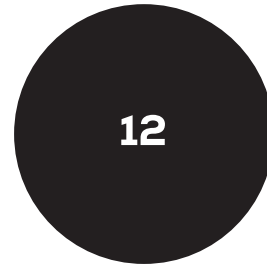




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Gesty. Próba fenomenologiczna*

**autor:**

Vilém Flusser, przeł. Adam Lipszyc

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/384/692>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Vilém Flusser

## **Gesty. Próba fenomenologiczna**

przełożył Adam Lipszyc

### **Gest i usposobienie. Wprawki do fenomenologii gestu**

Dobre wychowanie – nie wspominając już o innych względach – nakazuje, by autor zdefiniował na początek pojęcia, którymi będzie się posługiwał. W tym eseju uczynię to w odniesieniu do pojęcia „gestu”, nie zrobię tego jednak, gdy idzie o kategorię „usposobienia”. Mam nadzieję, że czytelnik wybaczy mi tę niestosowność. Mam zamiar udawać, że znaczenie pojęcia „usposobienia” nie jest mi znane, a rozpatrując gesty postaram się dowiedzieć, co to pojęcie oznacza: będzie to rodzaj fenomenologicznego wysiłku zmierzającego do tego, by poprzez obserwację gestów zaskoczyć pojęcie „usposobienia”.<sup>1</sup>

Rozpocznę zatem od próby zdefiniowania pojęcia „gestu”. Jak sądzę, wielu ludzi zgodzi się co do tego, by gesty traktować jako ruchy ciała, a w szerszym znaczeniu jako ruchy związanych z nim narzędzi. Wielu też jednak zgodzi się co do tego, że nie wszystkie tego rodzaju ruchy można określić w ten sposób. Perystaltyka jelit czy zwężenie źrenicy są ruchami ciała, nie stanowią jednak tego, co mamy na myśli mówiąc o „geście”. Przez gest rozumiemy bowiem pewien specyficzny ruch. Tego rodzaju ruchy można opisać jako „sposoby wyrazu pewnej intencji”. Tym samym uzyskalibyśmy niebrzydką definicję: „Gesty to ruchy ciała, które wyrażają pewną intencję”. Taka definicja nie jest jednak zbyt użyteczna. Trzeba by bowiem jeszcze zdefiniować „intencję”, ta zaś pozostaje nader chwiejnym pojęciem, które pociąga za sobą kwestię podmiotowości oraz wolności i które z pewnością nastroczyłoby nam szeregu problemów. Ten rodzaj ruchów cielesnych, które określamy mianem „gestów”, można też jednak zdefiniować z perspektywy metodologicznej, co pozwala uniknąć wspomnianych, ontologicznych pułapek. Na przykład tak: bez wątplenia można przyjąć, że wszystkie ruchy ciała wyjaśnić można poprzez wyliczenie ich przyczyn. Wszelako w przypadku niektórych z nich tego rodzaju wyjaśnienie nas nie

zadowala. Gdy podnoszę rękę, a ktoś wyjaśnia mi, że jest to wynik fizycznych, fizjologicznych, psychologicznych, społecznych, ekonomicznych, kulturowych czy jakichś innych przyczyn, przystanę na te wyjaśnienia. Nie będą jednak dla mnie wystarczające. Jestem bowiem przekonany, że podnoszę rękę, ponieważ tego chcę, i pomimo wszystkich, niewątpliwie realnych przyczyn, nie podniósłbym jej, gdybym tego nie chciał. Właśnie dlatego moje podniesienie ręki jest „gestem”. Proponuję zatem następującą definicję: „Gest to ruch ciała lub powiązanego z nim narzędzia, dla którego nie sposób wskazać żadnego zadowalającego wyjaśnienia przyczynowego”. Przez „zadowalające” wyjaśnienie rozumiem takie, które dalszą dyskusję czyni zbędną.

Definicja ta powinna nam uświadomić, że dyskusja dotycząca gestów nie może ograniczać się do wyjaśnień przyczynowych, te bowiem nie dotyczą szczególności gestów. Przyczynowe (w ścisłym znaczeniu tego słowa „naukowe”) wyjaśnienia są oczywiście dla rozumienia gestów nieodzowne; nie są jednak dostateczne. Nie wystarczą do tego, by zrozumieć gesty, te cielesne ruchy, które wykonujemy sami i które obserwujemy wokół siebie. Trzeba je także poprawnie zinterpretować. Gdy ktoś wskazuje palcem pewną książkę, znajomość wszystkich przyczyn tego gestu nie pozwala go jeszcze pojąć. Po to, by gest ten zrozumieć, trzeba poznać jego „znaczenie”. Właśnie to czynimy nieustannie, błyskawicznie i skutecznie. „Odczytujemy” gesty, poczynawszy od najdrobniejszych poruszeń mięśni twarzy aż po najgwałtowniejsze ruchy cielesnych mas zwane „rewolucjami”. Nie wiem, jak to robimy. Wiem jednak, że nie rozporządzamy żadną teorią interpretacji gestów. Nie jest to wszakże powód, by odczuwać jakąś szczególną dumę i – dajmy na to – chełpić się jakąś tajemną „intuicją”. W czasach przednaukowych ludzie orientowali się z grubsza, jak to się sprawy mają ze spadaniem kamieni. Ale dopiero my, którzy rozporządzamy teorią swobodnego spadania, potrafimy przeniknąć tę kwestię. Potrzebujemy teorii interpretacji gestów.

Wydaje się, że tak zwane nauki humanistyczne czy społeczne pragną dostarczyć tego rodzaju teorii. Ale czy naprawdę to czynią? Pozostające pod urokiem nauk przyrodniczych, serwują nam coraz lepsze i pełniejsze wyjaśnienia przyczynowe. Oczywiście wyjaśnienia te nie są tak ścisłe, jak wyjaśnienia fizyków czy chemików i zapewne nigdy takie nie będą, lecz nie to czyni je niezadowalającymi. Nauki

o człowieku pozostają niewystarczające ze względu na swoje podejście do zjawiska gestu. Traktują je wyłącznie jako zjawisko, nie zaś jako skodyfikowany akt nadania sensu. Nawet gdy uznają interpretacyjny charakter gestu (coś, co dawniej określało się jego „wymiarom duchowym”), mimo wszystko ulegają skłonności, by redukować gesty do wyjaśnień przyczynowych (do czegoś, co niegdyś określało się mianem „natury”). Czynią to, by uzyskać prawo do miana „nauk”, właśnie to jednak sprawia, że owe dyscypliny (psychologia, socjologia, ekonomia, historia, lingwistyka) nie potrafią opracować teorii interpretacji gestu.

Oczywiście istnieje nowa, szybko rozwijająca się dyscyplina badawcza, którą określa się mianem „badań nad komunikacją” i która wydaje się predestynowana do tego, by wypracować tego rodzaju interpretacyjną teorię. Semiologiczna charakterystyka tej dyscypliny, która pozostaje w kontraście do fenomenologicznego charakteru innych nauk humanistycznych, wskazuje, że badania nad komunikacją zajmują się tymi samymi zjawiskami, co inne „nauki o człowieku”, czynią to jednak z punktu widzenia ich aspektu symbolicznego. Rzeczywiście, słowa takie jak „kod”, „komunikat”, „pamięć”, „informacja” często pojawiają się w dyskursie badań nad komunikacją, a są to kategorie typowe dla namysłu nad interpretacją. Zachodzi przy tym jednak osobliwe i – jak sądzę – nie zawsze dostrzegane zjawisko. Z badań nad komunikacją terminy te przechodzą mianowicie do dyscyplin kauzalnych, zmieniając przy tym swoje wyjściowe znaczenie. Stąd też otrzymujemy takie pojęcia jak „kod genetyczny”, „przekaz podprogowy”, „pamięć geologiczna” i tym podobne. Następnie zaś pojęcia te powracają do badań nad komunikacją, ponieważ jednak nabrały tymczasem charakteru wyjaśniającego, nie nadają się już do interpretacji. Wydaje się, że badania nad komunikacją, które u swoich początków były dyscypliną semiologiczną, ulegając modzie unaukowienia, bardzo szybko stają się dyscypliną wyjaśniającą.

Podsumujmy to, co dotąd powiedzieliśmy. Jednym ze sposobów zdefiniowania „gestu” jest uznanie go za ruch ciała lub związanego z ciałem narzędzia, dla którego to ruchu nie sposób wskazać zadowalającego wyjaśnienia przyczynowego. Po to, by zrozumieć tak zdefiniowane gesty, trzeba odłonić ich „znaczenie”. To właśnie robimy bez ustanku i działalność ta stanowi istotny aspekt naszego życia codziennego. Nie mamy jednak wciąż teorii interpretacji gestów, ograniczamy się więc do

empirycznej, „intuicyjnej” lektury otaczającego nas, skodyfikowanego świata, jaki tworzą gesty. Oznacza to zaś, że nie rozporządzamy żadnymi wiarygodnymi kryteriami stosowności naszych odczytań. Należy to mieć na uwadze, gdy zaraz podejmiemy próbę analizy gestów, która będzie zmierzała do odkrycia w nich usposobienia.

Zaproponowana tutaj definicja gestu zakłada, że w jego przypadku idzie o pewien ruch symboliczny. Jeśli ktoś mnie dźgnie w ramię, poruszę ręką, a ta reakcja da obserwatorowi asumpt do stwierdzenia, że ów ruch mojej ręki „wyraża” czy też „artykułuje” ból, który poczułem. Między bólem a ruchem pojawi się łańcuch przyczynowy, pojawi się też jakaś teoria fizjologiczna, która ów łańcuch wyjaśni, obserwator zaś będzie miał rację, postrzegając mój ruch jako symptom bólu, którego zaznałem. Na mocy proponowanej definicji ruch taki nie będzie „gestem”, ponieważ obserwator będzie zdolny wyjaśnić go w sposób zadowalający. Mogę jednak – gdy ktoś mnie dźgnie – gwałtownie unieść rękę w określony sposób i także ten akt skłoni obserwatora do stwierdzenia, że ruch mojej ręki „wyraża” lub „artykułuje” mój ból. Tym razem nie istnieje jednak nieprzerwany łańcuch przyczyn i skutków między bólem a ruchem. Łańcuch zostaje przerwany, wdziera się tu bowiem pewien klin, kodyfikacja, która nadaje ruchowi specyficzną strukturę, tak że dla tych, którzy znają ów kod, ruch ten potrafi zakomunikować „znaczenie”, jakim jest ból. Znajomość owego kodu – nie zaś teorii – daje obserwatorowi prawo, by stwierdzić, że ruch „wyraża” ból, którego doznałem. Moje działanie reprezentuje ból, jest jego symbolem, a ból jest znaczeniem tego działania. Na mocy zaproponowanej definicji ruch jest gestem, gdy żadna z teorii, jaką dysponuje obserwator, nie wystarczy, by wyjaśnić ten ruch w sposób zadowalający. Oczywiście można twierdzić, że tego rodzaju ruch zawsze jest symptomem czegoś innego (na przykład kultury, w której jest skodyfikowany), lecz nie dlatego nazywamy ów ruch gestem. Jest on gestem, ponieważ coś reprezentuje, ponieważ idzie w nim o nadanie sensu.

Czytelnik zauważył zapewne, że w poprzednim akapicie czasowniki „wyrażać” i „artykułować” zostały użyte w dwóch różnych znaczeniach. W reaktywnym ruchu mojej ręki manifestuje się ból i w tym sensie można powiedzieć, że ból ten znajduje wyraz w moim ruchu. W aktywnym ruchu mojej ręki ból jest reprezentowany i w tym sensie mówimy, że to ja wyrażam coś poprzez mój gest. Przy okazji zwróćmy uwagę,

że przy opisie drugiego ruchu sam język [niemiecki] wprost wymusza użycie słowa „ja”, a przy opisie pierwszego ruchu użycie tego słowa – nieomal wyklucza. Nie pozwólmy jednak, by ta idealistyczna skłonność języka zrobiła na nas zbyt wielkie wrażenie. W każdym razie kategoriami „wyrażać” i „artykułować” będę odtąd posługiwał się jedynie w tym drugim znaczeniu; powiem zatem, że gesty wyrażają lub artykułują to, co reprezentują w sposób symboliczny. Chcę bowiem bronić tezy, że „usposobienie” to symboliczna reprezentacja nastroju za pośrednictwem gestów. Krótko mówiąc, będę starał się pokazać, że nastroje (cokolwiek znaczy to słowo) mogą manifestować się za pośrednictwem całej wielości cielesnych poruszeń, wyraża się je wszakże lub artykułuje za pomocą gry gestów zwanej „usposobieniem”, które stanowi reprezentację nastroju.

Oczywiście trudno mi będzie trzymać się mojej tezy – a to z dwóch powodów. Pierwszy bierze się stąd, że w przypadku konkretnego zjawiska trudno jest rozróżnić między akcją a reakcją, między reprezentacją a manifestacją. Na przykład: widzę łzy w czyichś oczach. Na podstawie jakiego kryterium mam rozstrzygnąć, że w tym przypadku chodzi o reprezentację pewnego nastroju (o pewien skodyfikowany symbol), a nie o jego manifestację (o symptom)? W pierwszym przypadku obserwowana osoba podejmuje pewną „akcję” w stosunku do swego nastroju, jest podmiotem działania. W drugim przypadku doświadcza pewnej „reakcji” na swój nastrój, jest podmiotem doznania. Może być wszakże jednym i drugim zarazem, albo też jest ona jednym, ja zaś mogę ją błędnie przypisać do drugiej kategorii. Drugim powodem moich trudności jest niejasność określenia „nastrój”, które obejmuje rozległy i kiepsko określony rewir, rozciągający się od wrażeń zmysłowych, poprzez emocje i wrażliwość, aż po idee. Jeśli chcę trzymać się tezy, że usposobienie to postać, w jakiej nastroje wyrażają się za pośrednictwem gestów, muszę już wcześniej znać znaczenie pojęcia „nastrój”, nie potrafię zaś go poznać, nie czyniąc mu gwałtu. Tym samym koło się zamyka: po to, by przybliżyć się do znaczenia „nastroju”, muszę poddać interpretacji gesty.

Mimo to trudności te nie są tak wielkie, jak się zrazu wydaje. Gdy obserwuję drugiego człowieka i jego gestykulację, dysponuję mimo wszystko pewnym kryterium, które pozwala mi odróżnić reakcję od gestu, manifestację nastroju od jego skodyfikowanego wyrazu. Kryterium to zasadza się na okoliczności, że

rozpoznaję się w innych ludziach i dzięki introspekcji wiem, kiedy pewien nastrój manifestuję w sposób bierny, kiedy zaś go aktywnie reprezentuję. Oczywiście ów akt rozpoznania i introspekcji może prowadzić do pomyłek, kryterium wszakże istnieje. Co zaś się tyczy słowa „nastrój”, nie mogę wprawdzie znać jego znaczenia, wiem jednak, że oznacza ono coś innego niż „rozum”. Ponieważ zaś znam przybliżone znaczenie słowa „rozum”, taka negatywna znajomość znaczenia słowa „nastrój” jest wystarczająca. Mogę zatem ruszyć dalej z moimi dociekaniem nad usposobieniem jako nastrojem przeobrażonym w gesty.

Elipsa naszych dociekań krąży zatem wokół dwóch punktów ogniskowych, wyznaczanych przez kategorie „reprezentacji symbolicznej” oraz „czegoś innego niż rozum”. Jeśli więc określone gesty interpretuję jako coś innego niż rozum, staję w obliczu usposobienia. Czy jednak poprzednie zdanie nie jest opisem doświadczenia sztuki, czy nasza perspektywa badawcza nie powoduje, że kategoria „sztuki” zlewa się z kategorią „usposobienia”? Czyż rozpatrując jakieś dzieło sztuki, nie interpretuję go jako zastygłego gestu, który w sposób symboliczny reprezentuje coś, co jest czymś innym niż rozum? I czyż artysta nie jest człowiekiem, który „artykułuje” lub „wyraża” coś, czego rozum (nauka, filozofia itd.) wyartykułować nie potrafi – a przynajmniej nie w ten sam sposób? Cóż, bez względu na to, czy w (nieprecyzyjnie mówiąc) romantycznej manierze przyjmuję, że sztuka i usposobienie przechodzą w siebie nawzajem, czy też tęzę odrzucam, trzymając się (nieprecyzyjnie mówiąc) maniery klasycystycznej – nie ma wątpliwości, że usposobienie konfrontuje nas z pytaniem natury estetycznej, nie zaś etycznej, a z pewnością już nie epistemologicznej. Pytanie nie brzmi, czy reprezentacja nastroju jest kłamliwa, a tym bardziej, czy reprezentowany nastrój może być prawdziwy, lecz czy porusza obserwatora. Jeśli uznaję, że usposobienie to nastrój przemieniony w gest, interesuję się nie tyle nastrojem, ile przede wszystkim oddziaływaniem gestu. W tej mierze, w jakiej nastroje manifestują się za pośrednictwem symptomów, ja zaś przeżywam je w introspekcji, rodzą one problemy natury etycznej i epistemologicznej. Usposobienie natomiast stwarza problemy formalne, problemy natury estetycznej. Usposobienie uwalnia nastrój z jego źródłowego kontekstu i nadaje mu charakter estetyczny (formalny) – a to właśnie w formie gestu. Tym samym nastroje stają się „sztuczne”.

W tym miejscu czytelnik może wysunąć zarzut, że podążając długą, okreśną drogą dotarłem do nader banalnej konkluzji. Moja symulowana nieznajomość znaczenia terminu „usposobienie” od początku zmusiła mnie do przemilczenia tezy, że usposobienie oznacza sztuczny nastrój – której sformułowanie oszczędziłoby mi oraz czytelnikowi zbędnych trudności. Taki zarzut byłby jednak niesłuszny. Jedną sprawą jest przywołać wątpliwy komunał, zgodnie z którym usposobienie jest sztucznym nastrojem, a całkiem inną – dojść do takiego wniosku dzięki analizie znaczenia gestów. Różnica kryje się w sposobie użycia słowa „sztuczny”. Gdy mówię po prostu, że usposobienie to sztuczny nastrój, łatwo mogę prześlepić okoliczność, że usposobienie, czyniąc nastroje sztucznymi, w istocie stanowi jedną z metod, dzięki którym człowiek stara się nadać sens i znaczenie swemu życiu i otaczającemu go światu.

Gdy ktoś dźga mnie w ramię i gdy reaguję na ten cios ruchem ręki, jest to proces absurdalny, pozbawiony znaczenia (przynajmniej o ile sam cios nie był czymś gestem, który nadaje znaczenie temu procesowi). Gdy jednak ktoś dźgnie mnie w ramię, ja zaś poderwę je do góry w skodyfikowanym geście, proces ten będzie obarczony znaczeniem. Za pośrednictwem swego gestu wrywam ból z absurdalnego, pozbawionego znaczenia kontekstu „naturalnego” i czynię go sztucznym, wpisuję w kontekst kulturowy. W przykładzie tym ból jest „realny”, choć gest prawdopodobnie reprezentuje go w sposób przesadny. To jednak nie jest zbyt ważne. Istotna jest artykulacja bólu, jego symboliczny wyraz odróżniony od innych. Właśnie ten aspekt symboliczny, nie zaś „realna” obecność bądź nieobecność reprezentowanego bólu, czyni z gestu sztuczny nastrój. Fernando Pessoa kładzie wręcz nacisk na to, że „realny” ból trudniej jest przedstawić w sposób symboliczny niż ból wyobrażony, dlatego też twierdzi on z całą mocą: *O poeta e fingidor que finge tao perfeitamente que finge até a dor que deveras sente* (Poeta to fałszerz, co fałszuje tak doskonale, że potrafi sfałszować ból, który naprawdę odczuwa). Właśnie ten sfingowany, przedstawiający, symboliczny charakter usposobienia, ta „sztuczność” nadaje znaczenie (realnym bądź wyobrażonym) nastrojom, a przez to i życiu. Jeśli można tak powiedzieć, usposobienie „uduchawia” nastroje poprzez ich formalizację w gestach symbolicznych. Tak właśnie należy rozumieć tezę, że w usposobieniu nastroje stają się sztuczne.



To, co „usztucznione” w reprezentowanych nastrojach, stwarza zrazu problem estetyczny. To, co nastrojowe w grze gestów, nadaje światu i życiu znaczenie estetyczne. Gdy chcemy poddać krytyce usposobienie, musimy to uczynić na podstawie kryteriów estetycznych. Skala wartości, która ma tu służyć jako miara oceny, nie może być rozpięta między prawdą a błędem czy prawdą a kłamstwem, lecz między prawdą (autentycznością) a kiczem. Sądzę, że to rozróżnienie ma charakter zasadniczy. Gdy obserwuję jakiś emocjonalny gest, na przykład gest kiepskiego aktora w kiepskiej sztuce, który ma oddać nastrój ojcowskiej miłości, określam go mianem „nieprawdziwego”. Bezcelnością byłoby jednak nazywać go „błędem” lub „kłamstwem”. „Nieprawdziwy” jest on w sensie „złego smaku” i nieprawdziwym pozostanie nawet wówczas, gdy aktor ten okaże się naprawdę kochającym ojcem. Rozróżnienie to uważam za tak zasadnicze ze względu na wieloznaczność słowa „prawda”. W epistemologii „prawda” oznacza zgodność z rzeczywistością, w etyce i polityce – wierność samemu sobie, w sztuce wszakże „prawda” oznacza wierność wobec materiału, który wzięto się na warsztat. Z pewnością nie jest to przypadek, że to samo słowo obejmuje te trzy znaczenia: wszystkie one mają udział w tym, co nazywa się „rzetelnością”. Może jednak łatwo dojść do sytuacji, w której jakiś emocjonalny gest będzie rzetelny pod względem epistemologicznym i etycznym, a jednak pod względem estetycznym taki nie będzie – tak jak gest marnego aktorzyzny. Łatwo też o sytuację, w której jakiś emocjonalny gest będzie nierzetelny epistemologicznie i etycznie, będzie jednak rzetelny estetycznie, jak w przypadku gestu, który zrodził rzeźbę renesansową wyrastającą z wrażliwości na sztukę Greków. W tym przypadku trzeba ów gest ocenić jako „prawdziwy”. Na skali usposobień Michał Anioł musi zająć pozycję zdecydowanie po stronie „prawdy”, a aktor w hollywoodzkiej szmirze – po stronie „kiczu”, i to bez względu na realność nastroju, jaki wyrażają czy na ich własną wiarę w autentyczność tego nastroju.

W tym miejscu musimy jednak przypomnieć, że wobec braku teorii interpretacji gestów wszelka ocena pozostaje empiryczna i „intuicyjna”. Bez takiej teorii nie ma obiektywnej czy choćby intersubiektywnej krytyki sztuki, która liczyłaby się pod względem statystycznym, tak więc dopóki brak takiej teorii, obowiązuje zasada *de gustibus non est disputandum*. A zatem coś, co jest kiczem dla jednego

obserwatora, dla innego może być całkiem prawdziwym usposobieniem. Jeśli zaś brak tego rodzaju teorii chcielibyśmy obejść dzięki jakiejś kwantyfikacji prawdziwości usposobienia (mówiąc na przykład, że usposobienie jest tym prawdziwsze, im większą liczbę obserwatorów porusza), będziemy musieli stwierdzić, że usposobienie Pavarottiego jest prawdziwsze niż usposobienie Byrona. A jednak mamy intuicyjne poczucie, że na skali usposobień Pavarotti lokuje się bliżej kiczu niż Byron. Teoria informacji (ów nieśmiały krok w stronę teorii interpretacji gestów) tę intuicję potwierdza.

Nie musimy zagłębiać się w matematyczne subtelności tej teorii (które moim zdaniem stanowią w znacznym stopniu rezultat wysiłków podejmowanych przez twórców tej teorii na rzecz jej „unaukowienia”), by ten problem zrozumieć. Teoria ta wskazuje, że gest jest w tym mniejszym stopniu kiczem, im więcej zawiera informacji, oraz że przekazywana przez gest ilość informacji zależna jest od kodu owego gestu. Twierdzenie to ma ważne konsekwencje. Wydaje się oczywiste, że im więcej informacji zawiera gest, tym trudniej jest odbiorcy go odczytać. Im więcej informacji, tym mniej komunikacji. A zatem im mniejszy zasób informacji w geście (im bardziej jest on komunikatywny), tym bardziej jest on pusty, przyjemny i „ładny”, ponieważ jego odczytanie wymaga mniej wysiłku. Tak więc teoria informacji dostarcza mniej lub bardziej obiektywnej miary tego, że emocjonalne gesty w serialach telewizyjnych głęboko poruszają „masy”. Ważne jednak, by odnotować, że teoria informacji sprawdza się o wiele lepiej w odniesieniu do kiczu niż w odniesieniu do prawdziwych usposobień. Potrafi wymierzyć banalność kiczu, lecz wobec oryginalności prawdziwej sztuki wydaje się równie empiryczna jak nasza intuicja. W żadnym razie nie może ona w krytyce sztuki zastąpić intuicji, tym bardziej zaś nie potrafi zaoferować teorii interpretacji.

Pod jednym względem teoria informacji może nam jednak dopomóc: idzie mianowicie o kwestię „pustki” i „pełni”. Jak twierdziłem, usposobienie jest pewną metodą, która nadaje nastrojom znaczenie, poddając je symbolizacji. Teoria informacji wskazuje (a przez to istotnie czyni krok w stronę teorii interpretacji), że symbol, który wyraża pewien nastrój, może być w mniejszym bądź większym stopniu pusty i że skala usposobień przebiega od pełni do pustki, od niewyczerpanego znaczenia do pustego gestu. Na jednym końcu skali lokują się pełne majestatu,

nieliczne gesty, których znaczenie nie wyczerpało się przez tysiąclecia. Na drugim końcu lokuje się mnogość pustych gestów, które wykonujemy lub obserwujemy wokół siebie i które starają się wyczerpać „źródłowe” znaczenie przydane niegdyś naszym nastrojom przez owe majestatyczne gesty. Na przykład nastrój przyjaźni znajduje symboliczny wyraz w geście Kastora i Polluksa oraz w uścisku dłoni: pierwszy z nich jest pełnią sensu, drugi zaś jest już niemal całkowicie pozbawiony znaczenia. Przypuszczam, że idąc podobną drogą krytyka usposobień (czy po prostu krytyka sztuki) może stać się mniej subiektywna i pewnego dnia – choć z pewnością wymaga to wielkiego wysiłku – wypracować interpretację nie tylko kiczu, lecz także wielkich momentów, w których ludzkość nadaje znaczenie swemu cierpieniu i działaniu.

## Gest fotograficzny

Wynalezienie fotografii należy bez wątpienia określić mianem wydarzenia rewolucyjnego, jest ona bowiem próbą utrwalenia na dwuwymiarowej powierzchni zjawisk, które istnieją w czasoprzestrzeni. Metoda ta jest rewolucyjna w tym sensie, że w odróżnieniu od malarstwa pozwala ona, by same zjawiska odcisnęły się na powierzchni. Fotografie to swego rodzaju „odciski palców”, które przedmiot zostawia na pewnej powierzchni, nie zaś – jak w malarstwie – jego reprezentację. Przedmiot jest przyczyną fotografii i znaczeniem obrazu malarskiego. Rewolucja fotograficzna odwraca tradycyjną relację między konkretnym zjawiskiem a naszą ideą tego zjawiska. Pozostając w zgodzie z tą tradycją, w malarstwie tworzymy „ideę”, by zakłócić zjawisko na powierzchni. W fotografii natomiast zjawisko samo wytwarza dla nas na powierzchni swoją ideę. W istocie wynalezienie fotografii to spóźnione, techniczne rozwiązanie teoretycznego sporu między racjonalistyczną a empirystyczną koncepcją idei.

Siedemnastowieczni empiryści brytyjscy sądzili, że idee odciskają się w nas na modłę fotograficzną, podczas gdy współcześni im racjoniści byli zdania, że to my kreślimy idee niczym obrazy malarskie. Wynalezienie fotografii dostarczyło świadectw na rzecz tezy, że idee funkcjonują na oba sposoby. Wynalazek ten nadszedł zbyt późno, by wyrzucić jeszcze wpływ na tę filozoficzną dyskusję – a to

z uwagi na okoliczność, że w XIX wieku mniej lub bardziej powszechnie zaakceptowano wzajemną zależność najważniejszych przeświadczeń wyrastających z obu kierunków. Oto przykład, jak technika kuśtyka w tyle za teorią. Niemniej jest to wynalazek rewolucyjny, ponieważ dzięki niemu na poziomie samej techniki możliwa staje się dyskusja nad różnicą między myśleniem „obiektywnym” a „ideologicznym”. Fotografie pełniły przy tym funkcję „obiektywnych”, obrazy malarskie zaś – „subiektywnych” lub „ideologicznych” idei, jakie mamy w odniesieniu do otaczających nas, konkretnych zjawisk. Oto przykład, jak technika rodzi teorię. W istocie dopiero teraz, ponad sto lat od wynalezienia fotografii, zaczynamy w pełni dostrzegać teoretyczne możliwości, jakie otwiera przed nami porównanie fotografii i malarstwa.

Jeśli uznamy, że fotografie powodowane są przez zjawiska, podczas gdy obrazy malarskie zjawiska wskazują (czyli oznaczają), możemy poddać analizie różnicę między wyjaśnieniami przyczynowymi i semiologicznymi. Tak więc zdjęcie uważamy za wyjaśnione, gdy poznamy owe elektromagnetyczne, chemiczne i inne procesy, które stanowią jego przyczynę, obraz malarski zaś uważamy za „wyjaśniony”, gdy przejrzymy „intencjonalność”, która znalazła w nim swój wyraz. Choć to pasjonująca kwestia, jej analiza nie jest wszakże celem tego eseju. Powód ku temu jest taki, że zarówno fotografia, jak i malarstwo obejmują szereg nader złożonych i sprzecznych ruchów. W akcie malowania można wskazać fazy obiektywne, w akcie fotografowania zaś – fazy subiektywne, które są na tyle istotne, że rozróżnienie na obiektywność i subiektywność staje się więcej niż problematyczne. Jeśli chcemy przebadać różnicę między malarstwem a fotografią – a musimy to uczynić, jeśli chcemy zrozumieć nasz stosunek do świata – musimy najpierw przyjrzeć się obu gestom, dzięki którym powstają zdjęcia i obrazy malarskie.

Analiza gestu fotograficznego wydaje się koniecznym wstępem do studium samej fotografii i jej porównania z malarstwem. Taka właśnie analiza jest tu celem.

Gdy jednak podejmujemy próbę opisanie gestu fotograficznego, by następnie poddać go analizie, wprawia nas w konfuzję pewna szczególna okoliczność. Mogłoby się здаwać, że podejmujemy próbę „sfotografowania” tego gestu (choć w sensie metaforycznym). Zdjęcie jest dwuwymiarowym „opisem” pewnego gestu, o ile przez „opis” rozumiemy translację z jednego kontekstu w inny. Zdjęcie człowieka palącego

fajkę jest opisem gestu palenia, dokonany przez przeniesienie tego gestu z czterech wymiarów do dwóch. Elementami tego opisu „manipuluje” sam ten gest (mówiąc w uproszczeniu: światło odbijane przez ciała, które poruszają się w akcji palenia). Natomiast zarejestrowany na maszynie opis złożony jest z elementów (liter wystukiwanych na maszynie do pisania), które nie pozostają w żadnym związku przyczynowym z opisywanym przez nie gestem. Dlatego też mylimy się sądząc, że pisząc o geście fotograficznym w jakimś, choćby i tylko metaforycznym sensie, fotografujemy to zjawisko. Sama fotografia nie może być zatem modelem naszego opisu gestu fotograficznego. To zaś jest godne uwagi; jest to bowiem przykład tego, w jaki sposób narzędzia mogą kształtować nasze myślenie i że bywa to zwodnicze. Najpierw wynajdujemy fotografię jako narzędzie „obiektywnego” widzenia, następnie zaś staramy się przyjrzeć samej fotografii za pomocą widzenia fotograficznego. Narzędzie w sposób nader przytłaczający panuje nad naszym myśleniem i to na wielu poziomach, z których jedne są mniej widoczne od innych. Nie możemy pozwolić, by narzędzie siedziało w siodle i kierowało naszymi ruchami. W naszym przypadku nie wolno nam nawet próbować rozważać gestu fotograficznego tak, jakbyśmy sami go fotografowali. Jeśli chcemy ustalić, jak gest ten „rzeczywiście przebiega”, powinniśmy traktować go tak, jakbyśmy nic o nim nie wiedzieli, tak jakbyśmy – całkiem naiwnie – patrzyli nań po raz pierwszy w życiu.

Wbrew pozorom jest to nader trudne przedsięwzięcie. Mamy przed sobą kiepsko zdefiniowaną sytuację. Powiedzmy: pewien salon. Na krześle siedzi mężczyzna i pali fajkę. W tym pomieszczeniu znajduje się jeszcze jeden mężczyzna, który trzyma aparat. Obaj zachowują się w niezwykły sposób, jeśli przez „zwykłe” rozumiemy zachowanie stosowne w salonie. Wydaje się, że człowiek, który pali fajkę, nie czyni tego gwoli palenia, lecz z jakiegoś innego powodu. Choć trudno nam powiedzieć dlaczego, wydaje się, że człowiek ten jedynie „odgrywa” palenie. Natomiast człowiek z aparatem wykonuje bardzo szczególną rundę po pokoju. Jeśli naszym zamiarem jest opis owego ruchu, staje się on dla nas centralnym elementem tej sceny, podczas gdy palacz staje się wyjaśnieniem rundy, którą wykonuje ten drugi. Jest to godne odnotowania, ponieważ wynika stąd, że sytuacja ustrukturyzowana jest nie przez relacje tworzących ją elementów, lecz przez zamiar, intencję badacza. Nie chodzi zatem o „obiektywny” opis, o ile rozumiemy przez to opis niezależny od

perspektywy badacza. Wręcz przeciwnie, to badacz „ustawia” opisaną tu sytuację. Słowo „ustawia” pochodzi jednak z terminologii fotograficznej, co pokazuje, jak trudno jest uwolnić się od modelu fotograficznego podczas obserwacji. Oznacza to również, że fotografie nie są „obiektywnymi” opisami. Spróbujmy zatrzymać ten obraz w pamięci i znów zapomnieć o modelu fotograficznym.

Centralnym elementem tej sytuacji jest człowiek z aparatem – człowiek, który wszakże pozostaje w ruchu. Osobliwe jest powiedzieć o centrum, że przemieszcza się ono względem peryferiów. Jeśli punkt centralny się porusza, czyni to względem obserwatora, a wraz z nim porusza się też cała sytuacja. Musimy zatem przyjąć, że tym, co widzimy, gdy obserwujemy mężczyznę z aparatem, jest ruch całej sytuacji, obejmujący także mężczyznę siedzącego na krześle. Trudno nam to przyznać, ponieważ mamy w zwyczaju sądzić, że ktoś, kto siedzi, bynajmniej się nie porusza, a ponieważ mamy w zwyczaju tak sądzić, wydaje nam się, że to widzimy.

Rzeczywiście widzimy, że jeśli skupimy uwagę na mężczyźnie siedzącym na krześle, cała sytuacja zastyga w bezruchu, w niej zaś porusza się jedynie mężczyzna z aparatem; gdy jednak skupiamy uwagę na mężczyźnie z aparatem, sytuacja zostaje puszczona w ruch, a mężczyzna na krześle staje się nieruchomą częścią ruchomej sytuacji. Nasuwa to między innymi myśl, że rewolucja kopernikańska stanowi wynik zmiany punktu widzenia i nie oferuje „prawdziwszego” obrazu niż ten, jaki narzucał system ptolemejski. Innymi słowy, mężczyzna z aparatem porusza się nie po to, by znaleźć najlepsze stanowisko, z którego mógłby sfotografować pewną nieporuszoną sytuację (choć może sądzić, że to właśnie czyni). W rzeczywistości szuka on stanowiska, które najlepiej odpowiada jego intencji utrwalenia pewnej ruchomej sytuacji.

Powstaje wszakże następujący problem: tylko dla nas, którzy go obserwujemy, mężczyzna z aparatem lokuje się w centrum sytuacji; z jego własnej perspektywy tak nie jest. On sam uważa, że znajduje się poza tą sytuacją, ponieważ to on ją obserwuje. Dla niego w punkcie centralnym lokuje się mężczyzna na krześle, znajduje się on bowiem w centrum jego uwagi. Także i my, którzy przebywamy w tym pomieszczeniu i obserwujemy mężczyznę z aparatem, stanowimy dlań część tej sytuacji. Mogłoby nas to skłonić do przekonania, że chodzi tu o dwie różne

sytuacje: jedną, której centralnym elementem jest mężczyzna z aparatem, my zaś pozostajemy poza nią, oraz drugą, w której centrum lokuje się człowiek na krześle i w którą my sami jesteśmy włączeni. Dwie odmienne, lecz przenikające się sytuacje. W rzeczywistości jednak chodzi o jedną i tę samą sytuację. Wolno nam tak stwierdzić, ponieważ możemy uwolnić się od roli obserwatorów i samych siebie postrzegać jako część sytuacji, może też to uczynić mężczyzna z aparatem. Gdy obserwujemy jego gesty, możemy w istocie zauważyć, że niektórymi ruchami mężczyzna ten próbuje jakby sięgnąć poza samego siebie.

To spojrzenie na nas samych w pewnej sytuacji (spojrzenie „refleksyjne” czy „krytyczne”) jest charakterystyczne dla naszego bycia-w-świecie: jesteśmy w świecie i widzimy to, „wiemy” o tym. Raz jeszcze jednak: nie ma w tym nic „obiektywnego”. Gest, dzięki któremu uwalniamy się od uwikłania w rolę i który dostępny jest także dla mężczyzny z aparatem, pozostaje odniesiony do pewnego „miejsca”, z którego możemy stwierdzić, że jedną i tę samą sytuację przeżywamy na dwa sposoby. To „miejsce” jest podstawą pewnego konsensusu, intersubiektywnego poznania. Gdy spotykamy się z mężczyzną z aparatem na tym gruncie, nie widzimy tej sytuacji „lepiej”, a jedynie widzimy ją i samych siebie w sposób intersubiektywny.

Mężczyzna z aparatem jest człowiekiem, to zaś oznacza, że nie tylko jest on częścią sytuacji, lecz zarazem odnosi się do niej w sposób refleksyjny. Wiemy, że chodzi tu o pewnego człowieka, i to nie tylko dlatego, że widzimy postać, którą rozpoznajemy jako ludzkie ciało. Co bardziej znamienne, widzimy to dlatego, że dostrzegamy gesty, które nader wyraźnie „sygnalizują” uwagę skupioną na mężczyźnie siedzącym na krześle, lecz także refleksyjny dystans w stosunku do niej samej. Rozpoznajemy się w tych gestach, ponieważ jest to nasz własny sposób bycia w świecie. Wiemy, że chodzi tu o człowieka, ponieważ sami się w nim rozpoznajemy. Nasza identyfikacja ludzkiego ciała jest drugorzędym elementem tego bezpośredniego i konkretnego rozpoznania. Gdybyśmy ufali wyłącznie tej identyfikacji, moglibyśmy ulec złudzeniu. Moglibyśmy przecież patrzeć na cybernetyczną maszynę, która symulowałaby ludzkie gesty. Gdy jednak rozpoznajemy się w jakimś geście, nie ma mowy o złudzeniu. Tylko dlatego, że rozpoznajemy się w nich, chodzi o gesty ludzkie.

Ponieważ mężczyzna z aparatem jest człowiekiem, a nie istnieje nikt, kogo można by określić mianem „człowieka naiwnego” (to sprzeczność sama w sobie), nie może też istnieć „naiwna fotografia”. Mężczyzna z aparatem wie, co robi, i możemy to zauważyć, obserwując jego gesty. Stąd też jego gesty trzeba opisać za pomocą pojęć filozoficznych (refleksyjnych). Każdy inny sposób opisu okazałby się nieudany, nie potrafiłby bowiem uchwycić refleksyjnej, samoświadomej istoty tych gestów. Dotyczy to wszystkich gestów ludzkich, zwłaszcza jednak gestów fotografa. Gest fotografa to gest filozoficzny czy też inaczej mówiąc: od czasu wynalezienia fotografii możliwe stało się filozofowanie nie tylko w medium słów, lecz także w medium zdjęć. Bierze się to stąd, że gest fotograficzny to gest patrzenia, czyli tego, co antyczni myśliciele określali mianem *t e o r i i*, oraz stąd, że rezultatem tego gestu jest obraz, który ci sami myśliciele określali mianem *i d e i*. W odróżnieniu od wielu innych gestów gest fotograficzny nie ma bezpośrednio na celu zmiany świata lub komunikacji z innymi, idzie w nim bowiem o to, by coś zaobserwować i utrwalić owo widzenie, nadać mu charakter „formalny”. Często przytaczana marksistowska teza, zgodnie z którą filozofowie ograniczają się do wyjaśniania świata (czyli do obserwowania go i gadania o nim), podczas gdy należałoby go zmienić – teza ta nie jest zbyt przekonująca, gdy odnieść ją do gestu fotograficznego. Fotografia jest rezultatem pewnego spojrzenia na świat, a zarazem pewną zmianą tego świata, rzeczą nowego rodzaju. To samo odnosi się do tradycyjnej filozofii, choć idee, jakie rodzi filozofia, nie są równie namacalne jak zdjęcia. Namacalność fotografii to bez wątpienia aspekt, który daje jej przewagę nad wynikami tradycyjnych metod filozoficznych.

To, co robi mężczyzna z aparatem, jest gestem tak złożonym, że zapewne nie sposób precyzyjnie wyróżnić w nim poszczególnych faz. Nie jest to też moim zamiarem, ponieważ dla moich celów wystarczy stwierdzić, że można tu wyróżnić – choć nie oddzielić od siebie – trzy aspekty. Aspekt pierwszy to poszukiwanie stanowiska, pozycji, z której należy spojrzeć na całą sytuację. Aspekt drugi to manipulowanie sytuacją, które ma dopasować ją do wybranej pozycji. Aspekt trzeci dotyczy krytycznego dystansu, który pozwala dostrzec sukces lub porażkę tej manipulacji. Wydaje się oczywiste, że istnieje też aspekt czwarty: aktywność człowieka zwalniającego migawkę. Proces ten poniekąd nie należy już jednak do



właściwego gestu, dokonuje się bowiem w sposób mechaniczny. W dalszej kolejności istnieją jeszcze owe złożone procesy elektromagnetyczne, chemiczne i mechaniczne zachodzące we wnętrzu aparatu oraz cała procedura wywoływania, powiększania, retuszowania, które razem kulminują w postaci zdjęcia. Choć jednak te aspekty techniczne mają zasadniczy wpływ na rezultat gestu fotograficznego, a ich analiza jest fascynująca, lokują się one poza sytuacją, którą obecnie rozpatrujemy. Nie mamy zamiaru poddawać analizie fotografii – do tego analiza aspektów technicznych byłaby nieodzowna – idzie nam bowiem o namysł nad samym gestem fotograficznym, który obserwujemy w owym salonie.

Wspomniane trzy aspekty gestu nie są widoczne w takim samym stopniu, nie mają też w jego obrębie takiego samego znaczenia. Aspekt pierwszy, poszukiwanie właściwej pozycji, najbardziej rzuca się w oczy i można by odnieść wrażenie, że dwa pozostałe aspekty są mu podporządkowane. A jednak uważna analiza wskazuje, że aspekt drugi – manipulowanie sytuacją – jeszcze silniej naznacza gestualny charakter całego procesu. Choć nie jest on tak wyraźnie widoczny jak aspekt pierwszy i choć fotografowie niezbyt chętnie się do tego przyznają, to manipulacja ta kieruje poszukiwaniem właściwego stanowiska. Jeśli chodzi o trzeci, samokrytyczny aspekt, obserwatorowi nie może on wydać się decydujący, a przecież to właśnie on oferuje kryterium, które pozwala ocenić „jakość zdjęcia”.

To, co powiedzieliśmy o geście fotograficznym, można – po dokonaniu kilku korekt – powiedzieć także o geście filozoficznym. Gdy poddamy go namysłowi, odkryjemy zapewne te same trzy aspekty, które powiązane są w podobny sposób. Chcę przez to powiedzieć, że fotografowanie jest gestem, które dokonuje translacji filozoficznych ustawień w nowy kontekst. Zarówno w filozofii, jak i w fotografii aspektem, który rzuca się w oczy, jest poszukiwanie stanowiska. Zainteresowani nie zawsze chętnie przyznają się do manipulacji sceną, którą mają naświetlić, owa manipulacja jest jednak także charakterystyczna dla rozmaitych filozoficznych posunięć. I znów: aspekt samokrytyczny pozwala ocenić, czy manipulacja powiodła się czy też nie. Wrażenie, że gest fotograficzny to proces filozoficzny rozwijający się w ramach epoki industrialnej, dodatkowo się nasila, gdy przyjrzymy się tym trzem aspektom tak dokładnie, jak to tylko możliwe.

Poszukiwanie właściwego stanowiska daje o sobie wyraźnie znać w cielesnych ruchach fotografa. Gdy jednak obserwujemy, co wyprawia on z aparatem, ujawnia się nieco mniej ewidentny wymiar całej sprawy. Pozycja, której poszukuje fotograf, jest pewnym punktem w czasoprzestrzeni. Fotograf stawia sobie pytanie, skąd i jak długo będzie musiał naświetlać „temat”, który stara się uchwycić na pewnej powierzchni. W naszym przykładzie centrum tematu wyznacza mężczyzna, który – paląc fajkę – siedzi na krześle w salonie. Zdanie to samo w sobie jest opisem tej sytuacji, tak jak wyglądałaby ona z pewnego określonego punktu, a mianowicie ze stanowiska obserwatora, którego jakiś metafizyczny dźwigny wyniosłby ponad ów salon – a także poza czas całego zajścia. Jak zaświadczały gesty fotografa, nie wierzy on, że można osiągnąć tego rodzaju stanowisko, a nawet gdyby było ono osiągalne, to jedynie mocą jakiegoś tajemniczej okoliczności, która dawałaby mu przewagę nad innymi pozycjami. Gesty te wskazują w istocie, że nie zna on najlepszej pozycji w odniesieniu do tej sytuacji i sądzi, że każda sytuacja dopuszcza wiele pozycji, których „jakość” zależy zarówno od samej sytuacji, jak i od zamiarów obserwatora. Konkretnie rzecz ujmując, jeśli na fotografii pragnę utrwalić dokładnie ten moment, gdy dym wydobywa się z fajki, musi istnieć pewien wyśmienity kąt widzenia, który zostaje mi narzucony przez „kształt” fajki. Jeśli natomiast pragnę utrwalić na fotografii wyraz rozkoszy, jaką na twarzy palacza wywołuje smak tytoniu, musi istnieć odmienna od tej pierwszej, wyróżniona pozycja, którą jednak również wymusza „kształt” sytuacji. Tak więc fotograf musi mieć cel, by uchwycić sytuację, zanim zacznie szukać właściwego stanowiska. Wszelako obserwacja jego gestów wskazuje, że jest tak jedynie teoretycznie, ponieważ w trakcie poszukiwań cel może w każdej chwili ulec zmianie. Fotograf chciał na przykład sfotografować dym wydobywający się z fajki, lecz gdy poszukiwał pozycji odpowiedniej do tego celu, zaskoczył go wyraz na twarzy palącego. W istocie mamy tu do czynienia z podwójną dialektyką: po pierwsze między celem a sytuacją, po drugie między różnymi sposobami patrzenia na tę samą sytuację. Gesty fotografa ukazują napięcia pomiędzy tymi dwiema interferującymi ze sobą dynamikami. Innymi słowy, gest fotograficzny, w którym poszukuje się właściwej pozycji oraz odślania się wewnętrzne i zewnętrzne napięcie, napędzające dalsze poszukiwania – jest ruchem wątpienia. Gdy obserwujemy fotografa z tej perspektywy, śledzimy w istocie proces wątpienia metodycznego. To zaś jest gestem filozoficznym *par excellence*.

Ruch ten ma miejsce w obrębie czegoś, co zwykle określamy mianem czterech wymiarów czasoprzestrzeni. W pierwszym wymiarze fotograf przybliża się do sytuacji lub się od niej oddala. W wymiarze drugim fotograf obserwuje sytuację z różnych punktów położonych względem siebie w linii horyzontalnej, w wymiarze trzecim zaś – z różnych punktów położonych względem siebie w linii wertykalnej. Wreszcie w wymiarze czwartym fotograf manipuluje aparatem, by uchwycić sytuację przy różnym czasie „naświetlania”. Te cztery wymiary nakładają się na siebie w nader złożone sposoby, a wymiar czasowy odróżnia się od pozostałych, ponieważ wiąże się z użyciem samego aparatu.

Te cztery wymiary przecinają się, a poszukiwania fotografa sprawiają wrażenie nieostrego, trudno uchwytnego ruchu w czasoprzestrzeni. A jednak szczegółowa obserwacja może wykazać, że w czasoprzestrzeni tej istnieje coś w rodzaju barier, ponad którymi fotograf musi przeskakiwać podczas swoich poszukiwań, tak jakby w określonej sytuacji czasoprzestrzeń rozdzielona była na osobne pola. Jedno dla perspektywy ptasiej, jedno – dla żabiej, jedno, by patrzeć na rzeczy kątem oka, kolejne, by w sposób całkiem staromodny patrzeć na przedmiot na wprost, z szeroko rozwartymi oczyma. Wygląda na to, że nie sposób mówić o gładkim przepływie między zbliżeniem a ujęciem panoramicznym, mamy tu bowiem raczej do czynienia z przeskokiem od jednego do drugiego, wyraźnie odmiennego pola. Całkowicie odróżnia to gest fotograficzny od gestu kinematograficznego; aparat nie robi „najazdu”. Gest ten składa się z serii skoków ponad niewidzialnymi przeszkodami oraz szeregu decyzji. Poszukiwania fotografa to seria gwałtownych procesów decyzyjnych. Fotograf przemierza czasoprzestrzeń, która składa się z różnych stref widzenia – a zatem z różnych „światopoglądów” – oraz z różnych przeszkód oddzielających od siebie poszczególne pola widzenia. Kwantowy charakter gestu fotograficznego (nie chodzi w nim o *clara et distincta perceptio*) stanowi o jego strukturze gestu filozoficznego, podczas gdy gest filmowy tę strukturę rozpuszcza. Różnica ta ma oczywiście przyczyny natury technicznej: fotograf – podobnie jak filozof – spogląda poprzez aparat „kategorialny”, mając przy tym na uwadze uchwycenie świata w serii odrębnych obrazów (definiowalnych pojęć). Filmowiec spogląda przez aparat „procesualny”, pragnąc ująć świat jako strumień obrazów niemożliwych do rozdzielenia (pojęć niedefiniowalnych). Ta „techniczna” różnica

między tymi dwoma aparatami odpowiada za różnicę w strukturze obu gestów. Stwierdzenie, że aparat fotograficzny stanowi przedłużenie i ulepszenie ludzkiego oka, jest tylko frazesem. W geście fotograficznym ciało ludzkie do tego stopnia spaja się z aparatem, że prawie nie ma sensu przypisywać każdemu z nich jakiejś odrębnej funkcji. Jeśli instrument zdefiniujemy jako obiekt, którego ruchy uzależnione są od ludzkiego ciała (jeśli stwierdzimy, że w obrębie relacji „człowiek-narzędzie” ciało ludzkie jest czymś stałym, narzędzie zaś – zmiennym), nieomal bezsensownym jest określanie aparatu mianem narzędzia fotografa. Z równą dozą trafności można by twierdzić, że podczas poszukiwania właściwej pozycji ciało fotografa stanowi narzędzie aparatu fotograficznego. Obserwacja gestu fotograficznego pozwala dostrzec odwracalność tej relacji w paraindustrialnym kontekście. W przemyśle samochodowym okoliczność, że robotnik staje się funkcją maszyny, pociąga za sobą w istocie utratę samego siebie (utratę godności wolnej istoty ludzkiej), krótko mówiąc – alienację. Natomiast w przypadku gestu fotograficznego okoliczność, że fotograf musi dostosować się do aparatu – np. musi za każdym razem określać swoją pozycję wobec jego *timingu*, nie pociąga za sobą wcale alienacji, wręcz przeciwnie, fotograf jest istotą wolną i to nie pomimo, lecz właśnie dzięki czasowej determinacji aparatu.

Jeśli przystaniemy na to, by ogół narzędzi określić mianem „kultury”, należy też dodać, że gest robotnika w fabryce usytuowany jest w innym kontekście niż gest fotografa. Celem, do którego musiałyby dążyć rewolucja socjalistyczna, byłaby eliminacja z naszego pola kulturowego wszystkich gestów w rodzaju gestu robotnika. Nie ma wątpliwości, że analizowany dotąd aspekt gestu fotograficznego – czyli poszukiwanie odpowiedniej pozycji – wymagałby jak najgruntowniejszych dociekań, gdybyśmy pragnęli uchwycić go w pełni. Na potrzeby tego artykułu wystarczy stwierdzić, że idzie tutaj o serię teoretycznych decyzji, które wiążą się z testowaniem danej sytuacji, że zatem gest ów jest konkretnym ruchem wątplenia metodycznego oraz że jego struktura określona jest przez obserwowaną sytuację, aparat, a także samego fotografa, i to w taki sposób, który uniemożliwia wyizolowanie któregośkolwiek z wymienionych czynników. Wszelako idzie tutaj o ruch wolności, ponieważ gest ten jest serią decyzji, które podejmuje się nie pomimo określających go sił, lecz dzięki nim.

Po to, by rozważyć aspekt drugi – manipulację – musimy wyzbyć się wszelkiej obiektywnej wiedzy, jaką mamy o akcie fotografowania. Zgodnie z nią, w owym salonie istnieją pewne obiekty, wśród nich także mężczyzna, który siedzi na krześle i čmi fajeczkę. Obiekty te miałyby być „zjawiskami” w tym sensie, że można eksperymentalnie (optycznie) wykazać ich obecność, ponieważ odbijają one padające na nie promienie świetlne. To, co robi mężczyzna z aparatem, miałoby być próbą ich pochwylenia i wywołania dzięki temu określonych zmian chemicznych na światłoczułej taśmie. Tego rodzaju obiektywny opis, który można opatrzyć etykietą „obserwacja naukowa”, sprowadza gest fotograficzny do operacji laboratoryjnej. Należy o tym opisie zapomnieć – nie dlatego, że jest „fałszywy”, lecz dlatego, że nie ujmuje tego, co dostrzegamy w geście.

Człowiek z aparatem nie poluje na odbite światło, lecz w kontekście dostępnych mu parametrów dokonuje selekcji określonych promieni. Nie selekcjonuje ich też biernie niczym jakiś filtr (choć można również powątpiewać, czy filtr jest naprawdę bierny). Aktywnie interweniuje w proces optyczny. Wyklucza pewne wiązki promieni, na przykład nieco zaciągając zasłony. Wystawia swoje obiekty na światło w taki sposób, by odbijały te promienie, a nie inne (mówi na przykład: „Uśmiech!”). Wprowadza własne źródła światła (jak lampa błyskowa). Nadaje sytuacji kolory, które sam wybrał. Manipuluje specjalistycznymi filtrami. Dobiera taśmę, która zdolna jest pochwylić określone promienie świetlne, inne zaś pominąć. Obraz powstały w wyniku tej operacji, nie jest rezultatem działania promieni odbijanych przez obiekty w taki sposób, jakby fotografa przy tym nie było. Są one jednak istotnie efektem oddziaływania promieni odbijanych przez obiekty – i o tyle mają charakter obiektywny. Można się zastanawiać, czy nie jest to jedyny rzeczywisty sens pojęcia „obiektywności”. Ostatecznie bowiem to, co rozgrywa się podczas operacji w laboratorium (podczas obserwacji naukowej), nie jest tak znowu odmienne od tego, co dzieje się, gdy wykonywany jest gest fotograficzny. Nie wątpimy zatem w obiektywność fotografii; wątpimy w pewien określony sens pojęcia obiektywności w nauce.

Problem obiektywności w fotografii jest oczywiście bardziej złożony niż kwestia obiektywności w nauce (być może poza antropologią), zwłaszcza gdy idzie o fotografię osób. Obiekt reaguje na manipulację, ponieważ w istocie nie jest to

obiekt, lecz ktoś, kto dzieli z fotografem pewną sytuację. Między fotografem a tematem jego zdjęcia powstaje skomplikowana tkanina akcji i reakcji (dialogu), choć inicjatywę ma oczywiście fotograf, podczas gdy fotografowany człowiek cierpliwie (lub niecierpliwie) czeka. Po stronie fotografowanego ten wątpliwy dialog wywołuje tę mieszankę onieśmienia i ekshibicjonizmu, która charakterystyczna jest dla człowieka ulokowanego w centrum obiektywizującej uwagi i skutkuje „przyjęciem pewnej postawy” (czekający wyłudza temat zdjęcia). W fotografii wywołuje to osobliwe poczucie, że jest zarazem świadkiem, oskarżycielem, obrońcą i sędzią – nieczyste sumienie, które odzwierciedla się w jego gestach. Stąd też stara się on zaskoczyć fotografowanego człowieka pod jego nieuwagę, by przekształcić go w obiekt. Jako że fotografowanie jest pozornym dialogiem, także i fotograf wyłudza temat zdjęcia. Gest fotograficzny to forma sztuki.

A przecież manipulowanie fotografa sytuacją i wyłudzenie przez niego tematu zdjęcia, nie oznacza, że fotografia nie będzie obrazem obiektywnym. Tym bardziej nie oznacza to, że fotograf uzyskałby obiektywny obraz, gdyby zrezygnował z manipulacji, ani że reakcja fotografowanego na manipulację ze strony fotografa ma jakikolwiek wpływ na obiektywność zdjęcia. Wręcz przeciwnie, oznacza on, że obserwując sytuację, nieuchronnie nią manipulujemy, czyli że obserwacja zmienia obserwowane zjawisko.

Zarazem należy też stwierdzić, że gdy obserwujemy jakąś sytuację, również i my zostajemy przez nią odmienieni, że obserwacja zmienia obserwatora. Kto rozważa gest fotograficzny, nie musi znać ani zasady nieoznaczoności Heisenberga, ani teorii psychoanalitycznych, dostrzega bowiem tę prawidłowość w sposób konkretny. Fotograf nie ma wyjścia, musi manipulować sytuacją: sama jego obecność ma już charakter manipulacji. Nie może też nic poradzić na to, że sytuacja odmienia jego samego: zmienia go już samo znaleźcie się w tej sytuacji. Obiektywność obrazu (idei) może być tylko wynikiem manipulacji (obserwacji), jakiej poddana zostaje pewna sytuacja. Każda idea jest fałszywa o tyle, że manipuluje tym, co ujmuje, i w tym sensie należy ona do dziedziny „sztuki”, czyli fikcji. W innym jednak znaczeniu istnieją prawdziwe idee, mianowicie takie, które rzeczywiście ujmują to, do czego się odnoszą. Być może to właśnie chciał powiedzieć Nietzsche, gdy stwierdził, że sztuka jest lepsza od prawdy.

Fotograf nie może uniknąć manipulowania sytuacją, ponieważ jego poszukiwania są ściśle powiązane z tą manipulacją. Poszukiwanie i manipulacja stanowią dwa aspekty tego samego gestu. Nie zawsze jednak fotograf przyzna to od razu. Będzie utrzymywał, że niektóre z jego fotografii ukazują pewne sytuacje, które nie były, a wręcz nie mogły zostać poddane manipulacjom: przykładem byłyby tu choćby pejzaże. Przyzna, że fotografie portretowe zawsze są wynikiem manipulacji, ponieważ fotografowany podmiot świadom jest obecności fotografa i na nią reaguje (przynajmniej w taki sposób, że jest zaskoczony, ponieważ nic wcześniej nie wiedział o tej obecności). Będzie dowodził, że krajobrazy nie mogą zauważyć obecności fotografa. A jednak się myli. Jako przykład można przywołać fotografię z dziedziny badań archeologicznych. Jasne jest, że dochodzi do jawnej i jednoznacznej manipulacji, gdy posługujemy się promieniowaniem podczerwonym, by wydobyć kształty jakiejś warstwy archeologicznej. A przecież jest też faktem, że zdjęcia wykonane podczas zachodu słońca odsłaniają kształty, które w południe pozostają niewidoczne, to zaś nie wydaje się żadną manipulacją. Południe i zachód słońca wydają się elementami danej sytuacji. Wszelako wybór zachodu słońca, nie zaś południa, stanowi już pewną manipulację dokonaną wobec krajobrazu, ponieważ za sprawą tego wyboru krajobraz zostaje podporządkowany pewnym zamiarom. Każde zdjęcie jest portretem w tym sensie, że każda sytuacja okazuje się „świadoma” tego, że jest fotografowana. Także pod tym względem fotografia przypomina filozofowanie; nie sposób wybrać stanowiska, które nie wiązałoby się z manipulowaniem sytuacją, nawet jeśli niektórzy filozofowie niechętnie to przyznają.

Trzeci aspekt gestu fotograficznego – aspekt samokrytyki – wiąże się z tym, co w filozofii określa się mianem „refleksji”. Jest to oczywiście termin zapożyczony z optyki, który zatem sam w sobie pozostaje w ścisłym związku z fotografią.

W aparacie umieszczone jest lustro i gdy fotograf w nie patrzy, widzi, jak mogłoby wyglądać zdjęcie. Widzi możliwe zdjęcia i podczas tego futurologicznego oglądu spośród dostępnych obrazów wybiera ten, o który mu chodzi. Odrzuca wszystkie możliwe obrazy poza jednym, tym samym więc wszystkie obrazy poza tym właśnie skazuje na byt w dziedzinie utraconych wirtualności. Gest fotograficzny pozwala nam zatem dostrzec w sposób konkretny, jak funkcjonuje proces wyboru jako

projektowanie tego, co przyszłe. Gest ten jest ilustracją dynamiki wolności. Ukazuje on bowiem, że dynamikę tę ucieleśnia krytyka, odniesienie pewnych miar do zestawu możliwych posunięć.

A przecież tylko w jednym ze swoich znaczeń „refleksja” polega na spojrzeniu w zwierciadło, które umożliwia ocenę przyszłych możliwości. W innym znaczeniu „refleksja” to spojrzenie w lustro, w którym możemy ujrzeć samych siebie w trakcie podejmowania decyzji. Nie wiem, czy istnieją aparaty wyposażone w takie zwierciadła, lecz łatwo byłoby je skonstruować. Albowiem niektóre ruchy fotografa wywołują wrażenie, jakby przeglądał się on w takim lustrze. Dzięki temu zwierciadłu (bez względu na to, czy ma ono charakter materialny czy niematerialny) widzi on sam siebie podczas fotografowania. W ten sposób fotograf włącza sam siebie w sytuację.

Gest fotograficzny pokazuje w sposób konkretny, o jaki rodzaj patrzenia chodzi w tym przypadku. Nie wolno go mylić ze spojrzeniem, które utrwalamy dzięki użyciu samowyzwalacza. Gest fotograficzny nie ukazuje fotografa jako biernego obiektu (tak jak czynią to nauki antropologiczne). Odzwierciedla go jako aktywny podmiot (co jest też celem niektórych nurtów filozoficznych). Takie lustra – o ile istnieją – muszą umożliwiać kontrolę nie tylko nad fotografem, lecz także nad samym gestem fotograficznym. Panowanie nad sobą jest inną formą wolności.

W tradycji zachodniej – zwłaszcza od czasów Kanta – nie bez racji przestrzega się nas przed refleksją jako czystą spekulacją. Albowiem lustro, o którym mówię, otwiera możliwość skonstruowania nieskończonej serii kolejnych odzwierciedleń, które odbijają się w sobie, tworząc tym samym bezdenne otchłani. Możemy odczuwać samobójczy pociąg do tej otchłani, nie umocnimy jednak przez to naszej kontroli nad gestem fotograficznym. Gest ów traci wówczas znaczenie, zatracając się w bezdenności. W odróżnieniu od innych kultur, z powodów, które między innymi wiążą się ze sposobem, w jaki rozstawiamy wokół siebie lustra, my, ludzie Zachodu, jesteśmy zainteresowani fotografią. Naszym problemem nie jest zatem nieustanna refleksja, lecz decyzja, w którym momencie refleksję należy przerwać, by przejść do działania. Choć znamy otchłań („Nicość”), nie chemy rozważać jej dla niej samej, a jedynie po to, by robić lepsze zdjęcia. Refleksja jest dla nas strategią, a nie



samopoświęceniem. Moment, w którym fotograf odwraca wzrok od (realnego lub wyobrażonego) lustra refleksji, to ten, który naznaczy wykonywane zdjęcie. Gdy fotograf przerwie proces refleksji zbyt szybko, zdjęcie będzie powierzchowne. Jeśli uczyni to za późno, obraz będzie zagmatwany i nieciekawym. Zdjęcie będzie przenikliwe i odkrywcze, gdy fotograf wybierze właściwy moment, by przerwać autorefleksję. Refleksja stanowi zatem część poszukiwań fotografa i jego manipulacji, jest ona poszukiwaniem samego siebie i manipulacją samym sobą. W istocie poszukiwanie właściwej pozycji także należy do poszukiwania samego siebie, a manipulacja sytuacją jest też rodzajem manipulowania samym sobą. I na odwrót. To jednak, co sprawdza się w odniesieniu do fotografii, można również powiedzieć o filozofii, a także, po prostu, o życiu jako takim. Niemniej w przypadku fotografii prawidłowości te widzimy wyraźnie i w sposób konkretny: możemy je dostrzec, obserwując gest fotograficzny.

Rozważania te nie są wyczerpującym fenomenologicznym opisem tego gestu, wskazują jednak, że tego rodzaju opis mógłby być użyteczny. Pozwalają wszakże przynajmniej postawić pewne pytania. Na przykład o ontologiczną i epistemologiczną różnicę między fotografią a malarstwem. W jaki sposób – jeśli w jakikolwiek – wynalezienie fotografii oddziało na malarstwo i jaki wpływ będzie wywierało w najbliższej przyszłości? W jaki sposób – jeśli w jakikolwiek – wynalezienie fotografii oddziało na filozofię i czy ruch zwany hiperrealizmem jest trendem artystycznym czy filozoficznym? Czy nie można w istocie powiedzieć, że dzięki fotografii (acz nie tylko z jej powodu) rozróżnienie na sztukę i filozofię uległo zaburzeniu? Jaki wpływ wywarło wynalezienie fotografii na myślenie naukowe (a nie tylko na naukowe metody)? Jaki jest związek fotografii z nowszymi, pokrewnymi metodami patrzenia (takimi jak diapozytywy, filmy, wideo i hologramy)? Krótko mówiąc, przedstawione tu rozważania pozwalają nam sformułować pytania odnośnie do fotografii, które dotyczą samego jądra problemu: fotografii jako gestu patrzenia, jako gestu te o r i i

**Przekład wyboru z dwóch rozdziałów książki Viléma Flussera, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main**

**1994. Gorąco dziękujemy spadkobiercom filozofa i Vilém Flusser****Archive przy UDK w Berlinie za zgodę na publikację tego fragmentu.****Przypisy**

1 Jako „usposobienie” tłumaczę słowo *Gestimmtheit*, które oznacza pozostawanie w pewnym nastroju czy właśnie bycie tak czy inaczej usposobionym. Usposobienie ma tutaj oznaczać nie tyle jakąś przyrodzoną skłonność charakteru (jak w wyrażeniu „Jarosław to człowiek o życzliwym usposobieniu”), ile mniej lub bardziej tymczasową konfigurację gestów naszego ciała (jak w wyrażeniu „Zauważyłem, że Jarosław jest do mnie usposobiony przyjaźnie”), którą – jak dowodzi w tekście autor – należy postrzegać jako reprezentację *Stimmung*, czyli „nastroju” (przyp. tłum.).