

O fotografii i etnografii

Hubert Czachowski

Nie tak dawno ukazał się doskonały numer „Polskiej Sztuki Ludowej. Konteksty” (3/4, 1992) poświęcony fotografii i filmowi. Poniższy tekst jest jakby postscriptum do tamtego numeru. Chciałbym zwrócić w nim uwagę na podobieństwo natury etnografii–antropologii i fotografii, na te same problemy nurtujące ich historię.

Otóż pierwsze związki są bezpośrednie i dotyczą tego, że etnografowie od samego początku zaanektowali aparat fotograficzny jako narzędzie niezbędne i doskonałe do swojej pracy. Stało się tak, gdyż u podstaw obydwu tych dziedzin leżała silna i przemożna chęć utrwalenia różnorodności świata, zrozumienia go i przybliżenia innym ludziom. Można powiedzieć, że fotograf i etnograf i tylko oni pełnią bardzo podobne role społeczne w tym samym miejscu. Przyjmują – bardzo wygodną skądinąd, ale i niebezpieczną – pozycję pomiędzy fotografowanym czy opisywanym kawałkiem świata a społeczeństwem, i to bez względu na przyjętą opcję metodologiczną czy epistemologiczną. Właśnie – spoglądając wstecz na historię fotografii i etnografii – te same problemy epistemologicznej natury nurtują etnografa opisującego Kultury i fotografa robiącego zdjęcia Świata. Podobne kwestie dotyczą w zasadniczym stopniu całej humanistyki, a w świetle postmodernistycznego przełomu – całej kondycji współczesnego człowieka. Jednak między fotografią i etnografią zachodzi tutaj wyjątkowa komplementarność.

W historię etnologii immanentnie wpisane są nieustające próby w pełni obiektywnego opisu kultury. Jej pierwsi koryfeusze „poznanie” traktowali jak najbardziej dosłownie i zasadniczo. To znaczy opisywali po prostu to, co widzieli i czego się dowiedzieli, uważając taki opis rzeczywistości za prawdziwy i w pełni obiektywny. Zgoła odmiennym schematem były próby tzw. podmiotowej rekonstrukcji kultury. Zawieszając swoje własne sądy i wnikając w struktury myślenia obcej kultury próbowano opisywać ją w jej własnych kategoriach. Miało to zabezpieczyć badania przed jakimikolwiek naleciałościami kultury etnologa. Dopiero niedawno uznano, że ten tak poszukiwany pełen obiektywizm w badaniach etnograficznych jest i tak niemożliwy. Clifford Geertz zauważył, że wszystkie dotychczasowe koncepcje metodologiczne w etnologii sprowadzały się do tego, aby „obejść się dając się obejść fakt, że wszystkie opisy etnograficzne są opisami opisującego, a nie opisywanego.”¹ Idący tym tropem Wojciech J. Burszta nazwał wiarę w tamte „pozytywistyczne” tendencje „etnograficznymi zabobonami.”² Etnologia to dla Geertza nic więcej, jak opis jednej formy życia w kategoriach innej. To właśnie w budowaniu „pomostu pomiędzy tymi, dla których się pisze i tymi, o których się pisze” („bycie tam i bycie tu”) widzi on podstawową siłę współczesnej antropologii.³

Historia fotografii przebiegała dość podobnie. Zdjęcia przez szereg lat były uznawane za dokładne odbicie świata. Malarstwo zawsze uważano za jego interpretację. Wynalazek fotografii zmienił wszystko radykalnie. Wydawało się, że oto mamy sposób na całkowite, w pełni jednoznaczne,

a przez to i obiektywne, odwzorowanie rzeczywistości. „Zbierać fotografie – to zbierać świat”, pisała Susan Sontag o tych pierwszych tendencjach, które zrodziła fotografia.⁴ Pierwsi fotografowie zachwyceni możliwością rejestracji, jaką dawał aparat, traktowali go jako kopiarkę, która sama spostrzega świat, a człowiek potrzebny jest tylko do uruchomienia migawki. Nie może więc dziwić entuzjazm, z jakim powitali ten wynalazek etnografowie. Zachwytwi, który wywoływały zdjęcia z powodu swojej prawdomówności i zdolności wiernego rejestrowania świata, towarzyszyła również niechęć spowodowana ich „nikczemną dokładnością”.⁵ Wydawać by się mogło, że właśnie fotografia zdołała pokonać wszelki relatywizm na rzecz zwycięskiego obiektywizmu.

Ten naturalny – jak potocznie sądzono – obiektywizm fotografii został jednak zakwestionowany. Fotograf postrzegany początkowo jako zupełnie neutralny obserwator, został zastąpiony przez fotografa relatywistę. Coraz powszechniejsze stało się przekonanie, jak pisze Sontag, że nigdy nie można zrobić dwóch identycznych zdjęć tego samego przedmiotu. Zauważono, że oprócz bezpośredniej informacji o świecie zdjęcia pokazują jeszcze i to co oraz jak sam fotograf widzi, spostrzega i – co jeszcze ważniejsze – jak ocenia świat, który fotografuje. „Stało się jasne, że nie istnieje prosta jednoznaczna (czytaj: w pełni obiektywna – przyp. HC) czynność zwana widzeniem [...], lecz spostrzeganie fotograficzne (czyt.: antropologiczne), które jest nową odmianą ludzkiej percepcji.”⁶ Tak więc i fotografie stały się interpretacjami. Wybór takiego, a nie innego ujęcia, takiego lub innego fragmentu, stosowanie powiększeń i retuszy, sposób oświetlenia, wybór filmu czarno-białego lub kolorowego, a nawet wybór filmu określonej firmy (nie wspominając już o możliwościach jakie daje współczesna technika komputerowa) staje się zawsze narzucaniem swoich kryteriów widzenia innym. Do tego dochodzi jeszcze sposób odbioru zdjęcia, który też zmienia się w zależności od kontekstu występowania. Czym innym jakościowo staje się zdjęcie reproduktowane na pierwszej stronie najpopularniejszego dziennika z obszernym komentarzem słownym, i to samo zdjęcie na fotograficznej wystawie w galerii, pośród dziesiątków innych, nawet nie związanych tematycznie. Wittgenstein, mówiąc o języku, podkreślał, że znaczeniem słowa jest jego zastosowanie. Sontag odnosi to z całą stanowczością do fotografii.⁷

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na jeden aspekt. Otóż, etnologowie dowiedli w swoich pracach, że badania obcej kultury ujawniają i ułatwiają zrozumienie własnej. Oglądając i analizując zdjęcia określonego fotografa, również dużo można powiedzieć o nim samym, a także o kulturze, w której partycypuje. Obserwacje są czynione zrazu dwutorowo – w stosunku do obcych i swoich. Podobnie jak fotografujący misterium w Górce Klasztornej, którzy robią zdjęcie raz Ukrzyżowanemu Chrystusowi, raz obserwującej to publiczności (il.). Ta swoista dwutorowość obserwacji jest możliwa tylko dla fotografów/etnografów umiejscowionych pośród

ku wydarzenia, wszyscy inni znajdują się z lewej, bądź z prawej strony. To właśnie do takiej sytuacji odnosi się pomost Geertza pomiędzy „byciem tam a byciem tu”.

Obecnie w fotografii pojawili się twórcy – jak postmoderniści w nauce, w tym także etnologii – otwarcie podejmujący grę z rzeczywistością. Zdjęcia takich autorów jak Jerzy Modrak, Thierry Geoffroy czy Bruce Gilden określa się mianem reportażu subiektywnego. Nie próbują już oni stać z boku wydarzeń i ich po prostu rejestrować. Sami stwarzają sytuację, w których – ich zdaniem – zacznie się dziać coś godnego pokazania. Np. z rozmysłem błyskają fleszem prosto w oczy zaskoczonych ludzi. W ten sposób podkreślają swoją obecność, jak i wpływ na fotografowaną scenę. W zgodzie z postmodernistycznymi założeniami sami stają się bohaterami swoich zdjęć, swoich meta-narracji.⁸ Współczesną fotografię nie interesują już bowiem proste fakty, lecz sposób ich podania i wyrażone w nich własne poglądy.

Jednak oprócz niemożliwego do wyeliminowania uwikłania się fotografa w siatkę pojęciową własnej kultury, pojawia się też możliwość manipulacji faktami. Może to sprzyjać np. nadmiernemu estetyzowaniu lub – gdy coś trzeciorzędnego staje się pierwszoplanowe – zakłóceniu właściwej hierarchii fotografowanych zjawisk. Interesujący zbiór tekstów na temat wiarygodnej rejestracji bądź kreacji rzeczywistości przez fotografów zawierają numery 5 i 7 z 1991 roku czasopisma „6 × 9 Fotografia”. Jest tam także zamieszczonych wiele zdjęć manipulujących rzeczywistością. Warto przeczytać się w teksty o specyficznej estetyce reportażu przekazujących obrazy z wojny w Zatoce Perskiej w 1991 roku. W mediach była to wojna o „spokojnym obliczu”, gdzie wspaniali amerykańscy chłopcy na swoich wspaniałych maszynach pilnowali światowego pokoju. A wszystko to działo się na tle pięknych krajobrazów, zachodów słońca i nawet wybuchy bomb były równie efektowne jak sztuczne ognie. Przed podobnymi problemami stają także etnologowie przeceniający z kolei swoje preferen-

cje kulturowe. W takich pracach być może jedynym bohaterem stanie się sam etnograf analizujący samego siebie, pozostanie samo „bycie tutaj” bez „bycia tam”.

Jak już wspominałem Geertz zasadniczą rolę nowej etnografii widzi właśnie w „umożliwianiu komunikacji mimo podziałów społecznych – różnic etnicznych, religijnych, klasowych, płci, języka i rasy.”⁹ Bardzo współbrzmia z tą koncepcją słowa Ch. Caujolla, który pisze, że fotografowie obecnie wcale nie chcą już być „ani obiektywni, ani wyczerpujący; chcą dać natomiast świadectwo spotkań, rzeczy przyjemnych i też podpatrzonych na twarzach ludzi i w krajobrazach świata.”¹⁰ Fotografię zaczyna się określać jako „medium subiektywnego reportażu”. Może tym wzorem etnografię można nazwać medium subiektywnego opisu. Wszystko to, co zostało tutaj zasygnalizowane, pokazuje jak bardzo ostateczny rezultat działalności etnografów i fotografów, uzależniony od ich ogólnego nastawienia, powstaje gdzieś pośrodku pomiędzy nimi samymi a podmiotami ich zainteresowań.

Sądzę, że wzajemne przypatrywanie się etnografów i fotografów historiom swoich dyscyplin, może okazać się rzeczywiście inspirujące dla obydwóch stron, zwłaszcza we właściwym rozpoznawaniu współczesnych dylematów, przed którymi stoją. Postmodernistyczne tendencje zbliżają te dwie podobne dziedziny do sztuki, często z bardzo interesującymi efektami. Na pewno pomogą one w zrozumieniu i zerwaniu ze stereotypem w pełni obiektywnego opisu kultury lub zdjęcia – dokumentu. Czy wobec tego współczesna wiedza o ograniczeniach poznania ludzkiego subiektywizmem upoważnia do dalszego dokumentowania i opisywania Świata? Myślę, że to wyzwanie jest ciągle ważne, a może obecnie – po przewartościowaniu starych przyzwyczajajen modernistycznie zorientowanej nauki – ważniejsze niż kiedykolwiek wcześniej, zarówno w fotografii jak i etnografii. W niemożliwym do zdefiniowania zachowaniu właściwych proporcji między „tam a tutaj” leży tajemnica ich powodzenia.

PRZYPISY

¹ C. Geertz, *Być tam, pisać tu*, „Ameryka” 1990, nr 3–4, s. 63
² W. Burszta, *Etnologia dzisiaj albo sila peryferii*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 2
³ Geertz, op.cit.
⁴ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986
⁵ Tamże, s. 84
⁶ Tamże, ss. 85–86

⁷ Tamże, s. 102
⁸ Por. Bożena Stokłosa, *W stronę dokumentu subiektywnego*, „6 × 9 Fotografia” nr 7/91, s. 46–65; patrz też 2/92 i 1/93
⁹ Geertz, op.cit., s. 63
¹⁰ Ch. Caujolle, *Fotografia i jej zastosowania*, „6 × 9 Fotografia” nr 7, s. 6



Fotografowie podczas Misterium Męki Pańskiej w Górcze Klasztornej, 1992.
Fot. Kinga Nemere-Czachowska