture analysis, both on the level of its production and on "reading" level. This reading is not a "free" or "mis" –reading, that tears the meanings off the objects of reference, but rather which "anchors" those meanings in represented object.

**Słowa kluczowe:** fotografia, studia wizualne, fototekstualność

**Key words:** photography, visual studies, phototextuality

### **Marianna Michałowska**

dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest absolwentką UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP w Poznaniu. Autorka książek *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do fotografii współczesnej* (2004) oraz *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (2007).

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

Joanna Spalińska-Mazur

## *Kairos* fotografii – moment i wartość

Kairos był najmłodszym dzieckiem boga Zeusa. W greckiej mitologii to imię bożka szczęśliwego zbiegu okoliczności (szczęśliwego momentu) lub wręcz odwrotnie – niewykorzystanej szansy. Ten, kogo Kairos mijał, miał jedynie krótką chwilę, by go pochwycić, a wraz z nim swoją szczęśliwą szansę. Kiedy znikał, nikt już nie był w stanie go złapać. „Na reliefie z początku III wieku przed naszą erą, dłuta rzeźbiarza Lizypa, Kairos przedstawiony został w postaci uskrzydłonego młodzieńca z długimi włosami i gęstą, wznoszącą się nad czołem grzywką, trzymającego w rękach wagę” (Wodziński 2010: 7).

Samuel Henry Butcher, który przetłumaczył wiele pism Arystotelesa, zauważył, że *kairos* jest greckim słowem niemającym odpowiednika w innym języku, mającym natomiast zasadnicze znaczenie dla praktyki retoryki (Freier 2006: 4). Termin grecki oznacza porę, chwilę czy właściwy moment, który należy odróżnić od czasu rozciągniętego (w języku greckim *chronos*)<sup>1</sup>. Opisując fenomen *kairos* Eric Charles White przywołuje z kolei obraz łucznika wypuszczającego strzałę, która w stosownym czasie musi trafić w cel. Łucznik powinien zwolnić strzałę z napiętej cięciwy nie tylko w odpowiednim momencie, ale i z odpowiednią mocą, aby strzała była w stanie pokonać długi tunel, na którego końcu znajduje się cel. *Kairos* jest zatem momentem proaktywności w celu osiągnięcia sukcesu. Nie bez znaczenia jest też zdecydowanie w działaniu. Chwila przekroczenia domeny Kronosa może stać się chwilą zmiany przeznaczenia (Sipiora 2002: 17–18).

Trudno jest mierzyć czas *kairos*. Erwin McManus, chociaż nigdy nie używał terminu *kairos*, mówił o upływie czasu, o ruchach, które objawiają się w odpowiednim

---

<sup>1</sup> W *Nowym Testamencie* termin *kairos* został użyty w odniesieniu do pory nadejścia Królestwa Bożego oraz powrotu Chrystusa. Pojęcie to zostało podjęte przez teologię współczesną (zwł. przez P. Tillicha) także na oznaczenie czasu obecnego, jako czasu zbawczego działania Boga, oraz odpowiedzi chrześcijanina na Boże wezwanie; od tego terminu wywodzi się kairologia, czyli nazwa działu teologii zajmującego się Kościołem i zadaniami chrześcijanina w obecnym świecie, m.in. znakami czasu. Zob. hasło *kairos*, [w:] *Wielka encyklopedia*, 2003: 114. Zob. też *The Interpretation of History by Paul Tillich*, <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=377&C=48> (dostęp 14.10.2010).

czasie nikomu nieprzypisane. Aby zrozumieć istotę *kairos*, McManus proponuje spędzić choć jeden dzień z malarstwem Moneta. Ten ostatni miewał bowiem jasną wizję tego, co ukryte w danej chwili. Jego geniusz polegał na tym, że widział moment i to, co naprawdę on z sobą niesie. Gdybyśmy przykładowo mogli zobaczyć czyjeś życie oczami tejże osoby, to mielibyśmy możliwość ujrzeć życie takim, jakim jest ono naprawdę (Freier 2006: 5).

Cezary Wodziński przywołuje kilka skrajnie odmiennych znaczeń słowa *kairos*: stosowność, stosowna miara; korzyść i pożytek; wrażliwe, czułe miejsce w ciele. Najwięcej określa wiąże się jednak z czasem. Pośród wszystkich ogólnych znaczeń *kairos* ma też sens szczególny. To jest „czas krytyczny, decydujące znaczenie, szczególne wydarzenie, rozstrzygająca chwila. [...] Język niemiecki zwykle przekłada greckie słowo *καιρός* na termin *Augenblick*: okamgnienie, którego skryta w potocznej przejrzystości wieloznaczność odda bezcenne przysługi różnym tradycjom niemieckiej myśli i poezji” (Wodziński 2010: 7–8).

## 1.

W przypadku fotografii okamgnienie kojarzy się zazwyczaj z uruchomieniem migawki aparatu fotograficznego. Jednakże sam moment „zdejmwania” obrazu pozostaje poza kontrolą fotografującego, podobnie jak „poza” fotografowanego świata. Tak naprawdę uruchomienie migawki wiąże się w tym przypadku zawsze z zaskoczeniem, a to wydaje się sprzeczne z ideą wykorzystania potencjału chwili i proaktywności. Walter Murch w książce pod znaczącym tytułem *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego* uświadamiał zainteresowanych:

Przy wyborze reprezentatywnego kadru poszukujesz obrazu, który wydobywa istotę z tysięcy kadrów, składających się na opracowywane ujęcie. Cartier-Bresson, mówiąc o fotografii filmowej, nazywa tę sytuację „decydującą chwilą”. Wydaje mi się, że obrazy, które wybieram najczęściej, znajdują swoje miejsce w gotowym filmie. Równie często są one ulokowane tuż przed cięciem (Murch 2006: 56).

Ta refleksja Henri Cartier-Bressona wywiedziona z doświadczeń filmowych (zatem fotografii dynamicznej) zwraca uwagę na niedoceniany aspekt medium fotografii. Zasadniczą rolę odgrywa tutaj intuicja przed praktyką fotografowania. Problemem jest rozciągłość chwili rejestracji zdarzenia, która to chwila posiada nieuchwytnie dla fotografującego granice. Już Roland Barthes zauważał różnicę między obrazem-emanacją a zdjęciem. „W Fotografii unieruchomienie Czasu objawia się w przesadnym trybie, nawet monstrualnym: Czas zostaje połknięty (stąd związek z Żywym Obrazem, którego mitycznym prototypem jest uśnięcie Królowny po zranieniu się wrzecionem)” (Barthes 1995: 154). Widmowy obiekt na fotografii wywołuje melancholię, w przeciwieństwie do kina, które będąc w ruchu tworzy iluzję normalnego życia. Fotografia jest zatem dla Barthesa dziwnym medium, czymś w rodzaju halucynacji: fałszywej na poziomie postrzegania, prawdziwej na poziomie czasu (Barthes 1996: 195). Dodajmy czasu, który gwałtownie znika. Zatem trudne do uchwycenia granice chwili istniałyby gdzieś pomiędzy postrzeganiem a przeżywaniem Czasu.

André Rouillé dostrzega konieczność rewizji przyjętego paradygmatu fotografii opartego na czysto technicznym wymiarze utożsamianym z automatyzmem.

Odmowa uznania wyjątkowego charakteru i specyficznego kontekstu fotografii, a jednocześnie skierowanie całej właściwie uwagi na esencję fotografii prowadzi do tego, że zostaje ona zredukowana do świetlnego odcisku oraz do podstawowego funkcjonowania mechanizmu rejestrującego. [...] Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to jednak należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy też rzeczywistość. A więc oznacza to, że trzeba bronić relatywnej autonomii obrazów i ich form w stosunku do odniesień oraz przywrócić znaczenie zapisu [*l'écriture*] w stosunku do rejestrowania (Rouillé 2007: 10–11).

Rouillé upomina się zatem o czysto ludzki wymiar fotografii, podobnie jak wcześniej robił to Vilém Flusser.

Flusser podkreślając znaczenie obrazu fotograficznego we współczesnej kulturze, wskazywał też jego ograniczenia. W odróżnieniu od badaczy wcześniej zajmujących się tym fenomenem, on sam pisał o nakładających się funkcjach fotografa i aparatu. Fotograf może sfotografować tylko to, co się do sfotografowania nadaje, czyli to, co znajduje się w programie aparatu: określone stany rzeczy. „Cokolwiek fotograf chciałby sfotografować, musi przełożyć to na stan rzeczy. Co prawda wybór «obiekту» jest wolny, lecz sam wybór jest funkcją programu aparatu” (Flusser 2004: 40). Dla fotografa świat jest pretekstem do wytwarzania stanów rzeczy będących możliwościami zawartymi w programie (Flusser 2004: 41). W ten sposób fotografia przewyższa tradycyjne rozróżnienie pomiędzy realizmem a idealizmem. „To nie świat «na zewnątrz» jest rzeczywisty, ani pojęcie obecne w środku programu aparatu, lecz dopiero fotografia jest rzeczywista. Świat i program aparatu są warunkami dla zaistnienia obrazu, są możliwościami do zrealizowania” (Flusser 2004: 41). Mamy do czynienia z rodzajem gry z aparatem, z niemal nieskończoną ilością kombinacji tej gry, a sama fotografia jest obrazem pojęć (Flusser 2004: 40).

André Rouillé wskazuje na wyzwania estetyczne, jakie stoją przed „sztuką-fotografią”, czyli sztuką w sztuce, winną kojarzyć się z nagłym powrotem do figuratywności, zaznaczonym wyraźnie podczas Biennale w Wenecji w 1980 roku. To proces prowadzący „od dzieł-obiektów (wykonanych po to, aby były oglądane) do propozycji, które nie posiadają ustalonej i skończonej formy materialnej, których celem jest wywołanie refleksji lub sprowokowanie pewnych postaw lub reakcji” (Rouillé 2007: 15), proces prowadzący do świadomego rozstania z mechanistycznym paradygmatem funkcjonowania aparatu fotograficznego.

Niejako przedłużeniem flusserowskiej myśli oraz odniesieniem dla konstatacji Rouillé jest myśl Jeana Baudrillarda, iż „chwila, w której rzecz zostaje nazwana i zostaje pochwycona przez wyobrażenie i pojęcie, jest [...] chwilą, w której zaczyna ona wytracać swą energię [...]. Tym sposobem w pojęciu znika rzeczywistość” (Baudrillard 2009: 18–19). Zapewne apokaliptyczny ton ostatniego eseju Jeana Baudrillarda jest skutkiem owej obawy o zatracenie się w grze z aparatem. Dla tego badacza ontologia obrazu cyfrowego i analogowego to zupełnie odmienne ontologie. Wynalezienie obrazu technicznego wieńczy historię „uporczywych” – jak twierdzi francuski filozof kultury – dociekań „obiektywnej” rzeczywistości (Baudrillard

2009: 33). Poprzez fakt zaistnienia cyfrowej fotografii zostaliśmy uwolnieni równocześnie od negatywności. Fotografia cyfrowa nie dysponuje negatywem jako stadium przejściowym od świata do zdjęcia i rzeczywistego świata, a ostatecznym ciosem zadaniem obrazowi jest obraz syntetyczny, wyłaniający się z numerycznych obrachunków i ekranów komputerów (Baudrillard 2009: 34). W numerycznym obrazie nie ma czasu na zwłokę, gdyż jest on wyłącznie wykonaniem pewnej instrukcji, efektem działania programu (Baudrillard 2009: 43). Obrazy numeryczne nie mają już nic wspólnego ze spojrzeniem, grą negatywności i dystansu, zatem nie można traktować przejścia do epoki digitalnej jako zwykłego osiągnięcia technicznego czy wyższego stopnia automatyzacji (Baudrillard 2009: 50). Alarmujący ton Baudrillarda każe przyrzeć się uważniej idei opisywanego medium. Idąc dalej za myślą francuskiego filozofa, można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie pojawienie się fotografii cyfrowej pozwoliło nam uświadomić sobie, czym *staje się* proces fotografowania. Aparatowi fotograficznemu trzeba przywrócić status narzędzia, a fotograf powinien zachować miano twórcy. André Rouillé zauważa:

Fakt, że malarstwo jako takie występuje w obszarze sztuki obok fotografii (razem z wideo i elektroniką), jest oznaką pewnego wyczerpania możliwości malarstwa i częściowego zastąpienia go przez fotografię oraz dokonujących się zmian w zakresie materiałów artystycznych. Rosnąca rola nowych materiałów artystycznych wpisuje się w znacznie szerszy nurt charakteryzujący rozwój nowoczesnych społeczeństw, który cechuje postępujące w niezwykle szybkim tempie, w każdym razie w ciągu ostatniego półwiecza, przedstawianie analogiczne, przejście od niedostatku do nadmiaru obrazów fotograficznych, filmowych i telewizyjnych. [...] Czyniąc materiał artystyczny sam w sobie mimetycznym (materiał zapisu i materiał obejmujący przedmiot zapisu), fotografia jest odpowiedzią na tę sytuację. Mimesis, która przestała być celem samym w sobie, staje się od tej pory punktem wyjścia (Rouillé 2007: 391–392).

Baudrillard sugeruje nam, że obecny moment dominacji obrazu syntetycznego może być tym momentem, w którym zniknie rzeczywistość definiowania w starym paradygmacie binarnych opozycji – czarne/białe, oryginał/kopia, rzeczywiste/wirtualne... Biorąc pod uwagę łatwość kreacji, fascynację tego typu obrazem i kuszącą grę z aparatem – nie tyle już chodzi o groźbę, którą ta opcja ze sobą niesie, ile o wejście – niepostrzeżenie – w nowy, nierozpoznany paradygmat. Należałoby zatem podtrzymać fundamentalną cechę obrazu, jaką jest iluzja przedstawienia w obliczu permanentnego kryzysu reprezentacji znikającego świata. W takim kontekście iluzja jawiłaby się jako wartość zachowująca autentyczne życie obrazu oraz przywracająca rangę podmiotowemu widzeniu.

W fotografii cyfrowej zniknął akt fotograficzny i obraz jako *analogon*. Fenomen fotografii cyfrowej nie ma odzwierciedlenia, bo „w zalewie obrazów, w którym teraz toniemy, nie ma on już czasu, by przemienić się w obraz” (Baudrillard 2009: 44). Brakuje też fundamentalnej różnicy między tym, co aktualne i tym, co wirtualne. To zasadniczy rys epoki digitalnej, epoki opartej na innych wzorcach niż industrialne – dla przykładu warto wskazać teorię informacjonalizmu czyli kapitalizmu kognitywnego (Zespół „Krytyki Politycznej” 2007: 102–139). Thomas Elsaesser próbował uchwycić ów fenomen czasowego (nie)bytu współcześnie dominującego obrazu, stawiając widza w centrum uwagi.

Można by powiedzieć, że to, co widziane, jest jedynie elementem tego, co czyni ruchomy obraz „realnym” dla widza. Tak więc pytanie, które należy postawić, nie dotyczy kwestii, czy obraz cyfrowy zrywa więzi łączące materialny ślad realności w fotografii z jego siłą prezentacji rzeczywistości, lecz raczej wiąże się z zagadnieniem, w jaki sposób digitalizacja może wpłynąć na relacje czasoprzestrzenne widza, a tym samym na „czas” obrazu (Elsaesser 2001: 63).

W sferze digitalnej nasze spojrzenie jest za słabe, aby tę różnicę, ustaloną poza naszym własnym czasem, wychwycić. Dlatego najprawdopodobniej z tego powodu nastąpiła znamienna wymiana funkcji pomiędzy sztuką i fotografią oraz artystami i fotografami.

## 2.

André Rouillé omawiając przymierze pomiędzy sztuką i fotografią, opisuje, w jak paradoksalny sposób sankcjonuje ono schyłek przedstawienia. W owym przymierzu ciężar tworzenia dzieł przeniesiony zostaje z ręki na maszynę, a tym samym do rangi działania zostaje podniesiony sam wybór.

Fotografowie odrzucają przedstawienie za pomocą najbardziej tradycyjnych środków, tj. ostrości i przejrzystości. Z kolei artyści akceptują mimetyzm bez jakichkolwiek zastrzeżeń; nie jako przedstawienie, kopię uznawaną za wierną w stosunku do przedmiotu odniesienia, lecz jako prezentację, a więc dane, które odsyłają tylko do siebie samych. Jest to [...] jedna z najbardziej charakterystycznych cech sztuki-fotografii; fotografia przechodzi od statusu dokumentu (narzędzie lub nośnik) do materiału kreacji artystycznej, kiedy to wytworzone przedstawienie ustępuje miejsca danej prezentacji. [...] Artysta nie tyle stara się przedstawić rzeczywistość, ile ukazać ją jako problem (Rouillé 2007: 392–393).

Sztuka-fotografia dopełnia i zwieńcza przedstawienie, doprowadzając je do apogeum i jednocześnie zamykając temat. Redukuje je zatem do samej prezentacji, czyniąc mechanicznym. Sztuka-fotografia nie tylko przesuwa cel projektu estetycznego z realności na koncepty, lecz jednocześnie umożliwia przejście od manualnego do maszynowego wytwarzania obrazów. W ten sposób kwestionowana jest dwojaka tradycja: zarówno ta odnosząca się do filozofii platońskiej, a więc oryginału i kopii, jak i ta odnosząca się do sztuki jako działania manualnego i jako rzemiosła. Rouillé podkreśla więc, że zastąpienie ręki artysty technologią neguje jeden z najważniejszych elementów artystycznej tradycji: rozdzielenie sztuki i mechanicznego procesu wytwarzania. Przypomnijmy raz jeszcze, że fotografia sytuuje się w łańcuchu działań artystycznych, w którym mieści się malarstwo, wideo i elektronika, a który to łańcuch flusserowską grę z aparatem pozwala zastąpić grą sztuki-fotografii.

## 3.

W przypadku Georgesa Rousse’a technologia służy całkowicie działaniu artystycznemu. Artysta jest bowiem rzecznikiem wzmocnienia zafałszowania obrazu fotograficznego, zwolennikiem nowego typu anamorfozy, dzięki czemu – poprzez



krytykę iluzjonizmu, utrwalonych konwencji przedstawieniowych oraz nawyków percepcyjnych – podkreślona zostaje sztuczność przedstawienia. O tej sztuczności często zapominamy, zafascynowani możliwościami przedstawienia doby digitalizacji: hiperrealnością czy wręcz pornografią. Prace Georges'a Rousse'a inicjowane są w konkretnym miejscu, w opuszczonych budynkach, pałacach, halach, fabrykach przeznaczonych do rozbiórki. W tychże miejscach sam lub ze wsparciem grupy ludzi maluje on ściany, podłogi, sufity w taki sposób, aby zaaranżować proste i monumentalne bryły zajmujące całą powierzchnię. To jest ciężka fizyczna praca, która wiąże się często z wyburzaniem przegród, a nawet ścian lub montowaniem konstrukcji służących owej zaplanowanej imitacji. Rouillé, opisując ten twórczy proces, relacjonuje:

a potem jakby za sprawą magii to wszystko, co było płaskie, pojawia się w formie brył na obrazach fotograficznych. Lecz bryły te są jedynie fikcyjnymi przedmiotami, których strukturę i układ uzyskano dzięki takiemu, a nie innemu punktowi widzenia i istnieją wyłącznie dzięki spojrzeniu. Ta ulotna praca malarska, która zniknie wraz z wyburzonymi budynkami, znakomicie wpisuje się w fotografię. Aparat fotograficzny wyznacza przestrzeń, która ma być pomalowana i to on właśnie określa punkt widzenia i wyznacza perspektywę. Ogromne kolorowe zdjęcie jest wynikiem długiego procesu architektonicznego i malarskiego podporządkowanego fotografii. [...] W każdym razie wykorzystano tu architekturę, malarstwo i fotografię, aby stworzyć wyobrażenie, aby uczynić nierozróżnialnymi rzeczywistość i nierealność. Fotografia służy tutaj wzmocnieniu zafałszowania, dzięki czemu realne miejsce staje się przestrzenią wirtualną, miejscem, które nie zostało stworzone dzięki elektronice, lecz dzięki ciału, czasowi, trwaniu i manualnej pracy (Rouillé 2007: 394).

Rouillé podsumowuje fenomen sztuki-fotografii jako tendencję przesunięcia sztuki na inne obszary. Nie tyle tworzymy ręcznie obiekty sztuki, lecz dokonujemy wyboru i to bardzo konkretnego wyboru. Od momentu przekazania procesu wytwarzania maszynie sztuka-fotografia „dochodzi do granicy, gdzie tworzenie utożsamia się z kadrowaniem” (Rouillé 2007: 395), a siłą sprawczą na powrót obdarzone jest spojrzenie. Dodajmy – spojrzenie uwolnione z gorsetu konwencji i dzięki automatycznemu, niepoddającemu się kontroli procesowi rejestracji włączone na nowo w proces tworzenia fotografii. Mamy zatem fenomen widzenia w całym jego skomplikowaniu. Oczywiście sam obiekt, czyli sztuka-fotografia, „nie przeciwstawia wykonanym ręcznie przedmiotom artystycznym nie-przedmiotu (performance, konceptualizm, dialogiczność, dzieło wirtualne), lecz coś w rodzaju technologicznego *quasi-przedmiotu*” (Rouillé 2007: 15).

Rousse często nazywany jest twórcą materializującym światło (Picazo 2003–2004: 7–9). Stosowane przez artystę metody podporządkowane są potrzebie podkreślania sztuczności fotografii. Świetliste „framugi” („embrasures”) i statyczne anamorfozy służą przywracaniu rangi naturalnemu procesowi widzenia, a ściślej takiemu momentowi widzenia, w którym wychodzimy poza konwencję, doświadczając „Niematerialnego”. Tego typu obiekt fotografii jest realny mimo że niematerialny. Rouillé nazywa go *quasi-obiektem*,



dlatego, że jest on bardzo cienki i cierpi na deficyt materii, lecz jest to mimo wszystko obiekt, który faktycznie zapewnia stałość i trwanie obiektu, przeciwstawiając się tendencji zmierzającej do dematerializacji sztuki. W ten sposób sztuka-fotografia wypełnia przynajmniej częściowo luki lub pustki pozostawione przez malarstwo w sztuce pod koniec XX wieku (Rouillé 2007: 16).

Georges Rousse jest aktywny jako twórca od końca lat 80., kiedy to związał się ze współczesną sceną artystyczną. Jego prace początkowo otrzymały miano „swobodnych przedstawień obrazowych”, czyli „figuration libre” (Piguet 2003–2004). Dla tego twórcy była to droga stawania się malarzem. Odrzucił „prawdę” fotografii, wprowadzając w jej domenę znaki malarskie. Sam nazywa te zdarzenia „niematerialnymi rzeźbami”. Można je opisać jako rozpoznawalne, wizualne znaki, poprzez które postrzega się materię, teksturę, ale które są nieuchwytnie w ich rzeczywistości fizycznej, gdyż istnieją wyłącznie jako widoczny wzór. Ów fenomen wyrósł z dociekań artysty nad funkcjonowaniem rzeźby w przestrzeni, z namysłu, jak rzeźbę wprowadzić w przestrzeń, aby widz uświadomił sobie ów szczególny proces uobecniania. W zrozumieniu tego fenomenu pomocne jest odniesienie do pojęcia anamorfozy, choć sam Rousse wzbrania się przed tym odwołaniem.

Dla mnie – tłumaczy – anamorfoza jest ni mniej ni więcej tylko narzędziem jak pędzel, kiedy maluję formę architektoniczną, kiedy wznoszę lub niszczę ścianę. Ona jest niczym innym, jak prostym narzędziem wizualnym. Jak mój aparat fotograficzny. Zatem dla mnie – to połączenie anamorfozy i fotografii poprzez fakt ich użycia. Kiedy ogląda się moje zdjęcia nie ma żadnego efektu anamorfozy (za Piguet 2003–2004).

Pytany o ów stan rzeczy, czyli o obraz, który w tych zdjęciach wywołany jest jednak w procesie anamorfozy, odpowiada, że fotografia, na którą patrzymy, pokazuje efekt obrazu anamorficznego, ale to nie jest anamorfoza jako taka. Celem działania artysty jest w tym przypadku wprowadzenie perspektywy i działania malarskiego do wnętrza przestrzeni, która jest fotografowana. Zatem obrazy nie uwydatniają techniki kopiowania przestrzeni, lecz ruch w tejże przestrzeni wyzwolony perspektywą przyjętą przez aparat fotograficzny. Rousse zmusza widza do usytuowania się w jedynym możliwym punkcie, aby otrzymać poprawną wizję. Sam sugeruje jednak, iż nigdy nie wykorzystuje prawa anamorfozy do takiego przekształcenia obiektu, aby stał się on nie do poznania, lecz dąży do dematerializacji obiektu w taki sposób, że ten staje się fotograficzny. Komentuje to następująco:

Obiekt jest w fotografii, ale jest nieuchwytny. Oto dlaczego używam anamorfozy bez nazywania jej. To jest też obiektyw szerokokątny, którego używam jako instrumentu dematerializacji, dzięki doskonałym deformacjom rzeczywistości, które on powoduje, moja przestrzeń przekształca się w rzeczywistość [...]. W efekcie reorganizuję świat widzialny w nowej i niespodziewanej przestrzeni, ale czyż projekt artystyczny nie jest po to, aby pokazać świat w sposób nieoczekiwany? (Lupin/Rousse 2000: 35).

Nie bez znaczenia jest fakt, że ów wymuszony ruch w przestrzeni jest ruchem regularnym, możliwym do „od-tworzenia” w umyśle. *Kairos* fotografii oznacza w tym przypadku świadomy moment wyboru przez patrzącego. Aparatowi

fotograficznemu przydzielona zostaje rola wykonawcza, a siłą sprawczą dysponuje patrzący. Zatem aparat na nowo staje się narzędziem.

Już na samym początku twórczej drogi inspiracją dla fotografa, malarza, rzeźbiarza i poety w jednej osobie byli wielcy amerykańscy mistrzowie, tacy jak Edward Steichen, Alfred Stieglitz czy Ansel Adams. Ale dopiero odkrycie *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza oraz Sztuki Ziemi (Land Art) pozwoliło Rousse'owi dokonać wyboru fotografii jako właściwego medium do badania zupełnie nowych relacji pomiędzy malarstwem a przestrzenią. Od 1983 roku jego zainteresowania przenoszą się stopniowo w przestrzeń zgeometryzowaną. Po wstępnych przygotowaniach, naprawach i „oswojeniu” miejsca (przeznaczonego do rozbioru lub zapomnianego, zdewastowanego), zaczyna długą i skupioną pracę nad własną wizją tegoż miejsca. Nic nie pozostawia przypadkowi. Szkice, rysunki, gwasze służą uporządkowaniu przestrzeni i sfunkcjonalizowaniu jej pod względem światła. Architektura miejsca jest modyfikowana stopniowo przez konstrukcję architektoniczno-malarskie lub wprost przez malowanie ścian, podłóg, sufitów, a jedynym świadkiem tych licznych przemian są gotowe fotografie. Żadne fałszowanie nie ma miejsca w przypadku jego obrazów, a przecież – ostatecznie – mamy do czynienia z totalną iluzją. Każda fotografia staje się zagadką. Intymne relacje między artystą i przestrzenią oraz malarstwem i fotografią są intensywnie odczuwane przez widzów. Siła tej rzeczywistej i iluzyjnej jednocześnie przestrzeni jest tak duża, że zmusza widzów do wysiłku poszukiwania i zrozumienia natury tej iluzji.

Georges Rousse często deklaruje, że jego malarskie ingerencje w miejsca o odmiennej architekturze wynikają z dążenia do uświęcenia tychże miejsc zagrożonych zniknięciem, pustką. Pustka jest tym właściwym filozoficznym odniesieniem. Ona sytuuje się też w samym środku fotografii jako praktyki i dlatego stanowi właściwszy sposób przekładu dla doznań wizualnych. Przypomnijmy, że tajemnicą Barthowskiej fotografii było połknięcie Czasu, Rousse mówiłby raczej o dylatacji czy implozji, gdyż pojęcia te bardziej wiążą się z dynamiczną fotografią. Dla tego ostatniego twórcy obrazy fotograficzne, wyłaniające się w złożonych procesach ingerencji w przestrzeń, są szczególnym sposobem życia i równocześnie życiem malarskiego rytuału pustki, który odkrył (Picazo 2003–2004: 10). Wydaje się zatem, że artysta odnalazł taki wymiar fotografii, który nazwać można odwróconym porządkiem mimetycznym. To nie świat zewnętrzny jest „zdejmovany” w wywołanej fotografii, lecz świat „zdejmuje” w czasie fotografowania nasze filtry: wywołuje nasze wewnętrzne klisze, owe bergsonowskie „dissolving views” (Bergson 1963: 105–106). W przypadku poszukiwań takich jak te Geogesa Rousse’a nie mamy bowiem do czynienia z odwzorowaniem faktycznej historii miejsca, z możliwą do zaprezentowania narracją, ale z możliwym czasowym porządkiem miejsca; nie tyle logicznym, co wyobrażeniowym; z podwyższonym rejestrem doznań, z heterotopią. „Oswojone” miejsce zostaje jakby udostępnione w skrócie, poprzez trajektorie światła, która nie ma pełnej materialnej reprezentacji, lecz jedynie jest sygnalizowana. Aby zrozumieć fotografię, widz musi poczuć energię miejsca, z którego fotografia pochodzi. Ta możliwość jest ograniczona w czasie rzeczywistym (w Kronosie), zatem dodatkowo umotywowana. Fotografia jest w tym przypadku zdarzeniem, ale nie takim, które odsyła do faktu spoza obrazu, ale do światła, do pustki i do *kairos*.

*Kairos* jako ideę, wartość w przypadku twórczości Rousse'a trzeba by włączyć w Foucaultowski dyskurs dotyczący heterotopii (Foucault 1966, 1984, 2006), do którego to dyskursu odwołuje się Cédric Loire na swoim blogu poświęconym zjawiskom z obszaru współczesnej sztuki. Twórczość Georges Rousse'a autor bloga opisuje w kluczu tzw. *innych dzieł*, tworzonych dzisiaj przez francuskich artystów, takich jak Daniel Buren, Christophe Cuzin, Miquel Mont, Olivier Soulerin, Heidi Wood, Zevs et Miguel-Angel Molina, a zaprezentowanych na wystawie zatytułowanej *Les autres œuvres*, która miała miejsce w dniach 7–29 maja 2010 roku w Galerie Villa des Tourelles w Nanterre (Loire 2010: 1).

Foucault definiował heterotopie jako szczególne miejsca, przeciw-miejsca, rodzaj rzeczywiście wcielonych w życie utopii, w których miejsca prawdziwe, istniejące w kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Takie miejsca, nawet jeśli mają swoją rzeczywistą lokalizację, to i tak znajdują się poza obrębem wyżej wskazanych, tak bardzo się od nich różnią (Foucault 2006: 9). „Heterotopie wiążą się najczęściej z wycinkami czasu, co znaczy, że otwierają się one na coś, co poprzez czystą symetrię określić można heterochroniami. Dla pełnego funkcjonowania heterotopii konieczne jest absolutne zerwanie z tradycyjnym czasem ludzi” (Foucault 2006: 11). Loire podkreśla fakt, że geometryczne i monochromatyczne malarstwo, które prezentuje na wystawie Rousse, oparte na prostych wzorcach architektonicznych, aby tym lepiej modyfikować percepcję, znika wraz z miejscem, które je przechowuje. Porzucone, „wyczerpane”, skazane na zagładę miejsca – gubiąc tymczasowość, uwalniają wszystkie rodzaje obrazów: i te dokumentujące autentyczne zagospodarowanie miejsca, i te fantazmatyczne, i te z marzeń sennych.

Rousse znaczy własne heterochronie. Jego wybory w sztuce-fotografii zaświadcza o innej, rzeczywistej przestrzeni, „równie doskonałej, równie drobiazgowej, uporządkowanej w tym stopniu, w jakim nasza jest nieporządną, źle skonstruowaną i chaotyczną” (Foucault 2006: 13). Moment eksplozywny sztuki-fotografii, jej *kairos*, nakłania odbiorcę do zgłębienia tajemnicy dokumentowanych miejsc, do podróży w poszukiwaniu jej pierwotnego kształtu i energii. Proces fotografowania pozwala artyście zarazem zachować ślad i ustalać kąt widzenia wymagany przez anamorfozę. Malarstwo jest prezentowane wyłącznie poprzez reprodukcję fotograficzną, kosztem materialności i wymiaru dotykowego (Loire 2010: 1). W gąszczu możliwych obrazów, jakie dają heterotopie Rousse'a, kadrowaniu przypada szczególna rola o tyle, o ile temat wybrał (się) wcześniej, intuicyjnie.

## Bibliografia

- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Baudrillard J. (2009), *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. S. Królak, Warszawa.
- Bergson H. (1963), *Mysł i ruch. Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany*, przeł. P. Beylin i K. Bleszyński, Warszawa.
- Entretien entre Philippe Piguet et Georges Rousse* [Catalogue de l'exposition Georges Rousse au Musée de Châteauroux décembre 2003 – février 2004], 2003–2004, <http://www.georgesrousse.com/informations/textes.html> [dostęp 08.09.2011].
- Elsaesser T. (2001), *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. A. Wilczyńska i E. Majewska, „Kwartalnik Filmowy” nr 35–36.
- Flusser V. (2004), *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniewski, Katowice.
- Foucault M. (1966), *Les Hétérotopies* – [Radio Feature 1966, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=RC7qhps2HMM&NR=1> [dostęp 05.09.2011].
- Foucault M. (1984), *Des espaces autres. Hétérotopies*, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> [dostęp 05.09.2011].
- Foucault M. (2006), *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 2, s. 7–13.
- Freier M.R. (2006), *In the midst of the ordinary time (kronos), extraordinary time (kairos) happens*, <http://www.whatifenterprises.com/whatif/whatiskairos.pdf> [dostęp 19.12.2010].
- Lupin J./G. Rousse (2000), *Georges Rousse 1981–2000*, Centro Gallego De Arte Contemporánea (CGAC), Saint-Jacques-de-Compostelle.
- Murch W. (2006), *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, przeł. K. Karpińska, Warszawa.
- Picazo G. (2003–2004), *Georges Rousse: Matérialiser la lumière*, <http://presse.nice.fr/document/DP-George-Rousse.pdf> [dostęp 03.09.2011].
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Sipiora P. (2002), *Introduction. The Ancient Concept of Kairos*, w: *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, Ph. Sipiora and J.S. Baumlin (ed.), SUNY Press, State University of New York Press.
- Wielka encyklopedia PWN* (2003), t. 13, Warszawa.
- Wodziński C. (2010), *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu Celan-Heidegger*, Gdańsk.
- Zespół „Krytyki Politycznej”, 2007, *Krytyki politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty, fakty, pytania i odpowiedzi*, <http://www.przewodniklewy.pl/przewodniki.php>, [dostęp 05.09.2011].

## Kairos of photography – the moment and value

### Abstract

Since we have handed over the manufacturing process to machines, the art-photography reaches the limit where creation is identified with cropping. The article essentially focuses on works by Georges Rousse, who can hardly be placed in the indicated paradigm and who often declares that his painting interventions in places of different architecture result from

his drive for sanctification of the places that may disappear or become empty. In case of this type of activities, we are not dealing with the reflection of the actual history of the places or a narrative that can be presented, but with the exploration of the possible time orders – not so much logical as imaginary; we are dealing with a higher register of sensations – with heterotopia. Geometric and monochromatic paintings that Rousse creates, based on simple architectural patterns to better modify the perception, disappear along with the places that contain them. The explosive moment of this art-photography, its *kairos*, urges the audience to learn the mystery of the documented places; to travel in search of their original shape and energy.

**Słowa kluczowe:** *kairos*, okamgnienie, fotografia cyfrowa, iluzja przedstawienia, sztuka-fotografia, Georges Rousse, kadrowanie, anamorfoza, niematerialne rzeźby, heterotopia, heterochronia

**Key words:** *kairos*, split second, digital photography, illusion of presentation, art-photography, Georges Rousse, cropping, anamorphosis, immaterial sculptures, heterotopia, heterochronia

### Joanna Spalińska-Mazur

dr, filmoznawczyni, zainteresowana głównie badaniem autorskiego filmu animowanego, problematyką czasu i obrazu. Opublikowała książki: *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej* (2007), *Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany w latach 1980–1990* (2009). Jest współredaktorką pierwszego (monograficznego) tomu periodyku „Este”: *Spektrum animacji*, gromadzącego m.in. teksty o charakterystycznych zjawiskach współczesnej animacji (2010). Publikuje w tomach zbiorowych, w „Kwartalniku Filmowym”, „Dyskursie”.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Magdalena Mateja*

## Informacja, interpretacja czy ideologizacja?

### Katastrofa pod Smoleńskiem na fotografiach dziennikarskich

#### Katastrofa smoleńska – medialny temat bez konkurencji

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja wyników analizy fotografii dziennikarskich, których tematem była katastrofa smoleńska. Materiał badawczy został ograniczony do obrazów prezentowanych w polskiej prasie, w różnych jej segmentach: dziennikach o zróżnicowanym zasięgu, tygodnikach opinii (o różnej polityczno-ideowej identyfikacji), czasopismach kolorowych adresowanych głównie do kobiet, wreszcie pismach brukowych. Obserwacją objęto fotografie dziennikarskie publikowane między 10 kwietnia a 4 lipca 2010. Początek przedziału czasowego przeznaczonego na badania wyznacza data tragicznej katastrofy lotniczej, w której zginęło 96 osób, w tym urzędujący prezydent i prawdopodobny kandydat partii Prawo i Sprawiedliwość w kolejnych wyborach. Proces obserwacji wieńczy termin drugiej tury wyborów prezydenckich, które zostały przyspieszone o kilka miesięcy, właśnie z powodu dramatycznych wydarzeń smoleńskich.

Reagując na wydarzenia z 10 kwietnia 2010, media wzniciły atmosferę tragedii narodowej i podtrzymywały ją przez kilkanaście dni. Stacje telewizyjne modyfikowały ramówki, portale szatę graficzną, a dzienniki i czasopisma dokonywały zmiany *layoutu* (z modyfikacją winiety włącznie), serwując też czytelnikom darmowe wydania specjalne, dodatki tematyczne itp. Mimo upływu czasu medialne zainteresowanie katastrofą nie słabło. Statystyki opublikowane przez miesięcznik „Press” (Wróblewski 2010) pokazały, że w okresie 15–31 lipca prasa podejmowała ten temat aż 1601 razy („Nasz Dziennik” 113 tekstów, „Gazeta Wyborcza” 106, „Rzeczpospolita” 93 i „Fakt” 66). Dla porównania: o budowie autostrad pisano wtedy 441 razy, o reformie podatków traktowały 203 teksty dziennikarskie, reformie służby zdrowia poświęcono 89 artykułów.

Ze względu na wymiar wydarzenia oraz rangę osób, które straciły życie w katastrofie, fotografie samej katastrofy oraz obrazy utrwalone później, ale powiązane tematycznie z tragedią, były liczne, a przy tym niezwykle zróżnicowane treściowo i stylistycznie. Zgodnie z podziałem zaproponowanym Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego (2007: 54–65), mieszczą się one w ramach dziennikarskiej informacji bądź publicystyki. Zarówno dychotomiczna klasyfikacja, jak i wyróżniki

poszczególnych form, które krakowski medioznawca<sup>1</sup> przedstawił w pracy pt. *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, składają się na pojęciową podbudowę moich analiz. Za drugi metodologiczny fundament przyjąłem ustalenia Gilian Rose, która zwraca uwagę na różne sposoby badania materiałów wizualnych, by w kilku fragmentach swej pracy zachęcić do interpretowania wszelkich wypowiedzi, w tym także obrazów, poprzez pryzmat ideologii i relacji władzy. Bazowałam na jej wskazówkach, ustalając znaczenia komentowanych w niniejszym artykule fotografii dziennikarskich; w procesie interpretowania odwoływałam się do obszaru wytwarzania i obszaru *samego obrazu* (Rose 2010: 304–305).

Wiadomo, że w przypadku fotografii dziennikarskiej można przeprowadzić podział na dwie klasy; w fotograficznych gatunkach informacyjnych „niewidoczny”, neutralny autor prezentuje obraz świata bez przekłamań, upiększeń, deformacji, starając się imitować rzeczywistość w sposób maksymalnie wierny. Jego celem jest bowiem informowanie odbiorców o sytuacjach, zdarzeniach bądź postaciach. Inne zadania realizuje autor fotografii mieszczących się w ramach gatunków publicystycznych: fotoreporter prezentuje swój punkt widzenia na określone zjawiska, a tym samym podpowiada odbiorcy interpretację. Jednak przyspieszone wybory prezydenckie u poszczególnych fotoreporterów, edytorów nadających materiałom prasowym ostateczną postać, wreszcie wydawców wyzwoliły potrzebę opowiedzenia się za którymś z politycznych konkurentów.

W tym sensie interpretacja ustąpiła miejsca pokusie ideologizacji, a nawet agitacji. Fotografia dziennikarska po katastrofie smoleńskiej stała się narzędziem walki politycznej, co w sposób niezwykle czytelny znalazło odzwierciedlenie w prasie katolickiej i prawicowej, np. w „Naszym Dzienniku” czy „Gazecie Polskiej”, aczkolwiek z nie mniejszym nasileniem uobecniło się w najpoczytniejszym tygodniku opinii – „Polityce”. Jak słusznie zauważyli analitycy magazynu branżowego „Press”, media relacjonujące przebieg kampanii prezydenckiej wykazały się brakiem obiektywizmu i skłonnością do manipulacji (Kowalczyk 2010: 29). Zdaniem Eryka Mistewicza, specjalisty od marketingu politycznego, podczas kampanii media wzięły na siebie ciężar walki ideologicznej:

Tak bardzo się angażowały, że aż przedobrzyły. Tuż przed drugą turą w „Rzeczpospolitej” ukazał się sondaż dający dużą przewagę Kaczyńskiemu, a w „Gazecie Wyborczej” inny sondaż pokazywał ogromną przewagę Komorowskiego. Obie strony zapewne nie były z tego zadowolone, bo „Gazeta” demobilizowała elektorat Komorowskiego, a „Rzeczpospolita” – Kaczyńskiego.

---

<sup>1</sup> Zdecydowałam się na wykorzystanie teorii dziennikarskich gatunków fotograficznych pomimo pewnych niekonsekwencji, które zauważam w podręczniku K. Wolnego-Zmorzyńskiego, w porównaniu z ustaleniami poczynionymi przezeń poprzednio. Problemem jest np. klasyfikacja infografii. W pracy *Gatunki dziennikarskie*, którą K. Wolny-Zmorzyński napisał wspólnie z A. Kaliszewskim i W. Furmanem, infografia została zaliczona w poczet gatunków informacyjnych, w samodzielnej książce K. Wolnego-Zmorzyńskiego gatunek ten przynależy do rodzaju publicystycznego.



## Katastrofa smoleńska według fotoreporterów i fotoedytorów: informacja, interpretacja oraz ideologizacja

Kazimierz Wolny-Zmorzyński wyodrębnił wprawdzie fotograficzne gatunki informacyjne, jednak w podsumowaniu rozważań na ich temat zastrzegł, że obok funkcji informatywnej, najważniejszej niewątpliwie, w fotografii prasowej realizowana jest także funkcja impresywna. „Pokazywanie wszelkiego rodzaju sytuacji o charakterze wstrząsającym (m.in. krwawe akty terroru, wypadki drogowe, w których giną ludzie) lub zabawnych, stosowanie dodatkowych zbliżeń ukierunkowuje widza i wpływa na jego uczucia” (Wolny-Zmorzyński 2007: 80).

Warto w tym miejscu przywołać inny dychotomiczny podział prasowych materiałów wizualnych, uwzględniony w pracy *Dyskurs polskich wiadomości prasowych* (Piekot 2006: 125–135), gdzie nadmienia się o wizualizacji realistycznej i symbolicznej. W przypadku tej pierwszej kategorii zachodzi szeroko rozumiany paralelizm między tekstem dziennikarskim a zdjęciem, na fotografiach realistycznych dominuje porządek denotacyjny – ważne jest to, co one przedstawiają. Innymi słowy, obraz duplikuje znaczenia produkowane werbalnie. W przypadku wizualizacji symbolicznej konotacja dominuje nad denotacją. W wiadomości prasowej wizualizowanej symbolicznie tekst nie zawiera elementów pokazywanych na zdjęciu, a opis fotografii znajduje się tylko w podpisie. Ważniejsze są natomiast znaczenia konotowane, determinowane społecznie i kulturowo, pełniące w komunikacji funkcję symboli kolektywnych. Na istnienie manipulacyjnego potencjału przedstawień wizualnych bez ogródek wskazuje autorka pracy *Interpretacja materiałów wizualnych. Metodologia badań nad wizualnością*, zwłaszcza w tym fragmencie podręcznika, w którym mówi się o możliwości interpretowania fotografii przy użyciu narzędzi oferowanych przez np. semiologię czy analizę dyskursu (Rose 2010: 101–134, 173–205).

Wśród fotograficznych gatunków informacyjnych kluczową pozycję zajmuje fotografia prasowa (inaczej reporterska lub ilustracyjna), jej zadaniem jest „szybkie podanie informacji adresatowi [...] o zdarzeniu, które przebiega w przedstawionym na fotografii fragmencie rzeczywistości” (Wolny-Zmorzyński 2007: 68). Obrazy przynależące do tego segmentu winny być wyrażane jak najprostszymi środkami, fotografujący zwolniony jest z obowiązku szczególnej dbałości o oświetlenie, ostrość, kompozycję obiektów w kadrze.

Do eksponowanych fotografii prasowych należą niewątpliwie obrazy roztraskanego rządowego TU-154. Wśród ujęć ukazujących skalę zniszczeń samolotu powtarzało się kilka: obraz odwróconego podwozia, fragment skrzydła z silnikiem, części wraku ułożone na płycie lotniska w kształt przypominający sylwetkę TU-154, a przede wszystkim urwany ogon maszyny. „Sławek [Sławomir Wiśniewski, montażysta TVP – przyp. M.M.] zrobił chyba najbardziej przejmujące zdjęcie tamtego dnia – urwany ogon samolotu z białą-czerwoną szachownicą” (Kraśko 2010: 19). W pierwszych dniach po katastrofie po tę charakterystyczną i wielce wymowną fotografię sięgały pisma różnych segmentów, w późniejszym okresie przekaz, informacyjny w zamierzeniu, poddawany był rozmaitym przeróbkom, stając się elementem komunikatów perswazyjnych, m.in. fotomontażu na okładce „Wprost” (wydanie z 2–7.11.2010). Urwany ogon TU-154 umieszczono w prawym dolnym narożniku, podczas gdy lewy górny fragment obrazu przedstawiał uchylony rąbek płótna, z nadrukowanym napisem „PRAWDA O SMOLEŃSKU” oraz szeregiem pytań:



„Czy ktoś przeżył zderzenie tupolewa z ziemią?”, „Czy generał Błasik siedział za sterami?”, „Czy Polacy i Rosjanie kłócili się o ciało prezydenta?”, „Czy piloci lubili latać z Lechem Kaczyńskim?”. Niniejsze komunikaty w zestawieniu z materiałem opublikowanym wewnątrz numeru narzucały czytelnikowi nieco inny sposób rozumienia obrazu niż ten, który wynikał z pierwotnej sytuacji komunikacyjnej.

Widok biało-czerwonej szachownicy niesie potężny symboliczny i emocjonalny ładunek, w naszym kręgu kulturowym budząc nieomal automatyczne skojarzenia z Polską, nie dziwi zatem poszerzony margines interpretacyjny i nieoparcie się pokusie zabiegów graficznych, jakim zdjęcie było skwapliwie poddawane. Przypadek innej fotografii prasowej – tej, na której Donald Tusk jest obejmowany przez Władimira Putina – dowodzi, że nie potrzeba zabiegów edytorskich, by niewinna na pozór ilustracja pewnego wydarzenia zyskiwała skrajne interpretacje. Dla części wydawców prasy obraz był świadectwem spersonalizowanego, bardzo osobistego trybu doświadczania śmierci, ale także znakiem emocji kolektywnie przeżywanych. Wyrazicielem empatii narodu rosyjskiego stał się jego lider: „Ten widok wzruszył nawet największych twardzieli. Premier Donald Tusk z czerwonymi od łez oczami pada w objęcia premiera Rosji Władimira Putina (58 l.)” (Olesiak 2010). Część świata mediów w geście Putina widziała jednak dowód na spisek zawiązany przez obu premierów przeciwko prezydentowi Kaczyńskiemu bądź też przesłankę podległości polskiego przywódcy, dając wyraz tak zorientowanym przekonaniom w tekstach publikacji.

Warty osobnej wzmianki jest także motyw bramy, który znalazł się na fotografiach dziennikarskich ilustrujących przebieg pogrzebu pary prezydenckiej w Krakowie. Jest to obraz poddający się dwóm reżimom odbiorczym: odczytowi w duchu realizmu oraz interpretacji symbolicznej. Ujęcie konduktu żałobnego ukazuje wędrówkę ku górze, wznoszenie się, sama brama sprawia natomiast wrażenie szerokiej i otwartej. Poza skojarzeniami odsyłającymi nas do sfery symboliki chrześcijańskiej, brama ewokuje także inne znaczenia. Kojarzy się chociażby z łukiem triumfalnym, uznawanym za alegorię potęgi i bogactwa. Łuki stawiane były dla upamiętnienia ważnej osoby lub uczczenia ważnego wydarzenia, zwykle zwycięstwa militarnego. Można by zatem odbierać pochód żałobników jako swoisty hołd składany Lechowi Kaczyńskiemu, a bohatera smutnej ceremonii jako triumfatora.

Wśród fotograficznych gatunków informacyjnych figurują również zdjęcia okładowe. Idealna fotografia na okładkę jest łatwa w odczycie i przedstawia bohatera „w akcji”, tzn. gdy jest czymś zajęty – pracą, rozmową, swoimi sprawami (Wolny-Zmorzyński 2007: 76). Jednak zgodnie z najnowszą tendencją na okładki pism („Gala”, „Viva!” itp.) trafiają obrazy sytuacji zaaranżowanych; podczas ich utrwalania istotną rolę odgrywają elementy fotograficznego, a nawet artystycznego warsztatu, np. oświetlenie, tło, rekwizyty, figuracja itd. Często w efekt działań fotografika na dalszym odcinku prac redakcyjnych ingeruje grafik komputerowy, zmieniając za pomocą odpowiedniego oprogramowania odzwierciedlaną rzeczywistość w rzeczywistość „wirtualną”<sup>2</sup>. Nawet ambitne tygodniki opinii, które wcześniej unikały gonienia za sensacją bądź prowokowania emocjonalnych reakcji u czytelników, coraz

---

<sup>2</sup> Przykładem zaniechania dobrych praktyk w zakresie zdjęć okładowych jest chociażby okładka „Vivy!” (maj 2009), na której 50-letnia dziennikarka Monika Olejnik wygląda na osobę o połowę młodszą.

chętniej sięgają po wyraziste, sugestywne portrety<sup>3</sup> oraz po technikę fotomontażu, przynależącego przecież do obszaru dziennikarskiej publicystyki (o czym w dalszej części artykułu). Zwłaszcza w dobie kryzysu mediów drukowanych wykorzystywanie mechanizmów, które od ponad stu lat z powodzeniem funkcjonują w segmencie prasy bulwarowej, staje się coraz bardziej powszechne i coraz mniej bulwersuje. Oceniając profil tygodnika „Wprost” po objęciu funkcji naczelnego przez Tomasza Lisa, eksperci zwracali uwagę na nowoczesny format pisma, ale jednocześnie dostrzegli dryfowanie tytułu w kierunku segmentu *people*: „Określiłbym «Wprost» – oczywiście nie ma to znamion ironii – jako polityczną «Vivę!». Zjawiska polityczne nie są tam analizowane, ale raczej opowiadane przez biografie i sylwetki ludzi” (Baczyński 2010). „Strategia okładkowa” jest jednym z przejawów tego procesu.

Odmianą fotografii prasowej jest portret, który „preparuje” się w taki sposób, by czytelnik miał wrażenie naturalności ludzkich zachowań, braku pozy czy sztuczności. Dobry portret winien odzwierciedlać charakter i psychikę bohatera, jego zainteresowania, zawód itp. (Wolny-Zmorzyński 2007: 73). Portrety są często ilustracją innych gatunków dziennikarskich, np. sylwetek. W sylwetce, wypowiedzi zasadniczo informacyjnej, choć niepozbawionej elementów wartościujących, dochodzi do prezentacji osoby: jej wyglądu zewnętrznego, etapów edukacji, form działalności zawodowej i/lub społecznej, i/lub artystycznej, charakterystyki osobowości wreszcie. Według Marii Wojtak (2003: 122–130) sylwetki dzielą się na te, które poświęca się osobom żyjącym oraz na te, które dedykowane są zmarłym. W tej drugiej grupie badaczka wprowadza kolejny podział: sylwetka-wspomnienie przynosi informację o śmierci danego człowieka, zawiera zatem jego prezentację, ale może być także wypowiedzią drukowaną w rocznicę śmierci i wtedy podlega innym zasadom organizacji tekstu.

„Smoleńskie” numery dzienników i czasopism zawierały przytłaczający ładunek sylwetek wspomnieniowych reprezentujących wariant informacyjny. Już popołudniowe wydania specjalne gazet z 10.04.2010 obfitowały we wspomnienia, a im większy dystans czasowy dzielił publikację od tragicznego wydarzenia, tym bardziej rozbudowane stawały się biogramy ofiar katastrofy. Przykładowo, „Newsweek” zadbał o dodatek nadzwyczajny pt. *Tacy byli*, zawierający osobiste wspomnienia „przyjaciół, współpracowników, zwierzchników” o zmarłych. Inicjalny tekst o prezydencie Kaczyńskim, skreślony piórem czołowego publicysty „Newsweeka” Andrzeja Stankiewicza (2010: 1–7), był wspomnieniem najobszerniejszym i bogato ilustrowanym. Tytuł sylwetki – *Profesor bez marynarki* – korespondował z treścią fotografii, która w materiale zajmowała centralne miejsce, również ze względu na rozmiary. W prasie kobiecej i społeczno-kulturalnej pojawiły się swoiste „portrety podwójne”, czyli publikacje przedstawiające Marię i Lecha Kaczyńskich łącznie:

---

<sup>3</sup> Np. okładka z twarzą Marty Kaczyńskiej-Dubienieckiej na pierwszym planie oraz nieostrym profilem stryja, Jarosława, na drugim. Kobieta została sfotografowana podczas pogrzebu rodziców, na co wskazuje charakterystyczny strój. Zdjęciu towarzyszy tekst: „Wybory Marty”, „Gra w kampanii główną rolę. Czy z własnej woli?”. W inny numerze tygodnika na okładce umieszczony został profil zmarłego prezydenta oraz tekst: „Męczennik czy sprawca?” i mniejszą czcionką: „Smoleńska wojna o pamięć”. Obie okładki charakteryzuje nieomal tabloidowy sposób kadrowania (duże zbliżenie), gra światłem i cieniem, kontrast jako sposób eksponowania pewnych elementów kompozycji.

*Maria Kaczyńska (1942–2010) i Lech Kaczyński (1949–2010). Będziecie żyć w polskich sercach* („Świat & Ludzie” 2010, nr 15, s. 2–3);

*Odeszli. Maria i Lech Kaczyńscy – Prezydent i Pierwsza Dama* („Przekrój” 2010, nr 15, s. 4–5);

*Maria i Lech Kaczyńscy. Razem żyli i razem zginęli* („Życie na Gorąco” 2010, nr 15, s. 4–5).

Tak skonstruowane sylwetki-teksty współgrały z ogólną tendencją polskiej prasy do prezentowania wspólnej fotografii małżonków Kaczyńskich zamiast indywidualnych ujęć prezydenta.

Spośród fotograficznych gatunków publicystycznych polska prasa po Smoleńsku upodobała sobie dwa: fotoreportaż i fotomontaż. Będąc „opowiadaniem o zdarzeniu obrazami” (Wolny-Zmorzyński 2007: 87–89), fotoreportaż doskonale oddawał atmosferę żałoby narodowej, przybliżał uczucie powszechnego żalu manifestowanego m.in. pod Pałacem Prezydenckim lub podczas przejazdu przez Warszawę trumny z ciałem Lecha Kaczyńskiego. Chętnie wykorzystywano tę formę wypowiedzi w wydaniach dzienników i tygodników ukazujących się po katastrofie, po pogrzebie pary prezydenckiej bądź pochówkach innych ofiar tragicznego lotu. Zgodnie z wyznacznikami gatunku, tematem tych materiałów stały się „zdarzenia zilustrowane w kolejnych ujęciach, w których brali udział ludzie”.

W okresie 10 kwietnia–4 lipca 2010 interesującym zjawiskiem prasowym stały się fotomontaże, szczególnie cenione przez redakcje „Gazety Polskiej” oraz „Nie”. Jak podkreśla Kazimierz Wolny-Zmorzyński (2010: 100–101), fotomontaż jest świadomą deformacją realnego świata, ma „duże walory propagandowe i publicystyczne, dzięki możliwości operowania określonymi skojarzeniami wywołanymi w świadomości odbiorcy przez odpowiednie zestawienie obrazów wycinkowych”. Po zniekształcenie jako środek wyrazu sięgnęły periodyki o precyzyjnie określonych, jawnie okazywanych sympatiach politycznych. Dzięki zastosowaniu techniki montażu obrazów „Gazeta Polska” starała się przekonać czytelników do hipotezy zamachu na prezydencki samolot i promowała kandydaturę Jarosława Kaczyńskiego w wyborach prezydenckich. Z kolei „Nie” pod redakcją Jerzego Urbana, korzystając z analogicznego zabiegu, dezawuowało osiągnięcia zmarłego prezydenta i perswadowało przeciwko polityce jego środowiska.

## Fotografie w prasie a zjawisko (nekro)marketingu politycznego

Pojęcie nekromarketingu zostało wprowadzone przez Wiesława Gałązkę (2010) w celu określenia zabiegów wykorzystujących w walce politycznej wydźwięk śmierci. Według specjalisty od wizerunku medialnego, „Chodzi o budowanie sobie PR – albo pośmiertnie, jak to robi się teraz w przypadku Lecha Kaczyńskiego, albo pokazując się jako osoby emocjonalnie związane z tragedią, najbardziej współczujący żałobnicy itd.”. Działania komunikacyjne, mające na celu wyprofilowanie sylwetki politycznej Lecha Kaczyńskiego jako wybitnego męża stanu, herosa składającego życie na ołtarzu ojczyzny, przeniosły nowy, pozytywny wizerunek aktora politycznego na jego środowisko, w szczególności ukazały w cieplejszym świetle brata – przed 10 kwietnia polityka o licznych elektoracie negatywnym.

Ocieplanie wizerunku Jarosława Kaczyńskiego było wieloetapowe, kompleksowe i polegało m.in. na ilustrowaniu materiałów dotyczących katastrofy fotografiami

śp. prezydenta, występującego prawie zawsze w towarzystwie małżonki. Maria Kaczyńska cieszyła się powszechną sympatią i szacunkiem, zatem „pozytywna energia” z wizerunku małżonki została przetransponowana na wizerunek medialny, już pośmiertny, Lecha Kaczyńskiego, a z niego na kreowany właśnie wizerunek brata. Gdy małżonkowie Kaczyńscy spoczęli na Wawelu, Jarosław Kaczyński pozwalał fotografować się z córką i wnuczkami zmarłego brata. Podczas zwołanego w dniu 1 lipca briefingu kandydat PiS powiedział do dziennikarzy: „Uważam, że odwoływanie się do rodziny w kampanii nie jest czymś złym”<sup>4</sup>.

O aktorach politycznych i ich działalności media mogą wypowiadać się z pozycji pośrednika, transferując, redukując własne kompetencje nadawcze, przyjmując zadania właściwe dla pasa transmisyjnego<sup>5</sup>. Jednak poważniejsza rola prasy, telewizji czy radia wynika z ich kreacyjnych możliwości. Media często stanowią porządek, także w warstwie symboliki, mitosfery, co czyniły również w dniach żałoby po katastrofie smoleńskiej. Krytycznie o sposobie kreowania pośmiertnego wizerunku prezydenta w owym czasie wypowiedział się Wojciech Eichelberger (2010):

W tej atmosferze, w której próbujemy przeżywać tę tragedię, w wielu ludziach pojawia się poczucie winy. [...] ci, którzy byli w tym samolocie, nagle awansują do jakiegoś pantheonu narodowego. [...] Nikt nie mówił wcześniej o Lechu Kaczyńskim w kategoriach „wielki mąż stanu”. W obliczu tej tragedii te słowa przychodzą do głowy wielu ludziom. Dlaczego tylko nikt wcześniej nie zauważył tego, że to był mąż stanu? Czy jesteśmy hipokrytami?.

Kulminacja popularności Lecha Kaczyńskiego wśród Polaków nastąpiła w okresie kampanii przed wyborami prezydenckimi w 2005 r., niemniej jednak już wiosną 2006 r. poziom zaufania do świeżo wybranego prezydenta gwałtownie się obniżył. Najniższe noty w swojej karierze prezydent otrzymał pod koniec 2008 r., wówczas ufała mu niespełna jedna trzecia Polaków, ale również u schyłku kadencji jego praca była oceniana niekorzystnie, co ilustrują badania opinii publicznej CBOS przeprowadzone w miesiącach poprzedzających katastrofę pod Smoleńskiem. W styczniu 2010 r. źle postrzegało działania prezydenta 58% pytanym, w lutym – 62%, w marcu natomiast – 58%. W badaniu pt. *Spółeczny portret prezydenta Lecha Kaczyńskiego* w roku wyborczym za największy i dostrzegany przez zdecydowaną większość badanych (tj. 74%) atut Lecha Kaczyńskiego uważano przywiązanie do tradycji i wartości narodowych. Zaletą polityka była także jego uczciwość osobista, cechę tę przypisywał prezydentowi prawie co drugi respondent (49%). Niemal tyle samo badanych doceniało, co kwestionowało walory intelektualne prezydenta –

---

<sup>4</sup> Emisja w godzinach wieczornych, w informacyjnych stacjach telewizyjnych, np. TVN24.

<sup>5</sup> Komunikowanie polityczne definiuję za B. Dobek-Ostrowską jako „celowe komunikowanie o polityce”, które polega m.in. na komunikowaniu o aktorach politycznych i ich działalności, zawierającym się w programach informacyjnych, w artykułach wstępnych i w innych medialnych formach dyskusji o polityce. Istota komunikowania politycznego sprowadza się do środków masowego przekazu, którym wyznaczono rolę pośrednika między nadawcami politycznymi a obywatelami (= odbiorcami w systemie komunikowania politycznego). Por. B. Dobek-Ostrowska (2004, 2006).

zdaniem 45% Lech Kaczyński był człowiekiem inteligentnym, a w opinii 47% nie wyróżniał się inteligencją. Dwie piąte ankietowanych uważało, że prezydent miał odpowiednią wiedzę i umiejętności, aby sprawować tę funkcję, a 45% osób zarzucało mu niekompetencję. Ponadto postrzegano Lecha Kaczyńskiego raczej jako polityka niekonsekwentnego, pozbawionego stanowczości i jasno sprecyzowanych celów. Wedle większości badanych, Lech Kaczyński, sprawując urząd prezydencki, kierował się przede wszystkim swoim interesem politycznym, na dalszym planie stawiając w swych działaniach dobro kraju. Opinie o Lechu Kaczyńskim były krytyczne również w wymiarze wizerunkowym, według 64% ankietowanych prezydent nie posiadał umiejętności przekonywania do swoich racji, prawie dwie trzecie badanych uważało jego wypowiedzi za niejasne i pozbawione konkretów. Najgorzej Polacy ocenili sposób działania prezydenta i jego dynamizm: 80% badanych uznało, że Lech Kaczyński jest zbyt powolny, za mało energiczny w swych działaniach.

Między opiniami mediów tzw. mainstreamu, formułowanymi przed katastrofą, a materiałami dziennikarskimi, jakie wypełniły łamy polskiej prasy po 10 kwietnia 2010, rysuje się ogromna jakościowa różnica. W okresie żałoby narodowej powszechny mitologizujący dyskurs czerpał ze społeczno-kulturowych wzorców przeżywania śmierci, do pozytywnego profilowania przekazów skłaniała nadawców łacińska reguła *de mortuis aut bene aut nihil* (o zmarłym mówić dobrze lub wcale). Piotr Semka (2010: 404) uznał, że z racjonalnego punktu widzenia niespodziewana, przypadkowa śmierć demokratycznego polityka nie ma pozytywnego znaczenia, przeciwnie, może być postrzegana negatywnie – kres życia uniemożliwia bowiem konstruowanie i realizację nowych koncepcji politycznych. „Z mitycznego zaś [punktu widzenia – przyp. M.M.], bo jesteśmy chyba świadkami dziwnej przygody, mianowicie rodzenia się nowego polskiego mitu, niechciana śmierć Kaczyńskiego stała się jego największym osiągnięciem politycznym”.

Mitologizujący dyskurs, obecny między katastrofą a dniem pochówku Lecha Kaczyńskiego w większości tytułów prasowych, po 18 kwietnia kontynuowany był przez kilka periodyków. Z ideową identyfikacją nie krył się „Nasz Dziennik” – gazeta, która na ogół oszczędnie gospodaruje barwą i kompozycją, konserwatywna i ascetyczna, biorąc pod uwagę obecne standardy edytorskie, w pierwszych dniach żałoby narodowej wykazała się oryginalnymi rozwiązaniami. Upamiętnieniu postaci śp. Lecha Kaczyńskiego służyły monumentalne, wykonane w kolorze fotografie, na których prezydent występował w roli zwierzchnika sił zbrojnych. Do minimum ograniczono tekst na pierwszej i ostatniej kolumnie periodyku, zdając się całkowicie na emocjonalny, sugestywny wydźwięk obrazu. Dla porównania „Dziennik Zachodni” w pierwszych wydaniach po katastrofie całkowicie zrezygnował z fotografii barwnej. Jak wiemy, fotografia czarno-biała zawiera więcej dramatyzmu niż fotografia kolorowa.

Prasa wszelkich segmentów eksploatowała fotografie klęczącej, przytłoczonej rozpaczą, płaczącej córki prezydenta, nierzadko uciekając się do zbliżeń, które bezwzględnie obnażały skalę dramatu Marty Kaczyńskiej-Dubienieckiej. Z kolei Lecha Kaczyńskiego po 10 kwietnia 2010 przedstawiano wyłącznie jako człowieka pogodnego, uśmiechniętego, czułego, prawie zawsze przebywającego w towarzystwie żony. W świetle fotografii prasowych, których wymowa została wzmocniona mechanizmami *stricte* językowymi (takimi jak nagłówki, podpisy pod zdjęciami,



teksty dziennikarzy), Maria i Lech Kaczyńscy zaczęli się jawić się jako matka i ojciec narodu polskiego (por. nagłówek *Dramat Polski. Dramat córki* na okładce „Na żywo” z 15.04.2010.).

W późniejszym okresie Marta Kaczyńska, figurująca samodzielnie lub przebywająca w otoczeniu córek i męża, trafiała na okładki prasy kolorowej. Okładkowe zdjęcie prezydentówny zamieścił magazyn „Gala” oraz dwutygodnik „Show” (07.06.2010) i magazyn „Viva!” (10.06.2010). Obraz harmonijnego związku państwa Dubienieckich, pielęgnowanego mimo traumatycznych doznań, wyzierał nie tylko z okładek ww. wydań, ale również z głębi numerów, bowiem wywiadom z córką zmarłego prezydenta towarzyszyły ilustracje scen życia rodzinnego (z reguły zaaranżowane).

Wizerunek osieroconej Marty Kaczyńskiej był użyteczny dla sztabu kandydata PiS w kilku momentach kampanii prezydenckiej, np. 18 czerwca, na który to dzień przypada rocznica urodzin braci, Jarosława Kaczyńskiego sfotografowano w towarzystwie bratanicy oraz najbardziej zaufanych współpracowników, gdy zmierzali w kierunku Wawelu, aby złożyć kwiaty na grobie prezydenta; dla zorientowanego sensacyjnie „Faktu” był to materiał na duży fotoreportaż. W dniu głosowania sytuacja powtórzyła się – Jarosław Kaczyński przybył do lokalu wyborczego wraz z bratanicą i jej córką, a fotografie przedstawiające to zdarzenie trafiły na łamy polskiej prasy, w tym również tytułów opiniotwórczych.

Po rozwiązaniu skuteczne pod względem perswazyjnym sięgnęli redaktorzy internetowej gazety „Polska jest najważniejsza”, publikowanej na stronie kandydata PiS i promowanej hasłem „Pobierz i wydrukuj”. Posłużono się infografiami, wypowiedziami usytuowanymi w ramach publicystyki dziennikarskiej, na które składają się: tytuł, fotografia oraz tekst: „Tytuł ogniskuje problem, zdjęcie go pokazuje, a tekst sugeruje odbiorcy narzuconą odbiorcy recepcję” (Wolny-Zmorzyński 2010: 85). Wśród infografii zwraca uwagę wspomniany już wcześniej portret podwójny Marii i Lecha Kaczyńskich. Czarno-biała fotografia pary prezydenckiej opatrzona została tekstem: „W intencji ofiar smoleńskiej katastrofy modlili się w czwartek parlamentarzyści i pracownicy Kancelarii Prezydenta. Po mszy świętej, o 8.41 – godzinie katastrofy – złożyli kwiaty pod Pałacem Prezydenckim, zapalili znicze oraz odmówili modlitwę” (PJN nr 9, s. 1). Warto nadmienić w tym miejscu, że znany z prasy portret podwójny państwa Kaczyńskich był swego rodzaju „gratyfikacją” za podpisy złożone na listach poparcia, jakiego Polacy udzielili kandydatowi PiS przed wyborami.

Na kolejną infografię, nawiązującą klimatem emocjonalnym do katastrofy smoleńskiej, składa się obraz znany z łamów tabloidu – Jarosław Kaczyński wraz z osieroconą bratanicą przemierzają się z bukietem kwiatów. Cel wędrówki objawia dopiero warstwa tekstowa: „Odśpiewaliście mi dzisiaj, za co jestem bardzo wdzięczny, «Sto lat». Ale dzisiaj jest także 61 rocznica urodzin mojego brata Lecha Kaczyńskiego. Prosiłbym o chwilę ciszy – powiedział w Gdańsku Jarosław Kaczyński. Rano kandydat na prezydenta uczestniczył na Wawelu w krótkim nabożeństwie i złożył kwiaty na grobie pary prezydenckiej” (PJN nr 14, s. 1).

## Bibliografia

- Baczyński J. (2010), „Wprost” pod lupą ekspertów. [www.wirtualnemedia.pl](http://www.wirtualnemedia.pl) 29.11. [dostęp 12.12.2010].
- Dobek-Ostrowska B. (2004), *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław.
- Dobek-Ostrowska B. (2006), *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa.
- Eichelberger W. (2010), *Mitologizowanie tej tragedii jest bardzo niebezpieczne*, [www.tokfm.pl](http://www.tokfm.pl) [dostęp 13.04.2010].
- Gałązka W. (2010), *Politycy uprawiają nekromarketing. Jeżdżą na miejsca katastrof, by się pokazać*, „Super Express” 15.10.
- Kowalczyk M. (2010), *Robiliśmy za polityków*, „Press” nr 8, s. 29.
- Kraśko P. (2010), *Smoleńsk. 10 kwietnia 2010*, Warszawa.
- Olesiak J. (2010), *Premier płakał razem z Putinem*, „Fakt” 12.04.
- Piekot T. (2006), *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków.
- Rose G. (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, Warszawa.
- Semka P. (2010), *Lech Kaczyński. Opowieść arcypolska*, Warszawa.
- Spółeczny portret prezydenta Lecha Kaczyńskiego w roku wyborczym* (2010) [www.cbos.pl](http://www.cbos.pl) [dostęp 20.10.2010].
- Stankiewicz A. (2010), *Profesor bez marynarki*, w: *Tacy byli. Księga wspomnień o ofiarach katastrofy smoleńskiej*, bezpłatny dodatek do „Newsweeka” 19.04.
- Wojtak M. (2004), *Gatunki prasowe*, Lublin.
- Wolny-Zmorzyński K. (2007), *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa.
- Wróblewski T. (2010), *Między barierkami*. „Press” nr 9.

## Information, interpretation or ideologization?

### The Smolensk catastrophe in journalistic photography

#### Abstract

The article aims to present the results of the analysis of journalistic photography dedicated to Smolensk air crash. The article contains the analysis of images from different segments of the Polish press: newspapers, opinion weeklies, magazines, the press addressed mainly to women, tabloids.

Journalistic photography can be divided into informational and persuasive. The results of the analysis are based on the order dictated by the dichotomous classification. As for the photo information in the press, the author (who is "invisible" and neutral) presents a picture of the world without distortions, embellishments and deformation. Paradoxically, the Polish press has published relatively little "transparent" journalistic photography, for which the crash in Smolensk was the theme. It occurred that these photographs were read contrary to the intentions of the authors, because the accompanying texts had changed the direction of interpretation.

In case of persuasive images, the authors present their own point of view on the phenomena, and thus suggest the interpretation to the recipient. Because of the accelerated presidential elections photo journalism has become a tool of ideological struggle, and even a political struggle. This is demonstrated by the extraordinary popularity of photomontage – the journalistic genre, which has significant potential for propaganda.



The involvement of the media in current political struggle draws attention to the phenomenon of political (nekro)marketing. This term means using the death of someone in political struggle. Before April 10 Lech Kaczynski was unpopular politician. After the catastrophe, the president's image was re-profiled. The image of Jarosław Kaczyński – the president's brother, as a candidate in presidential elections has been warmed in the result of these actions. How is it possible that the public image of Jarosław became warmer? The articles in the press were illustrated with photographs of the late President in the company of his wife – a person who was, without exception, liked and respected. Furthermore, after a period of national mourning, Jarosław Kaczyński was often photographed surrounded by family of the deceased brother.

**Słowa kluczowe:** fotografia dziennikarska, fotograficzne gatunki, katastrofa smoleńska, Lech Kaczyński, mitologizacja, (nekro)marketing polityczny

**Key words:** journalistic photography, photographic genres, Smoleńsk catastrophe, Lech Kaczyński, mitologization, political (necro)marketing

### Magdalena Mateja

dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kieruje działem *Rozmowy* w czasopiśmie naukowym „Nowe Media”. W kręgu jej zainteresowań badawczych mieszczą się: komunikowanie perswazyjne, komunikowanie w warunkach ograniczonej wolności słowa, teoria i historia felietonu, komunikacja wizualna oraz komu-nikowanie międzykulturowe. Najnowsze zainteresowania naukowe obejmują dyskurs medialny na temat ofiar katastrofy smoleńskiej.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

FOTOGRAFIA W BADANIACH SPOŁECZNYCH, ETNOGRAFICZNYCH,  
ANTROPOLOGICZNYCH I HISTORYCZNYCH

*Rafał Wawer, Monika Wawer*

## Wykorzystanie nowoczesnych technik komputerowych do pomiaru emocji na podstawie badania fotografii

### Wstęp

W sztuce fotografii istotna jest możliwość utrwalenia chwili, wydarzenia, emocji. Fotografia dokonuje zapisu szczegółów precyzyjnie i szybko. Obecnie rozwój technologii produkcji aparatów fotograficznych sprawia, że wykonać udane zdjęcie nie jest trudno. Technika ułatwia, ale nie zastępuje procesu twórczego. Pomysł i sposób widzenia trójwymiarowego świata przekładane są na rzeczywistość dwuwymiarową. Nigdy dwóch fotografów nie zrealizuje tego samego zadania fotograficznego w ten sam sposób (Hedgcoe 2005: 7).

Realizacja jest pierwszym ważnym etapem przekazania myśli. Drugim jest odbiór utrwalonego obrazu. Różne spojrzenie na tę samą rzeczywistość nie jest uzupełniane takim samym odbiorem tego obrazu. Dlatego sztuka fotografii jest uniwersalna i przemawiająca do wszystkich. Co prawda inaczej do każdego, ale to właśnie czyni z niej satysfakcjonującą formę twórczości.

### Rola technik komputerowych w badaniu fotografii

Zapisek widzenia jest zdjęcie, które w momencie utrwalenia staje się wizerunkiem tego, na co patrzyliśmy. Ale rejestracja fotograficzna różni się od naszego widzenia. Obszar oglądania jest skanowany przez oko w taki sposób, że wyróżniane są tylko pewne części tego pola (Sontag 2009: 29). Zatrzymanie wzroku patrzącego występuje w świadomości i nieświadomości wybranych miejscach.

Czy można zbadać, gdzie i jak długo oglądający zdjęcie zatrzymał wzrok? Aby odpowiedzieć na takie pytanie, trzeba przypomnieć, że kompozycja zdjęcia nierozłącznie związana jest z chwilowym stanem psychicznym jej autora, jego wewnętrznymi subtelными „napięciami kierunkowymi” i celem towarzyszącym zapisowi rzeczywistości.

Odbiorca zdjęcia może poddać się temu oddziaływaniu. Może również ocenić, że jest ono odmienne od jego aktualnego stanu psychicznego lub potrzeby równowagi. W takim przypadku przedstawienie nie wciąga go, nie zachodzi subtelna interakcja emocji między nadawcą komunikatu i jego odbiorcą, nie następuje odkrywanie przekazu. Śledzona jest jedynie utrwalona rzeczywistość, ale istota dzieła

pozostaje poza odbiorcą. Jeśli oczywistym staje się takie rozumienie przedstawiień fotograficznych, to fizykalne zbadanie widzenia staje się bardzo interesujące.

Nowoczesne techniki komputerowe wykorzystują komputer jako podstawowe narzędzie przetwarzające ogromne ilości danych w postaci tekstu, obrazu, dźwięku i animacji. Zastosowanie nowych technologii umożliwia sięganie do różnorodnych informacji, porównywanie ich, przetwarzanie, a co niezwykle ważne – projektowanie i wytyczanie zupełnie nowych nieznanych przestrzeni rzeczywistości (Wawer 2008: 81).

Nowym narzędziem pomiarowym jest eyetracking. Eyetracking jako wspomagające narzędzie badawcze doskonale sprawdza się, odpowiadając na pytanie: w jaki sposób ludzie postrzegają i jak przetwarzają informacje wzrokowe? Postęp informatyzacji miał decydujący wpływ na rozwój metod diagnostyczno-badawczych.

Nowa era nie jest jednak początkiem eyetrackingu. Już w XIX wieku francuscy okuliści próbowali obserwować ruchy oka za pomocą urządzeń technicznych. Okulografia<sup>1</sup>, bo tak wtedy nazywano takie badania, była metodą inwazyjną<sup>2</sup>, niewygodną i nieprecyzyjną. Co zatem jest istotne w dzisiejszym eyetrackingu? Zasadniczym czynnikiem decydującym o nowej jakości są uzyskiwane wyniki. Cechuje je obiektywizm danych liczbowych. Eliminowane są subiektywne odczucia i werbalne oceny badanego. Innym kluczowym czynnikiem jest precyzja pomiarów. Zastosowanie wysokiej rozdzielczości przestrzennej powoduje niezwykle dokładność wskazywania kierunku linii wzroku oraz detekcję krótkotrwałych ruchów oczu o czasie trwania kilku tysięcznych sekundy (Wawer, Wawer, Rzemieniak 2010: 172).

Badania eyetrackingowe realizowane są przy pomocy wyspecjalizowanych urządzeń komputerowych, w których kluczowym elementem jest specjalne oprogramowanie. Wideoeyetracker składa się z trzech zasadniczych elementów: kamery śledzącej ruch źrenic, oprogramowania umożliwiającego rejestrację obrazu widzianego przez badanego i nałożonych graficznych trajektorii ruchu oczu i punktów zatrzymania wzroku – fiksacji oraz komputerowej jednostki centralnej (Byrne, Anderson 1999: 23).

## Emocje w eyetrackingowym badaniu fotografii

Metoda odczytywania emocji występujących w obrazie poprzez obserwację fotografii jest trudna i nieprecyzyjna. Opierając się na relacjach słownych oraz odczuciach oglądających, możemy sporządzić przybliżony model odbioru specyficznych emocji towarzyszących przekazowi. Subiektywne sygnały postrzegania powiązane są z wieloma zmiennymi niezależnymi, decydującymi niejednokrotnie o fałszywości wyciąganych wniosków.

Włączenie komputera do procesu badawczego istotnie polepsza jakość i zwiększa prawdopodobieństwo prawdziwości otrzymywanych wyników. Fundamentalny czynnik, wpływający na te zmiany, odnosi się do zmatematyzowania wyników, wpływając bezpośrednio na wzrost ich obiektywizmu.

Przyjrzyjmy się przykładowemu badaniu.

---

<sup>1</sup> Okulografia – od łac. oculus – oko.

<sup>2</sup> Metoda inwazyjna polega na mechanicznym kontakcie powierzchni oka z urządzeniem pomiarowym.

Na fotografii przedstawione jest dziecko i kobieta w ciąży (fot. 1). Relacje emocjonalne są oczywiste, ale warto się zastanowić, w jaki sposób na to zdjęcie patrzą odbiorcy?



Źródło: [www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)

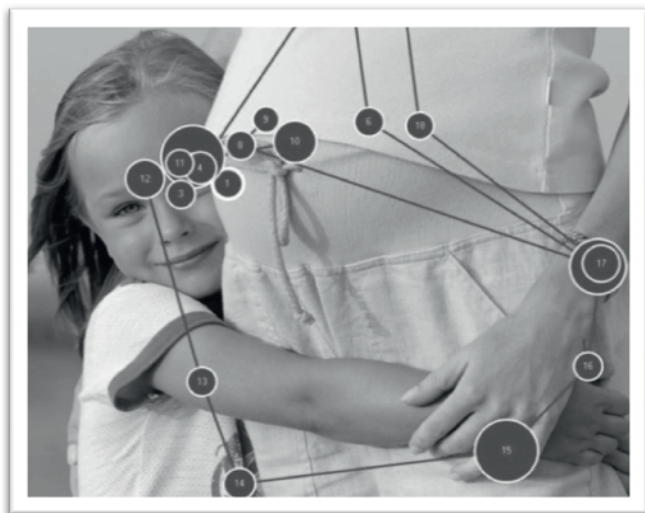
**Fot. 1.** Fotografia bazowa wykorzystana do badań

Zanim przejdzie się do szczegółowej analizy, niezbędne są prace przygotowawcze. Po pierwsze, trzeba określić obszary, które są interesujące z punktu widzenia celu badania. Na każdym zdjęciu można zaznaczyć wiele takich przestrzeni, które nazywane są AOI (*area of interest*), np. AOI 1,2,3,4. Takie nazewnictwo opisuje porządek, ale nie pomaga w analizie obserwacji, dlatego każdy obszar powinien otrzymać swoją własną nazwę odpowiadającą wizerunkowi na fotografii. Trudności pojawiają się, jeśli nie wiadomo, które obszary mogą być oglądane i w jaki sposób mogą wpływać na inne (ważne lub nieistotne) szczegóły obrazu. Wtedy trzeba wykonać dodatkowe działania, aby w konsekwencji precyzyjniej określić AOI fotografii.

W tym miejscu należy wyjaśnić, w jaki sposób eyetracker generuje wyniki obserwacji. Sposób oglądania obrazu przez człowieka jest opisywany trzema parametrami:

1. fiksacją (zatrzymanie wzroku na konkretnym punkcie, który może znajdować się w dowolnym obszarze);
2. długością fiksacji (długością czasu patrzenia na konkretny punkt);
3. sakadą (przemieszczeniem wzroku od fiksacji do fiksacji).

Program pokazuje te parametry w postaci okręgów (o różnej wielkości) oraz linii, którymi połączone są okręgi. Przykład takiego „gazeplotu” graficznego – zob. fot. 2.



Źródło: Opracowanie własne na podstawie wyników badań

**Fot. 2.** Fotografia z naniesionymi fiksacjami i sakadami

W obrazie może być kilka lub kilkanaście takich okręgów (fiksacji). Wtedy możemy policzyć, jak długo oko zatrzymywało się na danym obszarze. Jest to dobra wskazówka, które pole powinno zainteresować badacza. Jednak dla dokładniejszego wyznaczenia obszaru, musimy skorzystać z drugiego sposobu eyetrackingowego prezentowania wyników. „Heat mapy” są kolorowymi obszarami, które generowane są w miejscach najbardziej intensywnego oglądania obrazu, od czerwieni poprzez żółć do zieleni. Jeśli nie pojawia się kolor, oznacza to, że w danym obszarze nie było fiksacji (fot. 3).



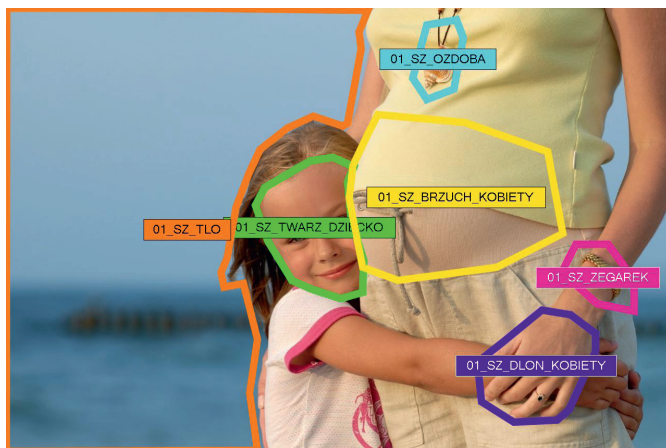
Źródło: Opracowanie własne na podstawie wyników badań

**Fot. 3.** Fotografia z naniesionymi „heat mapami”

Powyższe wskazówki, określające „gorące obszary”, mają jeszcze jedną dodatkową wartość – ujawniają nieoczekiwane atraktory i dystraktory. Atraktor jest elementem obrazu, „przyciągającym” znajdujące się blisko niego trajektorie (ang. *attract* – przyciągać). Dystraktor jest czynnikiem rozpraszającym uwagę, przeszkadzającym w skupieniu. Oba te elementy powinny być wzięte pod uwagę w procesie analizy i badania fotografii. Takimi wyróżnikami w przedstawionych fotografiach jest zegarek i pierścionek na ręce kobiety.

Elementy przyciągające uwagę działają aktywująco, kierunkują uwagę oglądającego. W komunikacji wizualnym możemy przewidzieć umieszczenie takich wyróżników w celu osiągnięcia określonego efektu. Oczywiście charakter i przeznaczenie komunikatu ma decydujące znaczenie. Inaczej bowiem oddziałuje siła wyróżników spostrzeżeniowych na odbiór obrazu prezentującego np. panoramę miasteczka z jedynym elementem dominującym, np. wieżą kościoła, a odmienne wyróżniki stosuje się w przekazie edukacyjnym. Różnice występują przede wszystkim w celu, który zamierzamy osiągnąć. Na przykład przedstawienia artystyczne potrzebują świadomego zbudowania efektów skupiających dla mocniejszego przeżywania odczuć estetycznych. Ukierunkowanie spostrzegania pomaga w budowaniu pozytywnego lub negatywnego napięcia w trakcie odbioru treści (Wawer, Wawer 2010: 289).

Powracając do procedury wyznaczania interesujących obszarów na fotografii, zaznaczamy i nazywamy obszary, tak jak to pokazano na fot. 4.



Źródło: Opracowanie własne na podstawie wyników badań

**Fot. 4.** Fotografia z naniesionymi obszarami AOI

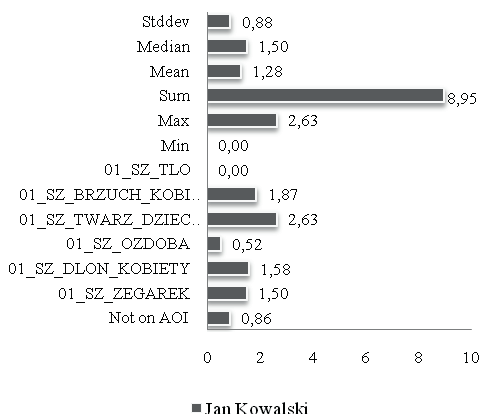
Każdy AOI jest poprzedzony prefiksem, numerem fotografii i kategorią (jeśli taka występuje w badaniach), np. 01\_SZ\_TLO (obszar szarego tła). Taki sposób oznaczania może wydawać się niepotrzebnie rozbudowany, ale jest w tym cel. Przy badaniu jednego artefaktu takie oznaczenie jest zbędne, ponieważ wiadomo, które zdjęcie podlega analizie. Ale jeśli badamy fotografię w serii, wtedy możemy weryfikować interesujące obszary z wielu obrazów w ramach jednej statystyki. W takiej sytuacji wskazana jest możliwość rozróżnienia obszarów nazywanych np. OKO na obrazku

X od OKA na obrazku Y. Jeśli na jednym obrazie występują obszary zachodzące na siebie, zaznaczamy oba pola, ponieważ w czasie analizy wybierzemy taką statystykę, która będzie bardziej przydatna.

Samo badanie przeprowadzane jest w sposób odpowiadający procedurze podawanej przez producenta eyetrackera, a otrzymane wyniki są zapisywane i katalogowane. Sposób analizy danych jest dostępny w kilku przekrojach: liczby fiksacji, długości fiksacji, długości obserwacji, procentowego wskaźnika obserwacji określonego obszaru i wielu innych. Wyniki przedstawiane są w formie zestawień tabelarycznych i wykresów. Wygodnym rozwiązaniem jest opcja eksportu danych do arkusza kalkulacyjnego lub programu Statistica.

Poniżej zostały zaprezentowane zestawienia wyników badania długości fiksacji (tab. 1) i liczby obserwacji (tab. 2) w pierwszych dziesięciu sekundach dla fotografii prezentowanej w artykule (fot. 1).

Długość Fiksacji (10 s.)	
	Jan Kowalski
Not on AOI	0,86
01_SZ_ZEGAREK	1,50
01_SZ_DLON_KOBIETY	1,58
01_SZ_OZDOBA	0,52
01_SZ_TWARZ_DZIECKA	2,63
01_SZ_BRZUCH_KOBIETY	1,87
01_SZ_TLO	0,00
Min	0,00
Max	2,63
Sum	8,95
Mean	1,28
Median	1,50
Stddev	0,88



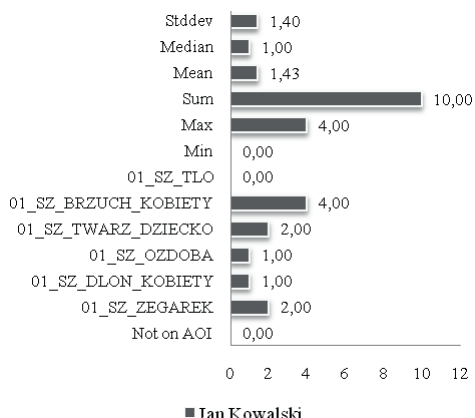
Źródło: Opracowanie własne na podstawie wyników badań

**Tab. 1.** Fragment rezultatów analizy matematycznej z badania długości fiksacji (badany – Jan Kowalski)

Analizując powyższe wyniki, widać wyraźnie, że osoby badane najczęściej uwagi poświęciły dwóm obszarom – twarzy dziecka i brzuchowi kobiety. Wyraża się to zarówno największą liczbą obserwacji jak i najdłuższą fiksacją. Istotny jest więc fakt, że te dwa wyodrębnione obszary, obrazujące jednoznaczne relacje społeczne matka-dziecko i emocje związane ze stanem fizycznym matki, wzbudziły najczęściej zainteresowania u odbiorców zdjęcia.



Liczba Obserwacji (10 s.)	
	<i>Jan Kowalski</i>
Not on AOI	0
01_SZ_ZEGAREK	2
01_SZ_DLON_KOBIETY	1
01_SZ_OZDOBA	1
01_SZ_TWARZ_DZIECKA	2
01_SZ_BRZUCH_KOBIETY	4
01_SZ_TLO	0
Min	0
Max	4
Sum	10
Mean	1,43
Median	1,00
Stddev	1,40



Źródło: Opracowanie własne na podstawie wyników badań

**Tab. 2.** Fragment rezultatów analizy matematycznej z badania ilości obserwacji (badany - Jan Kowalski)

## Podsumowanie

Trzeba pamiętać, że badania emocji nie mogą opierać się jedynie na analizie fotografii. Znakomitym uzupełnieniem (jeśli nie bazą) są klasyczne badania ankietowo-kwestionariuszowe, takie jak np. dyferencjał semantyczny, inwentarz wyborów sytuacyjnych, kwestionariusz orientacji życiowej, Skala Rosenberga i inne.

Synergia zastosowanych metod i technik badawczych może być podstawą do otrzymywania nowych, niespodziewanych wyników. Nieoczekiwane rezultaty przyniósł na przykład eksperyment dotyczący edukacji radiologów i lekarzy (będący doświadczeniem własnym autorów). Na zajęciach z radiologii profesor tłumaczył, jak należy oglądać zdjęcie rentgenowskie. Po przeprowadzeniu badania eyetrackingowego z udziałem profesora okazało się, że prowadzący zajęcia obserwował obiekty na zdjęciu w pewien własny wypracowany sposób, ale inaczej tłumaczył studentom zalecany sposób analizy zdjęć. Poproszony o komentarz do zarejestrowanych wyników, powiedział, że nie miał świadomości występowania takiej rozbieżności.

Przypadek ten pokazuje, jak ważnym uzupełnieniem klasycznych metod badawczych może być zastosowanie nowoczesnych technik komputerowych, w tym technika eyetrackingowa.

## Bibliografia

- Byrne M.D., Anderson J.R. (1999), *Eye tracking the visual search of click-down menus*. Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems: The CHI is the limit, Pittsburgh, Pennsylvania.
- Hedgecoe J. (2005), *Nowy podręcznik fotografii*, przeł. K. Wojciechowski, Warszawa.
- Sontag S. (2009), *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków.
- Wawer R., Wawer M., Rzemieniak M. (2010), *Przełomy w ocenie postrzegania reklamy zewnętrznej*, Studia i Prace Kolegium Zarządzania i Finansów, z. 100, Szkoła Główna Handlowa w Warszawie.
- Wawer R. (2008), *Animacja komputerowa w procesie kształcenia*, Lublin.
- Wawer R., Wawer M. (2010), *Eyetrackingowa identyfikacja wyróżników postrzeżeńiowych w edukacyjnej rzeczywistości wirtualnej*, w: *Technologie informacyjne w warsztacie nauczyciela*, Kraków.

## The use of modern computer techniques for measuring emotions on the basis of analysing photographs

### Abstract

The article presents the technology of eyetracking and the possibilities of using it in computer analysis of the perception of images in a photograph. The traditional method of reading emotions observed in a photograph is difficult and imprecise. Based on verbal relations and impressions of the viewers, it is possible to create an approximate model of perception of specific emotions conveyed by a given message. The subjectivity of perception signals related to many independent variables is often the reason for inaccuracy of the drawn conclusions. Modern computer techniques use the computer as the basic tool for processing large amounts of data in the form of text, images, sound and animations. Including computer in the research process considerably improves the quality and increases the likelihood that the achieved results are accurate. The fundamental factor influencing the changes is related to the mathematization of the results, having a direct impact on the increase of their objectivity. Eyetracking is a new measurement tool which proves effective in answering the issue how people perceive reality.

The article presents a method of analysing photographs with the use of the eyetracker. The following issues are discussed: analysis parameters, the achieved results and the method of interpreting them. The whole description is presented on the example of particular photograph selected in order to carry out actual analysis constituting a part of the in-depth scientific research conducted by the authors.

**Słowa kluczowe:** eyetracking, fotografia, techniki komputerowe

**Key words:** eyetracking, photography, computer techniques

### Rafał Wawer

dr, kierownik Pracowni Komunikacji Multimedialnej w Instytucie Pedagogiki, Wydziału Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Czynnie uczestniczył w kilku unijnych programach badawczych dotyczących multimedialnej edukacji w obszarach Ochrony Dziedzictwa Narodowego. W latach 1999–2004 brał udział

w ministerialnym Programie Edukacji Budowlanej, dotyczącym skuteczności materiałów multimedialnych wprowadzanych do procesu kształcenia w polskim szkolnictwie zawodowym. Od kilku lat swoje zainteresowania skupia wokół obszarów badań diagnostyki okulograficznej w połączeniu z filmem, fotografią, historycznymi przestrzeniami edukacyjnymi, stymulacją wizualną i neurotyką poznawczą. Autor monografii *Animacja komputerowa w kształceniu zawodowym* oraz wielu innych publikacji.

**Monika Wawer**

dr, pracownik Katedry Zarządzania w Wyższej Szkole Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie. Jednym z obszarów jej zainteresowań jest skuteczność wykorzystania materiałów multimedialnych wprowadzanych do procesu kształcenia w polskim szkolnictwie wyższym. Tematyka publikacji obejmuje m.in. zagadnienia diagnostyki okulograficznej w połączeniu z problemami komunikacji interpersonalnej i aspektami relacji społecznych w organizacjach, a także wykorzystanie eyetrackingu w obszarze marketingu i zarządzania. Współredaktor monografii *Problemy społeczne we współczesnych organizacjach* oraz wielu innych publikacji.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Janina Hajduk-Nijakowska*

## Wykorzystanie fotografii we współczesnych badaniach folklorystycznych

We współczesnej folklorystyce obserwujemy istotne przewartościowania teoretyczne i metodologiczne, które wymagają przededefiniowania przedmiotu badań i co za tym idzie, określenia nowych celów badawczych, eksponujących przede wszystkim potrzebę uwzględnienia kulturowego kontekstu funkcjonowania narracji folklorystycznych realizowanych w nowych sytuacjach komunikacyjnych kultury audiowizualnej. Wykorzystanie w tego typu badaniach fotografii oraz innych środków technicznych utrwalających obraz wydaje się być jedną z ważnych metod badań terenowych. Wynika to z konieczności prowadzenia terenowych badań jakościowych w naturalnym środowisku, m.in. przeprowadzania swobodnych wywiadów narracyjnych z wykorzystaniem fotografii, zarówno z jednostkami, jak i lokalnymi grupami.

Marcus Banks, relacjonując badania nad zwyczajami ludowymi Yannicka Geffroya, który wraz ze studentami prowadził je na początku lat 70. ubiegłego wieku na południu Francji, przywołał taką oto opinię badacza:

Niektóre zdarzenia mogły być trudne do opisanie. Często w trakcie wywiadów słyszeliśmy: Gdybyście mogli zobaczyć, jak [starsza kobieta] w trakcie wywiadu [...] nagle wstała mówiąc: „Ale [...] proszę chwilkę poczekać” [...]. Podeszła do wiekowego kredensu i wyciągnęła z niego duże kartonowe pudełko, pełne zdjęć, starych zdjęć [...]. Te rodzinne fotografie, pomagając jej przypomnieć sobie dawne wydarzenia i ich kontekst, pozwoliły nam zbierać więcej informacji i faktów dzięki wyzwolonym w niej emocjom (Banks 2000: 118).

Owo „przypadkowe odkrycie swobodnej wersji tej techniki badawczej”, zaprezentowane przez Marcusa Banksa, przydarzyło się na pewno nie tylko Geffroyowi. Sarah Pink zwraca uwagę na to, iż w filmach etnograficznych znajdują się sceny, „w których informator pokazuje filmowcom fotografie i o nich rozmawia”, ale w literaturze etnograficznej „osoby «rozmawiające z użyciem zdjęć» nie są zbyt często opisywane”, jednak, jej zdaniem, „jest to praktyka dość powszechna, gdyż często podczas badań ludzie pokazują [...] swoje prywatne zbiory fotografii [...], kiedy chcą opowiedzieć o własnym życiu” (Pink 2009: 112).

Wykorzystanie zdjęć przez folklorystów w trakcie przeprowadzania wywiadu terenowego to częsta forma poszerzania konwencjonalnych metod pozyskiwania informacji o dodatkowy wizualny wymiar. Wszak przedmiotem naszego zainteresowania są współczesne narracje funkcjonujące w obiegu potocznym. W latach 70. ubiegłego wieku, co zapewne nie było przypadkowe, również Dorota Simonides, rejestrując wraz ze studentami na terenie Opolszczyzny opowieści wspomnieniowe, wielokrotnie stwierdzała, że jej informatorzy posiłkowali się zdjęciami.

Pojawienie się fotografii było przecież istotnym kulturowym przełomem, zwłaszcza w kulturze tradycyjnej, w której doprowadziła ona do złamania monopolu słowa mówionego. Zwrócił na to zjawisko uwagę Roch Sulima, który udowodnił, że fotografia okazała się być

najdoskonalszą manifestacją tej cechy światopoglądu chłopskiego, która akcentuje nade wszystko k r y t e r i u m p r a w d y n a o c z n e j. Innymi słowy ludowe wypowiedzi o świecie ponawiają nieustannie przeciwstawienia typu: „podobne–niepodobne”, „prawdziwe–nieprawdziwe”. Jest to kryterium opisu i poznawania świata przez autopsję, stawiania za każdym razem naprzeciw całemu światu (Sulima 1992: 117).

Przekonanie o autentyczności utrwalonych na kliszach postaci i krajobrazów wzmacniało rolę obrazu w tradycyjnej, zdominowanej do tej pory przez słowo kulturze ludowej.

właśnie fotografia – twierdzi przywołany tu etnolog – a nie malarstwo, nie opis, pamiętnik, gazeta, książka zapowiada ostateczne złamanie monopolu słowa mówionego w kulturze ludowej, choć kultury tej zdominować nie mogła. Prawda słowa mówionego została zastąpiona w najbardziej jaskrawy sposób „prawdą” fotografii (tamże: 118).

Słowo natomiast musiało tę prawdę fotografii uzupełnić, a sam obraz skonkretyzować oraz skomentować. Albowiem, na co zwrócił z kolei uwagę Jurij Łotman,

zdjęcia są wykluczone z kontekstu, w jakim zarejestrowane sceny znajdowały się, gdy oglądaliśmy je „na żywo”: po pierwsze z kontekstu czasowego: widzimy dane zjawisko poza ciągiem zdarzeń, poprzedzających i następujących po nim; po drugie – przyczynowego: rzeczywistość oglądana wcześniej miała trzeci wymiar (Sikora 2004: 47)

i dlatego należy na powrót fotografię w ów kontekst czasowy i przyczynowy wprowadzić, by stała się zrozumiała. Tym samym obrasta ona narracją, a słowo (czy to oralne czy pisane) zyskuje nową ważną funkcję.

Wróćmy do analizowanej przez Marcusa Banksa metody przeprowadzenia wywiadu terenowego z wykorzystaniem zdjęć, które mają wywołać wspomnienia lub komentarze. Zwraca on uwagę na fakt specyficznego potrójnego „zakorzenienia społecznego” fotografii, co wpływa na sposób ich wykorzystania w trakcie wywiadu. Nazywając te „zakorzenienia” ramami, stwierdza:

Pierwsza z nich to kontekst pierwotnego wytworzenia. [...] Drugą ramę wyznaczają dalsze losy zdjęć. [...] Dlatego kiedy bierzemy pod uwagę trzecią ramę – kontekst, w jakim badacz wykorzystuje zdjęcia podczas wywiadu – ich wcześniejsze uwikłania wpływają

na to, co się wydarzy, unosząc się niczym widmowa ręka nad aktualnym kontekstem (Banks 2009: 109).

Właśnie ów całościowy kontekst funkcjonowania fotografii, a zwłaszcza jej funkcjonowania w trakcie przeprowadzanego wywiadu, jest szczególnie ważny w badaniach folklorystycznych, wspomaga bowiem ujawnianie sposobu tworzenia narracji i jej jednoczesnego „zakotwiczenia” w lokalnym, kulturowym kontekście. Dopowiedzmy, że Banks wyróżnia dwa typy narracji: wewnętrzną (opis tego, co jest na zdjęciu z elementami interpretacji) i narrację zewnętrzną (informacje o tym, kto i kiedy zrobił zdjęcie), co jest oczywiście tylko podziałem formalnym, bowiem informacje te przenikają się „traktując obraz jako węzeł lub łącznik w sieci relacji międzyludzkich” (Banks 2009: 39).

Ciekawe przykłady takich narracji opublikowała Maria Bijak, współautorka wystawy w Zachęcie pn. *Fotografia chłopów polskich*. Do nadesłanych fotografii ofiarodawcy dołączyli przeróżne opowieści, jak na przykład Bronisław Grochal z Mińska Mazowieckiego: *Kiedyś ludzie często za ostatni grosz szli do fotografa, by zdjęcia zrobić. Tak było ze zdjęciem dla dziadka. Mój dziadziuś był zabrany na wojnę i dostał się do niewoli w 1914 r. W liście, jaki babcia otrzymała od niego, dziadzio kazał się zwracać do Matki Boskiej, aby pomogła wychować dzieci, dużo się modlić o powrót do domu, do swych dzieci, i oczywiście prosił o zdjęcie. Babcia, chociaż nie miała na chleb, ale od tego starego pana, który jest na zdjęciu, pożyczyła. Posłała to zdjęcie babcia do niewoli rosyjskiej. Kiedy mój dziadziuś je otrzymał, podobno upadł. Kiedy został ocucony, wszyscy niewolnicy całowali to zdjęcie, jakby każdy w nim widział swego bliskiego, cząstkę Polski. Po uspokojeniu zaczęli się gorliwie modlić. Dziadzio nie rozstawał się z tym zdjęciem ani na moment. Matka Boża pozwoliła mu wrócić do domu i właśnie z tym zdjęciem na sercu. Nastąpiła wielka radość, a zdjęcie było umieszczone na ścianie koło Matki Boskiej i wisiało do tej pory* (Bijak 1987: 90). Do innej fotografii właściciel dołączył rzeczową informację: *Maj 1940. Widzimy zabudowania gospodarcze oraz drogę wiejską (gościniec), studnię z żurawiem, w głębi przydrożny krzyż – wieś Zaburze w powiecie Zamość. Zdjęcie wykonał Szymański. Był on wysiedlony z Wągrowca i przebywał w powiecie Zamość. Był z zawodu technikiem budowlanym, a zdjęcia robił jako amator. Przy końcu maja 1940 został z żoną i córeczką aresztowany przez gestapo. Cała rodzina zginęła w obozie 3 maja 1940 r.* (tamże: 127). Albo przejmująca opowieść Janiny Pilarczyk z Wałcza, związana z tragicznym wydarzeniem z czasów II wojny światowej, kiedy niemiecki oficer robił zdjęcia mieszkańcom wioski: *Minęło tyle lat, a sprawa związana ze zdjęciem wciąż nie daje mi spokoju* (tamże: 125). Niemal wszystkie przywołane narracje dowodzą, iż mamy tu do czynienia z pamiątkowymi fotografiami, które stały się „zeświecczoną relikwią” (Sikora 2004: 8).

Zdjęcia utrwały bowiem ślady ludzkich doświadczeń, emocji – również tych towarzyszących naszym przodkom przy opowiadaniu o nich – i dlatego są tak ważne dla uchwycenia zdarzeń w ich naturalnym kontekście. Szczególnie w trakcie przeprowadzania wywiadu terenowego pomagają określić (badaczowi i badanemu), jak informatorzy rozumieją własną przeszłość, co uznali za ważne, jak to się dzieje, że dzięki niektórym zdjęciom powtórnie przeżywają dawne wydarzenia (jak działa owa „widmowa ręka” Marcusa Banksa, unosząca się nad aktualnym kontekstem). Nie są to specjalnie nowe metody zbierania materiałów wizualnych, każdy bowiem,

kto przeprowadzał terenowy wywiad, wielokrotnie zetknął się z taką sytuacją, gdy informator sięgał po zdjęcia, by coś pokazać, wyjaśnić, uzmysłowić badaczowi, „jak to naprawdę wyglądało”. Nic więc dziwnego, że socjologowi „wywiad fotograficzny kojarzy się z oglądaniem zdjęć amatorskich w gronie rodziny”, a to pozwala bez wątpienia „uzyskać większą spontaniczność i autentyczność wypowiedzi” (Sztompka 2006: 69).

Współczesne badania folklorystyczne najczęściej prowadzone są w przestrzeni lokalnej i domowej, co sprzyja przeprowadzeniu wywiadu z wykorzystaniem fotografii. Tym bardziej że wśród najważniejszych sytuacji rodzinnych sprzyjających opowiadaniu o przeszłości jest wspólne oglądanie zdjęć, co wynika między innymi z folklorystycznego aspektu rodzinnej tradycji kulturowej (Smolińska 1992: 72).

Poprzez fotografię każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego (Sontag 2009: 15–16).

Jest to o tyle ważne, że obraz, wspomagany słowem, wpływa na sposób rozumienia przeszłości. Tym samym „wchodzi” on do rodzinnej narracji, ponieważ „to rodzina rodzi opowiadanie, to ona jest siłą napędową aktywności narracyjnej, jej strukturą głęboką” (Mitosek 2001:182), zwłaszcza jeśli istnieje obawa utraty pamięci o wydarzeniach ważnych i znaczących dla grupy. Rodzinnie współtworzymy obraz, funkcjonujący dalej w przekazie pokoleniowym, wzbogacany i uzupełniany odniesieniami do współczesności, wypełniany emocjami i rozterkami, nawet jeśli zaginie jego materialny, wizualny nośnik.

Do takiej analizy szczególnie przydatna jest kategoria „ikonizacji narracyjnej”, którą dostrzega Wolf-Dieter Stempel w ustnej spontaniczności – realizowanej przez „dobrego narratora” w toku interakcji z odbiorcą: narrator opowiadający o własnych przeżyciach dokonuje „wartościowania wewnętrznego”, koncentrując swą uwagę na słuchaczach. Owa „ikonizacja narracyjna” jako sposób realizacji procesu narracyjnego polega, według niego, na podnoszeniu „unaoczniającej wartości opowiadania”, „uszczegółowieniu zdarzeń konstytuujących opowiadanie”, a „użycie tak zwanego *praesens historicum* służy czasowej aktualizacji zdarzenia”, tworząc spektakl jednego aktora, w czym oczywiście współuczestniczy odbiorca. Z tego też względu opowiadania są dla nas interesujące nie tylko z racji ich treści, ale również dlatego, „że ujawniają coś o narratorze, który je tworzy, odwołując się do wzroku i słuchu odbiorców. I odwrotnie: mówca opowiadający historię dokonuje jednocześnie swej samoprezentacji” (Stempel 2004: 173) i współtworzy wizualną grupową wyobraźnię związaną z minionymi zdarzeniami.

Kiedy prowadziłam badania terenowe po powodzi w 1997 roku, okazało się, że dla wielu powodziarzy utrata materialnych śladów z przeszłości była trudna do zaakceptowania. *Jestem teraz bez pamięci* – powiedziała do mnie starsza kobieta, której wszystkie rodzinne pamiątki, a przede wszystkim zdjęcia, popłynęły z wodą lub przepadły w mule. *Brat też był zalany [...] odbiło się to na jego psychice. Chodził i szukał po stertach śmieci swoich pamiątek. I w końcu został rencistą. Tak się to porobiło*. Próby odzyskania choćby resztek tego, co ocalało, były dla ludzi bardzo bolesne (Hajduk-Nijakowska 2005: 219). Równie bolesną, artystyczną próbę „wskrzeszenia”



zdjęć z rodzinnego albumu zniszczonego przez powódź podjął wybitny fotografik Bogdan Konopka, który opowiadał przyjacielowi:

Wyjmuję album z mułu, suszę, zabieram z sobą do Paryża. Zaczynam fotografować te moje szczątki z uczuciem, jakbym dokonywał wiwisekcji na samym sobie. Ze zgrozą patrzę, jak te resztki pod wpływem powietrza obracają się w proch. Wykonałem kilkadziesiąt fotograficznych prób wskrzeszenia z irracjonalną wiarą, że nie całkiem umarłem... (Hermanowicz 2003)<sup>1</sup>.

Album ten nie tylko symbolizuje destrukcję popowodziowej rzeczywistości, ale może być także symbolem wielu innych kataklizmów, które nawiedziły ludzkość w XX wieku.

Pierwszy rozdział wstrząsającej pracy Georgesa Didi-Hubermana na temat czterech fotografii z Auschwitz rozpoczyna zdanie: „Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić”, a kolejne, równie ważne zdanie, brzmi: „Aby pamiętać, trzeba sobie wyobrazić” (Didi-Huberman 2008: 9 i 41). Bo jeśli nie zachowały się zdjęcia, to jedynie ludzka pamięć, siła jej wyobraźni zdolna jest przejąć ich funkcje. „Nasze wewnętrzne obrazy nie zawsze mają naturę indywidualną, jednak także wtedy, gdy są pochodzenia kolektywnego, ulegają uwewnętrznieniu, także uważamy je za własne” (Belting 2007: 28)

Tak się dzieje między innymi w przypadku pamięci utajnionej, czyli pamięci nieujawnianej obcom, przekazywanej (kultywowanej) głównie w tradycji rodzinnej, lokalnej, wśród zaufanych, wśród swoich. Jest to często pamięć niedostępna dla obcych, postrzeganych jako niosących realne zagrożenie, stoi bowiem w ostrej sprzeczności z pamięcią oficjalną, instytucjonalną, państwową. Pamięć utajniona stanowi silny czynnik integrujący grupę, nadający jej poczucie własnej wspólnotowej wyjątkowości, zamkniętej w wewnętrznych obrazach, decydujących o postrzeganiu siebie jako mniejszości stygmatyzowanej. Stanowi podstawę funkcjonowania tak zwanej wspólnoty pamięci, którą jest „przede wszystkim wspólnotą skonstruowaną w wyniku społecznego procesu symbolizacji, który rozwija się wokół uczestników i świadków formacyjnego zdarzenia” (Nijakowski 2008: 145–146). Może to być zarówno wspólnota rodzin, których bliskich zamordowano w Katyniu, jak i wspólnota rodzin, których przodkowie służyli w Wehrmachcie, a ich kobiety były gwałcone i mordowane przez żołnierzy Armii Czerwonej, czy wspólnoty „kresowiaków” uciekających przed bandami UPA i wywożonych w nieznanym kierunku. W każdym z tych środowisk przeprowadzanie wywiadów z wykorzystaniem fotografii (często niepowiązanych z losami danej konkretnej rodziny, ale dokumentującymi losy reprezentowanej przez nią społeczności) ujawnia wewnętrzne, „wyobrażeniowe” obrazy, mocno osadzone w specyficznej narracji, eksponującej rodziną, kulturowo zdeterminowaną wizję utajnionej do niedawna pamięci.

---

<sup>1</sup> Bogdan Konopka, mieszkający w Paryżu, zaprezentował efekty swoich poszukiwań w 1998 roku na wystawie Biennale w Liège w Belgii pn. *Zanikanie obrazu*. Fotografie te zakupiło Muzeum Fotografii Współczesnej w Mediolanie (wernisaż wystawy prac fotograficznych odbył się w październiku 2006 r.) oraz Paryska Biblioteka Narodowa (informacje z listu artysty – prywatne archiwum JHN).

\*\*\*

Wspomniane na wstępie współczesne przewartościowania metodologiczne wymagają od folklorysty zmiany sposobu pozyskiwania informacji w trakcie badań terenowych. Tradycyjny przekaz kulturowy, jak wiadomo, polega na bezpośrednim przekazywaniu treści. Jednak nie sam fakt bezpośredniości fizycznej, funkcjonowania przekazu w tej samej czasoprzestrzeni jest tu najważniejszy, choć oczywiście niezbędny, ale specyfika środków przekazu – synkretycznego powiązania z sobą słowa mówionego, pokazu i unaocznionych zachowań, czyli kompleksu kulturowych zdarzeń, które są rytualną formą uczestnictwa całej lokalnej społeczności we wspólnym przeżywaniu ważnych dla niej i doniosłych egzystencjalnych zdarzeń.

Konsekwencje przyjęcia tego typu perspektywy badawczej doprowadziły współczesnych etnologów z jednej strony do uznania folklorystyki za antropologię słowa mówionego, z drugiej do podważenia dotychczasowych zasad gromadzenia materiału badawczego. Tekstu folklorystycznego nie można bowiem identyfikować z zapisem – ręcznym czy drukowanym. Ów „typograficzny obraz folkloru”, zdaniem Sulimy, „rzutował w znacznej mierze na sposób istnienia samego folkloru” (Sulima 2005). Jeśli zatem uznać kryterium oralności za wyróżnik przedmiotu badań folklorystycznych, to nie tylko imponujący zbiór Kolberga okaże się „największym cmentarzyskiem oralności”, ale trzeba zrobić wiele, by owego „cmentarzyska” nadal nie powiększać, a więc gruntownie zmienić metody zapisu folklorystycznego.

Pierwsze sygnały zmian pojawiły się w latach 20. ubiegłego wieku, kiedy zainteresowano się osobowością narratora i jego zachowaniami w trakcie przekazywania odbiorcom opowieści; jednak z konieczności wszelkie informacje ograniczały się do notatek badacza i jego słownego opisu sytuacji, w której uczestniczył. Z czasem folklorysty dysponowali już możliwością zapisu narracji na taśmach magnetofonowych, ale nie mieli możliwości rozpowszechniania ich w tej właśnie formie; zatem zgodnie z ówczesnymi wymaganiami edytorstwa folklorystycznego publikowali zapisy w postaci tekstu pisanego, co w praktyce oznaczało dalsze poszerzanie typograficznego obrazu folkloru (słownego!). Pierwszą, jak na lata 70. ubiegłego wieku nowatorską próbą zmiany sposobu rejestracji przekazu w polskiej folklorystyce była monografia Karola Daniela Kadłubca, poświęcona Józefowi Jeżowiczowi z Kosarzysk na Zaołziu. Badacz precyzyjnie przeanalizował ekspresję środków parajęzykowych gawędziarza (intonację, tempo, modulację i barwę) oraz środków pozajęzykowych, motorycznych (mimikę i gestykulację), ponieważ, jak podkreślił, „one to właśnie usuwają np. uchybienia składniowe języka narratora, a z opowieści formalnie niedoskonałej mogą uczynić twór bardzo sugestywny. Gawędziarza więc trzeba s ł y s z e ć i w i d z i e ć” (Kadłubiec 1973: 82). Dokładnie opisał więc jego mimikę i gestykulację, co utrwalił na zdjęciach współpracujący z nim fotograf Ladislav Miček. Podkreślił też relacje istniejące pomiędzy gawędziarzem i słuchaczami, śledził jego zachowania przy różnych okazjach (także wtedy, gdy gawędziarz nie wiedział o obecności badacza). Przy obecnym rozwoju techniki wprowadzenie nowych metod rejestracji sytuacji folklorystycznej nie jest już skomplikowane, wszak „im bardziej wyrafinowana jest nasza technologia, tym bardziej zmienia się sposób, w jaki prowadzimy badania” (Angrosino 2010: 165). Oczywiście, jeśli uda się badaczowi pokonać bariery finansowe. Ale teoretycznie można już przygotować pełny filmowy cyfrowy zapis

sytuacji, w jakiej realizowana jest wypowiedź, co umożliwia folklorystę zmianę perspektywy spojrzenia na przedmiot badań, oderwanie się od analizy, która do tej pory koncentrowała się głównie na tym *co jest przekazywane* (czyli na opowieści), a wyeksponowanie tego *jak to jest przekazywane* (czyli na samej czynności opowiadania), realizowanej przecież przez narratora w konkretnej sytuacji, której pogłębiona analiza wzbogaci kontekst wypowiedzi o zachowania samego narratora i o reakcje oraz zachowania innych uczestników zdarzenia, czyli ujawni, wspomnianą wyżej, „ikonizację narracyjną” rozumianą jako sposób realizacji procesu narracyjnego. Dzięki profesjonalnym portalom (np. [www.wiedzaiedukacja.eu](http://www.wiedzaiedukacja.eu)) mamy już szansę opublikowania w Internecie tekstu wraz z obrazami lub filmami wideo.

Współcześnie – przypomnijmy – zmienił się także status tekstów folklorystycznych, a ponieważ funkcjonują one pod znaczącym wpływem mediów, które nie tylko wpływają na przekazy folklorystyczne, ale realizują nawet niektóre z ich funkcji, badacz musi uwzględnić to w trakcie gromadzenia materiałów. Zwróćmy uwagę na to, że w przestrzeni lokalnej i domowej nie tylko dominują współcześnie obrazy, emitowane głównie przez telewizję, ale coraz częściej zjawiska folklorystyczne badane są w „terenach” internetowej sieci. Wypada zatem zgodzić się z Sarah Pink: „Współczesne «nowe» domeny badań terenowych nasycone są obrazami, [...] badacze pracujący w tych obszarach coraz częściej używać będą obrazów i mediów wizualnych jako części praktyki badawczej i przedstawiania” (Pink 2009: 45).

\*\*\*

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element analizowanego zagadnienia. Otóż upowszechnienie narzędzi do rejestracji obrazu ma zdecydowany wpływ na postępujące przemiany w tradycyjnej obrzędowości rodzinnej i dorocznej. Tak jak kiedyś fotografia, tak współcześnie wideo, wkraczając do kultury tradycyjnej, zainicjowało istotne zmiany. Zaczęło się od fotografii ślubnych, które stosunkowo szybko stały się nieodłączną częścią ceremonii zaślubin, a później zawieszane na ścianie towarzyszyły życiu rodziny przez pokolenia. Wykonywał je zawodowy fotograf, stosując się ściśle do obowiązujących konwencji, popularyzujących model „szczęśliwej pary”, a ten, jak wiadomo, im bliżej współczesności, tym szybciej ulegał zmianom, starając się sprostać wyobrażeniom o „weselu jak z filmu...” (Dudek 2009: 122). Rejestracja na kasie wideo przebiegu obrzędu weselnego służy nie tylko utrwaleniu przebiegu uroczystości, ale stanowi również swoisty „lokalny obieg przekazu telewizyjnego”, albowiem w trakcie różnorodnych spotkań rodzinnych i sąsiedzkich odbywa się wielokrotne oglądanie filmu; „opowieść wizualna pozostaje silnie podporządkowana scenariuszowi uroczystości [...]. Film ten jest filmem etnograficznym, samoprezentacją kultury” (Dzięcielewski 2004: 163) i dowodzi postępującej mediatyzacji rytuałów, co szczegółowo przeanalizowała Karolina Dudek (2009).

Upowszechnienie się zapisu filmowego nie tylko przyspieszyło proces teatralizacji obrzędowości dorocznej, ale nasiliło także jej funkcję ludyczną, co szczególnie wyraźnie występuje w przypadku popularnych na Opolszczyźnie obrzędów zapustnych: *wodzenia niedźwiedzia*, *chowania basa* i *babskiego combu*. Dawno utraciły one swój magiczny wymiar, stając się świetną okazją do zabawy, czego dowody odnajdujemy później w Internecie, zwłaszcza na YouTube, gdzie lądują setki zdjęć

i filmików z zarejestrowanymi zabawami. W Internecie aż roi się od relacji i zdjęć z imprez oraz wymiany opinii i komentarzy na forach. Szansa zawieszenia w sieci fotografii z zabawy bez wątpienia sprzyja dodatkowemu nagłośnieniu imprezy. I w tej właśnie przestrzeni współczesny badacz musi prowadzić badania, by przeanalizować zjawisko tzw. folkloryzmu, który „przygotował grunt pod globalne już obecnie zjawisko traktowania kultur (już nie tylko ludowych, ale wszelkich kultur etnicznych) jako towarów”, stwierdza jednoznacznie Wojciech Burszta (2008: 65). I wypada się z nim zgodzić, obserwując współczesne fascynacje napływającymi z innych kultur zjawiskami: oktoberfestami, walentynkami, halloweenami, obchodami dnia św. Marcina czy św. Patryka, prześciganiem się w kolorowym oświetlaniu domostw w okresie świątecznym, całym tym „wielokulturowym kiczem typu butikowego”, jak to określił badacz. Karnawalizacja współczesnej kultury, ekspozowanie jej funkcji rozrywkowej skłania przecież do poszukiwania nowych form wspólnej zabawy.

## Bibliografia

- Angrosino M. (2010), *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, Warszawa.
- Banks M. (2000), *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Warszawa.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków.
- Bijak M. (wybór) (1987), *Dopisane do fotografii*, „Regiony” nr 2–4.
- Burszta W.J. (2008), *Wielokulturowość – nowy globalny folkloryzm*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków.
- Dudek K.J. (2009), *Filmy weselne. Nowe media a zmiany w rytuale*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 4.
- Dzięcielewski R. (2004), *Uroczyste wideofilmowanie. Kilka uwag etnografa*, w: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Poznań.
- Folklorystyka jako antropologia słowa mówionego* (2005), „Literatura Ludowa” nr 4–5.
- Geffroy Y. (1990), *Family photographs: a visual heritage*, „Visual Anthropology” nr 3 [cyt. za: Banks 2000].
- Hajduk-Nijkowska J. (2005), *Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osławiania traumy*, Opole.
- Hermanowicz M. (2003), *Fotografie 1968–2002*, płyta CD, Paryż.
- Kadłubiec K.D. (1973), *Gawędziarz cieszyński Józef Jeżowicz*, Ostrawa.
- Mitosek Z. (2001), *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków.
- Nijkowski L. (2008), *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa.
- Smolińska T. (1992), *Rodzina o sobie. Folklorystyczny aspekt rodzinnej tradycji kulturowej*, Opole.
- Pink S. (2009), *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, przeł. M. Skiba, Kraków.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa.
- Sontag S. (2009), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków.

- Stempel W.-D. (2004), *Narracja potoczna jako prototyp*, przeł. A. Nermer, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk.
- Sulima R. (1992), *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Warszawa.
- Sztompka P. (2006), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.

## The use of photography in contemporary folklore studies

### Abstract

Contemporary folklore studies use photographs, especially family snapshots, to conduct narrative interviews in the course of a field work. They treat photography, which has broken the monopoly of spoken word in traditional culture, as a carrier of memory, human experiences and emotions, as images supported with words influence ways of comprehending the past and shaping the memory within local communities.

New image-recording techniques also affect the method of carrying out field work, making it possible to perpetuate the situation under investigation not only on a photographic plate but also on video carriers and digital tapes, thus extending the possibilities of interpreting the current folklore sources. Documentation collected in this way may be published on professional web portals along with the text.

The fact that image-recording tools have become so widespread also increases the pace of the changes taking place within the domain of traditional family and annual rituals: recording various events (e.g. wedding receptions or Shrovetide ceremonies) on a videotape and then posting those videos on the Internet, especially on YouTube, sets a new area of field work for folklorists and speeds up the process of theatricalization and carnivalization of contemporary culture.

**Słowo kluczowe:** fotografia rodzinna, wideofilmowanie, wywiad narracyjny, badania terenowe

**Key words:** family photography, video recordings, narrative interview, field work

### Janina Hajduk-Nijakowska

dr hab., folklorysta, kulturoznawca, profesor w Katedrze Teatru, Filmu i Nowych Mediów w Uniwersytecie Opolskim, interesuje się zagadnieniami pamięci społecznej i potocznej świadomości historycznej, genologią folklorystyczną, funkcjonowaniem folkloru w dobie rozwoju środków masowego przekazu i nowych mediów oraz e-folklorem. Opublikowała monografie: *Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii* (1980), *Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osławiania traumy* (2005), tom pt. *Nie wszystko bajka. Polskie ludowe podania historyczne* (1986), jest współautorką prac pt. *Folklor Górnego Śląska* (1989), *Księga humoru ludowego* (1981), a także autorką ponad 50 artykułów i rozpraw.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Magdalena Roszczyńska*

## **Projekt Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywiej jako tekst zmacony**

Na początku wypada zaznaczyć, że przedmiotem niniejszego szkicu nie jest sam projekt bądź przebieg warsztatów fotograficznych, jakie odbyły się w lipcu 2002 roku w wioskach Beskidu Niskiego. Jest nim natomiast tekst kultury (Barker 2005: 525): album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywiej*, który ciekawi mnie jako hybrydyczna całość o – jak uważam – niejednoznacznych, chwiejnych relacjach nadawczo-odbiorczych. Tytułowy „tekst zmacony” odwołuje się do kategorii zaproponowanej przez Clifforda Geertza na określenie niejednoznacznych kategoryzacyjnie tekstów. Jak pisze antropolog: „dzisiejsze skotłowanie form wezbrało [...] do punktu, w którym nie tylko trudno zaszerzegać autora [...], ale i zaklasyfikować dzieło” (Geertz 1998: 215). W analizowanym tekście kultury interesują mnie elementy kontrowersyjne, ideologiczne, etyczne i estetyczne ambiwalentne. Zamierzam, wykorzystując metody interpretacji dyskursywnej, zaznaczyć te wątpliwe miejsca, prześledzić tekst z perspektywy komunikacyjnej: przyjrzeć się temu, kto, do kogo, w jakim celu mówi, ile jest poziomów tej komunikacji, jaką politykę realizują jej uczestnicy, co koniec końców jest jej efektem. Czy to rodzaj etnografii, interwencji społecznej, terapii sztuką, dzieła sztuki? Interesuje mnie zatem wpisana w analizowany tekst ideologia.

Jak pisze w odniesieniu do metod socjologii wizualnej Piotr Sztompka: „[i]nterpretacja dyskursywna zmierza do ujawnienia, do kogo zdjęcie fotograficzne jest adresowane, kto jest rzeczywistym adresatem i w jaki sposób adresat współkształtuje znaczenie zdjęcia poprzez ‘praktyki patrzenia’ podejmowane w ramach określonych instytucji” (Sztompka 2005: 92). Taka interpretacja zmierza więc w dwóch kierunkach: „wymaga zidentyfikowania kategorii odbiorców [...] i określenia reżimów odbioru (instytucji, w jakich obraz jest wytwarzany, przekazywany i ekspozowany oraz związanych z tym swoistych praktyk patrzenia na obraz, odczytywania i interpretowania obrazu” (tamże). Reżimy odbioru zależą od kontekstu i lokalizacji oraz różnią się w zależności od gatunku fotografii, który zatem także domaga się identyfikacji. W przypadku analiz kultury wizualnej, jak zauważa Rafał Drozdowski, „bardziej niż samymi obrazami warto interesować się tym wszystkim, co je poprzedza i tym wszystkim, co wiąże się ze sposobami ich społecznego uwidzialniania”<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> R. Drozdowski, Kwestionariusz Kultury Wizualnej, <http://www.kulturawizualna.pl/archiwes/142> [dostęp 16.11.2010].



a więc interesują badacza rozmaite „mikropraktyki” łączące się nie tylko z fazą powstawania obrazu, ale głównie z tym, jak się nimi zarządza, czyli lokuje w codziennym życiu producentów (i użytkowników) obrazów. W tym wypadku oznacza to m.in. wpisanie fotografii w kontekst kultury werbalnej oraz instytucji literatury. O ile interesujący nas album doczekał się refleksji medioznawczej i socjologicznej jako zespół fotografii (Sztandara 2008, Olechnicki 2006b: 36, Sztompka 2005: 70), o tyle jego konteksty – instytucjonalne i estetyczne – nie zostały w analizach uwzględnione.

## Album

Album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* ukazał się w 2002 roku w prowadzonym przez m.in. Andrzeja Stasiuka wydawnictwie Czarne. Jego podstawę stanowią zdjęcia wykonane w lipcu tego samego roku przez dzieci z tytułowych popegeerowskich wsi w ramach warsztatów zorganizowanych przez Stowarzyszenie Rozwoju Sołectwa Krzywa, którego współtwórczynią jest Monika Sznajderman, a zainicjowanych i poprowadzonych przez Piotra Janowskiego, Pawła Kulę i Marka Noniewicza, fotografów z „Gazety Wyborczej”. Spośród 3000 tysięcy zdjęć wykonanych w ramach warsztatów w albumie znalazło się 99 (91 plansz, okładka oraz 7 ilustracji do wprowadzającego eseju), ich wyboru dokonał Piotr Janowski. Tak warsztaty, jak przygotowanie i druk albumu – dochód ze sprzedaży którego przeznaczono na wsparcie działalności stowarzyszenia – sfinansowali sponsorzy (indywidualni i instytucjonalni). Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej wystawiano również w galeriach w Gorlicach i Warszawie w roku 2002, w Wiedniu, Krakowie, Wadowicach i Göteborgu w 2003 oraz w Łodzi w 2004. Piotr Janowski we wstępie do albumu ujawnia intencje projektu: „dwadzieścia pięć nieskomplikowanych aparatów fotograficznych, tzw. ‘małpek’, duży worek filmów i żadnych niepotrzebnych wskazówek”. Nie chodziło zatem o naukę podstaw fotograficznego rzemiosła, ale o – to znów słowa inicjatora warsztatów – „całkiem nieświadome stworzenie niezwyklego portretu swojej rzeczywistości”<sup>2</sup>. Tomasz Drzazgowski, recenzujący warszawski wernisaż wystawy, wypowiada zaskakujące słowa (Drzazgowski 2002), że to właśnie mediacja fotografii umożliwia kontakt z rzeczywistością: poprzez konieczność przyglądania się rzeczywistości samej („by zrobić zdjęcie, trzeba wyjść z domu, a przynajmniej oderwać wzrok od telewizora”) oraz przez obiektywizację spojrzenia na nią („spojrzenie na własną rzeczywistość przez aparat /lub oglądanie jej na fotografiach/ umożliwia dostrzeżenie tego, co na co dzień umyka”). Wbrew „faktowi już dzisiaj oczywistemu, niemalże koniecznemu” (Sztandara 2008: 247) traktowania fotografii jako komunikatu perswazyjnego, o mocnej retoryczności, komentarze inicjatorów przedsięwzięcia i wydawców albumu nadających mu charakterystyczny tytuł – *Świat* – wskazują na rozumienie przez nich fotografii w kategoriach nieingerującego dokumentu, obiektywnego świadectwa<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Podobne określenia: „przepiękny, liryczny obraz codziennego życia i otaczającego świata, stworzony przez dzieci, które po raz pierwszy trzymały w ręku aparat fotograficzny”, znajdujemy na stronie Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa, <http://www.krzywa.w.of.pl/home.html>.

<sup>3</sup> Projekt warsztatów fotograficznych był kontynuowany, ale na zupełnie innych zasadach. Anna Dobrowolska prowadziła z mieszkańcami Krzywej i okolic wywiady, zbierano



Album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* poprzedzony jest esejem Andrzeja Stasiuka – jak całość stanowi więc przedsięwzięcie kolaboracyjne: składa ją nań zainspirowane i wyselekcjonowane przez dziennikarza-fotoreportera fotografie wykonane przez często mające po raz pierwszy w ręku aparat fotograficzny dzieci z „zaniedbanych gospodarczo i socjalnie wsi”<sup>4</sup> oraz elegijna w tonie narracja jednego z czołowych prozaików polskich ostatnich lat, którego tematycznie spójna proza opiewa rozpadający się, a nawet na poły już nieistniejący, więc imaginacyjny, świat peryferii cywilizacji europejskiej (por. Czapliński 2001). Jak pisze autor *Jadąc do Babadag*, interesuje go „specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych [...] migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria” (Stasiuk 2004: 20). Skrzywienie perspektywy, charakteryzujące zarówno pisarstwo Stasiuka, jak i świat przedstawiony wybranych do omawianego albumu fotografii, jest – rzecz znamienita – zbliżone do zjawiska odnotowanego przez metodologię badań nad wizualnością: otóż socjologiczna fotografia dokumentalna skupia się na „enklawach społecznego świata”, a nie na tym, co typowe (Drozdowski 2006: 55). Takie też zamierzenia wpisujące się w model interwencji społecznej przyświecały mieszkającym w Wołowcu, wiosce sąsiadującej z Krzywą, inicjatorom warsztatów fotograficznych, Stasiukowi i Sznajderman:

W istocie chodzi nam o to, żeby pokazać dzieciom, że poza ich popegeerowską wsią i kilkudziesięcioma kanałami telewizji satelitarnej istnieje jakiś inny świat. Te dzieci muszą się stąd w przyszłości wyrwać, choćby po to, by nie podzielić losu rodziców. Rodzice w pewnym sensie są już spisani na straty, nikt się nimi nigdy nie zainteresuje, chyba że jako najtańszą siłą roboczą. Dzieci, przynajmniej niektóre, mają jeszcze szanse na wydobycie się z tego zakłętego kręgu biedy, apatii i lęku przed światem (Stasiuk, Sznajderman 2002).

Nie chodziło zatem, przynajmniej u źródeł projektu, o rejestrację otaczającej rzeczywistości – przeciwnie, szło o pokazanie „innego świata”. Natomiast „metodycznej rejestracji codzienności” dokonuje się raczej poprzez przedsięwzięcia artystycznej natury (D. Arbus, Z. Rydet), zauważa Rafał Drozdowski (Drozdowski 2006: 55). Już w tym miejscu analizy ujawnia się właściwość omawianego tekstu kultury, jaką jest jego „gatunkowe zmaczenie” – dochodzi do inwersji funkcji pełnionych przez zapis socjologiczny i wyobraźnię artystyczną oraz do podmiiany ich poetyk: mimetycznej i symbolicznej<sup>5</sup>.

---

stare fotografie, opowiadano rodzinne historie ważne z subiektywnego punktu widzenia. Z inicjatywy Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa wydano będący zbiorem tych wywiadów i fotografii album *Krótkie spodenki mojego dziadka. Krzywa i okolice w starej fotografii i wspomnieniach*, Wołowiec 2009. O projekcie: <http://www.beskid-niski.pl/index.php?pos=/galeria&path=/archiwalne/spodenki>.

<sup>4</sup> Z przedmowy P. Janowskiego, (*Świat...*, 2002).

<sup>5</sup> Podobne ambiwalencje wpisane były w międzynarodowy projekt *Children as Photographers*. Zamierzeniem było zbadanie, jak i dlaczego dzieci (z różnych europejskich krajów) fotografują. Instytucje zaangażowane w projekt to National Museum of Photography, Film & Television, University of Birmingham oraz firma Kodak.

## Fotografia w prozie

„Częstotliwość występowania [motywu fotografii] w prozie ostatniej dekady jest – na tle literatury powojennej – zdecydowanie największa” – napisał w 2002 roku Cezary Zalewski (2002: 395). W prozie polskiej lat ostatnich wyróżnił, korzystając z wcześniejszych rozróżnień Rolanda Barthesa, kilka form przejawiania się fotografii. Po pierwsze, można w niej zaobserwować różnorakie formy *studium* – czytania fotografii w kodach: rodzinnym, kroniki towarzyskiej, pornograficznym, sztuki architektonicznej, polityczno-społecznym. Z wyjątkiem pierwszego, wszystkie pozostałe są nisko w przekazach literackich waloryzowane. Po drugie, obecna jest także forma *punktum*, gdzie spektator może przybierać kształt dzikusa, dziecka, starca, szaleńca, w każdym razie Innego, względnie zamieniać się w *spectrum* (ogłądane). To ostatnie z kolei narusza relacje temporalne: według francuskiego badacza fotografia jest „portretem trumiennym”, służy przerzucaniu mostu przez czas, drążeniu pamięci, świadectwu przeszłości.

Nasilenie obecności motywu fotografii w materii literackiej nie może dziwić, bowiem w opinii autora *Socjologii wizualnej* „wszechobecność obrazu wywiera wpływ także na tradycyjnie werbalne dziedziny twórczości” (Sztompka 2005: 14). Przejście z epoki tekstualnej do reżimu wizualnego powoduje inwazję obrazu w słowo pisane – to zjawisko obserwowane jest w takich formach literackich, jak chociażby poezja wizualna czy ekfrazja, także fotografii (jak w poezji Wisławy Szymborskiej), czasami „fotografia” staje się nazwą genologiczną (jak w przypadku twórczości Janusza Andermana). Karierę wizualności łączy Piotr Sztompka z demokratyzacją medium fotografii: od wynalazku automatycznej kamery Kodaka w 1888 roku, którą każdy może i umie obsłużyć (hasło reklamowe: „You push the button, we do the rest”), obrazów zaczyna lawinowo przybywać (Sztompka 2005: 25). Oczywiście, można równolegle mówić o kontrolującej i związanej z władzą ideologicznej roli wizualności.

Choć najciekawsze realizacje motywu fotografii wiąże Cezary Zalewski z ramą kodu rodzinnego, z nośnikiem antropologicznym i emocjonalnym znaczeń obrazu fotograficznego, rozpoczyna dzieje owego motywu od przypomnienia fragmentów *Dukli* Andrzeja Stasiuka:

Próbuję wyobrazić sobie świat przed fotografią i nie potrafię. Prawdopodobnie w ogóle nie istniał, nieustannie przepadał, pochłonięty przez ruchliwe, nienasycone zmysły [...]. Niewykluczone, że nadejdzie czas, gdy cały świat i czas zostaną odwzorowane za pomocą związków srebra. Klatka po klatce, kartonik po kartoniku i niewykluczone, że będzie to jedyne spełnienie i koniec (Stasiuk 1997: 80).

Badacz podkreśla w rozpoznaniach pisarza swoistą filozofię fotografii (zresztą przejętą za Barthesem), wskazanie na wpisana w fotografowanie dwuznaczność – moc ocalania i unicestwiania zarazem.

## Fotografie prozą

Status fotografii w twórczości autora *Dukli* jest zupełnie wyjątkowy. Sam pisarz wywodzi źródła swego pisarstwa ze spotkania z fotografią Andre Kertesa: „Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii”

– pisze Stasiuk (2004: 209) o czarno-białym zdjęciu, na którym widzimy – to już słowa Barthesa, przywołującego w *Świetle obrazu* tę samą fotografię – „ślepego skrzypka cygańskiego, prowadzonego przez chłopca” (Barthes 1996: 78). Jak podkreślają badacze, Stasiukowe widzenie świata jest widzeniem zapożyczonym u fotografii: sfragmentaryzowany i przyjmujący kształt odbitek/klisz świat oglądany jest przez pisarza niczym pokaz slajdów, jego pamięć inicjowana jest przez obrazy fotograficzne, szczegóły owych „migawek” z rzeczywistości dowodzą prawdziwości miejsc, do których ta pamięć prowadzi, zaś spojrzenie poza kadr uruchamia wyobraźnię – wywodzi Marta Koszowy (2007). Charakterystycznym rysem idiolektu pisarza jest odwoływanie się do technicznej leksyki i metaforyki fotograficznej i do poprzedzającego sztukę fotografii, ale też przestrzegającego prawideł perspektywy, tradycyjnego malarstwa pejzażowego (w ujęciu Nicolasa Poussina<sup>6</sup> i Claude’a Lorraine’a).

Próba określenia specyfiki genologicznej pisarstwa Stasiuka przynosi dwa określenia: „fotografie prozą”<sup>7</sup> i „podróż”<sup>8</sup>. Obie te w gruncie rzeczy metagatunkowe struktury odwołują się do praktyk etnograficznych. Fotografia jest niemal synonimem etnografii, w tym sensie, że, jak uważano, „wręcza” gotowy materiał poznania etnologicznego („realia”, Barthes 1996: 50). Mają wspólne dzieje, łączyły je w przeszłości pozytywizm poznawczy i ideologia realizmu obrazowego, a także koncepcja fotografii jako śladu obecności<sup>9</sup>. Fotografia miała być gwarantem naukowości i dokumentem podróży, a podróż i obecność to dwa słowa-klucze etnografii. W mojej opinii – mimo iż podróżopisarstwo Andrzeja Stasiuka jest strategią autobiografizmu, nośnikiem podmiotowości – rolą fotografii w jego utworach jest kształtowanie stereotypowego, co więcej, dychotomicznego, rozpadającego się na Wschód i Zachód, obrazu świata, a więc jego uprzedmiotowienie<sup>10</sup>.

## Obraz fotograficzny – słowo

Tytuł albumu *Świat* sugeruje łączność obrazu i przedmiotu, odwołuje się do rozumienia fotografii w kategoriach indeksu oraz ikony. Jak przekonuje André Rouillé (2007: 66), historycznie rzecz ujmując, „prawda” obrazu zasadza się na: mechanizacji *mimesis*, chemicznej rejestracji obrazu oraz przemysłowości paradygmatu fotografii. Pomiędzy porządkiem rzeczy a porządkiem obrazów – inaczej niż chciał Barthes, twierdzący, że fotografia jest komunikatem bez kodu – pośredniczą kody przekształceniowe, „fotografia-dokument nie jest nigdy sama ani też nie jest pozostawiona twarzą w twarz z przedstawianą rzeczą albo obiektem. Za każdym razem wpisuje się w zorganizowaną sieć przeobrażeń” (Rouillé 2007: 104). Jednak podtytuł i przedmowa

<sup>6</sup> Można dodać, że fotografia jako narzędzie nostalgii realizuje Poussinowski motyw *et in Arcadia ego*. Niegdyśjsze obrazy ruin, będące symbolem śmierci i rozpadu, zastąpione dziś zostały alegorią śmierci, jaką jest fotografia (unieruchomienie teraźniejszości).

<sup>7</sup> <http://www.czarne.com.pl/usedom/czarne2.html>; określenie Roberta Ostaszewskiego [dostęp 16.11.2010].

<sup>8</sup> We wspomnianym artykule M. Koszowy.

<sup>9</sup> O związkach fotografii z etnografią pisze Rajewski (2006: 43, 50–51), gdzie referowane romantyczne i ewolucjonistyczne inspiracje fotografii etnograficznej. Por. też Sztompka (2005: 24–32) oraz Sztandara (2006).

<sup>10</sup> Wedle paradygmatu dyskursu orientalistycznego, por. Said (2005).

do albumu dziecięcych fotografii sprawia, że kody te zostają ukryte, unieobecnione – kontekst fotografii rodzinnej oraz podkreślana przez Piotra Janowskiego naiwność i świeżość dziecięcego spojrzenia (z przedmowy: „Fotografowały rodzinę, przyjaciół, wnętrza domów, zabawki, zwierzęta. Ponieważ większość z nich nigdy wcześniej nie miała aparatu w ręku, nie zdążyły przyzwyczaić się do schematu, że fotografia służy jedynie do upamiętniania rodzinnych uroczystości, a do zdjęć trzeba się zawsze uśmiechać i patrzeć prosto w obiektyw”) powodują ponowne odesłanie obrazów fotograficznych do świata niezapośredniczonej prawdy, reportażu ze „świata”. Okazuje się, że przekonanie o transparentności obrazu fotograficznego, nieobecności w nim ideologii estetycznej, jest wspólne tak fotografom „naiwnym”, co wynika z badań wzmiankowanego projektu *Children as Photographers*<sup>11</sup>, jak i profesjonalnym.

Jednak w fotografii naukowej, dokumentalnej, reportażowej obraz okazuje się być dla prawdy rzeczy medium niewystarczającym. Maria Anna Potocka przytacza za E. H. Gombrichem (*Sztuka i złudzenie*) słowa: „Nawet w ilustracjach naukowych o prawdzie obrazu rozstrzyga podpis” (Potocka 2010: 160). W albumie z Krzywej i Jasionki „dyskursywną podporę fotografii” (Soulages 2007: 298) stanowią: po pierwsze, autorytet pisarza, który własnym życiem – jako mieszkaniec podobnej i leżącej nieopodal wioski Wołowiec, a także pisarz interesujący się „narodami drugiego rzutu i ludami rezerwowymi”, piewca prowincjonalizmu – zaświadcza o prawdziwości przekazu oraz, po drugie, samo medium pisma.

Każda fotografia podpisana jest imieniem i nazwiskiem autora, podany jest także jego wiek – na mnie jako czytelniku sprawia to paradoksalne wrażenie zarazem autorskiej sygnatury, upodmiotowienia każdej fotografii i jednoczesnego wpisania jej w paradygmat fotografii policyjnej czy antropometrycznej, ewidencjonującej dane personalne i liczbowe.

Ton i tematyka wstępnego eseju Andrzeja Stasiuka nie odbiega od generalnych właściwości jego prozy: beskidzkie wsie przypominają pisarzowi izolowaną od reszty świata „wyspę”, na której zakonserwowała się „taka szara, błotnista wersja raj”, utopijna kraina wiecznego teraz i „dziecięcej swobody”, wynikająca z i powracająca do natury, kraj „oddzielny i samowystarczalny”, niepodatny na modernizację, która oznacza dla niego śmierć.

Ponieważ, jak przekonuje James Clifford (1999), etnografia jest pisarstwem, projekt fotografii partnerskiej musiał podeprzeć się medium słowa. Relacja pomiędzy obrazem fotograficznym a słowem może przyjąć trzy formy: kolażu, przekładu intersemiotycznego lub współtworzenia (Soulages 2007: 314). Ta ostatnia harmonijna relacja jednak tu nie zachodzi, brakuje także korespondencji między komunikatami słownym i obrazowym. Kolażowa forma albumu *Świat* łączy dwa niespójne, w mojej opinii, wyobrażenia. W istocie, może zasadnie byłoby powiedzieć, że w albumie tym przedstawione są dwa światy. Z jednej strony – kompletna, nasycona znaczeniami i wartościami rzeczywistość świata dzieci z Jasionki i Krzywej, z drugiej – podległa i peryferyjna przestrzeń popegeerowskiej biedy na rubieżach Europy, skansen czy muzeum, którego kustoszem mianował się Andrzej Stasiuk. Dawne przedstawienia fotograficzne mieszkańców egzotycznych krain, jak pisze Piotr Sztompka, opierały się o „stereotyp ludzi spoza Zachodu jako bliskich natury,

<sup>11</sup> <http://www.cap.ac.uk/cap.asp?pagename=rus-sum> [dostęp 16.11.2010].

unikających skomplikowanych technologii, bardziej obnażających ciało, żyjących w świecie przepełnionym magią i rytuałem, nadpobudliwych seksualnie, emocjonalnych” – z takim przedstawieniem mamy i tu do czynienia (Sztompka 2005: 59).

Słowo w fotografii pełni dwie funkcje: kotwicy i łącznika (Sztompka 2005: 78)<sup>12</sup>. Ta pierwsza w polisemicznym komunikacie fotograficznym pozwala zakotwiczyć znaczenie, wskazując, na co należy zwrócić uwagę podczas lektury. Uwaga odbiorcy fotografii ukierunkowana wstępnym esejem skupia się na sygnałach marginalności społecznej, zacofania cywilizacyjnego i anachronizmu (a właściwie achronizmu, istnienia poza czasem linearnym, historycznym). Przedstawiona przestrzeń kulturowa podzielona jest „mentalnym murem” (Czapliński 2007), dychotomiczna. Ta prawda, podobnie jak prawda jako taka, jest nierozzerwalnie związana z procesem, który ją konstytuuje – proces jej produkcji ulokowany jest wewnątrz mitu Europy Środkowej jako terenu zderzenia Wschodu i Zachodu (Millati 2008). Kontekstem wyprodukowania takiej wizji rzeczywistości jest, jak uważam, przypominająca postawę XIX-wiecznych etnografów wyższość poznającego egzotyczną kulturę europejskiego intelektualisty, który wyznaje, iż pośród badanego „ludu” chciałby przebywać „jako cień lub duch, niekoniecznie jako właśnie lud”, „podglądać” ich i „podśluchiwać”<sup>13</sup> z perspektywy kontroli i inwigilacji, nie uczestnictwa.

Z kolei słowo w funkcji łącznika wiąże pojedyncze zdjęcia w narrację, anegdotę. Tu jednak fotografie nie układają się w żadną opowieść. Sławomir Sikora (1997: 16) pisze, że konstrukcja tradycyjnych albumów rodzinnych jest narracyjna, aczkolwiek można czytać je także nielinearnie – włączając porządek pamięci, mitu, paradygmatu. Kompozycja albumu, zasadzająca się na mnogości, to uchwycenie powtarzalnego (a nie – niepowtarzalnego – to nie jest portfolio!), budowanie stereotypu. Sterująca reżimem odbiorczym pisana narracja Stasiuka prowadzi właśnie do takich paradygmatycznych, stereotypizujących interpretacji fotografii dzieci z Jasionki i Krzywej, a przede wszystkim – odbiera im (dzieciom) tych zdjęć autorstwo.

Teksty złożone są konwencjami interpretacyjnymi zbudowanymi (wręcz „skleconymi”) tak, „aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej” (Geertz 1998: 216). W przedstawianym tu przypadku kolaboracyjnego przedsięwzięcia, którego materialnym świadectwem jest omawiany album, tego zawieszenia pewności, zgody na wielowykładalność zabrakło. Kolaborujących łączy relacja asymetryczna: dzieci z Krzywej i Jasionki nie tylko i nie tyle przedstawiają swój świat, ile zarazem same stają się przedmiotem przedstawienia.

## Prawda obrazu dokumentalnego

Elizabeth Edwards uważa, że „fotografią antropologiczną może być każda fotografia, za pomocą której antropolog może uzyskać użyteczną dla niego, znaczącą informację wizualną” (za Rajewski 2006: 40)<sup>14</sup>. Wymienia także trzy cele fotografii

---

<sup>12</sup> Koncepcja R. Barthesa.

<sup>13</sup> Wszystkie nieoznaczone inaczej cytaty w tym akapicie pochodzą z eseju A. Stasiuka poprzedzającego fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej zamieszczone w albumie *Świat...* (2002).

<sup>14</sup> Przywoływana praca Edwards pochodzi z 1992.

antropologicznej: naukowy, czyli dokumentacyjny, osobisty – kolekcjonerski, publiczny – związany z jakąś instytucją, dotyczący szczególnych publicznych sfer działalności (jak np. pocztówki, które notabene konserwują stereotypy; tamże: 41–42). W opinii M.A. Potockiej, fotografia dokumentalna musi być tak spreparowana, aby dało się z niej wnioskować jak z obiektu prawdziwego – precyzyjnie kontroluje ingerencje medialne, unieszkodliwia je, przechytrza medium fotograficzne (Potocka 2010: 158). Za dokumentem stoi ambicja obiektywizmu i antysubiektywistyczny wysiłek, początkowo zapewnia je gabinetowy styl uprawiania antropologii, następnie – odwołujące się jednak do tego samego realizmu fotograficznego – badania terenowe, reportaż, wszystko to z przeświadczeniem, że pod powierzchnią fotografii kryje się prawda zjawisk społecznych. Akt wiary w autorytet etnograficzny czyni medium przezroczystym (Rouillé 2007: 71). Całkowitym wyeliminowaniem odkształceń dokumentu subiektywnością badacza jest powierzenie instrumentów badawczych samym badanym – taka delegacja kompetencji jest jednak niebezpiecznie sylleptyczna<sup>15</sup>: zarazem zamazuje i uwyrażnia medialność samego przekazu. Nie do końca wówczas wiadomo, kto jest nadawcą komunikatu. Taka polisemia dotyczy właśnie analizowanego tu tekstu kultury.

Może zatem nie każde przedstawienie wizualne może stać się „surowcem wiedzy etnologicznej” (Barthes 1996: 28), a tylko te, które powstają z „socjologiczną intencją” (Sztompka 2005: 36). Najważniejsze konteksty społeczne uchwytnie metodą wizualną to, wedle autora *Socjologii wizualnej*: dom, praca, konsumpcja, podróże, choroba, śmierć, edukacja, religia, polityka, nauka, sztuka, rekreacja, sport, wojna, klęski i katastrofy żywiołowe. Konteksty te mają swe aspekty, jak: jednostki działające, ich działania, wzajemne interakcje, zbiorowość, kultura, środowisko (otoczenie) (Sztompka 2005: 37). Jednym z takich uchwytnych elementów scenografii życia codziennego stanowiących „kulturowe uniwersalium naszych czasów” jest telewizor – w międzykulturowych badaniach porównawczych trzydziestu krajów, dokonanych metodami socjologii wizualnej, występuje na wszystkich zdjęciach (Sztompka 2005: 43). Uderzający jest niemal całkowity brak tego rekwizytu w fotografiach dzieci z Jasionki i Krzywej<sup>16</sup>, podczas gdy już np. magnetofon jest pierwszoplanowym czy wręcz głównym elementem kilku fotografii. Wedle publikacji GUS, *Warunki życia ludności w 2002 roku*, wyposażenie w niektóre przedmioty trwałego użytkowania gospodarstw domowych w 2002 roku (w sztukach na 100 gospodarstw) kształtowało się następująco: odbiornik radiowy – 55,5 odbiornik telewizyjny – 120,3, urządzenie do odbioru telewizji satelitarnej (kablowej) – 49,3, odtwarzacz płyt

<sup>15</sup> Tu odwołuję się do kategorii zaproponowanej przez Ryszarda Nycza: „syllepsa jest tropem polegającym na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym, figuralnym”. Charakteryzuje się współobecnością podmiotów wypowiedzi: „ja” wypowiadającego i „ja” wypowiadanego, przez co nie można jednoznacznie określić, co jest zmyśleniem i bytem wewnątrztekstowym, a co ma status empiryczny i należy do rzeczywistości (Nycz 1996: 48–49).

<sup>16</sup> Na jednym zdjęciu widzimy wyłączony aparat w charakterze podstawki pod inny obiekt, na drugim – odbiornik telewizyjny występuje tylko fragmentarycznie - w kadrze widzimy parę młodych ludzi oglądających telewizję, na trzecim zdjęciu widać osobę z pilotem w dłoni. Ponadto w kompozycji niektórych zdjęć widać ślady lektury tekstów telewizyjnych (np. charakterystyczne pozy piłkarzy przyjmowane przez fotografowanych chłopców).



kompaktowych – 9,8, zestaw do odbioru, rejestracji i odtwarzania dźwięku (wieża) – 43,2, radiomagnetofon – 49,7, magnetowid (odtwarzacz) – 54,3. Telewizja – tak mocno obecna w codzienności Polaków – jest negatywnym bohaterem tak wstępnego eseju Stasiuka (i założeń interwencji socjalnej wyłuszczonych w cytowanym wyżej artykule opublikowanym na łamach „Znaku”), jak i prelekcji towarzyszącej wystawie fotografii wykonanych przez dzieci. Zatem ponownie można postawić pytanie o autorstwo projektu *Świat*, o zakres ingerencji werbalnej w wizualną (te dwie ideologie stoją ze sobą w sprzeczności: słowo walczy z medium obrazu o prymat, jest „antymedialne”, fotografia – przeciwnie).

Ograniczenie funkcji fotografii-dokumentu wiąże się ze wspomnianą autorską sygnaturą obrazu fotograficznego. W ujęciu Piotra Sztompki:

od lat 80. [XX w.] stanowisku realistycznemu przeciwstawia się stanowisko odmienne, sformułowane najpierw w „nowej etnografii”, później w refleksji postmodernistycznej, a także w pewnych nurtach „studiów kulturowych”. Głosi ono, że fotografia nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz raczej „intencje osobiste i profesjonalne fotografa, instytucjonalne agendy, którym podporządkowane są jego działania, sposób, w jaki używa fotografii w odniesieniu do specyficznych dyskursów kulturowych i jak konstruuje szczególne aspekty swojej tożsamości oraz jakie teorie reprezentacji inspirują jego praktykę” (Sztompka 2005: 48)<sup>17</sup>.

Fotografia-ekspresja (Rouillé 2007: 155–157) jest rodzajem „dokumentu”, który nie przedstawia, ale przetwarza: redukuje, syntetyzuje, odkształca, a także oddziałuje na rzeczywistość – fotografia staje się katalizatorem procesów społecznych (Rouillé 2007: 206). Symptomaticznym pojawieniem się tego nowego modelu fotografii jest – w tematyce zdjęć – przejście od fotografii humanistycznej do fotografii humanitarnej, podejmowanie problematyki wykluczonych (Rouillé 2007: 168–169). Ten paradygmat fotografii afirmuje formę oraz indywidualność fotografa – co wyraża się w takich technikach, jak wolność lub wręcz brak kadrowania i przypadkowość ujęć, dołączanie do fotografii subiektywnego tekstu, często kłócącego się ze zdjęciem, wyrażanie niewyraźnego przez np. prowadzenie linii wzroku modela poza kadr. Pojawia się kategoria punktu widzenia (w literaturze i krytyce obecna od czasów Henry’ego Jamesa, czyli 2. poł. XIX w.) – zabieg zastosowany przez autorów projektu *Świat* przypomina literacką technikę narracji personalnej, przenikanie się głosu narratora i personalnego medium narracji, rozchwianie autorstwa. Jak pisze Sławomir Sikora: „wrażliwość na rejestrację tych różnych punktów widzenia musi nieodzownie towarzyszyć poczynaniom foto/etnografa” (1997: 10).

Można jednak mieć kolejne wątpliwości, m.in. dotyczącą podmiotowości, suwerenności owego „personalnego medium”. Od XIX wieku istniała popularna wersja antropologii: organizowano wystawy fotograficzne i objazdowe pokazy wystaw i modeli fotograficznych; wierzone przy tym, że mają one wartość edukacyjną: „Przedstawienia te z jednej strony zaspokajały ciekawość, z drugiej podtrzymywały zaufanie ludzi w postępowy proces cywilizacyjnego rozwoju” (Rajewski 2006: 50). Pod koniec kolejnego stulecia, kiedy humanizm zastąpiony został przez humanitaryzm, przedstawienia takie są przeważnie krytyką i oskarżeniem świata Zachodu i postępu jako źródła upadku człowieka. Mechanizm jednak jest ten sam, a modele

<sup>17</sup> Autor cytuje Sarah Pink.

wystawianych obrazów fotograficznych ponownie spełniają funkcje przedmiotowe, ponownie służą jako wyrwane z rodzimego kontekstu okazy.

Fotografia od samych swoich początków była lustrem pokazującym społeczne nierówności, ale też usprawiedliwiającym je narzędziem [...] Zdjęcia biednych miały zwrócić na nich uwagę opinii społecznej, pobudzić współczucie, sprowokować do reform, ale z drugiej strony fotografia była używana do katalogowania, ewidencjonowania, kontrolowania i upowszechniania dominującej prawdy – pisze przypominający historię przemocy fotografii Krzysztof Olechnicki (2006a).

## Fotografia partnerska

Terence Wright wspomina o dwóch opozycyjnych teoriach wzrokowej percepcji: pozytywistycznej, kartograficznej, gdzie obraz fotograficzny jest analogonem obrazu na siatkówce (czyli chodzi o odwzorowanie przestrzeni matematycznej, Wright 1997: 27)<sup>18</sup>, oraz o teorii ekologicznej, gdzie mówi się o kontekstualizmie w percepcji, o zanurzeniu w środowisko (choć przecież i widzenie jest kwestią konwencji, *vide* iluzje optyczne). Odpowiednikiem takiej percepcji w badaniu etnograficznym byłaby obserwacja uczestnicząca. „Uzyskanie dostępu do interesujących nas informacji stanowi jeden z głównych problemów praktyki etnograficznej” – piszą Martin Hammersley i Paul Atkinson (2000: 64). Utrwalanie tych informacji w dokumencie fotograficznym rodzi dodatkowo problemy naruszania prawa do wizerunków (Sztompka 2005: 54).

Remedium na te niedogodności stała się narodzona w 1972 roku, gdy Sol Worth i John Adair dają aparaty fotograficzne do rąk członkom plemienia Nawahów, fotografia kolaboracyjna lub socjologiczna fotografia refleksyjna (Sztompka 2005: 29). Metodę tę opisuje Piotr Sztompka (2005: 70):

W celu całkowitego usunięcia zniekształcającego wpływu badacza na reakcje badanych [...] stosowana jest bardzo ciekawa procedura autofotografii. Polega ona na rozdawaniu badanym bardzo prostych, automatycznych aparatów fotograficznych z prośbą o wykonanie zdjęć tego, co sami uważają za interesujące, bulwersujące, godne uwagi w ich środowisku życia codziennego, pracy, rozrywki.

Referując założenia fotografii partnerskiej badacz opiera się zresztą na przykładzie projektu *Świat*. Interesujący jest komentarz socjologa: „Otrzymujemy prawdziwy portret socjologiczny zbiorowości lokalnej. [...] Mówią nam one [zdjęcia] więcej o ‘drugiej Polsce’, o społeczności, która przegrała w procesie transformacji, niż wiele sondaży socjologicznych” (tamże). Okazuje się, że teraz prawda dokumentu fotograficznego wynika z jego subiektywizmu, ale też z seryjności, mnogości zapisów fotograficznych, jak w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet. Zwrócić tu należy jednak uwagę, że czytelna, łatwa interpretacja danych uzyskanych w tak pomyślanym zadaniu (teście) fotograficznym może być zwodnicza. Jak przypomina Rafał Drozdowski (2006: 56), standaryzacja podobnych testów projekcyjnych w psychologii zajęła wiele dziesięcioleci, a wypracowane standardy wcale nie dają niewątpliwych wyników.

<sup>18</sup> Ta analogia między też Stasiuka – że mapa i siatkówka oka mają tę samą kartografię.

Z podobnym projektem partnerskim mamy do czynienia w przypadku fotografa Marca Patout i zdjęciami dzieci psychotycznych, które przechodziły rodzaj terapii sztuką (Soulages 2007: 183 i n.). W opinii badacza sztuki fotografii zdjęcia wykonane przez dzieci mają świeżość spojrzenia, tj. ich poetyka sprzeciwia się koncepcji dogodnego momentu Henri Cartier-Bressona (tamże: 194). Istotne, że dzieci przedkładają czynność nad efekt, zatem fotografia staje się działaniem fotograficznym (tamże: 196–198) – ważne staje się nie tyle robienie ludziom zdjęć, co praca z nimi nad fotografią; zdjęcia nie są już zdjęciami czegoś, lecz zdjęciami z albo zdjęciami dla (Sztompka 2005: 211). Znamienne, że fotografowani we wszystkich trzech wskazanych wyżej przykładach (Nawaho, dzieci z Jasionki i Krzywej, psychotyczne dzieci) reprezentują grupy stygmatyzowane, wykluczone. Fotografia partnerska ma jednak nie tyle wzmacniać piętno marginalizacji, ile w ogóle czynić niewidzialne do tej pory grupy widzialnymi, obecnymi w przestrzeni publicznej. Fotografia staje się działaniem, dialogiem, interakcją (Soulages 2007: 273) – w opozycji do fotografii-badania (wedle maksymy Susan Sontag, że fotografia to śledztwo) i fotografii-pamięci (wedle Barthesa). Cechą tego nowego reportażu jest obok dialogu rozciągnięcie kategorii czasu w fotografii i poszerzenie obszaru podmiotowości (Sztompka 2005: 209).

Typowym gatunkiem takiej formy przedstawiana jest fotografia rodzinna (Rouillé 2007: 212), a sensie socjologicznym – metoda dokumentu osobistego. W zdjęciach osobistych można wyróżnić cztery funkcje. Trzy z nich są ukryte: umocnienie wspólnoty (gdyż na zdjęciach widoczne są więzi pokrewieństwa i powinowactwa), inicjowanie i podtrzymywanie interakcji między członkami rodziny, prezentowanie samego siebie, jedna zaś jawną: dokumentacja życia rodzinnego (Sztompka 2005: 63). Po pierwsze zatem, skoro uważa się jednocześnie, że zdjęcia rodzinne nie są mechanicznym zapisem, ale „starannie wyselekcjonowanym i społecznie regulowanym przedstawieniem różnych stron życia rodzinnego” (tamże: 27), zdjęcia dzieci z Jasionki i Krzywej nie są tak niewinne, jak usiłuje się wmówić, ich „niemedialność” narzucana jest werbalnie. Z drugiej jednak strony (relatywny) brak doświadczenia fotografujących i brak umiejętności technicznych to rodzaj znakomicie sprawdzającego się i potwierdzającego zażyłość członków grupy kodu ograniczonego. Delegacja kompetencji badaczy do dzieci stanowi metodę pozyskania przychylności tzw. odźwiernych (Hammersley 2000: 73)<sup>19</sup>, osób, które stoją na granicy grup, w które chcemy wniknąć; a zatem jest to ponownie jakaś forma dychotomizacji świata, nie partnerstwo. Z kolei oddanie kompetencji dzieciom wskutek niemożności bycia „insiderem” (niemożności lub wręcz niechęci prowadzenia obserwacji uczestniczącej) czyni z „tubylców” „outsiderów”: postulowane przez prowadzących warsztaty zakorzenienie w lokalności, zrozumienie jej specyfiki, konserwacja tej lokalności narzędziami fotografii wymagać będzie najpierw od mieszkańców „stanięcia na zewnątrz własnej kultury”. Ale gdzie, w jakim punkcie, z czyją perspektywą? – można zapytać. W jakim/ czym „świecie”? Można też doszukiwać się w projekcie fotografii partnerskiej maksymalizacji powiedzenia Roberta Capy: „Jeśli twoje zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to nie jesteś dostatecznie blisko”. Czy zamieszkać wewnątrz drugiego to wystarczająca odległość/bliskość?

<sup>19</sup> W tym kontekście H. Belting (2007: 81) przywołuje pogląd M. Augé, wedle którego mieszkańcy to tłumacze tradycji, strażnicy lokalności, broniący przed odchłanią pustki niepamięci.

## Teksty zmacone

Teksty nazywane w dyskursie antropologicznym zmaconymi nie są, jak niekiedy sugerowano, „dziwaczną igraszką”, lecz świadectwem faktu, iż „dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które **umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami**” (Geertz 1998: 216, podkr. moje). Innymi słowy mówiąc, być może artystycznie płodne i inspirujące w innych przypadkach uniejednoznacznienie składowych procesu komunikacji: nadawca–komunikat–kod–kontakt–kontekst–odbiorca (Jakobson 1972), sprzyja nadużyciom i manipulacjom. Są one efektem sylleptycznego autorstwa (kto jest autorem albumu: autorzy projektu warsztatów, dzieci, redaktorzy wydawnictwa?), nieprecyzyjnie zaprojektowanych odbiorców (darczyńcy Stowarzyszenia Rozwoju Sołectwa Krzywa, same dzieci, autorzy projektu, nabywcy albumu?) oraz niedookreślenia wpisanych w tekst intencji (nostalgia, współczucie, diagnoza, terapia, ciekawość, zamiłowanie do regionu, kolekcjonerstwo?). W efekcie powstał tekst – fuzja sprzecznych polityk, nieczytelnych idei, zawiedzionych oczekiwań.

## Bibliografia

podmiotowa

Świat. *Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* (2002), Wołowiec.

przedmiotowa

Barker Ch. (2005), *Studia kulturowe*, przeł. A. Sadza, Kraków.

Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.

Belting H. (2007), *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków.

Clifford J. (1999), *O autorytecie etnograficznym*, przeł. J. Iracka, S. Sikora, w: *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa.

Czapliński P. (2007), *Barbarzyńca na zagrodzie*, „Tygodnik Powszechny” nr 42.

Czapliński P. (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.

Drozdowski R. (2006), *Fotografia jako dokument osobisty*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań.

Drzazgowski T. (2000), *Warsztaty w świecie zamkniętym*, „Latarnik” nr 50.

Geertz C. (1998), *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków.

Hammersley M., Atkinson P. (2000), *Metody badań terenowych*, przeł. S. Dymczyk, Poznań.

Jakobson R. (1972), *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków.

Koszowy M. (2007), *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie”, z. 1–2.

- Millati P. (2008), *Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa.
- Nycz R. (1996), *Tropy „JA”*, w: *Ja, autor*, red. D. Śnieżko, Warszawa.
- Olechnicki K. (2006a), *Przemoc fotografii*, w: *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Poznań.
- Olechnicki K. (2006b), *Wartości estetyczne a poznanie naukowe w socjologii i antropologii obrazu*, w: *Co widzieć?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań.
- Potocka A.M. (2010), *Fotografia*, Warszawa.
- Rajewski M. (2006), *Fotografia antropologiczna jako tekst kultury*, w: *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, t. 2, red. J. Mazur, M. Rzeszutko-Iwan, Lublin.
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Said E. (2005), *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań.
- Sikora S. (1997), *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*, „Konteksty” z. 3–4.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków.
- Stasiuk A. (1997), *Dukla*, Wołowiec.
- Stasiuk A. (2004), *Jadąc do Babadag*, Wołowiec.
- Stasiuk A., Sznajderman M. (2002), *Ludzie nieistniejący*, „Znak” nr 6 (565).
- Sztandara M. (2006), *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opole.
- Sztandara M. (2008), *Fotografia, stereotyp małej ojczyzny i perspektywa prywatna*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1 (4).
- Sztompka P. (2005), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.
- Wright T. (1997), *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” z. 3–4.
- Zalewski C. (2002), *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, w: *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków.
- Netografia** [dostęp 16.11.2010]
- Drozdowski R., *Kwestionariusz Kultury Wizualnej*, <http://www.kulturawizualna.pl/archives/142>. <http://www.beskid-niski.pl/index.php?pos=/galeria&path=/archiwalne/spodenki>. <http://www.cap.ac.uk/cap.asp?pagename=rus-sum>. <http://www.czarne.com.pl/usedom/czarne2.html>; <http://www.krzywa.w.of.pl/home.html>.

**Project Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej as a blurred text****Abstract**

The text refers to ideological aspects of the collaborative photography project *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Communication ambiguity and plurality of authors and recipients of the text cause that it is a so called "blurred genre", in which the meaning is inconsistent.

**Słowa kluczowe:** ideologia, fotografia partnerska, etyka reprezentacji, tekst zmacony, fotografia w literaturze

**Key words:** ideology, collaborative photography, ethical aspects of representation, blurred text, photography in literature

**Magdalena Roszczynialska**

dr, teoretyk literatury, pracownik naukowy Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie oraz Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Krakowie. Zainteresowania badawcze: kultura i literatura popularna, antropologia kultury i literatury. Autorka książki *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* (2009). Ostatnio zajmuje się kulturą alternatywną oraz antropologią przestrzeni miejskiej.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Magdalena Berkowicz*

## Krótko o historii fotografii wojennej ze szczególnym uwzględnieniem zbiorów Muzeum Zeppelinów w Friedrichshafen z okresu I wojny światowej

Bez wątpienia każdy obraz fotograficzny jest uniwersalnym środkiem przekazu nieznającym granic, barier językowych, narodościowych czy etnicznych. Uniwersalność fotografii jest zapewne jedną z przyczyn jej nieustannej popularności. Można wyodrębnić wiele kategorii fotografii, jest wśród nich fotografia wojenna, która stanowi niezwykle fascynujący i zarazem obszerny fragment dziejów historii fotografii. Fotografię wojenną zaliczyć należy do nurtu fotografii reportażowej. Znaczący wpływ na jej rozwój wywarła fotografia socjalna, która mocno i stanowczo akcentowała problematykę społeczną w trakcie toczącego się konfliktu. Fotografie wojenne, właściwie bez znaczenia kiedy oraz podczas jakiego konfliktu zostały wykonane, stanowią bez wyjątku wymowny obraz człowieka w różnoraki sposób uwikłanego w tragiczne i niejednokrotnie brutalne sytuacje. Obrazy ludzkich niepotrzebnych cierpień ukazujące bezsens oraz niesprawiedliwość wojny – mocno akcentowane na fotografiach – wzbudzają emocje i zmuszają do refleksji. Warto w tym miejscu również nadmienić, że fotografia wojenna pełniła wielokrotnie funkcje propagandowe (Paul 2004: 59–60).

Henryk Latoś zwraca uwagę, że zdjęcia wojenne ukazujące historyczne wydarzenia, postaci, bitwy czy też pola walki posiadają niezaprzeczalną wartość dokumentalną, niezależnie od ich walorów artystycznych (Latoś 1985: 86–87). Warto tutaj dodać, że zanim fotografia zostanie uznana za wartościowe źródło historyczne, powinna najpierw zostać poddana odpowiedniej krytyce naukowej (Miśkiewicz 1973: 174–180).

Pierwsze zdjęcia, które zapoczątkowały narodziny fotoreportażu wojennego, zostały wykonane podczas wojny krymskiej toczącej się Bałkanach i Krymie w latach 1854–1855. Ich autorem był angielski malarz, pionier fotografii Roger Fenton (1818–1869), który na zlecenie rządu brytyjskiego udał się na teren działań wojennych, gdzie przebywał około czterech miesięcy. Plenerową pracownię fotograficzną ulokował Fenton w ciągniętym przez konie wozie, który zaadaptował do pełnienia funkcji ciemni-laboratorium. W wyposażeniu posiadał ponadto: 5 trzynożnych aparatów fotograficznych, 36 skrzyń z oprzyrządowaniem, słoje z chemikaliami, kasety i szklane płyty (Gernsheim, Gernsheim 1954, Barfield 2006). W czasie wojny funkcje fotoreporterskie już wcześniej na froncie pełnili Carl Sathamari oraz Charles Langolis.



Roger Fenton dotarł tam w 1855 roku, a więc pod sam koniec działań zbrojnych. W historiografii jednak właśnie on został uznany za pierwszego fotografa wojennego, zapewne dlatego, że zdjęcia pozostałych fotografów nie przetrwały próby czasu.

Dorobek fotograficzny Rogera Fentona z okresu wojny krymskiej szacowany jest na 350 zdjęć, ocenianych przez specjalistów w tej dziedzinie jako dobre pod względem technicznym, biorąc pod uwagę możliwości dostępnego wówczas sprzętu oraz trudne warunki, w jakich musiał je wykonać. Fotografie Fentona przedstawiały głównie sceny statyczne, wysokich rangą oficerów, sceny z życia obozowego żołnierzy, liczne krajobrazy. Brak scen z pola walki, po skończonej bitwie, pobojo-wiska, chaosu, martwych ciał żołnierzy, gdyż takie obrazy nie były w dobrym guście. Wszystkie fotografie były wcześniej ustawiane, zatem rodzi się pytanie, czy można nazwać je prawdziwymi zdjęciami oddającymi rzeczywistość (Latoś 1985: 27–30, Paul 2004: 61–65). Należy w tym miejscu podkreślić, że doświadczenia wojny krymskiej stały się przełomowe dla fotografii, która zaczęła być wykorzystywana od tej chwili również do celów militarnych. Okazała się ona przydatna zwłaszcza do rozpoznania terenu przyszłych działań wojskowych, przy sporządzaniu map oraz planów taktycznych. Wiele sztabów wojskowych posiadało sekcje fotograficzne, które pełniły jednocześnie kilka kluczowych funkcji: rozpoznania taktycznego i operacyjnego, reporterskie i sprawozdawcze (Latoś 1985: 38).

Dzieje polskiej fotografii wojennej rozpoczynają zdjęcia pięciu poległych 27 lutego 1861 roku w Warszawie podczas manifestacji przeciwko władzy carskiej, wykonane w pracowni fotograficznej Karola Beyera. W okresie powstania styczniowego swoją karierę fotograficzną rozwijał Walery Rzewuski (1837–1888). Jego wkład do dorobku polskiej fotografii wojennej został uznany za najcenniejszy w początkowym okresie polskiej historii fotografii (Latoś 1985: 44–51, Mossakowska 1981).

Z roku na rok upowszechniało się wykorzystywanie fotografii do różnych celów i przy różnych okazjach, także do celów wojskowych. Głównym powodem tego był nieustanny postęp techniczny w dziedzinie fotografii; wprowadzenie nowych urządzeń optycznych oraz technik fotograficznych. Sprzęt fotograficzny był coraz lżejszy, co umożliwiało pracę szybką, wygodną i dokładną (Latoś 1985: 130).

Przyjęło się w historiografii, iż twórcą fotoreportażu tytułowano Amerykanina Mathew Brady'ego (1823–1896), który podczas wojny secesyjnej (1861–1865) wykonał serię dramatycznych, wręcz szokujących ówczesnego odbiorcę zdjęć przedstawiających sceny z pola walki gęsto pokrytych ciałami zabitych, ciężko rannych czy powieszonych żołnierzy. Zbiór tych fotografii opublikowany pod nazwą *Incidents of War* został uznany przez liczne grono historyków za cenne źródło historyczne, które posiada dodatkowo walory artystyczne (Holmes 2001: 317–318).

W okresie wojny secesyjnej działalność fotoreporterską prowadzili również James Gardner i Timothy O'Sullivan, którzy wraz z Mathew Brady'em zaliczani byli do „wielkiej trójki” najwybitniejszych twórców fotografii reportażowej okresu wojny secesyjnej (Latoś 1985: 68). Przed wybuchem I wojny światowej fotografia reportażowa szybko rozwinęła się w wielu krajach, również na ziemiach polskich. Ważnym powodem tego było rosnące zapotrzebowanie na zdjęcia coraz liczniejszych czasopism ilustrowanych<sup>1</sup>. Do grona polskich najwybitniejszych fotografów, pionierów fotografii reportażowej okresu przed wybuchem I wojny światowej zaliczyć należy

---

<sup>1</sup> Wśród czasopism ilustrowanych szczególne zainteresowanie aktualnościami fotograficznymi wykazywały „Illustrated London News” i „L'Illustration” (por. Latoś 1985: s. 90).

m.in. Konrada Brandla (1838–1920) i Marcina Olszyńskiego (1829–1904) (Latoś 1985: 84–85).

Podczas I wojny światowej fotografia wojenna stała się stosunkowo powszechna. Eksperymentowano z fotografią w wielu dziedzinach, także w lotnictwie. Pierwsze próby związane z fotografią lotniczą przeprowadzano jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny w wielu krajach, zaś w trakcie jej trwania liczne armie posiadały w swoich szeregach wyspecjalizowane oddziały wykorzystujące fotografię do rozpoznania terenu nieprzyjaciela czy sporządzania map wojskowych. Wyjątkowo pożyteczna okazała się do realizacji tego rodzaju zadań wcześniej wspomniana fotografia lotnicza wykonywana z pokładów samolotów, balonów oraz sterowców (Latoś 1985: 93, Hallion 2003: 61–74, Crouch 2009: 54–59, Abercron 1929: 52–59, J. Środulska-Wielgus 2002: 275–293).

Do innych zadań wojskowych formacji fotograficznych zaliczyć należy także sporządzanie dokumentacji fotograficznej poszczególnych starć, bitew czy też wydarzeń z życia obozowego żołnierzy. Najliczniejszą i przy tym najlepiej wyposażoną pod względem technicznym służbę fotograficzną posiadały armie amerykańska i niemiecka (Latoś 1985: 93). Warto również w tym miejscu zaznaczyć, że w okresie I wojny światowej powstawało mnóstwo zdjęć, których autorami byli amatorzy, często żołnierze (zob. Dewitz 1989). Świadectwem tego jest duża liczba zachowanych fotografii anonimowych autorów.

Do tego typu zbiorów zaliczyć należy m.in. bogatą kolekcję fotografii niemieckiego Muzeum Zeppelina w Friedrichshafen. Spośród 11 943 zdeponowanych w tamtejszym archiwum zdjęć wytypowałam 13 pochodzących z lat Wielkiej Wojny przedstawiających zeppelin w trakcie prowadzenia działań militarnych.

Niemieckie sterowce odegrały bezprecedensową rolę podczas działań wojennych. Pomysłodawcą tych konstrukcji był hrabia Ferdinand von Zeppelin (1838–1917)<sup>2</sup>. Niemiecka flota sterowców w trakcie 51 nalotów na Wielką Brytanię przeprowadzonych od stycznia 1915 do sierpnia 1918 roku zrzuciła na Londyn oraz inne miasta, głównie znaczące ośrodki przemysłowe, 5806 sztuk bomb ważących od 3 do 1000 kilogramów. Łączna masa zrzuconych ładunków wynosiła około 197 ton. Na skutek bombardowań śmierć poniosło 557 osób, natomiast 1358 odniosło rany. Straty materialne wyrządzone przez bombardowania sterowców oszacowano na kwotę 1,5 miliona funtów. Naloty na Anglię przeprowadzane były masowo, najczęściej pod osłoną nocy. W nocy z 2/3 września 1916 roku niemieckie sterowce przeprowadziły atak, w którym udział wzięło aż 16 maszyn należących zarówno do floty: L11, L12, L14, L16, L17, L21, L22, L23, L24, L31, L32 i SL8, jak również do armii: LZ90, LZ97, LZ98 i SL11. Ponadto sterowce wykonywały loty rozpoznawcze, m.in. w rejonie Morza Północnego i Bałtyckiego. Szacuje się, że w sumie w czasie wojny sterowce niemieckiej marynarki wykonały około 1200 lotów tego typu (zob. Robinson

---

<sup>2</sup> Urodzony 8 lipca 1838 r. w Konstancji. W młodości zdobył staranne wykształcenie, następnie studiował na Politechnice w Stuttgarcie, skąd trafił do szkoły wojskowej w Ludwigsburgu, gdzie rozpoczął swoją karierę wojskową. Uczestniczył m.in. w wojnie secesyjnej (1861–1865), tam też był jednym ze świadków wykorzystania balonów do celów militarnych. To wydarzenie zainspirowało go do rozważań nad możliwościami wykorzystania balonu na polu walki. Po licznych próbach udało mu się wcielić w życie wymarzony projekt sterowca o konstrukcji szkieletowej, którego pierwszy wzlot nad Jeziorem Bodeńskim odbył się 2 lipca 1900 r. Zmarł 8 marca 1917 r. (zob. Zeppelin 1913, Italiaander 1980).

1971, 2005, Colsman 1933, Kleinhans, Meighörner 2004, Buttlar, Brandenfels, Freiherr 1931).

Prezentowane fotografie posiadają nieprzecenioną wartość historyczno-dokumentalną. Przeciętnemu odbiorcy mogą wydawać się nudne, gdyż nie są to obrazy ukazujące dramatyzm i cierpienie. Jednak dla badaczy zajmujących się tą tematyką stanowią wyjątkowo cenne źródło historyczne, tym bardziej że całość zasobu jest doskonale zachowana i uporządkowana.

Do grona sławnych i znanych fotografów okresu I wojny światowej należą: André Kertesz, Piotr Ocuł, Aleksej Sawalew, Henry Manuel, Charles Vaucher, Vlado Bleziczaczy, Alfred Eisenstaedt. Zaś do grona popularnych polskich fotografów końcowego okresu Wielkiej Wojny zaliczyć można: Mariana Fuxa – założyciela pierwszej polskiej agencji fotograficznej, zamieszczającego fotografie na łamach „Świata” oraz Wacława Saryusza Wolskiego publikującego fotografie w „Tygodniku Ilustrowanym” (Latoś 1985: 117–120).

W latach 1918–1939 na kartach historii zapisało się kilka konfliktów zbrojnych, jednak szczególną uwagę pragnę zwrócić na wojnę domową w Hiszpanii, gdzie karierę fotoreporterską rozpoczął Robert Capa, którego twórczość stanowi niezwykle cenny wkład w tę dziedzinę fotografii (Latoś 1985: 137–138). Robert Capa (właściwie André Friedmann) przyszedł na świat 13 października 1913 roku w Budapeszcie. Wywodził się z węgierskiej zasymilowanej rodziny żydowskiej. W niezwykle bogatym dorobku fotoreporterskim Roberta Capi znajdują się zdjęcia wykonane podczas hiszpańskiej wojny domowej, II wojny światowej, I wojny izraelsko-arabskiej oraz I wojny indochińskiej. Wśród zdjęć wykonanych podczas hiszpańskiej wojny domowej znajduje się fotografia zatytułowana *Śmierć hiszpańskiego republikanina*, która doczekała się wielu różnorodnych opracowań i należy do jego najpopularniejszych prac. Zginął podczas wykonywania swej fotoreporterskiej służby w tragicznych okolicznościach 25 maja 1954 roku na skutek wybuchu miny w Thai Binh w Wietnamie (zob. Whelan 1985: 3–31, 56–59, 80–82).

Podsumowując, fotografia wojenna, która z biegiem lat przekształciła się w fotografię reportażową, odgrywała i nadal odgrywa ważną rolę. Owoce pracy niezliczonej liczby fotografów, tych zawodowych i amatorów, stają się cennymi dowodami czasów wojny, pamiątkami po uczestniczących w niej ludziach, często jedynym śladem jej ofiar.

## Bibliografia

- Abercrombie H. von (1929), *500 Fahrten im Frießballon: Erlebnisse und Erfahrungen*, Berlin.
- Barfield T. red. (2006), *War Photography: Images of Conflict from frontline photographers*, Paragon.
- Colsman A. (1933) *Luftschiff voraus! Arbeit und Erleben am Werke Zeppelins*, Berlin.
- Crouch T.D. (2009), *Lighter than air, an illustrated history of balloons and airships*, Baltimore.
- Dewitz B. von (1989), „So wird bei uns der Krieg geführt!” *Amateurfotographie im Ersten Weltkrieg*, München.
- Gernsheim H., Gernsheim A. (1954), *Roger Fenton; photographer of the Crimean War, His photographs and his letters from the Crimea*, London.
- Hallion R.P. (2003), *Taking fight*, Oxford.

- Italiaander R. (1980), *Ferdinand Graf von Zeppelin; Reitergeneral, Diplomat, Luftschiffpionier: Bilder und Dokumente*, Konstanz.
- Kleinhans P. Meighörner W. (2004), *Die großen Zeppeline. Die Geschichte des Luftschiffbaus*, Berlin.
- Latoś H. (1985), *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa.
- Miśkiewicz B. (1973), *Wstęp do badań historycznych*, Warszawa.
- Mossakowska W. (1981), *Walery Rzewuski (1738-1888) fotograf*, Wrocław.
- Paul G. (2004), *Bildes des Krieges, Krieg der Bilder*, Paderborn.
- Holmes R. red. (2001), *The Oxford Companion to Military History*, Oxford.
- Robinson D.H. (1971), *The Zeppelin in Combat. A History of the German Naval Airship Division 1912-1918*, London.
- Robinson D.H. (2005), *Deutsche Marine-Luftschiffe 1912-1918*, Bonn.
- Śródulska-Wielgus J. (2002), *Czynnik obserwacji lotniczej w formowaniu zespołów maskujących w fortyfikacji*, w: *Lotnicza historia, archeologia i tradycja miejsca*, pod red. R. Kowalskiego i K. Wielgusa, Nowy Targ.
- Treusch Buttler-Brandenfels H.F. von (1931), *Zeppeline gegen England*, Zürich.
- Whelan R. (1985), *Robert Capa: a biography*, London.
- Zeppelin F. von (1913), *Das Werk Zeppelins*, Stuttgart.

## **Briefly about the history of war photography with special regard to the collection from the period of the World War I located in the Zeppelin Museum in Friedrichshafen**

### **Abstract**

The author of the article focuses on the description of war photography which she classifies as journal photography. She points out that the development of this type of photography was considerably influenced by social photography. She argues that the image of unnecessary human suffering shows the senselessness and injustice of war which are strongly accentuated in photographs. Such emphasis affects emotions, compels the receiver to reflection and performs a propaganda function at the same time. On selected examples, the author presents the historical, documentary and artistic value of war photographs. She devotes a separate part of the article to the description of the beginnings of the Polish journal photography.

**Słowa kluczowe:** fotografia wojenna, fotografia archiwalna, fotoreportaż

**Key words:** war photography, archival photography, photojournalism

### **Magdalena Berkowicz**

doktorantka Instytutu Historii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Były pracownik Działu Gromadzenia i Opracowania Zbiorów Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie. Obecnie współpracuje z muzeum realizując warsztaty edukacyjne poruszające tematykę lotniczą. Autorka książki: *O kobiecie która kochała latać: Stefania Wojtulanis Karpińska „Aviomama”* (2010). Jej zainteresowania badawcze związane są z lotnictwem w czasie I wojny światowej oraz historią kobiet w lotnictwie. Interesuje się także fotografią.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Agnieszka Ogonowska*

## Współczesny świat w obiektywie

### Marcina Maciejowskiego: realizm medialny

Przedmiotem artykułu jest analiza twórczości malarskiej Marcina Maciejowskiego w kontekście jej związków intermedialnych, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii. Artysta urodził się 14 czerwca 1974 roku w Babicach koło Krakowa. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, przerwał jednak studia po trzecim roku i kontynuował swoją edukację na Wydziale Grafiki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1996–2001 był członkiem Grupy Ładnie, w jej skład wchodził także: Rafał Bujnowski (rocznik 1974), Marek Firek (rocznik 1958 – wydawca PK), Wilhelm Sasnal (rocznik 1972) oraz Józef Tomczyk ps. „Kurosawa” (artysta amator i model na krakowskiej ASP, ur. 1941 – zm. 2006). Grupa inspirowała się neodadaizmem, działalnością Łodzi Kaliskiej oraz wrocławskiego Luxusu. Jej członkowie wydawali własny art zin, najpierw pt. „Pismo w Poniedziałek”, następnie „Pismo we Wtorek” i w końcu „Słynne Pismo we Wtorek”. Na jego łamach propagowali m.in. ideę sztuki sprzedajnej, publikowali reklamy dzieł członków grupy wraz z cennikami, propagowali tezę, iż tworzenie sztuki wynika z nudy, a zajmowanie się działalnością artystyczną jest niepoważne. W ten sposób prowadzili otwartą polemikę z mitem modernistycznego artysty – wizjonera, któremu przyznaje się specjalną pozycję społeczną, wynikającą z wykonywanego zawodu – powołania. Jak pisze Karol Sienkiewicz (2007):

Malarstwo członków Grupy Ładnie określane terminami banalizm (podobnie jak wcześniej określano literatów urodzonych w latach siedemdziesiątych) czy popbanalizm (określenie wprowadzone przez pismo „Raster”), stanowiło reakcję na kapitalistyczną rzeczywistość Polski po 1989 roku. Cechą łączącą ich obrazy były tematy zaczerpnięte z potocznej codzienności, także z gazet, kolorowych magazynów, reklam, telewizji. Chętnie sięgali po estetykę kiczu i reklamy, strategię ironii. W tym czasie Marcin Maciejowski przemałowywał zdjęcia z prasy (uzupełniane tekstem), Bujnowski tworzył „Obrazy-przedmioty” (1999–2002) i prowadził Galerię Otwartą na trzech billboardach w centrum Krakowa (od 1998 roku), Sasnal między innymi narysował komiks „Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001” (wydany przez Galerię Raster w 2001 roku), a Firek umieszczał na swych płótnach proste rebusy. Jako ich wspólną akcję malarską potraktować można jedynie przygotowanie kampanii reklamowej rozgłośni radiowej

Radiostacja na zlecenie agencji d'Arcy. Stanowiło ją dziewięć ręcznie malowanych billboardów, które zawisły na ulicach Krakowa.

Po rozwiązaniu Grupy Ładnie każdy z jej członków (może za wyjątkiem Józefa Tomczyka „Kurosawy”) rozpoczął indywidualną ścieżkę artystyczną. Mimo że sami zainteresowani traktują ten etap wspólnej działalności bardziej w kategoriach grupy towarzyskiej aniżeli artystycznej, krytycy sztuki analizując obrazy Maciejowskiego wciąż powracają do tego epizodu w jego karierze zawodowej.

Twórczość Marcina Maciejowskiego ma charakter intermedialny; artysta w sposób oczywisty nawiązuje do poetyki i estetyki: komiksu, reklamy komercyjnej, plakatu socrealistycznego, malarstwa realistycznego, obrazów Andrzeja Wróblewskiego, tabloidu, filmu dokumentalnego, programu telewizyjnego, katalogów mody, graffiti czy w końcu fotografii, zarówno prasowej, reklamowej, jak i pocztówkowej. Przykładem „typowego” dla jego twórczości obrazu nawiązującego do estetyki „zdjęcia z wakacji” jest choćby obraz „Ustka” z 2007 roku, klasyczne ujęcie wspomnieniowe: postaci nie mają twarzy, ale zostały utrwalone specyficzne dla tego regionu atrybuty: statek i kapitan (również pozbawione cech indywidualnych, wyróżniających, to raczej znaki-indeksy konkretnego miejsca). Co warto podkreślić, dzieło to również dokumentuje epizod (wyjazd do Ustki) członków Grupy Ładnie<sup>1</sup>, jest zatem elementem narracji autobiograficznej. Trzeba zauważyć, że maniera malowania postaci bez twarzy towarzyszy Maciejowskiemu na wielu obrazach, co jednak nie powoduje, że są one nierozpoznawalne. Niekiedy pozbawienie oblicza ma dodatkowe symboliczne znaczenie, tak jak w przypadku dzieła przedstawiającego Adolfa Hitlera w towarzystwie Leni Riefenstahl lub każdej z tych postaci osobno, prace: *LR* (Leni Riefenstahl) oraz *Balkon* (Adolf Hitler).

Niektóre prace mają wręcz charakter kolażu, w których łączą się elementy różnych przekazów medialnych na prawach *foundfootage*. W jego pracach spotykamy się ustawicznie z praktyką odrzucenia portretowania świata „jako takiego” na rzecz przyglądania się jego wizualnym i audiowizualnym obrazom, obecnym w systemie/ w systemach kultury i łatwo rozpoznawalnym przez odbiorcę. Obrazy Maciejowskiego pośrednio odwołują się także do tematu koegzystencji starych i nowych mediów (np. odpowiednio: malarstwa, rzeźby oraz fotografii, filmu, telewizji), a także współistnienia różnych poziomów i obiegów sztuki (np. sztuka artystyczna vs sztuka użytkowa, jaką z pewnością są przynajmniej niektóre reklamy). Dzieła te można postrzegać w kategoriach specyficznych ekranów, o których pisał Lev Manovich w *Języku nowych mediów*, lecz w tym przypadku podział na tzw. ekrany statyczne i dynamiczne ulega problematyzacji. Obrazy Maciejowskiego to oczywiście przekazy statyczne i niezmiennające się w czasie, ale trzeba pamiętać, że w wielu z nich (w zależności od tematyki) została unieruchomiona – niby w obiektywie fotografa – współczesna sfera przedstawień medialnych. Mamy zatem do czynienia z ekranem o podwójnej soczewce; z portretem portretu, z podwójnie zapośredniczoną reprezentacją świata.

Maciejowski nie ukrywa swoich inspiracji, wydaje się raczej, że poprzez swoją twórczość próbuje ukazać siłę zmedytowanego, a czasem symulakrycznego

<sup>1</sup> Informacja na podstawie wykładu *Realizm, alegoria, historia sztuki – malarstwo Marcina Maciejowskiego*, towarzyszącego wystawie *Tak jest. Marcin Maciejowski*, dr Andrzeja Szczerskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie.



wymiaru naszej rzeczywistości. Artysta zwraca uwagę na negatywne konsekwencje ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym różne sfery i wymiary konsumowania utożsamiane są z obszarem wolności, podczas gdy – jak wskazuje autor – choćby w swoich pracach poświęconych ikonom kultury różnych poziomów lub celebrytom – często dochodzi do uprzedmiotowienia ludzi. Stają się oni elementem rynku, atrakcją na kiermaszu popularnych rozrywek, komponentem medialnego spektaklu.

Z kolei wyostrzony zmysł obserwacyjny każe mu przejmować różne elementy rzeczywistości codziennej, które w ramach kadru obrazu zyskują nowy status; w wielu przypadkach obraz „rozkłada” się na pojedyncze, symetryczne kadry, w których uwieczniono zdarzeniowość, a więc narrację rozciągającą się w czasie. Ta maniera lokuje jego dzieła blisko popartu. W niektórych pracach pojawia się połączenie dwóch wymiarów temporalnych, będących z perspektywy odbiorcy dwoma punktami na osi czasu oznaczającego przeszłość. W pracy *Byliśmy szczęśliwi* (2002) widzimy na jednej płaszczyźnie obrazu dziewczynę po zażyciu tabletek (najprawdopodobniej próba samobójcza jako wynik nieszczęśliwej miłości) oraz powyżej tę samą postać siedzącą na kolanach zakochanego wówczas mężczyzny. Maciejowski odwołuje się zatem do zdolności konceptualnych odbiorcy, który na podstawie informacji przekazanych przez obraz (coś na kształt sjużetu) potrafi bez trudu zrekonstruować fabułę. Niekiedy malarz wykorzystuje swoje doświadczenia z zakresu architektury, gdy na płaszczyźnie dzieła łączy rzuty budowli z „fotograficznymi” zbliżeniami ich wybranych elementów; tak dzieje się np. w pracy *Kaplica Sykstyńska* (2005). Dzięki tym strategiom (m.in. wykorzystania tzw. infografik) Maciejowski podejmuje w swoich pracach jeszcze jeden problem: zagadnienie intermedialności. Intermedialność „funkcjonuje” w jego dziełach na kilku płaszczyznach:

- po pierwsze, przenosi on temat z jednego medium w drugie (np. z fotografii prasowej w przestrzeń obrazu malarskiego); w ten sposób ukazuje znaczenie środowiska, w którym funkcjonuje przekaz na poziomie fabularnym, dla jego interpretacji. Zupełnie inaczej dekodujemy zdjęcie z tabloidu aniżeli ten sam komunikat uwieczniony na płótnie, a na dodatek upubliczniony w przestrzeni muzealno-galerijnej; kontekst ekspozycji odgrywa niebagatelną rolę w procesie interpretacji przekazu;
- po wtóre, w kompozycji korzysta i wyraźnie inspirować się estetyką innych mediów elektronicznych, reklamą, komiksem, a także rzeźbą i architekturą; posiłkując się kodami obcymi dla malarstwa sytuuje swoje dzieła w przestrzeni „pomiędzy” różnymi rozwiązaniami estetycznymi i komunikacyjnymi. Stąd jego prac nie można analizować poprzez tradycyjne kategorie estetyczne: piękno, brzydota, tragiczność (wartości mocne) czy zabawność, banalność, świeżość (wartości słabe), nie wyczerpują one bowiem całkowicie charakteru tych dzieł. Ich wielowymiarowość polega również na tym, że niezależnie od prymarnego statusu (są dziełami sztuki) stanowią także istotny element współczesnej kultury wizualnej, a także źródło istotnych informacji socjologicznych (m.in. na temat kondycji polskiego społeczeństwa).

Niekiedy artysta stosuje strategię kompozycyjną, która przypomina poetykę opowieści transmedialnej opisywanej przez Henry’ego Jenkinsa (2007: 93–129), np. w dziele *Jak tu teraz żyć?*. W środku tego specyficznego opowiadania autor



umieszcza czarno-biały billboard przedstawiający typową polską rodzinę siedzącą przy stole. Na tę medialną narrację składają się także m.in.: film *Lalka* w reżyserii Ryszarda Bera z 1977 roku, plakaty teatralne, okładki „Przekroju” i zagranicznych czasopism poświęconych współczesnej sztuce. Estetykę popartu widać z kolei wyraźnie w tych obrazach, które nawiązują do wizerunków słynnych osób (np. modelki Claudii Schiffer – podpis „Naturlich Blond” czy pięściarza Andrzeja Gołoty – odpowiednio napis „Gołota Polak ze złota”) i znanych filmów światowego kina; tak dzieje się w bliźniaczo skomponowanych narracjach malarskich, które przypominają także fotoreportaże złożone z 9 zdjęć (kadrów). Z taką sytuacją spotykamy się w obrazach: *Michael i Apolonia Corleone*, 2003 (*Ojciec chrzestny I*); *Myślisz, że pozwolę Ci odejść?*, 2005 (*Ojciec chrzestny II*); *Chcę z Tobą porozmawiać*, 2004 (*Człowiek z blizną*); *Nigdy nie pytaj mnie o interesy*, 2005 (*Ojciec chrzestny I*). Tendencje popartowskie widać może jeszcze lepiej w cyklu *VIP*, w którym autor przygląda się współczesnej rzeczywistości popkulturowej oraz światu celebrytów; tu liczy się forma, gustowne opakowanie – kostium, specyficzny blichtr. Dzieła te można również analizować w odniesieniu do założeń estetyki konsumenckiej, jako jej swoistą krytykę. Maria Gołaszewska z perspektywy estetyka zauważa: „Liczy się tu «gust»” powszechnego, masowego odbiorcy – nie o piękno wszak chodzi, lecz o użyteczność praktycznej rzeczy. Także człowiek zostaje w pewnym stopniu urzeczowiony, gdy poddaje się zabiegom fryzjera, stylisty makijażu, wizażysty czy kreatora mody” (Gołaszewska 2001: 207).

Dlatego obraz *VIP (A.H)* (2008), przedstawiający kobietę bez twarzy w czerwonej szykownej sukience, opatrzony został przez artystę komentarzami: „Kogo kryje inicjał? Co to za różnica”. Można by dopowiedzieć: współczesna kultura konsumpcyjna tworzy określone zestawy propozycji, w które jedynie można wtłoczyć własną osobowość.

Nawiązania medialne, także w formie komentarza do powszechnych praktyk powielania, kopiowania, przejmowania istniejących już obrazów, również na prawach remiksu, są dostrzegalne w cyklu *Nie kopiować*; tu pojawiają się dwa dzieła: *Nie kopiować, BB* (2006) i *Nie kopiować, CC* (2006), które są w istocie skopiowanymi z sieci obrazami słynnych aktorek – ikon światowej kinematografii i bogiń seksu: Brigitte Bardot i Claudii Cardinale.

Niczym fotograf Maciejowski eksperymentuje także z różnymi punktami widzenia rzeczy, a przez to zwraca uwagę na sam język mediów (zarówno zdjęć, jak i obrazów malarskich, których jest autorem). To widać wyraźnie na niektórych obrazach, by wspomnieć choćby: *Bez tytułu (Lidka góra)* (2006) i *Bez tytułu (Lidka dół)* (2006). Podtytuły wskazują na sposób portretowania postaci, ujmowania jej w ramach kadru obrazu; gdyby nie użycie imienia bohaterki tych przedstawień, sposób jej ujęcia (płaski, schematyczny, statyczny) sprawia, że mogłaby być to każda młoda dziewczyna o podobnym wyglądzie.

W niektórych pracach przedstawia ludzi i przedmioty codziennego użytku wręcz z werystyczną dokładnością: tak jest na obrazach *Grający w karty* (2009), *Pijąca piwo* (2009), *07.15 (wg „Dwanaście” M. Świetlickiego)* (2008), *Akhalgori* (2009), które zbliżone są do rozwiązań charakterystycznych dla fotorealizmu, nurtu w malarstwie XX wieku dążącego do przedstawiania rzeczywistości z jak największą precyzją. W założeniach fotorealizmu dostrzec można również nawiązania

do popartu w związku z pragnieniem przedstawienia na płótnie nieprzekłamaniej, wręcz hiperrealistycznej rzeczywistości. Podobnie jak Maciejowski, również amerykańscy przedstawiciele tego nurtu wykorzystywali fotografię jako punkt odniesienia dla tworzonych przez siebie dzieł.

Wyraźne nawiązania do poetyki, estetyki, a nawet logiki różnych mediów, np. filmu, oper mydlanych czy gier komputerowych, łatwo dostrzec w pracach *Kuzynka naszego dyspozytora (Pociągi pod specjalnym nadzorem)* (2008), a także korespondujących ze sobą ze względu na „telewizyjną” tematykę *Lucecita wyznaje Gustawowi* (2000) oraz *Lucecita* (2000). Można zresztą te prace potraktować jako specjalne fototy filmowe czy telewizyjne ukazujące „klimat” dzieł, do których się bezpośrednio odnoszą. Wyraźnym nawiązaniem do klasycznej kompozycji filmowej, charakterystycznej choćby dla kina hollywoodzkiego, a współcześnie spotykanej w telewizyjnych serialach fabularno-dokumentalnych jest podpis, a zarazem tytuł obrazu: *Do 1913 roku ten dom...* (2008). Na dole ekranu widnieje tekst w języku angielskim: „Untile 1913 this house would be his favourite place. The local motifs will enrich many of his paintings”. Można go uznać za ujęcie ustanawiające (jeśli za kontekst interpretacyjny przyjąć rozwiązania filmowe) lub odpowiednik podpisanej fotografii, gdzie komentarz pozwoli lokować zdjęcie w pewnym kontekście precyzującym charakter miejsca akcja. Nawiązania do konwencji gier komputerowych dostrzec można w obrazie *Widok z lufy karabinu* (2002), gdzie widz patrzy na budynki (prawdopodobnie obozu koncentracyjnego) z pozycji snajpera, żołnierza ostrzeliwującego, pilnującego terenu. Mamy zatem do czynienia z pewną formą przemocy ikonicznej, odbiorca obrazu jest zmuszony do przyjęcia pozycji wyznaczonej mu arbitralnie przez malarza. Jest to pozycja voyeura, który chcąc nie chcąc patrzy na wydarzenie i identyfikuje się poznawczo ze stroną okupanta, prześladowcy, a z pewnością żołnierza. Widz czuje tu wyraźnie, że jest elementem zamkniętej rzeczywistości świata obrazu, znaczenie realnego miejsca jego usytuowania zanika wobec tej formy doświadczenia, którą narzuca mu artysta. Uczucie bycia podglądaczem staje się udziałem wielu czytelników tabloidów, za pośrednictwem zamieszczonych tam fotografii wkraczamy w sferę różnie definiowanych prywatności. W tym konkretnym obrazie chodzi o coś więcej i o coś innego: tu voyeueryzm wynika przede wszystkim z przyjętej pozycji obserwatora wydarzeń, a nie z tematyki obrazu.

Postawa twórcza artysty oscyluje między pozycją kronikarza bieżącej rzeczywistości a jej komentatora. Maciejowski nie jest współczesnym malarzem historycznym, nie podejmuje tematów tzw. wielkich (sytuuje się bliżej popbanalizmu), koncentruje się raczej na mikronarracjach malarskich odkrywających nadzieje, postawy, stereotypy Polaków po roku '89. Jak pisze Violetta Sajkiewicz na łamach „Dekady Literackiej”:

polski model konsumpcjonizmu przypomina raczej realia zachodnich społeczeństw z przełomu lat 50. i 60. XX wieku niż współczesnych państw poprzemysłowych. W sferze konsumpcji nie dotarła jeszcze do nas (lub dotarła w minimalnym stopniu) moda na zbieranie wrażeń. Polscy konsumenci pozostają ciągle, o czym przypomina twórczość Sławomira Shutego, na etapie gargantuicznego pochłaniania tanich dóbr. Różnego rodzaju namiastek, którymi zachłysnęli się na początku lat 90. Mogłem – pisze Shuty – umrzeć z przejedzenia. [...] Potrafiłem [...] jeść bez ustanku, różne szmatławce jeść, różne kolorowe gówna pić i oglądać o podobnej wartości kalorycznej programy telewizyjne na

kablówce lub uganiać się po korytarzach w jakiejś prymitywnej grze video”. Ziszczenie się marzeń, by „napić się koli za wszystkie czasy” i zobaczyć jak najwięcej kreskówek Disneya, nie przyniosło zaspokojenia. Okazało się, że im bardziej feeryczny jest konsumpcjonistyczny spektakl, tym szybciej można się nim znudzić. Choćby dlatego, że w poddanej standaryzacji, zmakdonaldyzowanej rzeczywistości wszystko jest przewidywalne, płaskie i oczywiste. Nie ma w niej miejsca na karnawałowe przekraczanie norm, magię i tajemniczość, a wzrost różnorodności kultury, paradoksalnie, pogłębia jej jednorodność (Sajkiewicz 2005).

O jednorodności postpopu przypomina właśnie twórczość Maciejowskiego: autor czerpie tematy z uniwersum medialnego, a w swoich pracach odzwierciedla zainteresowania przeciętnego Polaka: płaski świat jego marzeń, potrzeb i wyobrażeń na temat wolności, autonomii, demokracji. Jego twórczość unieważnia także granicę między różnymi poziomami sztuki, wszystko w jego pracach istnieje **obok siebie**: i genialny Kantor, i ojciec dyrektor z Torunia. Nie ma już hierarchii, a zatem nie istnieje możliwość waloryzowania technik, tematów, a wartość dzieła sztuki wyznaczają rynek, media i moda, nowatorska forma ekspozycji. Komunikatywność jego dzieł bazuje na związku z obrazami produkowanymi w ramach polskiej mediasfery, które są rozpoznawalne dla przeciętnego widza.

Pierwsza z wymienionych postaw (kronikarza rzeczywistości) przejawia się w łatwo rozpoznawalnych relacjach referencyjnych: między światem obiektywnym a jego malarskim portretem istnieje relacja podobieństwa, czasem na poziomie ikonycznym, rzadziej na poziomie indeksalnym. Maciejowski z materii rzeczywistości wyławia fakty i mikrowydarzenia komentowane właśnie w innych popularnych mediach, głównie kolorowej prasie i telewizji; epatuje atrakcyjnością przeżywanych niegdyś przez opinię publiczną news’ów, które w jego pracach nabierają nowych znaczeń i wartości (stają się elementem nie tylko pamięci obrazów świata wydarzeń, ale pamięcią ludzi i pokolenia, które było świadkami i uczestnikami tych wydarzeń). Jak pisze André Rouillé (w książce poświęconej fotografii): „Rzeczywistość i obraz nie są ze sobą zestawione *face-à-face* w binarnej relacji przyciągania. Pomiędzy rzeczywistością i obrazem znajduje się nieskończona liczba innych obrazów, niewidocznych, lecz działających, które tworzą wizualny porządek, narzucając ikoniczne zalecenia i estetyczne schematy”. (2007:12). Malarz patrzy na rzeczywistość przez pryzmat fotograficznych, filmowych, telewizyjnych jej reprezentacji, podkreślając zmediatyzowany charakter współczesnych kontaktów człowieka ze światem.

Druga postawa twórcza – komentatora rzeczywistości – wyraża się zarówno w sposobach ujmowania tematu (analiza hermeneutyczna w ujęciu Piotra Sztompki), jak i w rzeczywistych komentarzach do obrazów ujętych w formie komiksowych dymków czy podpisów na powierzchni obrazu lub zamieszczonych obok tytułów. Zarówno te ostatnie, jak i sama tematyka dzieł malarza nie pozostawia odbiorcy dużo miejsca na swobodną interpretację; nie jest to bowiem sztuka oparta na aluzji i niedopowiedzeniu, ale na figurze myśli autora odwołujących się bezpośrednio do dobrze znanych faktów społecznych i politycznych. W twórczości tej sporo miejsca zajmują także problemy ogólne, dotyczące życia Polaków współcześnie, jak: konsumpcja, bieda, religijność, stosunek do polityki czy relacje międzyludzkie. Ukazuje wydarzenia historyczne w konwencji infografiki, przez co tworzy wrażenie banalizacji tematów wielkich. Historia, zwłaszcza najnowsza,

jest często sprowadzana do kilku plam i kilku kresek, dzięki którym dokonujemy jednak bezbłędnego rozpoznania postaci i wydarzeń. „Szczątkowość” tych przedstawień odpowiada także strategii traktowania jej przez nowe media (np. wikipedię czy telewizję, która przekształca Historię w medialne opowieści: *media-story*). Maciejowski podkreśla w tych pracach współczesne patrzyenie na wydarzenia przeszłe, rolę ich interpretacji z punktu widzenia współczesnego uczestnika kultury, a także – pośrednio – wskazuje na konwencjonalny charakter wszelkich przedstawień, także realizmu.

Specjalne miejsce znajduje w twórczości artysty powinowactwo z fotografią. Te współzależności można rozpatrywać na poziomie funkcjonalnym i estetycznym. Podobnie jak fotografia (zwłaszcza prasowa, którą Maciejowski się silnie inspiruje) jego dzieła są pewnym (ideologicznym i subiektywnym, jak zawsze w przypadku przekazów medialnych) zapisem rzeczywistości widzianej z określonej perspektywy. Po wtóre – wykorzystuje w swoich pracach kody obrazowania charakterystyczne dla przekazów fotograficznych, a także podejmuje charakterystyczne dla tego medium dylematy etyczne, np. związane ze sferą prywatności, intymności, tabu oraz aktami twórczej transgresji, a także zwykłej fotoreporterskiej pogoni za sensacją. W wywiadzie udzielonym Marcie Karpińskiej (2010) artysta wyznaje:

Tematy pozbierałem z gazet. Taka psychologia dla gospodyń – żeby dzieci nie widziały takich scen. Każdy artykuł ilustrowało pozowane zdjęcie, że mąż na przykład krzyczy na żonę. Po wystawie „Popelita” w Bunkrze w zeszłym roku, pani szatniarka z Bunkra, miała tam mnóstwo takich gazet i dała mi je wszystkie. Z każdej gazety brałem jeden temat psychologiczny.[...]

Tu na przykład mam zdjęcia z filmu „Trainspotting”. A tutaj osobny plik „Obciach fryzury” – niektóre już namalowałem. Znalazłem to w internecie. Tutaj „Kibice stadionów”. Tu właśnie to nagrałem z telewizora, no z tych stop klatek powstał komiks. Inny plik: „Elżbieta Jaworowicz”. To z filmu nagranego z telewizji pt. „Pogarda”. Tu inny temat: „Książd łobuz” – reportaż z TVN. Powstał z tego obraz: „Zabezczęściliście moje szaty”. Tu jeszcze mam plik z Papieżem. O tych kremówkach malowałem dla „Przekroju”. Chcę namalować nowe obrazy o Papieżu, tu mam zdjęcia z gazet, tu jak wysiada z samolotu. Może jeszcze skorzystam z jakiegoś albumu o Papieżu. A tutaj mam sfilmowane koleżanki. A tu Józek Kurosawa. Tu na tle zachodu słońca, a tu zawinięty w ten śpiwór wygląda, jakby go Christo zapakował. A tu Małysz. W zeszłą zimę cały czas grałem w komputerową grę o Małyszu. No i muzyka, to jest dopiero inspiracja – zespół Boys. O tu są jeszcze zdjęcia z mojego ślubu - niektóre, aż się proszą, żeby je namalować.

Twórczość malarska Maciejowskiego jest z pewnością narracyjna i figuratywna, przez niektórych krytyków sztuki, a także Goschkę Gawlik, kuratorkę wystawy *Tak jest* w Muzeum Narodowym Krakowie, wpisywana jest w estetykę realizmu medialnego. Jego dzieła, podobnie jak i obrazy współtworzonej przez artystę Grupy Ładnie, nawiązują do tradycji realistycznej, ale w miejscu odwołań do tzw. rzeczywistości obiektywnej pojawiają się nawiązania do jej medialnych reprezentacji. Te ostatnie – jak to jest w kulturze symulakrum – często są przede wszystkim wytworem mediów, a nie zapisem tego, co istnieje poza nimi. Jak przyznaje sam autor, zdjęcia prasowe traktuje na wzór szkicowników, w których znajdują

się wstępne koncepcję przyszłych prac: niektóre fotografie kopiuje bezpośrednio na płótno; inne modyfikuje tak, by najlepiej wyrażały jego ogląd, dodawały komentarz do konkretnego problemu czy zdarzenia społecznego. Podpisy, często umieszczane na obrazach, są fragmentami oryginalnych tekstów prasowych, które towarzyszą „przejętym” przez Maciejowskiego fotografiom lub też stanowią inspirację dla malarza, gdy wymyśla on tytuły swoich obrazów. Jego twórczość malarska (we wszystkich swych odcieniach) zawarta jest między dwoma biegunami, które zresztą wyznaczają obrazy o tej samej tematyce. Na jednym biegunie znajdują się dzieła: *T. Kantor nad grobem Dalego* (2007) i *Kostium (Tadeusz Kantor – Teatr Cricot 1974)* (2005), w których przeważa lekki szkic z wyraźnym konturem, wypełniony płaskimi plamami koloru, na drugim – sytuuje się dzieło zatytułowane: *Tadeusz Kantor przed powstającym obrazem informel* (2008), w którym widoczne jest wyraźne nawiązanie do fotorealizmu. Co warto podkreślić, i można to uznać za dodatkowy kontekst interpretacyjny (a z perspektywy malarza – metakrytyczny), istotą informelu jest to, że artyści w swoich dziełach nie przedstawiają prawdziwego, dokładnego, obiektywnego obrazu rzeczywistości, lecz dają wyraz własnym stanom uczuciowym, zyskując też miano ekspresjonizmu afektywnego.

Maciejowski często nawiązuje do różnych elementów świata sztuki i literatury. Są to zarówno odwołania do konkretnych twórców, np. do wspomnianego już Tadeusza Kantora, ale także Pabla Picassa – *To jest, jak widać, „Chłopiec z fajką” Picassa* (2004), *W ogrodzie z Olgą i Pablem Picasso* (2009), Georges Braque’a – *Georges i Marcele Braque* (2009) czy w dziele J. Mehoffer i St. Wyspiański na wieczornym spacerze (2009). Twórca podejmuje również w swoich pracach problematykę współczesnego rynku sztuki i miejsca artysty. Bezpośrednie odniesienia do pierwszego problemu znaleźć można w pracach: *Ten realizm jest trywialny* (2009), wspomnianym już *To jest, jak widać, „Chłopiec z fajką” Picassa* (2004) – na obrazie znajduje się napis: „Picasso’s ‘Boy With A PIPE’ WAS SOLD FOR \$104 MILLION TO AN ANONYMOUS BUYER” czy *Sytuacja się zmieniła* (2010), napis na tym ostatnim zdjęciu głosi: „Sytuacja się zmieniła. Dziś wszyscy znają nazwiska. Jest międzynarodowy rynek. Artyści jeżdżą po świecie. Piotr Uklański mieszka w Nowym Jorku”.

Większość analizowanych tu obrazów obejrzeć można było na wystawie *Tak jest. Marcin Maciejowski*, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Wystawie towarzyszyło szereg działań edukacyjnych, wśród nich wykłady poświęcone różnym aspektom twórczości malarza, a także warsztaty dla dzieci i młodzieży prowadzone przez artystę. W kontekście tych działań ukazała się także książeczka zatytułowana *Tak jest. Dodatek dla dzieci i dorosłych* (autorstwa Maciejowskiego), w której zwraca się uwagę na różne aspekty twórczości artystycznej *en globe*. Po pierwsze, autor wypukla rolę słowa w obrazie i w kontekście przedstawień ikonicznych, co jest niezwykle ważne, jeśli chodzi o interpretację różnych tekstów kultury tak zbudowanych: od komiksu, poprzez fotografię, na reklamie skończywszy. Po drugie, Maciejowski w tym „projekcie” ukazuje możliwości ilustrowania tekstów pisanych przedstawieniami wizualnymi. Po trzecie, zwraca uwagę na wybrane aspekty funkcjonowania ludzkiego umysłu (nawiązania do psychologii Gestalt), który na podstawie kilku kresek potrafi zidentyfikować obraz, w tym przypadku osób i budowli związanych ze sztuką (muzeum, galeria, pomnik, Akademia, marszand, kolekcjoner, obraz *Dama z gronostajem*). Uczy „czytania” znaczących fragmentów



przestrzeni publicznej (okolice Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Krakowie oraz ekspozycji muzealnych), a także pokazuje sposoby interpretacji obrazów malarskich (przez pryzmat intencji artysty, pokolenia, do którego on przynależy, kompozycji, kolorystyki i materiałów, z jakich składa się dzieło). Kształtuje umiejętność patrzenia analitycznego i syntetycznego na obraz (odpowiednio zadania: „Znajdź różnicę w Muzeum d'Orsay” i „Znajdź 10 szczegółów, którymi różnią się te rysunki” oraz „Pomóż miłośnikom sztuki dotrzeć na wystawę”). Autor książeczki pobudza również do refleksji nad zawodem artysty oraz podsuwa czytelnikowi warianty odpowiedzi. Maciejowski pisze:

Artysta: pragnie wyrazić, próbuje wyrazić, podejmuje, bazuje, uchwycą, ewoluuje, oscyluje, powtarza motyw, snuje wizję, buduje znaczenia, wysnuwa aluzje, wykorzystuje przestrzeń, wybiera, dzieli kompozycję, utrwała, rozbudowuje tło, wprowadza dramaturgię, oddaje emocje, wkracza, roztacza, zdobywa popularność, wnika, przenika, przesycą, przeplata, podkreśla, wzmacnia, wyznacza, czyni wyjątkowym, pozycjonuje, rejestruje, konfrontuje, demistyfikuje, definiuje, sięga do wyobraźni, podejmuje rozważania, dokonuje rozrachunku, nasycą wartościami, prowokuje refleksje, czerpie natchnienie, skupia się, uważa się za wybrańca, podejmuje temat autoportretu, otwiera proces, otwiera drzwi kuratorom, owiewa melancholią, oczarowuje kredką pastelową, oszczędza środki wyrazu, obserwuje naturę, adoptuje miejsca, stawia diagnozę, czeka na widza, zanurza się w dyskurs, odrzuca ambitne artystyczne plany, wyjeżdża w ukończone Tatry.

W tej ciekawej wyliczance Maciejowski akcentuje kilka spraw: intencje artysty i jego stany emocjonalne, sposoby wykorzystania świata obiektywnego w przedstawieniach malarskich, fakt, że artysta niezależnie od wykonywanego zawodu jest także „normalnym” człowiekiem. W kolejnych zadaniach autor uczy nazw i rozróżniania kolorów (pojawiają się takie określenia jak: umbra, burgund, róż wenecki, ochra, hebanowy), a także tworzenia kompozycji barw (zadanie: „Pokoloruj gwiazdę filmową na czerwonym dywanie”). W ostatniej części warsztatu artysta proponuje zestaw zadań praktycznych rozwijających umiejętność rysowania postaci i rzeczy (zadania: „Uzupełnij rysy twarzy. Rysunek draperii ze światłocieniem. Spróbuj narysować ucho, zwracając uwagę na światłocienie”). Przy okazji tłumaczy pojęcia z zakresu teorii i historii sztuki oraz rynku sztuki.

Warsztat zaproponowany przez artystę bezpośrednio zwraca uwagę na fakt, że sztuki, szerzej kultury ikonograficznej trzeba uczyć się czytać, podobnie jak nabywamy umiejętności czytania liter i rozpoznawania cyfr czy piktogramów; że każdy obraz funkcjonuje w złożonej sieci znaków kulturowych, które trzeba odkrywać, wychodząc poza to, co dzieło przedstawia na poziomie tematu. Zarówno dzieła Maciejowskiego, jak i opisywany projekt edukacyjny należy postrzegać jako dialog z kulturą, mediami, historią sztuki, który podejmuje autor we wszystkich swoich pracach; konsekwentnie też zwraca uwagę na rolę słowa oraz możliwości adaptacji języka mówionego i pisanego na formę wizualną.

## Bibliografia

- Gołaszewska M. (2001), *Estetyka współczesności*, Kraków.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa.
- Powszechnie lubiany, spokojny, opanowany* z Marcinem Maciejowskim rozmawia Marta Karpińska [http://www.zderzak.pl/rozmowy/maciejowski\\_rozmowa\\_2002.html](http://www.zderzak.pl/rozmowy/maciejowski_rozmowa_2002.html) [09.05.2010]
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Sajkiewicz V. (2005), *Nowy wspomniały pop*, „Dekada Literacka” nr 5 (213) <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=4111>
- Sienkiewicz K. (2007), *Grupa Ładnie*, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/gr\\_ladnie](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/gr_ladnie) [15.05.2010]

## Contemporary world in Marcin Maciejowski's lens: media realism

### Abstract

The article deals with the works of Marcin Maciejowski in the perspective of intermedia connections of his works with photography, film and painting. The author of the article is particularly interested in tracing the intertextual and intermedia games in the space of culture as well as their informative, cognitive and ludic functions. A separate section of the article is devoted to the description of media realism.

**Słowa kluczowe:** realizm medialny, intermedialność, intertekstualność, opowieść transmedialna, popkultura

**Key words:** media realism, intermediality, intertextuality, transmedia storytelling, pop culture

### Agnieszka Ogonowska

dr hab. prof. nadzw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, kierownik Katedry Mediów i Badań Kulturowych, autorka 9 książek z zakresu teorii mediów, telewizji i edukacji medialnej. Najnowsza nosi tytuł *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman* (2010).



# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

Anna Milczanowska

## Fotografik w kostnicy – o ukazaniu osoby zmarłej w sztuce współczesnej

„Można by powiedzieć, że przerażony fotograf musi strasznie walczyć, aby fotografia nie stała się śmiercią” – pisze Barthes (1995: 30). Co się jednak dzieje, gdy fotograf robi zdjęcia osobom zmarłym? Zainteresowanie śmiercią od zawsze charakterystyczne było dla sztuki, która wykształciła specyficzną formę ukazywania wizerunku osoby zmarłej. Początkowo wiązało się to ze zdejmowaniem maski pośmiertnej, chęci zachowania ciała umarłego w jak najlepszym stanie, uwiecznienia wizerunku na sarkofagu czy nagrobku. Średniowiecze ukazywało śmierć nie konkretnej osoby, ale przedstawiciela rodzaju ludzkiego, którego ostatnie chwile wyłożone w *ars moriendi* służyć miały celom moralizatorskim, nauczały sposobu dobrego umierania. Człowiek wczesnego średniowiecza był oswojony ze śmiercią jako wspólną wszystkim istotom żywym. Przypominać o nieodłącznie towarzyszącej istotom żywym śmierci miało przedstawienie *dance macabre*. Na czele tańczącego korowodu ludzi wszystkich stanów stała śmierć, ukazywana najczęściej pod postacią kościotrupa. Szczególnie makabryczne obrazy rozkładającego się ciała i trawiącego trzewia robactwa ukazywano na średniowiecznych nagrobkach *transi*, ludzkie częściowo zgniłe ciało przedstawiane było także na obrazach czy ilustracjach przedstawiających zmarłych.

W sztuce późniejszej także odnaleźć można sceny rodzajowe ukazujące ostatnie chwile życia konkretnej osoby, będące przykładem *misterium mortis*, na przykład obraz van Dycka *Portret lady Dygby na łożu śmierci*. Przedstawienia takie cechują się intymnością, stanowią pamiątkę rodzinną. Także pamiątką po osobie zmarłej były barokowe portrety trumienne, wkładane do grobów lub towarzyszące ceremoniom pogrzebowym. Portrety takie czy drewniane kukły układane na katafalku pełniły także funkcję reprezentacji, zastępowały podczas długotrwałych barokowych ceremonii funeralnych ukryte ciało zmarłego. W sztuce dawnej odnaleźć można także przykłady zainteresowania ludzkim ciałem, organami wewnętrznymi, widoczne w szkicach Leonarda da Vinci czy w *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. W malarstwie dawnym znajdujemy obrazy, na których w realistyczny sposób ukazano zwłoki. Theodore Géricault tworząc szkice do płótna *Tratwa Meduzy* zgromadził w swojej pracowni trupy w różnym stanie rozkładu, by móc wnikliwie obserwować procesy zachodzące w ciele zmarłego.

Po wynalezieniu fotografii portretowanie martwych ciał stało się znacznie łatwiejsze. Na zdjęciach uwieczniano wizerunki niedawno zmarłych osób, często na przykład matek trzymających na ręku swoje martwe dzieci, przystrojone jak lalki, z błądą cerą, martwymi oczami, upozowane na żywe. Sztuka tradycyjna interesowała się człowiekiem umarłym, posługując się jego wizerunkiem w określonym celu, portret służyć miał upamiętnieniu, uczczeniu osoby, która odeszła.

Czym jest śmierć we współczesnym świecie? Czy obcowanie z nią jest dla nas codziennością? Oglądamy na co dzień brutalne sceny śmierci, pokazywane w wiadomościach telewizyjnych, w filmach, w których prawdziwą krew zastępuje farba, w świecie gier komputerowych, w internecie. Śmierć zostaje zamieniona w spektakl, często jest estetyzowana, nawet jej najbardziej realistyczne ukazanie urasta do jego rangi. Widowiskowość, efekty specjalne przyciągają uwagę, szczególnie gdy cały czas zdajemy sobie sprawę, że oglądamy śmierć na niby, mamy do czynienia z rozrywką. Współczesny człowiek nadal, tak jak jego przodkowie, stara się oswoić śmierć, czyni to jednakże przez jej zwielokrotnienie, oglądanie jej bez prawdziwego przeżywania. Taka „udawana” śmierć staje się normą, jest codziennością, nie przeraża. Ludzie głodni są spektaklu śmierci, od wieków egzekucje wzbudzały zainteresowanie, widok ciał na jezdni tuż po wypadku ściąga tłum gapiów. Media doskonale zdają sobie sprawę z tej sięgającej dewiacji ciekawości. Fotoreporterzy starają się za wszelką cenę uchwycić moment czyjejś śmierci, ukazać go w jak najbardziej dramatyczny sposób. Śmierć ukazana niemal „na żywo” za pomocą aparatu daje nie tylko możliwość manipulacji, jest także dochodowa, na uczuciach wielkiego żalu i żałoby można zbić fortunę.

Drugi rodzaj śmierci w świecie współczesnym jest tematem tabu. Śmierć, która dotknie w końcu każdego człowieka, jest wypychana ze świadomości. Człowiek dążący do nieśmiertelności, zachowania wiecznej młodości, nie chce o niej pamiętać. Okazuje się, że to, o czym chcieliśmy zapomnieć, stoi obok nas, wszystkie sposoby ucieczki są zawodne. „Śmierć jest innym współczesnego świata” – pisze Bauman (1998: 32).

Ikonografia trupa ma długą historię, należy się jednak zastanowić, czy w drugiej połowie XX wieku nie zaszły w niej jakieś zmiany, także pod wpływem fotografii właśnie. W jaki sposób dzisiejsza sztuka ukazuje śmierć? Jakimi środkami posługuje się tym w celu, czy fascynacja ciałem, jego wydzielinami wpłynęła na sposób ukazania osoby zmarłego, czy sztuka ta przedstawia jeszcze człowieka, czy już „tylko trupa”? Jaki jest cel ukazywania martwych ciał, ukradkiem sfotografowanych w kostnicy czy spreparowanych, pociętych piłą milimetr po milimetrze, zanurzonych w formalinie i wystawionych w galerii?

Artyści zafascynowani wykorzystaniem w dziele sztuki wydzielin ludzkiego ciała, ich bezkształtnością, nieokreślonością, wstrętem, jaki wzbudzą, fascynują się zarazem zdjęciami trupów z kostnicy. Samo miejsce wykonania zdjęcia jest ważne, kostnica – pomieszczenie, w którym dziś przechowuje się ciało przed złożeniem go do grobu czy spaleniem. Jednak wcześniej kostnica spełniała inną funkcję, ciało przechowywano w domu zmarłego, w kostnicy składowano kości wydobyte ze starych części cmentarza. Od XVIII wieku w czasie największego strachu ludzi przed pogrzebaniem żywcem zaczęto wznosić kostnice służące do przechowywania zwłok. Miejsca takie nazywano azylem niepewnego życia lub umieralnią (Ariès

1989: 392). Kostnica dziś jest swego rodzaju ziemią niczyją, współczesny człowiek, którego śmierć jest śmiercią na opak, nie chce przechowywać swoich zmarłych w domu, nie chce patrzeć na ich śmierć, wypiera jej istnienie ze swojej świadomości. W Polsce tradycje związane z dawnymi ceremoniami funeralnymi jeszcze całkowicie nie zanikły, jednak można zaobserwować także u nas ulgę, jakiej doświadczają rodziny zmarłych, gdy wszelkie formalności związane z pochówkiem przyjmują domy pogrzebowe.

Jeffrey Silverthorne, artysta, którego twórczość rozpoczyna się w latach 60. XX wieku, wkrada się do kostnicy, by tam zrobić zdjęcia martwych ciał. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że ukazana osoba śpi, na fotografii *Boy hit by car* (1972–1974) widzimy nagiego kilkuletniego chłopca ze zmierzwną czupryną, leżącego na nieokreślonym jasnym tle. Jedynie siniaki i plamy krwi widoczne na ciele i twarzy dziecka sugerują, że jest on martwy. Uwagę zwraca również fotografia przedstawiająca dwa ciała, kobiety i mężczyzny, wyciągnięte z lodówek, leżące na stołach w kostnicy. W kadrze widoczna jest także noga samego artysty, stojącego na drzwiach otwartych chłodziarek. Zdjęcie to nasuwa skojarzenia z mającym długą tradycję artystyczną portretem podwójnym, często wykonywanym także po śmierci (artysta korzystał wtedy na przykład z wizerunku wybitego na monecie czy z innego portretu). Ciała zawinięte są w całuny, umarli znowu wyglądają jakby spali, jednak przestrzeń prosektorium, lodówka i noga artysty wytyczają dokładnie granicę między światem żywych a zmarłych. Na innym zdjęciu, zrobionym w czasie tej samej sesji, tylko ciało mężczyzny ujęte jest w kadrze. Zwłoki owinięte zostały w białą tkaninę, która kojarzy się z całunem, elementem nieodłącznym w ikonografii martwego Chrystusa. Na zdjęciu widać, że artysta stoi bezpośrednio na wózku, wkracza w przestrzeń trupa, ingeruje w nią, depcze.

Przez wieki ludzie traktowali śmierć jako sen, tak też była ona ukazywana w sztuce. Średniowieczne czy renesansowe nagrobki ukazywały zmarłego ułożonego na łożu, pod jego głową leżała poduszka, zmarły w każdej chwili był gotowy do przebudzenia, do wezwania na Sąd Ostateczny. *Kobieta zmarła podczas snu* nawiązuje do tej tradycji, co ważne jednak, tak jak w przypadku wszystkich omawianych fotografii, zdjęcie zostało zrobione w kostnicy, w przestrzeni między życiem a pogrzebem, poczekalni do prawdziwej krainy umarłych, jaką jest cmentarz. W dawną tradycję ukazania zmarłych wkracza ważny dla dzisiejszego świata i także powszechny aspekt – na zmarłej wykonano sekcję zwłok. Jednak wzrok widza pada na początku na spokojną twarz, dopiero potem na niedbale zaszyte nacięcie w kształcie litery Y, widoczne na klatce piersiowej umarłej. Poduszkę pod głowę zastąpił drewniany klocek, ciało ułożone jest jak podczas wygodnego, spokojnego snu. Na wszystkich tych fotografiach trup zajmuje niemalże całą przestrzeń, ciała ukazane są bądź na nieokreślonym tle, w którym możemy domyślać się blaszanej, połyskliwej półki z chłodziarki, bądź na tle posadzki kostnicy, przypominającej szachownicę.

Andres Serrano to bardzo kontrowersyjny amerykański artysta, wystawiający swoje prace od lat 80. XX wieku. W swej sztuce wykorzystuje często ekskrementy, zestawiając je z symbolami religijnymi. Jedną z jego najbardziej znanych i komentowanych prac jest zdjęcie ukazujące krucyfiks w moczu. Artysta ten także często fotografuje zwłoki osób zmarłych nagle, szczególnie w wyniku drastycznych wypadków samochodowych czy podczas pożarów. Widok tych ciał, poparzonych,

naderwanych, rozczłonkowanych jest przerażający, makabryczny, czasem początkowo trudno stwierdzić, co przedstawia fotografia. Serii prac *The Morgue* nie da się obejrzeć obojętnie, nadpalone, szerniałe palce, czerwona wyrwa w klatce piersiowej kobiety, w miejscu gdzie znajdowało się serce, czy zdeformowana, czaszka budzą grozę. Nie mamy tutaj do czynienia ze śmiercią znaną z filmów czy gier komputerowych, ale z dosadnością oblicza prawdziwej kostnicy. Człowiek staje się na tych obrazach śmierci bezkształtną masą, bryłą, często zdeformowaną. Artysta koncentruje się na skadrowaniu części ciała, na przykład ukazując nogę zmarłego, którego okaleczenia nasuwać mogą skojarzenia ze stygmatami, bliskie kadrowanie odnosić ma się do tradycji relikwii. Na jednej z fotografii widzimy całkowicie zwęglone ciało, szerniałe kości ułożone na białym prześcieradle, nasuwające skojarzenia z wanitatywnymi przedstawieniami sztuki dawnej. Zmienił się sposób pracy samego artysty. Zdjęcia nie są już wykonywane ukradkiem, Serrano nie włamuje się pod osłoną nocy do kostnicy, uzyskuje pozwolenie na fotografowanie od lekarza medycyny sądowej. Przychodzi w biały dzień, przynosząc ze sobą czarne tło, lampy i statywy. Tworzy w kostnicy atelier, w którym może pracować bez pośpiechu przez długi czas, wykonując kilkaset zdjęć. Serrano stara się nie dotykać umarłych, jeśli to robi, upewnia się, że ma założone dwie pary rękawiczek. Czasem zmienia ułożenie ich dłoni, przysłania twarz tak, aby zmarły nie został rozpoznany (<http://bombsite.com/issues/43/articles/1631>). Jednak nie tylko po to. Czerwone czy niebieskie płótno, jakim nakrywa czy owija twarze umarłych kobiet, stanowi nawiązanie do tradycji portretu renesansowego czy barokowego. Zdjęcia te porównać można także do obrazów Caravaggia, malarzy tenebrystów czy hiszpańskiego mistycyzmu.

Artyści średniowieczni wyobrażali sobie widok rozkładającego się trupa, mimo że w tych czasach śmierć była czymś zupełnie powszechnym, istniała w świadomości, nie była tematem tabu, a widok umarłych nie przerażał. Średniowieczne wizerunki *transis*, ukazujące rozkładające się ciało czy kilka ciał w różnym stanie rozkładu, spotykane są na terenach Europy, na których w czasach późnego średniowiecza przyjął się zwyczaj zasłaniania twarzy zmarłego. Czy sztuka była więc rodzajem substytutu tego widoku? Makabryczne przedstawienia śmierci nie były tylko wezwaniem do nawrócenia się, nie miały tylko straszyć, są one według Ariësa związane z goryczą klęski jednostki, kojarzonej właśnie z ostatecznością. Śmierć dotychczas oswojona dla bogatych ludzi średniowiecza wiązała się z rozstaniem nie tylko z bliskimi, ale także z nagromadzonymi bogactwami, majątkiem (Ariës 1989: 142). Taki obraz śmierci, ukazanej jako cierpienie i rozkład, głosiły także zakony żebracze, pojawił się w sztuce pod postacią na przykład *Ukrzyżowania* Mathisa Grünewalda, przedstawiającego umęczone, krwawiące, z ropiejącymi ranami ciało Chrystusa. W tę realistyczną tendencję w sztuce przełomu średniowiecza i renesansu wpisuje się także na przykład *Martwy Chrystus* Hansa Holbeina. Na obrazie tym umęczone ciało Chrystusa naturalnych rozmiarów rozciągnięte jest na podwyższeniu okrytym prześcieradłami. Chrystus ukazany tutaj został nie jako Bóg, jest to śmierć człowieka, oglądana z dystansu, zdesakralizowana, intymna (Kristeva 2002: 291). Jednak obraz ten wzbudza w widzu chęć jego kontemplacji, przeżywania smutku, nie powoduje szoku estetycznego, nie budzi lęku i odrazy.

Czy jest to jedyny wymiar fotografii ukazującej osoby zmarłe? Fotografia taka sama w sobie jest dziełem artystycznym, nie tylko przygotowaniem do jego

wykonania. Jaką rolę w ukazaniu martwego ciała pełni sam aparat fotograficzny? Czy oglądana poprzez obiektyw śmierć jest śmiercią na niby, czy śmiercią wypieraną, będącą tematem tabu? Przyzwyczajeni jesteśmy do widoków martwych ciał w telewizji i w kinie. Jednak czy taka fotografia stanowi dokument, przemawia do nas, jest nowym *vanitas* pokazanym za pomocą medium, jakim jest aparat, medium, w którego wiarygodność nadal chcemy wierzyć? Nie ma ona już wymiaru religijnego, nie jest pamiątką rodzinną, chęcią zatrzymania obrazu osoby bliskiej, jest wizerunkiem anonimowego trupa, o którym wiemy tylko tyle, że popełnił samobójstwo, zjadając trutkę na szczury, umarł w trakcie snu lub w wyniku wypadku. Artyści pokazują zwłoki dziwnie samotne, spoczywające na „ziemi niczyjej”, nie otoczone żałobnikami.

Ważnym aspektem tych dzieł jest ich warsztatowa strona. Zdjęcia w kostnicy wykonane zostały za pomocą aparatu analogowego, nie cyfrowego. Istnieje więc oryginalny negatyw, z którego powstały kolejne odbitki. Wywoływanie zdjęcia wiąże się z procesem chemicznym, który porównać można do alchemii. Fotograf, aby wykonać zdjęcie, musi nie tylko dostać się do kostnicy, ale także zejść do ciemni, do kolejnego wyobcowanego miejsca, dostępnego tylko dla wtajemniczonych. Wywoływanie zdjęć porównać można do zabiegów mających zapewnić przetrwanie ciała, do balsamowania. W procesie wywoływania to co nieokreślone staje się ponownie uchwytne. Dopiero multiplikacja zdjęć, upowszechnienie za pomocą na przykład gazety codziennej czy internetu sprawia, że trafiają do jednej przeglądarki razem ze fotografiami ucharakteryzowanych ciał z planów filmowych. Przejście zdjęć od materialnej, papierowej postaci do postaci cyfrowej ma wpływ na ich odbiór. Kiedy te fotografie szokują, a kiedy stanowią kolejne zdjęcie multiplikowanych śmierci, na które patrzymy bez emocji? Wiąże się to zapewne z miejscem ich ukazania i stopniem rozpowszechnienia. Seria zdjęć stworzona przez Serrano powstawała z myślą o ich prezentacji w galerii, którą, jak mówi sam artysta, trudniej jest widzowi opuścić, niż przerzucić stronę w gazecie czy przełączyć kanał w telewizorze.

W jaki sposób dzisiejsza fotografia wiąże się z tradycją? Mimo możliwości wskazania konkretnych nawiązań do tradycyjnej sztuki portretowej czy religijnej fotografie wykonane przez Silverthorne'a i Serrano mają pełnić inną funkcję. Nie jest ona związana z religią, czy jest jednak współczesnym *memento mori* – w świecie, w którym nie ma miejsca na rozmowę o umieraniu, w którym do końca lekarze oszukują pacjentów, a rodzina swoich bliskich, nie mówiąc im o nadchodzącym końcu. Umieranie, dawniej będące faktem społecznym, w XX wieku przeobraziło się w „śmierć na opak”. Żyjemy w czasach, gdy zmarłych przewozi się do szpitali czy hospicjów, by tam spokojnie – także dla nas – umierali. Z powodu postępującej medykalizacji życia, ułudy zachowania wiecznej młodości, możliwości uśmierzenia bólu, nie chcemy już być świadkami umierania, widzami odrażającej śmierci, nawet zbytnio okazywana żałoba stała się w oczach społeczeństwa czymś niestosownym, nieprzyzwoitym. Czy fotografia taka może być dla nas wstrząsająca, czy działa równie krótkotrwale jak zdjęcia będące reportażami z wojny? Zdjęcia te są przejmująco realistyczne, zapadają w pamięć, utrwalając świat właśnie za pomocą pojedynczych obrazów.

Wszystkie te fotografie ukazują śmierć, nie ukazują jednak cierpienia. Jedynie na fotografii mężczyzny ze zmiażdżoną głową wykonaną przez Serrano na twarzy

zmarłego maluje się grymas bóleści. Pozostałe twarze są spokojne, nie widzimy na nich bólu, nie patrzą na nas martwe oczy. Trupy te pozbawione są jakby zupełnie emocji, są martwymi, poranionymi ciałami niemalże śpiących ludzi. Wiąże się to z charakterystycznym dla kultury potraktowaniem ciała jako odpadu, nieczystości, trupa, który jest skażony. „Gnijące ciało, pozbawione życia całkowicie staje się nieczystością, przejściowe kłębowisko, dwuznaczny element między tym co zwierzęce a tym co nieorganiczne, nieodłączna druga strona ludzkości, której życie miesza się z tym, co symboliczne: trup to fundamentalne zanieczyszczenie” (Kristeva 2007: 103). Ciało jest niepotrzebnym truchłem zawadzającym żywym, przypominającym im o śmierci, o której nie chcą myśleć. Omawiane zdjęcia są odpadami naszej rzeczywistości, zdjęciami śmieci, które w szybki sposób nauczyliśmy się utylizować. Zmarli ukazani na nich zostają podwójnie uprzedmiotowieni i podwójnie uśmierceni, raz za pomocą samego aparatu, drugi raz w czasie odsuwania ich od siebie, jako wywołującymi wstręt, wypychanymi poza podmiot, nieokreślonymi w stosunku do niego.

Susan Sontag uważa, że być może fotografie ludzkiego cierpienia powinny oglądać tylko ludzie, którzy są w stanie pomóc cierpiącym, na przykład lekarze w szpitalu wojskowym, albo mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszcie pozostaje rola podglądaczy lub tchórzy (Sontag 2010: 53). Sontag zastanawia się także nad tym, czy szok wywołany przez takie zdjęcia ma termin ważności (Sontag 2010: 99). Czy odnosi się także do fotografii samotnych zmarłych? „Przez całe wieki mogliśmy znieść ciężar trupów dzięki sztuce, która im przydawała lekkości, obdarzała je mocą wzlatywania na freskach czy ołtarzach” – pisze Jean Clair (2007: 75). Dziś sztuka pozostawia nas samych sobie, nie daje odpowiedzi, pyta jedynie o to, co można w XX i XXI wieku jeszcze pokazać. Czy fotografie z kostnicy mogą szokować w świecie, który widział zdjęcia osób zamęczonych w Auschwitz? Jakie są granice ludzkiej wytrzymałości i współczucia, granice sztuki? Silverthorne i Serrano pytają: czy jesteś w stanie na to spojrzeć?

## Bibliografia

- Ariès P. (1989), *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa.
- Barthes R. (1995), *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Bauman Z. (1998), *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa.
- Clair J. (2007), *De immundo. Apofaryczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk.
- Kristeva J. (2002), *Martwy Chrystus Holbeina*, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk.
- Kristeva J. (2008), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków.
- Sontag S. (2010), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków.
- Źródło internetowe: <http://bombsite.com/issues/43/articles/1631> [dostęp 10.11. 2010].



## Photographer in the morgue – about the image of the deceased in contemporary photography

### Abstract

What is death in contemporary world? “Faked”, multiplied by movies and games, it becomes standard, it doesn't frighten. In contemporary world the second type of death is taboo. It is pushed out of consciousness. Man striving for immortality, striving for eternal youth doesn't want to remember it. Death was always connected to art. Artists tried to depict the deceased. The idealistic paintings of the dead or preserving their bodies in best possible condition was a gateway to the afterlife. Masks and coffin portraits were heirlooms, they replaced the body of the deceased family member. The mediaeval tombstones called *transi* played a different role – they depicted rotting corpse eaten by vermin. They reminded of inherent death and of death's mundane meaning. Contemporary photographers' work (e.g. Jeffrey Silverthorne's or Andreas Serrano's) appeal to these mediaval examples. They show massacred human bodies photographed in a specific, almost excluded from our consciousness setting – the morgue. One should contemplate whether the art depicts a man or a corpse identified with litter. What is the purpose of depicting dead bodies that were secretly photographed in a morgue or were prepared, immersed in formalin and exhibited at an art gallery? The fascination of body and its secrets influenced the way of showing the dead. Bodies of anonymous people seen in the photos are treated by contemporary people as waste. By the means of camera the photographed deceased are depersonalized twice. Once by the camera that is killing them, the second time by abjecting them.

**Słowa kluczowe:** fotografia współczesna, śmierć, kostnica, ikonografia, nagrobki, średnio-wieczne, vanitas, makabra, *abjection*

**Key words:** contemporary photography, death, morgue, iconography, graves, the Middle Ages, Vanitas, macabre, *abjection*

### Anna Milczanowska

absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, obecnie kończy studia w zakresie historii sztuki, interesuje się sztuką i literaturą XIX i XX wieku, szczególnie pod kątem korespondencji sztuk.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

FOTOGRAFIA A FILM

*Bogusław Skowronek*

## Fotografia i jej filmowe reprezentacje

*Nawet bardzo „zmiętoszona” prawda obrazu fotograficznego potrafi wyrażać resztkami swego poczucia realności.*

Maria Anna Potocka

Kino, ciągle jeszcze podstawa współczesnego paradygmatu audiowizualności, bardzo często w swoich przedstawieniach odwołuje się do innych form wizualizacji świata. Jedną z nich jest fotografia. Na potrzeby niniejszego szkicu dokonam pewnej generalizacji i termin fotografia będę rozumiał szeroko jako: samo medium (środek poznawania rzeczywistości, pewną formę wyrazu), działania podejmowane przez fotografików (akt fotografowania), wreszcie jednostkowe zdjęcia. Pamiętam jednak przy tym, że badanie fotografii powinno zawsze obejmować konkretne obrazy wraz z właściwymi dla nich kontekstami – kulturowymi, estetycznymi, społecznymi.

Fotografia (w tym szerokim znaczeniu) pojawia się w kinie bardzo często. Nie sposób wymienić wszystkich filmów – tak dokumentalnych, jak i fabularnych – w których ona (w mniej lub bardziej istotny sposób) funkcjonuje. Konieczne są tu więc pewne zastrzeżenia. Po pierwsze, pominę w niniejszym tekście dzieła filmowe, w których wątki związane z obrazem fotograficznym, fotografowaniem oraz postaciami fotografików pojawiają się incydentalnie lub pretekstowo i nie niosą ani dla opowieści filmowej, ani dla samej istoty fotografii ważniejszych sensów. Po drugie, pominę filmy przedstawiające poszczególne szkoły estetyczne i, po trzecie, nie będę odnosił się do licznych biografii wybitnych fotografików: istnieją już filmy (dokumentalne lub fabularne) o Robertcie Capie, Diane Arbus, Annie Leibovitz, Nobuyoshi Arakim, Janie Saudku, Helmutie Newtonie, Zofii Rydet i wielu innych artystach.

Reprezentacje fotografii w kinie, czyli poszczególne sposoby jej przedstawiania w konkretnych filmach, można rozpatrywać i analizować pod wieloma kątami. W tekście niniejszym dotykam tylko jednego aspektu. Odnosząc się do niego, stawiam tezę, iż zdecydowana większość filmów, w których pojawia się narracja o fotografii, ciągle dotyka zasadniczego problemu dla tego medium: prawdy fotograficznego obrazu. Obrazu, który w odbiorze nadal posiada status zaświadczenia o materialnej rzeczywistości. I chociaż wiadomo, że jest to założenie pozorne, to jednak zmęczeniu ontologicznym kłamstwem cyfrowych symulacji oraz przygodnością nowomediálních wizerunków, nadal podświadomie traktujemy medium fotografii jako ostoję poznawczych możliwości obrazu. Podczas gdy telewizja i Internet funkcjonują w kinie jako media kłamstwa i manipulacji (wiele dzieł filmowych o tym prze-

konuje)<sup>1</sup>, tak fotografia w przedstawieniach filmowych jawi się jako „depozytariusz prawdy” (Toczyński 1996); medium bliskie życiu i ludzkiej codzienności. I chociaż takie ujęcie „prawdy” i „realizmu” w fotografii zbliża się do ich zdroworozsądkowego, może nawet naiwnego pojmowania, to – jak celnie zauważa Maria Anna Potocka (2010: 51) – stoją za tym mocne antropologiczne argumenty w postaci „ludzkich marzeń i ludzkiej bezradności”. W realizacjach kinowych fotografia nieodmiennie służy uwierzytelnianiu świata – podświadome przekonanie o mocy fotograficznego realizmu jest bowiem tak wielkie. Głęboko utrwalony w naszych umysłach schemat kognitywny „widzieć to wiedzieć” ciągle znajduje w filmowych przedstawieniach fotografii swoje potwierdzenie. Tak więc traktowanie fotografii jako źródła poznania – rozstrzygania o prawdzie i fałszu – stanowi, moim zdaniem, zasadniczy punkt odniesienia w filmowych reprezentacjach tego medium.

Oczywiście, twórcy kinowi dawno przestali wierzyć w prostą ekwiwalencję fotograficznego obrazu i przedstawianego tam świata. Rzadko również w filmach zakłada się, że fotografia może być obiektywnym, neutralnym wskaźnikiem rzeczywistości. Paradoks fotografii, czyli charakterystyczne dla tego medium dialektyczne napięcie między zaświadczeniem o rzeczywistości oraz kreacyjnością tego działania, jest w filmach powszechne; podobnie powszechne jest ukazywanie rozpięcia fotografii między jej ikonicznością (poziomem znaczeń „jawnych”) a symbolicznością (poziomem znaczeń „ukrytych”) (Olechnicki 2003: 136). Niezależnie jednak od tych przekonań kino ciągle „krąży” wokół problemu prawdy/kłamstwa fotograficznego obrazu, dotyka go z różnych stron i przedstawia w rozmaity sposób.

Rzecz jasna, w wybranych przeze mnie dziełach filmowych dyskurs nad „roszczeniami poznawczymi” fotografii (Sontag 1986: 110) dotyczy różnych obszarów refleksji, służy różnym autorskim celom, odmienne są też w nich swoiste „służby prawdy” (Potocka 2010: 47), czyli sposoby przejścia w fotografii od realności do symbolicznej wizualizacji, formy odzwierciedlania owej epistemologicznej prawdy o świecie. Przedstawiam tylko 25 filmów różnych rodzajów i gatunków, zrealizowanych w różnych epokach i różnej też rangi. Są to jednak zawsze dzieła, w których reprezentacje fotografii stanowią, moim zdaniem, istotny ich element i dobrze udowadniają przyjętą przeze mnie hipotezę. Szkic niniejszy to oczywiście ledwie rekonstruans, zarys problemu, bez roszczeń do kompletności opisu charakteryzowanego zjawiska.

W filmowych reprezentacjach fotografii najważniejsze jest pole dociekań filozoficznych. Filmem, które podejmuje takie rozważania, jest – wielokrotnie już opisywany – obraz Michałangelo Antonioniego *Powiększenie* (1966). Do dzisiaj nikt tak dogłębnie nie zastanawiał się nad ontologicznym i epistemologicznym statusem obrazów – nie tylko fotograficznych. Antonioni postawił najistotniejsze pytania: co

---

<sup>1</sup> Pokazują to wyraźnie m.in. takie filmy jak *Sieć* (1976) Sideneya Lumeta, *Telepasja* (1987) Jamesa L. Brooksa, *Urodzeni mordercy* (1994) Oliviera Stone’a, *Truman show* (1998) Petera Weira, *Ed TV* (1999) Rona Howarda, *Magnolia* (1999) Paula Thomasa Andersona, *Requiem dla snu* (2000) Darrena Aronofsky’ego, *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (1989) Stevena Soderbergha, *Video Benniego* (1992) Michaela Hanekego, *Tajemnica Aleksandry* (2003) Rolfa de Heera. Jedyną grupę fotografów, która w kinie wartościowana jest negatywnie, stanowią tzw. paparazzi, wykorzystujący „prawdę fotograficznego obrazu” do bardzo niskich, cynicznie motywowanych celów, por. *Słodkie życie* (1960) Federico Felliniego, *Paparazzi* (1998) Alaina Berberiana czy *Paparazzi* (2004) Paula Abascala.

jest prawdą, a co kłamstwem mechanicznie reprodukowanego wizerunku? Jakie są możliwości ludzkiego poznania? Gdzie przebiega granica między reprodukcją a kreacją, między obiektywnym a subiektywnym spojrzeniem? Czy fascynacja powierzchnią rzeczy (robieniem im zdjęć) pozwala dotrzeć do istoty (głębi) rzeczywistości? Nieprzypadkowo figura fotografa – szczególnie mody i reklamy – jest do chwili obecnej jedną z najbardziej popularnych przedstawień profesji fotografa. Tytułowe powiększenie fotograficznej odbitki stało się więc metaforą poszukiwania prawdy w obrazie, wyrazem pragnienia dotarcia do istoty rzeczywistości, odkrycia tajemnicy świata. Nie sposób również pominąć mocno zaznaczonej w filmie symboliki aparatu fotograficznego: siły spojrzenia, władzy opartej na wzroku oraz przyjemności oglądania i podglądania. To kolejne ważne aspekty tego dzieła.

Swoistym nawiązaniem i współczesnym rozwinięciem filmu Antonioniego miał być obraz Wima Wendersa *Spotkanie w Palermo* (2009). Również w nim wzięty fotograf mody, kompulsywnie fotografujący każdy przejaw rzeczywistości, zastanawia się nad istotą egzystencji, rolą fotografii oraz jej mocą oddawania/kreowania prawdziwego obrazu świata. Niestety, wtórność, dydaktyzm i pretensjonalność filmu Wendersa nie pozwalają nadać głębi tym pytaniom. Filmowi brakuje też subtelności, jest zbyt wykoncypowany i egzaltowany.

O tym, że aparat fotograficzny może stać się symbolicznym narzędziem sprawowania kontroli nad ludźmi opowiada inny, klasyczny już dziś film o niepodważalnej randze artystycznej: *Okno na podwórze* (1954) Alfreda Hitchcocka. Unieruchomiony fotografik Jeff właśnie dzięki aparatowi fotograficznemu zyskuje możliwość aktywnego ingerowania w rzeczywistość. Urządzenie to (oraz inne akcesoria optyczne) stają się nie tylko „organizatorem” jego pola widzenia (Loska 2002:189), ale również narzędziem interwencji i sposobem odkrywania prawdy o rzekomo dokonanej zbrodni (por. Kolasińska-Pasterczyk 2006). Hitchcock w swoim filmie podejmuje problem ambiwalentnego charakteru wszelkich wizualnych przedstawień. Bada rolę spojrzenia, naturę spektaklu, sposoby przedstawiania i oglądania. Obnaża mechanizmy fotograficznej i filmowej iluzji, napięcia między tym, co pokazuje techniczny aparat (tym, co się widzi) a interpretacją tak uzyskanego obrazu (Loska 2002: 187).

Fotograficzny obraz jako medium docierania do prawdy może odnosić się również do przekonań o odkrywaniu prawdy ludzkiej egzystencji. Może służyć budowaniu lub potwierdzaniu ludzkiej tożsamości. Dla robotów-replikantów z arcydzieła kina science-fiction *Blade runner* (1982) Ridleya Scotta posiadanie rodzinnych zdjęć ma być świadectwem ich przynależności do świata ludzi. W futurystycznym świecie przyszłości to właśnie staroświecka fotografia (niezależnie czy jest prawdziwa, czy też stanowi efekt fałszerstwa) staje się przepustką do świata ludzi – indeksem człowieczeństwa. Fotografia (jej analiza) staje się dowodem ontologicznego statusu danej osoby i decyduje tym samym o jej życiu lub śmierci.

W filmie *Bliżej* (2004) Mike’a Nicholasa, bezwzględny studym ludzkich namiętności i kłamstw, fotografowanie także jest drogą poznania samych siebie. Dostarcza bohaterom przekonania, iż patrząc na swe fotograficzne odbicie mogą dowiedzieć się czegoś o sobie. Portrety robione przez Annę, jedną z głównych postaci, mają dawać bohaterom filmu wgląd w prawdę lub kłamstwo ich wizerunków (i autowizerunków). Nie przypadkiem główni bohaterowie często spotykają się na

wystawach fotografii, z uwagą oglądają zgromadzone tam zdjęcia, próbując przy tym wysledzić napięcia związane z „prawdziwością” fotograficznego wizerunku. Ludzkie twarze na portretach stają się dla nich „furtką” poznania – orężem identyfikacji oraz autoidentyfikacji.

Wątek budowania dzięki fotografiom narracji o sobie i innych (narracji tak fantasmagorycznych, jak i realnych), pojawia się również w filmie *Amelia* (2001) Jeana-Pierre’a Jeuneta. Tytułowa bohaterka i jej ukochany, skleając potargane i wyrzucone fotografie, wykonane za opłatą polaroidowe zdjęcia w dworcowych kabinach, zaklinali w ten sposób świat, oswajali go, budowali „inną” (lepszą) wersję życia sfotografowanych – obcych im – osób. Nieudane, przypadkowe fotografie stawały się tworzywem w kreowaniu uporządkowanych światów i życiorysów. Równocześnie w takich często nieporadnie zrekonstruowanych wizerunkach uwidaczniał się pewien naddatek metafizyczny. Posklejane przez bohaterów zdjęcia odsłaniały wtedy niepowtarzalność, tajemnicę, jednostkowość, czasem wręcz dziwaczność ludzkich egzystencji. Również w przypadku tego filmu fotografie ludzkich twarzy stają się więc orężem poznania.

Fotografie bardzo często pozwalają także podjąć grę z własną tożsamością. Taką swoistą grę ze swoim wyobrażeniem – dotychczasowym wizerunkiem społecznym i prywatnym – podejmują bohaterki filmu *Dziewczyny z kalendarza* (2003) Nigela Cole’a. Dopiero pozowanie nago do fotografii – dodać trzeba, podjęte w celach charytatywnych – pozwoliło dystyngowanym paniom dostrzec prawdę o sobie, prawdę o wzajemnej przyjaźni, własnych emocjach, także o cenie medialnej popularności. Zrzucenie ubrania przed obiektywem aparatu stało się dla nich doświadczeniem wyzwalałym. Skądinąd nie jest to przekonanie nowe. Realizacje wielu performerów, artystów i fotografików dobitnie tego dowodzą. Mówię tu np. o dokonaniach grupy „Łódź Kaliska” czy „cielesnych rzeźbach” Spencera Tunicka, który specjalizuje się w wykonywaniu fotografii setek rozebranych ludzi, projektując wcześniej z ich nagich ciał wyrafinowane instalacje przestrzenne (Carr-Gomm 2010: 237).

Dokumentowanie przejawów świata, próby „zabalsamowania” prawdziwych jego wyglądów, równocześnie wpisywanie siebie w te obrazy doskonale widoczne jest w filmie *Dym* (1995) Wayne’a Wanga (na podstawie scenariusza Paula Austera). Właściciel tytoniowej trafiki w nowojorskim Brooklynie codziennie o 8 rano fotografuje róg Trzeciej i Ósmej Avenue. Bohater filmu, realizując swój projekt przez lata, szuka sposobu na utrwalenie zdarzeń, które już nigdy się nie powtórzą. Chce także upewnić się, co do niepowtarzalności swojej i swoich klientów egzystencji. Pragnie pozostawić ślad istnienia ludzi i miasta, utrwalić wzajemne ich relacje. Poprzez medium fotografii twórcom udało się ukazać charakteryzującą świat ciągłą dialektykę: stałości i zmienności, statyczności i ruchu. *Dym* to również film o snuciu opowieści – a seria zdjęć (tysiące fotografii tego samego fragmentu Nowego Jorku) stanowi jedną z nich. Każde z tych zdjęć, choć pozornie pokazuje ten sam wycinek miasta, jest jednak osobną historią. W tej fotograficznej narracji łączy się realność świata z jego wymiarem mitycznym. Dla naszych bohaterów mały wycinek Brooklynu stanowi bowiem centrum wszechświata (Zawojski 2007: 39).

Sposobem utrwalenia czasu i śladu materialnej rzeczywistości są przede wszystkim fotograficzne dokumenty osobiste (por. Drozdowski 2006), prywatne zdjęcia wykonywane dla „zatrzymania” danej chwili. W filmie *Elegia* (2008) Isabel Coixet

główny bohater – profesor literatury – fotografuje swą kochankę, by zachować to, co już nigdy nie będzie mogło się powtórzyć – jej urodę, jej życie. Śmiertelna choroba Konsueli przydaje wykonywanym fotografiom jej piersi (dotkniętych rozwijającym się nowotworem) metonimicznego charakteru całej jej egzystencji. Chociaż są to obrazy nadal pięknego ciała, ewokować jednak będą nadchodzący koniec. Profesor fotografuje więc, by poprzez fotograficzny obraz ocalić swoją emocjonalną prawdę o ukochanej. Fotografia jako medium pamięci to najważniejszy aspekt takich osobistych dokumentów, zwłaszcza w momentach granicznych.

Koniec życia jest zresztą, paradoksalnie, bardzo fotogeniczny. Odwieczna fascynacja grozą śmierci i umierania, ale również próby jej wykorzystywania widoczne są chociażby w filmie *Reporter* (1992) Howarda Franklina. Jest to portret cynicznego zawodowego fotografa, który w burzliwych latach 40. uwiecznia zbrodnie i wypadki, nie wahając się przy tym np. zmienić ułożenie ciała, byle tylko lepiej wyglądało ono na zdjęciu. Podobną figurą, choć o wiele bardziej przerażającą, jest Harlen Maguire grany przez Jude'a Lawa z filmu *Droga do zatracenia* (2002) Sama Mendesa. To postać wprost demoniczna. Jest zawodowym mordercą i jednocześnie fotografem, który po wykonaniu wyroku robi zdjęcia swym ofiarom, starannie przy tym komponując kadry i dbając o ich estetykę. Choć fotografie sprzedaje później gazetom, sam traktuje siebie jako artystę: twórcę. Reżyser podkreśla przerażający paradoks tego typu działań: zniszczenie życia staje się tu równocześnie aktem tworzenia. Nieco inaczej rzecz przedstawia tajlandzki horror *Shutter-Widmo* (2004) Banjonga Pisanthanakuna i Parkpooma Wongpooma. Widzimy w nim, iż fotografia posiada moc uwieczniania nie tylko żywych, ale i zmarłych. Fotografik Tun popełnił zbrodnię i uciekł z miejsca wypadku – już zawsze będzie widział cienie zmarłych na wywoływanych przez siebie zdjęciach. Zdjęcie fotograficzne, jego moc odślania prawdy, jawi się więc jako pokuta i przestroga.

Najważniejszą grupę fotograficznych dokumentów stanowią oczywiście fotografie rodzinne (Olechnicki 2009: 164–179). Taki fotograficzny zapis rodziny nie tylko konserwuje pamięć, ale przede wszystkim buduje uczucie jedności i wspólnoty. Obecność członków rodziny na pamiątkowych zdjęciach zawsze ma dowodzić emocjonalnej więzi. O tym, że rewersem takich zdjęć jest jednak teatralna inscenizacja, a wizja rodziny z domowych albumów to bardzo często zmyślenie, przekonuje obraz Mike'a Leigh *Sekrety i kłamstwa* (1996). Ważną w nim postacią jest fotograf Maurycy, utrzymujący się z fotografowania rodzin i domowych uroczystości. Jesteśmy świadkami, jak w jego zakładzie rozgrywa się rytuał przybierania wymaganych póz i min szczęśliwych ludzi. Obiektyw aparatu demaskuje wtedy nie kłamstwo fotografii, ale odślania kłamstwo ludzkiej egzystencji – precyzyjnie ujawnia „sekrety i kłamstwa” fotografowanej rodziny.

Te niejednoznaczne relacje ciekawie pokazuje również film Marka Romanka *Zdjęcie w godzinę* (2002). Jego główny bohater, Sy Parish, pracuje jako laborant wywołujący zdjęcia. To człowiek samotny, niespełniony i niedostosowany społecznie. Z fotografii ulubionych klientów, rodziny Yorkinów, tworzy w wyobraźni swój zastępczy życiorys. Czuje się ich krewnym, poprzez zdjęcia „nawiązuje” z nimi bliskość i „buduje” (nieistniejące w jego realnym życiu) relacje społecznie. Z fotografii obcej rodziny konstruuje ekwiwalent własnej egzystencji. Film pokazuje nie tylko zachwianą psychikę głównej postaci, ale stawia też pytania, gdzie przebiega granica



między fikcją a rzeczywistością, w wydawałoby się tak obiektywnych obrazach jak fotografia rodzinna. Sy, rozpaczliwie pragnąc rodzinnego szczęścia i „prawdziwego” życia, nie zdawał sobie sprawy, że „materiał wyjściowy” dla swoich fantazji – zdjęcia rodziny Yorkinów – to również ułuda, harmonia tylko na niby. Reżyser dotyka w filmie kluczowego problemu budowania indywidualnej tożsamości, w tym wypadku przez ucieczkę w imaginację. Można powiedzieć, że Sy pisze swoją własną opowieść życia, tworzy swój projekt tożsamości, tyle że przez ucieczkę w imaginację z wykorzystaniem do tego kodów wizualnych (jak powiedziała by Gregory Ulmer, tworzy on własną *mistorię* – „my-story”). Film *Romanka* to nie tylko opis zaburzonej osobowości, ale również odzwierciedlenie kryzysu społeczeństwa i rodziny, także pewnych tendencji w konstruowaniu tożsamości, gdy o jej kształcie decydują medialne wizerunki i wyobrażenia.

Nieco inaczej funkcjonuje fotografia w obrazie *Tarnation* (2003) Jonathana Caouette’a. To filmowa autoterapia ułożona z rodzinnych zdjęć, domowych nagrań wideo, fragmentów wideoklipów, fotokopii dokumentów, wycinków z czasopism, wiadomości z automatycznej sekretarki, wreszcie stylizowanych rekonstrukcji. Filmem tym Caouette próbuje przezwyciężyć piętno choroby psychicznej matki i własnej traumy z dzieciństwa. Wykorzystanie techniki *found-footage*, czyli montażu (zmiksowania) dokumentów domowych, głównie fotografii i amatorskich filmów, ma mu w tym pomóc. Fotografii rodzinne i inne dokumenty zawłaszczane przez ludzką pamięć służą tu do wyrażenia i przepracowania indywidualnych, czasem bardzo trudnych doświadczeń.

W filmie *Powrót* (2003) Andrieja Zwigincewa rodzinne zdjęcia oraz fotografie z podróży ojca z synami również służą swoiście pojmowanej rodzinnej terapii. Jednak dyskurs o rodzinie lokuje się w omawianym filmie bardziej w przestrzeni symbolicznej niż realistycznej. Postać despotycznego ojca zabierającego synów na tajemniczą wyprawę, funkcjonuje w fotograficznych obrazach w znaczący sposób. Po raz pierwszy ojciec pojawia się na zdjęciu przechowywanym niczym relikwia w Biblii (obok ryciny Abrahama składającego ofiarę z syna Izaaka). Chłopcy porównują wizerunek z fotografii z mężczyzną przybyłym po kilkunastoletniej nieobecności. Pod koniec filmu ojca nie ma jednak na zdjęciu łudząco podobnym do tego, na którym chłopcy rozpoznali go na początku. Nie ma go również na zdjęciach, które dokumentowały całą podróż. Ów brak postaci ojca na fotografiach z wyprawy może więc wyrażać dziecięcy gniew, niezgodę, brak akceptacji dla faktu wieloletniego ich opuszczenia – braku, którego teraz nie da się wypełnić fotograficznym obrazem, bowiem umieszczać go na zdjęciach – to potwierdzać jego istnienie. Znak „wymazania” ojca ze zdjęć może bowiem oznaczać zerwanie ze światem dzieciństwa, stanie się mężczyzną i wyzwolenie spod ojcowskiej kurateli (Haja 2004: 179). Końcowe sceny przedstawiające w stop-klatkach zestaw fotografii z dzieciństwa młodych bohaterów oraz z tajemniczej podróży stanowią zamknięcie, rozbudowanie i wzmocnienie całej opowieści. Obrazy owe puentują, czasem uzupełniają, a czasem całkiem zmieniają nasze wcześniejsze przekonania o sensie oglądanej historii (Lisowska 2008:395). Coda w postaci zestawu fotografii reinterpretuje więc cały film, dowodzi omyłności naszych odbiorczych intuicji i ocen (por. Frankowska 2009).

Kończąc ten skróty przegląd, nie mogę pominąć filmów, w których fotografia była pokazywana jako medium wykorzystywane w celach ideologicznych – i nie

mówię tu wyłącznie o ideologiach politycznych. Zjawisko to widoczne jest chociażby w licznych obrazach poświęconych fotografom prasowym, zwłaszcza wojennym. Wymienić tu można przykładowo takie dzieła, jak *Rok niebezpiecznego życia* (1982) Petera Weira, *Pod ostrzałem* (1983) Rogera Spottiswoode'a, *Pola śmierci* (1984) Rolanda Joffe'a, *Salvador* (1986) Olivera Stone'a, *Uciec przed śmiercią* (2000) Elie Chouraqui czy *Miasto Boga* (2002) Fernando Meirellesa. Reżyserzy tych filmów nie ukrywali, że fotograficy wojenni przy zachowywaniu pozorów neutralnej rejestracji prawdy zawsze przemycają określone idee. Fotografia prasowa, zwłaszcza wojenna, nigdy nie jest bowiem „samodzielna”, zawsze jest czemuś lub komuś podporządkowana (Potocka 2010: 135). Ideologiczność oddziaływania takich fotografii – niezależnie od naszej o tym wiedzy – bierze się stąd, że nadal żywimy przekonanie, iż fotografia prasowa opiera się na autorytecie przedstawienia „tego-co-było” (por. Barthes 1996). W tym miejscu chciałbym jednak przywołać filmy, w których medium fotografii nie nosi tak wyraźnie publicystycznego i interwencyjnego charakteru.

Dokumentalny film *Portrecista* (2005) Ireneusza Dobrowolskiego opowiada historię Wilhelma Brasse, słynnego przed wojną fotografa z Katowic, specjalizującego się w artystycznych portretach. Po aresztowaniu, jako więzień Auschwitz pod okiem SS prowadził fotograficzną dokumentację obozu od jego powstania do ewakuacji. Zawód fotografa stał się dla niego jednocześnie przekleństwem i wybawieniem. Chociaż niektóre fotografie dokumentowały bezpośrednio obozowe zbrodnie, to jednak stanowią większość z ponad 50 tysięcy wykonanych przez niego zdjęć stanowią portrety więźniów do kartotek. Same wizerunki twarzy mówią jednak wystarczająco dużo o nazistowskiej ideologii. Brasse zapamiętał przede wszystkim oczy fotografowanych. Setki tysięcy oczu wyrażających niedowierzanie w to, czego są świadkami, ich strach, przerażenie i beznadzieję. Po wojnie obozowy portrecista nie wykonał już żadnego zdjęcia – nie był w stanie wziąć aparatu do ręki.

Takich oporów nie miał inny bohater filmu dokumentalnego (ściślej: ikonograficznego<sup>2</sup>, czyli filmu powstałego ze sfilmowanych zdjęć /por. Jazdon 2006/) Walter Genewein, obywatel austriacki w służbie nazistów – tytułowy *Fotoamator* (1998) z dzieła Dariusza Jabłońskiego. Ten skrupulatny urzędnik, główny księgowy w zarządzie łódzkiego getta, przez kilka lat robił zdjęcia na terenie tej zamkniętej części miasta<sup>3</sup>. Były to pierwsze w czasach II wojny światowej kolorowe slajdy. Pozornie stanowiły fotografie niewinne i bezosobowe: barwnych klombów, przyszyżonych trawników, stojących budynków, grup ludzi; ot, scenki rodzajowe i sielskie widoki malowniczego miasteczka w duchu biedermeierowskiej ikonografii. Reżyser zestawiał jednak te fotografie na zasadzie kontrastu z wypowiedziami naocznego świadka tamtych wydarzeń Arnolda Mostowicza, cytarami z zeznań samego Geneweina i czarno-białymi zdjęciami zrobionymi obecnie na terenie dawnego getta. Efekt jest wstrząsający, ponieważ poszczególne typy narracji wzajemnie

---

<sup>2</sup> Mistrzem kina ikonograficznego był Kazimierz Karabasz. Udowodnił on, że ten gatunek jest doskonały do opisu świata (np. *Lato w Żabnie* /1977/ lub *Portret w kropli* /1997/).

<sup>3</sup> Jakaś dziwna potrzeba pozostawienia po sobie śladu i zaświadczenia niepowtarzalności chwili kierowała niemieckimi żołnierzami, którzy nagminnie fotografowali „swoje działania”. Po ich zbrodniach pozostała niezwykła obfitość fotograficznych dokumentów. Por. film Janusza Majewskiego *Album Fleischera* (1962) czy Jerzego Ziarnika *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (1963).

się wykluczają. Słowa przeczą obrazom – obrazy słowom. Slajdy Geneweina, chociaż nie pokazują ludobójstwa, nie oddają w żadnej mierze prawdy o łódzkim getcie. To perfekcyjny kamuflaż prawdziwej grozy, zainscenizowana straszliwa fikcja, celowo zafałszowany ideologiczny przekaz, tym straszniejszy, że mocą kolorowego fotograficznego obrazu tak przekonujący. Bez wypowiedzi naocznego świadka wobec kłamstwa kolorowych zdjęć byłibyśmy bezradni. Autor najprawdopodobniej wykonywał część swoich zdjęć na wyraźne zlecenie władz niemieckich, stąd odpowiedni wybór obiektów i miejsc. Miał być to oficjalny wizerunek getta wykreowany dla celów propagandowych i promocyjnych. Przypomnieć trzeba, iż w łódzkim getcie produkowano na skalę przemysłową całą gamę towarów: odzież, wyroby gumowe, tekstylne, kaletnicze (Majewski 2005: 327–329).

Inny ważny problem funkcjonowania ideologii w obrazach fotograficznych podjął film *Przeznaczone do burdelu* (2004) Zany Briski i Rossa Kauffmana. Problemem tym jest usytuowanie autora i posiadanie ikonicznej władzy nadawania znaczeń, czyli kontroli czyjejś tożsamości kulturowej i tego, jak będzie ona postrzegana przez odbiorców (por. Ruby 2004). W dziele tym twórcy oddali głos „obiektom” filmowych obserwacji. Briski i Kauffman zorganizowali warsztaty zdjęciowe dla dzieci prostytutek żyjących w Kalkucie. Autorom chodziło o przekroczenie granicy dzielącej dokumentalistów (reprezentujących kulturę centrum) od osób poddanych obserwacji (Innych z peryferii). Pragnęli, by marginalizowani dotychczas bohaterowie poprzez sztukę fotografii przemówili własnym głosem, przedstawili własną wizję świata<sup>4</sup>. Szczery w intencji film Briski i Kauffmana pokazuje jednak ograniczenia tej metody. Symboliczne przedstawianie rzeczywistości przez dotychczas marginalizowane kultury zawsze jest – mimo wszystko – podporządkowane konceptualizacjom autorów „z zewnątrz”: ich regułom obrazowania, nastawieniom badawczym, oczekiwaniom (także komercyjnym) oraz ewaluacjom. Fotograficzne dokonania dzieci Kalkuty nadal więc wpisywały się w dominującą ideologię kultury Centrum.

Podsumowując. W niniejszym przeglądowym omówieniu filmowych reprezentacji fotografii starałem się wykazać, że przedstawienia tego medium w kinie nieustannie oscylują wokół kategorii prawdy i mocy odzwierciedlania zjawisk świata. Okazuje się, że głęboko zakodowane w schematach mentalnych przeświadczenie, że widzialność fotografii – jej obraz niesie świadectwo rzeczywistości, nie daje się tak łatwo wyrugować (mimo naszej wiedzy o funkcjonowaniu obrazów we współczesnej kulturze). A kino to przeświadczenie mocno wyraża. Jestem przekonany, iż niezależnie od zmian technologicznych i świadomości estetycznej medium fotografii nadal będzie tak profilowane, a jej stan zawieszenia „między dokumentem a symbolem” (por. Sikora 2004) będzie stanem trwałym i ciągle dystynktywnym dla tej formy wyrazu.

---

<sup>4</sup> Na podobnym koncepcie oparty był album fotograficzny *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej. Tekst Andrzej Stasiuk*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002. Warto tu też wspomnieć o filmie nakręconym przez gimnazjalistów ze Świętochłowic-Lipin pt. *Chłopiec i jego wózek*, opowiadającym o młodzieży żyjącej na Śląsku. Można jednak zadać pytanie, na ile przedstawiony w filmie obraz Śląska jest „prawdziwy”, a na ile wpisuje się on w oczekiwania widza i obowiązujący model pokazywania tego rejonu jako obszaru nędzy, bezrobocia, alkoholizmu, marazmu i braku perspektyw.

### Filmografia

- Powiększenie*, reż. Michalangelo Antonioni, Włochy, 1966.  
*Spotkanie w Palermo*, reż. Wim Wenders, Niemcy, Francja, Włochy, 2009.  
*Okno na podwórze*, reż. Alfred Hitchcock, USA, 1954.  
*Blade runner (Łowca androidów)*, reż. Ridley Scott, USA, 1982.  
*Blżej*, reż. Mike Nichols, USA, 2004.  
*Amelia*, reż. Jean-Pierre Jeunet, Francja, 2001.  
*Dziewczyny z kalendarza*, reż. Nigel Cole, Wielka Brytania, 2003.  
*Dym*, reż. Wayne Wang, USA, 1995.  
*Elegia*, reż. Isabel Coixet, USA, 2008.  
*Reporter*, reż. Howard Franklin, USA, 1992  
*Droga do zatracenia*, reż. Sam Mendes, USA, 2002.  
*Shutter-Widmo*, reż. Banjong Pisathanakun, Parkpoom Wongpoom, Tajlandia, 2004.  
*Sekrety i kłamstwa*, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, 1996.  
*Zdjęcie w godzinę*, reż. Marek Romanek, USA, 2002.  
*Tarnation*, reż. Jonathan Caouette, USA, 2003.  
*Powrót*, reż. Andriej Zwigincew, Rosja, 2003.  
*Rok niebezpiecznego życia*, reż. Peter Weir, Australia, 1982.  
*Pod ostrzałem*, reż. Roger Spottisewoode, USA, 1983.  
*Pola śmierci*, reż. Roland Joffe, Wielka Brytania, 1984.  
*Salvador*, reż. Oliver Stone, USA, 1986,  
*Uciec przed śmiercią*, reż. Elie Chouraqui, Francja, 2000.  
*Miasto Boga*, reż. Fernando Meirelles, Brazylia, 2002.  
*Portrecista*, reż. Ireneusz Dobrowolski, Polska, 2005.  
*Fotoamator*, reż. Dariusz Jabłoński, Polska, 1998.  
*Przeznaczone do burdelu*, reż. Zana Briski, Ross Kauffman, Indie, USA, 2004.

### Bibliografia

- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.  
Carr-Gomm P. (2010), *Historia nagości*, Warszawa.  
Drozdowski R. (2006), *Fotografia jako dokument osobisty*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań.  
Frankowska K. (2009), *Między prawdą zdjęcia a prawda obrazu – o filmach Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 65.  
Haja R. (2004), *Rodzina. Ach, rodzina...*, w: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków.  
Jazdon M. (2006), *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55.  
Kolańska-Pasterczyk I. (2006), *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany?*, w: *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków.  
Kołodziejczyk M. (2007), *Synkowie*, „Polityka” nr 10.

- Lisowska B. (2008), *Tajemnica wiary i ofiary. Powrót Andrieja Zwiagincewa*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków.
- Loska K. (2002), *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków.
- Majewski T. (2005), *Getto w kolorach AGFA. Uwagi o „Fotoamatorze” Dariusza Jabłońskiego*, w: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesora Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa.
- Olechnicki K. (2009), *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa.
- Potocka M.A. (2010), *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa.
- Ruby J. (2004), *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy. Antropologia i film*, „Kwartalnik Filmowy” nr 47–48.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa.
- Sontag S. (1986), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa.
- Toczyński Z. (1996), *Prawda w fotografii jako kategoria estetyczna*, w: *Film i kultura współczesna*, red. J. Plisiecki, Lublin.
- Zawojski P. (2007), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik*, Kraków.

## Photography and its film representations

### Abstract

In the article the author discusses the way of showing photography in films. Photography is defined here: as a single picture, an act of taking a photo and as a specific way of expressing and discovering reality. The ways of showing photography in particular films were amounted to one main aspect. The author, using the example of 25 films, proves that photography in the cinema is still – despite contemporary awareness of picture ontology – used as a source of cognition, medium of truth and lie, visual form of testifying to material reality.

**Słowa kluczowe:** fotografia, film, prawda/kłamstwo obrazu

**Key words:** photography, film, truth/lie of a picture

### Bogusław Skowronek

dr hab., prof. nadzw., pracuje w Katedrze Lingwistyki Kulturowej i Komunikacji Społecznej oraz Mediów i Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Główne zainteresowania badawcze to filmoznawstwo, wiedza o mediach, lingwistyka kulturowa i językoznawstwo kognitywne, studia kulturowe oraz kultura popularna.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

*Aleksandra Smoczyńska*

## Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej

Obraz jest czymś skończonym, dziełem samym w sobie; plakat rozpoczyna pewien proces, jest środkiem komunikacji między twórcą komunikatu a odbiorcą, czymś na kształt graficznego telegramu. Twórca plakatu pełni taką samą rolę jak telegrafista; to nie on jest inicjatorem przekazu, on nim tylko rozporządza. Nikt go nie pyta o opinię; jego zadaniem jest jasno, adekwatnie i wyraźnie przekazać komunikat.

(Bernstein 2004: 32)<sup>1</sup>

Celem mojego artykułu jest zbadanie plakatu filmowego jako komunikatu marketingowego w latach 1990–2010. Wybrałam historię tej formy informowania o utworze filmowym od roku 1990, ponieważ data ta wyznacza pewną granicę. Uwolnienie rynku i zastąpienie socjalizmu demokracją poczyniły liczne zmiany w szeroko pojętym środowisku kulturowo-społecznym. Nastąpiły też znaczące zmiany w polskiej kinematografii. Po latach prawie monopolizacji dystrybucji w kinach, zupełnie nagle została ona wyparta przez filmy amerykańskie, najczęściej nie z najwyższej półki. W takiej sytuacji zaistniała i istnieje do tej pory konieczność zmierzenia się z konkurencją, zwłaszcza zachodnią. Chodziło nie tylko o poziom samej sztuki filmowej, atrakcyjne tematy czy lepszą jakość techniczną utworów, ale też walkę z bezwzględными prawami rynku o skuteczne promowanie filmów polskich.

W swojej pracy nie analizuję dokonań estetycznych w dziedzinie plakatu. Nie rozstrzygam też, czy dzisiejsze plakaty są dziełami sztuki, czy nie. Tekst ten jest jedynie próbą pokazania, jak plakat filmowy funkcjonuje od lat 90. ubiegłego wieku, czy i w jaki sposób spełnia swą marketingową misję, jakimi narzędziami się posługuje. W jaki sposób plakaty „mówią”, w czym tkwi ich perswazyjna siła, i co do nas „mówią”.

W celu odpowiedzi na pytania związane z marketingowym funkcjonowaniem tego przekazu wizualnego przejrzałam 354 polskie plakaty filmowe zebrane na stronach [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl).

Dokonania tych dwudziestu ostatnich lat są odmienne od wcześniejszych, zwanych „szkołą polską”. Pracom artystów plakatu, a także ich uznaniu za granicą, poświęcono wiele publikacji, zwłaszcza prasowych<sup>2</sup>. Pokutuje powszechne stwierdzenie, że sztuka plakatu upadła, w związku z odejściem od „szkoły” oraz faktem,

<sup>1</sup> Słowa Cassandre (właśc. Adolf Mauron).

<sup>2</sup> Temat polskiego plakatu, także filmowego, często podejmuje M. Małkowska na łamach „Rzeczpospolitej”, a o popularności plakatu polskiego za granicą pisał m.in. Sz. Bojko (1975). Pojęcie „szkoły polskiej” jest umowne. O mitologizacji tego pojęcia oraz zamknięciu okresu zwanego „szkołą” por. m.in. M. Knorowski (2009).



że twórcami plakatów w większości stali się graficy komputerowi, a nie artyści. Sytuacja nie jest jednak tak jednoznaczna. W kraju stało się po prostu to, co w kulturze zachodniej jest znane od dawna: specjalizacja twórców.

Można zaryzykować stwierdzenie, że plakaty z lat 1990–2010 wyznaczają nowy etap w dziedzinie komunikowania o filmie. Ta jakość nie oznacza kompletnej rewolucji, ale inne rozłożenie akcentów. Sygnalizuje przewagę tworzenia obrazu – znaku filmu, opartego w większym stopniu na fotografii i wzorcach amerykańskich. Medium to zawsze łączyło w sobie komercję i artyzm. Dzisiaj plakat „przesunął się” bardziej ze sfery sztuki w stronę reklamy i perswazji.

### Plakat: definicja zjawiska

Plakat filmowy jest szczególnym rodzajem przekazu, ikonycznym znakiem utworu ekranowego na papierze. Dorota Folga-Januszewska (2009: 5) pisze: „W plakacie filmowym doszło do intelektualnego przecięcia zmysłów i myśli, syntezy i analizy, trwania i jednorazowości”. Medium to jest ponadto fuzją innych elementów: oczekiwań producentów, osobowości twórcy, sponsorów oraz odbiorców, wymogów otwartej przestrzeni. Plakat powiązany jest z kulturą miasta, jego bogatą ikonosferą, kalejdoskopowością wrażeń wizualnych następujących po sobie, natłokiem ikonograficznych kodów. Jest też, jak mało który rodzaj medium, mocno powiązany z czasem historycznym oraz panującą modą i trendami w grafice. Jego forma *a priori* powinna być wyrazista i wymowna, zauważalna „w mgnieniu oka”, często z dużej odległości, przez odbiorcę, który znajduje się w ruchu.

Komercyjny plakat filmowy ma zadanie *stricte* sprzedażowe. Poprzez swą syntetyczną formę ma poinformować o utworze w klarowny sposób, zareklamować go, zwerbować potencjalnego widza. Jak powiedział Roland Barthes (1985: 289–290):

*Signifies* przekazu reklamowego tworzone są z danych *a priori* pewnych cech reklamowanego produktu i owe *signifies* muszą być przekazane jak najwyraźniej. Jeśli obraz zawiera znaki, to w przypadku reklamy mamy pewność, że znaki te są pełne, tworzone w celu umożliwienia najlepszej lektury: obraz w reklamie jest wyrazisty (*franche*) albo przynajmniej emfatyczny.

Plakaty filmowe pełnią współcześnie funkcje podobne do reklam produktów i usług związanych ze spędzaniem wolnego czasu. Oferują przeżycie. Poprzez stosowane schematy odwołują się głównie do emocji. Jest to marketingowo uzasadnione. Tak jak nabywca produktu dokonuje dziś wyboru na podstawie tego, czy dana rzecz wpisuje się w jego styl życia i czy wyraża sobą jakąś fascynująca ideę – doświadczenie, którego chciałby „dotknąć”, tak samo plakat filmowy – znak filmu, jest abreviacją ikonyczną oferowanych emocji. Potencjalny widz zazwyczaj bez większego problemu odczytuje intencję autora. Oglądając afisz, wybiera uczucia, którym chciałby się poddać. Przeżycie, obietnica są konstruowane i oferowane przez pokazanie obrazu i słowa w określonym stylu.

### Plakat: elementy „składowe”

Jak każdy plakat reklamowy, również filmowy jest połączeniem słowa i obrazu. Udane, harmonijne zespolenie tych dwóch elementów stanowi o jego sile. Odczytywanie połączonego przekazu językowego oraz ikonycznego odbywa się na trzech poziomach: zrozumienia przekazu słownego, denotacji oraz konotacji obrazów.

Istotnym elementem plakatu jest tekst. Przekaz słowny (paratekst) dany jest oglądającemu „od razu”, w całości. W materii afisza jest to tytuł filmu, nazwiska aktorów, reżysera, scenarzysty, nazwa producenta, a także często tekst, którego zadaniem jest dodatkowe zachęcenie widza do obejrzenia obrazu. Paratekst pełni funkcję *stricte* marketingową, jest swego rodzaju „opakowaniem” obrazu. Jak pisze Iwona Loewe:

Istnieje psychologiczna potrzeba, by teksty odpowiednio zaprezentować/eskortować, by konsumenci wyrazili zaniepokojenie nimi oraz chcieli je mieć – by przeczytali artykuł, zobaczyli film, kupili i przeczytali książkę, otworzyli określoną stronę internetową itd. Parateksty oferują wszak postać skróconą tekstu właściwego, waloryzując go pozytywnie – mniej lub bardziej dobitnie<sup>3</sup>.

Ważnym aspektem istnienia przekazu lingwistycznego na plakacie jest typografia, która często jest „widzialnym słowem”. Czasem nawet stanowi ona esencję komunikatu wizualnego w plakacie.

Niezależnie od treści przesłania czy metody transmisji informacji literaturoznawstwo świadczy o nabytej kulturze plastycznej. Umiejętności w zakresie kompozycji idą tu w parze z dyscypliną i rygiem intelektualnym. Niepisaną zasadą harmonii plakatu jest współbrzmienie tych dwóch elementów, znalezienie odpowiedniej proporcji, zestrojenie kilku odmian liter, ich wielkości, barwy, efektów specjalnych etc. (Knorowski 2009: 243).

Literaturoznawstwo jest więc częścią należącą tak naprawdę do sfery ikonicznej, samo w sobie jest elementem ilustracyjnym. Krój pisma stanowi niepowtarzalny element stylu, dodaje reprezentacyjności ciągom liter, które stają się znaczące.

Aksjomatem w dziedzinie plakatu jest działanie przede wszystkim obrazem. Jest to drugi, nie mniej ważny element składowy. Dorota Folga-Januszewska (2009: 111) pisze wprost: „Plakat nie musi już mówić, po informacji sięgamy do Internetu, plakat jest obrazem”. Sytuacja jest tu złożona. Komunikat wizualny jest zazwyczaj kilkuwarstwowy. Składa się z przekazu ikonycznego kodowanego (nieciągłego) i niekodowanego, które trudno od siebie oddzielić. Przekaz dosłowny jest podporą przekazu „symbolicznego”, jeden system nakłada się na drugi. Do odszyfrowania i zrozumienia obrazów potrzebujemy „naturalnej” (nabytej w toku dorastania) wiedzy związanej z percepcją oraz wiedzy ogólnokulturowej, która odsyła do dalszych *signifies*. Utworzona przez grafika mozaika ikoniczna uruchamia całe bogactwo sensów.

Na pierwszym poziomie można mówić o obrazie „rejestracyjnym” – zazwyczaj fotografii (czasem w plakacie zdarza się rysunek, który według badacza jest

<sup>3</sup> [http://www.google.pl/search?hl=pl&source=hp&q=parateksty&aq=1&aql=g2&aql=&oq=paratek&gs\\_rfai=](http://www.google.pl/search?hl=pl&source=hp&q=parateksty&aq=1&aql=g2&aql=&oq=paratek&gs_rfai=) [dostęp 7.11.2010].

przekazem kodowanym). Zdjęcie to dla Rolanda Barthesa medium najbardziej „adamowe”. Utraciło swą ekwiwalencję i jest paradoksalnym przekazem bez kodu, jest nam „dane”, naiwne, czyste. Barthes sygnalizuje jednak pewną utopijność denotacji. Już sam pojedynczy znak fotograficzny może zawierać w sobie dodatkowe elementy znaczące (np. rekwizyty, scenografię, kostium aktora). Tak więc żaden obraz w reklamie, nawet dosłowny, nie jest obrazem „naiwnym”, na każdym bowiem odbiorca nadbudowuje swoje znaczenia, czyniąc go swoją własnością. Obraz wychodzi poza własną „literę”, staje się prywatny. Trudno o obiektywne odczytanie już na tym pierwszym poziomie. W przypadku zdjęć do plakatów filmowych, które zawierają najczęściej podobizny aktorów, kwestia znaczenia jeszcze bardziej się rozwarstwia. Widz uruchamia ciąg kolejnych znaczeń, wiąże je z innymi rolami przedstawionych osób i kontekstami kulturowymi, tworząc spersonalizowane, własne narracje, często nawet niezłożone przez twórcę przekazu.

Najczęściej koncepcja graficzna to nie jeden, ale zespół obrazów, które łączą się ze sobą, wchodzą w rozmaite związki i interakcje. To połączenie tworzy poziom drugi, przekaz kodowany, symboliczny.

Obraz denotowany, według Barthesa, przyswaja przekaz symboliczny, wyjaśnia semantyczne zagęszczenie konotacji.

obecność przedmiotów na fotografii wydaje się naturalna o tyle, o ile ostateczny jest przekaz dosłowny [...]. Prosta prawdziwość systemów otwarcie semantycznych wypierana jest ukradkiem przez pseudoprawdę. Brak kodu dezintelektualizuje przekaz, gdyż ten zdaje się wnosić w naturze znaki kultury. To bez wątpienia ważny historyczny paradoks: im bardziej technika rozwija rozpowszechnianie informacji (a zwłaszcza obrazów), tym więcej dostarcza środków, aby pod pozorem sensu danego ukryć sens konstruowany (Barthes 1985: 298).

Obrazy i tekst, aby okazały się skuteczne marketingowo, muszą być skonstruowane w określonym stylu. Jest to trzeci ważny składnik plakatu. Pokazanie obrazu w określony sposób jest najmocniejszym konotatorem, uruchamia syntagmę znaczeń. Jest swego rodzaju „nakładką”, dzięki której rozumiemy wizerunkową intencję grafika. Oznacza on odwołanie do pożądanych emocji.

Styl jest pojęciem z obszaru sztuki i estetyki. Pojęcie to funkcjonuje także w marketingu. Definiuje wyróżniającą się jakość lub formę, które stanowią przejawy ekspresji, ewokują określone funkcje: kreują świadomość marki, wywołują intelektualne i emocjonalne skojarzenia, pomagają klientom kategoryzować produkty, dokonywać podziałów w całym asortymencie wyrobów. Modeluje mieszaninę towarów na rynkach docelowych. W strategii marketingowej jednym z podstawowych celów jest doprowadzenie do tego, aby organizacja i jej marka zawsze kojarzone były z właściwym dla nich stylem. Składa się on z rozpoznawalnych elementów wzrokowych, dźwiękowych, dotykowych, smakowych i zapachowych. W przypadku materiałów wizualnych liczą się bodźce wzrokowe, na które składają się: kształty, kolory i rodzaj pisma (o którym już wspomniałam wcześniej). Wszystkie odpowiednio ze sobą zaaranżowane (Schmitt, Simonson 1997: 127–128). „Kształty przyczyniają się do wytworzenia stałego skojarzenia czy «świadomości», spełniając

tym samym największe marzenia wszystkich specjalistów od marketingu” (Schmitt, Simonson 1997: 132).

Rozpoznawanie marek takich produktów jak Coca-Cola, Chanel N° 5 czy ket-chup Heinz następuje tylko dzięki jednemu składnikowi estetycznemu – kształtowi butelki. Większość klientów ma natychmiastowe skojarzenia i odczucia związane z każdym z tych znaków towarowych. Kształty są też podstawowym składnikiem logo, co widać na przykładzie Nike, Apple i wielu innych marek. Jako symbole wizualne, w przeciwieństwie do nazw, stosunkowo łatwo przekraczają granice kultur, wytwarzają wszędzie podobne impresje.

Pojawienie się określonych skojarzeń uzależnione jest przede wszystkim od specyficznych cech przedmiotów, których kształty są naśladownictwem, a także od ich cech swoistych, takich jak **kanciastość, symetria, proporcja i rozmiar**. [...] Wykorzystanie kombinacji tych czterech podstawowych cech przynosi zazwyczaj spektakularny efekt w postaci wywołania odpowiednich wrażeń i spostrzeżeń klientów (Schmitt, Simonson 1997: 132).

Często na plakatach filmowych widzimy zdjęcia w formach kanciastych: kwadratów, prostokątów, trójkątów. Kanciastość łączy się z takimi pojęciami jak konflikt, dynamizm i męskość. Afisze filmów akcji, a także komedii, zwłaszcza sensacyjnych, które mają oferować wartką akcję, często posługują się prostymi kształtami, które są symbolami gwałtowności, ostrości i wzburzenia. Formy owalne, czyli te, które nie zawierają w sobie kątów ostrych, są obecne zazwyczaj w przedstawieniach ikonicznych filmów psychologicznych, obyczajowych, komedii, utworów pozbawionych agresji. Owerność przywołuje skojarzenia z harmonią, pięknem, miękkością i kobiecością.

Z kształtem wiąże się też pojęcie symetrii, czyli lustrzanej formy lub kompozycji po obu stronach podziału osi lub płaszczyzny. Wprowadza ona równowagę, na podstawie której odczuwamy wizualne oddziaływanie danego przedstawienia. Tworzy wrażenie uporządkowania, łagodzi napięcie. Asymetria przeciwnie – ewokuje napięcie, pobudza, niepokoi. „Symetrię zestawia się często z asymetrią, by stworzyć wrażenie równowagi zmąconej odrobiną poruszenia i podniecenia” (Schmitt, Simonson 1997: 134).

Kolejnym ważnym składnikiem kształtu jest proporcja. Długie, kanciaste, prostokątne kształty, które dominowały w sztuce barokowej, powodują, że pole widzenia odbiorcy poszerza się, co umożliwia większe wykorzystanie przestrzeni. Krótkie, kanciaste kształty wydają się bardziej przystępne, wręcz „przytulne”. W przypadku owali symetria jest jakby naturalna, odczuwamy tu delikatność i doskonałość.

Ostatnią cechą kształtu jest rozmiar. „Duże kształty, wysokie lub szerokie, często odbierane są jako silne i mocne, podczas gdy kształty o niewielkich rozmiarach, krótkie lub wąskie, wywołują wrażenie delikatności i słabości” (Schmitt, Simonson 1997: 135).

Kolor to kolejny element tożsamości produktu i ważny element symboliki. Wywołuje on silne skojarzenia i ekspresję. Odpowiednie zestawienie i nasycenie barw sugeruje, czy mamy do czynienia z filmem „mocnym”, czy raczej „lekkim”. Każdy wymiar koloru powoduje odmienne reakcje behawioralne, np. im bardziej nasycony kolor, tym większa reakcja emocjonalna odbiorców, im jaśniejszy – tym

blizszy staje się ludziom. Różnorodne barwy wytwarzają też zróżnicowane wrażenia co do odległości, kolor niebieski i zielony sprawiają wrażenie większego oddalenia niż czerwony i żółty.

Można zauważyć, że składnia wizualna afiszy odnoszących się do filmów stylizowanych: komedii romantycznej, sensacyjnej, filmów grozy, historycznych, psychologicznych i obyczajowych, jest również stylizowana, „stylowa”. Tektonika plakatów sugeruje gatunki. Oczywiście zdarzają się też dzieła oryginalne, kontynuujące tradycję „szkoły polskiej”, funkcjonują one jednak w pewnej niszy.

## Analiza wybranych plakatów

Rozpoznawalne, spolaryzowane są afisze filmów sensacyjnych. Kwintesencją stylu jest tu plakat do *Essential Killing* z 2010 roku (choć nie jest to tylko film sensacyjny, ale ta warstwa filmu jest najbardziej eksponowana). Mamy tu przede wszystkim zastosowanie trzech zdjęć, w postaci pionowo ułożonych prostokątów, pod nimi – monumentalny zapis tytułu. Liczba trzy naturalnie kojarzy się z brakiem harmonii między ludźmi, z zaburzeniem porządku: prostokątne zdjęcia kobiety – Emanuelle Seigner, mężczyzny – Vincenta Gallo, rozdzielone są zdjęciem komandosa celującego prosto w widza, na tle ognia i helikoptera. W sferze denotacji mamy zatroskaną i zaniepokojoną kobietę, wartką akcję oraz obraz więźnia, w charakterystycznym kostiumie z amerykańskiego więzienia, znanego z licznych filmów oraz relacji medialnych z Guantanamo. W sferze konotacji prostokątne formy przywołują skojarzenia z męskością, energią, adrenaliną, konfliktem. Użyte barwy – czerń, czerwień i biel – mocno ze sobą kontrastują, przywołując skojarzenia z krwią, piekłem, napięciem, ale też pustką, śniegiem, śmiercią, niebem. Grecy, jak pisze Maria Rzepińska w *Historii koloru*, nie odróżniali pojęć bieli i czerni od pojęć jasności – ciemności (Rzepińska 1989: 67). „Czerń nie jest kolorem, lecz brakiem światła” (Rzepińska 1989: 212). Sugeruje więc piekło, brak Boga, śmierć. Czcionka w kolorze białym, monumentalna, konotuje ostrość, zimę, surowość. W efekcie otrzymujemy ekstrakt wizualny mocnego, ostrego kina, pełnego skrajnych emocji i spolaryzowanych skojarzeń – między niebem a piekłem, między byciem przestępcą a ofiarą.

Podobną poetykę i schemat prostokątnych kształtów, skontrastowanych barw, symboli wykorzystano m.in. w plakatach do filmu: *Pitbull* (2005), *Prawo ojca* (1999), *Kiler* (1997), *Ostatnia misja* (2000), *Kameleon* (2000), *Reich* (2000), *Moja Angelika* (1999), *Aleja gówniarzy* (2007), *Bezmiar sprawiedliwości* (2006), a także... *Świnki* (2009) i *Wolność jest w nas* (2009). Co ma plakat filmu o bohaterskim księdzu wspólnego z filmami *stricte* sensacyjnymi? Odwołanie się do znaków powiązanych z symbolem broni, np.: ideogram celownika. Plakaty filmów sensacyjnych często je wykorzystują. Na afiszu do *Wolności...* znak ten nawiązuje do stylistyki reklam filmowych Jamesa Bonda. Tym samym strategia marketingowa tego obrazu odwołuje się do młodszych widzów, którzy chętnie zobaczą w księdzu sensacyjnego bohatera. Próba odnalezienia się w tej stylistyce jest także plakat do filmu *7 minut* (2010). Jednak poziomy układ prostokątów oraz brak jednoznacznych scen z kina akcji powoduje pewien dyskomfort u widza. Jak na sensacyjny film za mało tu dynamiki, jak na dramat psychologiczny za dużo sensacji. Przekaz jest więc nieczytelny.

Oczywiście wiele plakatów sugeruje formy graniczne, gatunki „zmieszane”. Plakatami na pograniczu kina akcji i kina psychologicznego są np.: wizualne abrewiacje do *Katynia* (2007) oraz *Generała Nila* (2009) czy *Chrzta* (2010). Afisze te są oszczędne w formie, wręcz ascetyczne. W *Chrzcie* największą część obrazu zajmuje szare tło. Po prawej stronie widzimy trzy dorosłe postacie – kobietę i dwóch mężczyzn oraz dziecko. Elementem przyciągającym uwagę jest jednak kanciasty w formie, architektoniczny tytuł filmu przypominający ołtarz z krzyżem (w literze T). Napis dynamizuje głęboka czerwień, pełniąc funkcję informacyjno-ekspresyjną. Oto mamy do czynienia z krwią, barankiem, ofiarą. Dodatkowo kolorem czerwonym wyróżnione zostały pojedyncze litery w nazwiskach aktorów. Jest tu więc zawarta sugestia, wzmocniona obecnością dziecka, symbolu niewinności, ofiary każdej z tych postaci, co jest elementem niepokojącym. Równocześnie przewaga spokojnej szarości sugeruje coś więcej niż kino akcji. Kolor ten przywołuje skojarzenia z dokumentalną, czarno-białą fotografią, ale też z uniwersalną opowieścią, moralitetem, czasem przeszłym, czymś skończonym i nieodwołalnym.

Podobnie w plakacie do filmu *Katyn* – o filmie opowiada użyta czcionka – monumentalna, kamienna, nawiązująca do nagrobków, a więc przywołująca śmierć. W dali czarno-białe ofiary, oficerowie Wojska Polskiego i sprawca ich dramatu – czerwona gwiazda, konotująca Związek Radziecki, komunizm, ale i krew, i ofiarę, i śmierć. Szarość przywołuje stylistykę dokumentu, takie wartości jak autentyczność i uniwersalność. Zdjęcia są zmultiplikowane – historia tych postaci to też historia innych Polaków.

W plakacie do filmu *Generał. Zamach na Gibraltarze* (2009) – sensacyjność historii dosłownie zaznacza obraz samolotu zatopionego w oceanie, a dodatkowo podkreślają ostre kąty skrzydeł i kadłuba, ciemne, poważne barwy większości wydruku. Czcionka w kolorze czerwonym wydaje się już być zarezerwowana dla filmów patriotycznych. U góry zaś widzimy zdjęcia głównych bohaterów, „postaci dramatu”. Prosto złożone kadry, blisko siebie, nadają dynamiki i przywołują stylistykę afiszy filmów historycznych.

Afisze komedii obiecują zabawę. Przekaz jest zazwyczaj prosty – widzimy postacie z filmu, często fotografię aktora ze śmieszną miną (wykorzystujące jego naturalną *vis comica*) lub zawierający komiczną scenę, jednoznacznie optymistyczne kolory. Często są one parodią ideogramów plakatów gatunków poważniejszych, ich odbiciem w krzywym zwierciadle. Można je przyrównać do plakatów Coca-Coli. Reklamy te rzadko są wyrafinowane. Mimo jednak swej prostoty, posuniętej czasem do naiwności, zawsze silnie reklamują markę. Kompozycja afisza to najczęściej para albo trójkąt, albo też jedna postać – protagonista – ułożona centralnie, zaś postacie drugiego planu – peryferyjnie. Podobne do siebie są plakaty do filmów: *Rozmowy kontrolowane* (1991), *Komedia małżeńska* (1993), *Operacja „Koza”* (1999), *Gulczas – a jak myślisz* (2001), *Haker* (2002), *Kariera Nikosia Dyzmy* (2002), *Superprodukcja – kulisy skandalu* (2002), *Polisz kicz projekt* (2003), *Zróbmy sobie wnuka* (2003), *Wesele* (2004), *Krótką histeria czasu* (2005), *Hi way* (2006), *Dublerzy* (2006), *Francuski numer* (2006), *Job* (2006), *Testosteron* (2007), *U Pana Boga w ogródku* (2007), *Ryś* (2007), *Ranczo Wilkowyje* (2007), *Lejdis* (2008), *Drzazgi* (2008), *To nie tak jak myślisz kotku* (2008), *Idealny facet dla mojej dziewczyny* (2009), *Miłość*



na wybiegu (2009), *Zamiana* (2009), *Złoty środek* (2009), *Milion dolarów* (2010), *Projekt dziecko* (2010).

W większości kształty na tych plakatach są owalne, choć czasami, aby zdynamizować przekaz, grafik stosuje kanciaste formy. Jest to także jeden z najprostszych sposobów zawarcia jak największej ilości informacji o treści utworu, pokazanie kadrów. Schemat ten, jako wyznacznik dynamiki stylu, powtarzają nie tylko komedie. Zastosowany został na przykład na przedstawieniach ikonicznych do: *Psów* (1992), *Dotknij mnie* (2003), *Zakochanego* (2005), *Nie ma takiego numeru* (2005), *Lekcji pana Kuki* (2007), *Serca na dłoni* (2008), *Senności* (2008), *Helu* (2009), *Mniejszego zła* (2009), *Ostatniej akcji* (2009), *Wojny polsko-ruskiej* (2009), *Fenomeny* (2010).

Czytelność poetykę mają też plakaty do filmów kostiumowych, historycznych (także tych o odcieniu fantastycznym). Właściwie na całym świecie powtarzają te same schematy, niezmiennie od lat, np.: *Stara baśń* (1999), *Ogniem i mieczem* (1999), *Pan Tadeusz* (1999), *Wiedźmin* (2001), *Quo vadis* (2001), *W pustyni i w puszczy* (2001), *Janosik* (2009), można porównać z plakatami do filmów amerykańskich, np.: *Troja*, *Gladiator*, *Władca pierścieni*. Zazwyczaj w eksponowanym miejscu pokazują zdjęcie głównego bohatera – protagonisty. Jest ono większe od pozostałych, co skupia na nim uwagę i oznacza ważność postaci. Często wokół umieszczone są podobizny postaci pobocznych albo kadry znaczących scen, zwłaszcza batalistycznych, podkreślających sensacyjność i dynamikę akcji. Plakaty do tego rodzaju filmów najczęściej posługują się kolażem zdjęć z utworu, co stosowano już w latach 30. XX wieku. Jak pisze autorka albumu *Ach! Plakat filmowy*:

Plakat filmowy tego typu odwołuje się do najstarszej tradycji ikonograficznej Europy – wyboru scen z Pisma Świętego i simultanicznego ukazania ich na jednej płaszczyźnie. Proste z pozoru wycięcie i zestawienie „kadrów” musiało mieć jednak wykształconego kulturowo odbiorcę, który bez trudu czytał taki zabieg przeczący następstwu w czasie. Fotomontaż – bo o nim mowa – był odkryciem i chwytem awangard, zabawą epoki, nowym polem semantycznym (Folga-Januszewska 2009: 25).

Przekaz ikoniczny filmów historycznych jest więc najbardziej zanurzony w tradycji.

Czytelny styl mają także plakaty filmów o miłości i to zarówno komedii, jak i filmów obyczajowych. Do wyrażenia ich treści graficy wykorzystują głównie wrażenie symetrii lub jej braku. Na tych przedstawieniach widzimy przede wszystkim ludzkie postacie. Użycie twarzy ludzkiej w reklamie ma uwiarygodnić przekaz, pokazać uczciwość intencji, ważność komunikowanych treści. Twórcy zazwyczaj wykorzystują zdjęcia aktorów kreujących główne postacie. Widzimy parę, często trójkąt albo grupę, jeśli perypetie rozgrywają się między kilkoma osobami. Para pojawiła się na plakacie do filmu m.in.: *Papierowe małżeństwo* (1991), *Na koniec świata* (1990), *Uprowadzenie Agaty* (1993), *Kolejność uczuć* (1993), *Zakochani* (2000), *To my* (2000), *Pragnienie miłości* (2002), *Ławeczka* (2004), *Zakochany anioł* (2005), *Samotność w sieci* (2006), *Mała wielka miłość* (2008), *Jeszcze raz* (2008), *Droga do raju* (2008), *Jak żyć* (2008), *Kochaj i tańcz* (2008), *Miasto morza* (2009). Fotosy pokazują dwójkę ludzi, między którymi zachodzi jakaś interakcja. Widzimy kontakt wzrokowy, najczęściej spoglądanie sobie w oczy (*Ławeczka*, *Jeszcze raz*), dotyk (*Ile waży koń trojański* 2008) albo kadr z ich zbliżenia (*Samotność w sieci*).

Koncentracja na postaciach jest równoczesnym zwróceniem uwagi na uczucie, ich wzajemną więź. Zwrócenie aktorów ku sobie jest gestem, który wyklucza widza, równocześnie „wpuszczając go” w intymny świat kreowanych postaci. Tym samym kieruje uwagę oglądającego do wewnątrz i daje poczucie obcowania z czymś istotnym, nieważne, czy to komedia romantyczna, czy film o miłości opowiedziany w poważniejszym tonie. Podglądamy cudze życie, intymność wymyśloną, ale ekscytującą, bo obcą. Kontakt postaci wyznacza ramę, poza którą widz jest kimś na kształt *voyera*. O tym, czy mamy do czynienia z komedią, decyduje dosłowny przekaz, warstwa denotacyjna zdjęcia, wyrażona w mimice twarzy, np. „czytelnik” afisza wie, że uśmiech oznacza lekkość, a więc będzie miał do czynienia najprawdopodobniej z komedią.

Obecność trzech lub więcej postaci oznacza zazwyczaj kłopoty, miłosny trójkąt i perypetie spod znaku „mam wybór i muszę go dokonać”. Burzy symetrię i wprowadza element napięcia. Tak jest na plakacie do *Przedwiośnia* (2001) – tu Cezary i trzy kobiety, *Tylko mnie kochaj* (2006) i *Ja wam pokażę* (2006), *Dlaczego nie* (2007), *Huśtawki*, *Miłości na wybiegu*, *Randki w ciemno* (2009), *Zamiany* (2009). Trójkąt wykorzystany został też w plakacie do *Małej Moskwy* (2008), jednak tu od razu wiemy, że nie mamy do czynienia z komedią. Grafik pokazał kobietę i dwóch mężczyzn na trzech zdjęciach. Fotografie te są w kształcie wydłużonych prostokątów (element twardy – męski, dynamiczny), przedarte (konotują więc złość, wielkie emocje i uczucia, a także czas przeszły całej historii). Charakterystyczne jest przecięcie w pół postaci kobiecej, sugerującej rozdarcie między dwoma mężczyznami. Ponadto lewa strona kobiecej twarzy (strona serca!) jest pokazana w ciepłym świetle, prawa – w zimnym. Sens jest tu więc czytelny – uczucie do postaci po lewej stronie jest pełne życia, po prawej – odczuwamy chłód, zimno. Dodatkowo krój czerwonej czcionki w tytule filmu sugeruje określony okres historyczny – czasy komunizmu. Z połączenia zastosowanych środków wyłania się oczywisty sens, jasny komunikat – dramat kobiety zaplatanej w trójkąt, a afisz staje się tym, o czym mówił polski artysta Henryk Tomaszewski – destylatem, skrótem, w tym przypadku obrazu Waldemara Krzystka.

Bardziej zróżnicowane i nie dające się łatwo stypizować są plakaty do filmów obyczajowych i psychologicznych. Autorskość i „osobność” tych druków łączy się ze zróżnicowanymi opowieściami, budowaniem wymykających się konwencjom narracji, spersonalizowanych historii. W tym znaczeniu są to plakaty najbardziej oryginalne i twórcze, aczkolwiek ich zindywidualizowane formy odwołują się do ogólnych praw percepcji i estetyki. Konotują one jednak psychologiczną głębię, uczucia, nieproste historie. Nastrój buduje się tymi samymi środkami stylistycznymi: kształtem i barwą, konfiguracją postaci. Afisz do tego rodzaju filmów zazwyczaj pokazuje pojedynczego człowieka, często w oddaleniu, na dalszym planie, tym samym podkreślając jego wyalienowanie, osobność. Plakat do filmu *Wenecja* (2010) – owalne kształty, ciepły, spłowiały brąz – sugeruje przeszłość, wspomnienia, kraj lat dziecińczych, dodatkowo wzmocniony widokiem miasta z tektury i wędką. Nostalgiczność plakatu pogłębia literactwo imitujące dziecięce pismo. Afisz ten wpisuje się w modny „tradycyjny” trend w nowoczesnym wzornictwie, którego targetem jest konsument na nowo odkrywający korzenie narodowe i kulturę wysoką, ponieważ umożliwia mu powrót do solidnych wartości. Sielskość obrazka burzy skupiona mina chłopca.

Warto porównać ten plakat z plakatami do filmu *Pogrzeb kartofla* (1990), *Dwa księżycy* (1993), *Wrony* (1994) czy *Zmruż oczy* (2003) – wszystkie ewokują nostalgię za minionym czasem, niewinnością, dzieciństwem.

Plakat do obrazu *Cztery noce z Anną* (2008) wykorzystuje monochromatyczne barwy i skojarzenie z nocą, niebezpieczeństwem, niepokojem, do *Placu Zbawiciela* (2006) ginące we mgle postaci, co sugeruje przejście do innego świata. Na plakacie do filmu *Chłopiec na galopującym koniu* (2006) widzimy dwójkę dorosłych idących połą ścieżką z dzieckiem. Droga oznacza życie, głębię, upływ czasu, los i uniwersalność – skądś idziemy i ku czemuś zmierzamy, gdzieś jest kres tej drogi, a więc naszego tutaj bytowania. Symbol drogi, choć inaczej, wykorzystuje też plakat do filmów *Edi* (2002) i *Mistrz* (2005) Piotra Trzaskalskiego. W *Mistrzu* para stoi na łodzi na jeziorze, woda oznacza życie, splecione dłonie odwróconych tyłem do widza postaci – wspólność losów, ale też samotność, co dodatkowo podkreśla zimny odcień zieleni odbijającej się w wodzie. Zieleń jest barwą dającą wrażenie oddalenia. Asymetryczne linie: pion postaci, poziom łódki, mały rozmiar sfotografowanych aktorów i duży tła, wody, wzbudza niepokój. Podobnie na plakacie do *Ediego* na długim pomoście widać małą odwróconą tyłem sylwetkę, wszechobecna woda znów jest metaforą życia.

Odminną poetykę, a często erudycyjną grę z widzem proponują plakaty artystyczne (malarskie), kontynuujące tradycje polskiego plakatu. Jest to jednak temat na inny artykuł.

## Podsumowanie

Plakat jest dziełem semantycznym. Znaczenie rodzi się w wyniku odczytania wszystkich zawartych na obrazie znaków, które, choć ze swej natury nieciągłe, tworzą ze sobą spójną całość (chyba że plakat nie jest udany, a jego kompozycja „rozsypuje się”, co jednak rzadko się zdarza). Odczytanie sensów zależy zawsze od wiedzy odbiorcy, jego kompetencji poznawczej, praktycznej, estetycznej, narodowej, kulturowej. Jedna i ta sama leksja uruchamia różne leksyki, jak stwierdził autor *Retoryki obrazu* (Barthes 1985: 299). Jednak mimo to całość objęta jest systemem sensu. Plakat filmowy jest niejako niezależny od „idiolektów” oglądającego, czytelny dzięki swej denotacyjnej nakładce. Tak więc konotatory (symbole stanowiące cechy nieciągłe obrazu) są łączone, „mówione” za pośrednictwem syntagmy denotacyjnej. Lektura samych konotatorów nie wyczerpuje leksji obrazu, konieczne jest przecięcie obu tych poziomów. Autor *Mitologii* konstatuje:

Wszystkie wytwory komunikacji masowej łączą z pomocą różnych dialektyk i z różnym powodzeniem fascynację natury właściwą opowiadaniu, diegezie, syntagmie oraz inteligibilność kultury chroniącej się wśród kilku nieciągłych symboli, które człowiek „odmienia” pod osłoną swej żywej *parole* (Barthes 1987: 302).

Konstruowanie sensu w celu dotarcia do widza widać szczególnie w ostatnich dwudziestu latach sztuki plakatu. Grafik w sposób świadomy buduje przekaz, łączy słowa, denotatory (obrazy „surowe, dosłowne”, najczęściej zdjęcia aktorów) i konotatory, aby zbudować komunikat perswazyjny, sprowokować widza do decyzji

pójścia do kina. „Lektura” plakatów pokazuje, że jej twórcy posługują się pewnymi regułami wizualnej „leksji”, tworzą plakaty w określonym „stylu”.

Artykuł ten jest zaledwie szkicem i wstępem do bardziej szczegółowych rozważań. Pokazuje, że plakat jest zjawiskiem złożonym, ale też stypizowanym. Skonwencjonalizowanie jest pomocne w budowaniu jasnego przesłania reklamowego. Konstruowaniu potrzeby i obietnicy. Udany plakat wywołuje pragnienie. Tak jak inne nośniki reklamy daje impuls do działania, a więc kupna towaru lub usługi. Wpisuje się w podstawową marketingową regułę AIDA (*Attention* – przyciągnąć uwagę, *Interest* – zainteresować produktem, *Desire* – wywołać pragnienie zakupu, *Action* – pobudzić działanie do zakupu)<sup>4</sup>.

Już tych kilka wstępnych obserwacji pokazuje, że afisz poprzez operowanie obrazem buduje określone impresje, mające za zadanie przyciągnąć widza do kina. Kody ikoniczne obecne były już w latach 30. ubiegłego wieku, np. kod reklamowy komedii:

Forma graficzna musiała być zarazem czytelna i dowcipna. Dla tej komediowej narracji redagowano żart wizualny w podobnym tonie. Nie zawsze jesteśmy w stanie dzisiaj poprawnie go odczytać, wynikał on bowiem z ducha filmu, czasem z delikatnej gry przedmiotów i sztafażu, z programowej niestosowności zestawień i celowych błędów językowych (Folga-Januszewska 2009: 15).

Ta tradycja myślenia o plakacie wydaje się, po okresie traktowania plakatu jako metafory, obiektu artystycznego, kontynuowana.

Za pomocą warstwy ikonicznej – obrazu i typografii – twórca grafiki konstruuje określony sens skierowany do założonego w strategii marketingowej widza. Afisz jest komunikatem reklamowym bardziej niż kiedykolwiek w swej historii. David Bernstein, twórca agencji The Creative Business, odbiorca jednej z najbardziej prestiżowych w dziedzinie reklamy nagrody Advertaising Association’s Macintosh Medal, sformułował osiem reguł, którym powinien się „rządzić” plakat reklamowy. Założenia te są dziś realizowane także w odniesieniu do afisza promującego sztukę filmową. Są to: prostota, jeden dominujący obraz, śmiałość, wyraźna, czytelna i odpowiedniej wielkości czcionka, kilka słów wywołujących odpowiedni efekt, odpowiednio kontrastujące barwy oraz zgodność z wizerunkiem marki (Bernstein 2005: 73). Marką byłby tutaj gatunek filmowy.

Odwoływanie się do estetycznych schematów wydaje się warunkiem *sine qua non* spójności i czytelności przekazu marketingowego oferowanego towaru – filmu oraz jego ikonicznej reklamy. Określony styl pomaga w zrozumieniu, czym jest dany obraz, jakie przeżycia nam proponuje. W tym sensie plakat filmowy spełnia się jako medium ułatwiające dotarcie do potencjalnego widza.

## Bibliografia

- Barthes R. (1970), *Mitologie*, w: *Mit i znak*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa.  
Barthes R. (1985), *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” nr 3.  
Bernstein D. (2004), *Billboard*, przeł. E. Ciszewska, Warszawa.

---

<sup>4</sup> [http://mfiles.pl/pl/index.php/Model\\_AIDA](http://mfiles.pl/pl/index.php/Model_AIDA) [dostęp 7.11.2010].

- Bogunia-Borowska M. (2004), *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków.
- Bojko S. (1971), *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój po 1939 roku*, Warszawa.
- Fiske J. (1998), *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Górczak, Wrocław.
- Folga-Januszewska D. (2009), *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Olszanica.
- Gwóźdź A. red. (1994), *Po kinie*, Kraków.
- Giżycki M. (2005), *Mit plakatu*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa.
- Kall J. (2002), *Reklama*, Warszawa.
- Kamekura Y. (1993), *Polskie plakaty – cichy głos ludzkości*, w: *100 lat polskiej sztuki plakatu*, Kraków.
- Kisielewski A. (1999), *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok.
- Knorowski M. (2009), *Efekt zwierciadlany*, w: *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Lublin.
- Krampen M. (1991), *O semiotyce plakatów polskich*, w: *Semiotyka wczoraj i dziś*, pod red. J. Pelca i L. Kojas, Wrocław.
- Krzystofek K. (1997), *Prawa globalnej cyrkulacji mediów*, w: *Sztuka i kultura u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok.
- Lipiński E. (1990), *Pamiętniki*, Warszawa.
- Lubelski T. (2009), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice.
- Międzynarodowy Salon Plakatu Filmowego, Łódź 1989=International Salon of film Poster, Lodz 1989/* [red. Katalogu K. Kuczyńska], Łódź.
- Mistrzowie plakatu i ich uczniowie* (2008), koncepcja, wybór prac i teksty Z. Schubert, Warszawa.
- Polski plakat filmowy 1947–1967* (1969), oprac. Z. Schubert, Poznań.
- Rzepińska M. (1989), *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa.
- Schmitt B., Simonson A. (1997), *Estetyka w marketingu. Strategiczne zarządzanie markami, tożsamością i wizerunkiem firmy*, przeł. M. Bernacki, Kraków.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Frajter, W. Frajter, Kraków.
- Więckowska-Lazar J. (1972), *Symboliczny język plakatu*, „Studia Estetyczne” t. IX.
- Zeegenicrush L. (2008), *Twórcze ilustrowanie*, przeł. J. Hübner-Wojciechowska, Warszawa.

## Netografia

[www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) [dostęp 09–11.2010]

[http://www.google.pl/search?hl=pl&source=hp&q=parateksty&aq=1&aqi=g2&aql=&oeq=paratek&gs\\_rfai=](http://www.google.pl/search?hl=pl&source=hp&q=parateksty&aq=1&aqi=g2&aql=&oeq=paratek&gs_rfai=) [dostęp 7.11.2010]

[http://mfiles.pl/pl/index.php/Model\\_AIDA](http://mfiles.pl/pl/index.php/Model_AIDA) [dostęp 7.11.2010]

## Film poster as a form of marketing communication

### Abstract

The aim of the article is to investigate a film poster as a marketing message in 1990–2010. 1990 marks a borderline in Polish culture. However, after years of monopoly, Polish films disappeared from cinemas. Thus, there has been a necessity to face the competitors i.e. US films. The point is not only in quality of the film art itself, attractive topics, better technical quality, but also – considering the ruthless laws of the market – in more intensive endeavors to promote Polish films. The poster is the most common advertising form of the film art and an important part of its marketing strategy. The paper is an attempt to present how the film poster has been functioning since 1990s, how it has played its marketing mission, what instruments have been used and how it has presented the film content. Contemporary film posters function like advertisements of products and services related to free time. They offer experience. Through the schemes applied they relate to emotions, which is justified from the marketing point of view. Poster representation of the film is an iconographic abbreviation of emotions that it offers. A potential viewer can usually read without major problems the author's intentions and while watching the advertisement she/he chooses the emotions that she/he would like to experience. The promise of the experience is constructed and offered by means of pictures and words in a particular style. The author shows that although the poster is a complex phenomenon it is also standardized, which is helpful in creating a clear advertising message. A successful poster arises desire to buy goods or services. It follows the basic AIDA marketing principles. With the help of iconographic layer of picture and typography, the designer constructs a defined image directed at the target audience. At present, the poster is mostly rather an advertisement. Just like a commercial related to the brand it advertises, the film poster is consistent with the type of film. Thus, the film poster implies what the viewer can expect.

**Słowa kluczowe:** plakat filmowy, strategia marketingowa, estetyka w marketingu

**Keywords:** a film poster, marketing strategy, aesthetics in marketing

### Aleksandra Smyczyńska

absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.



## Spis treści

Wprowadzenie	3
FOTOGRAFIA – METODY BADANIA I INTERPRETACJI	
<b>Rafał Koschany</b> „Trzeci sens” – pomiędzy potencją znaczenia a teorią interpretacji	6
<b>Marianna Michałowska</b> Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej	15
<b>Joanna Spalińska-Mazur</b> Kairos fotografii – moment i wartość	27
<b>Magdalena Mateja</b> Informacja, interpretacja czy ideologizacja? Katastrofa pod Smoleńskiem na fotografiach dziennikarskich	38
FOTOGRAFIA W BADANIACH SPOŁECZNYCH, ETNOGRAFICZNYCH, ANTROPOLOGICZNYCH I HISTORYCZNYCH	
<b>Rafał Wawer, Monika Wawer</b> Wykorzystanie nowoczesnych technik komputerowych do pomiaru emocji na podstawie badania fotografii	49
<b>Janina Hajduk-Nijakowska</b> Wykorzystanie fotografii we współczesnych badaniach folklorystycznych	58
<b>Magdalena Roszczynialska</b> Projekt <i>Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej</i> jako tekst zmacony	67
<b>Magdalena Berkowicz</b> Krótko o historii fotografii wojennej ze szczególnym uwzględnieniem zbiorów Muzeum Zeppelinów w Friedrichshafen z okresu I wojny światowej	81
<b>Agnieszka Ogonowska</b> Współczesny świat w obiektywie Marcina Maciejowskiego: realizm medialny	86
<b>Anna Milczanowska</b> Fotografik w kostnicy – o ukazaniu osoby zmarłej w sztuce współczesnej	96
FOTOGRAFIA A FILM	
<b>Bogusław Skowronek</b> Fotografia i jej filmowe reprezentacje	103
<b>Aleksandra Smyczyńska</b> Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej	113

## Contents

Introduction	3
PHOTOGRAPHY – THE METHODS OF RESEARCH AND INTERPRETATION	
<i>Rafał Koschany</i> “The Third Meaning” – between potency of meaning and theory of interpretation	6
<i>Marianna Michałowska</i> Photo-texts? Searching for a tool of analysis of contemporary documentary photography	15
<i>Joanna Spalińska-Mazur</i> <i>Kairos</i> of photography – the moment and value	27
<i>Magdalena Mateja</i> Information, interpretation or ideologization? The Smolensk catastrophe in journalistic photography	38
PHOTOGRAPHY IN SOCIAL, ETHNOGRAPHICAL, ANTHROPOLOGICAL AND HISTORICAL RESEARCH	
<i>Rafał Wawer, Monika Wawer</i> The use of modern computer techniques for measuring emotions on the basis of analysing photographs	49
<i>Janina Hajduk-Nijakowska</i> The use of photography in contemporary folklore studies	58
<i>Magdalena Roszczyńska</i> Project <i>Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej</i> as a blurred text	67
<i>Magdalena Berkowicz</i> Briefly about the history of war photography with special regard to the collection from the period of the World War I located in the Zeppelin Museum in Friedrichshafen	81
<i>Agnieszka Ogonowska</i> Contemporary world in Marcin Maciejowski’s lens: media realism	86
<i>Anna Milczanowska</i> Photographer in the morgue – about the image of the deceased in contemporary photography	96
PHOTOGRAPHY AND FILM	
<i>Bogusław Skowronek</i> Photography and its film representations	103
<i>Aleksandra Smyczyńska</i> Film poster as a form of marketing communication	113