

Marta Piechocka

Ur. w 1985 roku, magister socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Zamieszczony artykuł jest fragmentem jej pracy magisterskiej pt. *Instytucjonalizacja fotograficznego obrazu świata (na przykładzie konkursu World Press Photo)*, napisanej w 2009 roku pod kierunkiem dr. hab. Kazimierza Kowalewicz, profesora UŁ.

Świat zamknięty w obrazie

Od wizualnego stylu do odczytania mitu w fotografii

Uwagi wstępne

Konkurs World Press Photo to najbardziej znana, powszechnie rozpoznawalna i prestiżowa inicjatywa w dziedzinie fotografii reportażowej. Nagrodzone w nim zdjęcia tworzą wystawę odwiedzaną przez ponad dwa miliony ludzi w 45 krajach na całym świecie. Każdego roku zwycięskie prace są publikowane w postaci albumu w sześciu językach. Organizowany od 1955 roku konkurs ma formę bardzo zinstytucjonalizowaną. Do udziału mogą przystąpić jedynie osoby profesjonalnie zajmujące się fotożurnalizmem, których zdjęcia zostały wykonane z intencją publikacji. Nagrody przyznawane są w 10 kategoriach (*Spot News, General News, People in the News, Sports Action, Sports Features, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Arts and Entertainment, Nature*) za pojedyncze zdjęcia (*single image*) oraz fotograficznie opowiedzianą historię (*story*). Przedmiotem mojego zainteresowania będą natomiast fotografie wyróżnione główną nagrodą jako *Zdjęcia roku (World Press Photo*

of the Year). Na stronie internetowej konkursu można przeczytać, że ten tytuł przyznaje się pojedynczemu zdjęciu, które nie jest wyłącznie fotoreportażowym podsumowaniem roku, ale reprezentuje kwestię, sytuację lub wydarzenie ogromnej wagi dziennikarskiej i czyni to poprzez osiągnięcie wybitnego poziomu wizualnej percepcji i kreatywności¹.

Ikona i mit. Metoda analizy wybranych *Zdjęć roku*

Na analizowany zbiór *Zdjęć roku* składają się 52 obrazy. Nie przyglądam się jednak każdemu z nich, ale na wybranych przykładach staram się pokazać pewne tendencje oraz zasugerować możliwe interpretacje. Za cel stawiam sobie nie tyle kompletną i wyczerpującą analizę, ile zwrócenie uwagi na kwestie, które stanowiąc mogą punkt wyjścia do pogłębionych badań. Mam pełną świadomość, że moja metoda nie jest jednorodna i może budzić wątpliwości natury

¹ <http://www.worldpressphoto.org/awards>, 25.01.2012.

metodologicznej. Uważam jednak, że badając obraz należy odwoływać się do różnych sposobów jego analizy. Pozwala to spojrzeć na fotografię z wielu perspektyw i umożliwia pełniejsze jej zrozumienie. Warto zaznaczyć, że nie tylko nagrodzone zdjęcia powinny stać się polem zainteresowania badacza, ale również instytucja organizująca konkurs i podejmowane przez nią działania. Bez uświadomienia sobie, że fotografia jako medium rozwija się poprzez różnego typu instytucje, niemożliwe jest zrozumienie mechanizmów, którym podlega, tendencji, sposobów konstruowania świata. World Press Photo jako fundacja wyznaczyła sobie misję szerzenia najwyższych standardów fotografii reportażowej i jej profesjonalizację. Zajęło się działalnością edukacyjną, tym samym wpływając na kształtowanie fotograficznego spojrzenia. Poprzez nagradzanie pewnego typu prac wyznaczyła „klasyczny” styl, aspirujący do miana najbardziej foto-reportażowego, definiującego dobry fotożurnalizm, tym samym dezawuuując inne drogi rozwoju. Na ów styl składać się będą cztery wyodrębnione cechy, osiągnane poprzez zastosowanie różnorodnych technik. Istotne jest, że owe kategorie mogą również wpływać na siebie wzajemnie, co zostanie objaśnione w dalszej części rozważań. Opieram się poniekąd na analizie kompozycyjnej. Kompozycja może bowiem wzmocniać przejście od konkretnego do abstrakcji, wynosząc obraz na poziom ogólności, tym samym warunkując jego odbiór.

To właśnie ten wizualny styl przesądza o potencjale ikoniczności *Zdjęć roku*, stwarzając doskonałe warunki do zagnieżdżenia się Barthesowskiego mitu. Czym jest ów potencjał ikoniczności?

Można śmiało stwierdzić, że istnieją fotografie, które z pewnością przejdą do historii i ukażą się w tysiącach publikacji. Cytując Umberto Eco:

Historia naszego stulecia streszcza się w kilku symbolicznych fotografiach, które zdołały uchwycić istotę swego czasu: beładny tłum wylewający się na plac podczas „dziesięciu dni, które wstrząsnęły światem”,

zabity partyzant Roberta Capy, marines zatykający flagę na wysepce Pacyfiku, wietnamski jeńiec z przystawionym do skroni pistoletem, zamordowany Che Guevara na koszarowym stole. Każdy z tych obrazów stał się mitem i wyraża w swej formie bardzo wiele. Fotografie te wykroczyły daleko poza przypadkową okoliczność, w której zostały zrobione, nie ukazują jedynie poszczególnych osób, lecz są w stanie wyrazić pewne ogólne pojęcia. Są unikalne, a zarazem odsyłają do innych obrazów, wcześniejszych lub późniejszych, próbujących je naśladować².

W przestrzeni publicznej funkcjonują obrazy, które są z łatwością rozpoznawane przez ludzi wywodzących się z różnych społecznych środowisk. Cieszą się szacunkiem i wyzwalają cały kompleks złożonych emocji, podlegają szerokiej reprodukcji i zostają umieszczane zarówno w publicznej, jak i prywatnej przestrzeni. Reprezentują również historyczne doświadczenie. Bez względu na to, jakie są okoliczności ich rozpowszechnienia, wydają się zawsze znajdować ponad natłokiem wiadomości, dyskusji, decyzji i śledztw. Posiadają więcej niż wartość dokumentalną dzięki niesieniu świadectwa czegoś, co wykracza poza słowa. Według Roberta Harimana oraz Johna Louisa Lucaitesa

Owe znajome obrazy funkcjonują jak pomniki pamięci (...), zostały wykorzystane do skonstruowania kolektywnego sensu przeszłości. Od antycznej ody przez renesansową pietę do fotografii, dostępne technologie publicznej reprezentacji sytuują życie w formalnej kompozycji i zachowują kontekst znaczenia ostrożnie chroniony przed zmianą. Takie obrazy dostarczają mniej lub bardziej wyidealizowanego sensu co do tego, kim jesteśmy i kim powinniśmy być, i pozwalają każdemu

² U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 265.

odczuć osobiste powiązanie z wielkowymiarowymi wydarzeniami³.

Obrazy pojawiające się w mediach drukowanych, elektronicznych lub cyfrowych, zapamiętane i powszechnie rozpoznawalne, rozumiane jako reprezentacja ważnych historycznie wydarzeń, aktywizujące silną emocjonalną identyfikację lub reakcję⁴, nazwę „ikonami”. Fotografia-ikona przywołuje bardzo silne, emocjonalne doświadczenie. Konstruuje scenariusz, w którym konkretne reakcje emocjonalne wobec wydarzenia stają się podstawą rozumienia i odczytania znaczenia przez odbiorcę. Innymi słowy, poprzez skupienie na cielesnej ekspresji, nie tylko podkreślają aspekt emocjonalny, ale umieszczają widza w „uczuciowym” związku wobec przedstawionych na zdjęciu osób, a poprzez opieranie na społecznych konwencjach przedstawienia są wiarygodne i każdy może je rozpoznać i zrozumieć. Owa emocjonalność może wynikać z okoliczności ich powstania, a mianowicie konfliktu, niepewności i chaosu. Wewnątrz obrazu znajdują się zakodowane problemy społeczeństwa. Większość fotografii nagrodzonych w kategorii *Zdjęcie roku* posiada w sobie potencjał ikoniczności, przez który rozumiem tę nieokreśloną do końca właściwość, powodującą, że zdjęcie bardzo silnie oddziałuje na odbiorcę, ma szansę zapisać się w kolektywnej pamięci, stać się symbolem danego wydarzenia, a co najważniejsze być obrazem wyrażającym jakieś idee ogólne, w który zakradł się Barthesowski mit. Ikoniczność niesiona jest w wizualnym stylu danej fotografii. Ponadto w ikonice zachodzi przeobrażenie tego, co banalne, ale zarazem niepokojące, w to, co wymowne i perswazyjne.

Roland Barthes rozważał kwestie dualizmu polegającego na współistnieniu w fotografii dwu niespójnych elementów, niejednorodnych, bo nie należących do tego samego świata⁵. Do przeobrażenia dochodzi

dzięki obecności Barthesowskiego *punctum* – detalu, szczegółu przyciągającego naszą uwagę.

Pierwszy [tj. *studium* – MP] to niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną. (...) Odsyła jednak zawsze do podstawowej informacji (rewolta, Nikaragua) i wszystkich znaków do tego należących. (...) Zrobiono na tym obszarze tysiące zdjęć i mogą oczywiście odczuwać ogólne zainteresowanie nimi, czasem przejęcie, ale te emocje przychodzą do mnie za rozumowym pośrednictwem mojej kultury moralnej i politycznej. (...) Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny i jak strzała przesywa mnie. (...) zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. (...) Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*. (...) *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (...)⁶.

Punctum stanowi więc taki element w fotografii, który może się wiązać z podwójną referencją, czy też rozszczepieniem referencjalnym, a to zakłada już pewną jakość symboliczną⁷. Determinuje więc przekształcenie się obrazu w ikonę – przejście na poziom ogólny, ale jest również bodźcem do budowania mitu i zachęca odbiorcę do poszukiwania symbolu⁸.

Zdjęcie traktować więc będą również jako system znaków, Barthesowskie *signifiant* na poziomie mitu. Postaram się prześledzić proces przekształcania fotografii reporterskiej, której celem jest szybkie przekazanie treści o zdarzeniu w uchwyconym

³ R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 2. Tłum. własne.

⁴ *Ibid.*, s. 27.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum.

J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 45.

⁶ *Ibid.*, s. 49–52.

⁷ S. Sikora, *Fotografia i mit*, [w:] A. Sobota (red.), *Estetyka i racjonalność fotografii*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2002, s. 99.

⁸ K. Klimek, *Fotografia buduje mit*, „Maska. Magazyn Społeczno-Kulturalno-Antropologiczny” 1 (1) 2007, s. 56.

fragmencie rzeczywistości, w obraz o znaczeniu ponadczasowym.

Poprzez konkretyzację wydobędę znaczenie ukryte w przekazie. Konkretyzacja, inaczej obiektywizacja obrazu, składa się z symbolizacji pierwotnej (denotacji) oraz symbolizacji wtórnej (konotacji). Denotacja to operacja umysłowa, której celem jest tworzenie znaczenia tylko na podstawie wizualizacji przedstawionej na obrazie⁹. Odkrywa dosłowną treść obrazu, czyli „sens” – *signifiant* pierwszego poziomu systemu semiologicznego Barthes’a. Konotacja to wzbogacenie denotacji o asocjacje i implikacje łączące się z obrazem oraz kontekst występowania danego przekazu¹⁰. Poprzez ten zabieg „sens” przekształca się w „formę”, dla której będę szukać nowego, mitycznego znaczenia. Dużą rolę w procesie analizy odgrywa kwestia nawiązań intertekstualnych i alegacyjnych omawianych *Zdjęć roku*. Także one pomagają fotografii uwolnić się od bieżącego znaczenia i wejść na mityczny poziom sygnifikacji.

Według Michała Głowińskiego intertekstualność to

te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym lub (...) znaczeniowym (semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne (...) ¹¹. O intertekstualności (...) mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje (...) ¹².

Przywołanie intertekstualne ma wydobyć w tekście kultury nowy, wyższy sens, nie poprzez „powołanie

się” na autorytet innego dzieła, ale przez wspólne wypracowanie bogatszej konotacji. Alegacja wzmacnia natomiast wymowę perswazyjną komunikatu wizualnego. Przywołany tekst kultury traktuje się jako autorytatywny, jedyny słuszny i wartościowy. Dzięki temu powołujące się na niego dzieło zyskuje odpowiednią wymowę i jest powszechnie uznawane za wiarygodne. Należy również poruszyć kwestię wpływu podpisu na sposób odczytania i znaczenie nagrodzonych fotografii. Podstawową funkcją biorących udział w konkursie zdjęć ma być przekazanie rzetelnej informacji z miejsca zdarzenia. Podpis umieszczany przy zdjęciu warunkuje jego odczytanie i interpretację zgodne z intencjami nadawcy. Słowna mediacja czyni obraz zrozumiałym¹³. Clive Scott wyodrębnił trzy funkcje podpisów pod zdjęciami, a pierwsza z nich – podpis jako docelowe wyjaśnienie – jest charakterystyczna dla fotografii konkursu World Press Photo. Tekst w tym przypadku ma służyć objaśnieniu wszystkich szczegółów, których ze zdjęcia nie można odczytać, a które składają się na jak najpełniejszy obraz kadru – daty, miejsca, bohaterów¹⁴. Jeśli dokładnie, rok po roku, prześledzimy fotografie, które zdobyły główną nagrodę, trudno będzie oprzeć się wrażeniu, że wszystkie mają ze sobą coś wspólnego. Ten sam podpis można by umieścić pod kilkoma innymi obrazami, bez wpływu na ich odbiór. Słowny przypis stanowi źródło wiedzy uzupełniającej i przede wszystkim ukonkretniającej to, co widzimy. Innymi słowy, podpis odsyła tylko do pierwszej warstwy systemu semiologicznego, umożliwiając odczytanie „sensu”¹⁵.

¹³ Zob. M. Garncarek, *Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi*, [w:] T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Wyd. Galerii f5 & Księgarni Fotograficznej, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005, s. 231.

¹⁴ *Ibid.*, s. 234

¹⁵ Clive Scott w swojej typologii wyróżnia dwie dodatkowe funkcje: podpis jako punkt wyjścia, który daje dyskretny sygnał ukierunkowujący odbiorcę, a potem pozwala działać samemu, oraz podpis jako paralelny, ale oderwany od zawartości zdjęcia komentarz, który jest na tyle zdystansowany wobec obrazu, że ostateczne znaczenie nie zawiera się ani w jednym, ani w drugim, ale w punkcie ich przecięcia. W tej ostatniej funkcji

⁹ J. Szulich-Kałuża, *Spółeczny obraz świata w fotografii – o zastosowaniu analiz fotografii w badaniach socjologicznych*, [w:] J. Kaczmarek, M. Krajewski (red.), *Co widać?*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 69.

¹⁰ *Ibid.*, s. 69.

¹¹ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 4 1986, s. 77.

¹² *Ibid.*, s. 82.

Uwolnienie obrazów z narzuconego przez słowo kontekstu pozwoli na dotarcie do warstwy mitycznej. Traktuję *Zdjęcia roku* jako samowystarczalne teksty kultury artykułujące społeczne znaczenia, egzemplifikujące konflikty, służące określaniu i naznaczaniu zjawisk i ludzi.

Pozostaje jeszcze kwestia uzasadnienia wyboru zdjęć do analizy. Gillian Rose wysuwa postulat samoświadomości badacza, który dotyczy konieczności rozważenia własnego sposobu patrzenia na obraz¹⁶. Spojrzenie nigdy nie jest naturalne i czyste, dlatego też należy uzmysłwić sobie, jak my go postrzegamy. Subiektywność staje się elementem stałym, niezmiernie trudnym do „przeskoczenia”, dlatego przy wyborze konkretnych fotografii trzeba uwzględnić swoją wrażliwość oraz emocje. Rose podkreśla, że najbardziej ekscytujące, wstrząsające i odkrywcze analizy ostatecznie nie podlegają metodologii. Są one wynikiem pełnego pasji zaangażowania w to, co widzimy, wypływają z przyjemności, wzruszenia, fascynacji, zadumy, lęku osoby patrzącej na obraz, która potem próbuje go opisać¹⁷. Nie oznacza to, że wyselekcjonowane przeze mnie fotografie nie wpisują się w jakieś bardziej ogólne kategorie. Pisząc o stylu wizualnym opierałam się na zdjęciach, które według mnie stanowiły jego doskonałą egzemplifikację. Szukałam obrazów z Barthesowskim *punctum*, które jest subiektywne z założenia, bo dla każdego może być innym elementem obrazu. Uświadomienie sobie własnej subiektywności pozwoliło mi na lepsze zrozumienie mojej postawy badawczej.

tekst pod zdjęciem stanowi komentarz, który nie odnosi się bezpośrednio do obrazu, ale do jakiegoś wydarzenia. Zapoznanie się z nim zasadniczo zmienia znaczenie fotografii i różni się radykalnie od pierwszego wrażenia wywołanego wizualnym przedstawieniem. Gdyby podpisy towarzyszące *Zdjęciom roku* wpisywały się w tę funkcję, ich analiza musiałaby stanowić oddzielne zagadnienie rozważań. Zob. M. Garncarek, *op. cit.*

¹⁶ Za: T. Ferenc, *Analiza obrazów – przegląd metod i inspiracji teoretycznych*, [w:] B. Sułkowski (red.), *Ze studiów nad sztuką i kulturą duchową*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007 („Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 32), s. 7.

¹⁷ *Ibid.*, s. 6.

Wizualny styl *Zdjęć roku*

World Press Photo w procesie oceniania selekcjonuje konkretne typy zdjęć. Wyodrębnienie czterech kategorii pozwoli pokazać charakterystyczny, wizualny styl nagrodzonych prac. Będą to: *dramatyzm*, *dokumentalny realizm*, *narracyjność* oraz *artystyczna ekspresja*. Owe cechy są wzajemnie połączone, na przykład dramatyzm może być kreowany poprzez zastosowanie szerokokątnego obiektywu, który umiejscawia odbiorcę i fotoreportera w centrum wydarzeń, ale też przez narracyjność, poprzez zestawianie kontrastujących elementów, dowcip, ironię itd. Wspólny wszystkim zdjęciom styl wizualny jest osiągnięty poprzez zastosowanie technik, jakie pomagają zdjęciu wkroczyć na poziom ikoniczności.

Dramatyzm

Dramatyzm, bardzo ważny element każdej nagrodzonej fotografii, jest uzyskiwany poprzez zastosowanie różnorodnych metod. Po pierwsze, osiąga się go dzięki wrażeniu bezpośredniego kontaktu fotoreportera z wydarzeniami, często niebezpiecznymi. Dzięki odczuciu, że znajduje się on w centrum uchwyconej sytuacji. Tym samym dochodzi do podkreślenia jego heroiczności jako silnie zaangażowanej jednostki. To pokłosie stylu zaangażowanego, który stał się normą fotografii reportażowej, zainicjowanego przede wszystkim przez Roberta Capę, ale lansowanego również przez Davida Seymoura oraz George’a Rodgera, odrzucających rejestrację z bezpiecznego dystansu. Niegdyś walczący o swój prestiż i uznanie fotoreporter, obecnie staje się bohaterem podejmującym wysiłek, by zdobyć zdjęcie, które opowie historię konfliktu wszystkim bezpiecznie pozostającym w domach.

Zdjęcie Sadayuki Mikami z 1978 roku (fot. 1) wykonano w czasie protestów przeciwko budowie międzynarodowego lotniska New Tokyo International Airport. Aby nabyć potrzebny teren, rząd musiał wyeksmitować

protestujących właścicieli ziem. W wyniku brutalnego starcia obu stron zginęło 13 osób, w tym 5 policjantów. Nagrodzona fotografia emanuje dynamizmem: płonąca postać demonstranta, latające w powietrzu koktajle Mołotowa, walczące postaci uchwycone w ruchu. Fotoreporter bez wątplenia znajduje się w centrum wydarzenia, a widz razem z nim. Dramatyzm sytuacji podkreśla również kompozycja zamykająca się w „wirującym” kręgu, który wyznaczają dwie butelki, czarny dym i płonąca postać. Ciała w wyniku dynamicznego ruchu przechylone są na lewą stronę, dopełniając wrażenie koła. Ponadto policjant znajdujący się na pierwszym planie oraz postać bezpośrednio za nim biegną w naszym kierunku.

W ten oto sposób wyłania się kolejna technika dramatyzacji – poprzez kompozycję. Prostota i graficzna wyrazistość mogą stanowić jej doskonale wzmocnienie lub wręcz o niej decydować. Przyjrzyjmy się fotografii Luciana Perkinsa (fot. 2), która uzyskała tytuł *Zdjęcie roku* w 1995 roku. Towarzyszący opis informuje, że na zdjęciu znajduje się autobus w drodze do Groznego, miasta, w którym trwają walki pomiędzy bojownikami o niepodległość Czeczenii a rosyjskimi oddziałami. Sama fotografia nie daje żadnej geograficznej wskazówki. Zarejestrowane miejsce mogłoby znajdować się wszędzie.

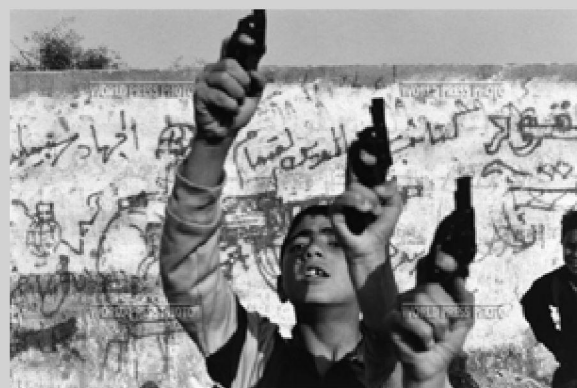
Centrum kompozycji stanowi tył autobusu, forma bardzo symetryczna i geometryczna, ukazana z wyjątkową dokładnością. Nasuwa się skojarzenie z nadzwyczaj precyzyjnymi fotografiami Henry’ego Cartier-Bressona, który zwykł przyglądać się zdjęciom umieszczanym w pozycji „do góry nogami”, tak jak czynili to malarze, by ocenić kompozycję. Prosta geometria kompozycji powinna działać wyciszająco. Coś jednak zaburza ten spokój i harmonię, kontrastuje z prostą i idealną formą. Ten ład przełamuje człowiek naruszający przewidywalność obrazu: w oknie pojazdu znajduje się chłopiec, „przyklejony” do szyby, trzymający ręce w geście wołania o pomoc, jakby krzyczał: „Zabierzcie mnie stąd!”. Zakłóca symetrię, niszczy porządek, stanowi Barthesowskie *punctum*, przenosząc obraz na poziom abstrakcyjny, odrywając



fot. 1. Sadayuki Mikami, *Zdjęcie roku* 1978



fot. 2. Lucian Perkins, *Zdjęcie roku* 1995



fot. 3. Larry Towell, *Zdjęcie roku* 1993

go od miejsca i wydarzenia. Siła zdjęcia opiera się na statyczności i spokoju oraz zestawieniu kontrastujących elementów. Z jednej strony znakomity ład rzeczy martwych, z drugiej cierpienie niewinnego dziecka, nasuwające pytanie o kondycję i porządek tego świata.

Innym dobrym przykładem dramatyzacji jest następujący obraz (fot. 3): na tle popisanego muru widzimy chłopca z uniesionym w górę pistoletem. Obok jego dłoni dwie inne, również dziecięce, trzymające broń – symbol przemocy i wojny. Dziecko, którego prawa w kulturze zachodniej są szczególnie chronione, które otacza się wyjątkową troską i opieką mającymi zapewnić mu odpowiednie warunki rozwoju, jest tutaj pozbawione swojego dzieciństwa, staje się uczestnikiem konfliktu zbrojnego. Pomimo uświadamiającego podpisu, że pistolety są tylko gumową zabawką, wyraz twarzy dziecka znajdującego się na pierwszym planie oraz ręce podniesione w geście oporu pozwalają wnioskować, że to nie zwykła chłopięca zabawa, ale demonstracja zaangażowania i chęci walki. Zdjęcie bazuje na połączeniu niby przeciwnych, wykluczających się elementów – przemocy w świecie dzieci.

A teraz przyjrzyjmy się temu zdjęciu z innej perspektywy. Fotografia może stanowić odzwierciedlenie zachodniego dyskursu dotyczącego społeczności arabskiej, utożsamianej z ekstremizmem i fundamentalizmem. Pokazuje, że już małe dzieci wychowywane są w duchu nienawiści. Tym samym, może niebezpiecznie, odczytujemy strach świata Zachodu przed kulturą islamską.

Udramatycznieniu służy również pokazanie wydarzenia przez pryzmat jednostki. To cecha charakterystyczna prawie wszystkich nagrodzonych fotografii. Zabieg ten pomaga przekształcić się zdjęciu w obraz ponadczasowy i ikonę. Styl *Zdjęć roku* konkursu World Press Photo, który nazwałam stylem wizualnym, celuje w produkowaniu abstrakcyjnych i symbolicznych obrazów.

Dokumentalny realizm

Dokumentalny realizm polega na wywołaniu u odbiorcy wrażenia, że fotografia jest uczciwa, bezstronna i przede wszystkim wiarygodna. Wydarzenia i osoby rejestrowane są tak, by wywołać wrażenie spontaniczności i wykluczyć możliwość pozowania oraz ustawienia postaci. Widz ma uwierzyć, że jest świadkiem pewnej historii i dokładnie w ten sam sposób by ją zobaczył, gdyby był obecny w czasie jej trwania. Fotografia jest dokumentem. Realizm w tym wypadku służy idei humanitaryzmu – że wszyscy jesteśmy ludźmi i należymy do tego samego gatunku, pomimo lokalnych różnic – umożliwia odbiorcy identyfikację z obiektem przedstawionym. Fotografia staje się narzędziem demonstrującym solidarność między ludźmi. Wspomniane wcześniej wrażenie bezstronności autora zdjęcia, osiągane dzięki efektowi „ukrytej kamery” oraz zwrócenie uwagi na problemy innych ludzi i ekstremalne warunki, w których przyszło im żyć, zmniejszają dystans pomiędzy odbiorcą a przedstawioną sceną. Pozwalają mu zignorować fakt, że fotograf działa na zasadzie ujęć, burząc ciągłość tego, co widzialne, wydobywając z niej swoje obrazy¹⁸.

Realizm w fotografii może być budowany poprzez kompozycję, wybór światła, użycie przestrzeni, przedstawienie ekspresji. Bohaterowie *Zdjęć roku* na ogół nie kierują swojego spojrzenia w kamerę, a jeśli już, to niebezpośrednio. Spoglądanie w obiektyw wyraźnie potwierdza obecność fotografa i pośredniczy pomiędzy obserwowanym a odbiorcą. Jego brak natomiast konotuje sens obecności w miejscu zdarzenia, bardziej jako świadka niż uczestnika.

Również obfitość przedstawienia, pierwszy i drugi plan sfotografowany bardzo szczegółowo i wzmocniony taką samą ostrością, dają iluzję realnego dokumentu.

¹⁸ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 113.

Narracyjność

Patrząc na fotografię, czasem zastanawiamy się, co działo się tuż przed otwarciem migawki lub tuż po zarejestrowaniu obrazu, co znajduje się na zewnątrz kadru, jakie relacje wiążą znajdujących się na zdjęciu ludzi. Narracyjność fotografii opisałabym przy użyciu *continuum*. Na jednym końcu znajdowałyby się narracja wysoce specyficzna, opisująca i informacyjna, ściśle skupiona na konkretnych ludziach, okolicznościach i wydarzeniach. Na przeciwległym usytuowałyby się narracja abstrakcyjna, przekształcająca konkretny, uchwycony moment w wiadomość uniwersalną. Ta kreacja jest charakterystyczna dla *Zdjęć roku*, które odcinają się od swojego informacyjnego kontekstu i wyabstrahowane stają się wartością samą w sobie. Obraz nie wymaga od widza wiedzy na temat zawiłości i szczegółów życia przedstawionych postaci. Dochodzi tu do przesunięcia między konkretem a symbolem, stanowiącego podłoże metaforyzacji i symbolizacji. Fotografie o abstrakcyjnej narracji to te, o wspomnianym wcześniej potencjale ikoniczności, Barthesowskim *punctum*. Znowżacytuj Barthes'a:

Szczegół pochłania mnie przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę mojego zainteresowania, elektryzuje. Przez naznaczenie jakąś rzeczą zdjęcie nie jest już byle jakie. Ta jakaś rzecz uruchomiła brzęczyk, wywołała we mnie małe poruszenie, *satori*, przejście pustki (to nic, że na samo odniesienie zdjęcia można machnąć ręką). Dziwna rzecz: cnotliwy odruch, który włada „ułożonymi” zdjęciami (wypełnionymi przez proste *studium*), jest odruchem leniwym (przeglądać, szybko i miękko przebiegać wzrokiem, zwalniać i przyspieszać). Tymczasem lektura *punctum* (zdjęcia, można powiedzieć, „naznaczonego”) jest krótka i aktywna zarazem. (...) To przybliży Fotografie (pewne fotografie) do Haiku. Gdyż zapis Haiku jest także niezmienny: wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia (...) [A]ni Haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają marzyć¹⁹.

¹⁹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 91–92.



fot. 4. Mike Wells, *Zdjęcie roku 1980*



fot. 6. Don McCullin, *Zdjęcie roku 1964*



fot. 8. James Nachtwey, *Zdjęcie roku 1994*

Zdjęcie roku nie pozwala więc marzyć, stanowi całość odnoszącą się do abstrakcyjnego bytu. Natomiast Walter Benjamin twierdził, że obraz stworzony przez malarza jest całością, podczas gdy obraz wykonany przez fotografa składa się z wielu fragmentów²⁰. Gilles Deleuze uważał, że malarstwo „uosabia nadal uniwersalny *logos*, owo pragnienie scalenia wszystkiego i utrzymania więzi, które odwiecznie łączą Część z Całością i Całość z Częścią”²¹. Fotografowi zarzucano fragmentaryzację świata, zaś malarzowi przypisywano konstruowanie pewnej całości poprzez kolejne dotknięcia pędzla. Przyjmując jednak założenie o dwóch typach narracji należy ponownie zrewidować zarzuty wobec fragmentaryzacji świata. Narracja abstrakcyjna prowadzi bowiem do osiągnięcia jedności i spójności obrazu.

Potwierdzeniem tego założenia może być projekt fotografa Allana Sekuly *Sketch for Geography Lesson*, opublikowany wraz z esejami w książce *Dismal Science: Photo Works 1972–1996*. Jego fotografie nie stanowią metafory, ale próbę odniesienia do konkretnej rzeczywistości – bazy wojskowej Stanów Zjednoczonych w Niemczech. Nie posiadają podpisów i są zagadkowe do momentu przeczytania eseju umieszczonego na końcu. Obrazy nie mogą być wyjęte z kontekstu. Nie można im przypisać abstrakcyjnej narracji. Na przykład, fotografia kobiety stojącej obok znaku ostrzegającego o minach i trzymającej pocztówkę z ludźmi, którzy wspięli się na ogrodzenie, nie ma sensu do momentu przeczytania, że niemiecka granica była kiedyś atrakcją turystyczną.

Autor podkreśla, że w jego pracach „nacisk był konsekwentnie kładziony na »zespół«, nie na formę czy znaczenie pojedynczego obrazu. (...) [T]akie podejście wydaje się jedyną rozsądną drogą, by sprzeciwić się tendencji włączania fotografii do muzeów, tendencji do produkowania prac pod ocenę i akceptację tej instytucji”²².

²⁰ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.

²¹ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

²² A. Sekula, *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, Normal 1999, za: M. Woodward, *The Construction of*

Przez zespół rozumie on połączenie obrazu z tekstem wyjaśniającym. Jego fotografie mają stanowić czystą informację, wpisują się więc w pierwszy, wspomniany wcześniej typ narracji. Nie posiadają nic, co mogłoby je wynieść na poziom uogólnienia. Sekula broni się przed narracją abstrakcyjną czyniącą zdjęcie obiektem autonomicznym. Ciekawa uwaga dotycząca muzeum może być użyta w stosunku do instytucji konkursu. Czy nagradzane zdjęcia są produkowane pod ocenę i akceptację World Press Photo? Na to pytanie odpowiedzieć nie można. Pewne jest jednak, że prace o narracyjności abstrakcyjnej zyskują tytuł *Zdjęć roku*. Co może decydować o narracji abstrakcyjnej? Na pewno *punctum*, które przenosi nas na inny poziom rozumowania, nadaje znaczenie. Niestety, jego definicja się wymyka. Niełatwo jest je wskazać i nie dla każdego będzie ono tym samym elementem zdjęcia. Istnieją również inne techniki wspomagające oderwanie się fotografii od konkretności. Znowu pojawia się kwestia odpowiedniej kompozycji. Dobrze zorganizowana, prosta i przejrzysta, umożliwi stworzenie czytelnej narracji. Posługiwanie się zbliżeniem, odpowiednie kadrowanie i kąt widzenia mają zasadnicze znaczenie. Odbiorca nie ma gdzie „uciec”, obraz nie pozostawia pola dla wyobraźni. Dodatkowo, często pojawia się zestawienie dwóch kontrastujących ze sobą elementów, tak jak w przypadku omawianej fotografii przedstawiającej arabskie dzieci, które nie tylko służy udramatycznieniu, ale implikuje uniwersalne znaczenie obrazu. Nagrodzone zdjęcie Mike’a Wellsa z 1980 roku (fot. 4) posiada wszystkie omówione cechy.

Biała dłoń dorosłego mężczyzny trzymająca wychudzoną dłoń czarnego dziecka to prosta kompozycja bazująca na zasadzie kontrastu. Poprzez „pornografię powiększenia”²³ obraz staje się abstrakcyjny i w pewnym sensie odrealniony. Po pierwsze, nie wiemy, kto znajduje się na fotografii, w jakiej sytuacji została wykonana, jakie relacje łączą te postaci. Po drugie, uderzająca dysproporcja (ręka dziecka jest szerokości palca misjonarza) jest tak niewiarygodna i nie-

Photojournalism. Visual Style and Branding in the Magnum Photos Agency, MIT, Boston 2006, s. 84. Tłum. własne.

²³ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 169.

naturalna, że w pewnym sensie podważa realność tego obrazu, a tym bardziej możliwość przypisania go do konkretnych osób, więc implikuje znaczenie ogólne: Świat Zachodu niesie pomoc głodującym w Afryce.

Osiągnięcie narracji charakterystycznej dla stylu World Press Photo ma miejsce również poprzez uchwycenie gestu lub ekspresji. Fotografia Roberta Capy (fot. 5) z 1943 roku zatytułowana *Neapolitańskie matki lamentujące nad swoimi synami* ukazuje kobiety pogrążone w rozpacz. Jedna z nich trzyma zdjęcie syna obok swojej twarzy. Ten obraz stanowić będzie wzór dla innych fotografów dokumentujących konflikty na świecie. Właśnie w owej ekspresji zdjęcie niesie swoje znaczenie. Przez skupienie na twarzach dochodzi do pominięcia innych elementów, w tym kontekstu. Dzięki takiemu zabiegowi fotografia odsyła na poziom narracji abstrakcyjnej i przekształca się w ikonę niosącą Barthesowski mit.

Zdjęcie Dona McCullina (fot. 6) opiera się na tym samym schemacie. Nie liczy się fakt, kogo oplakuje kobieta: czy poległego na wojnie grecko-tureckiej męża, czy syna. Ten przekaz – poruszający, emocjonalny, silny, niemalże odbierający mowę – nikogo nie pozostawia obojętnym.

Obok gestu i ekspresji, które implikują ten rodzaj narracji, w przytoczonych przykładach równie wielkie znaczenie odgrywa postać „Matki”. Jak pisze Kaja Klimek,

następuje pełna identyfikacja z przekazem wizualnym – każdy z nas, odbiorców, ma matkę, a połowa ludzkości jest czyjąś matką. (...) Zdjęcia traumatyczne według R. Barthes'a są niemal doskonałymi analogonami. Nie wymagają komentarza ani podpisu (...). Jak silnym przekazem jest obraz matki, pisze sam Barthes. (...) [P]isze o zdjęciu, które dla niego stało się symbolem fotografii i odkryło przed nim prawdę o tej sztuce. Zdjęcie to przedstawiało właśnie jego matkę (...) ²⁴.

²⁴ K. Klimek, *op. cit.*, s. 52.



fot. 9. Georges Merillon, *Zdjęcie roku 1990*



fot. 10. Ovie Carter, *Zdjęcie roku 1974*

Co ciekawe, „Matka” jest bardzo częstym motywem *Zdjęć roku* – jako kobieta rozpaczająca, albo otaczająca opieką swoje dzieci. To, czy kobieta w rzeczywistości oplakuje dziecko, męża czy kogoś z rodziny, staje się nieistotne. Obrazy te bardzo często bazują na skojarzeniu z wizerunkiem Matki Boskiej. Robert Hariman oraz John Louis Lucaites podkreślają, że ikoniczne fotografie nawiązują do popularnych motywów ikonograficznych. Ten zabieg intertekstualny wynosi obraz na poziom ogólny i uwalnia od konkretności²⁵. Współczesne „Piety” i „Madonny z Dzieciątkiem” jako ikonograficzne motywy są również dowodem na bardzo silny wpływ kultury chrześcijańskiej i jej wartości. Fotografia humanitarna zdaje się odwoływać do naszej empatii, używając chrześcijańskich symboli religijnych, uważając je za uniwersalne. Ponadto, zastosowanie takich środków kulturowych powoduje konotację z największymi dziełami sztuki. Tym bardziej więc fotografia odrywa się od narracji konkretyzującej.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kolejną cechę charakterystyczną wizualnego stylu *Zdjęć roku*, a mianowicie na artystyczną ekspresję. Nie polega ona na kreacji piękna w obrazie poprzez metody estetyzujące, takie jak światło, podkreślenie tekstury czy koloru. Techniki te są wykorzystywane, ale nigdy w odłączeniu od innych, wspomnianych wcześniej elementów stylu wizualnego. Ich użycie zwiększa zdolność narracyjną obrazu, pomaga w kreowaniu dramatyizmu. Zdaniem Susan Sontag, nawiązywanie do malarstwa pozwala fotografii uzyskać wyższy sens i uwolnić się od presji aktualności. W jednym ze swoich esejów porusza temat rozpowszechnionych przez boliwijskie władze materiałów fotograficznych przedstawiających ciało Che Guevary złożone w stajni na noszach. Zwraca ona uwagę na kompozycyjne podobieństwo tego przedstawienia do *Martwego Chrystusa* Mantegni czy Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. „Niezapomniane wrażenie, jakie to zdjęcie wywiera, wskazuje na potencjalną możliwość jego depolityzacji, stawania się obrazem ponadczasowym”²⁶.

²⁵ R. Hariman, J.L. Lucaites, *op. cit.*, s. 27.

²⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wyd. Artystyczne

Malarskość osiągnięta jest jednak nie tylko w kontekście intertekstualnym – poprzez jawne, bądź ukryte nawiązanie do dzieł sztuki – ale też dzięki zabiegom formalnym. O kompozycji pisałam odnośnie każdego elementu stylu: dramatyzacji, narracji, dokumentalnego realizmu. To właśnie ona jest często ową artystyczną ekspresją wpływającą na powyższe cechy.

W przypadku *Zdjęć roku* może pojawić się zarzut „choroby estetyzacji”. Zdjęcia wyrwane ze swojego kontekstu po pewnym czasie stają się „pięknym” obrazem „jakichś ludzi w jakichś sytuacjach”²⁷. Według Jeana Baudrillarda „spisek sztuki” to nic innego, jak pozbawianie się przez nią samą wszelkiego znaczenia społecznego, kulturowego, artystycznego. Między innymi dlatego należy fotografię trzymać z dala od pokus włączenia jej w obręb tego „skończonego” świata sztuki, produkującego nieskończone ilości obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia, bowiem są one tylko konsekwencją pewnego rytuału produkcji kulturowej²⁸. Fotografia wplątała się w kontekst strategii artystycznych. „Czego żałuję, to estetyzacji fotografii, tego, że ten rodzaj obrazów stał się jedną ze sztuk pięknych i spadł w czelusć kultury”²⁹.

Znaczenie estetyzacji obrazu, rozumianej jako wszelkie zabiegi formalne stanowiące o harmonii i przyjemności oglądania, w przypadku fotografii nie jest jednoznaczne. Można uznać za dyskusyjne stwierdzenie, że odziera ona zdjęcie z wszelkiego znaczenia (pisałam powyżej o zabiegach formalnych wpływających m.in. na narracyjność i dramatyzację, które to z kolei decydują o przejściu obrazu na poziom uniwersalny), ale należy zaznaczyć, że takie zjawisko czasami występuje. Wyróżniającym się stylem, który faworyzuje estetykę obrazu względem wszelkich innych cech, w tym bardzo istotnej narracji (bądź to konkretyzującej, bądź abstrakcyjnej), jest wizualny styl magazynu

i Filmowe, Warszawa 1986, s. 103.

²⁷ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 96.

²⁸ P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna” 1 (42) 2008.

²⁹ J. Baudrillard, P. Petit, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 118.

„National Geographic”. Oto, co pisze pracujący od wielu lat dla tego czasopisma fotograf, znany jako Reza, na temat swojego zdjęcia (fot. 7):

Rzeź pomiędzy plemionami Tutsi i Hutu rozpoczęła się. Była sporadyczna, ale masowa. Trzech fotografów i ja byliśmy wysłani w ten region (...), by pokazać ten horror Zachodowi, obraz po obrazie. Te masakry będą później nazwane „100 000 bezsensownych śmierci”. Ta kobieta znajdowała się w obozie dla uchodźców³⁰.

Czy takie odczytanie obrazu byłoby możliwe, jeśli nie posiadalibyśmy wyjaśnienia zamieszczonego przez autora? Czy bylibyśmy w stanie odgadnąć, o jaką sytuację chodzi chociaż w przybliżeniu? A może zdjęcie jest tak skonstruowane, że odsyła nas do znaczenia uniwersalnego? Otóż nie. Abstrakcyjne i ostre tło odrealnia przedstawienie, wyrывая je z kontekstu mogącego dostarczyć dodatkowych informacji. W odniesieniu do fotografii często używa się sformułowania, że coś jest „zamknięte w kadrze”. W tym przypadku określenie to można rozumieć dosłownie. Nie ma żadnego elementu, który ukierunkowywałby uwagę odbiorcy na coś poza kadrem. Tekstura tła „pomaga” w przystoczeniu znajdującej się na pierwszym planie postaci w drewnianą, hebanową rzeźbę. Kobieta poprzez przyjętą pozę upodabnia się do afrykańskich figurek, form określanych często jako „prymitywne”. Pozbawiona twarzy, staje się bytem bezosobowym, abstrakcyjnym, obdartym z jakiegokolwiek sensu. Czerwień szaty kontrastuje z czernią „rzeźby”, „przykrywa” człowieczeństwo, również pomagając w odrealnieniu. W tym przypadku estetyzacja pozbawia obraz znaczenia, budując ciekawą plastycznie formę.

Dla kontrastu warto przywołać *Zdjęcie roku* Jamesa Nachtweya z 1994 roku (fot. 8). Podobnie, jak omawiana powyżej fotografia, dotyczy wojny domowej w Rwandzie. Twarz mężczyzny została okaleczona przez Interhamwe, policję Hutu, która oskarżyła go o sympatyzowanie z rebeliantami Tutsi.

³⁰ Reza, *Rwandan Refugee*, <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/reza-one-world/rwandan-refugee.html>, 8.12.2009. Tłum. własne.



fot. 11. David Burnett, *Zdjęcie roku 1979*



fot. 12. Finbarr O'Reilly, *Zdjęcie roku 2005*

Łączy do pozostałych fotografii:

fot. 5. Robert Capa, *Neapolitańskie matki lamentujące po utracie synów*, 1943

fot. 7. Reza, *Rwandan Refugee*, 1994

fot. 13. Nick Ut, *Zdjęcie roku 1972*

Rozmyte, nieostre tło powoduje skupienie uwagi na mężczyźnie. Zbliżnione rany tworzą harmonijną i zatrważającą kompozycję, stając się równocześnie symbolem przemocy władzy wobec jednostki. Ekspresja na jego twarzy i gest kojarzący się z próbą wydobywania krzyku osadza jednostkę może nie w konkretnej rzeczywistości, ale w realnym świecie. Wzrok skierowany przed siebie, na coś, co nie zostało ujęte w kadrze, daje pewne pole dla wyobraźni i snucia opowieści. Mamy tu wszystko: dokumentalny realizm, dramatyzm kreowany przez ekspresję i dłoń obejmującą gardło, okaleczenie układające się w paraliżujący wzór, będący jednocześnie *punctum* pozwalającym wykroczyć poza konkret. Fakt, że fotografia jest czarno-biała, również nie pozostaje bez wpływu. Jak twierdzi Maria Gołaszewska,

Najwyższe osiągnięcia artystyczne osiąga fotografia jako „sztuka światłocienia”, stąd uważa się fotografię czarno-białą za bardziej wyrafinowaną, wysublimowaną artystycznie, niż kolorowa³¹.

W przypadku tej fotografii „artystyczność” nie blokuje znaczenia. Wręcz przeciwnie, pomaga w kreowaniu dramatyzmu i abstrakcyjnej narracji. Aż 31 z 51 *Zdjęć roku* jest czarno-białych. Poprzez te zabiegi aspirują do miana dzieła artystycznego, nie tracąc funkcji obrazu informującego o kondycji człowieka.

Mit macierzyństwa. Wojenne Madonny i Matki z Dzieciątkiem

Pisałam powyżej między innymi o ekspresji jako środku pomagającym zdjęciu wkroczyć w narrację abstrakcyjną i osiągnąć poziom ikonocenozy. Przyjrzyjmy się z bliska fotografii Georgesa Merillona, która w 1990 roku uzyskała tytuł *Zdjęcia roku* (fot. 9). Z opisu towarzyszącego obrazowi wiemy, że uchwycona scena przedstawia rodzinę i sąsiadów opłakujących śmierć

³¹ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, WUJ, Kraków 2001, s. 206.

27-letniego Elshaniego Nashima, zabitego podczas protestów przeciwko decyzji jugosłowiańskiego rządu o zniesieniu autonomii Kosowa. Analizując tą fotografię, uwzględnię wszystkie opisane wcześniej elementy stylu wizualnego oraz pokażę, jak budują ikonocenozy tej konkretnej fotografii i gdzie wkłada się Barthesowski mit.

Mężczyzna wygląda jakby pogrążony był w głębokim śnie. Elementem centralnym kompozycji jest postać rozpaczającej kobiety. Opierając się na doświadczeniu praktycznym, tak jak zaleca Erwin Panofsky przy opisie preikonograficznym³², zakładam, że lamentująca kobieta to matka opłakująca śmierć syna. Pozostałe postaci to żałobnicy.

Dynamizm przedstawienia dramatyzuje sytuację. Wygięte do tyłu ciało rozpaczającej kobiety sprawia wrażenie ogarniętego szaleń, jej ręce wymknęły się ostrości obiektywu. Podczas gdy jedna z żałobnic rozkłada dłoń nad głową zmarłego, pozostałe są skupione na matce i jej bólu. To nie śmierć młodego człowieka staje się najważniejsza. W takiej fotografii uwaga koncentruje się najczęściej na rozpaczającej kobiecie, ujętej w planie „do pasa”, której twarz wykrzywiona jest w grymas cierpienia. Ręce zakrywają twarz lub podniesione są do góry w geście rozpacz. Opłakujące kobiety są bierne, ich sprzeciw wobec wojny może być tylko niemy. Kultura wizualna wydobywa więc

³² Ikonograficzno-ikonologiczna koncepcja analizy dzieła Erwina Panofskiego polega na odczytaniu sensu obrazu na trzech poziomach. Opis preikonograficzny ma za zadanie wyodrębnić motywy artystyczne oraz odczytać zachodzące pomiędzy nimi relacje. Elementy identyfikujemy, posiłkując się praktycznym doświadczeniem. Kolejny etap, czyli analiza ikonograficzna, to łączenie kompozycji z tematami i pojęciami. Identyfikacja takich obrazów, opowieści i alegorii należy do dziedziny określanej zwykle jako ikonografia. Trzeci poziom, czyli interpretacja ikonologiczna wykracza poza dzieło mogące stanowić dokument epoki lub osobowości twórcy. Tenże nie jest świadomy ukrytych znaczeń w swoim obrazie. Badacz powinien odwoływać się do historii objawów kulturowych lub symboli. Potrzebna jest mu wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych wyrażane są istotne dążności umysłu ludzkiego, za pomocą jakich specyficznych tematów i pojęć. Zob. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, tłum. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.

z jednej strony najmniej drastyczny (np. w porównaniu z gwałtami), a z drugiej najbardziej cikliwy i zarazem najbardziej widowiskowy aspekt cierpienia kobiet w wyniku działań wojennych³³. Zamknięta kompozycja oparta jest na kontraście. Nieruchomość i spokój martwego ciała przykrytego białym prześcieradłem kontrastują ze sceną obłędu przesyconą wyrazistymi barwami. Malarskość ujęcia wydaje się oczywista. Nasuwa na myśl barokową kolorystykę Caravaggia. Tym samym odrealnia przedstawioną scenę i przenosi ją na poziom abstrakcji. Na poziomie denotowanym sensem (*signifiant*) fotografii jest żałoba po utracie syna i związane z nią cierpienie. Ów sens stanowi część jakiejś historii (historii młodego mężczyzny, który przedwcześnie zakończył swoje życie). Przechodząc na poziom mityczny, sens przekształcony w pustą formę konotuje pojęcie macierzyństwa, tym samym odsyłając do wszystkich cech z nim kojarzonych: dobroci, wrażliwości, siły, poświęcenia, bezgranicznej miłości.

W odczytaniu tego pojęcia pomaga odnalezienie w fotografii relacji intertekstualnej w odniesieniu do innego tekstu kultury. Obraz dopasowany jest do kulturowych konwencji, operuje kulturowymi kliszami³⁴ i tym samym uruchamia dopasowanie do już znanych odbiorcy schematów. Według Ernsta Gombricha tzw. programowa projekcja powoduje, że widzimy to, co dostarcza nam pamięć³⁵. Obraz nawiązuje bezpośrednio do jednego z najbardziej rozpoznawalnych motywów ikonografii chrześcijańskiej – opłakiwania Chrystusa. Relacja intertekstualna w tym przypadku może służyć odpolitycznieniu treści zdjęcia, które zyskuje wymiar ponadczasowy i antywojenny. Rozpaczająca kobieta staje się współczesnym wcieleniem Matki Boskiej, personifikacją Cierpienia, a jej zmarły syn – Chrystusem, niewinną ofiarą.

Przywołanie religijnego motywu wzmacnia wymowę perswazyjną dzieła, sugerując odpowiednie odczytanie przekazu (alegacja). Jak pisze Katarzyna Kobylarczyk,

„Wojenna Madonna” jest kobietą niezbyt młodą – tak, by jej wygląd konotował macierzyństwo. Najczęściej ubrana jest w chusty, co jeszcze silniej upodabnia ją do wizerunku Mater Dolorosa z przedstawienia Tycjana. Taki egzotyczny w naszej kulturze fragment stroju kieruje wyobrażenia odbiorcy ku przeszłości (czasy biblijne) i ku wschodowi (Ziemia Święta)³⁶.

Nawiązanie do motywów mocno zakorzenionych w kulturze chrześcijańskiej przenosi współczesnych bohaterów konfliktu zbrojnego w sferę *sacrum*, czyniąc ich męczennikami. Chrystus, który umarł na krzyżu dla zbawienia ludzkości, wybaczył swoim wrogom. Wartości charakterystyczne dla religii chrześcijańskiej: miłość, wybaczenie, dobroć, wpisując się w znaczenie mitu, stają się wartościami uniwersalnymi, obowiązującymi całą ludzkość.

Spójrzmy na zdjęcie jeszcze raz. Przy prawej krawędzi kadru, oddzielona od głównej akcji przez rękę jednej z żałobnic, siedzi młoda dziewczyna. Nienaturalnie opanowana w obliczu takiej tragedii, spogląda prosto w obiektyw aparatu. Nie wpisuje się w żaden z porządków – żywych i umarłych, wyrwa się kompozycji ponadczasowego obrazu. Kontrast pomiędzy nią a innymi bohaterami zdarzenia ma odmienną naturę, niż ten pomiędzy opłakującymi a zmarłym. Oni stanowią układ, jasny do odczytania komunikat tworzący mit. Dziewczyna jest postacią jakby z zewnątrz, poprzez swoją bardzo intrygującą reakcję. Jaką funkcję pełni? Czy podważa mit, czy wręcz przeciwnie, wzmacnia go? Bezpośrednie spojrzenie w kamerę w tym przypadku podkreśla wartość tej fotografii jako dokumentu. Odbiorca nie traci wrażenia, że reporter jest świadkiem, a nie uczestnikiem sytuacji, ponieważ pozostałe postaci uchwycone są w głębokiej ekspresji, nie patrzą w jego kierunku.

³³ I. Kowalczyk, *Wobec wizualnego kanibalizmu*, [w:] T. Ferenc, K. Makowski (red.), *op. cit.*, s. 72.

³⁴ *Ibid.*, s. 72.

³⁵ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1980, s. 182.

³⁶ K. Kobylarczyk, *Fotografia jako mit. Zdjęcia streszczają stulecia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1/2 (181/182) 2005, s. 83.

Zwracając się bezpośrednio do widza, dziewczyna zdaje się mówić: „To, co widzisz, dzieje się naprawdę”. Oboje okazują się bezradnymi, pozbawionymi nadziei obserwatorami, którzy nie są w stanie zmienić kondycji tego świata.

Wiele fotografii nagradzanych w konkursie World Press Photo ukazuje śmierć. Jest ona wszechobecna, zobrazowana bezpośrednio (poprzez ukazanie zmarłego lub osoby tuż przed śmiercią) lub pośrednio (poprzez przedstawienie rozpacz po utracie bliskiej osoby, głodu, dotknięcia śmiertelną chorobą, kataklizmu jako zagrożenia dla życia, broni itp.). Ciało ludzkie przedstawiają często w pozycji leżącej, pozbawione energii, unieruchomione ze względu na chorobę lub wycieńczenie. Staje się anonimowe i uprzedmiotowione. Podlega dopasowaniu do kulturowych konwencji, odwołujących się np. do toposu śmierci jako wiecznego snu. W przypadku części fotografii nie ma przy tym pewności, czy faktycznie przedstawiają one ciało martwe. Łączą wysublimowane piękno z grozą śmierci (piękno martwego ciała, czy też otaczającej je scenarii lub układu kompozycyjnego)³⁷. Śmierć przestaje być w takim przypadku realną śmiercią dotyczącą konkretnego człowieka, a staje się Śmiercią w ogóle, jakąś „ideą śmierci” odnoszącą się do idei bytu.

Dzięki dokumentalnemu realizmowi odbiorca jest w stanie zidentyfikować stan agonialny, w jakim znajduje się przedstawiony człowiek, jednak jego tożsamość pozostaje anonimowa. Na naszych oczach z bytu przekształca się w nie-byt. To, co pozostaje, to ciało zamknięte w kadrze, a raczej jego wizualny ekwiwalent. Zostaje sparaliżowane, uwięzione w momencie śmierci. Zawsze jednak przekazuje ono jakąś ideę życia, które było lub właśnie się kończy. Tym samym fotografia staje się jednocześnie gwałtem i świętością. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Julianne H. Newton w kontekście jednej fotografii znajdującej się na wystawie *Photojournalism Since Vietnam* zorganizowanej przez

Contact Press w 1992 roku w Arlington w Teksasie. Z całą pewnością można je odnieść do niektórych *Zdjęć roku*:

Zdjęcie zrobiono jako reportaż. Człowiek uczynił je sztuką.

Gwałt? Zabójstwo było gwałtem.

Zrobienie zdjęcia było gwałtem.

Publikacja i wystawa były gwałtem.

Pogłębialiśmy ten gwałt poprzez wpatrywanie się w ten obraz i uprzedmiotawianie w wykładach i esejach.

A jednak zdjęcie pomaga nam pamiętać o wartości ludzkiego życia, zachowuje ją i w ten sposób to życie uświęca³⁸.

Wypowiedź ta bardzo celnie chwytła problem fotografii reportażowej, która z gazet i magazynów staje do konkursów i dostaje się na muzealne ściany. Czy w ogóle istnieje odpowiednie miejsce dla tego typu obrazów, gdzie wartość życia, którą w sobie niosą, zostanie obdarzona należytyym szacunkiem?

Przekształcamy to, co wydarzyło się innym, w piksele i nazywamy wiadomościami, nagradzamy w konkursach. Umieszczamy je w galeriach i nazywamy sztuką. Wrzucamy na duże ekrany, by czynić erudycyjne uwagi. W tym wszystkim tkwi coś koszmarnego: (...) przekształcanie ludzkiego ciała w przedmiot dyskusji³⁹.

W przypadku *Zdjęć roku* to styl wizualny pomaga w uabstrakcyjnieniu przedstawienia, utrudniając pełną identyfikację z ofiarą. Śmierć staje się odrealniona. Z drugiej jednak strony nie można zapominać o sile tkwiącej w ludzkim spojrzeniu, które daje wybór. Umożliwia połączenie we współczuciu i refleksję nad życiem.

Równie częstymi motywami *Zdjęć roku* są sceny ukazujące matkę z dziećmi. Aluzja religijna wydaje

³⁷ I. Kowalczyk, *Ciało zszargane w fotografii dokumentalnej i sztuce współczesnej*, [w:] M. Janczyk, I. Święch (red.), *Punkt widzenia – fotografia ciała*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2006, s. 27.

³⁸ J.H. Newton, *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2001, s. 121. Tłum. własne.

³⁹ *Ibid.*, s. 124. Tłum. własne.

się w tym przypadku oczywista. Fotografie powtarzają wizerunek Madonny z Dzieciątkiem, który wielokrotnie był powielany w europejskim malarstwie i sztuce ludowej. Fotografie numer 10, 11 i 12 łączą w sobie paraliżujący strach z pasywnością i matczyną troską, odcinając się od jakiegokolwiek działania w celu uzyskania potrzebnych do życia środków. Matka przyciskająca swoje dziecko do siebie, chroniąca je własnym ciałem, nie jest w stanie zaspokoić jego potrzeb. Zdjęcie stawia odbiorcę w roli ojca, który ma być „żywicielem rodziny”. Wyrwani ze społecznego kontekstu matka i dziecko zdani są na współczucie i pomoc odbiorcy.

Mit uniwersalnego humanitaryzmu

Pisałam już o zdolności fotografii, traktowanej jako dokument, do kumulowania wspomnień. Stanowi narzędzie pamięci kolektywnej. *Zdjęcie roku* ma streszczać w jednym ujęciu najważniejsze wydarzenie danego roku. Ikoniczność analizowanych wcześniej fotografii znajdowała się w ikonograficznych motywach przez nie wykorzystywanych, które stanowiły jedną z przyczyn przekształcenia się zdjęcia w byt autonomiczny, a jego sensu w mit. Pośród nagrodzonych prac znajdują się również takie, które swoją ponadczasowość osiągnęły w inny sposób.

Fotografia reportażowa odegrała bardzo ważną rolę w definiowaniu wojny w Wietnamie oraz jej legitymizacji. 8 czerwca 1972 roku fotograf Associated Press, Nick Ut, wykonał zdjęcie, które przeszło do historii i zapisało się w zbiorowej pamięci Amerykanów (fot. 13). Jego opublikowanie nastąpiło dzień później w prasie na całym świecie. Obraz ukazał się między innymi w „Newsweeku”, magazynie „Life” oraz uzyskał nagrodę Pulitzera i tytuł *Zdjęcia roku* w konkursie World Press Photo. Stał się symbolem horroru militarnych działań nie tylko w Wietnamie, ale został uznany za ikonę definiującą tragedię wojny w ogóle.

Ciekawe, że właśnie ta fotografia spośród wielu innych, również drastycznych, stała się najsłynniejszym obrazem wojny w Wietnamie i najszerzej rozpoznawalnym obrazem amerykańskiej fotografii reportażowej. To właśnie ona, a nie relacje telewizyjne, wpłynęła na stosunek amerykańskich obywateli do wojny i zdominowała kolektywną pamięć o wydarzeniach. Naga dziewczynka biegnie krzyżąc, ponieważ jej ramiona i plecy zostały poparzone napalmem. Ręce trzyma z dala od ciała, co upodabnia ją do ukrzyżowanego Chrystusa. Sprawia wrażenie, jakby ją odzierano żywcem ze skóry. Przed nią i za nią idą inne wietnamskie dzieci. Twarz chłopca znajdującego się na pierwszym planie przybrała kształt maski. Za kroczącymi ze spokojem żołnierzami unosi się czarny dym pożerający tło sceny.

Fotografia przesycona jest dramatyzmem konstruowanym przez nagość, ucieczkę, ekspresję, gest, kontrast pomiędzy postaciami dzieci i żołnierzy. Epatuje bólem i cierpieniem. Dokumentalny realizm zachowany jest przede wszystkim przez sposób ujęcia – postać dziewczynki biegnie prosto w kierunku aparatu fotograficznego. Żadna z osób nie spogląda jednak w obiektyw, dzięki czemu tworzy się dystans między obrazem a odbiorcą umożliwiający refleksję na poziomie uogólnienia, a nie tego konkretnego przypadku.

Kilka elementów tej fotografii szczególnie przyciąga uwagę. Stanowią one *punctum* oraz miejsce przekształcenia się sensu na poziomie denotowanym w pustą formę, otwartą dla mitu. Owe detale determinują narrację abstrakcyjną.

Opublikowanie tej fotografii poprzedzone było gorącą dyskusją, czy należy publicznie pokazywać zdjęcie zawierające nagość. To właśnie ona stanowi tutaj element najważniejszy. Dziewczynka, która zdarta z siebie ubranie, by uciec od palącego napalmu, staje się metaforą zachwiania norm społecznego porządku dającego poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Nikt bowiem nie powinien być pokazywany nago publicznie, tak samo jak cywile nie powinni być bombardowani. To zdjęcie, które

nie powinno być pokazane, wydarzenia, które nie powinny się zdarzyć.

Ból, którym emanuje poparzone ciało, wzmocniony przez postać chłopca, którego wyraz twarzy przywołuje pamięci słynny obraz Edwarda Muncha *Krzyk*, jest doświadczeniem anonimowej jednostki. Poprzez zwrócenie się w kierunku aparatu projektuje ten ból na widza, w jego świat. Poprzez anonimowość staje się ona uosobieniem wszystkich ofiar wojny. Odbiorca czuje się naocznym świadkiem tragedii. Wojna prowadzi do destrukcji społecznego porządku i do moralnego relatywizmu. Jednostka staje się wyobcowana, porzucona w świecie niezdolnym do współczucia, w którym panują niszczące siły i ból nie mający końca. Tragiczny wyraz obrazu jest dopełniony przez relację pomiędzy dziećmi a żołnierzami. Ich obecność stanowi kontrast, nie tylko dramatyzujący ujęcie, ale dostarczający silnego poczucia niepokoju, kolejnego *punctum*, pomagającego w odnalezieniu mitycznego sensu. Są Barthesowskim współistnieniem nie pasujących do siebie elementów.

Przeglądałem czasopismo ilustrowane. Zatrzymałem się na pewnym zdjęciu. (...) Bardzo szybko zrozumiałem, że jego istnienie (jego „przygoda”) polegało na współistnieniu dwu niespójnych elementów, niejednorodnych, bo nienależących do tego samego świata (...): żołnierzy i zakonnic. Przeczynałem w tym jakąś zasadę strukturalną (...) i zaraz spróbowałem to sprawdzić, oglądając inne zdjęcia tego samego reportera (...): wiele z tych zdjęć przyciągało moją uwagę, gdyż miały w sobie właśnie taki dualizm⁴⁰.

Żołnierze w przeciwieństwie do dzieci idą powoli i spokojnie, jakby otaczający ich horror był dla nich codziennym doświadczeniem. Nie pomagają im, są zobojętnieni na cierpienie, wyglądają, jakby traktowali dzieci niczym jeńców wojennych. Odbiorca identyfikuje się z ofiarą. Hariman i Lucaites analizują tę fotografię w kontekście amerykańskiej pamięci zbiorowej. Zwracają uwagę, że dziewczynka zwraca się bezpośrednio do widza, ale ten nie może nic zrobić, ponieważ

jego reprezentanci (żołnierze) poprzez swoją obojętność znieważają jedynie cierpienie ofiar. Z jednej więc strony żołnierz jest reprezentantem narodu, z drugiej strony naród chce mieć władzę i kontrolę nad nim. Zarówno wietnamskie dzieci, które powinny być chronione, jak i amerykańscy obywatele pokładający zaufanie w armii zostali zdradzeni⁴¹.

Gdy się przyglądamy temu zdjęciu jako obrazowi niosącemu mit, przestaje mieć znaczenie, jacy żołnierze, jaki kraj reprezentujący, znajdują się na zdjęciu i kto jest poszkodowany. Na wojnie zawsze są ofiary wśród cywilów, w tym dzieci. Fotografia pokazuje zachwianie społecznego porządku, norm i moralnych wartości, które niesie ze sobą każdy konflikt zbrojny. Jednocześnie pogrążone w bólu dziecko zwraca się do odbiorcy w wołaniu o pomoc, licząc na jego współczucie. Można pokusić się o stwierdzenie, że fotografia niesie przesłanie pokoju, poszanowania praw człowieka, a dziewczęca nagość staje się ucieleśnieniem uniwersalnego humanitaryzmu. Zawarte w niej doświadczenie terroru przywołuje przekleństwo współczesnego świata. Zdjęcie stanowi więc w pewnym sensie terapię, która uruchamia mowę w celu przepracowania traumy. Przeżycie traumatyczne nie daje się bowiem zwerbalizować i często spychane jest w nieświadomość. Kiedy już zaczynamy mówić, kiedy uruchamiamy pośredniczące działanie mowy, oznacza to, że rana się zabliznia⁴². Scena ze zdjęcia zdaje się powtarzać w kółko, a nadbudowany nad nią mit pełni funkcję katalizatora.

Kierunki dalszych badań

Temat *Zdjęć roku* pozostawiam otwarty do dalszych rozważań i dyskusji. Za cel wyznaczyłam sobie zwrócenie uwagi na kwestie, które mogą stanowić przedmiot kolejnych, pogłębionych badań. Obrazy te, ze względu na wpisywanie się w pole fotografii reportażowej, którą definiuje się poprzez jej funkcję rejestrowania rzeczywistości, stają się bardzo specyficznym

⁴¹ R. Hariman, J.L. Lucaites, *op. cit.*, s. 181.

⁴² S. Sikora, *op. cit.*, s. 90.

⁴⁰ R. Barthes, *op. cit.*, s. 45–46.

dokumentem naszych czasów. Cechuje go bowiem charakterystyczny styl wizualny, który określiłam za pomocą czterech elementów: dramatyzacji, dokumentalnego realizmu, narracyjności i artystycznej ekspresji. Kategorie te są bardzo płynne, przeplatają się i konstruują siebie nawzajem. Ich zadaniem jest po pierwsze potwierdzenie dokumentalizmu fotografii, na przykład poprzez stworzenie wrażenia obecności w miejscu zdarzenia, sposób kadrowania, ujęcia postaci i jej ekspresji. Po drugie, przebija w nich echo mitu fotoreportera zaangażowanego, gotowego znaleźć się w niebezpieczeństwie po to, by dostarczyć społeczeństwu prawdę. Przejawia się nacisk na fotografa-autora, który jest heroiczny i wrażliwy na drugiego człowieka. Styl wizualny pomaga uwolnić fotografię od konkretności, stanowi jej potencjał ikoniczności. Fotografia-ikona, dzięki nasyceniu emocjonalnością, może w społeczeństwie funkcjonować jako wyrażająca istotę jakiegoś wydarzenia, które będzie przez nią odłąd definiowane i w ten sposób zapisze się w pamięci społecznej. Przesunięcie znaczenia

może postępować jednak jeszcze dalej, prowadząc do wykształcenia idei ogólnej i uniwersalnej. Dzieje się tak wtedy, kiedy w obrazie odnajdziemy Barthesowski mit. *Zdjęcia roku* poprzez swój wizualny styl, przesycone *punctum* (również nierzadko budowanym lub wzmacnianym przez wspomniane kategorie) stwarzają dla niego doskonałe „warunki rozwoju”. Abstrakcyjny model reprezentacji charakterystyczny dla fotografii nagradzanych w konkursie World Press Photo sprawia, że widz nie może się o świecie wiele nauczyć. Szczegółowe studia wizualnego stylu fotografii reportażowej mogą stanowić punkt wyjścia do efektywnej analizy jej wpływu na zrozumienie świata i jego historii przez odbiorcę. Rozważając konstruowanie narracji w obrazie, usytuowałam ją na *continuum*: od konkretności do abstrakcji. Uważam więc za całkiem uzasadnione prowadzenie dalszych analiz, które tym razem skupiłyby się na wizualnym stylu fotografii o konkretnym typie narracji. Pytanie o to, jaką wiedzę o świecie przekazują fotografie, pozostaje nadal otwarte.



A World Captured in an Image. From the Visual Style to the Reading of a Myth in Photography

The article discusses the way in which the visual style promoted by World Press Photo enables the elevation of photography to become first a symbol, and ultimately a Barthes myth. From the very beginning of the competition the title of the *World Press Photo of the Year* has been awarded to works which were particularly dramatic, characterized by a documentary-style realism, narrativity and artistic expression. The analysis reveals the importance of documentation and the testimony of heroism, typical for the involved photo reporter. The visual style allows the photography to depart from the concrete reality and become a photographic icon which will function in society as a symbol of a given event. Such a photo will define the event and hence it will remain in the collective memory of people. It can also become an image which will have some general ideas associated with it, thus being a perfect candidate for a Barthes myth.