

„WSZYSCY WYSZLIŚMY Z WODY”¹

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie
Institute of Literary Research, Polish Academy
of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska9@gmail.com

*Utrwalić sztucznie wygląd cielesny istoty ludzkiej – to znaczy wyrwać ją rzece
przemijania i załadować na okręt życia.*

André Bazin²

*Aby wykonać dobre zdjęcie – powiada się powszechnie – trzeba je najpierw
samemu zobaczyć. To znaczy, że obraz musi już istnieć w głowie twórcy w chwili
albo na moment przed naświetleniem.*

Susan Sontag³

I.

Pierwsze zdjęcie – stary dagerotyp. Obraz uchwycony niewyraźnie, trochę zatarty, ale nietrudny do rozszyfrowania. Na metalowej, opalizującej płycie widać troje dzieci – dwie dziewczynki i chłopca. Dagerotyp zrobiono wkrótce po przejściu zarazy, dzieci są chude i zmęczone, ale przebrane do zdjęcia w najlepsze ubrania. Mizerne twarze, wyostrzone przez nadmiar pudru i twardy światłocień dagerotypu. Przed pozowaniem każde dostało po łyżeczce wywaru ze szpiku kostnego, na usztywnienie rysów twarzy – siedzenie bez ruchu trwało całe trzy minuty, co nie jest łatwe, zwłaszcza dla dzieci.

¹ Tytuł artykułu został zaczerpnięty z: G.G. Márquez, *Sto lat samotności*, tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1992, s. 68.

² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, wyb. i tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9.

³ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 110.

Pierwsza sylwetka, najwyraźniej widoczna na wyblakłej płytce – dziewczynka, jedenastoletnia, z palcem w buzi. Za plecami, na które opadają dwa cienkie warkoczyki, widać niewyraźny zarys oparcia bujanego fotelika. Nieobecne spojrzenie, mała jak zawsze zasłuchana w melodie kurantów – drewniane, rzeźbione zegary, synchronicznie wygrywające kolejne takty walca, są obowiązkowym wyposażeniem każdego domu w miasteczku (można je kupić od Arabów za kolorowe papugi). Prawa ręka dziewczynki zasłania chudą szyję, część podbródka i ust (ssanie kciuka jest nałogiem znacznie trudniejszym do porzucenia niż połykanie ziemi albo jedzenie zeszkrobanego ze ścian wapna). Na lewej ręce, słabiej widocznej, dziewczynka ma bransoletkę z kłem drapieźnika w miedzianej oprawie. Obok dorastający chłopiec, w czarnych aksamitach, drobniejszy od nieobecnego w tym czasie starszego brata: spojrzenie jasnowidza, nieprzytomny wyraz twarzy człowieka wbrew własnej woli oderwanego od ciekawszych zajęć (przed chwilą niechętnie porzucił swój warsztat złotniczy i poddał się zaordynowanym przez matkę upiększającym zabiegom). Na zdjęciu częściowo zasłonięty przez drugą dziewczynkę, patrzącą prosto przed siebie wzrokiem najprzytomniejszym z całej trójki. Ta mała ma w twarzy najwięcej rozsądnej trzeźwości, ale najmniej wdzięku. W tle za dziećmi, nieco po lewej, otwarte okno, światło pada z tyłu, podkreśla kontury, ale zacierza szczegóły. W obrysie framugi widać głęboki plan – niewyraźny fragment podwórka, gruby pień starego kasztanowca, jeszcze bez daszku z palmowych liści.

II.

Drugie zdjęcie – dagerotyp z 1838 roku. Obsadzony drzewami bulwar, fragment architektury Paryża, jeszcze sprzed przebudowy według pomysłu Haussmana. Światło pada z prawej strony, bryła domu na pierwszym planie ma miękkie modelunek z kilku odcieni szarości między bielą a czernią, ale głębia ostrości kończy się na dachu pierwszego budynku. Dalej obraz gubi półtony, ostry światłocien słabo różnicuje szarości i rysunek zabudowy z lewej strony przypomina grafikę.

Kadr robi wrażenie chaotycznego i przypadkowego – to nie jest Paryż z wysmakowanych fotografii Atgeta, to nie Cartier-Bresson z klarowną kompozycją. Odruch porządkowania obrazu, szukania równowagi, ściągą spojrzenie na lewą stronę zdjęcia, wzrok wędruje wzdłuż bulwaru. Być może



Louis Jacques Daguerre,
Boulevard du Temple,
Paryż 1838 (lub 1839)

przesunięcie punktu widzenia w lewo zharmonizowałoby kompozycję, ale wtedy fotograf nie mógłby patrzeć z wysokości pierwszego czy drugiego piętra.

Jeśli podzielić zdjęcie na połowy – prawa cięży dużymi jednolitymi płaszczynami i rozmytymi planami, lewa jest lżejsza – wibruje rytmem kreseczek młodych drzew, powtórzonym przez regularny rysunek okien lewej pierzei i kapryśnie rozmieszczone piony kominów. Jeśli zasłonić prawą stronę aż do dwóch trzecich domu na pierwszym planie – zdjęcie ożywa, zaciekawia, prowadzi wzrok od szczegółu do szczegółu i wreszcie, w płątaninie czarnych kresek, dostrzec można ludzką figurkę, jedyną na dziwnie wyludnionym bulwarze. Pierwszą w historii fotografii ludzką postać utrwaloną na zdjęciu.

III.

Pierwsze zdjęcie nie istnieje – tak *mógłby* wyglądać dagerotyp, do którego w *Stu latach samotności* Márqueza pozwali Rebecka, Aureliano i Amaranta, tuż po tym, kiedy zarazie bezsenności i pladze niepamięci położyło kres przybycie do Macondo Melquíadesa z jego cudowną miksturą i aparatem do dagerotypii. I na trochę przedtem, zanim José Arcadio Buendía, opętany ideą sfotografowania Boga lub pożegnania się z hipotezą o jego istnieniu, spędził mnóstwo czasu na eksperymentowaniu z techniką wielokrotnej ekspozycji. Kilka lat później, po ataku szafu wywołanym dręczącym przekonaniem, że „zepsuła się maszyna czasu” i codziennie jest poniedziałek, José Arcadio

zostanie przywiązany do pnia kasztanowca, gdzie pod daszkiem z palmowych liści, w towarzystwie zjaw z przeszłości, będzie się mierzył z chaosem świata, działającego według własnej, powikłanej chronologii.

Drugie zdjęcie istnieje – ale tak *nie mógł* wyglądać Boulevard du Temple w środku dnia. Nie mógł być aż tak opustoszały. Pod hasłem „Paryż”, w encyklopedii wydanej w 1866 roku, cytowanej przez Hansa Michaela Koetzle, ten odcinek bulwaru opisany jest jako „główne centrum życia mieszkańców Paryża, [...] [gdzie] szarlatani, somnambulicy, linoskoczkowie itp. konkurują z licznymi większymi i mniejszymi teatrami, których widownia upodobała sobie tak mrozące krew w żyłach numery, że ulice nazywano bulwarem zbrodni²⁴. To nazwa, która mogłaby wiele tłumaczyć, ale uliczki wyludnione są tylko na zdjęciu. Bulwar fotografowany przez Daguerre’a był pełen ludzi. Wszyscy zniknęli. Klient pucybuta ocalał, bo stał nieruchomo przez kilkanaście minut – tyle trwało naświetlanie dagerotypu. Kiedy uważnie przyjrzeć się postaci na zdjęciu, okazuje się, że widać coś jeszcze – coś, co zostało z figurki pucybuta – te fragmenty sylwetki, które trwały nieruchomo: kądłub bez rąk, zajętych energicznym glansowaniem butów klienta. Historycy fotografii, pisząc o zdjęciu, na którym po raz pierwszy zarejestrowano ludzką postać, zazwyczaj dodają coś w rodzaju: „a właściwie dwie”.

IV.

Pierwsze zdjęcie – tak *mógłby* wyglądać dagerotyp z Macondo. Ale mógłby też wyglądać zupełnie inaczej – został wymyślony, jego opisu brak w *Stuleciach samotności*. Márquez omówił pozowanie w dwu lakonicznych zdaniach i to jedyny ślad – obliwiający jest tylko puder na twarzy, wywar ze szpiku i czarne aksamity Aureliana. Resztę można sobie wyobrazić. Resztą można się bawić, wymyślać konwencje, mylić tropy, pytać. Czy Urszula pozwoliłaby Rebecce ssać palec w takim momencie? A jeśli tak, to kciuk której dłoni trzymałaby w buzi dziewczynka? Na której ręce miała bransoletkę z kłębkiem drapieżnika i czy w tym czasie jeszcze ją nosiła? Czy mogła pozować, siedząc w swoim bujanym foteliku? A fryzura Rebeki? Czy nadal miała warkoczyki, tak jak wtedy, gdy zjawiała się w domu Buendíów? Aureliano i Amaranta – czy byli do siebie fizycznie podobni? Jak układali ręce? Jak

²⁴ H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1, tłum. E. Tomczyk, [Warszawa] 2008, s. 19.

trzymali głowy? Rebeka i Amaranta – za kilka lat połączy (podzieli) je namiętność do nauczyciela tańca, bladego wymoczek Pietra Crespi – czy w ich twarzach, spojrzaniach, układzie ciała już widać, jak różne kobiety z nich wyrosną?

Dobrze, że w Macondo znalazł się przyrząd do dagerotypii, a nie aparat z kolorowym filmem. W kolorze komplikacje rozmnożyłyby się jak żółte kwiatuszki w szklance ze sztuczną szczęką Melquíadesa. Przede wszystkim – kolory światła w Macondo, potem: kolory sukienek dziewczynek, odcienie skóry, połysk oczu, matowość cieni, załamania płaszczyzn, niuanse półtonowych zestawień.

V.

Drugie zdjęcie – jak *mógłby* wyglądać bulwar Daguerre’a? Gdyby w XIX-wiecznym Paryżu znany był wywar ze szpiku kostnego jako niezawodny środek na usztywnienie rysów twarzy i, być może, całej reszty, dagerotyp uchwyciłby przechodniów, spacerowiczów, ze trzy, cztery powozy, omnibus, handlarzy, jarmarcznych cyrkowców, a może nawet linoskoczka. Inspirujące dla wyobraźni mogłoby być inne znane przedstawienie bulwaru du Temple – akwarela Eugène’a Lami. Niestety, obraz, owszem, przedstawia bulwar zatłoczony aż nadto, ale nie w zwykłe letnie popołudnie, tylko podczas parady wojskowej, w dniu zamachu na Ludwika Filipa, na trzy lata przed powstaniem dagerotypu.

Wyobrażając sobie tych, których nie zapamiętało zdjęcie, można wędrować bulwarem w różnych kierunkach. Jak mogli wyglądać? Jaka moda obowiązywała tego roku w Paryżu? Jak wyglądały powozy, konie, uliczni sprzedawcy? Kto mógł przechadzać się bulwarem? Hugo, jeśli akurat nie pomieszkował w Château des Roches? Nerval? Młody Baudelaire? Może za kilka lat to właśnie na tym bulwarze zobaczy swoją „Przechodzącą”? Albo: gdzie stał dom z numerem 42, w którym kilkanaście lat później Flaubert pisał *Panią Bovary*? Jaki miał widok z okna?

Albo: co, patrząc na dagerotyp, czuli ludzie, którzy zniknęli ze zdjęcia?

VI.

Przyglądanie się zdjęciom jest doświadczeniem szczególnym. Fotografia, ze swoją nieuchwytną czasowością, uwodzi pamięć i otwiera przestrzeń dla wyobraźni. Daje możliwość wędrowania w czasie, tropienia śladów – nie

tylko tam, gdzie zdjęcie można wymyślić („jak mógł wyglądać dagerotyp z Macondo?”), i nie tylko tam, gdzie luka domaga się wypełnienia (*Boulevard du Temple*). Przestrzeń dla własnych odkryć, drogi poszukiwań, miejsca, w których chciałoby się zatrzymać na dłużej, są ukryte, zaszyfrowane na wielu zdjęciach, także tych niepozornych.

„Najmniejsze nawet zdjęcie – pisał Edouard Pontremoli – w które włożono choć trochę starań, ożywia się od wewnątrz, zdaje się nadążać za trwającym właśnie ruchem – tak jakby uchwycona atmosfera pozostawiała każdemu dosyć swobody, aby posuwać się naprzód po obranej trajektorii, albo po prostu na to, by odetchnąć”⁵.

Ruch wyobraźni fotografa jest ruchem *od przygody do porządku*, od szkicu pomysłu, od wolnej gry skojarzeń do klarownej konstrukcji zdjęcia. Tam, gdzie kończy się gra wyobraźni fotografa („gotowe” zdjęcie), zaczyna się podróż widza: *od porządku do przygody*, od konkretnego obrazu do leniwych wędrówek ścieżkami czasu, wśród wspomnień, znaków, metafor. Zdjęcie jest punktem dojścia dla fotografa i punktem wyjścia dla widza – tu schodzą się drogi, którymi wędrował pierwszy, i rozchodzą ścieżki, którymi pójdzie drugi.

Fotografia miałaby tu wiele wspólnego z poezją. W dość radykalnym spojrzeniu fotografa Duane’a Michalsa – bardzo wiele: „Nie zobaczyłem tego, co sfotografowałem, ja to stworzyłem. Fotografia jest aktem poetyckim w znaczeniu greckiego *poiein*, co oznacza po grecku wytwarzać, zmyślić”⁶. W pomysłach Michalsa pobrzmiewa refleksja Hansa Beltinga, który zwracał uwagę na to, że fotografia może „[...] odzwierciedlać to, co zupełnie nie daje się odzwierciedlać, a jedynie wyobrażać. Nic nie pomaga skierowanie aparatu na świat: tam na zewnątrz nie ma żadnych obrazów. Czynimy je (lub je posiadamy) wyłącznie w nas samych”⁷.

Analogię między oglądaniem zdjęcia a czytaniem wiersza w bardziej umiarkowany sposób dostrzegali teoretycy fotografii, François Soulages:

⁵ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 90.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków [cop. 2007], s. 87.

⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 259.

„Wszystko pozostaje do zrobienia przez nas, odbiorców – pisał – przyjąć obraz tak, jak odbiera się poezję, to znaczy w sposób poetycki, szukać klucza do niego i przede wszystkim go nie znaleźć”, po czym dodawał: „Dla Mallarmégo wiersz stanowi tajemnicę, do której klucza musi szukać czytelnik. Oglądając zdjęcie, stajemy w jej obliczu”⁸.

Bardziej poetycko ujął to Pontremoli: „Właściwie nie byłoby na co patrzeć – pisał o zdjęciach – gdyby nie zaskakujący motyw, nikły ślad, stwarzający okazję do zadumy. Nie chodzi tu o rozmarzenie, lecz o to, żeby puścić wodze fantazji. O umiejętność wykroczenia poza prozaiczną treść informacyjną dopracowanego obrazu. O Bachelardowski osobisty nieład, prywatne dywagacje”⁹.

O krok dalej poszedł Barthes, który twierdził, że aby dobrze zrozumieć zdjęcie, warto odwrócić wzrok albo zamknąć oczy¹⁰. Można by dodać, pożyczając sformułowanie od Kubricka, że powinny to być oczy „szeroko zamknięte”.

VII.

Przyglądanie się zdjęciom, praca (zabawa) wyobraźni widza, to stawianie pytań, na które zdjęcia nie dają odpowiedzi, to budowanie tego, czego na nich nie ma, bo być nie może. To przekładanie dwuwymiarowej płaszczyzny na trójwymiarowy świat, lepienie kształtów, układanie faktury, dodawanie ciepła, zapachów, dopowiadanie czasu i miejsc, które zostały poza kadrem. Pytanie o to, co było przedtem, i co zdarzyło się potem.

Fotografia ożywia pragnienie, pobudza ciekawość, wprawia w ruch wyobraźnię, która bezkarnie hasając po zatrzymanym na zdjęciach świecie, chce więcej i więcej. Świat na zdjęciach jest jednocześnie ekscytujący, bo obcy, nieznany – i bezpieczny, bo unieruchomiony, poddany patrzącemu. Prawdziwy i nieprawdziwy, w przeszłości i teraźniejszy, tam, ale tu. Fotografia daje złudzenie, że można znaleźć się *tam*, nie ruszając się *z tu*, że można przeskoczyć do *wtedy*, nie opuszczając *teraz*. To niemożliwe, ale uwodzicielska siła tej iluzji sprawia, że chce się próbować, ciągle i ciągle. Świat

⁸ F. Soulages, op. cit., s. 119.

⁹ E. Pontremoli, op. cit., s. 69.

¹⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 96.

na zdjęciu jest na wyciągnięcie ręki, kruchy, bezbronny, ale bezlitośnie niedostępny; bliski, tuż, tuż, ale nieuchwytny. Jak w wierszu E.E. Cummingsa, choć to analogia nie do końca uprawniona – to nie jest wiersz o fotografii. Ale – przy odrobinie fantazji, której domagał się Pontremoli – dwa fragmenty można uznać za wyjątkowo trafną ilustrację tej intymnej sytuacji, jaką jest przyglądanie się zdjęciu (tu: fotograficznemu portretowi).

Gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł

gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł, w szczęśliwie odległym
od wszelkich doznań miejscu, trwa cisza twych oczu:
w najkruchszym z twoich gestów jest coś, co mnie otacza,
czego dotknąć nie mogę, bowiem jest za blisko
[...]

żadna z rzeczy widzialnych nie zdoła dorównać
mocy twej natężonej kruchości: jej tkanki
zniewalają mnie barwą swoich krain, każde
tchnienie wydając z siebie na śmierć i na zawsze¹¹

Być może w fotografii, tak jak w fascynacji z wiersza Cummingsa, najciekawsze jest to, że nie zaspokaja pragnienia, tylko je ożywia. Dzięki temu przyglądanie się zdjęciom jest doświadczeniem szczególnym – nie jest się ani *tam*, ani *tu*, ani *wtedy*, ani *teraz*, tylko gdzieś pomiędzy, w poruszonej pragnieniem wyobraźni.

VIII.

Taki sposób przyglądania się zdjęciom, taka nieco naiwna lektura fotografii, zakłada milczący pakt z fotografem, zgodę na iluzję, bez której trudno o przygodę wyobraźni. Wolimy wierzyć, wolimy nie wiedzieć. Lepiej nie zaglądać za kulisy. To dlatego, kiedy ogląda się zdjęcia z sesji, na których widać fotografa, chaos przygotowań, sztab asystentów, zwykłość, codzienność, zaskakującą banalność przestrzeni, z której dopiero wykroi się zdjęcie – to wszystko budzi uczucie lekkiego zażenowania, trąci tandetą. Jakby patrzyło się na coś, na co nie powinno się patrzeć. Na coś, co burzy magię fotografii, o której śladach tak poetycko pisał Edgar Morin.

¹¹ E.E. Cummings, *Gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł*, [w:] idem, *150 wierszy*, wyb. i tłum. S. Barańczak, Kraków 1983, s. 145.

Z drugiej strony, fotografia oferuje twardy grunt, pewne oparcie: Barthesowskie „to, co było”, lub, jak chciał Soulages, „to, co zostało odegrane” – *chwilę*, która mignęła przed obiektywem, czas, który zatrzymał się na zdjęciu, przeszłość, która się wydarzyła.

Barthes nazywał odgłos zwalnianej migawki „głosem Czasu”:

Dla mnie głos Czasu nie jest smutny: lubię dzwony, wielkie zegary, małe zegarki – przypominam sobie, że u początków materiał fotograficzny należał do stolarstwa artystycznego i mechaniki precyzyjnej. Aparaty były w gruncie rzeczy zegarami do patrzenia i być może ktoś bardzo dawny we mnie słyszy jeszcze w aparacie fotograficznym – żywy odgłos drewna¹².

Zegary do patrzenia wybierają chwile z aptekarską precyzją. Właśnie ta, nie inna – ze wszystkich momentów w biegu czasu właśnie ten został zatrzymany. Jak w zabawie w „raz, dwa, trzy – Baba Jaga patrzy” – i czas nieruchomieje jak zaczarowany, ostatecznie, nieubłaganie.

Nie potrafię sobie wyobrazić lepszego obrazu Sądu Ostatecznego – pisał Giorgio Agamben o zdjęciu *Boulevard du Temple*. – Ludzkie mrowie – a więc cała ludzkość – jest tu obecne, ale niewidoczne, przed sądem staje bowiem tylko jedna osoba, jedna egzystencja: ta właśnie, żadna inna. W jaki zatem sposób życie tego człowieka zostało zarejestrowane, uchwycone, uniesmiertelnione przez anioła Dnia Ostatniego, który jest także aniołem fotografii? W chwili ostatecznej każdy człowiek zastyga na wieczność w najbliższym z powszednich gestów¹³.

Gdyby trochę przeformułować tę metaforę, przyglądając się sytuacji fotografowania, można zauważyć, że stawanie przed obiektywem zawsze przypomina stawanie przed sądem, że na każdym zdjęciu fotografowany „zastyga na wieczność w najbliższym z powszednich gestów”. Że w fotografii każda chwila przypięczonej trzaskiem migawki jest chwilą ostateczną, że „innego końca świata nie będzie”.

¹² R. Barthes, op. cit., s. 27.

¹³ G. Agamben, *Dzień sądu*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa [cop. 2006], s. 36.

IX.

Czym jest, czym może być chwila w fotografii?

Wynalazek fotografii był wstrząsem dla tradycyjnego myślenia o czasie i pamięci, zmienił odczucie związku między teraźniejszością a przeszłością. Od kiedy na świecie pojawiły się zdjęcia, przeszłość już nie umykała w niepamięć w równym, spokojnym rytmie mijających zdarzeń; żywa tak długo, dopóki była na wyciągnięcie ręki, blednąca wraz z pamięcią dwu, trzech pokoleń. Fotografia *uzmysłowiła*, czym jest chwila, czym jest wspomnienie o niej i czym jest jej obraz – zamknięta w kadrze delikatna, krucha warstwa świata, uchwycona przez obiektyw i przełożona na papierową czerń, biel i całą gamę szarości. Chwila stała się czymś, co można dotknąć, wziąć do ręki, mieć. Zdjęcie – papierowa chwila, skrawek świata, warstwa czasu, nowy, zdumiewający przedmiot, który zjawił się na świecie wkrótce po wynalezieniu fotografii.

Chwila nie ma definicji, ale intuicyjnie nazywamy tak raczej kilka sekund niż kwadrans, coś bliższego mrugnieniu powiek, mgnieniu oka, wciśnięciu migawki aparatu. A ile trwa „fotograficzna chwila”, ta porcja czasu, którą potocznie określa się jako „chwile zatrzymaną na zdjęciu”? Fotograficzna chwila jest bardzo elastyczna. Rekordowo długa trwała ponad osiem godzin – tyle trzeba było naświetlać cynową płytę, na której Nicéphore Niépce utrwalił swój *Widok z okna pracowni* (1827), zamglony kadr z ledwo widocznym dachem stodoły i gołębnikiem. To pierwsze zdjęcie w historii fotografii było technicznym majstersztykiem – wykonane na płycie pokrytej bituminem, masą podobną do asfaltu, która twardniała i lśniła tam, gdzie padało słońce, a z zacienionych fragmentów można było zmyć ją lawendowym olejkim.

Twierdzenie, że *Widok z okna pracowni* zatrzymał w kadrze chwilę, jest ryzykowne, podobnie jak pytanie, którą chwilę z ośmiu godzin widać na zdjęciu. Efekt tego zamieszania można obejrzeć, przyglądając się bryłom budynków: słońce oświetla jednocześnie dwie przeciwległe ściany. „Popołudniowe słońce – napisał o zdjęciu Niépce’a Douwe Draaisma – wytarło poranne cienie”¹⁴.

¹⁴ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 170.

Sto trzydzieści lat później fotograficzna chwila mogła trwać jedną milionową sekundy. Tyle czasu potrzebował Harold Edgerton, żeby w 1957 roku, przy użyciu stroboskopowej lampy błyskowej, sfotografować spadającą kroplę mleka.

Chwila – mgnienie oka, trzask migawki, cięcie.

X.

Brzytwa okamgnienia

Spójrz, właśnie tędy przeszła brzytwa okamgnienia –
 płamki zakrzepłej sepii świadczą o jej przejściu;
 z prawej zalane łąki i dachy obejścia
 ponad nadmiarem siwej, nieprzejrzystej wody,
 z lewej oni: tobołek, kufajka, patelnia,
 warstwy rozwiłgłych spódnic i rozmyte brody

pod kreskami kaszkietów. Łodzie ratunkowe
 dojdą albo nie dojdą z Brzeźcia lub Kamienia.
 Stan wody bez zmian. Zastój. Brzytwa okamgnienia
 odcina to, co zbędne: całą resztę świata
 za rozlewiskiem, jakieś sztaby kryzysowe
 w surdutach, z wąsem, z lśnieniem słuchawek na blatach

szerokich, mahoniowych biurtek. To, co płaskie,
 zostało na płaszczyźnie, na lśniącej powierzchni
 cięcia: trafiają do nas te, nie inne kreski
 deszczu, bez chwili przed i po, i wielka
 woda i strach (na wróble) i ukryte paski,
 na których wisi w pustce mała, czarna Leica¹⁵.

Kolejność zdarzeń: na początku była powódź. Ktoś na nią patrzył i zrobił zdjęcie. Ktoś na nie patrzył i napisał wiersz – o powodzi, o zdjęciu powodzi i o metaforze fotografii. To niby oczywiste, ale warte uporządkowania, bo *Brzytwa okamgnienia* wymyka się z rąk za każdym razem, kiedy wydaje się, że można coś uchwycić.

¹⁵ J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, [w:] idem, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 5.

Po kolei – o samej powodzi wiadomo niewiele. Prawdopodobnie lata międzywojenne, wieś albo małe biedne miasteczko, jakich nad Bugiem było wiele – z synagogami, cerkiewkami, kościołami, tatarskimi meczetami.

Co wiadomo o zdjęciu? Że zostało zrobione małoobrazkową Leicą, a więc w prostokątnym formacie o proporcjach 2:3, w sepii.

Pierwsze czytanie zdjęcia: jak można je zrekonstruować na podstawie opisu z wiersza? Czego można się domyślać, kiedy wiersz, dokumentalnie bardzo oszczędny, zostawia niedosyt, zaprasza do gry?

Z prawej – „dachy obejścia”, więc na pewno dach chałupy, może też obórki, stodoły. Pewnie była i piwniczka, ale ona pierwsza znalazła się pod wodą. Zaraz po niej – dom. Jaki? Tradycyjna chałupa z sienią i dwiema izbami, tą lepszą, reprezentacyjną, i gorszą, codzienną, z piecem i zapieczkiem? Co na podłodze – polepa, klepisko? Co na dachu – słomiana strzecha, gont, wiór? Co tam zostało pod linią wody, co pływa uwiecznione między czterema ścianami, a co, wychlustane przez okna i drzwi, dryfuje wokół domu albo leniwie kołysane podpływa to tu, to tam, na podwodnej łące wśród koniczyny i rumianków? Gdzie są zwierzęta – jakieś kury, kaczki, pies, może krowa? I jak to się stało? Woda wdarła się gwałtownie? Podnosiła się powoli? Nie wiadomo.

Po lewej – oni. Co najmniej troje – jedna kobieta i dwóch mężczyzn. Być może czworo, pięcioro albo więcej. Uratowane: patelnia, tobołek (co w tobołku?). Kobieta (kobiety) w spódnicach, być może włożonych jedna na drugą. Mężczyźni – brodaci, w kaszkietach, tej ludowej odmianie, czyli trochę bezkształtnych czapkach z daszkiem. Jeśli kaszkiety są na zdjęciu tylko kreskami, to znaczy, że mężczyźni mają lekko uniesione głowy, jakby patrzyli przed siebie i odrobinę w górę – na niebo, na deszcz? Stoją, może siedzą, ale nie wiadomo na czym – niezalana wysepka gruntu, pagórek, stóg siana, wyrwane drzwi, dłubanka, pychówka?

O kompozycji trudno coś powiedzieć, poza tym, że prawdopodobnie jest dwudzielna, zrównoważona. Zdjęcie przypomina jedną z odmian dość konwencjonalnych ujęć powodzi – pokazuje, dokąd doszła woda, co zostało i kto czeka na ratunek. Inne, najczęściej eksploatowane odmiany powodziowej fotografii, to na przykład wersja dramatyczna – dynamiczne zdjęcia ludzi walczących z żywiołem, albo wersja ironiczna, bardziej współczesna, grająca zaskakującymi zestawieniami, dopuszczalna tylko wtedy, kiedy już jest po wszystkim i nie było tak groźnie. No i liryczna – unoszący się na wodzie

pluszowy miś, kura na drzewie, pies na dachu. Tutaj – nic z tych rzeczy, brzytwa okamgnienia cięła na poważnie.

XI.

Jeszcze jedno czytanie zdjęcia – trzeba uchwycić jego geometrię. Poziomy: granica wody, linia horyzontu, kalenice dachów, daszki kaszkieców. Piony: chyba nieobecne, ludzie opisani są raczej jako zwarta, bezkształtna grupa (rozwilgłe warstwy spódnic, rozmyte brody) niż wyraźne, odrębne sylwetki; być może strach na wróble, jeśli potraktować go dosłownie; nic nie wiadomo o drzewach. Przewaga poziomów podkreślałaby statyczność obrazu, surowy spokój i pustkę.

Ten sam rodzaj chłodnego dystansu słyhać w wierszu. Dramatyczna sytuacja relacjonowana jest dość beznamyślnie – to nie reporterski obrazek z zalanego wodą miasteczka, to uważne przyglądanie się zdjęciu, próba namysłu nad fotografią. Miękki, leniwy tok opowieści płynie regularnym trzynastozgłoskowcem, długie frazy meandrują od wersu do wersu, spokojnie prowadzone przerzutniami od zwrotki do zwrotki. W tej hipnotyzującej płynności wiersza z powtarzalnym układem rymów i regularną budową zwrotek, w tym usypiającym rozkołysaniu szumiących i miękkich spółgłosek są momenty nagłego zatrzymania. Pierwszy – w drugiej zwrotce, w najkrótszym zdaniu: „Zastój”, poprzedzonym nieco dłuższym: „Stan wody bez zmian.” Wśród zdań ciągnących się przez pięć, sześć, a nawet siedem wersów to istotne wyróżnienie. Drugie wytrącenie z płynnego biegu wiersza to – jedyny jedenastozgłoskowy – czwarty wers ostatniej zwrotki, zatrzymujący uwagę przy zwrocie „bez chwili przed i po”.

Zastój, bez chwili przed i po – właśnie tym jest zdjęcie, wycięte ze świata „brzytwą okamgnienia”. Ta, nie inna chwila.

XII.

Brzytwa okamgnienia. Tym razem z czasu i przestrzeni wycięła właśnie to – zdjęcie ludzi czekających na ratunek. Z brzytwą nie ma żartów – plamki zakrzepłej sepii są jak ślady krwi. Wycięty kawałek rzeczywistości ma się nienajlepiej, wszędzie martwa woda, a to, co żywe, traci kontury, rozpada się i rozkłada – *roz-wilgłe* i *roz-myte*. Bezkształtne, tobołkowate, *roz-miękłe*.

Wiersz odnosi się do zdjęcia, do zatrzymanego obrazu, jednej chwili wyciętej z biegu życia, ale gdzieś w tle jest drugi plan – opowieść o powodzi

i pytanie, co się z nimi stało „naprawdę”, co było dalej. Napięcie między tymi dwoma planami buduje gra dwuznaczności. „Stan wody bez zmian”, „zastój” mogą oznaczać fotograficzne znieruchomienie, mogą też symulować „prawdziwy” komunikat hydrologiczny. Zdanie: „brzytwa okamgnienia / odcina to, co zbędne: całą resztę świata / za rozlewiskiem” może być fotograficzną metaforą, opisującą wyrzucenie poza kadr tego, co zaśmieca zdjęcie, ale, narzucając skojarzenie ze zwrotem „odcięcie od świata”, sugeruje odniesienie do pozafotograficznej rzeczywistości. To w niej, to w „prawdziwym” świecie nie wiadomo, co stanie się z ludźmi – „łódzie ratunkowe dojdą albo nie dojdą”. W porządku fotografii – oni już są uratowani, ocalili, bo ocaliło ich zdjęcie, we właściwym momencie zatrzymało czas, ruch, podnoszący się poziom wody. W takim odczytaniu „brzytwa okamgnienia” byłaby momentalnym wyrwaniem najważniejszej chwili z biegu zdarzeń, wyłowieniem z rzeki czasu. Rzeczywiste odcięcie od świata to katastrofa, śmierć, niepamięć. Fotograficzne cięcie ocala z katastrofy, uwiecznia, ratuje od zapomnienia.

Poza „lśniącą powierzchnią cięcia” została Leica – i to następna uwodzielska sztuczka tego wiersza, kolejne (drugie?, trzecie?) dno w tym zalanym wodą świecie. Gdzieś w pół drogi między abstrakcją fotograficznej metafory a konkretem ludzi czekających na pomoc był ktoś, kto zrobił to zdjęcie. Nie byli sami. Leica nie wisiała w pustce, tylko na szyi fotografa. Na pasku („czarne paski”), może takim, na jakim ostrzy się brzytwę.

„Brzytwa okamgnienia” z wiersza Jacka Dehnela nie jest figurą jednoznaczną – nie jest jasne, czy chodzi o cięcie na płaszczyźnie (wykrojenie obrazu), jak wycięcie kadru, czy o cięcie na osi czasu (wykrojenie chwili). Nie jest jasne, czy sformułowanie: „właśnie wtedy *przeszła* brzytwa okamgnienia” jest tylko stylistycznym ozdobnikiem, czy sugeruje, że owo „przejście” jest niczym huragan, kataklizm, z którego oni, ułaskawieni wybrańcy, ocalili, jak z potopu.

Jakkolwiek interpretować „brzytwę okamgnienia” z wiersza Dehnela – odcięła to, co zbędne, zostawiła to, co najważniejsze. To warunek skomponowania dobrego zdjęcia – tylko „te, nie inne kreski deszczu”, ten, nie inny decydujący moment, „bez chwili przed i po”, żadnych zbędnych elementów. Żadnych bytów ponad potrzebę – taka fotograficzna brzytwa Ockham-mgnienia.

XIII.

Fotograficzna koncepcja „decydującego momentu”, czyli „brzytwa okamgnienia” przełożona na teorię fotografii, była jednym z bardziej znaczących pomysłów związanych z czasowością zdjęcia, wagą chwili. Jej autor, Henri Cartier-Bresson, pisał: „Rzeczywistość jest chaotycznym potopem i dlatego należy dokonać wyboru, który w harmonijny sposób uporządkuje treść i formę”¹⁶. Tam, gdzie wszystko płynie i nawet jednorazowe (nie mówiąc o dwukrotnym) wejście do rzeki jest sprawą dyskusyjną, trzeba w strumieniu czasu uchwycić jedyną chwilę, taką kompozycję, w której wszystkie elementy znajdują się w idealnej równowadze – dla Cartier-Bressona różnica pomiędzy poprawnym a dobrym zdjęciem była „kwestią milimetra”.

Przewędrował pół świata ze zwykłą Leicą w kieszeni płaszcza, fotografował przy zastanym świetle, tylko w czerni i bieli, nigdy nie retuszował zdjęć, nie manipulował negatywami, nie inscenizował, nie stosował technicznych sztuczek. Opowiadał, że nie umie podróżować – „lubię to czynić powoli, przygotowując się do podróży do jakiegoś kraju, a gdy się już w nim znajduję, to chciałbym zostać dłużej i żyć tak, jak żyją tam jego mieszkańcy”. Powtarzał: „życie zabiera dużo czasu, korzenie tworzą się powoli”¹⁷.

Nad albumem *Europejczycy*, wydanym w 1955 roku z okładką zaprojektowaną przez Joana Miró, Cartier-Bresson pracował pięć lat, jeżdżąc po Europie i przyglądając się chwilom, ludziom, miejscom. Na polskiej wystawie „Europejczycy” w 2008 roku można było obejrzeć zdjęcia, które znalazły się w albumie, i te, które fotograf zrobił w trakcie wcześniejszych i późniejszych podróży po Europie. Cartier-Bresson pisał: „Fotografować to znaczy wstrzymać oddech, uruchamiając wszystkie nasze zdolności w obliczu ulotnej rzeczywistości”¹⁸. Podobnie ogląda się jego zdjęcia – wstrzymując oddech.

XIV.

Na zdjęciach: witryna zakładu fryzjerskiego w Rzymie, z manekinem zerkającym na fryzjera, dzieci w Madrycie na tle wysokiego białego muru nieregularnie upstrzonego kwadracikami okien, uliczna scena z Alicante

¹⁶ F. Soulages, op. cit., s. 40.

¹⁷ H. Cartier-Bresson, *Des Européens – Europejczycy*, red. E Ziemińska, tłum. D. Marciak, Warszawa 2008, s. 20.

¹⁸ Ibidem, s. 21.

z niezwykle ułożeniem rąk trzech postaci, rozneglizowany piknik na brzegu Marny, dziewczuszka w brudnej sukience wspinająca się na Mur Berliński, i inna, w Rzymie, na zacienionym podwórku-studni, w kwadracie słońca padającego z ukosa. I jeszcze praczki w Grecji – z drewnianymi kijankami, w rzece po kolana, i piękna staruszka na ławce w Hyde Parku, z poduszką za plecami i w przeciwdeszczowym kapturku na głowie.

Te obrazy są jednocześnie chłodne i zmysłowe, stonowane i mocne w wyrazie. Większość z nich wygląda jak zdjęcia pozowane, niektóre nawet jak długo i mozolnie ustawiane – wydaje się niemożliwe, żeby żywa, rozgadana rzeczywistość rozdawała takie prezenty. Ale świat na tych zdjęciach nie wygląda na upozowany, wygląda jak złapany w momencie takiej równowagi i harmonii, która zdarza się raz na milion chwil – ma w sobie lekkość, wdzięk, element niespodzianki.

Wielokrotnie pytany, jak możliwe jest uchwycenie „decydującego momentu”, Cartier-Bresson odpowiadał, że działa instynktownie: „Po prostu to czuję”, albo: „Kocham malarstwo. Jeśli chodzi o fotografię, nic z tego nie rozumiem”¹⁹. Twierdził, że fotograf powinien mieć malarskie oko. Sam miał nie tylko malarskie oko – także malarskie poczucie harmonii, wycucie stylu i smaku, malarskie spojrzenie na linie, płaszczyzny, światłocien. Studiował malarstwo, zafascynowany zwłaszcza kubizmem i surrealizmem, zawsze podkreślał, że to od malarstwa wszystkiego się nauczył. W jego koncepcji „decydującego momentu” można doszukać się dalekiego wpływu Gottholda E. Lessinga i teorii brzemiennej chwili.

Jean Clair, historyk sztuki, pisząc o Cartier-Bressonie, podkreślał, że fotograf zawsze znajdował się „w stanie cudownego porozumienia ze wskazówką zegara, kalendarzem, z trwaniem, nigdy spóźniony, nigdy za wcześnie, zawsze zgrany z czasem w niezwykle delikatny i jakże rzadko spotykany sposób”²⁰.

Nieco za wcześnie, w 1946 roku, uznany za zmarłego podczas wojny Cartier-Bresson pojawił się na swojej pośmiertnej wystawie, zorganizowanej przez nowojorskie Muzeum Sztuki Współczesnej. Pogłoski o jego śmierci okazały się mocno przesadzone – rok później razem z Robertem Capą, Davidem Seymourem i Georgem Rogerem założył agencję Magnum.

¹⁹ H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 2, tłum. E. Tomczyk, [Warszawa] 2008, s. 49.

²⁰ H. Cartier-Bresson, op. cit, s. 26.

Koncepcja „decydującego momentu” miała bezpośredni wpływ na rozwój fotoreportażu. Ale, co być może bardziej interesujące, przez wiele lat była twórczo przetwarzaną inspiracją dla fotografów, którzy, kreując własne fotograficzne pomysły, w jakiś sposób określali się wobec estetyki Cartier-Bressona – od Walkera Evansa, pstrykającego portrety nowojorczyków aparatem ukrytym pod płaszczem, przez Duane’a Michalsa („zamiast fotografować decydujący moment, zwróciłem się ku fotografowaniu chwili poprzedzającej i następującej po nim”²¹), układającego fikcyjne zdjęciowe narracje, aż do Williama Kleina, który uważał, że każdy moment jest decydujący, a teorię Cartier-Bressona zastąpił koncepcją podmiotu rozstrzygającego, artyści, którzy tworzy zdjęcia, a nie szuka ich w świecie.

XV.

Magia fotografii Cartier-Bressona to magia chwili, magia „genialnych cząstek wydobytych z rzeki czasu”²². To magia kadru, który „streszcza wydarzenie tuż przed tym, jak rozpadnie się lub rozpuści [...] w potoku codziennego życia w przeciągu kilku sekund lub nawet ułamków sekund”²³. To także magia nieistniejącego, choć zapisanego dagerotypu ze *Stu lat samotności*. To magia istniejących, lecz niezapisanych ludzi z Boulevard du Temple. To magia okruchów świata wyłowionych z potopu. Jak zauważył Melquíades – „Wszyscy wyszliśmy z wody”.

Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Dzień sądu*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstęp M. Kwaterko, PIW, Warszawa [cop. 2006].
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, wyb. i tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

²¹ F. Soulages, op. cit., s. 86.

²² H.-M. Koetzle, op. cit., cz. 2, s. 49.

²³ Ibidem.

- Henri Cartier-Bresson, *Des Européens – Europejczycy*, red. E Ziemińska, tłum. D. Marciak, Muzeum Narodowe, Warszawa 2008.
- Jacek Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, [w:] idem, *Brzytwa okamgnienia*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Douwe Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Aletheia, Warszawa 2009.
- Edward Estlin Cummings, *Gdzieś, gdzie nigdy nie dotarł*, [w:] idem, *150 wierszy*, wyb. i tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Hans-Michael Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1–2, tłum. E. Tomczyk, Taschen, [Warszawa] 2008.
- Gabriel García Márquez, *Sto lat samotności*, tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1992.
- Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotograficzności*, tłum. M.L. Kalinowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2007].

„We All Came Out of Water”

This essay is an attempt of meditation over the phenomenon of photography, its philosophy and practice. Questions are put forward about the ontological status of the subject captured on the picture, about what is – and what might be – time in photography, what is a photographic moment, what is a photographic ‘reality’ and ‘fiction’. The starting point and the photo-literary background of the essay is a juxtaposition of a daguerreotype from the literary fiction (from *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Marquez) and a daguerreotype from the real photography (*Boulevard du Temple* by Jacques Daguerre). Selected philosophical motifs analysed in works of Susan Sontag, François Soulages, Hans Belting, Roland Barthes, Edouard Pontremoli, Giorgio Agamben and Henri Cartier-Bresson make the context of the academic analysis.

Keywords: photography, daguerreotype, time, decisive moment, Macondo, Paris