

Zbigniew Kloch

Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119), 29-39

2009

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.

Zbigniew KLOCH

Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego

Historia filozofii zna wiele różnorodnych koncepcji prawdy. Jej klasyczna, arystotelesowska definicja mówi o zgodności sądu z rzeczywistością. Definicja marksistowska, akceptując w zasadzie tę antyczną, dodaje sobie właściwe kryterium prawdy – jest nim praktyka społeczna. Dawne i nowsze kompendia filozoficzne, podręczniki, słowniki i encyklopedie podają, że istnieją także nieklasyczne definicje prawdy: prawdziwe jest to, co oczywiste, ewidentne i co się zgadza z powszechnym przekonaniem. Za prawdziwy uważa się sąd niesprzeczny logicznie. W dyskursie filozofii o prawdziwości mówi się w odniesieniu do sądu lub zdania, prawda jest więc przynależna wypowiedzi, przejawia się w mówieniu, w słowie, które może zarówno przybrać postać *logosu*, jak i złośliwej uwagi pod adresem sąsiada.

Prawdziwość jest zatem związana z wypowiedzią, ta zaś z oznaczaniem, przedstawianiem. Myśl (sąd, zdanie), żeby zaistnieć społecznie, musi zostać wypowiedziana i choć komunikowanie nie jest gwarantem myślenia, filozofia powinna używać języka, aby się stać przedmiotem refleksji społecznej. Kultura jest logocentryczna, operuje przede wszystkim znakiem pisanym, myślenie zaś konstruuje sobie właściwe postaci komunikowania: „Z filozofii retoryka”¹, jak rzecz ujął Jacques Derrida.

W rozumieniu potocznym prawda sprowadza się do stwierdzenia faktu (nazwania, przedstawienia go). Status faktu przypisuje się zdarzeniom, które miały miejsce. Do faktów odnosi się więc kryterium prawdziwości i to zarówno w rozu-

¹ J. Derrida *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 3. Nawiązuje też do H. Arendt *Filozofia i metafora*, H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 1979 nr 5 (47), s. 162-182.

mieniu potocznym, jak i naukowym. W rozumieniu potocznym prawdą jest powiadamanie o faktach. Zarówno rozważania potoczne, jak i refleksja filozoficzna pozwalają sformułować przekonanie, że prawda jest cenioną wartością kultury. (Personalisci sądzą nawet, iż jest wartością jedyną). Przysłowia i związki frazeologiczne wielu języków świadczą o tym, że choć prawda jest (ogólnie rzecz biorąc) wartością pożądaną, jej wypowiedzenie, a więc ujawnienie, może mieć wszakże nie tylko dobre skutki, lecz także – złe. Mówi się przecież: „Ia prawda by go zabiła”; „Lepiej mu nie uświadamiaj tej przykrej prawdy”. W warstwie leksykalnej, a jeszcze wyraziściej – w planie frazeologicznym, język jest nośnikiem wpisanego weń obrazu świata, kulturowych punktów widzenia i społecznych wartości. Semantyką i analizą pojęć uniwersalnych w różnych językach od lat (z powodzeniem) zajmuje się Anna Wierzbicka. Jest wiele nazw i językowych oznaczeń „prawdy”, które nawet w podobnych językach nie opisują świata w taki sam sposób. W rosyjskim oprócz wyrazu *prawda* występuje wyraz *istna*, który odnosi się nie tyle do stwierdzeń związanych z rzeczywistością, co do istoty rzeczy, do istoty świata, zatem do p r a w d y a b s o l u t n e j. Pisze Wierzbicka: „O ile charakterystyczna dla kultury rosyjskiej idea «istoty» – «prawdy absolutnej» – zajmuje z pewnością poczesne miejsce, to jednak idea «zwykłej» prawdy [‘prawdy’] jest dla niej jeszcze bardziej kluczowa”².

Słowo *prawda* w języku rosyjskim używane jest często z czasownikiem *rezat* („ciąć”, „rżnąć”), co sugeruje, że doświadczanie prawdy może być czymś bolesnym (por. polskie zwroty: „wygarnął mu całą prawdę”, „rzuciłem jej prawdę w twarz”). Warto dodać, że w koncepcji Wierzbickiej „prawda” to kategoria, która należy do językowych uniwersaliów, jest pojęciem z repertuaru jednostek prostych – za ich pomocą definiuje się wypowiedzi złożone³. Prawda jest czymś powszechnie doświadczanym. Jest przeciwieństwem nie tylko „kłamstwa”, „fałszu”, lecz także „bajki”, „zmyślenia”, i przeciwstawieniem tego, co z różnych powodów musi (może, powinno) wcześniej czy później zostać ujawnione („Jeśli masz wątpliwości, mów prawdę”). Jest czymś, do czego się dochodzi powoli („Prawda jest córką czasu”), często mozolnie, z trudem, czego odkrycie sprawia radość, ale też rozczarowanie i ból.

Antropologicznie rzecz ujmując, jest prawda ważnym czynnikiem różnicującym: „rerum indem sui et fasi”⁴. W rozumieniu potocznym prawda ma swój „kształt”, „wygląd” („Przestań się oszukiwać, spójrz wreszcie prawdzie w twarz”),

² A. Wierzbicka *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, przeł. I. Duraj-Nowsielska, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007, s. 39. Zob. też A. Wierzbicka *Język, umysł, kultura*, wyb. prac pod red. J. Bartmińskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

³ A. Wierzbicka *Słowa klucze*, s. 62.

⁴ „Prawda jest probierzem samej siebie i fałszu”. Uwagi o potocznym rozumieniu prawdy formułuję na podstawie zwrotów i przysłów zawartych w: H. Markiewicz, A. Romanowski *Skrzydlate słowa. Seria druga*, PIW, Warszawa 1998, s. 1259-1260.

Kloch Przedstawienie i prawda w kulturze...

można ją wizualizować. Jest zatem inaczej niż w ujęciu filozoficznym, gdzie sąd lub twierdzenie prawdziwe ma przede wszystkim postać werbalną. Jednak (warto przypomnieć), że to właśnie w filozofii (aż do czasów Bergsona) prawda kojarzona była ze zmysłem wzroku, z widzeniem⁵.

Teoria znaku skłonna jest z „widzeniem” kojarzyć przede wszystkim znak graficzny, zaś wśród znaków, które „coś pokazują”, szczególne miejsce w iluzji przedstawienia przypisywać znakom ikonycznym, obrazom. Obraz jest więc takim typem znaku, który prezentuje (przedstawia, unaocznia) własną treść. Wiadomo też, że interpretacja znaku ikonicznego dokonuje się poprzez odniesienie do potocznej wiedzy o świecie, wpisanej w świadomość tego, kto się stara znak „przeczytać”, bowiem ten rodzaj znaków rozumiany jest przede wszystkim w odniesieniu do doświadczenia przeszłego⁶. Wartość znaków języka wyznacza kod, znaków przedstawiających – doświadczenie: musimy wiedzieć, jak wygląda koń, aby na rysunku (fotografii, filmie) rozpoznać to zwierzę. Znaki ikoniczne są z tego powodu powszechnie rozumiane (rozpoznawalne), a dzięki swej naturze (zasadzie oznaczania) bardzo podatne na zjawisko mitologizacji i przydatne do celów tworzenia „złudzeń” mitycznych. Przydatne, ponieważ adresat ma przekonanie, że to, co ogląda własnymi oczyma, jest autentyczne, prawdziwe, rzeczywiste⁷.

Rozwój technik utrwalania obrazu i przypomniane tu właściwości znaku przedstawiającego przyczyniły się z pewnością do upowszechnienia fotografii jako środka rejestracji i konstruowania rzeczywistości, jako dokumentu i narzędzia artystycznej kreacji.

Fotografia reprodukuje świat i zarazem „koduje” go. Obraz przedstawia to, co widać, „nazywa” w ten sposób fakty, zdarzenia, zaszłości, co do których istnieje mniemanie, że warto je utrwalić. Obraz fotograficzny reprodukuje rzeczywistość w określonej postaci – „nadaje” jej kształt i wygląd. To między innymi dzięki pracy zawodowych reporterów i zdjęciom anonimowych fotografów kształtuje się nasza wiedza o tym, jak w 2001 roku wyglądał atak terrorystów na World Trade Center i – wiele lat wcześniej – jak wyglądali więźniowie obozów zagłady w chwilę po wyzwoleniu przez aliantów. Dzieje się tak mimo istnienia zapisów filmowych zdarzenia, które często pozostaje w naszej pamięci jako nieruchomy obraz, scena. Fotografia kawałkuje rzeczywistość, pozbawia ją ciągłości, „parceluje”, przekształca w znaki, sytuuje poza czasem, pozwala światu trwać w postaci obrazu, będącego w istocie znakiem indeksalnym wydarzenia. To ją różni od reportażu filmowego i telewizyjnego, która raczej reprodukuje rzeczywistość, niż ją oznacza. Fotografia przed-

⁵ H. Arendt *Filozofia i metafora*, s. 185.

⁶ Sprawy teoretycznych aspektów znaczenia obrazów i znaków werbalnych upraszczam tu w znacznym stopniu. Por. R. Jacobson *Kilka uwag o Peirce'ie poszukiwaczu dróg w nauce o języku*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wyb. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 57.

⁷ J. Łotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 51.

stawia świat w bezruchu, podczas gdy telewizja i film, wykorzystując rytm zmieniających się obrazów, stwarzają złudne wrażenie powtarzalności czasu i zdarzeń⁸. Jestem skłonny sądzić, że to fotografia, nie film z wpisanymi w jego istotę obrazami ruchu, kształtuje nasze wizualne wyobrażenia faktów, których bezpośrednio nie doświadczamy.

Piszący o fotografii uparcie podkreśla, że jest ona zarazem rekonstrukcją i konstrukcją rzeczywistości, istnieje więc w przestrzeni pomiędzy dokumentem a sztuką. To sąd, z którym trzeba się zgodzić: fotografia jest tekstem budującym świat znaczeń, lecz także tekstem ten świat odwzorowującym. Tak twierdzi między innymi André Rouillé, tak też uważają inni piszący na ten temat, między innymi Sławomir Sikora, którego książka o fotografii sytuuje swój przedmiot gdzieś pomiędzy dokumentacją a symbolizacją rzeczywistości⁹.

Sikora przytacza wątpliwości związane ze zdjęciem *Spanish Republican Soldiers in Very Instant of his Heath* (opublikowanym w „Vu” w roku 1936), które zrobił znany fotograf Robert Capa. Tytuł zdjęcia, który jest przeciwieństwem modulatorem semantyki obrazu, sugeruje, że mamy do czynienia z dokumentem, zdarzeniem utrwalonym w ułamku sekundy, z faktem. Komentatorzy zdjęcia Capy uważają, że w istocie chodzi tu o *quasi*-dokument, zdjęcie w pewnym stopniu pozowane, choć z pewnością nie inscenizowane. Wiedza o genezie tej fotografii nie ma większego znaczenia dla zrozumienia obrazu, który daje się łatwo zinterpretować w warstwie wizualnej, w planie denotacyjnym, nie stwarza też większych trudności podczas lektury znaczeń symbolicznych. Przedstawienia tego rodzaju przez większość odbiorców zdjęcia odbierane będą jako przedstawienie wydarzenia prawdziwego, skoro fotografia przede wszystkim odwzorowuje świat. W swym prymarnym aspekcie obraz podlega identyfikacji. Ale fotografia jako tekst semiotyczny podlega interpretacji, w trakcie której w obraz „wpisywane” i „dopisywane” są znaczenia symboliczne.

Fotografii przypisuje się potocznie status przedstawienia prawdziwego, prawda zdjęcia daje się jednak spostrzegać jako zjawisko stopniowalne. Chcę w ten sposób powiedzieć, że chociaż w powszechnym przekonaniu to, co widać na fotografii, ma status faktu, zdarzenia, to jednak użyta konwencja prezentacji obrazu, stylistyka zdjęcia, ma duży wpływ na postrzeganie fotografii bądź jako prostej prezentacji (odwzorowania świata), bądź też jako konstrukcji, kreacji: ingerencji w świat przedstawiany.

Z tego punktu widzenia spróbuję porównać zdjęcie z powstania warszawskiego [il. 1] i dwie fotografie z wojny w Iraku i walk w Afganistanie, nagrodzone na konkursie „Word Press Photo 2007” w roku 2008: Tima Hetheringtona i Mike’a Kam-

⁸ Zob. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1985; A. Rouillé *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Heldman, w: tegoż *Fotografia*, Universitas, Kraków 2007.

⁹ S. Sikora *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.



Il. 1 Zdjęcie z powstania warszawskiego

bera¹⁰. Używając kategorii, jakimi posłużył się Roland Barthes w książce o fotografii¹¹, powiedzieć można, że s t u d i u m tych zdjęć odsyła oglądającego do wyobrażeń walki, wojny, konfliktu i ich obrazowych kodów, intertekstów, wyznaczanych przez już widziane przedstawiania. Tytuł lub podpis pod zdjęciem steruje lekturą tekstu obrazowego; mówię o zjawisku znanym, wręcz oczywistym. Ale, o ile fotografie Hetheringtona i Kamera mają podpisy („Amerykański żołnierz drugiego plutonu [...] w bunkrze w Korengal Valley w Afganistanie [...]”, „Poszukiwania zaginionego żołnierza [...]”), zaś zdjęcie z powstania podpisu nie ma. Ale i nie mamy też wątpliwości, że chodzi tu o fotograficzny dokument, zdarzenie utrwalone przed laty. Zdjęcie przedstawia żołnierzy, ciężarówkę i budynki różnej wysokości. Jest to fotografia powstańców zrobiona w 1944 roku w okolicach Nowego Świata (dziś numer 69) w pobliżu Kościoła św. Krzyża w Warszawie (to trzeba wiedzieć, gdyż trudno te informacje wywnioskować ze zdjęcia). W identyfikacji znaczenia obrazu potrzebna jest wiedza o świecie, która pozwala na interpretację tego, co zdjęcie przedstawia. Oraz – wiedza pozatekstowa o rzeczywistości, jej wyglądach, zasłóściach historycz-

¹⁰ Do obejrzenia na stronie www.worldpressphoto.org, sekcja „Contest”, zakładka „Contest archive”.

¹¹ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 43. Zdjęcia z powstania uzyskałem dzięki uprzejmości pana Roberta Przybysza, który pokazał mi je w Internecie oraz pomógł w gromadzeniu pozostałego materiału ilustracyjnego.

nych. Umieszczenie obrazu w takich kontekstach pozwala nadać sens przedstawieniu. I w tym, i w kolejnych przypadkach, *spectrum* (tu także nawiązując do terminologii Barthes'a) zdjęcia odsyła do kodów, wyobrażeń walki i wojny w ich XX-wiecznej postaci. To wiedza, która fotografię pozwala opisać w kategoriach faktu, a faktem przecież przypisuje się kwalifikację prawdziwości. Stylistyka zdjęcia (będąca często pochodną użytych zabiegów technicznych) wprowadza dodatkowe wartości semantyczne: sepia i zdjęcie czarno-białe, na którym widnieją niegdyś pojazdy i ludzie ubrani inaczej niż to jest dzisiaj w modzie, wskazują na czas przeszły, sugerują autentyczność wydarzeń („Tak było”).

Zdjęcia z Afganistanu i Iraku także przedstawiają żołnierzy. Tło, oznaki identyfikacji przedstawienia, kody obrazowe miejsca i czasu, czyli wszystko to, co według terminologii Barthes'a składa się na *spectrum*, są w tym przypadku również łatwo rozpoznawalne. U Hetheringtona półleżący żołnierz trzyma się za głowę, fotografia z cyklu zrobionego przez Kamera przedstawia żołnierzy idących nocą, ich ledwie zarysowane sylwetki na tle fioletowego nieba. Co w tych fotografiach uderza, zaskakuje, przyciąga, niepokoi, co jest zatem ich *punctum* (znów się odwołując do terminologii Barthes'a), to jednorodność kolorystyczna obrazu: postaci są częścią świata, którego wygląd współtworzą. Nagrodzone na „Word Press Photo” zdjęcia eksponują swe walory artystyczne w taki sposób, że można powiedzieć, iż *punctum* zdjęcia odnosi się nie tylko do tego, co fotografia przedstawia, lecz do samego przekazu. Dokument przekształca się zatem w ten sposób w tekst artystyczny, w sztukę. Albo inaczej: „kreatywność” dominować zaczyna nad „prawdziwością”, co nie oznacza, że ta w ogóle znika, lecz że się nie objawia w taki sam sposób, jak w przypadku zdjęć z walczącej w latach wojny Warszawy. Chodzący po pionowej ścianie mnisi z fotografii zrobionych przez Tomasza Gudzowatego w klasztorze Shaolin prowokują pytanie: jak to jest możliwe, nie zaś – czy się autor fotografii posłużył tu sprytnym trikiem.

Obrazowi fotograficznemu przysługuje cecha prawdziwości, lecz w kulturze ogromnych możliwości elektronicznej kreacji obrazu prawda zdjęcia nie jest już tą, która odnosiła się do dawnych dagerotypów. Fotografia odwzorowująca świat jest mimetyczna, zaś fotografia artystyczna, kreatywna – epifaniczna: przedstawia rzeczywistość za pomocą sobie właściwych kodów estetycznych. Jest jej obrazem i tropem¹².

Ale znane są także przypadki, gdy fotografia mająca za zadanie rejestrować i utrwalać świat, fotografia faktograficzna, staje się w społecznym odbiorze dziełem sztuki¹³. Myślę o zdjęciach z kartotek policyjnych z Sydney z lat 1912-1948,

¹² Nawiązując do pomysłu opisanego w książce: R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

¹³ „Miasto cieni. Mug shots – fotografia policyjna z początków XX wieku”, Sydney, Australia, 31.01.2008–16.03.2008, Krakowskie Przedmieście 33, Warszawa, Yours Galery.

Kloch Przedstawienie i prawda w kulturze...

o zdjęciach, które uporządkował i zaprezentował Peter Doyle, autor kryminałów i kurator Muzeum Wymiaru Sprawiedliwości z Sydney.

W założeniu te zdjęcia są dokumentem. Przedstawiają osoby skazane lub podejrzane; na zdjęciu jest numer ewidencyjny, widać ślady linii, które ten numer pozwoliły na negatywie w miarę prosto wpisać, nad fotografowanymi widnieje nazwisko. Ich autorzy są anonimowi, pracują w policji w Sydney. Zdjęcia nie służą sztuce, lecz identyfikacji. Wiedzą o tym fotografowani, np. przestępca T. Bede, który nie pozwolił się sfotografować z otwartymi oczami. Na zdjęciu widnieje napis: „This man refused to open his eyes”. To ciekawe, ale w takiej decyzji fotografowanego doszukiwać się można chyba jeszcze mitycznego przekonania o spojrzeniu jako świadectwie prawdy i o obrazie jako dowodzie istnienia. I dziś zresztą znane jest mniemanie, że człowieka można „rozpoznać” po oczach, że spojrzenie jest świadectwem charakteru, obrazem duszy. Przestępcy fotografowani są w przestrzeniach komisariatu: na korytarzu, na tle toalety, chodzi więc o rejestrację, o utrwalenie wyglądu osoby. Te zdjęcia to najczęściej kadry w planie amerykańskim, fotografie całej postaci. Identyfikacja to przede wszystkim oczy, twarz, a dalej – cała sylwetka. Fotografowani przyjmują pozy, wykonują gesty, które sugerują, że chcą uniknąć identyfikacji lub przeciwnie – jak podczas zdjęć rodzinnych – ładnie się zaprezentować. Można zastanawiać się, jak silnie oddziałuje na nas repertuar gestów i póz, które określają kanony wizualne estetyki naszej kultury, że nawet w sytuacjach, o jakich tu mowa, podsądni się do nich odwołują. Obraz reprezentuje sam siebie. Jest, istnieje, a dzięki tym właściwościom istnieją też osoby na zdjęciach. Ale zdjęcie reprezentuje zawsze czyjś punkt widzenia, obiektywność przekształca więc w subiektywność widzenia świata, trójwymiarową rzeczywistość sprowadza do dwu wymiarów, a w sumie – realność transformuje w znaki. Zasady ich funkcjonowania, estetyczne konwencje naszej kultury, zmiana pierwotnej funkcji fotografii z czysto informacyjnej na informacyjną i symboliczną sprawiają, że zdjęcia wystawiane przez Doyle’a stają się obiektem sztuki. I tak są też spostrzegane: „Wartość artystyczną tych zdjęć odkrywamy dopiero dziś. Ich prostota i bezpretensjonalność robią ogromne wrażenie”¹⁴. Są spostrzegane jako sztuka, bo zarówno w planie przedstawienia, jak w wymiarze stylistycznym pozwalają się łatwo zsemantyzować, a tym samym przełożyć, przetłumaczyć informacyjny wymiar przekazu na znaczenia symboliczne. Komentarz słowny i ekspozycja na wystawie z pewnością się do tego przyczyniają. Stają się sztuką, ponieważ wpisują się w nasze wyobrażenia o sztuce. Są przy tym nietradycyjne jak na potoczne wyrażenia o zdjęciach z policyjnych kartotek (zdjęcie *en face* i profil, numer identyfikacyjny etc.). Ale „mug shot” w slangu oznacza zdjęcie gęby, bo to przecież przede wszystkim twarz pozwala ustalić tożsamość. W zdjęciach z Sydney zawarty jest pewien nadatek w stosunku przedstawienia koniecznego, wyrażający się w sposobie kadro-

¹⁴ *Mug shots – fotografia policyjna z początków XX wieku*. „Policyjne zdjęcia prostytutek i złodziei stały się sztuką”. („Czas Wolny”, dodatek do: „Polska. The Times” 1.02.2008, s. 14).

wania, technikach wykorzystania światła: „Fotografowie korzystali z naturalnego światła w celi, co zmiękczało rysy pozującego”¹⁵. Zdjęcia te to także obraz czasu przeszłego. To wszystko otwiera przestrzeń interpretacyjną dla dokumentu, przekształca informację przypisaną dokumentowi w tekst, któremu z kolei przypisujemy właściwości wypowiedzi artystycznej.

I dokument, i sztuka stanowią bowiem przekład zdarzeń na znaki, na opowieść, narrację. Porównajmy z tego punktu widzenia wspomnienia Władysława Szpilmana, *Śmierć miasta* (1946) i film Romana Polańskiego *Pianista* (z 2002 roku). Zarówno w książce, jak i w jej filmowej adaptacji ważną rolę w opowiadaniu o doświadczeniach Szpilmana odgrywają zwłoki zastrzelonej na ulicy dziewczyny, prawdopodobnie łączniczki AK. Obraz koduje informację wraz z wpisanim weń punktem widzenia. W filmie Polańskiego dziewczyna po raz pierwszy pojawia się w planie ogólnym, jest widziana z góry, z okien mieszkania, gdzie się ukrywa Szpilman. Plan ogólny konotuje obiektywny punkt widzenia, prawdę przedstawienia, choć w tym konkretnym przypadku jest to punkt widzenia Szpilmana, w więc subiektywny właśnie. Narracja filmowa dokonuje prawie wiernego przekładu opowiadania Szpilmana na znaki ikoniczne:

Ulica była poza tym pusta tylko chodnikiem pod moimi oknami szła para ludzi, mężczyzna i kobieta, z podniesionymi rękami. Z mojego punktu obserwacyjnego nie widziałem konwojujących ich Niemców. W pewnej chwili oboje poderwali się i zaczęli biec. Kobieta krzyknęła: „W lewo, w lewo!”. Mężczyzna pierwszy znikł z pola widzenia. W tej samej chwili huknęła seria strzałów, kobieta zatrzymała się, złapała za brzuch, potem osunęła się miękkiem, workowatym ruchem na zgiętych kolanach ku ziemi. Nie tyle upadła, ile przysiadła na tych kolanach, opierając się prawym policzkiem o asfalt jezdni i w tej sztucznej, trudnej pozycji została.¹⁶

W filmie Polańskiego Szpilman widzi zwłoki kobiety także przez wizjer w drzwiach, gdy – już z wysokości parteru – stara się zorientować, co się dzieje na ulicy. I po raz kolejny, gdy czołga się przez ulicę w stronę zniszczonego szpitala, licząc, że znajdzie tam bezpieczniejszą kryjówkę:

Szeroka jezdnia zasłana dość gęsto trupami, wśród których leżał dotąd trup kobiety zabitej drugiego dnia powstania, oświetlona była czerwono łunami pożarów. Położyłem się na brzuchu i zacząłem czołgać w stronę szpitala. Co pewien czas przechodzili Niemcy, pojedynczo lub grupami. Wówczas zamierałem udając, że jestem jednym trupem więcej.¹⁷

W książce Szpilmana narracja konsekwentnie prowadzona jest z personalnego punktu widzenia: opowiada ten, który spraw i rzeczy doświadczył, który przeżył

¹⁵ A. Jacewicz *Zbrodnia i sztuka. Zakazane rewiry*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do: „Gazeta Wyborcza” 9.02.2008, s. 41.

¹⁶ W. Szpilman *Śmierć miasta. Pamiętnik Władysława Szpilmana 1939-1945*, oprac. J. Waldorff, Wiedza, Warszawa 1946, s. 165.

¹⁷ Tamże, s. 173.

Kloch Przedstawienie i prawda w kulturze...

wszystko to, co wydawało się niemożliwe do przeżycia. Szpilman jest więc i świadkiem, i źródłem; i opowiadającym i poświadczającym prawdę opowiadania. Fakt, że *Śmierć miasta* w istocie zapisana została przez Jerzego Waldorffa¹⁸, niczego nie zmienia w kwestii, jaką się tu zajmuję. Polański konstruuje swoją opowieść o Szpilmanie w taki sposób, że jest ona zbudowana z elementów narracji, jakie bez reszty można przypisać optyce bohatera, i takich, które eksponują inne punkty widzenia. Trzecie spotkanie Szpilmana z trupem jest pokazane w półzbliżeniu, z perspektywy narratora, który Szpilmanem z pewnością nie jest. Polański eksponuje silniej niż w książce cienką granicę bycia i niebytu, prześlizgiwanie się bohatera



między życiem a śmiercią. Kadr omawianej tu sceny jest tak zbudowany, że w pewnym momencie głowa Szpilmana znajduje bardzo blisko głowy nieżyjącej łączniczki, obie postaci na ekranie wyglądają jak trupy [il. 2, 3].

Leżąca znajduje się w dość dziwnej pozycji,

Il. 2. Kadr z filmu *Pianista*

mówi się o tym kilkakrotnie w książce, a film to zdarzenie eksponuje. Ułożenie ciała (policzek na asfalcie albo – w filmie – na bruku, ręka nienaturalnie leżąca wzdłuż ciała¹⁹) ułatwia symbolizację przedstawienia: „dziwny” obraz, podobnie jak



Il. 3 Zbliżenie postaci z ilustracji 2

„dziwna” wypowiedź prowokują odczytania metaforyczne. Tekst słowny trzeba skonkretyzować w postaci obrazu, ten zaś podsuwa określoną wizualizację zdarzenia, która współtworzy stereotyp wyobrażeniowy tego, co się stało. Obraz konstruuje namiastkę realnej sceny, sytuując relacje w przestrzeni, ukazując jej zabudo-

¹⁸ Fakt udziału Waldorffa negowany jest przez Andrzeja Szpilmana, autora wstępu do drugiego wydania pamiętników. Zob. na ten temat J. Leociak *Pamiętniki Władysława Szpilmana. Zdumiewająca przemiana*, „Rzecz o książkach” 2001 nr 13, dodatek do: „Rzeczpospolita” 3.01.2001.

¹⁹ U Polańskiego kobieta leży na bruku, a nie na asfalcie.

wanie, rozmieszczenie rzeczy i osób. Buduje wyobrażenie o wyglądach. Jednakże punkt widzenia w języku i opowiadaniu za pomocą obrazów jest zawsze punktem widzenia osoby, jakiejś postaci (o czym wiadomo z prac Michaiła Bachtina). Prawda narracji jest zatem prawdą personalną, prawdą pewnej świadomości. Weryfikacja prawdziwości opowiadania przebiega w odniesieniu do wiedzy o zdarzeniach, faktach. Ale to nie słowom, lecz obrazowi skłonni jesteśmy przypisywać walor prawdziwości, zgodnie z formułą: „Nie wierzę słowom, gdyż widzę oczyma”. Obraz ukazuje, a zatem stwarza to, co pokazuje, sam przy tym jest czymś realnym, widocznym, istniejącym i wskazującym na istnienie, któremu przynależy cecha prawdziwości, zgodnie z przekonaniem powszechnym. „Prawda jest najlepszym obrazem i najlepszą propagandą” – twierdził Capa w wywiadzie dla „New Word-Telegram”, z września 1937 roku²⁰. Powracam do znanej tezy: fotografia oscyluje pomiędzy odtworzeniem, dokumentacją a symbolizacją, kreacją przedstawienia. Ta właściwość wiąże się z iluzorycznością znaku ikonicznego, z dopełnieniem funkcji prostego oznaczania:

Iluzoryczność znaku polega na tym, że zawsze „wydaje się” on, to jest znaczy coś innego niż jego postać zewnętrzna. Do tego należy dodać, że w sferze sztuki wieloznaczność planu treści gwałtownie wzrasta. Sprzeczność między realnością a iluzorycznością tworzy to pole znaczeń semiotycznych, w których żyje każdy tekst artystyczny.²¹

I powtórzę raz jeszcze: w rozumieniu potocznym prawda jest czymś stopniowym, wypowiedź (sąd, twierdzenie, opowiadanie) może być nią nasycone w mniejszym lub większym stopniu (zgodnie z formułami: „Cała prawda, całą dobę” albo „Te drobne kłamstewka nikomu nie szkodzą”). Takiemu mniemaniu sprzyja natura dwu podstawowych systemów znakowych kultury: zbudowanych ze słów i z obrazów. Znaki ikoniczne, podatne na mityzację²² ze swej natury, poprzez fakt, że pokazują to, co oznaczają, są szczególnie predysponowane do tworzenia złudzenia prawdziwości świata, który reprezentują.

²⁰ Cytuję za A. Kershaw *Capa. Szampan i krew. Burzliwe życie legendarnego fotoreportera, jednej z wielkich ikon XX wieku*, przeł. M. Piekoszowski, Fontanna, Warszawa 2008, s. 63.

²¹ J. Łotman *Semiotyka sceny*.

²² O relacjach obrazu, metafory i mitu pisała między innymi Olga Frejdenberg, do której koncepcji tu nawiązuję. Zob. O. Frejdenberg *Obraz i pojęcie*, przekł. i post. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2007.

Kloch Przedstawienie i prawda w kulturze...

Abstract

Zbigniew KLOCH
University of Warsaw

(Re)presentation and Truth in the Culture of Common Experience

This article attempts at determining the relation between common ideas on what truth is and the characteristics of representing signs that encode the image of reality in a certain specific way, thus creating an illusion of a true nature of such representation. The role of photography is also discussed in the shaping of the image of historic events. Another subject-matter is the relation between iconic signs and verbal signs, on the example of, inter alia, *The Pianist*, the film made by Roman Polański based on Władysław Szpilman's book *Śmierć miasta* ['Death of a City']. Moreover, an analysis is provided of photographs from police files of the Justice & Police Museum of in Sydney, Australia, and of those from the 2007 Word Press Photo contest edition. The article is concluded by remarks on the role of photography in today's culture.