

tyczną formą jest pojedyncze dzieło, wykonane przez jednostkę; zakładają one hierarchię tematów, spośród których pewne uznaje się za ważne, głębokie, szlachetne, a inne za nieważne, trywialne, plugawe. Media są demokratyczne: osłabiają rolę wyspecjalizowanego producenta lub autora [*auteur*] (dzięki wykorzystaniu procedur opartych na przypadku lub technik mechanicznych, które każdy może opanować, i dlatego że stanowią wytwór zbiorowego lub instytucjonalnego wysiłku) i cały świat uważają za swój materiał. Tradycyjne sztuki piękne są oparte na rozróżnieniu między autentyką a falsyfikatem, oryginałem a kopią, dobrym i złym gustem. Media zamazują takie rozróżnienia, jeśli ich całkiem nie niszczą. Sztuki piękne zakładają, że pewne doświadczenia lub tematy mają znaczenie. Media, w zasadzie, są beztreściowe (to prawda ukryta za słynną uwagą Marshalla McLuhana, że środek przekazu sam jest przekazem); charakterystyczny dla nich jest ton ironiczny, śmiertelnie poważny albo parodystyczny. Jest rzeczą nieuniknioną, że coraz częściej dzieła sztuki będą tworzone tak, by skończyły jako fotografie, a nowoczesny artysta będzie musiał na nowo przemyśleć stwierdzenie Patera, że wszelka sztuka chciałaby być muzyką. Dziś wszelka sztuka chciałaby być fotografią.

## Świat obrazów

Rzeczywistość zawsze interpretowano za pośrednictwem obrazów, a filozofowie już od czasów Platona dążyli do zmniejszenia naszej zależności od nich, nawołując do nieobrazowego pojmowania rzeczywistości. Ale kiedy w połowie dziewiętnastego wieku wyznaczone przez nich wzorce wreszcie wydawały się osiągalne, odwrót dawnych złudzeń politycznych i religijnych przed naporem myślenia humanistycznego i naukowego nie spowodował (wbrew oczekiwaniom) masowych ucieczek do rzeczywistości. Przeciwnie – nowy wiek niewiary pogłębił nasze przywiązanie do obrazów. Wiarygodność, jakiej nie sposób już było przypisywać rzeczywistości rozumianej w postaci obrazów, przypisywano teraz rzeczywistości rozumianej jako obrazy, złudzenia. W przedmowie do drugiego wydania *O istocie chrześcijaństwa* (1843) Feuerbach zauważa, że nasza epoka „ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę”<sup>\*</sup> i że jest tego świadoma. A jego ostrzegawcza

\* Ludwik Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, przełożył Adam Landman, PWN, Warszawa 1959.

skarga została w dwudziestym wieku przekształcona w diagnozę, co do której panuje powszechna zgoda: społeczeństwo jest „nowoczesne”, kiedy jednym z dominujących typów działalności staje się w nim produkcja i konsumpcja obrazów, kiedy obrazy, które obdarzone są niezwykłą mocą wpływania na nasze wymagania wobec rzeczywistości i same są pożądanymi namiastkami doświadczeń bezpośrednich, stają się niezbędne dla zdrowej gospodarki, stabilizacji politycznej i poszukiwania szczęścia przez każdego z nas.

Słowa Feuerbacha – a zapisał je kilka lat po wynalezieniu aparatu fotograficznego – wydają się, ujmując rzecz dokładniej, trafnym przeczuciem oddziaływania fotografii. Bo obrazy, które mają praktycznie nieograniczony wpływ w społeczeństwie współczesnym, to głównie obrazy fotograficzne; a zakres tego wpływu wynika z cech właściwych obrazom rejestrowanym przez aparaty fotograficzne.

Obrazy takie mogą uzurpować sobie realność przede wszystkim dlatego, że zdjęcie to nie tylko obraz (tak jak dzieło malarskie jest obrazem), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna. Podczas gdy malowidło, nawet spełniające fotograficzne kryteria podobieństwa, nigdy nie jest niczym więcej niż przedstawieniem pewnej interpretacji, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) – materialną pozostałością obiektu, jaką żadne malowidło się nie stanie. Mając do wyboru dwie nieprawdopodobne możliwości – albo że Holbein młodszy żył dostatecznie długo, by sporządzić portret Szekspira, albo że prototyp aparatu fotograficznego wynaleziono dostatecznie wcześniej,

by Szekspir został sfotografowany, większość wielbicieli poety wybrałaby zdjęcie. Woleliby je nie tylko dlatego, że ukazywałoby, jak w rzeczywistości wyglądał Szekspir, bo nawet gdyby nasze hipotetyczne zdjęcie było wypłowiałe, ledwo czytelne, zbrązowiałe, i tak przedłożylibyśmy je nad jeszcze jednego wspaniałego Holbeina. Posiadanie zdjęcia Szekspira byłoby czymś na kształt posiadania gwoźdźcia z prawdziwego Krzyża.

Wyrażane współcześnie zaniepokojenie tym, że świat obrazów zastępuje świat rzeczywisty, jest w większości (jak wypowiedź Feuerbacha) echem Platońskiego lekceważenia obrazu: obraz jest o tyle prawdziwy, o ile przypomina coś rzeczywistego, lecz zarazem kłamliwy, bo jest tylko podobieństwem. Jednak ten czcigodny naiwny realizm nie trafia do przekonania w epoce obrazów fotograficznych, ponieważ charakterystyczny dla niego ostry kontrast między obrazem („kopią”) a rzeczą przedstawioną („oryginałem”), który Platon wielokrotnie ilustrował przykładami z malarstwa, nie sprawdza się tak prosto w przypadku fotografii. Kontrast ten nie pomaga także w zrozumieniu początków tworzenia obrazów, a była to czynność praktyczna, magiczna, środek przywłaszczania sobie czegoś, zdobywania nad czymś władzy. Im głębiej cofamy się w historię, jak zauważył E.H. Gombrich, tym mniej ostre jest rozróżnienie między obrazami a realnymi przedmiotami; w społeczeństwach pierwotnych rzecz i jej obraz to po prostu dwa odmienne, czyli fizycznie odrębne, przejawy tej samej energii albo ducha. Stąd domniemana skuteczność obrazów w zjedynianiu sobie potężnych mocy i uzyskiwaniu nad nimi kontroli. Te moce były obecne w o b r a z a c h.

Dla obrońców rzeczywistości, od Platona do Feuerbacha, stawianie znaku równości między obrazem a pozorem – uznawanie, że obraz jest czymś całkowicie odmiennym od

przedstawionego przedmiotu – jest częścią procesu desakralizacji oddzielającego nas nieodwołalnie od świata czasów i miejsc uświęconych, w którym obraz uważany był za uczestnika rzeczywistości przedstawionego przedmiotu. Oryginalność fotografii polega na tym, że właśnie w tym okresie, w długiej i coraz bardziej świeckiej historii malarstwa, kiedy sekularyzm odnosi pełny triumf, fotografia przywraca w całkowicie świecki sposób coś na kształt prymitywnego statusu obrazów. Nasze nieodparte wrażenie, że proces fotograficzny to coś magicznego, ma realne podstawy. Nikt nie traktuje malarstwa sztalugowego jako powiązanego istotowo ze swoim przedmiotem; malarstwo jedynie przedstawia albo odsyła. Zdjęcie natomiast nie tylko przypomina przedstawiony przedmiot, nie tylko jest hołdem złożonym przedmiotowi. To część, przedłużenie tego przedmiotu i potężny środek zdobycia go, uzyskania nad nim kontroli.

Fotografia oznacza wielorakie zdobywanie świata. W formie najprostszej mamy do czynienia z zastępczym posiadaniem ukochanej osoby lub rzeczy, posiadaniem, które nadaje zdjęciu charakter przedmiotu unikalnego. Poprzez fotografie uzyskujemy także konsumpcyjne podejście zarówno do wydarzeń, stanowiących część naszego doświadczenia, jak i do wydarzeń nieznanych – rozróżnienie to jednak zamazuje się skutkiem przechodzącej w nawyk konsumpcji. Trzecia forma zdobywania świata polega na tym, że przez wykonywanie obrazów i wykorzystywanie urządzeń powielających obrazy możemy uzyskać coś w rodzaju informacji, a nie przeżycia. Znaczenie zdjęć jako środka, dzięki któremu coraz więcej wydarzeń wchodzi w skład naszego doświadczenia, jest ostatecznie tylko produktem ubocznym skuteczności fotografii w dostarczaniu wiedzy oddzielonej i niezależnej od doświadczenia.

Jest to najpełniejsza forma fotograficznego zdobywania świata. Jeżeli fotografujemy jakiś przedmiot, zmieniamy go w część systemu informacyjnego, dostosowaną do schematów klasyfikacji i przechowywania danych, poczynając od mniej więcej chronologicznego porządku serii zdjęć wklejonych do rodzinnego albumu, a kończąc na systematycznych zbiorach i dokładnych oznaczeniach niezbędnych w stosowaniu fotografii w prognozowaniu pogody, astronomii, mikrobiologii, geologii, pracy policji, kształceniu lekarzy i diagnozie, wywiadzie wojskowym i historii sztuki. Zdjęcia nie tylko przeddefiniują zasoby codziennego doświadczenia (ludzi, rzeczy, wydarzenia, cokolwiek dostrzegamy – wprawdzie odmiennie, często w roztargnieniu – gołym okiem) i dodają mnóstwo materiału, którego w ogóle nigdy nie oglądamy, ale sprawiają, że sama rzeczywistość ulega przeddefiniowaniu – staje się obiektem wystawienicznym, rejestrem do przejrzania, przedmiotem obserwacji. Fotograficzne badanie i powielanie świata przerywa jego ciągłość i upycha jego fragmenty w niekończącym się *dossier*, dostarczając nam możliwości kontroli, o jakich się nam nawet nie śniło w poprzednim systemie rejestrowania informacji – piśmie.

Już w początkowym okresie fotografii rozpoznano jej przyszłą siłę jako potencjalnego środka kontroli. W 1850 roku Delacroix zanotował w swoim dzienniku, że w Cambridge odniesiono sukces w pewnych „doświadczeniach” polegających na fotografowaniu Słońca i Księżyca przez astronomów, którym udało się nawet uzyskać obraz gwiazdy Alfa wielkości główki od szpilki. Delacroix dorzucił następujące „dziwne” spostrzeżenie:

*światło sfotografowanej gwiazdy przebywa w dwadzieścia lat przestrzeń, która dzieli ją od Ziemi. A za-*

*tem promień, który utrwalono na płycie, opuścił sferę niebieską na długo, zanim Daguerre odkrył sposób, który pozwolił mu dokonać tego doświadczenia\**.

Nawet zrezygnowawszy z tak wątych koncepcji panowania nad czymś jak koncepcja Delacroix, stwierdzamy, że rozwój fotografii w coraz bardziej dosłownym sensie daje nam kontrolę nad tym, co fotografujemy. Dzięki nowoczesnej technice odległość dzieląca fotografa od przedmiotu niezbyt już wpływa na precyzję i skalę zdjęć. Umieemy też rejestrować przedmioty niewyobrażalnie małe oraz, jak gwiazdy, niewyobrażalnie dalekie. Umieemy fotografować bez światła (w podczerwieni); uwolniliśmy zdjęcie-przedmiot z więzienia dwuwymiarowości (holografia). Zmniejszyliśmy dystans między uchwyceniem kadru a otrzymaniem zdjęcia do ręki (początkowo Kodak zwracał fotoamatorowi wywołany film po paru tygodniach, obecnie Polaroid dostarcza nam zdjęcie do ręki po kilku sekundach). Wprawiliśmy zdjęcia w ruch (film), a ponadto synchronizujemy nagranie i transmisję (video). Wszystkie te osiągnięcia technologiczne uczyniły z fotografii niezrównane narzędzie rozszyfrowywania zachowań, ich prognozowania i ingerowania w nie.

Fotografia ma wyjątkowe możliwości, ponieważ w odróżnieniu od innych, wcześniejszych sposobów tworzenia obrazów nie zależy od swojego twórcy. Choćby fotograf interweniował nie wiedząc jak starannie w inscenizację i technikę zdjęcia, sam proces pozostaje optyczno-chemiczny (lub elektroniczny), działa automatycznie, a po-

\* Eugène Delacroix, *Dzienniki, część 1, (1822–1853)*, przełożyły Joanna Guze i Julia Hartwig, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2003.

trzebny do niego sprzęt będzie podlegał nieuniknionemu doskonaleniu, aby dostarczać coraz bardziej szczegółowych, a zatem coraz pożyteczniejszych map rzeczywistości. Mechaniczna geneza tych obrazów i dosłowność władzy, jaką zapewniają, oznaczają nową relację między obrazem a rzeczywistością. I jeżeli można powiedzieć, że fotografia przywraca relację najbardziej prymitywną – częściową tożsamość obrazu i przedmiotu – to moc obrazu jest obecnie doznawana w zupełnie odmienny sposób. Zgodnie z prymitywnym rozumieniem skuteczności obrazów, obrazy mają właściwości przedmiotów rzeczywistych. My natomiast jesteśmy skłonni przypisywać rzeczywistym przedmiotom własności obrazów.

Jak wiadomo, ludy pierwotne obawiają się, że aparat fotograficzny ukradnie jakąś częśćeczkę ich bytu. W pamiętnikach opublikowanych w 1900 roku, u schyłku bardzo długiego życia, Nadar notuje, że Balzak też czuł „niejasny lęk” przed znalezieniem się na fotografii, a wyjaśniał to następująco:

*Wszelkie ciało w swoim stanie naturalnym składało się z szeregu widmowych obrazów nakładanych na siebie warstwami aż do nieskończoności, spowitych w nikłe błony. (...) Człowiek nigdy nie był w stanie stwarzać, to jest czynić coś materialnego z samego pozoru, z czegoś nieuchwytnego, albo czynić przedmiot z niczego – i dlatego każda operacja dagerotypowa musiała zagarnąć, odseparować i zużyć jedną z warstw ciała, na którym się skupiła.*

Ten rodzaj lęku jakoś szczególnie przystoi Balzakowi – „Czy Balzak naprawdę bał się dagerotypu, czy udawał? – pyta Nadar. – Bał się naprawdę”, ponieważ proces robienia zdjęć

jest swoistą materializacją tego, co najbardziej oryginalne w Balzakowskiej metodzie pracy powieściopisarskiej. Chwył Balzaka polegał na wyolbrzymianiu szczegółów niczym na powiększeniu fotograficznym, na zestawianiu niepasujących do siebie cech lub obiektów niczym w fotograficznej kompozycji: zyskawszy w ten sposób wyrazistość, wszystko może się łączyć ze wszystkim. Według Balzaka, prawda o jakimś środowisku mogła się ujawnić dzięki pojedynczemu materialnemu szczegółowi, choćby najbardziej błahemu i pozornie przypadkowemu. Całe życie można streścić w przelotnej pozie\*. A zmiana pozy oznacza zmianę osobowości, gdyż Balzak nie zamierzał zakładać, że za tymi pozami kryje się jakaś „rzeczywista” osobowość. Przedłożona Nadarowi fantazyjna teoria Balzaka, zgodnie z którą ciało składa się z nieskończonej liczby „widmowych obrazów”, jest zadziwiającą analogią rzekomo realistycznej teorii wyrażanej w Balzakowskich powieściach, a głoszącej, że każda osoba to suma poz, pozorów, pozory te zaś mogą, przy odpowiedniej głębi ostrości,

\* Relacjonując poglądy Balzaka na realizm, opieram się na *Mimesis* Ericha Auerbacha. Fragment analizowany przez Auerbacha, a wzięty z początku *Ojca Goriot* (1834) – Balzak opisuje jadalnię pensjonatu pani Vauquer o siódmej rano i wejście pani Vauquer – nie mógłby być już chyba jaśniejszy (albo bardziej protoproustowski). „Cała jej osoba – pisze Balzak – tłumaczy ten pensjonat, jak pensjonat wyraża jej osobę (...). Wyblakła otyłość tej niedużej osóbkki jest wytworem sposobu życia, jak tyfus następstwem szpitalnych wyziewów. Wełniana, robiona na drutach halka, wygląda spod spódnicy sporządzonej ze starej sukni, która przez siatkę poprzecieranej materii ukazuje strzępy waty; strój ten streszcza salon, jadalnię, ogródek, zwiastuje kuchnię i pozwala się domyślać stołowników. Widząc tę ramę oraz osobę właścicielki, mamy zupełny obraz” (przełożył Tadeusz Boy-Żeleński, cyt. za: Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i przedmową opatrzył Zbigniew Żabicki, PIW, Warszawa 1968).

odstłonić nieskończone warstwy znaczenia. Rozpatrywanie rzeczywistości jako otwartego zbioru sytuacji, które wzajemnie się odzwierciedlają, wyszukiwanie analogii w przedmiotach jak najróżniejszych to antycypacja charakterystycznej formy postrzegania pobudzonej przez obrazy fotograficzne. Samą rzeczywistość zaczęto rozumieć jako swoiste pismo, które należy odszyfrować – a i zdjęcia przyrównywano niegdyś do pisma. (Niépce nazwał utrwalanie obrazu na płytce heliografią – „pismem słonecznym”, Fox Talbot określił aparat fotograficzny jako ołówek przyrody).

Problem z Feuerbachowskim rozróżnieniem „oryginału” i „kopii” polega na statycznym definiowaniu rzeczywistości i obrazu. Zakłada się, że rzeczywistość trwa niezmienna i nienaruszona, a tylko obrazy ulegają zmianie: mając nader niski stopień wiarygodności, stają się z jakiegoś powodu bardziej nęcące. Jednak pojęcia obrazu i rzeczywistości uzupełniają się nawzajem. Gdy zmienia się pojęcie rzeczywistości, zmienia się też pojmowanie obrazu i odwrotnie. „Nasza epoka” przedkłada obrazy nad przedmioty rzeczywiste nie z czystej perwersji, ale po części w reakcji na stopniowe osłabianie i komplikowanie pojęcia rzeczywistości. Jednym z wczesnych przypadków tego typu zabiegów było krytykowanie rzeczywistości jako fasady, przyjęte w dziewiętnastym wieku w oświeconych klasach średnich (oczywiście, był to skutek przeciwny do zamierzonego). Redukowanie sporych obszarów tego, co dotychczas uważano za rzeczywistość, do zwykłej fantazji, jak to uczynił Feuerbach, kiedy nazwał religię „snem ludzkiego umysłu” i odrzucił idee teologiczne jako psychologiczne projekcje, albo rozdmuchiwanie przypadkowych i trywialnych szczegółów życia codziennego do rozmiaru szyfrowanych znaków sił historycznych i psychologicz-

nych, jak to uczynił Balzak w swojej encyklopedii społeczeństwa ubranej w formę powieści – wszystko to są sposoby doznawania rzeczywistości jako zbioru pozorów, jako obrazu.

Niewielu ludzi w naszym społeczeństwie podziela prymitywny lęk przed aparatami fotograficznymi, lęk zrodzony z uznawania zdjęcia za materialną częśćkę portretowanego. Ale jakieś ślady tej magii pozostały: na przykład w naszej niechęci do podarcia lub wyrzucenia zdjęcia ukochanej osoby, zwłaszcza jeżeli ta osoba nie żyje lub jest daleko. Gest taki byłby oznaką bezlitosnego odrzucenia. W powieści *Juda nieznaný* bohater dopiero po odkryciu, że Arabella sprzedała jego portret w klonowej ramce, ten, który dostała odeń w dniu ślubu, dochodzi do wniosku, że w jego zniechęceniu całkowicie zamarło uczucie, co z kolei zabija resztki uczucia także i w nim. Jednak prawdziwy prymitywizm współczesny nie polega na tym, że uważamy zdjęcia za coś rzeczywistego: obrazy fotograficzne rzadko są aż tak rzeczywiste. Rzeczywistość natomiast zaczyna wydawać się coraz bardziej zbliżona do tego, co pokazują aparaty fotograficzne. Jest obecnie rzeczą naturalną wysłuchiwanie relacji uczestników gwałtownych wydarzeń – katastrofy lotniczej, strzelaniny, zamachu terrorystycznego – z komentarzem, że „to wyglądało jak w filmie”. Mówi się tak, uznając, że inne środki opisowe nie wystarczają, by wyrazić, jak rzeczywiste było to przeżycie. Podczas gdy wielu ludzi w krajach nieuprzemysłowionych wciąż jeszcze czuje się nieswojo przed aparatem fotograficznym, upatrując w fotografowaniu jakiegoś naruszenia swoich praw, jakiś brak szacunku, wysublimowane płańdrowanie osobowości albo kultury, mieszkańcy krajów uprzemysłowionych pragną, by ich fotografowano – mają wrażenie, że są obrazami, a fotografia ich urzeczywistnia.

Coraz bardziej złożone poczucie rzeczywistości tworzy własne kompensacyjne uniesienia i uproszczenia, spośród których szczególnie uzależniająca jest robienie zdjęć. To tak jak gdyby fotografowie, odpowiadając na zanikające poczucie realności, szukali jakiejś transfuzji – podróży po nowe doświadczenia, odświeżenia dawnych doznań. Ich wszędobylskie poczynania oznaczają najbardziej radykalną i najbezpieczniejszą wersję ruchliwości. Pragnienie nowych doznań przekłada się na pragnienie robienia zdjęć: doświadczenie szukające formy odpornej na kryzys.

Podczas gdy robienie zdjęć wydaje się niemal obowiązkiem odbywających podróże, namiętne ich zbieranie pociąga zwłaszcza osoby, które tkwią – z wyboru, niemożności, przymusu – w czterech ścianach. Zbiory zdjęć mogą służyć jako świat zastępczy, pełen obrazów pochwalnych, pocieszających lub zwodniczych. Zdjęcie stanowi niekiedy początek romansu (Juda z powieści Hardy'ego zakochał się w zdjęciu Sue Bridehead, zanim jeszcze ją spotkał), częściej jednak związek erotyczny nie tylko rodzi się za pośrednictwem zdjęć, ale i do nich się ogranicza. W *Les enfants terribles* Cocteau narcystyczne rodzeństwo dzieli sypialnię, „swoją sekretny pokój”, z podobiznami bokserów, gwiazd filmowych i morderców. Nastoletni brat i siostra, zamknięci w swojej kryjówce, wyklejają ściany tymi zdjęciami, tworząc prywatny panteon, by przeżywać na jawie własną legendę. Na jednej ze ścian więzienia we Fresnes, w celi numer 426, Jean Genet na początku lat czterdziestych przykleił zdjęcia dwudziestu przestępców wycięte z gazet, dwadzieścia twarzy, w których dostrzegł „święty znak potwora”, i na ich cześć napisał *Matkę Boską Kwietną*; były dla niego muzami, modelami, erotycznymi talizmanami. „Zabójcy towarzyszą moim czynnościom i nawykom – pisze Genet, łącząc refleksję, masturbację i literaturę – wraz z nimi tworzę

rodzinę, są moimi jedynymi przyjaciółmi”<sup>\*</sup> Dla domatorów, więźniów i osób żyjących w dobrowolnej izolacji przebywanie wśród fotosów słynnych a nieznanym ludzi jest sentymentalną reakcją na odosobnienie oraz rzuconym mu zuchwałym wyzwaniem.

Powieść J.G. Ballarda *Kraksa* (1973) przynosi nam opis bardziej specjalistycznego kolekcjonowania zdjęć w służbie obsesji seksualnej: zdjęcia wypadków samochodowych, które zbiera przyjaciel narratora, Vaughan, przygotowujący własną śmierć w takiej kraksie. Wielokrotne przeglądanie zdjęć pozwala mu z wyprzedzeniem przeżywać realizację erotycznej wizji śmierci w wypadku samochodowym i przydaje jeszcze erotyzmu jego fantazjom. Zdjęcia to z jednej strony dane obiektywne, z drugiej – składniki psychologicznej science-fiction. I podobnie jak w najokropniejszej, lub pozornie neutralnej, rzeczywistości można odnaleźć imperatyw seksualny, tak i najbardziej banalny dokument fotograficzny może zmienić się w symbol pożądania. Zdjęcie policyjne dostarcza poszlak detektywowi, a współnikowi przestępstwa – fetyszu erotycznego. Dla radcy dworu Behrensa w *Czarodziejskiej górze* zdjęcia rentgenowskie płuc są narzędziem diagnozy. Dla Hansa Castorpa, odsiadującego nieokreślony wyrok w sanatorium przeciwgruźliczym Behrensa i beznadziejnie zakochanego w tajemniczej, niedostępnej Kławdii Chauchat, rentgen Kławdii, który nie pokazywał jej twarzy, lecz delikatną strukturę kostną górnej połowy ciała i narządy oddechowate, otoczone bladą, nieziemską otoczką ciała, jest najcenniejszym trofeum. „Przezroczysty portret” to daleko intrymniejszy ślad ukochanej niż namalowany przez radcę

<sup>\*</sup> Jean Genet, *Matka Boska Kwietna*, przełożył i posłowiem opatrzył Krzysztof Zabłocki, Tenten, Warszawa 1994.

dworu obraz Kławdii ów „portret zewnętrzny”, na który Hans spoglądał ongiś z tak wielkim pożądaniem. Zdjęcia stanowią sposób uwięzienia rzeczywistości pojmwanej jako oporna i niedostępna, sposób osadzenia jej w miejscu. Mogą też powiększać rzeczywistość, która w naszym odczuciu kurczy się, pustoszeje, niknie, oddala. Rzeczywistości nie można osiąść, można natomiast posiadać zdjęcia – podobnie jak, zdaniem Prousta, najbardziej ambitnego spośród dobrowolnych więźniów, nie można osiąść teraźniejszości, ale można osiąść przeszłość. Trudno wyobrazić sobie coś bardziej odmiennego od samopoświęcenia i pracowitości artysty pokroju Prousta niż pstrykanie zdjęć, które jest chyba jedyną czynnością prowadzącą do powstania uznanych dzieł sztuki, a wymagającą tylko jednego ruchu, dotyku palca, by stworzyć skończone dzieło. Podczas gdy Proustowskie wysiłki opierają się na założeniu, że rzeczywistość jest odległa, fotografia zakłada natychmiastowy dostęp do tego, co rzeczywiste. Ale wynikiem praktykowania takiego natychmiastowego dostępu jest jeszcze jedna metoda tworzenia dystansu. Posiadać świat w postaci obrazów to przeżywać powtórnie niereczywistość i oddalenie od tego, co rzeczywiste.

Strategia realizmu Prousta zakłada dystans wobec tego, co normalnie doznajemy jako rzeczywistość, czyli do teraźniejszości, aby ożywić to, co zwykle dostępne jest tylko w odległej i niejasnej postaci, czyli przeszłość – i właśnie tutaj teraźniejszość staje się w pojęciu Prousta czymś rzeczywistym, a zatem czymś, co można osiąść. Fotografia jest tu bezużyteczna. Proust wypowiada się o zdjęciach lekceważąco: są dlań synonimem powierzchownej, wyłącznie wzrokowej i zaledwie dobrowolnej relacji z przeszłością, nieistotnej w porównaniu z głębokimi odkryciami, jakie poczynić można, reagując na wskazówki dostarczane

przez wszystkie zmysły – tę technikę nazwał „pamięcią bezwiedną”. Trudno sobie wyobrazić zakończenie uwertury do *W stronę Swanna*, w którym narrator znajduje zdjęcie kościoła parafialnego w Combray i właśnie smak tego wizualnego okrucucha, a nie skromnej magdalenki zanurzonej w herbacie, sprawia, że cały kawał przeszłości staje mu przed oczami. Dzieje się tak nie dlatego, że fotografia nie może przywołać wspomnień (może, zależnie nie tyle od jakości zdjęć, ile od widza), lecz ze względu na wymagania Prousta wobec pamięci współdziałającej z wyobraźnią: pamięć taka powinna nie tylko być rozległa i precyzyjna, ale także oddawać materię i istotę rzeczy. A badając zdjęcia wyłącznie z punktu widzenia ich przydatności dla własnej pamięci, Proust deformuje poniekąd istotę fotografii, fotografia bowiem jest nie tyle prostym narzędziem pamięci, ile jej fundamentem albo substytutem.

Zdjęcia nie ułatwiają natychmiastowego dostępu do rzeczywistości, ale do jej obrazów. Na przykład każda dorosła osoba może teraz się przekonać, jak ona, jej rodzice i dziadkowie wyglądali jako dzieci – a przed nastaniem fotografii nie wiedziało tego nawet to wąskie grono ludzi, którzy zwykli zamawiać u malarzy portrety swojego potomstwa. Większość malarskich portretów dostarczała mniej informacji niż pierwsze lepsze zdjęcie. Nawet najbogatsi mieli zazwyczaj po jednym portrecie samych siebie lub swoich przodków w wieku dziecięcym, znali więc obraz jednej chwili dzieciństwa, podczas gdy obecnie mamy na ogół wiele naszych podobizn w formie zdjęć, a aparat fotograficzny umożliwia nam posiadanie pełnego rejestru wszystkich okresów naszego życia. W standardowych portretach mieszczańskich z wieków osiemnastego i dziewiętnastego chodziło o potwierdzenie ideału modelu (ogłoszenie pozycji społecznej, upiększenie powierzchow-

ności), a skoro tak, to trudno się dziwić, że właścicielom nie zależało na posiadaniu większej liczby portretów. Zapis fotograficzny natomiast potwierdza po prostu, znacznie skromniej, że podmiot istnieje, takich zdjęć zaś nigdy za wiele.

Obawa, że niepowtarzalność jednostki zagubi się na zdjęciach, była wyrażana najczęściej w połowie dziewiętnastego wieku, w latach gdy fotografia portretowa dostarczała przykładów na to, jak aparat fotograficzny potrafi tworzyć chwilowe trendy i trwałe przedsięwzięcia. W powieści Melville'a *Pierre*, opublikowanej w tamych latach, bohater, także zagorzały zwolennik dobrowolnej izolacji,

*rozważał, z jaką to niestychaną łatwością można teraz zrobić każdemu najwierniejszy portret za pomocą dagerotypu, podczas gdy w czasach minionych wierny portret nabyć mogli tylko ludzie zaможni, intelektualna arystokracja ziemi. Jak naturalny przeto wydawał się wniosek, że zamiast – jak dawniej – uwiecznić geniusza, portret jedynie „udziennia” dziś byle ośła. A poza tym, skoro publikuje się już portrety wszystkich, prawdziwą oznaką dystynkcji jest niepublikowanie żadnej swojej podobizny.*

Jeśli jednak zdjęcia poniżają, malarstwo zniekształca w przeciwnym sposobie: upatetycznia. Melville dostrzegł intuicyjnie, że w cywilizacji rynkowej wszystkie odmiany portretu ulegają zdyskredytowaniu – a przynajmniej tak rzecz się jawi Pierre'owi, który jest uosobieniem wyalienowanej wrażliwości. W społeczeństwie masowym zdjęcie to za mało, a obraz malarski – za dużo. Sam charakter malowidła, zauważa Pierre, sprawia, że:



*malowidłu bardziej należy się cześć niż człowiekowi; o ile trudno zdeprecjonować portret, o tyle łatwo sobie wyobrazić coś, co niechybnie zdeprecjonuje człowieka.*

Nawet jeśli takie ironiczne przycinki straciły znaczenie z powodu pełnego triumfu fotografii, nie zniknęła podstawowa różnica między portretem malarskim a fotografią portretową. Portrety malarskie z konieczności podsumowują; zdjęcia na ogół nie. Fotografie to materiały dowodowe w tworzącej się biografii lub historii. A pojedyncza fotografia, w odróżnieniu od pojedynczego obrazu, wskazuje, że pojawią się następne.

Lewis Hine powiedział kiedyś, że „Dokument Ludzki zawsze podtrzymuje więź teraźniejszości i przyszłości z przeszłością”. Fotografia umożliwia jednak nie tylko zapis przeszłości, ale i nowe podejście do teraźniejszości, o czym świadczą miliardy współczesnych dokumentów fotograficznych. Podczas gdy stare fotografie wypełniają nasz mentalny obraz przeszłości, zdjęcia robione obecnie przekształcają teraźniejszość w obraz mentalny, niczym przeszłość. Aparaty fotograficzne tworzą „śledcze” nastawienie do teraźniejszości (rzeczywistość poznajemy na podstawie jej śladów), zapewniają natychmiastowy wsteczny ogląd naszych przeżyć. Zdjęcia pozornie pozwalają nam posiąść przeszłość, teraźniejszość, a nawet przyszłość. W *Zaproszeniu na egzekucję* Nabokova z 1938 roku więzień Cyncynat ogląda „fotohoroskop” dziecka wykonany przez złowieszczego M'sieura Pierre'a: album zdjęć Emmoczki jako dziecka, jakim jest obecnie – a potem, za pomocą retuszu i zdjęć jej matki – Emmoczki jako nastolatki, panny młodej, trzydziestolatki, a wreszcie kobiety czterdziestoletniej, Emmoczki na łożu śmierci. „Parodia pracy

czasu”<sup>\*</sup> – tak nazywa Nabokov ten godny uwagi artefakt. Jest to także parodia dzieła fotografii.

Fotografia, pełniąc tak wiele narcystycznych funkcji, stanowi zarazem potężne narzędzie depersonalizacji naszego stosunku do świata, a te dwie funkcje uzupełniają się wzajemnie. Podobnie jak używana obustronnie lornetka, aparat fotograficzny sprawia, że to, co egzotyczne, wydaje się bliskie, intymne, a to, co dobrze znane – małe, abstrakcyjne, obce, oddalone. Umożliwia, za pomocą jednej, prostej, łatwo przechodzącej w nałóg czynności, zarówno uczestnictwo, jak i alienację we własnym życiu i życiu innych – pozwalając nam uczestniczyć i zarazem potwierdzając nasze wyobcowanie. Wojna i fotografia wydają się dziś nierozłączne, a katastrofy lotnicze i inne straszliwe wypadki zawsze przyciągają ludzi z aparatami fotograficznymi. Społeczeństwo, które za normę uznaje dążenie do unikania wszelkiej nędzy, niepowodzenia, bólu, nieszczęścia, które boi się choroby, a śmierć uważa nie za coś nieuniknionego i naturalnego, ale za okrutną, niezasłużoną klęskę, wytwarza ogromne zaciekawienie takimi sprawami, zaciekawienie zaspokajane częściowo wykonywaniem zdjęć. Poczucie, że nieszczęście nas nie dotyczy, podsycza zainteresowanie obrazami cierpienia, a oglądanie takich obrazów wzmacnia poczucie, że nie doznajemy nieszczęścia. Dzieje się tak częściowo dlatego, że jesteśmy „tutaj”, a nie „tam”, a częściowo ze względu na nieuchronny charakter, jakiego nabierają wszelkie wydarzenia przekształcone w obrazy. W świecie realnym coś się właśnie dzieje, a nikt nie wie, co

<sup>\*</sup> Vladimir Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, przełożył i posłowiem opatrzył Leszek Engelking, Czytelnik, Warszawa 1990.

się jeszcze zdarzy. W świecie obrazów coś się już zdarzyło i zawsze będzie się działo w ten sposób.

Czerpiąc wiedzę o świecie (sztuce, katastrofach, pięknie przyrody) z fotografii, często doznajemy zawodu, zdziwienia lub obojętności, gdy widzimy oryginał. Zdjęcia bowiem na ogół odejmują uczucie od naszych bezpośrednich przeżyć, wywoływane zaś przez nie emocje przeważnie różnią się od tych, których doświadczamy w realnym życiu. Często czujemy większy niepokój, oglądając coś na zdjęciu niż w rzeczywistości. W szpitalu w Szanghaju w 1973 roku patrzyłam, jak pewnemu robotnikowi usuwano (po znieczuleniu akupunkturą) dziewięć dziesiątych żołądka z powodu zaawansowanej choroby wrzodowej, jednak zdołałam wytrwać trzy godziny (była to pierwsza operacja, jaką obserwowałam) bez mdłości, bez konieczności zamknięcia oczu. Rok później w paryskim kinie mniej przerażająca operacja ukazana w dokumentalnym filmie Antonioniego o Chinach *Chung Kuo* sprawiła, że wzdrygnęłam się już przy pierwszym cięciu skalpelem, a później kilka razy musiałam odwrócić wzrok. Jesteśmy bardzo wrażliwi na okropności podawane w formie obrazów fotograficznych, wrażliwsi niż w realnym życiu. Wrażliwość ta stanowi część specyficznej bierności kogoś, kto jest podwójnym widzem – widzem wydarzeń już ukształtowanych, po pierwsze, przez ich uczestników, a po drugie, przez autora zdjęć. Przed prawdziwą operacją musiałam się wyszorować, włożyć fartuch chirurgiczny, a potem stanąć przy krzątających się chirurgach i pielęgniarzach i odgrywać swoje role: zażenowanej osoby dorosłej, dobrze wychowanego gościa, pełnego szacunku świadka. Operacja na filmie wyklucza nie tylko te skromne formy uczestnictwa, ale także wszelkie aktywne aspekty przyglądania się. W sali operacyjnej sama regulowałam ostrość, wybierałam zbliżenia i plany średnie. W kinie Antonioni

już zdecydował, które elementy operacji mam zobaczyć; kamera patrzy za mnie – i zmusza mnie do patrzenia, jako jedyny wybór dając mi odwrócenie wzroku. Co więcej, film zagęszcza coś, co trwa godzinami, do paru minut, pozostawiając wyłącznie ciekawe fragmenty ukazane w interesujący sposób, to znaczy po to by poruszyć albo zaszokować. Dramatyczne wydarzenia ulegają dalszej dramatyzacji – za pomocą dydaktycznych ujęć i montażu. Przerzucamy kartkę w czasopiśmie fotograficznym, w filmie rozpoczyna się nowa sekwencja, a kontrast, jaki widzimy, jest ostrzejszy niż kontrast między kolejnymi wydarzeniami w czasie realnym.

Szczególnie pouczające, gdy chcemy się przekonać o znaczeniu, jakie ma dla nas fotografia (między innymi jako metoda uniezwyklenia rzeczywistości), są ataki na film Antonioniego w prasie chińskiej na początku 1974 roku. Wylicza się tam wszystkie negatywne chwytły współczesnej fotografii oraz filmu\*. Podczas gdy dla nas fotografia łą-

\* Por. *A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of Antonioni's Anti-China Film „China”* (Pekin, Foreign Languages Press, 1974). Jest to osiemnastostronicowa niepodpisana broszura, która stanowi przedruk artykułu opublikowanego na łamach „Renminh Ribao” 30 stycznia 1974 roku; oraz *Repudiating Antonioni's Anti-China Film* („Peking Review”, nr 8, z 22 lutego 1974) – artykuł zawierający streszczenia trzech innych tekstów opublikowanych tego miesiąca. Ich celem nie było oczywiście zaprezentowanie poglądów na fotografię, ale stworzenie modelu przeciwnika ideologicznego – podobnie jak w innych masowych kampaniach propagandowych prowadzonych w tym okresie. A skoro o to chodziło, nie istniała konieczność, by dziesiątki milionów uczestników spotkań organizowanych w szkołach, fabrykach, jednostkach wojskowych i gminach w całym kraju, w celu „krytykowania antychińskiego filmu Antonioniego”, obejrzały *Chung Kuo*, podobnie jak uczestnicy kampanii „krytyki Lin Piao i Konfucjusza” w 1976 roku wcale nie byli zobowiązani do przeczytania tekstów Konfucjusza.

czy się ściśle z postrzeganiem nieciągłym (właśnie o to chodzi, by całość dostrzec poprzez część – przykuwający uwagę szczegół, ciekawą metodę kadrowania), w Chinach wiąże się zawsze z ciągłością. Wyznacza się tam nie tylko odpowiednie obiekty do sfotografowania: pozytywne, inspirujące (godne naśladowania czynności, uśmiechniętych ludzi, ładną pogodę) i uporządkowane, ale także odpowiednie metody wykonywania zdjęć, wynikające z założeń na temat moralnego porządku przestrzeni, które wykluczają samą koncepcję postrzegania fotograficznego. Dlatego właśnie atakowano Antonioniego za ukazywanie starości, staroświecczyny – „wyszukiwał i fotografował rozwalone mury i gazetki ściennie wyrzucone dawno do kosza”; nie zwracając „uwagi na duże i małe traktory pracujące na polach, koncentrował się na osłe ciągnącym kamienny walec” – oraz za rejestrowanie mało chlubnych chwil – „odrażając filmował ludzi siąkających nosy i udających się do latryny” – i bezładnej aktywności – „zamiast fotografować uczniów w przyzakładowej szkole podstawowej, filmował dzieci wybiegające z klasy po lekcji”. Oskarżano go też o to, że dyskredytuje stosowne tematy, fotografując je we właściwy sobie sposób: używa „przyćmionych i ponurych kolorów” oraz kryjąc postaci w „głębokim cieniu”; ukazując ten sam temat w różnych ujęciach – „czasami są to dalekie plany, czasami zbliżenia, czasami od przodu, a czasami z tyłu” (jednym słowem, zarzucano mu nieprzedstawianie obiektów z punktu widzenia idealnie umieszczonego obserwatora i wykonywanie zdjęć z różnej perspektywy – „Kamerę celowo ustawiono pod złymi kątami przy kręceniu tego wspaniałego, nowoczesnego mostu, by wydawał się krzywy i chwiejny”), oraz wybierając nie dość pełne plany – „wychodzi z siebie, by uzyskać takie zbliżenia, bo chce zniekształcić obraz ludzi i zohydzić ich duchowe oblicze”.

Poza masowo produkowaną fotograficzną ikonografią czczonych przywódców, rewolucyjnego kiczu i skarbów kultury często widzi się w Chinach zdjęcia prywatne. Wielu bowiem ma zdjęcia ukochanych osób przypięte do ściany albo wsunięte pod szkło na toalecie czy biurku. Większość tych zdjęć to amatorskie fotografie wykonywane na zjazdach rodzinnych i wycieczkach, jak u nas; nie istnieją jednak zdjęcia nieupozowane, nawet takie, jakie wydawałyby się całkiem normalne najmniej wyrafinowanym spośród naszych fotografów niedzielnych; zdjęcia dzieci pełzających po podłodze, uchwyconych zniemacka gestów. Fotografie sportowe ukazują zespół jako grupę albo w wystylizowanych, niemal baletowych momentach gry: na ogół ludzie zbierają się przed aparatem fotograficznym i ustawiają w rząd lub dwa. Nikogo nie interesuje fotografowanie ludzi w ruchu. Można przypuszczać, że wynika to z dawnych konwencji dotyczących *decorum* w zachowaniu się i w obrazowaniu. I są to wizualne upodobania charakterystyczne dla pierwszej fazy kultury fotograficznej, kiedy obraz jest określany jako coś, co można ukraść właścicielowi; dlatego ganiono Antonioniego za „wykonywanie zdjęć przemocą, wbrew woli fotografowanych”, niczym „złodziej”. Posiadanie aparatu fotograficznego nie uzasadnia ingerencji, jak to ma miejsce – niezależnie, czy nam to odpowiada, czy nie – w naszym społeczeństwie. (Etykieta kultury fotograficznej nakazuje nam udawać, że niczego nie zauważyliśmy, gdy nieznamy fotografuje nas w miejscu publicznym, jeśli zachowuje dyskretną odległość – to znaczy nie powinniśmy ani zabraniać wykonywania zdjęć, ani pozować do nich). W odróżnieniu od naszej sytuacji, w której pozujemy tam, gdzie możemy, a dajemy za wygraną, gdy nie mamy innego wyjścia, w Chinach wykonywanie zdjęć jest zawsze rytuałem, zawsze wiąże się z pozowaniem oraz wymaga zgody

fotografowanego. Ktoś, kto „z premedytacją podkradał się do ludzi nieświadomych tego, że ma zamiar ich sfilmować”, pozbawia ich prawa do pozowania – do starań, by wypadć jak najlepiej.

W *Chung Kuo* Antonioni poświęcił niemal całą sekwencję na pekińskim placu Tiananmen – najważniejszym w Chinach celu politycznych pielgrzymek – pielgrzymom oczekującym na sfotografowanie. Antonioniego interesowało ukazanie Chińczyków w trakcie podstawowego rytuału – dokumentowania podróży za pomocą aparatu fotograficznego: fotografia bowiem i bycie fotografowanym to ulubione dzisiaj tematy fotograficzne. Według krytyków reżysera, pragnienie pamiątkowej fotografii przejawiane przez odwiedzających plac Tiananmen to

*odzwierciedlenie ich głęboko rewolucyjnych uczuć. Antonioni jednak, mając złe intencje, zamiast pokazywać tę rzeczywistość, fotografował tylko ubrania, ruchy i wyraz twarzy: tu czyjeś zwichrzone włosy, tam ludzie mruczący oczy od słońca; tu ich rękawy, tam spodnie.*

Chińczycy sprzeciwiają się fotograficznemu kawałkowaniu rzeczywistości. Nie stosują zbliżeń. Nawet sprzedawane w muzeach pocztówki nie ukazują fragmentów zabytków czy dzieł sztuki; przedmiot fotografuje się zawsze z przodu, umieszczony pośrodku planu, równomiernie oświetlony, w całości.

Według nas, Chińczycy grzeszą naiwnością, nie odnajdując piękna w popękanych, złuszczonych drzwiach, nie rozumiejąc malowniczości bezładu, sugestywności nietypowego kąta widzenia i wagi szczegółu, poezji odwróconych pleców. Przyświeca nam współczesna wizja upiększania

– nic nie jest immanentnie piękne; piękna trzeba szukać, spoglądając na świat w szczególny sposób – oraz bardziej pojemna koncepcja znaczenia, odzwierciedlana i potężnie wzmacniana przez wielorakie zastosowania fotografii. Im liczniejsze odmiany czegoś, tym więcej możliwych znaczeń, dlatego fotografia zachodnia jest dzisiaj bardziej wymowna niż chińska. Bez względu na to, jak należałoby oceniać *Chung Kuo* jako towar na ideologicznym rynku (a trzeba dodać, że Chińczycy nie bez racji dostrzegają w tym filmie ton protekcyjnalny), obrazy Antonioniego po prostu znaczą więcej niż jakiegokolwiek obrazy Chin publikowane przez Chińczyków. Chińczycy nie chcą, aby zdjęcia znaczyły bardzo wiele albo żeby były bardzo ciekawe. Nie chcą oglądać świata z niezwyklej perspektywy ani odkrywać nowych tematów. Zdjęcia mają ukazywać coś, co zostało już opisane. Dla nas fotografia jest narzędziem o podwójnym zastosowaniu służy do wytwarzania klisz (francuski termin *cliché* oznacza zarówno banał, jak i negatyw fotograficzny) oraz do podsuwania nam „świeżych” widoków. Dla władz chińskich ważne są wyłącznie klisze, uważane nie za banały, ale za „właściwą” metodę ukazywania świata.

W dzisiejszych Chinach uznaje się istnienie wyłącznie dwóch rzeczywistości. Nam rzeczywistość jawi się jako beznadziejnie i fascynująco wieloraka. W Chinach są tylko dwie postawy, jakie można zająć wobec kwestii stanowiących przedmiot dyskusji: postawa właściwa i postawa niewłaściwa. Nasze społeczeństwo przyjmuje całe spektrum niespójnych decyzji i poglądów. Fundamentem chińskiego społeczeństwa jest pojedynczy idealny obserwator, a zdjęcia przyczyniają się do Wielkiego Monologu. Dla nas istnieją rozproszone, wymienne „punkty widzenia”, fotografia to wielogłos. Obecna chińska ideologia określa rzeczywistość jako proces historyczny kształtowany przez

powtarzające się dualizmy o wyraźnie zarysowanych, moralnie zabarwionych znaczeniach, przeszłość zaś na ogół jest po prostu oceniana negatywnie. Według nas, istnieją procesy historyczne o straszliwie złożonych, a niekiedy sprzecznych sensach oraz dziedziny sztuki, których wartość wynika w dużej mierze z naszej świadomości czasu jako historii, choćby fotografia. (Dlatego wpływ czasu dodaje wartości estetycznej fotografiom, a jego ślady sprawiają, że przedmioty stają się dla fotografa bardziej, a nie mniej, atrakcyjne). Wyznając ideę historii, potwierdzamy, że jesteśmy zainteresowani poznaniem jak największej liczby szczegółów. Chińczykom wolno wykorzystywać historię wyłącznie w celach dydaktycznych: ich zainteresowanie historią jest ograniczone, moralizatorskie, deformujące, pozbawione ciekawości. I dlatego w ich społeczeństwie nie ma miejsca na fotografię w naszym rozumieniu.

Ograniczenia nałożone na fotografię w Chinach odzwierciedlają charakter tamtejszego społeczeństwa – społeczeństwa zjednoczonego przez ideologię ostrego, niesłabnącego konfliktu. Nasze nieskrępowane wykorzystywanie obrazów fotograficznych nie tylko odzwierciedla, ale i nadaje kształt naszemu społeczeństwu – społeczeństwu zjednoczonemu przez odrzucenie konfliktu. Samo nasze pojmowanie świata – dwudziestowiecznego „jedynego świata” kapitalizmu – przypomina przegląd fotograficzny. Świat jest „jeden” nie dlatego, że jest zjednoczony, ale dlatego, że badanie jego różnorodnej treści nie ujawnia konfliktu, lecz jeszcze bardziej zdumiewającą różnorodność. Ta rzekoma jedność świata wynika z „przekładu” jego wartości na obrazy. Obrazy zawsze dają się pogodzić, choćby na siłę, nawet gdy ukazywane przez nie rzeczywistości pogodzić się nie dają.

Fotografia nie reprodukuje po prostu rzeczywistości, ale przetwarza ją w sposób typowy dla współczesnego społeczeństwa. Przedmioty i zdarzenia w postaci obrazów fotograficznych znajdują nowe zastosowania, otrzymują nowe znaczenia wykraczające poza rozróżnienia między pięknem i brzydotą, prawdą i fałszem, pożytkiem i bezużytecznością, dobrym i złym gustem. Fotografia jest jedną z głównych metod wytwarzania tej przypisywanej rzeczom i sytuacjom cechy, która zaciera owe rozróżnienia: zdolności do budzenia zainteresowania. Rzeczy i sytuacje stają się interesujące, jeśli można je postrzegać jako podobne do czegoś innego. Jest sztuka i są modne sposoby postrzegania przedmiotów tak, by wydawały się interesujące; aby zaś zapewnić nam dostęp do tej sztuki, tych modnych sposobów, stale przetwarza się artefakty i upodobania przeszłości. Banaly przetworzone stają się metabanalami. Fotoprzetwarzanie zmienia niepowtarzalne obiekty w banaly, a banaly w specyficzne, wyraziste artefakty. Obrazy rzeczywistych przedmiotów przemieszane są z obrazami obrazów. Chińczycy ograniczają zastosowania fotografii, nie dochodzi więc do nakładania się warstw czy poziomów obrazów, a wszystkie obrazy wzmacniają się i powtarzają nawzajem\*. My wykorzystujemy fotografię tak, by za jej

\* Znaczenie, jakie Chińczycy przypisują powtórzeniowej funkcji obrazów (i słów), skłania ich do rozprowadzania dodatkowych obrazów, fotografii ukazujących sceny, w których żaden fotograf z pewnością nie mógł brać udziału; a stałe korzystanie z takich zdjęć zdradza, jak słabo ludność Chin rozumie znaczenie fotografii i fotografowania. W książce *Chinese Shadows* Simon Leys podaje przykład z „Ruchu naśladowania Lei Fenga”, masowej kampanii z połowy lat sześćdziesiątych zmierzającej do zaszczepienia ideałów maoistowskiej postawy obywatelskiej opartych na apoteozie Nieznanego Obywatela, rekruta nazwiskiem Lei Feng, który zginął, mając dwadzieścia lat, w jakimś banalnym wypadku. Wystawy Lei Fenga organizowane

pośrednictwem można było powiedzieć wszystko i osiągnąć każdy cel. To, co w rzeczywistości jest nieciągłe, łączy się na obrazach. Wybuch bomby atomowej w formie zdjęcia może służyć do reklamowania sejfu.

Różnica między fotografem jako wyrazicielem jednostkowego punktu widzenia a fotografem jako obiektywnym kronikarzem wydaje się nam podstawowa, a uchodzi nie raz – błędnie – za różnicę między fotografią jako sztuką a fotografią jako dokumentem. Oba typy stanowią jednak logiczne rozwinięcie sensu fotografii: potencjalnej rejestracji wszystkiego, co istnieje, z każdej możliwej strony. Ten sam Nadar, który wykonywał najsztywniejsze portrety osobistości swoich czasów i przeprowadzał pierwsze wywiady fotograficzne, był także pierwszym fotografem zajmującym się aerofotografią, a kiedy sfotografował Paryż z balonu w 1855 roku, natychmiast zrozumiał przyszłe wojskowe zastosowania fotografii.

Za tym założeniem, zgodnie z którym wszystko na świecie stanowi surowiec dla aparatu fotograficznego, kryją się dwa światopoglądy. Według jednego z nich, we wszystkim można dostrzec piękno albo przynajmniej coś interesującego, jeżeli spojrzy się dostatecznie bystrym wzrokiem. (A ta estetyzacja rzeczywistości, która udostępnia wszyst-

w dużych miastach zawierały „fotograficzne dokumenty w rodzaju *Lei Feng pomaga staruszce przejść przez jezdnię, Lei Feng w sekrecie (sic) pierze ubranie towarzysza, Lei Feng oddaje drugie śniadanie towarzyszowi, który zapomniał zabrać swoje i tak dalej*”, przy czym nikt najwyraźniej nie kwestionował „tego szczęśliwego zrzędzenia losu, które sprawiło, że fotograf był obecny podczas różnych wydarzeń w życiu tego skromnego, nieznanego dotąd żołnierza”. W Chinach prawda zdjęcia to tyle co pożytek, jaki może wyniknąć z tego, że ludzie je obejrzą.

ko aparatowi fotograficznemu, pozwala także uznać każde zdjęcie, nawet to wykonane w całkowicie praktycznym celu, za dzieło sztuki). Drugi światopogląd każe we wszystkim doszukiwać się jakiegoś teraźniejszego lub przyszłego zastosowania, przedmiotu ocen, decyzji i prognoz. Zgodnie z pierwszym światopoglądem, nie ma niczego, czego nie należałoby z o b a c z y ć; zgodnie z drugim, nie ma niczego, czego nie należałoby z a r e j e s t r o w a ć. Aparaty fotograficzne są wyrazem estetycznej postawy wobec rzeczywistości, ponieważ są mechanicznymi zabawkami, które każdemu dają możliwość ferowania bezstronnych opinii na temat tego, co jest ważne, interesujące, piękne. („Z tego byłoby niezłe zdjęcie”). Aparaty fotograficzne są wyrazem instrumentalnej postawy wobec rzeczywistości, ponieważ zbierają informacje, które pozwalają nam dokładniej i szybciej reagować na to, co się dzieje. Reakcja może być, rzecz jasna, represyjna lub przyjazna: zdjęcia zwiadu wojskowego pomagają odbierać życie, zdjęcia rentgenowskie – ratować je.

Sprzeczność postawy estetycznej i instrumentalnej, choć prowadząca do antynomijnych, a nawet niedających się pogodzić uczuć względem ludzi i sytuacji, stanowi rys charakterystyczny społeczeństwa, które oddziela sferę prywatną od publicznej. Od członków tego społeczeństwa oczekuje się, że będą podzielać tę sprzeczność i z nią żyć. I chyba nie ma niczego, co by nas lepiej przygotowywało do życia z tymi sprzecznymi światopoglądami niż fotografia, tak wspaniale dostosowana do nich obydwu. Z jednej strony aparaty fotograficzne uzbrajają percepcję na służbę władzy – państwu, przemysłowi, nauce. Z drugiej – pomagają percepcji wyrazić mityczną przestrzeń zwaną życiem prywatnym. W Chinach, gdzie polityka i moralistyka nie zostawiają miejsca na wyrażanie wrażliwości estetycznej,

można fotografować tylko niektóre obiekty i tylko w określony sposób. W naszym społeczeństwie, w miarę jak oddalamy się od polityki, jest coraz więcej miejsca na ćwiczenie wrażliwości umożliwiane przez aparaty fotograficzne. Jednym ze skutków nowej techniki fotograficznej (wideo, filmy, które można wyświetlać tuż po ich nakręceniu) jest coraz częstsze wykorzystywanie materiałów fotograficznych o charakterze prywatnym w celach narcystycznych – to znaczy dla samoobserwacji. Jednak tak obecnie popularne użytkowanie zdjęć w sypialniach, na sesjach terapeutycznych i na weekendowych konferencjach wydaje się znacznie mniej istotne niż potencjalne stosowanie wideo do inwigilacji w miejscach publicznych. Chińczycy przypuszczalnie zaczęli kiedyś wykorzystywać instrumentalnie, fotografię podobnie jak my, z tym jednym być może wyjątkiem. Nasza skłonność do utożsamiania osobowości z zachowaniem sprawia, że zakrojone na szeroką skalę publiczne instalowanie zmechanizowanego nadzoru z zewnątrz, zapewnianego przez aparaty fotograficzne, jest dla nas łatwiejsze do przyjęcia. Znacznie bardziej represyjne chińskie normy dyscypliny wymagają nie tylko nadzoru zachowań, ale i zmiany serc. Inwigilacja jest tam zinternalizowana w bezprecedensowym stopniu, co sugeruje, że w ich społeczeństwie aparaty fotograficzne jako środek nadzoru znajdują w przyszłości mniejsze zastosowanie.

Chiny stanowią model dyktatury, w której ideą naczelną jest „dobro”, a najbardziej surowe ograniczenia nakłada się na wszelkie formy ekspresji, w tym na obrazy. Przyszłość może nam przynieść inny rodzaj dyktatury, w której ideą naczelną będzie „budzić zainteresowanie” i mnożyć się będą obrazy wszelkich typów, stereotypowe i ekscentryczne. Coś takiego opisuje Nabokov w *Zaproszeniu na egzekucję*. Jego portret wzorowego państwa totalitarnego zawiera

jedną tylko wszechobecną dziedzinę sztuki: fotografię – a przychylnie nastawiony fotograf, który kręci się wokół celi śmierci bohatera, okazuje się na koniec katem. I chyba nie ma sposobu (oprócz poddania się potężnej historycznej amnezji, jak w Chinach) ograniczenia wzrostu liczby obrazów fotograficznych. Pytanie brzmi tylko: czy świat obrazów tworzony przez aparaty fotograficzne może pełnić odmienną niż dotychczas funkcję? Obecna funkcja jest dość jasna, jeżeli uwzględnić, w jakich kontekstach oglądamy zdjęcia, jakie zależności fotografia wywołuje, jakie antagonizmy łagodzi – to znaczy, jakie instytucje wspiera, czym potrzebom tak naprawdę służy.

Spółeczeństwo kapitalistyczne wymaga kultury opartej na obrazach. Musi dostarczać wiele rozrywki, by stymulować konsumpcję i znieczulać cierpienia wynikające z różnic klasowych, rasowych i płciowych. I musi także gromadzić nieograniczoną liczbę informacji, by lepiej wykorzystywać bogactwa naturalne, zwiększać wydajność, utrzymywać ład, prowadzić wojny i zapewniać zatrudnienie biurokratom. Dwojaka zdolność aparatu fotograficznego – zdolność do subiektywizacji i do obiektywizacji rzeczywistości – idealnie służy tym potrzebom i je wzmacnia. Aparaty fotograficzne definiują rzeczywistość na dwa sposoby o podstawowym znaczeniu dla funkcjonowania rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego: jako widowisko (dla mas) i jako przedmiot nadzoru (dla rządzących). Produkcja obrazów wspomaga także panującą ideologię. Przemiany społeczne zastępuje zmiana obrazów. Wolność konsumpcji różnorodnych obrazów i dóbr zostaje utożsamiona z samą wolnością. Zawężenie swobody podejmowania decyzji politycznych do swobodnego korzystania z dóbr gospodarczych wymaga nieograniczonej produkcji i konsumpcji obrazów.

Ostatnim powodem fotografowania wszystkiego jest sama logika konsumpcji. Konsumować – to spalać, zużywać, a przeto potrzebować uzupełnienia. Gdy tworzymy i konsumujemy obrazy, potrzebujemy ich coraz więcej. Obrazy jednak to nie skarb, dla którego musimy plądrować świat; są pod ręką, gdziekolwiek rzucimy okiem. Posiadanie aparatu fotograficznego może wywołać coś w rodzaju pożądania. I jak wszystkie wiarygodne formy pożądania, również to nie daje się zaspokoić; po pierwsze, dlatego że możliwości fotografii są nieograniczone, a po drugie, dlatego że przedsięwzięcie to ostatecznie pochłania samo siebie. Wysiłki czynione przez fotografów, którzy pragną wzmocnić nadwątlone poczucie rzeczywistości, przyczyniają się do jego dalszego nadwątlenia. Nasze przytłaczające poczucie przemijalności wszystkiego jest tym dotkliwsze, że aparaty fotograficzne umożliwiają nam „utrwalanie” ulotnej chwili. Konsumujemy obrazy w coraz szybszym tempie – i jak zdaniem Balzaka aparat fotograficzny zużywa warstwy ciała, tak obrazy konsumują rzeczywistość. Aparaty fotograficzne są antidotum i chorobą, środkiem zawłaszczania rzeczywistości i środkiem, który czyni ją przestarzałą.

Potęga fotografii doprowadziła do deplatonizacji naszego rozumienia świata, sprawiając, że coraz mniej prawdopodobna jest refleksja nad naszym doświadczeniem oparta na rozróżnieniu między obrazami a przedmiotami rzeczywistymi, kopiami a oryginałami. Dla negatywnego nastawienia Platona do obrazów typowe było porównywanie ich do cieni – przemijalnych, nieprzydatnych w zdobywaniu wiedzy, niematerialnych, bezsilnych towarzyszy przedmiotów rzeczywistych, których są odbiciem. Jednak siła obrazów fotograficznych wynika stąd, że sama fotografia jest materialną rzeczywistością, bogatym złożem informacji pozostawionym przez to, co ją utrwaliło, znakomitym spo-

sobem odwracania sytuacji na niekorzyść rzeczywistości – sposobem zmieniania rzeczywistości w cień. Obrazy są bardziej realne, niż mogliśmy przypuszczać. I właśnie dlatego że są niewyczerpanym bogactwem, którego nie zdoła zużyć konsumpcyjne marnotrawstwo, powinno się je otoczyć ochroną. Jeżeli znajdzie się jakaś lepsza metoda włączenia świata obrazów do świata rzeczywistego, będzie wymagała ekologii nie tylko przedmiotów rzeczywistych, ale i obrazów.