

Ewa Jędrzejowska

Sacrum prywatne : rzecz o fotografii

Nowa Krytyka 14, 297-308

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Jędrzejowska
Uniwersytet Zielonogórski

Sacrum prywatne – rzecz o fotografii

Zastanawiając się nad istotą sacrum, trudno nie zauważyć, że rozważania na jego temat należy prowadzić w zestawieniu z wieloma innymi wartościami właściwymi rodzajowi ludzkiemu. Poddaje się ono bowiem ewolucji, w oparciu o całą kondycję świadomego i podświadomego funkcjonowania człowieka, w strukturach kultury. Sacrum, niewątpliwie, będzie się plasować na poziomie świadomości mitycznej z rozróżnień Ernesta Cassirera, który wprowadził pojęcie formy symbolicznej, rozumianej jako rodzaj kategorii, za pomocą której dane doświadczenia uzyskują określoną postać, charakterystyczną dla takiego lub innego rodzaju tworców kultury. W odróżnieniu od form świadomości potocznej, funkcjonującej na poziomie zdrowego rozsądku, posługującej się językiem i pojęciami bezpośrednimi, które umożliwiają nam funkcjonowanie w postrzeganej przez nas rzeczywistości, oraz świadomości pojęciowej, analitycznej, posługującej się myśleniem abstrakcyjnym, myślenie mityczne posługiwałoby się w swej formie podstawowej obrazami świata na poziomie rozpoznania. Odnajdziemy je w „zdarzeniach pustych”, czyli, inaczej mówiąc, w formach sytuacyjnych, którym brak umiejscowienia w czasie i przestrzeni, choć sam nośnik hierofanii (objawienia sacrum) często jest jak najbardziej umiejscowiony. Nosicielem sacrum może być bowiem każdy przedmiot czy podmiot, rzeczywisty lub wyobrażony. Istność ta wychodzi poza swe bezpośrednie znaczenie, by stać się nośnikiem objawienia czegoś różnego od siebie. Staje się figurą, emanacją znaczenia, które oddziela wyraźnie ów nośnik od otaczającej go „reszty”. Jak pisał Mircea Eliade w *Traktacie o historii religii*: „dialektyka hierofanii zakłada zawsze jakiś mniej lub bardziej wyraźny wybór”. Nadal będzie to jednak wartość dana bezpośrednio. Świadomość mityczna znajduje więc

swój wyraz w rytuałach i obrzędach, przejawia się przez standardy postępowania narzucone, choćby przez tradycję. Najpełniej, jako swoisty wyznacznik postawy kulturowej, odnajdziemy ją w czasach przednowożytnych, przed wykształceniem się postawy poznawczo-konstruktorskiej.

Sacrum prywatne natomiast zaczęło się kształtować wraz z rozdziałem życia ludzkiego na publiczne i prywatne, do czego, z kolei, przyczyniła się industrializacja i racjonalizacja życia. Człowiek racjo-witalny José Ortegi y Gasset, funkcjonujący zgodnie z zasadami społeczeństwa konsumpcyjnego, dynamiczny i efektywny, działa wyraźnie na poziomie zdroworozsądkowej świadomości potocznej. Jednak aby zachować zdrowie psychiczne, kondycja myśli ludzkiej dąży do swoistej homeostazy i potrzebuje spełnienia również w świadomości mitycznej, czyli na poziomie archetypów. W sferze życia publicznego rolę przysłony spełniają przejawy sacrum wspólnotowego.

Sacrum wspólnotowe doskonale wskazał w *Turbocie* Günter Grass, wkładając w krzywy pysk płastugi wyznanie, iż podnosi ona, siła sprawcza cywilizacji, do najwyższej rangi: „śmierć za coś tam – za wielkość narodu, za czyśtość tej czy innej idei, za chwałę Boga, nieśmiertelną sławę, za jakąś abstrakcyjną zasadę: ojczyznę”. Oto „złotołśniące musisz” Zaratustry. Wspólnotą będzie każda grupa czy idea, z którą jednostka się identyfikuje. Sacrum wspólnotowe jest zjawiskiem równie wiekowym, jak sacrum mistyczne. Tyle że w kulturach archaicznych i dalej, po czasy średniowieczne, stanowiło ono, w stosunku do epifanii boskości, epifenomen hierofanii. Stosunki międzyludzkie danej wspólnoty regulowane były bowiem przede wszystkim w myśl prawodawstwa mistycznego. Inaczej dzieje się w czasach postępującej sekularyzacji życia społecznego. Wspólnotą będzie przecież zarówno naród, klasa społeczna, jak i grupka kibiców sportowych. Poczucie przynależności do stada, z jego hierarchią, złagodzoną przez różne formy estetyzacji celebrazją, powinnościami czy też poczuciem bezpieczeństwa, jest jednym z archetypów ludzkości i również dzieje się na poziomie wyobraźni mitycznej. Prawa ustanowione przez grupę będą więc równie nienaruszalne, jak dogmatyczne prawa sakralne. Tyle tylko, iż nagrody (akceptacja) lub kary (wykluczenie) doświadczą się nie w raj, a bezpośrednio.

Sacrum prywatne, jak pisał Jan Kurowicki, „ogranicza się do terytorium życiowej przestrzeni danego człowieka”. Jego nośnikiem właściwie może być każdy, najbardziej banalny przedmiot czy rytuał, wyrwany jednak z porządku monotoniczności. Dzieje się tak choćby przez ciąg tradycji. Przedmiot odziedzic-

czony, pokryty patyną czasu, a jeszcze brzemienią sagą rodzinną, poprzez paracytację w prywatnym symbolizmie oddziela się od świeckiego obrazu siebie samego, będącego obrazem bezpośrednim. Co ciekawe, takowej nobilitacji dokonać może jedynie nasz wybór; gdy dana rzecz zyskuje aurę jednostkowości poprzez budzony w odbiorcy ładunek emocjonalny. W *Traktacie o historii religii* Eliadego, rozważając rozmaite hierofanie, odnajdujemy inny jeszcze ośrodek – *punctum*, wokół którego konstytuuje się wszelka postać życia czy też przeżycia religijnego. Będzie to „czas sakralny”, widoczny zwłaszcza w micie, czas, dzięki któremu „człowiek zdolny jest wyzwolić się od własnej historyczności i dostąpić niejako boskiego nunc-stans, wiecznej terażniejszości”. Takiego wyzwolenia dostarcza jeden z głównych fetyszów sakralności prywatnej, jakim jest fotografia amatorska. Zresztą fotografia funkcjonuje w każdym z wyróżnionych wcześniej rodzajów doświadczania sacrum, choć rzeczywiście jako „święty album” Susan Sonntag, jest zjawiskiem najlepiej widocznym. „Bardzo chciałabym mieć taką pamiątkę każdej drogiej mi istoty na świecie. Nie podobieństwo samo jest w takich wypadkach cenne – ale skojarzenie i poczucie bliskości... fakt, że nawet cień rzucony przez kogoś leży tam utrwalaony na wieki”. Tyle z listu Elizabeth Baret.

Barthes odnalazł w jednej fotografii „wszystkie możliwe cechy, które składały się na istotę [jego] matki”. Zdjęcie spełnia rolę korzeni w świecie, gdzie więzy rodzinne znikają wobec postawy racjo-witalnej. Zdjęcia z albumów rodzinnych są rodzajem współczesnych czarów na pogodzenie rzeczywistości społeczeństwa przemysłowego i prorodzinnych potrzeb jednostki, częścią mentalności formularnej. Znacząca będzie również, irracjonalna przecieź, aura autentyzmu fotografii jako dokumentu rzeczywistości. Według arystotelejskiej definicji prawdy, z prawdą mamy do czynienia, gdy nazwa odpowiada rzeczy. Ale, jak pisał Sławomir Magala: „Jeśli fotografia może być porównywana do języka, to gry fotograficzne mogą być – parafrazując Wittgensteina – równie podejrzaną i wieloznaczną, co gry językowe”. Innym rozwiązaniem byłoby uznanie zjawiska freudowskiego przeniesienia, w tym wypadku dotyczącego „prawdy objawionej i bezdyskursywnej”, jaką ontologicznie i epistemologicznie jest prawda sakralna. Wtedy prawdziwość zdjęcia wynikałaby z oglądu świadomości potocznej, konstytuowanej przez muzeum wyobraźni, czyli z bezpośredniości prawdy mitycznej. Możliwe zresztą, że rozważania o prawdzie fotografii, w szczególności prasowej, która należałaby jednak bardziej do sfery sacrum wspólnotowego, zamknąć można parafrazując rozważania Karola Čapka

na temat artykułów gazetowych. Będzie to więc prawdziwość notatki potwierdzającej jedynie zdanie czytelnika o świecie w ogóle (ćapkowe perpetualia), której autorzy posługują się, oczekiwanymi przecież, sztapowymi zwrotami czy obrazami, zgodna z tegoż czytelnika muzeum wyobraźni. Lecz jako informacja jednostkowa, czyli aktualium, nawet jeśli szokuje drastycznością, i tak, wpisana przecież w świadomość zbiorową, pozostaje jedynie na poziomie rozpoznania.

O świeżości w fotografii

Jak to ujął Umberto Eco, żyjemy w świecie utraconej niewinności. Wszelkie drogi, myślę tu o sztuce, choć może nie tylko, zostały spenetrowane, doszliśmy do granic języka osiągając metajęzyk, „który mówi o swoich niemożliwych tekstach (sztuka konceptualna)”¹. Akceptując dziedzictwo przeszłości – bunt oznaczałby niebezpieczeństwo oddania się w służbę schematowi lub nieróbstwo – pozostaje nam zgoda na postmodernistyczną grę ironii, na wariacje.

Wariacje to: „zmiany tematu lub innych struktur melodyczno-harmonicznych zachodzących w utworze muzycznym; forma [...] składająca się z tematu i jego licznych powtórzeń z różnymi modyfikacjami. Także pot. stan podniecenia; obłęd, szaleństwo”².

W fotografii zdjęcie – jako przedmiot wariacyjny i jego wartość w kategoriach swoistego oryginału, postrzeganego jako „ironiczna rewizja” będąca odpowiedzią na modernizm, który z kolei był odpowiedzią na uwarunkowania przeszłości – ma szansę na zaistnienie usprawiedliwiając się swoją świeżością. Jego miejsce, jako formy wytworu autorskiego, pasuje się gdzieś pomiędzy transfotografią a autofotografią, tworząc nową jakość. „Nic dziwnego, że dorosły, dojrzały Beethoven tak bardzo ukochał wariacje, bo wiedział doskonale [...], że nie ma nic gorszego niż utracić człowieka, którego kochaliśmy – owe szesnaście taktów i wewnętrzny wszechświat ich nieskończonych możliwości”³. Tak Milan Kundera mówi o drugiej nieskończoności, obok której żyjemy (pierwszą jest przestrzeń makrokosmosu), przepaści nieskończenie małego.

¹ U. Eco: *Imię róży*. Warszawa 1993, s. 618.

² *Słownik wyrazów obcych PWN*. Warszawa 1980, s. 799.

³ M. Kundera: *Księga śmiechu i zapomnienia*. Warszawa 1993, s. 169.

„Droga wariacji prowadzi do [...] nieskończonej wewnętrznej różnorodności, jaka kryje się w każdej rzeczy. [...] to forma maksymalnego skupienia”⁴.

Można wyprowadzić trzy podstawowe bazy znaczeniowe pozwalające na tworzenie i rozwijanie gałęzi wariacji fotograficznych, których ciąg sięga praktycznie nieskończoności. Często zazębiają się one i uzupełniają, a jednak spróbuj je wyróżnić. Pierwszą będzie temat, klucz pobudzający umysł do tworzenia obrazowych sylogizmów. Wspomina o tym Oliviero Toscani opisując jedno ze swych pierwszych zadań w szkole fotografów w Zurychu. Chodziło o sfotografowanie zwykłego lodu na białym tle, w formacie 19 x 19. Toscani pisze: „Byłem bodaj sto pierwszym przymierzającym się do tej roboty. Kiedy obejrzałem 400 fotosów moich poprzedników, zrozumiałem o co chodzi. Żadne zdjęcie nie przypominało drugiego! Każde wykazywało nieznane dotąd, indywidualne spojrzenie na biały lód na białym tle. [...] ponownie skonfrontowano mnie z nieskończonością aktu twórczego”. Tworzący kolejne warianty fotograficznej rzeczywistości i wyznaczający tym samym wartość zdjęcia jest w tym wypadku sam fotografujący, barthesowski operator (termin zaczerpnięty z książki Rolanda Barthesa *Światło obrazu*). On wybiera motyw, podejmuje decyzję naciśnięcia spustu migawki, wreszcie obrabia materiał, w mniejszym lub większym stopniu samodzielnie. Tym, co jego z kolei wyróżnia z rzeszy pstrykaczy, jest powód. Obraz nasycy się znaczeniami, gdy jego zadaniem jest nie tyle opis, co dialog. Według Piotra Wołyńskiego to „wiązać się będzie [...] z niepewnością, niepełnością, nieostatecznością końcowych wyników”⁵. Z „tajemnicą”. Zapis światłem, będący w swej istocie rejestracją mechaniczną, jest niejako skazany na artykulację niepełności. Oprócz opisu staje się opowieścią, prowokującym, katartycznym komentarzem do rzeczywistości. „Nie odwołują się [fotograficy – przyp. E.J.] do rzeczywistości znanej, lecz inspirują nową”⁶. Jak pisał Toscani: „jeśli nie zaryzykujesz całym sobą, jeśli nie odważysz się wyjść na spotkanie nieznanego, stworzysz jedynie kopię tego, co już było, ustąpisz wobec stereotypów i fałszywych nawyków”. Choć nawet najbardziej kreacyjna fotografia poprzez konieczny związek ze światem (nie można w żaden sposób myśleć o fotografii jako abstrakcyjnej, w sensie bezprzedmiotowej) niesie w sobie pierwiastek dokumentacyjny.

⁴ Ibidem, s. 168.

⁵ P. Wołyński: *Projekcje i obrazy*, [w:] *Fotografia: realność medium*. Poznań 1989, s. 308.

⁶ U. Czartoryska: *Przygody plastyczne fotografii*. Warszawa 1965, s. 57.

By uwolnić się od naturalizmu, na który fotografia zda się być często skazana w naszych umysłach, możemy jeszcze wybrać narzędzie. Już nie fotograf-operator stanowić będzie pierwszy wyznacznik wartości wytworu-zdjęcia. Możemy wybrać kamerę, która zrobi je za nas i w tym wypadku trudno rościć sobie do niego prawa autorskie. Profesjonalny aparat pozwoli nam na poruszanie się w dwóch kategoriach sfery wariacyjnej fotografii, gdy decydentami jesteśmy my jako autorzy lub my jako odbiorcy. Drzwi do trzeciej kategorii – narzędzia – otworzy nam, coraz popularniejsza, *camera obscura*, wyciemnione pudełko z dziurką. Skonstruowana nierzadko przez samego fotografa, według jego projektu, *camera obscura* pozwala sobie na rys indywidualnego sposobu rejestracji. Zostawia ślad, charakterystyczny niczym pędzel w dłoni malarza. Do tego w pudełku nie ogranicza nas płaski charakter ekspozycji materiału światłoczułego, tak właściwy dla powszechnych kamer. Przeciwnie, przestrzeń ciemni optycznej pozostawia miejsce dla specyficznego ułożenia kliszy. Przy tym stwarza nowe możliwości rejestracji, jak choćby symultaniczny zapis kilku wycinków rzeczywistości poprzez serię otworków umieszczonych dookoła pudełka, czy możliwości dane przez jednakową na całej przestrzeni obrazu głębię ostrości. Spotykają się tu dwa światy: mechanicznej rejestracji – w końcu to nadal praca na materiale światłoczułym, oraz elementy własnej narracji fotografa i narzędzia. Dochodzi jeszcze pewien niuans związany z pracą w technice otworkowej. Walter Benjamin pisząc w *Małej historii fotografii* o aurze starych zdjęć portretowych, warunkuje niejako jej obecność długim czasem naświetlania. „Możliwości tej sztuki portretowej polegają na tym, że jeszcze nie doszło do styku aktualności i zdjęcia”⁷. Właśnie owo uwarunkowane techniką wrastanie modelu w obraz, „nastawienie na trwanie”, pojawia się znowu w przypadku fotografii otworkowej. Praca pudełkiem wymaga uważności, syntezy czasu w jeden ładunek obrazu świata. Owocuje zapisem przesyconym magią skupienia, zatrzymania, szczególnie kuszącym w obecnym świecie szybkich migawek. Nierzadko *camera obscura* funkcjonuje w przestrzeni wystawowej na równi ze zdjęciem, epatując nas mityczną magią swej pojedynczości. Zdjęcie zyskuje aurę świeżości, tyle że w tym wypadku wynikłą z narzędzia, specyfiki potraktowania tematu, zaistnienia czasu, nie zaś z osobistego ładunku emocji czy z samego jedynie aktu twórczego.

⁷ W. Benjamin: *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 31.

Wreszcie trzecim źródłem dla wariacji fotograficznych będzie wybór oglądającego spośród powielanych oglądów. Jak w filmie Wayne'a Wanga i Paula Austera *Dym*, w którym jeden z bohaterów, właściciel sklepu tytoniowego, codziennie o określonej godzinie i z tego samego miejsca fotografuje ulicę. Ciągące się latami przedsięwzięcie owocuje kilkoma albumami zdawałoby się identycznych zdjęć. Przynajmniej tak je odbiera mieszkający w sąsiedztwie pisarz. Dopóty, dopóki na jednej z rejestracji nie odnajdzie obrazu swej tragicznie zmarłej żony. Wierność fotografii w oddawaniu wszystkich szczegółów, jakie znajdują się zasięgu obiektywu, tworzy w tym wypadku serię pozornych multiplikacji mieszczących przekrój opisów i komentarzy do rzeczywistości. Przy czym same zdjęcia są niewinne, do oglądającego, bo nawet nie do rejestratora, należy wybór zdjęcia jednostkowego czy reakcji na całość zbioru. On, przez swój komentarz emocjonalny, pozwala im niejako na wtórne zaistnienie. „Całe bogactwo fotografii poza informacją o trzech cechach metrycznych rzeczywistości [kierunki, natężenia oraz częstotliwość promieni świetlnych – przyp. E.J.] jest pochodną umysłu”⁸. Podczas robienia zdjęcia następuje specyficzne złuszczenie warstwy rzeczywistości i zabalsamowanie jej cienką błoną emulsji światłoczułej, zdejmowanie „to cel, przedmiot odniesienia, mała uluda (*eidolon*) emitowana przez przedmiot”⁹. Nie ma więc w niej miejsca na wolność wyobraźni wyzwolonej od rzeczywistości. Ów właściwy jedynie chyba fotografii aspekt daje nam swoiste poczucie identyczności z obrazem, obok możliwości wyboru oglądu, który by nam najbardziej odpowiadał. „To, co fotografia powieliła w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”¹⁰. Multiplikacja oglądów wzbogaca się o przesunięcia czasu i przestrzeni, w których możemy przebierać, szukając, jak Barthes po śmierci matki, „prawdziwego” obrazu, wybranego spośród setek wariacji na jeden temat. W tej kategorii zmieści się ogromny zbiór zdjęć amatorskich. Ich wyjątkowość nie będzie polegać na wyjątkowości formy, lecz na przynależności do „banku pamięci”. Jako zatrzymanie chwili w postaci przedmiotu, jakim staje się odbitka, nie poddaje się fotografia procedurze imaginacyjnego uzmienniania (*variation*).

⁸ S. Wojnecki: *Odcinanie pepowiny*, [w:] *Fotografia: realność medium*. Poznań 1998, s. 290.

⁹ R. Barthes: *Światło obrazu*. Warszawa 1996, s. 17.

¹⁰ Ibidem, s. 9.

Przecież przedstawia konkretną, jedyną w swym rodzaju chwilę. Ale czy na pewno? Na podstawie obiektu, bowiem oglądający ma prawo tworzyć kolejne konfiguracje sensu odtworzonej rzeczywistości. Im bliżej swego „muzeum wyobraźni” uplasuje zdjęcie, tym bardziej będzie ono „prawdziwe”, warte zachowania i pokazania znajomym. Tak więc ostateczny status nadaje zdjęciu w tym wypadku nie jego wygląd obiektywny, istota, którą można by odnaleźć w niezmiennym inwariancie wyobraźni, lecz wybór najbardziej odpowiadającej oglądającemu wariacji znaczeniowej. Zresztą potrzeba oryginału łączy się z fotografią o tyle, że to właśnie właściwa temu medium możliwości powielania obrazów, a co za tym idzie, ich dostępność, by nie rzec nagminność, sprawia, iż gloryfikujemy, my odbiorcy, autentyk. Ale to osobny temat.

Światło(ś), czyli aspekt boskości w fotografii

Konwencjonalną fotografię tworzy się przez nakierowanie kamery na wybrany fragment rzeczywistości i naciśnięcie spustu migawki. Promienie świetlne uderzają w obiekt. Odczytują go niejako, zmieniają pod jego wpływem swą długość, opisując w ten sposób jego barwę, odbijają się lub tylko omywają go, stwarzając kształt. „Zdaje się, że po łacinie «fotografia» nazywałaby się: «*imago lucis opera expressa*», to znaczy obraz wywołany, «wyjęty», «wyrażony», «wyciśnięty» (jak sok z cytryny) przez działanie światła”¹¹.

W wielu dawniejszych kulturach światło było synonimem boskości. Również obecnie znajdziemy wiele reminiscencji owego przekonania, choćby w języku. I tak mówimy o opromieniającej światłości w sensie stanu łaski uświęcającej, oświecenie zaś, pojęcie funkcjonujące zwłaszcza w kręgu kultury Wschodu, jest dostąpieniem mądrości Boga. Pozytywnym wydzwiekiem charakteryzuje się zwrot „mieć jasny, światły umysł”, podobnie określenie „światlisty charakter”.

Światło, będące wyrazem emanacji sacrum, przenika od wieków świadomość człowieka. Bóg zaś jest stwórcą i artystą. „Bóg jak wytworny budowniczy świata, jak złotnik w warsztacie złotniczym, jak mistrz zadziwiającego

¹¹ Ibidem, s. 137.

kunstownego kunsztu, jak wytwórca wytwarzający podziwu godny wytwór, wybudował królewski pałac świata o przedziwnej piękności”¹².

Bóg jest światłem. Ono zaś stwarza bezpośrednio obraz fotograficzny. Rzecz materialna dotyka niejako powierzchni kliszy, poprzez zmienione przez siebie promienie. Przy pomocy kolejnej emanacji możemy odczytać obraz. „Tak jakby coś w rodzaju pepowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem”¹³. W takim kontekście zrozumiały stały się lęk ludzi, z kręgu kultur prymitywnych, o dusze kradzione przez aparat fotograficzny. Może ich strach był uzasadniony? Podobnie jak niechęć Balzaka, który uważał, iż człowiek składa się z ograniczonej ilości swego rodzaju warstw-obrazów, aparat zaś złącza taką warstwę, by osadzić ją, straconą bezpowrotnie, na kliszy.

Przy tym, zdjęcie nie jest niczym innym jak artefaktem, tworzącym częśćkę opowieści porealne. Fotograficzne zaistnienia nieistniejących już w rzeczywistości osób czy rzeczy kojarzą się z odbieranym przez nas obrazem wszechświata, pamięcią gwiazd, których promienie docierają na ziemię jako echa rzeczywistości sprzed milionów lat. Stefan Wojnecki swą wypowiedź w antologii *Fotografia: realność medium* ilustruje zdjęciem fragmentu tzw. Głębokiego Pola Hubble’a: „W jednym wgłądzie widać całą ewolucję Wszechświata – ujawnia się cały czas, jaki upłynął od momentu powstania w Wielkim Wybuchu, aż do chwili obecnej. Jest to obraz o najwyższej, znanej mi wymowie metafizycznej”¹⁴. Fotografia **zawsze** mówi w czasie przeszłym. Jest jak „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”¹⁵. Nawet kiedy opisuje wczorajsze przyjęcie.

Podobnie nieuchronna jest obecność w fotografii jakiegoś, choćby i najbardziej przekształconego, fragmentu rzeczywistości fizycznej. Światło jest nośnikiem, emanacją, klisza zaistnieniem, materializacją. Obraz, istniejący jedynie w formie niepochwytniej, pozwala sobie zanurzyć się z powrotem w aspekt materii, kształtując ją według zasady przedmiotu, który niesie. Pojawia się w ciemności kamery, od razu ostatecznie ukształtowany, obejmując jej przestrzeń na chwilę stworzenia. Przecież istnieje tam we wszystkich dostępnych

¹² Alain z Lille: *De planctu naturae*, [w:] W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, t. 2 *Estetyka nowożytna*. Warszawa 1992, s. 190.

¹³ R. Barthes: *Światło obrazu*, op.cit., s. 136.

¹⁴ S. Clark: *Wszechświat w obiektywie*, [w:] S. Wojnecki: *Odcinanie pepowiny*, [w:] *Fotografia: realność medium*, op.cit., s. 303.

¹⁵ „Dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy”. U. Eco: *Imię róży*, op.cit., s. 578.

naszej percepcji wymiarach. Sytuuje się w przestrzeni i czasie, jedynie my, istoty z tego świata, nie potrafimy dostrzec w pełni tej czwórwymiarowości. Jego nośnik ma dwoistą naturę – cząstka i fala – jakby odzwierciedlenie odwiecznego dylematu natury ludzkiej czy boskiej. Absolut zaistniały poprzez czwórcę, Trójca Święta wzbogacona żeńskim aspektem stwórcy, uwieczniona w materii Sophia. Zwana również Ennoią, w ujęciu filozofii i kosmogonii mistycznego teozofa z przełomu szesnastego i siedemnastego wieku, Jacoba Boehme, pojawia się „jako wewnętrzne światło [...] jest boską zasadą w człowieku”¹⁶. I tak Ungrund, bezdeń, Absolut pierwotny, ulegając swej woli autopoźnania, samoobjawia się sobie, tworzy „zwierciadło”, by móc się w nim „ujrzeć”. Bóstwo stwarza więc Istotę. Dalej „ekspansja woli, jej dążenie, by z Nic przekształcić się w Coś, przemienia się w ekspansję ducha, czyli jego dążenie do ucieleśnienia”¹⁷. Tu pojawia się Sophia, Mądrość Boża, zwierciadło Bożego samopoznania.

Nie chcę bynajmniej wykazać, byłoby to zbyt trudne, że fotografia jest różą mistyczną, boskim odzwierciedleniem. Zachwyca mnie jednak pewne substancjalne podobieństwo, nośnik czy wręcz aspekt, jakimi objawiają się te dwie wartości, w innym wypadku łączące się jedynie w założeniu średniowiecznej filozofii, iż wszystko jest świadectwem Boga. Wcześniej Plotyn mówił o nieustannej emanacji, wypływanii „wielorakich bytów z jednego bytu absolutnego, stanowiącego ich zasadę”¹⁸. W filozofii tomistycznej Bóg jest samoistnym bytem pierwszym, przyczyną sprawczą wszystkich bytów. I tak w ujęciu Tomasa z Akwinu, światło, jasność (*claritas*) jest jednym z obiektywnych własności piękna. Zagłębiając się w rozważania na zasadzie *l'esprit de finesse*, przeczuć możemy „skalane” nieco, poprzez swe nawiązanie do materii, założenie, iż w mikroskali naszych ograniczeń doświadczamy, w ułamku czasu potrzebnego na naciśnięcie migawki, własnej emanacji, własnego aktu tworzenia. Stajemy się oto dla kliszy bytem pierwszym. Ona zaś dla nas zwierciadłem, tworzącym nieskończoną możliwość inspirowanych nami zaistnień.

Ale aparat jest materią doskonale obiektywną. Wywyższając, poniżej jednocześnie, tak samo uległy w rejestracji człowieka, zwierzęcia czy przedmiotu.

¹⁶ L. Kołakowski: *Świadomość religijna i więź kościelna*. Warszawa 1997, s. 489–490.

¹⁷ H. Masson: *Słownik herezji w Kościele katolickim*. Katowice 1993, s. 89.

¹⁸ A. Posiad, Z. Więckowski: *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*. Warszawa 1983, s. 86.

Ważniejszy, wobec takiej obojętności narzędzia, staje się sam akt sprawczy, bo gdy stojąc przed obiektywem wchodzimy w rolę Ducha, dzieląc jednak tę godność z dowolnym bytem pośledniejszym, naciskającego spust migawki przyrównać możemy do Demiurga. Tworzymy nową rzeczywistość, która nie należy już ani do porządku materii pierwszej, ani nie jest, jako dająca świadectwo, jakością absolutnie nową. Niesie przecież obraz rzeczy opisywanej. Z drugiej zaś strony, samo zdjęcie postrzegane jest przez Barthes'a jako: „szczególna emanacja [*ectoplasme*] tego, «co było». Ani obraz, ani rzeczywistość, a więc nowe istnienie, nowa rzeczywistość, której jednak dotknąć nie można”¹⁹. Można więc myśleć tu o jakości śladu jako aspekcie nowości, gdyż „nie zawsze ślad ma ten sam kształt, co ciało, które go odcisnęło, i nie zawsze powstaje z nacisku ciała”²⁰. Tak więc dosłowne przeniesienie obiektu dokumentowanego byłoby śladem opisującym ciało. Większość przechowywanych w domowych szufladach zdjęć należy właśnie do takiego porządku. Nie liczy się bowiem, w tym rozróżnieniu, ich dokładność czy, częstsza może, nieudolność odwzorowania, ale chęć kierująca operatorem, w tym wypadku prowadząca się do jak najdokładniejszej rejestracji. Jeżeli pojawi się w niej aspekt wzniosłości, będzie on związany właśnie z kategorią odwzorowania: „[...] wzniosłość w fotografii bierze się stąd, iż zostaliśmy dostrzeżeni: jesteśmy tu i teraz i w taki właśnie sposób. Ponadto [...] do końca mieścimy się w kryptogramach”²¹. Zdjęcie jest tedy lustrem, jak lustrem dla Boga była Jego mądrość – Sophia. Pomaga nam – źródle emanacji, pozującym oraz nam oglądającym, ogarnąć swą cielesność: „nie biorąc udziału w oglądaniu fotografii jakże mogliśmy zaprojektować to, co wykracza poza nieogarnioną i spiętrzoną w wielkiej ilości stosunków magmę chaosu własnego i cudzego oblicza?”²². Podobnie w naszej głowie odbywa się ciągle zaistnienie kolejnych projekcji – fotografii efemerycznych, które tworzą nie tylko obiekty pamięci, ale i swoistą bazę materiału do twórczości. Według Kazimierza Obuchowskiego, znanego polskiego psychologa, pierwszym przejawem tej najbardziej bliskiej kondycji boskiej działalności jest właśnie obraz. Dzieje się tak, gdyż myślenie twórcze zachodzi poza

¹⁹ R. Barthes: *Światło obrazu*, op.cit., s. 146–149.

²⁰ U. Eco: *Imię róży*, op.cit., s. 368.

²¹ A. Jamrozikowa: *Wzniosłość albo wyniosłość. Konwencjonalność wizualna wzniosłości w fotografii*, s. 238.

²² Ibidem, s. 235.

świadomością, dalej szczytywane jest na poziomie myślenia obrazowego właśnie, by wreszcie, w razie potrzeby, być tłumaczone dalej, na poziom werbalny.

Nową kategorię tworzą zdjęcia, które w zamyśle autora mają jedynie dywagować o rzeczywistości fizycznej, posiłkować się nią, ale nie odzwierciedlać. Taka fotografia staje się śladem, który jedynie „odtwarza wyobrażenie, jakie ciało pozostawiło w naszym umyśle, i jest to natenczas ślad idei”²³.

Wprawdzie znajdziemy w takim zdjęciu konieczny dlań, z racji fizycznych ograniczeń narzędzia, noemat, który za Barthes’em nazwę *intrfuite*: „czyli, że to, co widzę, znalazło się tam, w tym miejscu, które rozciąga się pomiędzy nie-skończonością i podmiotem (operatorem lub spectatorem)”²⁴, ale fizyczna emanacja przedmiotu „zdejmowanego” zdaje się pełnić tu rolę wtórną w opozycji do idei, jaką stara się unaocznic fotografujący. Kondycja stwórcy zaś wydaje się dotyczyć raczej dokonującego wyboru niż obrazowanego. Dotychczasowe źródło zarówno idei, jak i materialnych możliwości ich realizacji zawęza się do owej drugiej roli.

O metafizycznym rozłączeniu przedmiotu fotografowanego i jego obrazu pisze Ewa Hornowska: „Obraz w trakcie obróbki technicznej i artystycznej nabiera własnego znaczenia, innego niż posiadał przedmiot”²⁵. Materialny aspekt fotografii, zdjęcie, objawia, wspomniany już przeze mnie, urok alchemii jako zespolenia. Oczywiście wymaga to obróbki ręcznej, pracy, najlepiej samotnej, w ciemni. Konieczność spełnienia, przewidzianych technologią, sekwencji czynności, element przypadku, dokładne odmierzenie czasu i temperatury, wreszcie wymóg stawiany przez światłoczułą emulsję – praca w absolutnych, lub zakłóconych jedynie czerwonym czy oliwkowym światłem, ciemnościach stwarza atmosferę rytuału, wtajemniczenia. Pojawia się kategoria obrazu mentalnego jako interpretacji rzeczywistości, zaistniałego fizycznie poprzez reinterpretację fotograficzną. Tak to, w wypadku autofotografii, fotografujący staje się zarówno dostarczycielem idei, jak i realizatorem ich fizycznych obrazów. Wychodzi, nie rezygnując zeń, ponad aspekt demiurga, by stać się dla kliszy „Bożą Mądrością” poprzez dodanie do podstawowej doskonałości, jaką jest istnienie, własnej treści istotowej.

²³ U. Eco: *Imię róży*, op.cit., s. 368.

²⁴ R. Barthes: *Światło obrazu*, op.cit., s. 131.

²⁵ E. Hornowska: *Symbolizacja w połowie drogi*, [w:] *Fotografia: realność medium*. Poznań 1998, s. 57.