

# Fotografia a lęk

KAROL PANTELEWICZ  
Uniwersytet Warszawski

## Streszczenie

*Fotografia jest powszechnie opisywana jako praktyka umożliwiająca zachowanie wspomnień, jako nośnik pamięci. W naszej kulturze tworzymy strategie myślenia o fotografii, które podyktowane są chęcią odsunięcia lęku przed przemijaniem.*

*Słowa-klucze: fotografia, antropologia, pamięć, lęk, śmierć*

## Abstract

### *Photography and fear*

*Photography is widely regarded as a practice which allows one to preserve memories, as a medium for memory. In our culture we create strategies of thinking about photography which are dictated by the desire to turn away from the fear of evanescence.*

*Keywords: photography, anthropology, memory, fear, death*

*Zaczęłam robić zdjęcia naszych wspólnych wspomnień: jego biurka, na którym po raz ostatni poukładał swoje dokumenty; jego sportowej torby; łóżka; jego szlafroka; szafy z ubraniami; fotela, w którym zwykle oglądał mnie w telewizji. Zrobiłam nawet zdjęcia wystrzałowych ubrań, które dopiero co kupiłam i które już się nie przydadzą. Wtedy zrozumiałam, że byłam sama i że zabijając Manuela, nie zabiłam miłości, którą do niego czułam („Wysokie obcasy”, *Tacones lejanos*, 1991 r.).*

Rebeca, bohaterka komediodramatu Pedro Almodóvara, zaraz po odebraniu życia Manuelowi, w spontanicznym odruchu sięga po aparat fotograficzny – by zarejestrować to, co zostało po mężu<sup>1</sup>. Fotografia jest powszechnie używana jako narzędzie umożliwiające wyparcie nieznośnej myśli o śmierci (według Zygmunta Freuda wyparcie jest procesem obronnym, sposobem na uniknięcie strachu<sup>2</sup>), a kiedy podkreśla się zdolność fotografii do utrwalania wspomnień, „ocalania od zapomnienia”, w gruncie rzeczy kryje się pod tym, być może nieuświadomiona, nadzieja na uniesmiertelnienie. Fotografia przecież nie jest w stanie utrwalić wspomnień – jest zbyt fragmentaryczna (zarówno w stosunku do czasu, jak i przestrzeni, której obraz obejmuje; nie mówiąc już o niemożności utrwalenia informacji docierających do innych niż wzrok zmysłów), by mogła rzeczywiście to uczynić.

## I. REALIZM I PAMIĘĆ

Fotografia od początku służyła obsesji pamięci, zaspokoiwszy, jak twierdził André Bazin, w pełni obsesję realizmu: „Fotografia i film są wynalazkami, które zaspokajają w pełni i w całej istocie ową obsesję realizmu (...) [a jest to realizm, który funkcjonuje na zasadzie – dop. mój, KP] zastąpienia zewnętrznego świata przez jego sobowtór, (...) [bo] utrwalić sztucznie wygląd cielesny istoty ludzkiej – to znaczy wyrwać ją rzece przemijania i załadować na okręt życia”<sup>3</sup>. Obsesja realizmu wynika z obsesji pamięci. Pochylenie się z troską nad tematem „prawda w fotografii” (wyszukiwarka internetowa *Google* zwraca ok. dwóch i pół tysiąca wyników na takie zapytanie), podkreślanie wymiaru dokumentalnego fotografii („dokumentowanie rzeczywistości”, „zapis”), powodowane są nadzieją, że można utrwalić to, co nietrwałe (bądź myśl o jego przemijaniu od siebie odsunąć), a ostatecznie – że można zaprzeczyć śmierci. Wartość, jaką przydaje się realizmowi fotografii, jest więc funkcją

---

<sup>1</sup> Jeśli założyć, że fotografowane przez bohaterkę przedmioty miały dla niej charakter pamiątek po zmarłym, jest to odwrócenie zwyczajnej kolejności rzeczy – w filmie Almodóvara najpierw następuje śmierć, a potem fotografowanie pamiątek. Byłaby to już nie tylko chęć utrwalenia wspomnień, ale odwrócenia, cofnięcia zbrodni, chęć przywrócenia do życia.

<sup>2</sup> N. McWilliams, *Diagnoza psychonalityczna*, Sopot 2008, s. 53.

<sup>3</sup> A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Warszawa 1963, s. 9–12.

myślenia o śmierci<sup>45</sup>. To z lęku przed nią, wg Barthes'a, wynikają starania, by przedmiot na fotografii był „jak żywy”: „zaciekłość, aby «uczynić żywym», może być tylko zaprzeczeniem mitycznym przerażenia śmiercią”<sup>6</sup>.

## II. ŚMIERĆ

*[W] sarkofagu obok zboża, które miało żywić zmarłego, umieszczano statuetki z terakoty, rodzaj mumii zapasowej, która mogłaby zastąpić ciało, gdyby uległo ono zniszczeniu. A zatem u początków religijnych rzeźbiarstwa pojawia się podstawowa funkcja sztuki: ocalenie istnienia przez ocalenie jego zewnętrznego wyglądu*<sup>7</sup>.

Dla Bazina sztuka odpowiada na ludzką potrzebę ocalenia przed śmiercią. Zaprzeczyć śmierci jest jedną z podstawowych obsesji człowieka, mającą przełożenie na nadzieje związane z fotografią. Maria Anna Potocka wyraża to w ten sposób: „Marzenia utopijne są niezwykle ważnym napędem rozwoju kulturowego, duchowego, również naukowego. Lubimy «zadawać» sobie cele niemożliwe. Najbardziej ryzykownym marzeniem utopijnym człowieka jest wieczność”<sup>8</sup>.

Ocalenie istnienia za pomocą fotografii możemy rozumieć na co najmniej cztery sposoby — jako: 1) zaprzeczenie śmierci poprzez zaprzeczenie upływu czasu, 2) uczestnictwo w pamięci dotyczącej przedmiotu, 3) utożsamianie wizerunku przedmiotu z nim samym, 4) przechowywanie „śladu” przedmiotu.

### ZAPRZECZENIE ŚMIERCI POPRZEZ ZAPRZECZENIE UPŁYWU CZASU

Śmierć jest rezultatem istnienia czasu — zatrzymując czas, zatrzymujemy więc śmierć<sup>9</sup>. Potrafiły to już wcześniejsze od fotografii techniki obrazowania, malarstwo czy rzeźba — jak wspomniałem, Bazin, odwołując się do pochówku w starożytnym Egipcie, uznaje, że „podstawowa funkcja sztuki [to] ocalenie istnienia przez ocalenie jego zewnętrznego

---

<sup>4</sup> „Albowiem nieruchomość zdjęcia stanowi jakby rezultat przewrotnego pomieszczenia dwu pojęć: Rzeczywistego i Żyjącego. Poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 141.

<sup>5</sup> „Historia plastyki nie jest tylko historią jej estetyki, ale przede wszystkim jej psychologii: jest więc w swej istocie historią podobieństwa, czy jeśli się woli — historią realizmu”. A. Bazin, dz. cyt., s. 10.

<sup>6</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 60.

<sup>7</sup> A. Bazin, dz. cyt., s. 10.

<sup>8</sup> M. A. Potocka, *Fotografia*, Warszawa 2010, s. 158.

<sup>9</sup> Choć należy zaznaczyć, że istnieje także sposób myślenia akcentujący zupełnie przeciwną, wydawałoby się, rolę fotografii w jej relacji do czasu. R. Sulima uważa, że *akcentuje [ona] procesualny charakter świata, zrywa ze światoodczuciem zdominowanym przez zasadę cykliczności, sugeruje kierunek upływu czasu. Wprowadza elementarne przesłanki historyczności*. Por. R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich*, „Polska Sztuka Ludowa — Konteksty” 1987, s. 116.

wyglądu”<sup>10</sup>. Fotografia zatrzymuje jednak upływ czasu z samej swojej natury, bo utrwalając wizerunek przedmiotu z jednego tylko punktu w czasie<sup>11</sup>.

W tym kontekście warto przywołać prace Franceski Woodman, amerykańskiej fotografki, która popełniła samobójstwo w wieku 22 lat<sup>12</sup>. W swoich fotografiach często odwoływała się do śmierci, jednak nie te skojarzenia ze śmiercią same w sobie, zazwyczaj banalne, wydają się najciekawsze, a fakt antycypowania przez nie jej własnej śmierci oraz ich relacja do charakterystycznego dla fotografii problemu reprezentacji czasu i ruchu: na jednym ze zdjęć Woodman przeciska się przez dziurę w nagrobku – z powodu długiego czasu naświetlania na skutek ruchu obraz jej ciała jest zamazany. Opisując sytuację Woodman nie w pełni, to znaczy przedstawiając tylko fragment jej ruchu i fragment jej życia (które miało się niedługo potem, przedwcześnie, zakończyć), zdjęcie to jednocześnie w pełni ilustruje zatrzymywanie czasu przez fotografię.

#### UCZESTNICTWO W PAMIĘCI DOTYCZĄCEJ PRZEDMIOTU

„Pamięć zakłada pewnego rodzaju akt odkupienia. To, co się pamięta, zostaje ocalone od popadnięcia w nicość. To, co się zapomina, ulega odrzuceniu.” – pisze John Berger<sup>13</sup>. Portret pradziadka niejako przypomina „byłem tu przed tobą” i pozwala uruchomić ciekawość dotyczącą sportretowanego, przyczyniając się w ten sposób do przekazywania z pokolenia na pokolenie wspomnień z nim związanych<sup>14</sup> (Jest to chyba jednocześnie najbardziej absurdalne podejście do zapewnienia sobie wieczności. Słyszymy często „będzie żyć w pamięci bliskich” albo „przetrwa w pamięci”. Fakt pozostania wspomnienia, możliwości powiedzenia „on był”, w żaden sposób nie zapewnia jednak przecież sportretowanemu przetrwania – „on był”, a więc czas przeszły jest utrzymany).

#### UTOŻSAMIANIE WIZERUNKU PRZEDMIOTU Z NIM SAMYM

W społecznościach prostych interpretacja fotografii bywa bardzo różna od naszej. „Większość przedstawicieli kultur «bezobrazkowych» albo nie dostrzega w przedstawieniach obrazowych żadnego znaczenia, albo – rzadziej – bierze je za rzeczywiste przedmioty” – pisze Krzysztof Olechnicki<sup>15</sup>. W tym drugim wypadku wizerunek przedmiotu albo całkowicie

<sup>10</sup> A. Bazin, dz. cyt., s. 10.

<sup>11</sup> „To, co Fotografia powieliła w nieskończoność, nastąpiło tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”. R. Barthes, dz. cyt., s. 13.

<sup>12</sup> P. Phelan, *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*, „Signs” 2002, nr 4 (27), s. 983.

<sup>13</sup> John Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 78.

<sup>14</sup> „Jednak po nas nie pozostanie nic na tym świecie, jedna tylko fotografia przypominać nas będzie naszej rodzinie i przyjaciółom, ona pokaże zewnętrzną stronę życia naszym potomkom”. M. Olszyński, *Półwiekowy okres istnienia fotografii*, „Kłosa” 1889, nr 1237, s. 172. Cyt. za: L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa 2010, s. 9.

<sup>15</sup> K. Olechnicki, *Uwagi o kulturze wizualnej w ujęciu socjologiczno-antropologicznym*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 10.

wyczerpuje definicję przedmiotu, „jest nim” (W tym rozumieniu *de facto* nie może być już mowy o wizerunku, o fotografii — jest sam przedmiot; Roch Sulima, opisując fotografię chłopską, konstatuje: „Fotografia zastępowała osoby same, stawała się substytucją przedstawianej postaci, była równoważna ludzkiemu bytowi”<sup>16</sup>), albo wyczerpuje ją częściowo (W wizerunku znajduje się „dusza przedmiotu”. K. Olechnicki podaje kilka przykładów, w tym: „kobiety z plemienia Wa-taweta fotografie przedstawiające kilka Europejek wzięło za żywe istoty, tyle, że pogrążone we śnie”<sup>17</sup> i „Niektórzy chłopci w Sikkim zdradzali żywy strach i ukrywali się, gdy tylko zwracano w ich kierunku obiektyw aparatu fotograficznego (...) Uważali, że wraz ze zdjęciami zabiera się ich dusze i oddaje do dyspozycji właściciela zdjęć, który w ten sposób może rzucać na nich uroki”<sup>18</sup>).

#### PRZECHOWYWANIE „ŚLADU” PRZEDMIOTU

Akcentuje się tu wyjątkowy, „bliski” i „bezpośredni”, rodzaj związku między przedmiotem a jego wizerunkiem, jaki zachodzi w fotografii, z uwagi na to, że fotografia powstaje z udziałem promieni odbitych od fotografowanych przedmiotów (i padających na materiał światłoczuły). Atomiści opowiadali się za tezą, która szła dalej, a mianowicie, że widzenie zachodzi w wyniku wysyłania przez przedmioty atomów (emanowania ich)<sup>19</sup> do oka ludzkiego (a nie tylko odbijania promieni). Niektórzy krytycy fotografii<sup>20</sup> wydają się być pod wpływem tego przekonania, skoro z faktu, że „fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania” wysnuwają wniosek, że — w przeciwieństwie do malarstwa, które „nigdy nie jest niczym więcej niż wydaniem sądu” — „obrazy takie mogą uzurpować sobie pozycję należną rzeczywistości”<sup>21</sup>. Sławomir Sikora określa to mianem „ontologicznego znamienia”: „Byłby to [świat fotografii prywatnej] świat, w którym fotografia zachowała magiczną moc, zachowała silną więź ze swoim odniesieniem, zachowała ontologiczne znamię”<sup>22</sup>. Pogląd ten wydaje się być wręcz inną, zracjonalizowaną, wersją opisaną w poprzednim podrozdziale wiary żywionej przez społeczności proste. Mimo to, Bazin uważa, że „już nie wierzy się w ontologiczną identyczność modelu i portretu, lecz uznaje się, że portret pozwala zapamiętać modela, a zatem ocalić go przed jego drugą

---

<sup>16</sup> R. Sulima, dz. cyt., s. 117.

<sup>17</sup> J. B. Deręgowski, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, Warszawa 1990, s. 41. Cyt. za: K. Olechnicki, dz. cyt., s. 10.

<sup>18</sup> J. G. Frazer, *Złota Gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1965, s. 182–183. Cyt. za: K. Olechnicki, dz. cyt., s. 11.

<sup>19</sup> M.-M. Weker, *Własność duszy, ciała czy światła? Od średniowiecznych rozważań nad widzeniem do nowożytnych koncepcji widzenia*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, t. 21, s. 21.

<sup>20</sup> Prócz cytowanej dalej Susan Sontag, także na przykład Roland Barthes, który przyznał, że: „Realności, do których należę i do których należałem już w chwili, gdy twierdziłem, że Fotografia jest obrazem bez kodu (choć oczywiście kody wpływają na odczytanie) — nie uważają wcale Fotografii za „kopię” rzeczywistości, ale za emanację rzeczywistości minioniej, za magię, nie sztukę”. R. Barthes, dz. cyt., s. 158.

<sup>21</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 138.

<sup>22</sup> S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa 2004, s. 103–104.

śmiercią duchową”<sup>23</sup>, postuluje więc przejście od rozumienia fotografii jako „utożsamienia wizerunku przedmiotu z nim samym” do „uczestnictwa w pamięci dotyczącej przedmiotu”.

### III. LĘK

Jak pisze Beata Kolek, „[w]edług [Paula] Tillicha lęk przed śmiercią przenika całą egzystencję człowieka, jest podstawowym doświadczeniem”, a także „jest nie tylko rodzajem emocji, której człowiek doświadcza w określonych sytuacjach, ale jest głęboko zakorzeniony w strukturze bytowej człowieka”<sup>24</sup>. W strategiach pojmowania fotografii jako nośnika pamięci kryje się niebezpieczeństwo, że motywację stanowi lęk. W fotografii rozumianej jako doskonałe odzwierciedlenie rzeczywistości, zachowanie rzeczywistości czy wręcz tożsamość z rzeczywistością, pokładać można wiarę w ocalenie istnienia, a utrwalanie obrazu jest tu sposobem na odsunięcie myśli o przemijaniu. Wyparcie takie musiałyby jednak z konieczności odsuwać od życia, bo zachęcałyby do popadania w sztuczność, tj. do tworzenia obrazów rzeczywistości, w której jawi się ona taką, jaką chcielibyśmy ją zapamiętać. Życie kurczowo uwieszone pamięci musi być skupione na przemijaniu i skupione na śmierci, a przez to naznaczone lękiem.

---

<sup>23</sup> A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Warszawa 1963, s. 10.

<sup>24</sup> B. Kolek, *Sens życia i umierania...*, Kraków 2009, s. 31.

### Literatura

1. Barthes, R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
2. Bazin, A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
3. Berger, J., *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
4. Brauchitsch, B. von, *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.
5. Kolek, B., *Sens życia i umierania. Antropologiczno-tanatologiczne aspekty myśli Antoniego Kępińskiego*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2009.
6. Lechowicz, L., *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010.
7. McWilliams, N., *Diagnoza psychonalityczna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2008.
8. Newhall, B., *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 1949.
9. Olechnicki, K., *Uwagi o kulturze wizualnej w ujęciu socjologiczno-antropologicznym*, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16.
10. Phelan, P., *Francesca Woodman’s Photography: Death and the Image One More Time*, „Signs” 2002, nr 4 (27).
11. Potocka, M. A., *Fotografia*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
12. Sikora, S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
13. Sontag, S., *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
14. Sulima, R., *Fotografia chłopów polskich*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1987, t. 41 z. 1-4.
15. Weker, M.-M., *Własność duszy, ciała czy światła? Od średniowiecznych rozważań nad widzeniem do nowożytnych koncepcji widzenia*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, t. 21.