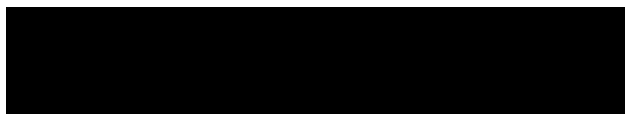



5



Kiedy na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku pojawiło się pragnienie fotografii², zapewne nikt nie myślał jeszcze o historycznej wadze wynalazku, o tym, jak mocno wpłynie on na kształt kultury nowoczesnej. Obraz świata rejestrowany na materiale światłoczułym zaspokajał potrzebę zatrzymywania chwil przyjemnych – obrazów dalekiego i bliskiego świata, wizerunków najbliższych osób. Należał do świata obrazów „uroczych”. Talbot szukał „czarującego” sposobu pochwycenia naturalnych obrazów³, zaś Daguerre zauważał, że jego wynalazek nie tylko „zainteresuje naukę” lecz także „zadowolili damy”⁴. Wtedy jeszcze fotografia nie była obrazem o szczególnej wadze, może ciekawym wynalazkiem, ale raczej nie obrazem, który miałyby zmienić świat. Później jednak zaczęła się zmieniać w dokument świata, w narzędzie społecznej klasyfikacji, aż stała się częścią dyskursu społecznego i kulturową reprezentacją. Zaczęliśmy dzielić fotografie na ważne i mniej ważne. Te pierwsze pokazywały odkrycia naukowe, zdarzenia historyczne lub stanowiły dzieła sztuki, te drugie pomijaliśmy, nazywając je pogardliwie „fotkami” i z lekkim zawstydzeniem gromadziliśmy w masie innych „ładnych” zdjęć. Czy można jeszcze powrócić do świata fotografii po prostu przyjemnych? Założeniem tego tekstu jest odnalezienie czystej przyjemności fotografii – by jednak to uczynić, muszę opuścić dziedzinę fotografii.



**Przyjemna
lekkość
fotografii.
Część 1
Przyjemności
ciała¹**

/
Marianna Michałowska

Jedną z najdoskonalszych książek poświęconych przyjemności lektury pozostają *Wykłady amerykańskie* Italo Calvino. W swoim opisie postulowanych cech literatury dla XXI wieku autor wskazuje na znaczenie takich wartości tekstu jak: lekkość, szybkość, dokładność, przejrzystość i wielorakość. Przypomnę tu dłuższy fragment wykładu o lekkości literatury:

Kiedy zaczynałem pisać, obowiązek obrazowania współczesności był kategorycznym imperatywem każdego młodego pisarza. Pełen dobrej woli starałem się utożsamiać z bezlitosną energią, która napędza historię naszego stulecia, kieruje losami zbiorowości i jednostek. Starałem się odnaleźć pewną harmonię pomiędzy burzliwym widowiskiem świata, raz dramatycznym, raz groteskowym, a własnym wewnętrznym rytmem, pikarejskim i żądnym przygód, który skłaniał mnie do pisania. Szybko spostrzegłem, że pomiędzy materią życia, która powinna stać się moim surowcem, a stylem byстрыm, żywym i ciętym, którym zamierzałem ożywiać własne pisanie, istnieje rozbieżność, pokonywana przeze mnie z najwyższym trudem. Może dopiero wówczas zacząłem dostrzegać ciężar, bezwład, nieprzejrzystość świata: właściwości te natychmiast udzielają się słowu pisanemu, jeśli nie znajdzie się sposobu, aby im się wymknąć.

Niekiedy miewałem wrażenie, że świat obraca się w kamień: że postępuje powolna petryfikacja, mniej lub bardziej posunięta, zależna od osób i od miejsc, ale że proces ten nie oszczędza żadnej dziedziny życia. Zupełnie jakby nikt nie potrafił wymknąć się bezlitosnemu spojrzeniu Meduzy⁵.

Nie śmiem tu twierdzić, że moim udziałem stały się doznania wielkiego literaturoznawcy, a jedynie chcę wskazać, że obserwacja włoskiego badacza równie dobrze odnosić się może do obrazów. Tak chętnie wykorzystywana we współczesnych analizach historyków sztuki i muzeologów⁶ metafora „efektu Meduzy” okazuje się trafna nie tylko w odniesieniu do literatury, lecz także do współczesnej fotografii. Aparat fotograficzny działa jak wzrok meduzy – sprawia, że kamienieją przedmioty w polu widzenia obiektywu. Biegnąca postać tężeje i będzie trwać w geście, w którym ją pochwycono dopóty, dopóki przetrwają jej wizerunki. W tym zamrożeniu fotografia, podobnie jak język, o którym pisze Calvino, nabiera ciężaru. Obrazy tracą przejrzystość i stają się zaszyfrowanymi wiadomościami, bezwładnie dryfującymi przed naszymi oczyma. Z jednej strony wizerunki świata stają się coraz cięższe, unieruchomione przypisanymi im interpretacjami, głośną retoryką wykrzykiwanych przez nie komuni-

katów, a z drugiej strony – ich treść staje się coraz bardziej błaha. Czy fotografie mogą pokazać nam jeszcze coś, czego nie widzieliśmy wcześniej? Jak przywrócić obrazom lekkość, tak, by nie popadły w banał?

* * *

Kiedy wydaje się nam, że świat na fotografii obraca się w kamień? Być może wtedy, gdy widzimy coś, od czego nasz umysł nie może się uwolnić. Obrazy „ciężkie” to fotografie bolesne, traumatyczne (i nie mam tu na myśli tylko „nakłucia” Barthesowskiego *punctum*). Przyklejają się do naszej pamięci w sposób opisywany przez Susan Sontag, kiedy przyznawała się, że nigdy nie zapomni przerażających fotografii z Bergen-Belsen, które widziała w młodości. Fotografie „lekkie” pozwalają naszej wyobraźni przeskakiwać od skojarzenia do skojarzenia – jak Calvinowski Perseusz umykający przed wrogami w przestworza. Ta pierwsza fotografia zatrzymuje nas przed ścianą nieprzedstawialnego przez obraz bólu, który likwiduje wszelką możliwość interpretacji (bo obrazy przemocy po prostu istnieją i dowodzą jej istnienia – jak pisał Didi-Huberman); ta druga pozwala nam biec dalej – od wspomnienia do wspomnienia. Ta pierwsza jest tekstem rekonstruującym historię, dowodem na istnienie zdarzeń, ta druga – fantastycznie umyka w stronę niepowstrzymanej fantazji, snu, przewyciężającego świadomość. Nie mówię tu, że obrazy „ciężkie” nie są potrzebne – to one przecież wyznaczają kamienie milowe historii, to one uderzają nas (swoim ciężarem) i pozwalają dostrzec manipulacje tych, którzy obrazami się posługują. Nie szukam też owej „nieznośnej lekkości”, o której pisał Milan Kundera. Lekkość fotografii pozwala zobaczyć świat na nowo. Chcę zatem zrehabilitować „lekkie” obrazy, bo są nam równie potrzebne jak „ciężkie”.

Przyjemności kultury

W czasach awangardy przyjemność nie miała specjalnie dobrej prasy – zbyt często mylono ją z błahością i powierzchownością. Sztukę przyjemną przeciwstawiano stanowiącym wyzwanie dla odbiorcy dziełom „czystym” i „absolutnym”⁷. Trzeba było „nowej wrażliwości”⁸, ponowoczesności i przypomnienia Deweyowskiego pragmatyzmu⁹, by także w odczuciu przyjemności dostrzec istotne źródło wiedzy o ludzkim doświadczeniu świata i – co być może najważniejsze w tym kontekście – zacząć doceniać jej związek ze zmysłowością.

Calvino, szukając upragnionej lekkości literatury, unika tekstów błahych. Do jego lektur należą Boccaccio i Shakespeare, Cyrano de Bergerac i Swift, a nawet Kafka – autorzy, których nie podejrzewalibyśmy o łatwinę lub nawet nieskomplikowanie. Calvino nie deprecjonuje literatury nadającej językowi ciężar, objętość, konkretność rzeczy, ciał i doznań¹⁰ – tej patronem jest Dante. Co zatem charakteryzuje teksty lekkie? Język, który staje się *polem magnetycznych impulsów*¹¹, sprawia, że połączyć można melancholię z humorem, zaś obrazom nadać powagę bez ciężaru. Ideał myśliciela, włoska *la gravità*, pojawia się także w niektórych polskich fotografiach. Choćby *Lekkie francuskie śniadanie* Grzegorza Przyborka. Nad stołem unoszą się naczynia, delikatnie „przycumowane” do stołu nitkami. Dzbanki i sztucce unoszą się ku górze jak fantastyczne balony. Croissant, najlżejszy, wznosi się najwyżej. Obraz zakłóca naszą pewność odczucia rzeczywistości. A jeśli rzeczywiście przedmioty mogą latać? Poczucie nieważkości przedmiotów udziela się patrzącemu. Calvino pokazuje związek opowieści autorów „lekkich” ze światem ludowej wyobraźni i baśni. Tam przedmioty mogą szybować. Ten sam teren wypełniony jest fotografiami, pozwalającymi widzom doświadczyć przeniesienia do świata innego niż ten, w którym żyje lub umożliwiającymi obejrzenie własnej codzienności nieco mniej codziennej.

Także dla odczucia czystej przyjemności najczęściej się fotografuje. Jakkolwiek wiele mówilibyśmy o rytuałach kulturowych fotografowania siebie na tle zabytków lub rodziny w trakcie świąt, nie ulega wątpliwości, że są to dla ich posiadaczy po prostu „miłe pamiątki”. Nie mówiąc już o przyczynach wysyłania niezliczonym mms-ów z wakacji czy „dzieleniu” się obrazkami na portalach społecznościowych. I to nie jest błaha? – ktoś się może oburzyć. Otóż nie jest dla tego, kto dzięki przyjemności fotografowania współtworzy wspólnotę z innymi lub powraca do własnej przeszłości. Przyjemność fotografii ma jednak także ciemniejszą stronę. Czy Henri Cartier-Bresson, którego nieustannie wyobrażam sobie jak „połuje na ulicach, napięty i gotów do skoku”, nie odczuwał mrocznej satysfakcji myśliwego?¹² Lub, co czuli „bracia Bang-Bang”, kiedy do ich organizmów napływała adrenalina zmieniająca prostą przyjemność w przymus przeżywania więcej i mocniej? Gdzie jest różnica między pierwszym a drugimi? Na słynnym zdjęciu Cartier-Bressona człowiek przeskakuje przez kałużę, lekko unika skutków deszczu. Fotografia łączy kunszt fotoreportera ze świadectwem oka, wywołuje

je uśmiech zaskoczenia. Ale dokumentacje Kevina Cartera czy Kena Oosterbrocka przywiązują mój wzrok do martwych ciał. Ich zdjęcia muszą być ciężkie, bo pokazują zdarzenia, które są czystym oskarżeniem sprawców zbrodni, tu nie ma miejsca dla Calvinowskiej *gravità*, bo ludzkie życie nie jest przedmiotem intelektualnej zabawy.

Powróćmy jednak do przyjemności. Fotografie przyjemne trwają w naszej pamięci równie mocno jak obrazy ciężkie. Jak uporządkować ich wielość? W przewrotnym, lekkim i poważnym zarazem filmie Petera Greenaway¹³ główna bohaterka Nagiko, obdarowana w dzieciństwie intymnym dziennikiem damy Sei Shōnagon, żyjącej tysiąc lat wcześniej, podąża jej tropem i zaczyna pisać własny. Starożytna autorka umieściła w dzienniku listy rzeczy eleganckich i pięknych. Napisała też o przyjemności. Greenaway zdaje się z nimi identyfikować. W filmowym obrazie, utkany ze skomplikowanych splotów nakładających się na siebie obrazów i słów, faktur i znaków, Sei Shōnagon mówi: *jestem pewna, że są dwie sprawy w życiu, które są od siebie zależne: przyjemność ciała i przyjemność literatury. Miałam szczęście cieszyć się nimi na równi*¹⁴. Obie przyjemności można przenieść do fotografii. Ruch podczas fotografowania, ciężar aparatu, a nawet bezruch wyczekiwania na moment naciśnięcia spustu migawki należą do przyjemności ciała. Tak samo jak dotyk powierzchni zdjęcia, ekranu monitora, jak i nieporównywalne wrażenie dotknięcia odczynników chemicznych (to przyjemność zakazana, bo niszcząca nasze ciało). Przyjemność pochwytywania rzeczy na odległość. A przyjemność literatury? Fotografia chwyta teksty, tak jak literatura chwyta fotografie, opisuje je lub wymyśla obrazy nieistniejące. Przyjemność literatury to często także przyjemność narracji: filmowej – jak ta Greenawayowska, lub filozoficznej – jak *Światło obrazu* Barthesa. Mamy to szczęście, że dzięki fotografii możemy doświadczać ich wszystkich na równi. W prezentowanym tekście skupię się na pierwszej grupie przyjemności z wymienionych przez chińską damę, ujmowanym tutaj jako cielesne przyjemności ruchu i dotyku oraz ich antonimom, bezruchowi i zdystansowaniu.

Przyjemności ciała – ruch i bezruch

Przyjemność fotografii zaczyna się od rozpakowania pudełka z aparatem fotograficznym (albo jakimkolwiek innym urządzeniem wyposażonym w narzędzie wizualizacji świata, np. telefonem komórkowym czy tabletem). To, odczucie, delikatne mrowienie w dłoniach,

w których za chwilę znajdzie się maszyna-zabawka, odpowiada pragnieniu posiadania nowego gadżetu. Nie bez powodu Vilém Flusser porównywał działanie fotografa do gry. Aparat przedłużający ciało fotografa jest tu zabawką, która umożliwia prowadzenie niekończącej się rozgrywki ze światem. O ile jednak Flusser zwracał uwagę na nieustanne ściganie się ludzkiej wyobraźni z zapisanymi w programie urządzenia sposobami widzenia rzeczywistości, o tyle dla mnie równie ciekawa jest czysta reakcja ciała na przedmiot – emocja, porównywalna do radości dziecka rozpakowującego nową, upragnioną zabawkę. Trwa ona tylko chwilę – po pierwszym wrażeniu urządzenie zmienia się w narzędzie pracy, symbol statusu użytkownika w grupie lub fetysz, o który dba się czasem przesadnie. Po rozpakowaniu gadżet staje się częścią ciała fotografa i pozwala doznawać kolejnych przyjemności.

Może nim być szwendanie się po mieście. Dla niezliczonych fotografów dryfowanie po mieście stanowi jedną z istotnych „prze-strzennych praktyk” w duchu Michela de Certeau. Przyjemność odczuwana w efekcie nie musi być powiązana z uzyskaniem satysfakcjonującego efektu artystycznego. Najczęściej fotografujący wytwarzają olbrzymią ilość obrazów bram miejskich, bruku, okien, ulic, fragmentów ludzkich postaci. Zamiast fotografować opisywany w przewodniku zabytek, zaglądają w zaniedbaną uliczkę obok. Jeśli nie dla efektu artystycznego się je obrazuje, to po co się robi te zdjęcia? Kluczem do zrozumienia jest, jak sądzę, zapis własnej wędrówki, stworzenie mapy szlaku wydeptanego własnymi krokami. Zamiast odgórnego strategii zwiedzania – taktyka zejścia ze szlaku.

Dla Certeau chodzenie po mieście zawiera retorykę, styl spaceru porównywany do wypowiedzi językowych zbudowanych z ciągu tras i jej obejść. Jak pisze, ten „las gestów” ruchu przechodniów nie może być pochwycony przez obraz ani wyrażony w tekście, bo jest uchwytywalny tylko w ruchu¹⁵. Zdjęcia zatem nie zapiszą wędrówki, bo są jej fragmentami, wrywkami. Może jednak być ona zrekonstruowana w konfrontacji własnej pamięci i obrazu. Dlatego te fotografie należy częściej traktować jako zapis własnej przyjemności chodzenia. Jeśli jest odczytywana przez innych patrzących, to dlatego, że najczęściej spacer taki jest udziałem wielu. Fotograf użycza nam swojego obrazu, a my z niego korzystamy – wędrujemy przez zdjęcia, sami nie wykonując ruchu.

By fotografować – nazwijmy opisaną wcześniej taktykę – „w stylu de Certeau”, trzeba być w specyficznym usposobieniu: w modnym nastawieniu *słow*, bez pośpiechu związanego z koniecznością dotarcia dokądś na czas lub z określonym i narzuconym przez przewodnika tempem zwiedzania. I najczęściej trzeba wędrować samotnie, by to przestrzeń wokół uczynić partnerem. Zapisy tych wędrowek możemy znaleźć łatwo na fotoblogach, których dziennikowy charakter i docenienie codzienności znakomicie odpowiada „bezelowemu” celowi miejskiego spaceru. Taką przyjemność miejskiego spaceru pokazuje Paweł Lorocho na trzaskprask.blog.pl. Te codzienne obserwacje miasta opatrzone niewielkim komentarzami autora zapewne nie byłyby równie wciągające, gdyby nie przekazywana przez zdjęcia opowieść. Także zdjęcia są w pewien sposób „codzienne”. Co mam na myśli? To, że wydaje się, iż będąc na miejscu fotoblogera moglibyśmy je równie dobrze zrobić. Czysta przyjemność obserwacji i dokumentacji światła naszego oka.

Jest w obserwacji z perspektywy przechodnia Calvinowska *la gravità*, prześlizgiwanie się lekko wzroku po przedmiotach. Co ciekawe, przez ostatnie lata owo pobieżne podchwytywanie widoków, wyrażane angielskim słowem *gaze*, było krytykowane i przeciwstawiane pogłębionemu *look* – patrzeniu. W ponowoczesnych koncepcjach Martina Jaya czy Zygmunta Baumana służyło pokazaniu współczesnej alienacji świata przechodniów, niezdolnych do nawiązywania długotrwałych relacji. Czy jednak nie można dokonać rehabilitacji *gaze* – i przetłumaczyć je nie jako „gapienie się”, lecz – odwołując się do innego, słownikowego znaczenia słowa: „to look with eagerness or curiosity” – jako „spoglądać z pożądlivością lub ciekawością”¹⁶. Byłoby to niewątpliwie spojrzenie wyrażające zadziwienie, lecz także pragnienie osiągnięcia przedmiotu. Zatem, w zaproponowanej tu interpretacji „patrzenie” nadaje przedmiotom materialności, osadza je w kontekście, interpretuje, czyni „ciężkimi”, zaś „spojrzenie” nie daje pewności, zostaje we wspomnieniu, ucieka rozumieniu.

Zamiast nadużywanej metafory myśliwego posłużmy się inną – wędkarza. Obaj są cierpliwi, lecz myśliwy wyczekuje jednego, kulminacyjnego momentu, by zaatakować i unieruchomić, naciśnięciem spustu migawki, zaś wędkarz może uwolnić łup, zdejmując z haczyka. W jednej z wypowiedzi mistrz mikro-obszacji Robert Doisneau zauważał, że nie jest myśliwym, ale raczej „wędkarzem”, czekającym niestrudzenie aż coś złapie się na jego haczyk¹⁷. W wykonaniu

najznakomitszych: Doisneau czy Eugene'a Atgeta, przestrzeń się „łapie” w sposób niepowtarzalny, w realizacji tych mniej oryginalnych – pozwala nam ona po prostu wejść z nią w relację.

Oba rodzaje aktywności – „myśliwska” i „wędkarska” wyczerpują fizycznie, wymagają od osoby fotografującej, by dopasowywała kształt swego ciała do punktu widzenia. Zmusza nas, byśmy zaczęli wykonywać gesty, nie zdając sobie sprawy z ich dziwności dla oglądającego z zewnątrz. Każdy z nich może być uzasadniony jedynie urządzeniem, którego używamy: uniesienie lustrzanki do oka, wyciągnięcie na wprost obiektu zainteresowania ręki z aparatem kompaktowym lub telefonem komórkowym czy zasłonięcie pola widzenia tabletem.

Ileż takich zaskakujących gestów zarejestrował Thomas Struth w cyklu *Museum Photographs*, kiedy zamiast fotografować dzieła sztuki, obrazował postaci zwiedzających. A przecież wyrazy twarzy turystów na zdjęciach są pełne zainteresowania, żywe, ich oczy wpatrzone niewygodnie w sklepienie lub ścianę. Jakby zapomnieli o własnym ciele, fizycznej obecności w miejscu, w pełni oddając się temu, co widzą. Świadomość ciała powróci wieczorem, gdy wyczerpani zwiedzaniem opadną na fotele i łóżka.

Przyjemności ciała 2 – dystans i dotyk

Zdjęcia traktowane jako przyjemne sprawiają kłopot teoretykom. Część tych najbardziej estetycznych usuwa się z oficjalnego dyskursu sztuki, a ich wystawy nazywa się pogardliwie komercyjnymi lub – co brzmi lepiej – przesuwają do dyskursu nauk przyrodniczych. W tym klinclu obrazów pięknych z ważnymi utkwili zdjęcia natury. Widoki niedostępnych gór, lasów mogłyby stanowić ilustrację Kantowskich władz sądenia – to wobec nich odczuwamy bezinteresowną przyjemność. Nie istnieją przecież góry czy morza dlatego, by oczekiwać na pojawienie się fotografa, który je sfotografuje. Lecz ich doskonałość zdaje się istnieć po to tylko, by „pozować” do zdjęcia.

Te fotografie można interpretować jak inne dzieła sztuki, bo zawierają nutę melancholii, gdy pokazują ginące lodowce czy umierające głębie morskie, lecz częściej niż w muzeach sztuki znajdziemy je w muzeach nauki i przyrody. Także internetowe galerie, stanowiące realistyczny wyznacznik gustów odbiorcy, są nimi przepełnione. Dlatego ich twórcy wypracowali własne miejsce „fotografii przyrodniczej”, wspierane przez inicjatywy organizacji ekologicznych,

UNESCO czy magazynu „National Geographic”. Tam swobodnie można dostarczać odbiorcy przyjemności patrzenia (wymienię tylko dwóch wybitnych autorów z tej licznej grupy miłośników fotografii: Przemysław Wielicki i Janusz Wańczyk). Pamiętać należy, że fotografia ta ma w Polsce wielką tradycję: od zdjęć Włodzimierza Puchalskiego po pejzaże Pawła Pierścińskiego, zbyt często była jednak spychana na margines zarówno przez „fotografikę” jak i neoawangardę.

Publikowane w licznych albumach poświęconych pięknu pejzażu i przyrody, fotografie takie stają się popularne szczególnie w okolicy świąt, gdy szuka się prezentów pod choinkę. Wówczas jakby nie na miejscu jest ofiarowywanie bliskim obrazów wojen i katastrof. Do nastroju lepiej pasują, usprawiedliwiane ich „edukacyjnym charakterem” publikacje *7 cudów świata architektury*, nieznanymi kontynentów, wizerunki świata zwierzęcego. Czy powinno nas to dziwić? Przecież zadziwienie odbiorcy światem niewidzianym wcześniej było celem fotografów od czasów Francisa Fritha czy Rogera Fentona (mam na myśli pejzaże tego ostatniego, nie fotografie Wojny Krymskiej).

Chcemy więc doświadczać wzrokiem tego, co jest poza zasięgiem naszego dotknięcia. Przedłużać obecność¹⁸ i dotykać – dłonią lub wzrokiem. Czy zauważyli państwo jak często po pierwszym spojrzeniu na zdjęcie wyciągamy dłoń, by dotknąć powierzchni obrazu? Ciężar książki z ilustracjami niweluje lekkość kartki przewracanej, by zobaczyć kolejne fotografie. Na wydruku pozostają niekiedy odciski palców, jakże drażniące niektórych, dla których książka powinna być zawsze czysta, niedotknięta obecnością ciała. Albo na wystawie, gdy zwiedzający nie może opanować pragnienia ciała, by nie dotknąć płaszczyzny szyby lub ramy. Poczuciu, że spojrzenie budzi pożądanie dotyku, próbują sprostać producenci ekranów dotykowych. Kiedyś mogliśmy dotknąć obrazu w komputerze tylko metaforycznie – układając dotknięcia opuszków palców na klawiaturze i myszce na ruch kursora, ale wreszcie nasze pragnienie dotyku zostało zaspokojone. Bezkarne możemy „macać”, „dotykać” czy wręcz – proszę o wybaczenie użycia tego wyrażenia – „miziać” nasze tablety, smartfony. Kultura lekkości idzie w parze z potrzebą dotyku.

A czyż nie chciałyby się dotknąć nieogarnialnego? Chociażby wszechświata czy „jedynie” naszej Ziemi? Jednym z najpopularniejszych zapewne obrazów są widoki naszego globu dostarczane przez uważne oczy satelitów. Czy jest ktoś, kto nie używał map Google’a? Stały się nieodłączne w codziennym wędrowaniu, dyktują nam

szlaki, a niekiedy – jakby złośliwie – wprowadzają w błąd. A my dotykamy wzrokiem naszej przestrzeni. Przybliżamy i oddalamy perspektywę, obmacujemy domy, ulice i podwórka. Żeby jednak zgubić dosłowność przedstawienia, ulec zadziwieniu, trzeba się oddalić. Dlatego zapewne tak wielkie zainteresowanie znajdują wystawy fotografii lotniczej. Na zdjęciach Yanna Arthus-Bertranda z serii *La Terre vue du Ciel* świat natury przybiera zachwycające formy. Tak właśnie: „zachwycające”, lub „obezwładniające kolorem” czy „zadziwiający fakturami” – bo te fotografie angażują emocjonalne zdolności przeżywania przyjemności. Rządzi nimi zmysł smaku, bezinteresowny. Znowu więc wkracza dyskurs filozofii – dodajmy, tej filozofii, która rozwijając się u schyłku wieku osiemnastego sprawiła, że wynaleziono fotografię. Edmund Burke, chwalcący wdzięk i namiętności; Shaftsbury, sławiący wyobraźnię; Coleridge – moc natury i nasi dobrane znani Niemcy: Schiller i Kant oczywiście. Gdzie w rozważanym przez nich sporze między pięknem a wzniosłością jest fotografia?

Natura dała nam dwóch geniuszów za towarzyszy na drodze życia. Jeden, towarzyski i pełen wdzięku, ochoczo nas bawiąc skraca nam ową męczącą podróż, czyni lekkimi więzy konieczności i wśród uciech i żartów prowadzi nas w owe niebezpieczne miejsca, gdzie zaczynamy działać jako czyste duchy i gdzie musimy się wyzbyć wszelkiej cielesności, to jest prowadzi nas do poznania prawdy i spełnienia obowiązków. Tu nas opuszcza, albowiem jego dziedziną jest świat zmysłowy; poza tę sferę nie poniosą go już jego ziemskie skrzydła¹⁹.

A zatem piękno, zmysłowe, lekkie (koncepcja Calvino jeszcze jaśniejsza się staje), cielesne. Uśmiecham się, rozpoznając kształt serca w zdjęciu Arthus-Bertranda, pokazującym mokradła w Nowej Kaledonii lub pawie oko w widoku parku Yellowstone. Moje oko szuka podobieństw ze światem, który znam i porusza wyobraźnię. Nie odczuwam lęku, charakterystycznego dla wzniosłości, choć wielkość pejzażu zaskakuje (lecz nie przytłacza) i zadziwia mnie myśl, że oto moje ciało – w ślad za okiem, unosi mnie w przestrzeń.

Kiedy ten bezcielesny dotyk fotografii „z nieba” przestaje nam wystarczać, zaczynamy tęsknić za bardziej materialną formą fotografii. W ostatnich latach w Poznaniu działa Kolektyw Fotograficzny „Świetlica” (m.in. Bogusław Biegowski), który organizuje dla chętnych specyficzne warsztaty fotograficzne. Albo po Rynku wożona jest wielka *camera obscura*, bądź też uczestnicy wchodzą do fotograficznej ciemni. Działaniom tym towarzyszy hasło FOTOGRAFIA

SZ(T)UKA SZCZĘŚCIA. Ktoś powie, cóż to znaczy – wejść do fotograficznej ciemni. Tymczasem popularność działań i kolejka do *obskury* pokazują, że nadal fotografia dla nas jest tajemnicą. Im łatwiej zrobić zdjęcie i zobaczyć natychmiast na wyświetlaczu efekt, tym dziwniejsza wydaje się operacja przetworzenia postrzeganego świata w chemicznym procesie w obraz. Sformułowanie: *Fotografia sz(t)uka szczęścia* przywołuje dawne wartościowania. To kicz był przecież „sztuką szczęścia”, jak zapewniał Abraham Moles, zaś Theodor Adorno dostrzegał istotny rozdźwięk między pięknem a dobrem, gdzie iluzoryczne piękno zakrywało prawdę. Czy jednak fotografia może, pozostając piękną, nie stawać się kiczem?

Marek Noniewicz od ponad dziesięciu lat bada w fotografii jej dotykalność. Szczególnie chętnie sięga do technik fotograficznych wypartych przez nowoczesne technologie, takich jak fotografie otworkowe, techniki talbotypii i cyjanotypii. Techniki te wymagają bezpośredniego kontaktu z urządzeniem i chemią. Trzeba zbudować kamerę otworkową, trzeba wyprodukować emulsję i nanieść ją na podłoże. Dotykając odczynników, czujemy ich lepkość i śliskość. Ślady zostają na skórze, odczynniki plamią – oczywiście można by włożyć rękawiczki, lecz niektórzy tego nie lubią. Obraz zjawia się na naszych oczach. Swoje fascynacje twórcami pierwszej fotografii – Williamem H. Foksem Talbotem, Julią M. Cameron czy Anną Atkins – Noniewicz przekuwa w oryginalne prace współczesne charakteryzujące się mistrzostwem technicznym i wrażliwością artystyczną. Łączy w nich dogłębną znajomość technologii z kulturową erudycją, nie rezygnując jednak z własnego, niekiedy lekko ironicznego spojrzenia na tradycję historyczną. Przemieniając obrazy z *camera obscura* w sztukę poczty, puszcza nieruchome urządzenie w ruch, uwalnia od ciężaru. Zaś wpisując eksperymenty Talbota w czasy współczesne testuje ich użyteczność dzisiaj i poszerza uniwersalizujący się za sprawą dominacji fotografii cyfrowej wszechświat fotografii. Przy wszystkich walorach estetycznych prac Noniewicza jego fotografie nie nużą nadmiarem odniesień, lecz wprowadzają spojrzenie świeże i zdystansowane. Mają w sobie upragnioną *la gravità*, powagę bez ciężaru. Każą nam uśmiechnąć się, gdy widzimy na kartce papieru zapisane losy pocztowej trasy, lub – gdy porównujemy okno w *Lacock Abbey* z oknem bydgoskiej galerii. Są przyjemne i lekkie, ale jednocześnie mądre. Powrócę tu do Italo Calvino. Jednym z autorów „lekkich” jest florencki, renesansowy poeta Guido Cavalcanti.

Calvino pisze: *Gdybym miał wybrać jeden auguralny symbol zwiastujący wkraczanie w nowe tysiąclecie, wybrałbym właśnie ten: zwinny, nieoczekiwany skok poety-filozofa, który wznosi się ponad ciężar świata [...] Chciałbym, aby mieli państwo przed oczami ten obraz teraz, kiedy będę mówił o Cavalcantim, poecie lekkości. W jego wierszach dramatis personae są nie tyle postaci ludzkie, ile westchnienia, świetliste promienie, obrazy optyczne, a zwłaszcza te impulsy czy bezcielesne zwiastuny, które on nazywa zjawami czy duchami (spiriti)²⁰.*

Noniewicz, używając różnych technik – od fotografii bezpośredniej do obiektywowej – rejestruje promienie światła, *spiriti*, gdybyśmy chcieli użyć określenia Calvino. Świat zdaje się przezroczysty, a przecież to w tej lekkości atomów zapisana jest jego struktura. Realizowany obecnie przez Noniewiczą nowy cykl *Iliaster* wykorzystuje cyjanotypię – fotografię pigmentową, której w latach czterdziestych wieku dziewiętnastego używała Anna Atkins do stworzenia fotograficznego zielnika. Nie mogła fotografować roślin aparatem fotograficznym, bo na to nie pozwalała technika, więc rejestrowała ślad światła pozostawiony na papierze światłoczułym. Czy był to obraz roślin? Czy też ich świetlisty cień? Nie iluzja przecież, lecz sama „prawda” przedmiotu, wyabstrahowanego z cielesnej formy.

Wbrew krytyce piękna obrazu – w cyjanotypii łączy się piękno i prawda świata. „Obrazy optyczne” roślin zjawiają się przed naszymi oczyma, widzimy delikatną siatkę żyłkowania liści, eleganckie wygięcie łodyżki. Błękitne odcienie – od bieli po nasycone indygo – pozwalają dostrzec piękno roślinnych struktur. Niematerialne, przecież wiedzę o materialności nam przekazują. Noniewicz, interpretując dzisiaj techniki cyjanotypii i rentgena, powraca do alchemicznej tradycji – pyta o sposób i sens pojawiania się obrazu na światłoczułym podłożu. *Iliaster* przypomina o relacji fotografii nie z matematyczną kalkulacją, lecz biologiczną materią, z której pierwsze fotografie powstawały.

Calvino pisze, że w poezji Cavalcantiego *chodzi zawsze o coś, co wyróżnia się trzema właściwościami: 1) jest bardzo lekkie; 2) pozostaje w ruchu; 3) jest wektorem informacji*. Czyż nie jest tym sama fotografia? Lekka, bo mimo swej materialnej cielesności unosi nasz wzrok w czas nie zostawiający śladu w teraźniejszości; będąca w ruchu, bo stale odsyła nas ku skojarzeniom i obrazom; i dostarczająca informacji o świecie i nas samych. Czy nie na tym polega sedno przyjemności? Na doświadczaniu świata i poszerzaniu wiedzy o jego bogactwie i pięknie.

- 1 Tekst jest fragmentem obszerniejszych rozważań, poświęconych odczuwaniu przyjemności w kulturze fotograficznej.
- 2 Wyrażenie Goeffreya Batchena, zob. G. Batchen, *Burning with desire*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1997.
- 3 W.H. Fox Talbot, *A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art*, [w:] *Classic Essays on Photography*, ed. A.Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven, Conn. 1980, s. 29
- 4 L. J.M. Daguerre, *Daguerreotype*, [w:] ibidem, s. 13.
- 5 I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Wyd. Marabut, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 9–10.
- 6 Por. Marta Zajac, *Nowa muzeologia lub jak spojrzeć w oczy Meduzie*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 376–378; W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2005, s. 89.
- 7 C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, red. i przeł. Cz. Miłosz, WL Kraków 2002.
- 8 Ruch inspirowany m.in. przez Sontag; S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, „Literatura na świecie” 1979.
- 9 Przypomina o tej tradycji Magdalena Popiel, pokazując przeobrażenie satysfakcji estetycznej od Deweya do Shustermana, zob. M. Popiel, *O nową estetykę*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010.
- 10 I. Calvino, *Wykłady...*, op. cit., s. 19.
- 11 Ibidem.
- 12 Słowa Cartier-Bressona za S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAI F, Warszawa 1986, s. 168. Metafora myśliwego szeroko jest rozwijana przez Viléma Flussera, por. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, ASP w Katowicach, Katowice 2004, s. 38–42.
- 13 *The Pillow Book*, reż. Peter Greenaway, 1996.
- 14 Cytat z filmu, j.w.
- 15 M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, transl. S. Rendall, University of California Press, Berkeley, London, New York 1984, s. 100–102.
- 16 Webster's Dictionary of English.
- 17 Wypowiedź w filmie dokumentalnym z serii *Contacts.1. Vol. 1: The Great Tradition of Photojournalism*, idea by William Klein, 1988.
- 18 Także to znamy z teorii – liczne rozważania na temat „teleobecności” zdominowały dyskurs medialny końca wieku dwudziestego. Por. Baudrillard, Virilio, Castells.
- 19 F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 177.
- 20 I. Calvino, *Wykłady...*, op. cit., s. 17.

Marianna Michałowska

Pleasant Lightness of Photography, Part 1 – the Pleasures of Body

Photography today is for its users mainly a source of different kinds of delights. Some of them are entailed by a nice view, pleasant memories or community feeling. However, contemporary theory of photography seldom is interested on simple pleasures of images. Researchers are focused on political, historical or sociological aspects of image, but an audience mostly seeks for visual attraction within pictures.

The text is an analysis of various pleasures experienced through photographs. There might be the pleasure found in writing and reading of photoblogs, the visual delight found in nature photography or a sophisticated satisfaction caused by literary and cinematic connotations. In the late 90. Italo Calvino introduced a concept of “lightness of literature” that is contrasted to the “heavy” texts. The first, expressed with Italian word *la gravitá*, the gravity mixed with irony, the second makes the language material and solid. Regarding to Calvino’s “lightness” I present photography as joyful, eye-catching and delightful. The text emphasizes an importance of sensual experience in everyday photographic practices: the pleasure felt while walking the city, watching the nature photography or experiencing the photochemical process in the darkroom.