

Przekaz fotograficzny

Fotografia prasowa jest przekazem. Na całość tego przekazu składają się źródło nadawcze, kanał przekazu i środowisko odbiorcze. Źródłem nadawczym jest redakcja gazety, grupa techników, spośród których jedni zdjęcie wykonują, drudzy je wybierają, komponują, opracowują, inni wreszcie opatrują tytułem, podpisem i komentarzem. Środowisko odbiorcze stanowią czytelnicy czasopisma. Kanałem przekazu jest natomiast sama gazeta lub – dokładniej – zespół współdziałających przekazów, z fotografią jako ich ośrodkiem oraz z jej otoczeniem, które tworzą: tekst, tytuł, podpis, rozmieszczenie na stronie, a także – w sposób bardziej abstrakcyjny, ale nie mniej „pouczający” – sama nazwa czasopisma (gdyż tytuł określa wiedzę mogącą bardzo silnie wpłynąć na odczytanie przekazu w ścisłym tego słowa znaczeniu: fotografia może zmienić znaczenie, przechodząc z [konserwatywnej] *l'Aurore* do [komunistycznej] *l'Humanité*). Spostrzeżenia te nie są obojętne; widać wyraźnie, że owe trzy tradycyjne składowe przekazu domagają się odmiennych metod badawczych; wysyłaniem przekazu i jego odbiorem zajmuje się socjologia: chodzi o badanie grup społecznych, o określanie pobudek, postaw, o próbę powiązania zachowań owych grup z całością społeczeństwa, do którego należą. Sam przekaz jednak należy badać inną metodą: bez względu na nadawcę i adresata przekazu fotografia nie jest jedynie wytworem lub środkiem, ale także przedmiotem obdarzonym strukturalną autonomią; nie zamierzając w żaden sposób oddzielać tego przedmiotu od jego użycia, musimy przewidzieć dla niego szczególną metodę, poprzedzającą analizę socjologiczną, mianowicie immanentną analizę owej struktury, którą jest fotografia.

Oczywiście, nawet biorąc pod uwagę ową czysto wewnętrzną analizę, struktura fotografii nie jest wyizolowana; wchodzi w relację z jeszcze jedną przynajmniej strukturą – tekstem (tytuł, podpis lub artykuł) towarzyszącym każdej fotografii prasowej. Całość informacji opiera się więc na dwóch różnych strukturach (z których jedna ma charakter językowy); są one współbieżne, ale ze względu na heterogeniczność podstawowych jednostek każdej z nich nie mogą się scalić; tutaj (w tek-

ście), substancję przekazu tworzą słowa; tam (w fotografii) – linie, powierzchnie, odcienie. Obie te struktury przekazu zajmują ponadto oddzielne przestrzenie, styczne, ale nie „homogenizowane”, jak to jest choćby w rebusie, który słowa i obrazy stapia w jedną linię lektury. Wprawdzie więc fotografii prasowej zawsze towarzyszy komentarz pisany, analiza musi zająć się najpierw każdą z tych struktur osobno; dopiero wtedy będziemy mogli zrozumieć, w jaki sposób się dopełniają.

Z tych dwóch struktur jedna jest już znana, mianowicie językowa (choć, to prawda, nie jest to struktura „literacka”, wytwarzana słowami czasopisma: w tym zakresie przyjdzie nam jeszcze wykonać ogromną pracę); druga, fotograficzna, wciąż pozostaje niemal zupełnie nieznana. Ograniczymy się więc tutaj do określenia podstawowych trudności, jakie napotyka analiza strukturalna przekazu fotograficznego.

Paradoks fotograficzny

Co jest treścią przekazu fotograficznego? Czym jest to, co fotografia udostępnia? Z definicji – samą tylko sceną, dosłowną rzeczywistością. Oczywiście, między obiektem a jego obrazem dokonuje się pewna redukcja: proporcji, perspektywy i koloru. Lecz w żadnym momencie nie jest ona *przekształceniem* (w sensie matematycznym); przejście od rzeczywistości do jej fotografii w żadnym razie nie wymaga rozczłonkowania owej rzeczywistości na jednostki i uczynienia z nich znaków substancjalnie różnych od dającego się dzięki nim odczytać obiektu; nie ma konieczności, by między obiektem a jego obrazem umieszczać jakiś łącznik, czyli kod; to pewne, obraz nie jest rzeczywistością; lecz jest przynajmniej jej doskonałym *analogonem* i właśnie ta analogiczna doskonałość, w powszechnym rozumieniu, definiuje fotografię. W ten sposób ujawnia się szczególny status obrazu fotograficznego: *jest to przekaz bez kodu*; stwierdzenie, z którego trzeba natychmiast wyciągnąć ważną konsekwencję: przekaz fotograficzny jest przekazem ciągłym.

Czy istnieją inne przekazy bez kodu? Na pierwszy rzut oka tak: byłyby to wszystkie analogowe reprodukcje rzeczywistości: rysunki, malowidła, kino, teatr. W istocie jednak każdy z tych przekazów – poza samą analogiczną treścią (sceną, obiektem, krajobrazem) – w sposób bezpośredni i oczywisty rozwija dodatkowy przekaz, który potocznie nazywamy *stylem* reprodukcji; chodzi tu o drugi sens, którego elementem znaczącym jest pewna dokonana przez twórcę „obróbka” obrazu, element znaczący zaś – czy to estetyczny, czy ideologiczny – odsyła do pewnej „kultury” odbierającego przekaz społeczeństwa. Podsumowując, wszystkie te „sztuki” naśladowcze zawierają dwa przekazy: przekaz *demonstrowany*, którym jest sam *analogon*, oraz *konotowany*, będący sposobem, w jaki społeczeństwo niejako pokazuje, co o nim sądzi. Ta dwoistość przekazów jest oczywista we wszystkich reprodukcjach niebędących fotografiami.

mi: nie ma takiego rysunku, choćby miał być „najwierniejszy”, którego wierność właśnie nie obróciłaby się w styl („werystyczny”); nie ma sceny filmowej, której obiektywizm nie byłby ostatecznie odczytany jako sam znak obiektywizmu. I w tym wypadku pozostaje ciągle do wykonania zbadanie owych konotowanych przekazów (należałoby zwłaszcza zdecydować, czy to, co nazywamy dziełem sztuki, daje się zredukować do systemu znaczeń); można jedynie przewidywać, że prawdopodobnie we wszystkich sztukach naśladowczych, jeśli są powszechne, kod systemu konotowanego tworzony jest albo przez uniwersalną symbolikę, albo przez retorykę danej epoki, czyli, krótko mówiąc, przez zasób stereotypów (schematów, barw, grafizmów, gestów, wyrażań, układów elementów).

Otóż zasadniczo nie dotyczy to fotografii, a w każdym razie fotografii prasowej, która nigdy nie jest fotografią „artystyczną”. Ponieważ służy ona jako mechaniczny a n a l o g o n rzeczywistości, pierwszy przekaz niejako całkowicie wypełnia jej substancję, nie pozostawiając miejsca na rozwinięcie się przekazu drugiego. Podsumowując, wśród wszystkich struktur informacyjnych¹ fotografia byłaby jedyną, którą tworzy i wypełnia wyłącznie przekaz „denotowany”, całkowicie wyczerpujący jej byt; w stosunku do fotografii odczucie „denotacji” – lub, jeśli ktoś woli, analogicznej pełni – jest tak silne, że jej opis staje się dosłownie niemożliwy; o p i s y w a n i e bowiem polega właśnie na dodaniu do denotowanego przekazu łącznika lub drugiego przekazu, zaczerpniętego z kodu, którym jest język, przekazu nieuchronnie wytwarzającego – jakkolwiek staralibyśmy się być dokładni – konotacje w stosunku do fotograficznego analogonu: opisywać zatem to nie tylko być niedokładnym czy niekompletnym, ale także zmieniać strukturę, oznaczać coś innego niż to, co pokazane².

Tymczasem ów czysto „denotacyjny” status fotografii, analogiczna doskonałość i pełnia, mówiąc krótko – „obiektywność”, wszystko to jest być może mitem (są to cechy, które zdrowy rozsądek użycza fotografii): istotnie, istnieje duże prawdopodobieństwo (taka byłaby też hipoteza robocza), że przekaz fotograficzny (a przynajmniej przekaz prasowy) także jest konotowany. Konotacja ta nie daje się od razu uchwycić na poziomie samego przekazu (jest, można rzec, zarazem niewidzialna i aktywna, jasna i domyślna), ale jej istnienie można wywnioskować ze zjawisk dziejących się już na poziomie tworzenia i odbioru przekazu: z jednej strony fotografia prasowa jest przedmiotem wypracowywanym, wybranym, skomponowanym, skonstruowanym, poddanym obróbce zgodnie z normami zawodowymi, estetycznymi lub ideologicznymi, które są w równej mierze czynnikami konotacji; z drugiej zaś strony ta sama fotografia jest nie tylko postrzegana, odbierana, ale i c z y t a n a, mniej lub bardziej świadomie włączana przez odbiorców do tradycyjnego zasobu znaków; otóż każdy znak zakłada istnienie kodu, i to ten kod (konotacyjny) na-

leżałoby spróbować ustalić. Paradoxem fotograficznym byłoby zatem współlistnienie dwóch przekazów, jednego bez kodu (fotograficzny analogon) i drugiego z kodem (byłaby to „sztuka” lub obróbka, lub „pismo”, lub też retoryka fotografii); strukturalnie paradoks ten nie polega oczywiście na zмовie między przekazem denotowanym i konotowanym: status wszelkiej komunikacji masowej, prawdopodobnie nieunikniony, wynika z tego, że przekaz konotowany (lub kodowany) jest rozwinięciem przekazu b e z k o d u. Ten paradoks strukturalny zbiega się z paradoksem etycznym: gdy chcemy zachować „neutralność, obiektywizm”, staramy się drobiazgowo odtworzyć rzeczywistość, jak gdyby analogiczność była czynnikiem oporu wobec angażowania wartości (tak się przynajmniej definiuje realizm estetyczny). Jak więc fotografia może być jednocześnie „obiektywna” i „zaangażowana”, naturalna i kulturowa? Uchwycenie sposobu nakładania się na siebie przekazu denotowanego i konotowanego być może pozwoli kiedyś znaleźć odpowiedź na to pytanie. Aby się jednak podjąć tego zadania, należy pamiętać, że w fotografii przekaz denotowany jest całkowicie analogiczny, to znaczy pozbawiony jakiegokolwiek odwołania do kodu, czyli, mówiąc inaczej, jest ciągly i nie ma w nim miejsca na badanie jednostek znaczących pierwszego przekazu; tymczasem przekaz konotowany, przeciwnie, zawiera plan wyrażania i plan treści, znaczący i znaczony: zobowiązuje zatem do prawdziwej deszyfracji. Deszyfracja taka byłaby jednak obecnie przedwczesna, ponieważ w celu wyizolowania jednostek znaczących oraz tematów (lub wartości) przez nie oznaczanych należałoby zastosować (wykorzystując być może testy) metodę czytania ukierunkowanego, czyli sztucznie różnicując pewne elementy fotografii, co pozwoliłoby zaobserwować, czy zmiany form pociągają za sobą zmianę sensu. Możemy w tej chwili jedynie proponować podstawowe płaszczyzny dla analizy konotacji fotograficznej.

Procedury konotacyjne

Konotacja, czyli nałożenie drugiego znaczenia na zasadniczy przekaz fotograficzny, powstaje na różnych poziomach wytwarzania fotografii (wybór, opracowanie techniczne, kadrowanie, rozmieszczenie na stronie): jest to w sumie kodowanie analogonu fotograficznego; da się zatem wyodrębnić procedury konotacyjne; należy jednak pamiętać, że nie mają one żadnego związku z jednostkami znaczącymi, które ewentualna analiza o charakterze semantycznym zdoła być może kiedyś określić: ściśle mówiąc, jednostki te nie współtworzą struktury fotograficznej. Owe procedury są dobrze znane, tu więc ograniczymy się do przełożenia ich na pojęcia strukturalne. Należałoby zresztą, dla zachowania precyzji, oddzielić trzy pierwsze procedury (efekty trikowe, pozy, przedmioty) od trzech ostatnich (fotogenia, estetyzm, syntaksa), bowiem konotacja jest w nich wytwarzana przez przekształcanie samej rzeczywistości,

czyli przekazu denotowanego (takie upiększenia nie stanowią oczywiście właściwości charakterystycznej dla fotografii); jeśli dołączamy je tu do listy procedur konotacyjnych, to dlatego, że i one korzystają z prestiżu denotacji: fotografia pozwala fotografowi sprytnie ukryć obróbkę, której poddał zarejestrowaną scenę; niemniej, z punktu widzenia późniejszej analizy strukturalnej, nie jest pewne, czy będzie można brać pod uwagę materiał, którego [owe procedury] dostarczają.

1. *Efekty trikowe*. W 1951 roku szeroko rozpowszechniano w prasie amerykańskiej fotografię, która, jak się uważa, kosztowała Millarda Tydingsa stanowisko senatora; na zdjęciu toczył on rozmowę z liderem komunistów Earlem Browderem. W rzeczywistości chodziło jednak o fotografię trikową, utworzoną przez sztuczne zestawienie dwóch twarzy.

Metodologia efektów trikowych ma na celu oddziaływanie wewnątrz planu denotacji, bez uprzedzania o tym; wykorzystuje ona szczególną wiarygodność fotografii (będącej, jak to widzieliśmy, wyłącznie wyjątkową mocą denotacji) po to, by przekaz bardzo silnie konotowany potraktowano jako zwyczajnie denotowany; żadna inna technika nie pozwala konotacji tak całkowicie skryć się za „obiektywną” maską denotacji. Oczywiście, znaczenie ograniczone jest dostępnym zasobem znaków, zarysem kodu; w tym wypadku elementem znaczącym jest charakterystyczna dla rozmowy, przyjęta przez dwie pokazane osoby postawa; zauważmy jednak, że stanie się ona znakiem tylko dla pewnego typu społeczeństwa, ze względu na wyznawane w nim określone wartości – to antykomunistyczna nadwrażliwość społeczeństwa amerykańskiego czyni z gestu interlokutorów znak godnej potępienia zażyłości; kod konotacji zatem nie jest ani sztuczny (jak w prawdziwym języku), ani naturalny: jest historyczny.

2. *P o z y*. Oto rozpowszechniana podczas ostatnich wyborów amerykańskich fotografia prezydenta Kennedy’ego: widziany z profilu, z oczami skierowanymi ku niebu i złączonymi dłońmi. Tym, co przygotowuje tu stosowne odczytanie elementu znaczonego konotacji, jest sama przyjęta przez podmiot poza: młodość, uduchowienie, czystość; w oczywisty sposób zdjęcie jest znaczące dlatego, że istnieje zasób skonwencjonalizowanych postaw, które dostarczają gotowych elementów znaczeniowych (spojrzenie w niebo, złączone dłonie); „gramatyka historyczna” konotacji ikonograficznej powinna więc szukać materiałów w malarstwie, teatrze, w skojarzeniach idei, w potocznych metaforach itd., czyli, doprecyzujmy, w „kulturze”. Jak już powiedzieliśmy, pozy nie stanowią procedury specyficznie fotograficznej, trudno jednak o nich nie wspomnieć, skoro efekt, który wywołują, bierze się z ustanawiającej fotografię zasady analogicznej: przekazem nie jest tu „poza”, lecz „modlący się Kennedy”: czytelnik trak-

tuje jako prostą denotację to, co w rzeczywistości jest strukturą podwójną: denotacją-konotacją.

3. *P r z e d m i o t y*. Należy też dostrzec szczególną wagę tego, co nazwałbym pozowaniem przedmiotów, gdyż konotowany sens może się wyłaniać właśnie z rzeczy, które sfotografowano (albo specjalnie je umieszczono przed obiektywem, jeśli fotograf miał taką możliwość, albo redaktor dokonał stosownego wyboru spośród wielu dostępnych zdjęć). Korzyść z nich jest taka, że wzbudzają potoczne skojarzenia (biblioteka = intelektualista) lub, w sposób nieco mniej oczywisty, przywołują prawdziwe symbole (brama komory gazowej [w której zginął Caryl] Chessmann odsyła do wrót pogrzebowych ze starożytnych mitologii). Przedmioty tworzą na zdjęciu znakomite elementy znaczeniowe: z jednej strony są nieciągłe i kompletne, co stanowi fizyczną właściwość znaku; z drugiej – odsyłają do znanych i jasnych elementów znaczących; są to zatem elementy prawdziwej leksyki, stabilne w takim stopniu, że łatwo z nich utworzyć syntaksę. Oto na przykład „kompozycja” złożona z przedmiotów: okno otwarte na dachy pokryte dachówką, krajobraz z winnicami; przed oknem zaś album z fotografiami, lupa, wazon i kwiaty; jesteśmy więc na wsi, na południe od Loary (winorośl i dachówki), w mieszczańskim domostwie (album): to François Mauriac w Malagar (z „Paris Match”); konotacja „wyłania się” w pewnym sensie ze wszystkich tych jednostek znaczących, jednak „pochwycona” zostaje niejako natychmiast i spontanicznie, czyli jako scena bez znaczenia; zostaje ona objaśniona w tekście rozwijającym temat przywiązania Mauriaca do ziemi. Przemiot prawdopodobnie stracił już m o c, z pewnością wciąż jednak ma sens.

4. *F o t o g e n i a*. Teorię fotogenii już wymyślono (Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*) i nie warto tu powracać do ogólnego znaczenia tej procedury. Wystarczy zdefiniować fotogenię w kategoriach struktury informacyjnej: przekaz konotowany zawiera się tu w samym obrazie, „upiększony” (czyli ogólnie uwznioślony) za pomocą technik oświetlenia, wywoływania i druku. Należałoby sporządzić wykaz tych technik, jednak tylko w tym zakresie, w jakim każdej z nich odpowiada określony element znaczący konotacji, wystarczająco stały, by mógł dołączyć do kulturowej leksyki „efektów” technicznych (na przykład „rozmazanie ruchu” lub „nieostrość”, promowane przez zespół Dra [Otto] Steinerta na oznaczanie przestrzeni-czasu). Taki wykaz byłby również znakomitą okazją, aby odróżnić efekty estetyczne od efektów znaczących – pomijając nawet prawdopodobne stwierdzenie, że fotografia (niezgodnie z intencjami fotografów wystawiających w galeriach) nie ma nic ze s z t u k i, zawsze zaś coś ze z n a c z e n i a – co w końcu pozwoliłoby uzyskać precyzyjne kryterium umożliwiające przeciwstawienie

fotografii dobremu malarstwu, choćby i miało ono charakter zdecydowanie figuratywny.

5. *E s t e t y z m*. Gdy o estetyzmie w fotografii, jak się wydaje, można mówić w sposób tylko dwuznaczny: jeśli fotografia robi z siebie obraz malarski – to znaczy kompozycję lub substancję wizualną formowaną z rozmysłem – to zawsze po to, by samą siebie oznaczyć jako „sztukę” (jest to przypadek piktorializmu z początku wieku), albo też by narzucić element znaczący, zwykle bardziej subtelny i złożony, niż na to pozwalają inne procedury konotacyjne; dlatego Cartier-Bresson skonstruował [fotografię przedstawiającą] przyjęcie kardynała Pacelli przez wiernych w Lisieux niczym obraz starego mistrza; ale fotografia ta w żadnym razie nie jest obrazem malarskim; z jednej strony, demonstracyjny estetyzm odsyła (złośliwie) do samej idei takiego obrazu (co stanowi zaprzeczenie jakiegokolwiek prawdziwego malowidła), z drugiej zaś – kompozycja oznacza tu w deklaratywny sposób pewną ekstatyczną duchowość, przełożoną właśnie na pojęcia obiektywnego spektaklu. Łatwo tu zresztą dostrzec różnicę między fotografią i malarstwem: na obrazie jakiegoś dawnego artysty „duchowość” nigdy nie jest elementem znaczącym, lecz – jeśli można tak powiedzieć – samym bytem obrazu; oczywiście można niekiedy odnaleźć elementy kodu, figury retoryczne, symbole danej epoki; żadna jednostka znacząca jednak nie odsyła do duchowości, która jest sposobem istnienia, a nie obiektem ustrukturyzowanego przekazu.

6. *S y n t a k s a*. Mówiliśmy już tutaj o dyskursywnym odczytaniu przedmiotów-znaków wewnątrz pojedynczej fotografii. Ale rzecz jasna wiele fotografii układa się w sekwencję (jak to często bywa w magazynach ilustrowanych); element znaczący konotacji odnajdziemy wówczas nie na poziomie poszczególnych fragmentów sekwencji, ale dopiero całego łańcucha (lingwiści nazywają ten poziom suprasegmentalnym). Oto cztery migawki z prezydenckiego polowania w Rambouillet; za każdym razem słynny myśliwy (Vincent Auriol) kieruje swoją strzelbą w niespodziewanym kierunku, co stwarza zagrożenie dla ochroniarzy, którzy zmykają lub rozplaszczają się na ziemi: sekwencja (i tylko ona) daje się odczytać na sposób komiczny, a efekt ten bierze się, zgodnie z dobrze znaną procedurą, z powtarzania pewnych postaw oraz ich wariacji. Zauważmy przy tej okazji, że pojedyncza fotografia bardzo rzadko (czy też – z dużym trudem) bywa komiczna, w przeciwieństwie do rysunku; komizm potrzebuje ruchu, czyli powtórzenia (łatwego do osiągnięcia w kinie), lub typizacji (co umożliwia rysunek) – dwóch zatem „konotacji” w fotografii zakazanych.

Tekst i obraz

Takie są zatem podstawowe procedury konotacyjne w obrazie fotograficznym (raz jeszcze: chodzi o techniki, a nie jednostki). Do tej listy można trwale dołączyć

towarzyszący fotografi prasowej tekst. Oto trzy związane z tym spostrzeżenia.

Na początek takie: tekst tworzy przekaz pasożytniczy, a jego przeznaczeniem jest konotowanie obrazu, czyli „suflowanie” jednego lub kilku znaczeń wtórnych. Mówiąc inaczej – a stanowi to istotne historyczne odwrócenie – obraz już nie *i l u s t r u j e* słowa; to słowo, *s t r u k t u r a l n i e*, pasożytuje na obrazie; odwrócenie to ma swoją cenę: w tradycyjnych metodach „ilustracyjnych” obraz funkcjonował jako epizodyczny powrót do denotacji, punktem wyjścia był zaś podstawowy przekaz (tekst), odczuwany jako konotowany, skoro potrzebna mu była ilustracja; w obecnej relacji obraz nie ma objaśniać bądź „urealniać” słowa; to właśnie słowo uwzniośla, racjonalizuje bądź czyni wzruszającym; gdy jednak operacja ta, w trybie uzupełniającym, już się dokonuje, pojawia się nowa informacyjna całość, oparta zasadniczo, jak się wydaje, na przekazie obiektywnym (denotowanym), wobec którego słowo jest zaledwie rodzajem wtórnej vibracji, niemal niemającej żadnych konsekwencji; kiedyś obraz był ilustracją tekstu (czynił go jaśniejszym); dzisiaj tekst czyni obraz cięższym, szczepi na nim kulturę, moralność, wyobrażenie; kiedyś mieliśmy do czynienia z redukcją tekstu do obrazu, dziś – z rozbudowaniem obrazu do tekstu: konotacja nie jest już przeżywana jako naturalny rezonans zasadniczej denotacji utworzonej przez analogię fotograficzną; stoimy zatem wobec procesu, którego cechą charakterystyczną jest naturalizacja tego, co kulturowe.

Inne spostrzeżenie: na efekt konotacyjny słowa wpływa prawdopodobnie sposób jego prezentacji; im słowo bliższe obrazu, tym słabsza konotacja; przekaz słowny pochwycony w pewien sposób przez przekaz ikonograficzny wydaje się uczestniczyć w obiektywizmie tego ostatniego: fotograficzna denotacja czyni konotację językową bardziej „niewinną”; to prawda, że nigdy nie dochodzi do prawdziwej inkorporacji, ponieważ substancje obu struktur (tu graficzna, tam ikoniczna) nie dają się do siebie sprowadzić; prawdopodobnie można jednak mówić o różnej intensywności tego amalgamatu; podpis pod zdjęciem przynosi zapewne mniej oczywisty skutek konotacyjny niż wielki tytuł lub artykuł; tytuł i artykuł wyraźnie się oddzielają od obrazu – tytuł siłą uderzenia, artykuł oddaleniem, jeden – ponieważ rozbija, drugi – ponieważ odsuwa treść od obrazu; podpis, przeciwnie, przez samo swoje ułożenie i rozmiar wydaje się powielać obraz, czyli uczestniczyć w jego denotacji.

A jednak nie jest możliwe (i będzie to ostatnie spostrzeżenie dotyczące tekstu), by słowo „powieliło” obraz, ponieważ w trakcie przechodzenia od jednej struktury do drugiej nieuchronnie formują się znaczenia wtórne. Na czym polega związek między tymi elementami znaczącymi konotacji a obrazem? Chodzi, jak się wydaje, o wyjaśnianie, czyli, w pewnej mierze, o emfazę; istotnie, tekst najczęściej jedynie uwydatnia zespół konotacji za-

wartych już w fotografii; czasami jednak także wytwarza (wynaajduje) zupełnie nowy element znaczony – retroaktywnie niejako i z ogromną mocą wyprojektowany w obraz, sprawia wrażenie, jakby w nim był denotowany: „Otarli się o śmierć, ich twarze tego dowodzą”, donosi ogromny tytuł pewnej fotografii, na której widzimy Elżbietę i Filipa wysiadających z samolotu; tymczasem w chwili, gdy zdjęcie zrobiono, osoby te nic jeszcze nie wiedziały o wypadku, którego cudem właśnie zdołały uniknąć. Czasami nawet słowo może zaprzeczać obrazowi w sposób wytwarzający konotację kompensacyjną: analiza [Georga] Gerbnera (*The Social Anatomy of the Romance Confession Cover-Girl*) pokazała, że w pewnych romansowych magazynach przekaz werbalny ogromnych tytułów na okładce (o treści ponurej i bolesnej) towarzyszył zawsze obrazowi rozpromienionej cover-girl; dwa te przekazy zawierają tu kompromis; konotacja pełni funkcję regulacyjną, zapobiega mianowicie irracjonalnej zabawie projekcji-identyfikacji.

Fotograficzna beznaczeniowość

Kod konotacji, jak widzieliśmy, nie jest prawdopodobnie ani „naturalny”, ani „sztuczny”, lecz historyczny, lub też, jeśli kto woli, „kulturowy”; jego znakami są gesty, postawy, wyrażenia, kolory lub efekty, obdarzone pewnym znaczeniem za sprawą praktyk danego społeczeństwa: powiązanie między elementem znaczącym i znaczoną, czyli ściśle mówiąc znaczenie, pozostaje – jeśli nie nieumotywowane, to przynajmniej – całkowicie historyczne.

Nie można zatem mówić, że nowoczesny człowiek, odczytując fotografię, projektuje uczucia i wartości albo biorące się z jego charakteru, albo „odwieczne”, zatem infra- lub transhistoryczne, bez wyraźnego uściślenia, że samo znaczenie jest zawsze wypracowywane przez określone społeczeństwo i historię; znaczenie jest ostatecznie dialektycznym ruchem, który rozwiązuje sprzeczność pomiędzy człowiekiem kultury i człowiekiem natury.

Dzięki kodowi konotacyjnemu lektura fotografii jest więc zawsze historyczna; zależy od „wiedzy” czytelnika, zupełnie jakby chodziło o prawdziwy język [*langue*], zrozumiały tylko wtedy, gdy przyswoiliśmy sobie jego znaki. Biorąc wszystko pod uwagę możemy stwierdzić, że „język” [*langage*] fotograficzny w pewnej mierze przypomina niektóre języki ideograficzne, w których mieszają się jednostki analogiczne i sygnaletyczne, z tą różnicą, że ideogram jest doświadczany jako znak, podczas gdy „kopia” fotograficzna traktowana jest jako prosta i czysta denotacja rzeczywistości. Odnalezienie owego kodu konotacyjnego wymagałoby wyizolowania, inwentaryzacji oraz ustrukturyzowania wszystkich „historycznych” składników fotografii, wszystkich tych części powierzchni fotograficznej, które są odrębność zawdzięczają właśnie pewnej wiedzy czytelnika lub też, jeśli ktoś woli, jego sytuacji kulturowej.

Otóż w zamyśle tym trzeba prawdopodobnie pójść dużo dalej. Nic nie wskazuje na to, by w fotografii dało

się wyodrębnić jakieś części „neutralne”, a przynajmniej całkowita beznaczeniowość fotografii jest czymś chyba zupełnie wyjątkowym; żeby rozwiązać ten problem, trzeba by najpierw w pełni wyjaśnić mechanizmy fotograficznej lektury (w fizycznym już, a nie semantycznym znaczeniu) albo też, jeśli kto woli, percepcji; otóż na ten temat wiemy niewiele: w jaki sposób odczytujemy fotografię? Co na niej spostrzegamy? W jakim porządku, po jakiej linii prowadzimy wzrok? A nawet czym jest spostrzeganie? Jeśli zgodnie z pewnymi hipotezami [Jerome’a] Brunera i [Jean] Piageta nie istnieje percepcja bez natychmiastowej kategoryzacji, fotografia jest werbalizowana w tym samym momencie, w którym jest postrzegana; a nawet więcej: jest postrzegana jedynie jako werbalizowana (gdy zaś werbalizacja się odwleka, powstaje percepcyjny nieład, zapytania, niepokój podmiotu, traumatyzm, zgodnie z hipotezą G[ilberta] Cohena-Seata [*Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma*, 1958] dotyczącą percepcji filmowej). W tej perspektywie obraz, pochwycony natychmiast przez wewnętrzny metajęzyk [*méta-langage*], którym jest język [naturalny, *langue*], w rzeczywistości nigdy nie zbliżyłby się do stanu denotacji; istniałby społecznie jedynie zanurzony przynajmniej w pierwszej konotacji – kategorii języka; a wiadomo, że każdy język panuje nad rzeczami, konotuje rzeczywistość, choćby dokonując jej podziału; konotacje dotyczące fotografii zbiegałyby się więc, *grosso modo*, z zasadniczymi płaszczyznami konotacji językowej.

W ten sposób, poza konotacją „percepcyjną”, hipotetyczną, ale możliwą, napotkalibyśmy jej bardziej specyficzne formy. Przede wszystkim konotację „kognitywną”, której elementy znaczące zostałyby wybrane, zlokalizowane w pewnych częściach analogonu: mając przed oczami taki oto widok miasta, w i e m, że znajduję się w kraju północnoafrykańskim, po lewej bowiem widzę tablicę z arabskimi literami, w środku mężczyznę w gandurze itd.; lektura zależy tu ściśle od mojej kultury, od mojej znajomości świata; dobra fotografia prasowa (a wszystkie są takie, jako że podlegają selekcji) najprawdopodobniej wykorzystuje przewidywaną wiedzę czytelników – w celu zdynamizowania lektury wybierane są odbitki zawierające możliwie największą liczbę informacji tego rodzaju; jeśli fotografujemy zniszczony [trzęsieniem ziemi] Agadir, lepiej zaaranżować kilka znaków „arabskości”, choć przecież owa „arabskość” nie ma nic wspólnego z samym kataklizmem; konotacja mająca źródło w wiedzy jest bowiem zawsze siłą uspokajającą: człowiek lubi znaki, i lubi, gdy są jasne.

Konotacja percepcyjna, konotacja kognitywna: pozostaje problem konotacji ideologicznej (w bardzo szerokim znaczeniu tego słowa), czy też etycznej – wprowadzającej do lektury obrazu racje bądź wartości. Jest to silna konotacja, wymagająca bardzo dopracowanego elementu znaczącego, najlepiej z porządku syntaksy: spotkanie dwóch osób (co widzieliśmy, gdy była mowa o trikach), zmiana postawy, konstelacja przedmiotów; właśnie narodził się syn szacha Iranu; oto mamy na fotografii: kró-

lewskość (kołyska adorowana przez zgromadzone wokół tłum służących), bogactwo (liczne niańki), higiena (białe fartuchy, daszek kołyski z pleksiglasu), a jednak także ludzka natura królów (dziecko płacze), czyli wszystkie sprzeczne elementy mitu książęcego, tak jak go dzisiaj odbieramy. Chodzi tutaj o wartości apolityczne, a leksyka w tym zakresie jest bogata i jasna; możliwe (choć to tylko hipoteza), że konotacja polityczna, przeciwnie, najczęściej powierzana jest tekstowi, w tej mierze, w jakiej wybory polityczne są zawsze, można rzec, podejmowane w złej wierze: podobną fotografię mogę odczytać na sposób prawicowy bądź lewicowy (zob. na ten temat ankietę I.F.O.P., opublikowaną przez *les Temps modernes*, 1955); denotacja, lub jej pozór, pozbawiona jest mocy potrafiącej zmienić poglądy polityczne: żadna fotografia nigdy nikogo nie przekonała ani nie pozbawiła wiary (choć może w niej „utwierdzić”), a jest tak dlatego, że świadomość polityczna chyba nie istnieje poza *logosem*: polityka jest tym, co umożliwia *w s z e l k i e* języki.

Uwagi te kreślą rodzaj tablicy różnicującej konotacje fotograficzne; widzimy w każdym razie, jak duży jest zasięg konotacji. Czy to znaczy, że czysta denotacja, jakiej *p r z e d - j ę z y k i e m*, jest niemożliwa? Otóż jeśli istnieje, to prawdopodobnie nie na poziomie tego, co potoczny język określa jako nieznaczące, neutralne, obiektywne, ale zupełnie przeciwnie, na poziomie obrazów ściśle traumatycznych: trauma jest dokładnie tym, co zawiesza język i blokuje znaczenie. Oczywiście, zwykłe sytuacje traumatyczne da się uchwycić w procesie tworzenia fotograficznego znaczenia; to właśnie wtedy zostają one zasygnalizowane za pomocą kodu retorycznego, który je oddala, uwzniośla, uspokaja. Fotografie prawdziwie traumatyczne są rzadkie, gdyż w fotografii trauma całkowicie zależy od pewności, że dana scena rzeczywiście miała miejsce: *f o t o g r a f m u s i a ł t a m b y ć* (jest to mityczna definicja denotacji); mimo jednak stwierdzenia tego faktu (co, prawdę mówiąc, jest już konotacją) fotografia traumatyczna (uchwycone „na żywo” pożary, zatonięcia, katastrofy, przypadki gwałtownej śmierci) pozostaje fotografią, o której nic powiedzieć się nie da: fotoszok jest strukturalnie nieznaczący; nie da się uchwycić jakiejkolwiek wartości, jakiejkolwiek wiedzy, a ostatecznie jakiejkolwiek kategoryzacji słownej w instytucjonalnym procesie oznaczania. Można wyobrazić sobie coś w rodzaju prawa: im bardziej bezpośrednia jest trauma, tym trudniejsza staje się konotacja; lub też: efekt „mitologiczny” fotografii jest odwrotnie proporcjonalny do jej efektu traumatycznego.

Dlaczego? Niewątpliwie dlatego, że – podobnie jak każde dobrze ustrukturyzowane znaczenie – konotacja fotograficzna jest aktywnością zinstytucjonalizowaną; w skali całego społeczeństwa jej funkcja polega na scalaniu człowieka, czyli uspokajaniu; każdy kod jest zarazem arbitralny i racjonalny; każde odwołanie się do kodu jest więc dla człowieka formą aprobowania siebie, wypróbowywania poprzez umysł i wolność. W tym sensie analiza

kodów pozwala być może łatwiej i pewniej zdefiniować historycznie dane społeczeństwo niż analiza jego elementów znaczonych, gdyż te ostatnie często są traktowane jako ponadhistoryczne, mające źródło raczej w antropologicznej otchłani niż w prawdziwej historii: Hegel lepiej zdefiniował starożytnych Greków, szkicując ich sposób oznaczania natury, niż opisując całość ich „odczuć i wierzeń” na ten temat. Podobnie i my możemy chyba pokusić się o coś lepszego niż bezpośrednia inwentaryzacja ideologicznych treści naszych czasów; próbując bowiem odtworzyć w jego specyficznej strukturze kod konotacyjny komunikacji tak rozległej jak fotografia prasowa, możemy liczyć, że odnajdziemy też formy, w całej ich subtelności, którymi nasze społeczeństwo posługuje się dla samouspokojenia, i tym samym, że uchwycimy miary, odchylenia i głębokie funkcje tego wysiłku: jest to perspektywa tym bardziej pociągająca, że – jak powiedzieliśmy na początku – w zakresie dotyczącym fotografii rozwija się ona w formie paradoksu: sprawia on, że z bezwładnego przedmiotu powstaje język, nie-kultura zaś „mechanicznej” sztuki zmienia się w najbardziej społeczną spośród wszystkich instytucji.

Przełożył Wojciech Michera z zespołem
(Anna Wójcik, Małgorzata Szubartowska, Klaudia Szajkowska, Filip Makowiecki, Agnieszka Dziedzic)³.

* Tekst ukazał się pierwotnie w piśmie „Communications” 1 (1961), następnie zaś w I tomie (*Œuvres complètes* Rolanda Barthesa (Éditions du Seuil, Paris 1993)). Dziękujemy wydawnictwu Éditions du Seuil za zgodę na przedruk tekstu.

Przypisy

- Chodzi rzecz jasna o struktury „kulturowe” lub kulturowo przekształcone, a nie operacyjne – na przykład matematyczne, które tworzą strukturę denotowaną bez żadnej konotacji; gdy jednak przejmie ją społeczeństwo masowe, umieszczając na przykład formułę algebraiczną w artykule poświęconym Einsteinowi, ów przekaz, początkowo czysto matematyczny, zostaje obciążony solidną konotacją, teraz bowiem *o z n a c z a* naukę.
- Opisywanie rysunku jest łatwiejsze, ponieważ chodzi w sumie o opisanie struktury już konotowanej, przygotowanej ze względu na *z a k o d o w a n e* znaczenie. Być może właśnie z tego powodu testy psychologiczne wykorzystują dużo rysunków, bardzo mało zaś fotografii.
- Artykuł *Le message photographique* Roland Barthes opublikował w pierwszym numerze czasopisma „Communications”, które założył – wspólnie z Georgesem Friedmannem i Edgarem Morinem – na jesieni 1961 roku („Communications” 1961, t. 1, nr 1, s. 127-138). Przedruk ukazał się już po śmierci autora w III tomie jego *Essais critiques*, zatytułowanym *Lobvie et l’obtus* (Éditions du Seuil, Paris 1982), a także w *Œuvres complètes*, tome I, 1942-1965 (Éditions du Seuil, Paris 1993).
W pracy nad polskim tłumaczeniem tekstu Barthes’a brali udział uczestnicy translatorium, które prowadziłem w Instytucie Kultury Polskiej UW wiosną 2012 roku. Serdecznie im dziękuję – Wojciech Michera.