

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 wygrażać 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 Robercie 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)¹, 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 antropologicznie 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 rozmaitym autorskim celom, odmienne są też w nich swoiste „służby prawdy” (Potocka 2010: 47), czyli sposoby przejścia w fotografii od rzeczywistości do symbolicznej wizualizacji, formy odzwierciedlenia 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 rekonansans, 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

¹ 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 Abascalea.

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, bezwzględnym studium 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 autentyfikacji.

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, sklejjąc 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 dziwaczość 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 dystygowanym 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 wyzwalającym. 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 charakterystyczną 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 odsłaniania 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 odsłania 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. Fotografie 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 omyślności naszych odbiorczych intuicji i ocen (por. Frankowska 2009).

Kończąc ten skrótowy 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 przekonaniem, 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 stanowczą 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: ikonograficznego², 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 miasta³. Były to pierwsze w czasach II wojny światowej kolorowe slajdy. Pozornie stanowiły fotografie niewinne i bezosobowe: barwnych klombów, przyciężonych 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

² 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/*).

³ 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 gettcie. 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 czyjejs 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 świata⁴. 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.

⁴ 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. Michelangelo 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.
Bliżej, 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 Pisanthanakun, 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 Spottiswoode, 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 przelotu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków.
Jazdon M. (2006), *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55.
Kolasińska-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 Profesor 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.