

Opowieści

Przełożył Miłosz Wojtyna

Skoro fotografia cytuje z wyglądu, a ekspresję osiąga się przez to, co nazwaliśmy właśnie długim cytatem, to nasuwa się wniosek, że z większej grupy cytatów można by stworzyć kompozycję; zakomunikować coś całą sekwencją fotografii. Jak tę sekwencję zbudować? Czy wolno tu mówić o prawdziwej narracji fotograficznej?

Ze zdjęć ułożonych w sekwencji korzysta się w reportażu – w fotograficznej opowieści. Mamy tam do czynienia z narracją opisową, lecz jej podstawą jest zewnętrzny punkt widzenia. Czasopismo wysłało fotografa X do miejscowości Y celem zebrania materiału. Wiele doskonałych zdjęć należy do tej właśnie kategorii. Opowieść traktuje wówczas o przeżyciach fotografa podczas wyprawy. Nie dotyczy bezpośrednio doświadczenia mieszkańców miejscowości Y. Aby obrazami opowiedzieć to, co przeżywają, potrzebne są fotografie innych wydarzeń i innych miejscowości. Doświadczenie subiektywne bazuje bowiem na połączeniu. Dodanie fotografii tego rodzaju byłoby jednak złamaniem dziennikarskiej konwencji.

Reportaż jest więc relacją naocznego świadka, a nie opowieścią samą w sobie – dlatego ucieka się do słów, które łagodzą nieuchronną wieloznaczność obrazu. W reportażu nie ma miejsca na wieloznaczność; w opowieści wieloznaczność jest nieuchronna.

Jeśli istnieje osobna forma narracji typowa dla fotografii, to czy nie powinniśmy jej szukać w kinie? Wbrew pozorom fotografia jest przeciwieństwem filmu. Fotografia to retrospekcja – tak też ją odbieramy. Film to antycypacja. W zdjęciach szukamy czegoś, co było. W kinie – czekamy, co będzie dalej. Każda filmowa opowieść stanowi więc przygodę – postęp, przybycie. Wyrażenie *flashback* unaocznia nam żywiołową niecierpliwość, z jaką każdy film postępuje naprzód.

Osobna forma narracji typowa dla fotografii, jeśli w ogóle istnieje, przypomina wspomnienie lub chwilę refleksji – polega na poszukiwaniu zdarzeń, które już się dokonały. Pamięć jako taka nie składa się ze skoków na osi czasu – każdy z nich przebiega nieubłaganie przed siebie. Pamięć to pole, na którym istnieją różne rodzaje czasu. Stwarza je i rozszerza jedna subiektywność, lecz temporalnym relacjom brakuje ciągłości.

Starożytni Grecy uważali Pamięć za matkę wszystkich muz. Kojarzyli ją z warsztatem poetów. Poezja była wówczas nie tylko nośnikiem opowieści, lecz także repozytorium obrazów. Metafora za metaforą rodziła się w poezji dzięki wizualnym pokrewieństwom rzeczy.

O Symonidesie, którego określano ojcem sztuki pamięci, Cyceon pisał:

„Dostrzegł to bowiem Symonides lub ktoś inny, kto to mądrze wymyślił, że w naszych umysłach to najlepsze odwzorowujemy, co przekazały i wyraziły zmysły. Najsilniejszym zaś ze wszystkich

naszych zmysłów jest zmysł wzroku, dlatego najłatwiej można coś zapamiętać, jeśli to, co postrzegamy dzięki słuchowi lub zdolności myślenia, przekażemy myślom również za pośrednictwem oczu”¹.

Fotografia nie jest tak skomplikowana jak większość wspomnień, ponieważ ma o wiele węższy zakres. A jednak z wynalezieniem fotografii zyskaliśmy nowy sposób ekspresji – bliższy pamięci niż jakikolwiek inny. Muza fotografii nie jest córką Pamięci, lecz Pamięć samą w sobie. Zarówno zdjęcie, jak i to, co pamiętamy, zależą od upływu czasu i w jednakowym stopniu się mu przeciwstawiają. Przechowują momenty, hołubiąc osobny rodzaj jednoczesności, w którym współistnieć mogą wszystkie ich obrazy. Wzmacniają związek wydarzeń i są przezeń wzmacniane. Poszukują chwil objawienia, bo tylko w nich mogą z pełną mocą przeciwstawić się upływowi czasu.

W fotografii szczegół odnosi się do ogółu. Dzieje się tak, jak już mówiłem, również w obrębie pojedynczego zdjęcia. Kiedy relacja ta zachodzi w wielu fotografiach, sieć podobieństw, zbieżności i przeciwieństw jest bogatsza, bardziej skomplikowana.

Sekwencja fotografii, którą przedstawiam poniżej, pochodzi z książki *Siódmy człowiek* i ma opowiadać o seksualnych tęsknotach imigrantów. Korzystając z czterech zdjęć, a nie jednego, mieliśmy nadzieję przesunąć opowieść poza zwyczajną prawidłowość – którą ujawniłby każdy reportaż – że imigranci wyjeżdżający za pracę żyją bez kobiet.



¹ M.T. Cycleron, *O mówcy*, tłum. B. Awianowicz, Kęty 2010, s. 515.





W niniejszej książce stworzyliśmy sekwencję nie czterech, lecz stu pięćdziesięciu fotografii, zatytułowaną *Jeśli każdego razu*. Oprócz tytułu nie ma w niej tekstu. Sekwencję otwierają wspomnienia z dzieciństwa, lecz nie ma tu mowy o chronologii. Brak też fabuły, którą miałyby każda *photo-roman*. Nie przygotowaliśmy dla odbiorcy wygodnego fotela. Czytelnik może więc poruszać się między fotografiami według własnego widzimisię. Przy pierwszej lekturze przesuwamy się zapewne od lewej do prawej, jak w europejskim układzie typograficznym. Później jednak ruch ten może być zupełnie dowolny, a pełne napięcia poczucie następstwa, miejmy nadzieję, pozostanie nienaruszone. Budując sekwencję, chcieliśmy stworzyć opowieść. Sekwencja ta ma opowiadać historię. Cóż to jednak oznacza? Jeśli mówimy o narracji fotograficznej, to na czym właściwie miałyby ona polegać?

Chcąc odpowiedzieć na to pytanie, muszę powrócić do tradycyjnej opowieści.

„Pies wyszedł z lasu” to proste stwierdzenie. Jeśli zaraz po nim nastąpi kolejne – „Mężczyzna zostawił otwarte drzwi” – to zaczynamy spodziewać się opowieści. Jeśli zamienimy kolejność zdań, czujemy pismo nosem. Każda historia to propozycja porozumienia w kwestii niewypowiedzianych, lecz domniemanych związków między wydarzeniami.

Łącząc naplecach i gapiąc się w niebo, możemy przyglądać się gwiazdom w nieskończoność. Aby opowiedzieć historię, trzeba domyślać się ogniw niewidzialnej sieci – połączyć gwiazdy w konstelacje.

Opowieść to nie pojazd na kołach, który nieustannie przylega do podłoża. Opowieść porusza się jak zwierzę lub człowiek. Czasem kroczy od wydarzenia do wydarzenia,

czasem łączy zdania, a innym razem pojedyncze słowa. Każdy krok przenosi opowieść nad czymś niewypowiedzianym.

Suspens to współczesny wynalazek (Poe, 1809–1848), któremu często przypisuje się zbyt duże znaczenie. Owszem, czekamy na rozwój wypadków. Jednak kluczowej wartości opowiadania należy szukać gdzie indziej – nie tyle w sekretnym punkcie dojścia, ile w tajemnych przestrzeniach między krokami historii zmierzającej do celu.

Opowieść jest z natury nieciągła – zasadza się na cichym porozumieniu w kwestii tego, co niewypowiedziane – co łączy rozerwane fragmenty. Warto więc zadać pytanie: kto zawarł ten rodzaj porozumienia? Nasuwa się prosta odpowiedź: ten, kto słucha, i ten, kto opowiada. A przecież to nie oni są w centrum zainteresowania opowieści. Zajmują miejsce na obrzeżach historii. Centrum zamieszkują ci, których historia dotyczy. To ich działania, cechy i sprawy znajdują się w sieci niewypowiedzianych relacji.

Można zadać to pytanie jeszcze inaczej. Kiedy porozumienie jest do przyjęcia dla obu stron – kiedy niedopowiedzenia składają się w całość – opowiadanie zdobywa moc. Gdzie się ta moc objawia? Kogo dotyczy? W pewien sposób nie objawia się wcale i nie dotyczy zupełnie nikogo – opowieść wpaja ją swoim postaciom, nasycza słuchacza i mówiącego. Moc ich wszystkich decyduje o tym, czy akcja opowieści – to, co się wydarza – jest warta opowiedzenia. I na odwrót.

Niedopowiedzenia oraz cichy pakt, który za nimi stoi, łączą mówiącego, słuchacza i postaci w amalgamat opowieści. Mamy tu do czynienia z podmiotem refleksyjnym. Historia opowiada się do niego, jego głosem i w jego imieniu.

Może niepotrzebnie wszystko komplikuję. Przypomnijmy sobie na chwilę, jak w dzieciństwie opowiadano nam bajki. Czy całe to podniecenie i przejęcie opowiadaniem nie wynikało z fuzji, o której mówię? Słuchając, byliśmy częścią opowieści. W środku, w samych słowach mówiącego. Dzięki opowieści porzucaliśmy siebie, zatracając się w osobach, których dotyczyła historia.

Tego typu przeżycia bazowały na mocy – na sile oddziaływania danej historii. Opowiadanie nie jest ćwiczeniem z empatii ani też punktem zbornym dla słuchacza, mówiącego i wszystkich postaci. Opowiadanie historii w jedyny w swoim rodzaju sposób łączy trzy kategorie. Wszystko dzięki niedopowiedzeniu – dzięki milczącym połączeniom zapisanym w umowie.

Założmy, że chcielibyśmy fotografią opowiedzieć historię. Typowa opowieść z *photo-roman* daje nam niewiele, ponieważ podąża za konwencjami kina lub teatru. Postaci są aktorami, a świat dekoracją. Chcemy ułożyć kilka zdjęć (wybranych spośród miliarda innych) tak, by ich układ mówił o doświadczeniach powiązanych z życiem jednej lub wielu osób. Jeśli się uda, być może poznamy fotograficzną formę narracji.

W naszym układzie niedopowiedzenia muszą rzucać się w oczy bardziej niż w historii werbalnej. Między kolejnymi zdjęciami powinny pojawić się mniejsze lub większe niedopowiedzenia. Mogą występować związki czasu, miejsca i akcji – lecz niezbyt często.

Na pierwszy rzut oka nie będzie mowy o żadnej opowieści. A mimo to, jak starałem się pokazać, zgoda na niedopowiedzenia pozwoli słuchaczowi „wejść w narrację” i stać się częścią podmiotu refleksyjnego. Istotna relacja między mówiącym, słuchaczem (widzem) i postaciami wchodzi w życie w sekwencji fotografii. Zmieniają się jedynie ich funkcje względem siebie, podstawy relacji pozostają takie same.

Widz (słuchacz) przyjmuje bardziej czynną postawę, ponieważ każde z niedopowiedzeń (swoistych mostów między jednym pytaniem a drugim) wymaga zaangażowania. Mówiący odsuwa się na drugi plan, nie upiera się przy słowach, ponieważ nie pochodzą od niego. Przemawia już tylko przez własne wybory – przez cytaty w układzie fotografii. Postać (przynajmniej w naszej opowieści) jest wszechobecna, a tym samym niewidzialna. Objawia się w każdej nici połączenia, w sposobie, w jaki przyoblecza się w świat, o którym informują fotografie. Zanim się weń przyoblecze, swoim doświadczeniem zszywa go w jedno.

Jeśli pomimo przesunięcia ról wciąż zachodzi fuzja, której produktem jest amalgamat opowieści – jej podmiot refleksyjny – mamy do czynienia z formą narracyjną. Podmiot ten w każdej opowieści zajmuje inne miejsce. Epos konfrontuje go z losem, stawia na wprost przeznaczenia. Powieść dziewiętnastowieczna stawia go na styku sfery prywatnej i publicznej w chwili indywidualnego wyboru (powieść nie opowiadała przecież o ludziach zupełnie go pozbawionych). Fotograficzna forma narracyjna konfrontuje nasz podmiot z wyzwaniem pamięci. Wyzwanie to polega na nieustannym powracaniu do życia, które gdzieś się rozgrywa. Wbrew temu, co zwykle mówi się o fotografii, forma ta nie traktuje wydarzeń jako faktów. Chodzi w niej o asymilację, zebranie wydarzeń i przetworzenie ich w rodzaj doświadczenia.

Być może charakter tej mimo wszystko dość eksperymentalnej formy wyda się jaśniejszy, gdy poświęcimy kilka słów innemu zjawisku. Jeśli rzeczywiście mamy tu do czynienia z narracją, jest to po części zasługą montażu.

Mówiąc o „montażu atrakcji”, Eisenstein chciał zapewne powiedzieć, że to, co poprzedza filmowe cięcie, powinno przyciągać to, co następuje po nim. I vice versa. Energia tego przyciągania przyjmuje różne formy: kontrastu, ekwiwalencji, konfliktu lub powtórzenia. Przejście do kolejnego ujęcia ma więc swoją wymowę – działa jak zawias metafory. Energię montażu atrakcji można by przedstawić w następujący sposób:

Rzecz jasna, trudno przyłożyć ten sam wykres do kina. W filmie w grę wchodzi trzecia siła – siła taśmy, przesuwającej się z prędkością trzydziestu dwóch klatek na sekundę. Siła filmu w czasie. W montażu filmowym przyciąganie nie rozkłada się symetrycznie. Bliżej mu do tego wykresu:

Za to w sekwencji fotografii energie przyciągania są równe, obustronne i wzajemne. Działanie tych energii przypomina działanie pamięci, w której jedno wspomnienie uwalnia drugie – bez względu na chronologię, czas trwania lub hierarchię ważności.

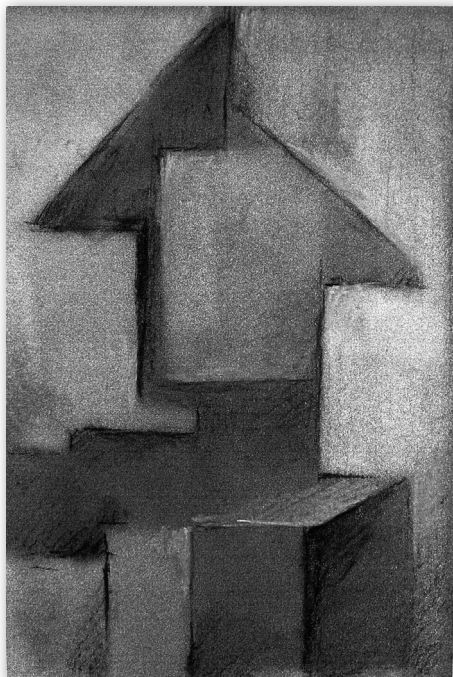
Tak naprawdę energia zawartego w sekwencji fotografii montażu atrakcji, opartego na przyciąganiu, sprawia, że możemy się obyć bez samego pojęcia sekwencji. Postu-

giwałem się nim dotąd, chcąc zachować jasność wyводу. Trzeba raczej mówić o polu koegzystencji podobnym do pola pamięci.

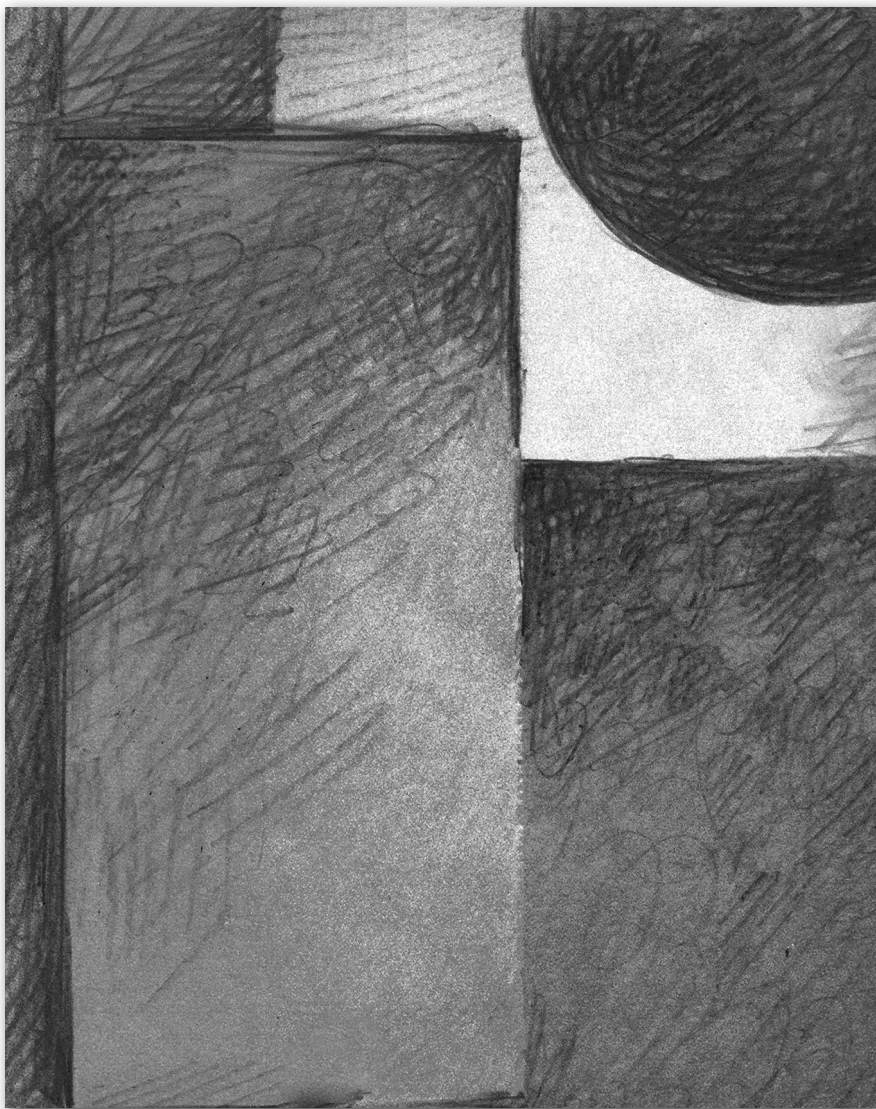
W takim ułożeniu fotografie trafiają z powrotem w kontekst, z którego zostały wyjęte – nie tyle kontekst czasowy, ile kontekst doświadczenia. W nim właśnie wieloznaczność nabiera charakteru prawdy. Dopiero wówczas przedstawione obrazy możemy przyswoić poprzez refleksję. Świat w nich ukryty rozmarza i ujawnia się przed nami. Informacje w nich zawarte nabierają uczucia. Obrazy stają się językiem żywego życia.

Summary Stories

In this theoretical essay John Berger discusses the relationship between story-telling and photography and tries to describe a specific photographic kind of narration. He reflects on the affinities of the photographic story with film, comments on some aspects of montage and combination, and assigns an important role to what is not said. Berger develops an idea of a reflecting subject, in which the listener, the teller, and the protagonists connect. This connection establishes a „tacit agreement” of the story, which counterbalances its inevitable discontinuities.



Rita Lazaro, *Znak*_(2)



Rita Lazaro, *Znak_(3)*