

ANNA WŁODARCZYK ORCID ID: 0000-0002-1791-6694  
Uniwersytet Jagielloński

## Dotknięcie człowieka – wskrzeszenie obrazu. Studium narracji pisanej fotografią Krzysztofa Millera

**Abstrakt:** Inspiracją do napisania niniejszego tekstu stało się spotkanie z fotografiami Krzysztofa Millera, polskiego fotoreportera i książką *13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego* (2013) oraz jego pośmiertnie wydanym albumem *Fotografie, które nie zmieniły świata* (2017). Cenne okazały się także przemyślenia Rolanda Barthesa w książce *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (2008), w której analiza zdjęć oparta została na badaniu *studium* i *punctum*. Natomiast rozważania Susan Sontag zawarte w *O fotografii* (1977) i *Widok cudzego cierpienia* (2003), spisane na przestrzeni czasu, stanowiły istotną refleksję dotyczącą historii współczesnej i ewolucji fotografii. Stały się one podstawą do snucia osobistej refleksji, ale także umożliwiły wniknięcie w żywioł samej fotografii, by zapytać o jej ontologiczny status, filozoficzny akt stwarzania i interpretowania. Spisane spostrzeżenia stanowią rejestrację osobistego zbliżenia Autorki wobec fotografii, a także swoiste studium sceny i detalu. Wynikają one z przeświadczenia, że indywidualna lektura obrazu i tekstu to podstawa do zadawania pytań sobie, jako obserwatorowi, odbiorcy, interpretatorowi oraz współuczestnikowi kultury, tradycji i historii. Studium nie jest więc praktyczną szkołą czytania obrazu. Rozważania zawarte w artykule stanowią poszukiwania na temat sztuki interpretacji i roli interpretatora, która stanowi fundamentalne zagadnienie polonistycznych praktyk wobec spotkań z tekstami kultury.

**Słowa kluczowe:** fotografia, fotoreporter, interpretator, studium, punctum, pamięć, dotyk, wskrzeszenie

### Tytuł angielski / tytuł angielski / tytuł angielski

**Abstract:** The inspiration to write this article was the meeting with the photographs of the Krzysztof Miller – Polish photojournalist and the book *13 Wars and One. A real history of a war reporter* (2013) and his posthumously published album *Photographs that have not changed the world* (2017). There were also valuable thoughts by Roland Barthes in the book *The Light of an Image. Notes on Photography* (2008), in which the analysis of photos was based on the study of *studium* and *punctum*. On the other hand, the considerations of Susan Sontag in *On Photography* (1977) and *View of Someone's Suffering* (2003), written over time, constituted an important reflection on contemporary history and the evolution of photography. They became the basis for personal reflec-

tion, but made it possible to penetrate into the element of photography itself, ask about its ontological status, the philosophical act of creating and finally interpreting it. The written observations record the author's personal rapprochement with photography, as well as a specific study of the scene and detail. It is taken from the belief that individual reading of an image and text is the basis for asking yourself questions as an observer, recipient, interpreter and participant in the culture, tradition and history. Thus, the study is not a practical commentary of reading an image. The considerations contained in the article are research on the art of interpretation and the role of the interpreter, which is the fundamental issue of polonistic practices in relation to encounters with cultural texts.

**Keywords:** photography, photojournalist, interpreter, study, punctum, memory, touch, resurrection

Ja jestem odniesieniem każdej fotografii i dlatego prowadzi mnie ona do zdziwienia, stawiając zasadnicze pytanie: dlaczego żyję właśnie *tu* i *teraz*? Na pewno Fotografia wywołuje (bardziej niż inny kunszt) bezpośrednią obecność w świecie, współobecność (Barthes 2008: 148–151).

#### FOTOGRAFIE – WSTĘPNE SPOTKANIA I ZBLIŻENIA

Do napisania niniejszego studium zainspirowało mnie spotkanie z fotografiami Krzysztofa Millera<sup>1</sup>. Wszystko jednak zaczęło się od przeczytania jego książki *13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego*, która stanowi niezwykle rejestrację wspomnień z miejsc ogarniętych konfliktami zbrojnymi i ludzi mimowolnie uwikłanych w ich przebieg. O jej niezwykłości przesądza migawkowa konstrukcja zdań, krótkich i zdecydowanych, precyzyjnych, wręcz przeszywających na wskroś. To fotograficzne określenie zdradza narracyjny potencjał opowieści, dzięki której Miller ocala ludz-

<sup>1</sup> Krzysztof Miller był absolwentem AWF-u i sześciokrotnym mistrzem skoków do wody na główkę. Jako fotoreporter spędził jedenaście lat na wojnie. Wielokrotnie powracał m.in. do Afganistanu, Czeczenii czy państw afrykańskich, fotografując konflikty zbrojne. Schowany za obiektywem aparatu, pozornie nie uczestniczył w żadnym z nich. Jednak osobiste doświadczenia po powrocie do Polski kazały mu się zmierzyć ze skutkami stresu bojowego. Wierzył, że wojna stanowi przełom szczególnie w życiu niewinnych cywili i to właśnie im w dużej mierze poświęcił setki ujęć. Jego fotografie wojenne układają się w swoistą kronikę śmierci, stanowiąc dokumentalny zapis i świadectwo współczesnej kondycji człowieka – tego uwiecznionego w kadrze, jak i poza nim. Do końca pozostał wierny fotografii prasowej (tzw. twardemu newsowi) i przekonaniu, iż praca fotografa jest fascynująca, a wykonywana po ludzku polega na towarzyszeniu bohaterom zdjęć, nie wydając ich na pożarcie świata i mediów. Cenne źródło jego fotoreporterskiej drogi stanowi film dokumentalny *W oku Boga* (patrz: Królikowski 2012).

kie historie, tak fotografiami, jak i szczególnie, bo bardzo osobistą omownią budząc emocje odbiorcy. Potem natknęłam się na jego pośmiertnie wydany album *Fotografie, które nie zmieniły świata*. W moim przekonaniu jest on swoistym testamentem fotografa złożonym bohaterom wyjątkowych ujęć, z którego wyłania się zawodowość i ethos twórczy niezwyklego dokumentalisty. W przypadku tych dwóch publikacji bardzo wyraźnie dominuje foto-reporterska indywidualność Millera, który przeszedł dogłębny proces reinterpretacji samego siebie, aby móc opowiedzieć o swoich doświadczeniach. Przez opowieść rozumiem tutaj nie tylko spisywanie wspomnień, ale także – a może nade wszystko – wybór fotografii, które odsłaniają istotne wątki jego życiowej, a zarazem reporterskiej drogi.

Cenne okazały się także przemyślenia Rolanda Barthesa w książce *La chambre claire. Note sur la photographie* (*Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, 2008) i *On Photography* (*O fotografii*, 2017) oraz *Regarding the Pain of Others* (*Widok cudzego cierpienia*, 2003) Susan Sontag, spisane na przestrzeni czasu, dzięki czemu odsłaniają historię współczesną oraz ewolucję fotografii. Zainspirowały mnie one do snucia osobistej refleksji, ale także kazały wnikać w żywioł samej fotografii, zapytać o jej ontologiczny status, filozoficzny akt jej stwarzania i interpretowania w końcu.

Swoje rozważania w istocie poświęcam rozważaniom na temat sztuki interpretacji i roli interpretatora, która stanowi fundamentalne zagadnienie polonistycznych praktyk wobec spotkań z tekstami kultury. Interpretacja jest bowiem sposobnością do wnikania w siebie i budzenia świadomości m.in. odbiorczej, czytelniczej, kompetencyjnej oraz odsłaniania głębi i znaczenia tekstu kultury. Interpretator będzie więc tym, kto widzi opisywany obiekt, odczuwa emocje, dostrzega jego specyfikę i wpatruje się w siebie, co dostarcza mu głębokiego wglądu w proces interpretacji. Wymaga więc osobistego zastanowienia nad tym, dlaczego właśnie ten tekst kultury go zatrzymał, ujął i kazał wnikać w sposób jego postrzegania. Praktyka interpretacyjna skłania bowiem interpretatora do ciągłego samokształcenia, wzmożonej autorefleksji i samoidentyfikacji względem tekstu kultury. Zrozumienie potrzeby budowania własnej postawy interpretacyjnej jest przez to ważnym momentem refleksji nie tylko nad sobą czy procesem interpretacji, ale nade wszystko nad tym, co w nią wnosi odbiorca i jak ona zmienia jego sposób widzenia świata. Daje w końcu możliwość namysłu nad konstruowaniem własnej filozofii uczenia i warsztatu badawczego.

Wprowadzenie opatrzyłam mottem ze wspomnianej już książki Barthesa *Światło obrazu*. W wybranym fragmencie tekstu francuskiego humanisty najmocniejszy akcent został położony na indywidualne spotkanie widza z fotografią, jednak nie mniej ważne od „ja” fotografującego i swoistości fotografii. To konkretne ujęcie i dotknięcie jego historii w zasadzie staje się załączkiem do ujawnienia aktu odbiorczego. Spisane poniżej spostrzeżenia stanowią rejestrację mojego osobistego zbliżenia wobec fotografii, a także

swoiste studium sceny i detalu. Nie są więc praktyczną wykładnią czytania obrazu. Mniemam, że indywidualna lektura obrazu i tekstu to podstawa do zadawania pytań sobie, jako obserwatorowi, odbiorcy, interpretatorowi oraz współuczestnikowi kultury, tradycji i historii. Bliskie spotkanie i doświadczenie fotografii staje się przez to budowaniem współobecności w świecie i utrzymaniem egzystencjalnej ciągłości (zob. Barthes 2008: 151). Wierzę bowiem, że fotografia przynosi czasami najlepsze odpowiedzi na jeszcze niezadane pytania, które przychodzą do nas zupełnie przypadkiem, z zewnątrz, z obserwacji świata. Są lustrem dla nas samych. Odbiciem, które się jeszcze nie objawiło, a więc nie są czymś niezauważonym, niedostrzeżonym czy pominiętym. Nie mogły się wcześniej pojawić, gdyby nie ten moment wywołany spotkaniem z fotografią. To on je wyzwolił. Istotą zagadnienia jednak jest to, co i jak oraz po co obserwujemy? Tak fotograf, jak i widz muszą zadawać sobie te pytania. Poprzez snucie osobistej narracji odsłaniają one filozofię ujęcia, kadru, studium detalu.

#### ZWODNICZO PROSTA FOTOGRAFIA: *PUNCTUM*



Pawłowska 2014: fotografia 4 – Patrz: podpis pod fotografią

Powraca do mnie następująca scena: chłopiec w futrzanej papaszcze stoi i mierzy z pistoletu jak wyszkolony snajper. Ma około dziewięć lat. Zacięta mina. Naburmuszona. Skąd ta powaga? Koncentracja? Napięcie? We mnie też... Poraża mnie grymas na jego twarzy. Czuję poruszenie... Czy czegoś się wystraszył? Może siebie? Może jeszcze nie wie? Jak nakryty dzieciak na podjadaniu z babcinej spiżarni. Fotograf patrzy... On też patrzy... mierzy wzrokiem... Czuje obecność fotografa. Może pozuje? Tylko po co? Moją uwagę zwraca

mina chłopca, jego papacha i pistolet, który trzyma oburącz<sup>2</sup>. Czyżby był prawdziwy? Co mu dodaje odwagi, by właśnie takim być? Za nim po prawej prawdopodobnie materiały wybuchowe. Jedno jest pewne – broni się.

Na drugim ujęciu, które utrzymane jest w monochromatycznej tonacji, ten grymas przeradza się w szyderczy uśmiech. Ale chłopiec myślami jest gdzieś indziej. Stoi jakby poddany hipnozie. Jakby zapadł się w sobie. Co wcześniej widziały jego oczy? Jaki miniony obraz wyświetlił mu się w głowie w tym pojedynku? Na ustach widoczny jest delikatny uśmiech. Ale chłopiec nie jest delikatny, jest spięty i precyzyjny. Uśmiecha się przez zły... Zagryza zęby... W tej sile jest słabość.



(Miller 2013: 67)

Ujęcie trzecie. Miejsce to samo. Tylko plan się rozszerza, a widz dostrzeżga, że to dzieciaki, które po prostu się bawią. Widać śmiech, gdy zabawa trwa w najlepsze. Naprzeciw mierzącego z broni chłopca stoją inne dzieci. Trzech nieco młodszych. On i sześciolatek celują do siebie jak na westernie. On z profesjonalnej broni, a młodszy z żółtego, drewnianego pistoletu. Dzieci nie przestają się wygłupiać, mimo że wojna trwa nadal. On i około siedmioletni z prawej symulują dźwięki wystrzału: „eeeeeeee... bum, bum...!” Jeszcze jeden

<sup>2</sup> Nakrycie głowy chłopca jest na tyle oczywiste, że nie wymaga rozbudowanego komentarza. Wystarczy jedynie wspomnieć, iż papacha (zwana także uszatką lub uszanką) była bardzo popularna na Kaukazie. Broń trzymana oburącz przez chłopca, co wynikało z jej wagi, to prawdopodobnie rewolwer typu Nagant wz. 1895 (w języku rosyjskim zwany *nagan*) lub jej zmodyfikowana odmiana. Stanowiła najpierw wyposażenie Cesarskiej Armii Rosyjskiej, a następnie Radzieckiej. Warto wspomnieć w kontekście omawianej fotografii, że podczas pierwszej wojny czeczeńskiej sami Rosjanie dostarczali broń Czeczenom.

malec roześmiał się, jakby onieśmielony faktem, że zostali zaskoczeni podczas tej zabawy. Dookoła roztopa i chaos, przejmujące zimno i wilgoć. Ciekawe, co przyniosła im wojna? Możliwe przecież, że jeszcze żyją. Czym się teraz zajmują? Najstarszy byłby prawie w moim wieku. Dobrze pamiętam te czasy.



Sowińska 2010 – Patrz: podpis pod fotografią

Kolejność wykonywania fotografii przez Millera musiałam gruntownie prześledzić<sup>3</sup>. Jako pierwszą zobaczyłam (opisywaną tu jako drugą) w książce *13 wojen i jedna*, ale dogłębniej analizując plan zdjęcia, dochodzę do wniosku, że pierwszym fleszem musiała być kolorowa fotografia samego chłopca. Analizując ją w kontekście drugiej dostrzegłam, że to chłopiec w kolejnym ujęciu przybliżył się do fotografującego, nie zaś na odwrót. Mierzę jego pozycję względem krawężnika i porzuconych, rozkawałkowanych przedmiotów. Na ostatniej Miller uchwycił czterech wyrostków. Stoją najbliższej niego w stonku do poprzednich ujęć.

Jednak to tylko pozornie proste zdjęcia. Prawdziwa historia tych fotografii pozostanie zagadką, tak jak tajemniczy, przemilczany i nieciekawo medialnie stał się z czasem konflikt w Czeczenii. Miller uchwycił w zasadzie ostatnie momenty z życia cywili w dzielnicy Czernoriecze tuż przed likwidacją ludności czeczeńskiej. Trwała zima na przełomie lat 1994 i 1995. Fotoreporter przedostał się do centrum Groznego, gdzie Rosjanie zamykali kolejne osiedla,

<sup>3</sup> Po raz pierwszy zetknęłam się z tym kadrem Millera w jego książce *13 wojen i jedna*. Mowa o monochromatycznej fotografii. Brak opisu nie pozwolił na szybkie odnalezienie jej w sieci. Dopiero zeskanowanie ujęcia i próba przeszukiwania Internetu za pomocą funkcji wyszukiwania obrazu przyniosło rezultat w postaci odnalezienia zaledwie dwóch ujęć w kolorze.

uniemożliwiając ucieczkę mieszkańcom. Miller opisuje: „Pojechałem dalej. Do celu konwoju: Czernoriecza. Ostatniego rewiru Groznego, którego bronią jeszcze Czeczeńcy” (Miller 2013: 57). Wokół trwał nieprzerwany ostrzał artyleryjski, a na miasto spadały bomby niczym deszcz. Przebieg ataków powietrznych na tle pierwszej wojny czeczeńskiej miał bezzasadny i niezrozumiały charakter. Użycie broni stanowiło nieadekwatną siłę w stosunku do „przeciwnika” – kobiet i dzieci, pacjentów i personelu szpitali psychiatrycznych oraz domów spokojnej starości. Grozny zimą tego roku stał się rumowiskiem. Być może bohaterowie fotografii zginęli niedługo potem albo trafili pod opiekę Hadizhat Gatajevnej, zwanej „Aniołem Groznego”, która stworzyła dom dla sierot. Niewykluczone także, że kolejne ataki zbrojne pod koniec lat 90. odebrały im życie albo zmusiły do życia na ulicy w narkotycznym transie lub trudnienia się przemytnictwem<sup>4</sup>. Grozny, tak miasto, jak i ludzie, odbudowuje się po dziś dzień i musi mierzyć się z bezrobociem i głęboką deprawacją. Sam Miller buduje po latach narrację, nadając jej charakter rejestracji dokonywanej na żywo, która dobrze oddaje temperaturę tamtych wydarzeń. W odpryskowej relacji pisze o niemych ofiarach wojny – dzieciach:

Czasami jakiś szkrab się przyplącze, od paru dni żyjący jak szczur. Rozbawi partyzanta, targając ciężkiego kałacha niczym zabawkę. Bez zrozumienia, bezpieczeństwa, ot, zabawowo. Dla zabicia czasu. Bo dzieci, zwłaszcza małe, nie rozumieją, dlaczego w piwnicy, a nie na sankach czas spędzają. Nie zjeżdżają z wału na taflę zamarzniętego zalewu. Przecież o tej porze roku zawsze tak robiły. A teraz w ciemnicy (Miller 2013: 59–60).

Miller był naocznym świadkiem wydarzeń w Czeczenii, jego zdjęcia stanowią udokumentowanie historii, ale także bardzo osobistą i zwiędłą, w pewnej mierze niewypowiedzianą opowieść, której trzeba nadać narrację. Stworzył ją sam na sam, powołując do życia reporterskie przeżycia i wspomnienia. Gorzko komentuje ówczesną sytuację:

Prezydent Czeczenii Dżochar Dadajew może źle rozumiał słowa prezydenta Rosji Borysa Jelcyna: bierzcie demokrację w swoje ręce. Ale rozumiał, jak rozumiał, i wziął. Oddzielił swój kraj od Wielkiego Brata i zaraził tą wolnością

<sup>4</sup> Temat konfliktów zbrojnych w Czeczenii można by szeroko ukontekstawiać. Warto jednak wspomnieć o dwóch zbliżeniach do tego zagadnienia, ujawniających losy dzieci żyjących w owładniętym wojną Groznym. Mowa tu o filmie fińskiej reżyserki Pirjo Honkasalo z 2004 r. pt. *Trzy pokoje melancholii*, w którym udokumentowała ona losy okaleczonych, osieroconych, osamotnionych, agresywnych i pełnych traum milczących ofiar tej wojny, tak chłopców, jak i dziewczynek. Dokument jest wstrząsający tym bardziej, że oglądane szcztatkowe historie świadczą o niemej, choć wymownej obecności cywilów obu stron konfliktu. Warto także wspomnieć o książce z 2007 r. pt. *De Krenkede. Historier fra Tsjetsjenia (Dzieci Groznego)*, 2009) Åsne Seierstad, niezależnej norweskiej dziennikarki, która wiedzona instynktem, pod wpływem medialnych doniesień z Czeczenii, dwukrotnie przedostała się wraz z rosyjskim transporterem wojskowym na front, by dać świadectwo historii ofiar dwóch wojen czeczeńskich.

swoich współplemieńców. Czeczenów dumnych. Trudnych do ujarznienia. Więc słowo się rzekło. Czołgi u płotu. Kiedy Rosjanie zaatakowali, każdy Czeczen, czy to utożsamiający się z Dudajewem, czy nie, chwycił za kałacha, muchę, lionkę, czyli granat, i dalej na Ruska. Na czołgi wjeżdżające do jego kraju, jego miasta. Tak żeby implozja pocisków wybuchających wewnątrz pancerza odrzuciła wieżyczkę czołgu jak najdalej. A załoga czołgu zniknęła w tysiącach stopni Celcjusza rozrywającego się prochu. Żeby Rosjanie w ogóle stąd zniknęli (Miller 2013: 53).

Jedynie interpretacja może wyzwolić potencjał przeszłych zdarzeń z oków pamięci fotograficznej, uwiecznionej, nieruchomej, ale pełnej znaczeń – wskrzesić obraz. Ważne, aby zarejestrować także swoje spojrzenie, pierwsze wrażenie, uruchomić kontekst, opowiedzieć o swoich doświadczeniach, wypowiedzieć wzruszenie, usłyszeć swoiste echo, aby przekonać się, że odbiorca jest w istocie kluczową figurą w procesie interpretacji. Z dialogu triady tekst–interpretator–fotograf wyłania się bowiem odpryskowo opowieść o samym Millerze – Nikiforze fotografii<sup>5</sup>. Nie bez powodu poddaję refleksji jego twórczość. Trzeba wspomnieć, że efekty jego fotoreporterskiej pracy usytuowały go wśród najznamienitszych fotografów na świecie. Sprawily równocześnie, że bardzo wyraźnie zazaczył swoją odrębność, która nie skazała go na wykluczenie w środowisku, ale uwidoczniła konieczność bliskiego spotkania z jego pracami, dotknięcia jego historii tak samo delikatnie, jak fotograf postępował z bohaterami swoich ujęć. Na tle innych fotoreporterów Miller jawi się jako specyficznie pojęta figura szaleńca.

Współczesny kontekst wobec ewolucji sztuki fotografii szeroko omawiają autorzy zbiorowej pracy zatytułowanej *Fotografia i szaleństwo*. Tomasz Ferenc dowodzi, iż „pomiędzy kulturą, fotografią i szaleństwem istnieje pewien rodzaj zależności, nie zawsze oczywisty i nie zawsze uwidaczniający się wprost. Jest on jednak obecny zarówno w historii fotografii, jak i w jej współczesnych zastosowaniach” (Ferenc 2018: 8). Nie chodzi jednak tylko o technikę, użycie aparatu, wykorzystanie fotografii, ale także – a może nade wszystko – sylwetkę samego fotografa, który stoi za każdym uwiecznionym obrazem. Szaleństwo w zasadzie jest terminem niewyrazistym, który poza znaczeniem łączącym go bezpośrednio z chorobą psychiczną, ujawnia w istocie swój głębszy sens. Bowiem bycie szalonym to łamanie ogólnie przyjętych zasad, przekraczanie granic, często bez liczenia się z konsekwencjami, ale także zaskakiwanie swoim warszatem, tzn. byciem nieprzewidywalnym i odmiennym. W przypadku Millera każde z tych określeń odbija się w jego pracy, wyraźnie kreśląc jego fotograficzną drogę. Ujawniają jego twarz – obserwatora i fotografa, a tym samym interpretatora doświadczanych zdarzeń i rzeczywistości. Doskonale wyraża to stwierdzenie Barthesa, że „spojrzenie jest zawsze potencjalnie szalone: jest

---

<sup>5</sup> Nikiforem nazwał Millera jego wieloletni szef Sławomir Sierzputowski, współzałożyciel działu foto „Gazety Wyborczej”.



zarazem wynikiem prawdy i szaleństwa. [...] ktokolwiek patrzy prosto w oczy, jest obłąkany” (Barthes 2008: 203).

W praktyce reporterskiej Miller wyraźnie widział rolę fotografa wojennego jako szaleńca, który powtarzał sobie w duchu: „jadąc na wojnę z aparatem, musisz być «wariatem», zdecydowanym na wszystko i przede wszystkim zeterminowanym, aby wykonać swoją pracę, jak najlepiej” (Kała). Niepokój związany z niewyraźnością egzystencji przełożył Miller na szaleńcze pochwytywanie i uwidacznianie wykluczonych, małych ludzkich historii, schowanych za wydarzeniami dużego formatu. Oddał następnie odbiorcom fotografie jako nieme świadectwa, potwierdzające konkretny stan, jako obraz, któremu trzeba nadać narrację, ożywić go, dotykając tego, co ludzkie.

Zgadzam się z Susan Sontag, która w książce *O fotografii* zaznaczyła, iż:

Język, którym oceniamy fotografię, jest niezwykle ubogi. Czasami pasożytuje na słownictwie malarskim: kompozycja, światło i tak dalej. Częściej używa się ogólnikowych sądów, jak wówczas, gdy zdjęcia chwali się za subtelność i za to, że są ciekawe albo mocne, albo złożone, albo proste, albo – to jedno z ulubionych określeń – zwodniczo proste (Sontag 2017: 149).

W tym kontekście poprosiłam studentów podczas moich zajęć, aby spróbowali nazwać swoje reakcje, gdy po raz pierwszy zobaczyli trzecią fotografię, i by zapisali je w formie hashtagów. Zastanawiało mnie bowiem, co powie ta fotografia młodemu pokoleniu dwadzieścia pięć lat po jej powstaniu? Co z niej wyczytają? Jaką zbudują osobistą opowieść? Nie oczekiwałam, że odnajdą na zdjęciach zaklętą w nich wojenną historię, czy potraktują jako świadectwo minionego czasu, okruch pamięci. Moi studenci potraktowali scenę zupełnie neutralnie jako (bliską im) dziecięcą strzelankę, zabawę pod nieobecność dorosłych<sup>6</sup>. Bardzo szybko okazało się, że prostota zdjęcia od samego początku wynikała z bariery czasu i odmiennych osobistych doświadczeń obserwatorów. Z pozoru czytelna fotografia kryje w zasadzie dystopijny obraz świata, tzn. odwróconą figurę idealnej rzeczywistości<sup>7</sup>. Opierając się na twardej wojennej rzeczywistości, przesycona jest w istocie złem, przemocą, demoralizacją i cierpieniem. Pozorna prostota ujęcia zawiera więc wymowny, nieidealny obraz

<sup>6</sup> Podczas zajęć z kształcenia warsztatu interpretatorskiego przyszłych nauczycieli polonistów poprosiłam studentów pierwszego roku uzupełniających studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki o to, aby zapisali swoje wnioski pod kilkoma fotografiami. Jedną z nich było trzecie ujęcie Millera (il. 3). Oto hashtagi dotyczące tej fotografii: #ulica, #miasto, #dzieci, #radość, #zabawa, #zima, #winter, #wintervibes, #pifpaf, #Śmiech, #fun, #boyswannahavefun, #strzelanka, #pistolety, #blokowisko, #nadzielnia, #chłopcy, #kiedyrodziceniepatrz, #walka, #zabawawojnę, #zadenpacyfizm, #cozciebiewyrośnie, #ręcedogóry, #dzieciństwo, #zabawawdorosłych, #jużpotobie.

<sup>7</sup> Warto zwrócić uwagę, iż w dystopijnym ujęciu nie jest ono obrazem stworzonym w kontrze do utopii, nie jest więc antyutopią. Jeśli mowa o fotografii prasowej, która siłą rzeczy nie jest aranżowana (a w tym wypadku szczególnie), jej dystopijny (dystopiczny) status jest jak najbardziej rzeczywisty, nie zaś fabularny.

świata. I jak się zdaje, jej najbardziej poruszający, a zarazem pesymistyczny wydźwięk tkwi najmocniej w postaci chłopca w czapce – w jego ciele, grymasie i samej obecności na tym fotograficznym ujęciu. Fotoreporterskie, wrażliwe oko Millera uwieczniło historię człowieka, ale wskrzesiło także niebywale przygnębiający okruczeństwo rzeczywistości. Fotograficzny flesz niczym dotyk umożliwił stworzenie nowej czasoprzestrzeni (patrz: Barthes 1985: 289–302), w której spotkali się fotograf, zdjęcie i interpretatorzy.

Studium obrazu – tak malarskiego, jak i fotograficznego – według Barthesa (2008: 49–53) musi nosić znamiona dociekliwej analizy, w której badacz oddaje się pewnej sobie tylko znanej krzątaninie, aby zyskać wgląd i możliwość odnalezienia w badanej czasoprzestrzeni. To rodzaj współuczestnictwa w wyrazie twarzy, realiach, gestach i działaniach. Jednak to *punctum* nadaje rytm, przełamując i naruszając studium. Jest przez to dotknięciem wrażliwego miejsca, znaczącym punktem właśnie. Domeną fotografii prasowej, z całym bagażem współobecności, jest właśnie akt naruszania, zadawania ran, wyszukiwaniem rys i ich tworzeniem. *Punctum* może odsłonić się przed interpretatorem za pomocą szczegółu, który zwrócił jego uwagę, lub konkretnego przedmiotu (patrz: Barthes 2008: 84). Może zdarzyć się też taka sytuacja, w której cały obraz zainteresuje obserwatora, przeniknie go, by w końcu jakiś szczegół nie dał mu spokoju. W obu wypadkach chodzi o emocje interpretatora, jakie wywołuje detal lub cała fotografia, które celują weń i niszczą dotychczasowy sposób patrzenia. Według Barthesa *punctum* jest niczym „oko, które myśli”, ale czasami staje się także całościowym wrażeniem. Zdjęcia reportażowe mogą jednak nie ujawnić go przed obserwatorem, ale samo ujęcie może wprawiać w przygnębienie, skłaniać do refleksji ze względu na swą wewnętrzną dynamikę, gwałtowność. W samej swojej istocie fotografia prasowa nie może być spokojna, ma bowiem pewne społeczne zadania, począwszy od reprezentacji i informacyjnego charakteru do nadawania znaczenia – poprzez budzenie pożądania lub zaskoczenia, niepewności czy rozsmakowania. Jednak nie każda fotografia ożywa w spojrzeniu interpretatora. Jest za to zawsze spotkaniem z intencjami fotografa. Interpretator, tworząc narrację, dotyka klatkę „po”, tak jak wcześniej fotograf, który z niewielkim opóźnieniem odsłania naruszoną tkankę nie tylko uwiecznionej, ale zobrazowanej rzeczywistości.

#### KWESTIA WINY I NIEWINNOŚCI: FOTOGRAF, ODBIORCA I FOTOGRAFIA

Z jakiegoś powodu Miller powrócił do drugiej fotografii po latach, publikując ją w książce *13 wojen i jedna*, jednak nie nadał jej osobistej narracji, nie opatrzył komentarzem. Choć w dwóch publikacjach, do których powracam w swoich rozważaniach, czyni wyjątek, dokonując wskrzeszenia zdarzeń i miejsc, swoistej autoterapeutycznej narracji, a więc próby spisania emocji i wypisania siebie, nazwania swoich doświadczeń i nadania im znaczeń. Jednak pod żadnym z trzech ujęć

nie znajdziemy nawet najbardziej znikomego odautorskiego opisu czy podpisu. Odbiorca zatem pozostaje z brakiem językowo zakotwiczonego przekazu (patrz: Barthes 1985). Ów brak dotyczy nie tylko ujęć zamieszczonych w książce, ale wszystkich fotografii Millera. Z zasady nie nadawał opisów swoim fotografiom, wierząc, że autonomiczny charakter każdego ujęcia po prostu go nie wymaga. W wydanym pośmiertnie albumie zatytułowanym *Fotografie, które nie zmieniły świata* (2017) po raz drugi przełamał przyjęte standardy, wyjaśniając, że:

Dobre zdjęcie powinno bronić się samo bez podpisu, bez opisu. Ale wbrew tej tendencji swoje zdjęcia będę okrywał tekstem, jak okrywa się ukochaną drugą połowę kołdrą. Będę pisał, żebyście więcej wyczytali i więcej zrozumieli z prostej anonimowości pokazywanego przeze mnie obrazka. Wbrew tendencjom będę je opisywał jak zdjęcie słabe, niezrozumiałe, wymagające słownej podbudowy. Nie mam do nich dystansu. Ja je zrobiłem. Chcę opowiedzieć o tych fotografiach, ale też chce opowiedzieć o sobie. I o moim zawodzie fotoreportera, zawodzie zawodowego podglądacza rzeczywistości.

Nacisnąłem spust migawki. A wybrany przez mnie obiektowy zarejestrował na matrycy, czy wcześniej na taśmie światłoczułej, historię. Historię czasem przez duże, ale częściej przez małe "h" (Miller 2017: 15).

Wszelkie opisy zamieszczają już komentatorzy i dziennikarze (zob. – podpisy pod zdjęciami: Pawłowska 2014; Sowińska 2010), ale pewien trop może wskazywać także datowanie zdjęć. Jak dowodził Barthes, data swoją obecnością wcale nie zaznacza stylu, ale każe interpretatorowi wyjść poza ramy czasowe i wniknąć w głąb samego siebie, pomyśleć o życiu i śmierci, snuć refleksję na temat nieodwołalnego procesu powtarzalności historii i wygasania pokoleń. W gruncie rzeczy fotografia, opatrzona datą lub nie, mówi, że coś było, ale wcale nie oznacza to, że już nie istnieje. Może budzić proste, zgoła podstawowe pytania, ale odpowiedzi na nie stanowią bardziej złożony proces, zaliczając się do prawdziwej metafizyki (patrz: Barthes 2008: 148–151). Dają możliwość wywoływania własnych wspomnień i prowokują do rozmyślań natury ontologicznej<sup>8</sup>. Według Susan Sontag sens tkwi bowiem w aurze, jaką rozpościera fotografia (Sontag 2017: 151). Jej przewaga nad obrazem malarskim polega

<sup>8</sup> Do ponownej refleksji nad omawianymi ujęciami Millera skłoniła mnie moja wówczas niespełna pięcioletnia córka i jej reakcja. To ona sprawiła, że zaczęłam dogłębnie myśleć o tej fotografii i o tym, dlaczego nie daje mi ona spokoju. To zdarzenie było niczym stopklatka, kazało mi bowiem powrócić do sensów, rozłączyć je, zastanowić się nad nimi i spróbować scalić, przywołać do uważności. Przyglądając się pierwszej kolorowej fotografii, mimochodem zapytała:

„– Mamo, czy on jeszcze żyje?”

– Nie wiem, nie umiem Ci powiedzieć... Mam taką nadzieję... – odpowiedziałam i westchnęłam z bólem, choć bezszelstnie. Byłam pełna obaw. Spojrzała na mnie nazbyt dojrzałe. Odetchnęła ciężko pełna wiary. Jej uśmiech podszyty był głębokim przemyśleniem. Była czujna. Skomentowała w końcu:

– To dobrze mamo, że jest na obrazku...” – I to „jest” kazało mi jeszcze raz powrócić do tej i kolejnych fotografii.

na innym stosunku do czasu. Podczas gdy obraz niszczy i traci na wyrazistości, a często zmienia się jego pierwotna forma, choćby na skutek prac konserwatorskich, to fotografia tę aurę i klarowność zyskuje w miarę upływu czasu. Trzeba jednak pamiętać, że nie przesądza to o jej autentyczności.

Powyższe przemyślenia ściśle przekładają się na pracę fotoreportera, którego rola nie kończy się na zarejestrowaniu zdarzenia i dostarczeniu ujęcia mediom. Uchwycenie znaczącego momentu stanowi dużą odpowiedzialność, która świadczy o etyce i zawodowstwie. Niejednokrotnie Miller skłaniał się do refleksji nad statusem fotografa-dokumentalisty, który ma za zadanie opowiedzieć o tym, co działo się na jego oczach. Sens swojej pracy odnajdywał w optyce zdarzenia, którego on nie miał zamiaru stwarzać w granicach kadru, ale które kreowało jego samego (Kała). Otwiera to pewne aspekty odbiorczej perspektywy. Trzeba mieć bowiem na względzie, iż fotografia jedynie zbliża nas do obrazu cierpienia, bo „Cierpieć to jedno; żyć z fotograficznym zapisem cierpienia, co niekoniecznie wzmacnia sumienie ani zdolność współczucia – to coś innego. [...] Obrazy paraliżują. Obrazy znieczulają” (Sontag 2017: 28). Z jednej strony dzięki fotografii wydarzenia stają się bardziej rzeczywiste, w jakiś sposób bliższe i namacalne, istniejące znacznie mocniej w świadomości, niż gdybyśmy ich po prostu nie widzieli. Z drugiej – stawia nas to w pozycji podglądaczy, których dany obraz szokuje lub zawstydzają.

Sontag podzieliła obserwatorów na tych, którzy w obliczu cierpienia tchórzliwie uciekają od obrazów, wykazując obojętność wobec zakotwiczonej w nich prawdy i tych, którzy wnikają w obraz uważnie niczym w malarskie przedstawienia rzeczywistości. Ale zdolność tych drugich, ich dozwolona ciekawość z kolei wikła podglądactwo w proceder zawłaszczania rzeczywistości, posiadania jej przez chwilę na własnych warunkach, w zetknięciu z własnym horyzontem doświadczeń (patrz: Sontag 2010: r 3, 5). Fotograf w istocie też nie ma łatwego zadania. Dokonuje selekcji, szczególnego wyboru ujęcia i zarazem wykluczenia innych możliwych. Wprawia to odbiorców, tak fotografa, jak i widza, w stan bezsilności, w którym nie sposób przerwać cierpienia innych, zaradzić mu zawczasu, opanować w trakcie czy uśmierzyć ból po zdarzeniu. To niełatwe po prostu patrzeć i nie móc nic z tym zrobić. Oto zaskakująca pułapka, w jaką współczesność złapała się sama na skutek dynamiki rozwoju nowoczesnych technologii. Fotografia jest więc rodzajem świadectwa, wyzwaniem rzuconym ciekawskiemu oku, ćwiczeniem naszych granic – wytrzymałości, wrażliwości, doświadczenia i powściągliwości. Oglądanie ludzkich nieszczęść, w obiektywie czy na materiale fotograficznym, jest sposobem zbliżania się do człowieka, dotknięcia go i wskrzeszenia zastygłego obrazu. Jeśli, jak twierdził Robert Capa, będący już za życia ikoną w środowisku fotoreporterów, o sukcesie ujęcia decyduje bliskość fotografa względem dokumentowanej sceny<sup>9</sup>, to

<sup>9</sup> Capa mawiał: „if your pictures aren't good enough, you're not close enough” (Magnum photos, [https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535353](https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353) (3.07.2020)).

warto zastanowić się nad tym, czym jest owa bliskość? W przypadku fotografa nie chodzi przecież tylko o pokonanie czy zmniejszenie dystansu, ale empatię, swoisty dotyk i chwilowe, mimowolne zawłaszczenie cudzej przestrzeni. Natomiast rolą interpretatora jest wejście w czasoprzestrzeń fotografii i zanurzenie jej we własnej, aby móc zobaczyć zastygły świat oczami tych, którzy zostali na niej uwiecznieni. We wspomnieniach Wojciecha Jagielskiego Miller kwitował jednoznacznie swoje powołanie dokumentalisty: „Trzeba dotknąć, żeby wiedzieć, o czym się mówi – powiadał. – To jedyna prawda i tylko to się liczy. Wszystko inne to lipa i tanie przedstawienie” (Jagielski 2011). Na tym zasadzała się jego czysta fotoreporterska etyka zbliżenia. Dla fotoreportera czy dokumentalisty jest ona powinnością nawet wtedy, gdy dane zdjęcie nie trafi ostatecznie do druku. Istotną rolę odgrywa w niej pamięć i pamiętanie, które stanowi etyczny akt. Składa się na nią świadomość przeszłości i próba przywołania cudzej opowieści, aby tym lepiej zapamiętać fakty i umiejscowić je we własnym horyzoncie.

Trzeba jednak pamiętać o nietrwałości znaczeniowej fotografii. Obraz bowiem dotąd odnosi się do fragmentu rzeczywistości i jest nośnikiem pewnych znaczeń, dokąd funkcjonuje w opinii publicznej. I nawet jeśli współcześnie mamy trudność dostrzegania samych siebie w procesie dziejowym, to możliwość wyartykułowania własnych zapośredniczonych w fotografii doświadczeń wzmacnia naszą kulturową tożsamość. Fotografia jest świadectwem i samowyzwalaczem pamięci, kontekstową grą. Dla Millera stanowiły one możliwość ponownego zwerbalizowania własnych przeżyć, były możliwością powrotu do emocji i samych zdarzeń. Niczym totemy wydarzeń budują one przeszłość. Jednak według Sontag jedynie jednostkowa wewnętrzna przestrzeń tworzy obrazy i pamięć, zbiorowość wytwarza natomiast wspomnienia, zbudowane z jednostkowych narracji. Twierdziła ona, że:

Ściśle rzecz biorąc, nie ma czegoś takiego jak pamięć zbiorowa – należy ona do tej samej rodziny fałszywych pojęć, co wina zbiorowa. [...] Wszelka pamięć jest jednostkowa, niepowtarzalna – umiera wraz z człowiekiem. To, co nazywa się zbiorową pamięcią, nie jest pamiętaniem, lecz ustalaniem: to należy uznać za ważne, a to jest opowieść o tym, jak naprawdę było, wraz ze zdjęciami, które utrwalają ją w naszych umysłach (Sontag 2010: r. 5).

Ta zależność wynika z faktu, iż fotografie stanowią zawsze jednostkowe doświadczenie i pamięć. Dobrze te kwestie podsumowuje Miller w jednym ze wspomnień, gdy przechodził przez góry Wysokiego Kaukazu. Podkreślił trwałość fotografii, jej totemiczną i pamięciową wagę, gdyż jest ona:

ostatnią rzeczą z dobytku ludzi, jak już nie mieli siły, jak zdychali przed samymi szczytami, to pozbywali się na samym końcu albumów fotograficznych, które świadczyły o tożsamości etnicznej i rodzinnej. Mogłem je tylko oglądać, nie miałem śmiałości ich zabrać. Nagrobki pozostające przed szczytem... (Kaniuka 2015).

W tym względzie fotograf jest intruzem, podglądaczem wdzierającym się w materię sobie obcą, a jednocześnie taką, która pomaga mu na autoidentyfikację, zestawianie się z sobą-innym, który obawia się patrzeć i łaknie tego równocześnie. Nie może w końcu nie spojrzeć, chcąc zarejestrować, uwiecznić. Ofiarą jest on sam (podglądający), pozostając na dłużej z traumą, zakłopotaniem i poczuciem winy. Nie może i nie chce przekroczyć pewnej granicy etyki, tj. przedrzeć się przez podmiotowość fotografowanego i pochłonąć ją. Interpretator ma nie mniej niewdzięczne zadanie. Według Sontag poza fotografiami dokumentującymi zbrodnie nazistowskie „etyczna zawartość zdjęcia jest nietrwała. [...] większość zdjęć nie zachowuje wiecznie ładunku uczuciowego” (Sontag 2017: 29). Wynika to z dystansu czasowego, mentalnego i estetycznego w końcu. Z czasem jednak fotografie zyskują aurę, dzięki czemu – nawet te amatorskie – stają się cenne niczym dzieła sztuki i są świadectwami istnienia przeszłości. W fotografii prasowej ma to swoje konsekwencje. Bowiem często jedno ujęcie zyskuje kilka wariantów życia i bywa wykorzystywane także w kontekście dalekim lub obcym wobec sytuacji, w której zostało zarejestrowane.

Sontag w *Widoku ludzkiego cierpienia* bardzo precyzyjnie określiła rolę fotografii, wobec której obserwator nie może pozostać obojętny. Szczególnie wtedy, gdy idzie o ludzkie nieszczęścia. To stanowi o moralnym osiągnięciu współczesnej fotografii, w której pozornie ścierają się dwie sprzeczności: moralność i agresja. Moralny wymiar pozwala odsłonić i patrzeć na nieretuszowany obraz, ale uruchamia w akcie odbioru agresywne wdzieranie się do obcego świata. To cena wnikania w nie swoje przestrzenie, która wystawia nas samych na szczególną próbę. Fotografia sama w sobie pozostaje niewinna:

Fotografia daje nam do zrozumienia, że poznamy świat, jeżeli przyjmiemy go takim, jaki jawi się w obiektywie. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia „nie”. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumimy na podstawie fotografii. Oczywiście, zdjęcia wypełniają luki w myślowych obrazach przeszłości i teraźniejszości; [...] poznanie opiera się na odkryciu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek. [...] Ich [fotografii – A.W.] wszechobecność wywiera nieobliczalny wpływ na naszą wrażliwość etyczną. Wpuszczając do tego i tak już zatłoczonego świata jego duplikat złożony z obrazów, fotografia stwarza złudzenie, iż świat jest bardziej dostępny, niż bywa w rzeczywistości (Sontag 2017: 31).

Droga wiedzie wobec tego przez meandry pozornych sprzeczności w kwestii winy i niewinności: od przemocy, zapamiętywania zdarzeń i etyki fotografa, a więc jego zawodowej odpowiedzialności, poprzez podglądactwo, odbiorcze zawłaszczenie i równoczesne ocalanie pamięci, aż po neutralność obrazu fotograficznego, który jest i świadczy, oddaje historie jego bohaterów, który w ułamku sekundy został wydarty oslepiającym fleszem.

## CZUŁY DOTYK: OKRYWANIE OBRAZU NARRACJĄ

Zarówno obraz malarski, jak i zdjęcie stanowią formę obrazowania rzeczywistości i historii. Miller słusznie stwierdził, że „Przecież bitwę pod Grunwaldem też postrzegamy za pośrednictwem obrazu Matejki. Wiele słynnych bitew wyobrażamy sobie tak, jak pokazali je malarze. A dzisiaj mamy fotografie ikony” (Pawłowska 2014). Fotografia z jej specyficzną estetyką w odmienny sposób niż malarstwo przybliża odbiorcom wydarzenia. Niemniej jednak jej zadaniem nie jest przemiana rzeczywistości jako takiej, ale próba jej zobrazowania. Fotografia prasowa ma dać odbiorcom do myślenia, wywołać wstrząs, pomóc im zająć stanowisko wobec uwiecznionych scen (np. konfliktów zbrojnych) i wyczytać z jej skrótowości głębsze sensory. Nawet jeśli pokazuje cierpienie, okrucieństwo, nie zmienia rzeczywistości, ale pobudza emocje i wyobraźnię, zbliża nas do cudzych doświadczeń. Staje się czasem ikonycznym kadrem, który przetrwa na zawsze. Według Millera powinnością fotoreportera jest trwanie w przeświadczeniu o konieczności szerokokątnego ukazywania konfliktów, bo w tych ujęciach formuje się historia, której uczestnikami jesteśmy. Właśnie czytanie fotografii, niczym czuły dotyk, nie zaś jej oglądanie, jest niezwykle istotne. Magia fotografii kryje się w tym, że odbiorca tylko pozornie ją ogląda, a w rzeczywistości czyta sobie tylko znaną metodą i trajektorią: od lewej do prawej, z góry do dołu i z dołu do góry. To swoiste studium przyciągania widzów, ciągłych powrotów do zapamiętanych obrazów, w których przede wszystkim kryją się cudze emocje i zwyczajne życie. Odbiorca, wchodząc w ten swój–nieswój świat może się utożsamić z bohaterami fotografii, zyskać głębszy ogląd i dostrzec część siebie samego w codziennych sytuacjach i małych rytuałach (patrz: Królikowski).

Istotą interpretacji wobec skrótowego charakteru zdjęcia jest konieczność stworzenia czułej opowieści. Literatura w tym znaczeniu ma zawsze narracyjny charakter. Gdyby zestawić funkcję opowieści i fotografii, to według Sontag „Opowieści mogą nam pomóc zrozumieć. Fotografie pełnią inną funkcję: one nas nawiedzają” (2010: r. 5). W ten sposób doskonale widać ich etos, który polega na utrzymaniu odbiorcy w tzw. „intensywnym widzeniu” (Sontag 2017: 106). Fotografia umożliwia wobec tego, jak podkreślała z całą mocą Sontag, przemianę zwykłego widzenia i generuje nowe nawyki odbiorcze. Widzenie staje się wnikliwe, ale niezawłaszczające, bezstronne i obiektywne, a zarazem empatyczne, czułe na niedostrzegany dotąd motyw lub detal, uwikłane jednocześnie w sprzeczności, bowiem usiłuje zdetronizować zwykłe sposoby widzenia i wytworzyć nowe. Agresja i przemoc stają się sposobem wnikania i widzenia, ale nie wiedzy o innych. Śledzenie motywu, studium detalu, nieuchronna przemoc – oto poetyka fotografii. Wszystko po to, aby móc odkryć samego siebie, dzięki poznaniu drugiego człowieka w sposób niezawłaszczający, potwierdzić wzajemne współistnienie. Doświadczenie fotografii ma zgoła odmienny cel estetyczny, idzie bowiem o piękno wnikania, dotyk i głębię.

Aparaty fotograficzne stanowią przez to wyraz estetycznej postawy wobec rzeczywistości z jej instrumentalną immanencją.

Fotografia ma charakter zdobywania świata, jest rodzajem zastępczego posiadania, nasyceniem konsumpcyjnych odruchów widza, informacją, a nie przeżyciem, dlatego wymaga osobistego doświadczenia odbiorcy, czulej narracji. Fotograf jawi się jako wyraziciel jednostkowego punktu widzenia, także jako dokumentalista. Różnicę między sztuką fotograficzną a fotoreporterstwem oddaje także sens każdego flesza. Za migawką kryją się w zasadzie dwa spojrzenia i poglądy na fotografię: estetyczna i instrumentalna, stanowiące lustro dla współczesnego stylu odbioru i oczekiwań społecznych. Współcześnie można bowiem wszystko sfotografować, a zarazem we wszystkim dostrzec piękno. Fotografia stanowi więc narzędzie przeciw konwencjonalnemu pojęciu piękna, rozszerza nasze pojęcie i doświadczenie przyjemności estetycznej. Według Sontag:

tendencja estetyzująca w fotografii jest tak silna, że środek przekazu, który wywołuje niepokój, w końcu go uśmierza. Aparaty fotograficzne miniaturyzują doświadczenie, przekształcają historię w spektakl i wzbudzając współczucie, zarazem je usypiają (Sontag 2010: 120).

Okrywanie obrazu fotograficznego narracją ściśle łączy się z pamięcią, która według Włodzisław Duchy jest sposobem, w jaki mózg dopasowuje się do świata, to znaczy, w jaki sposób ukontekstowia zdarzenia i doświadczenia (Duch 2015). W końcu pamięć zatrzyma je jako swoje, rozbudzi emocje i utrwali, aby w ten sposób móc wiązać wiedzę za pomocą trwałych odsyłaczy. Omawiane trzy fotografie Millera przywodzą mi na myśl wiersz Ewy Lipskiej pt. *Takie czasy* (Lipska 1986), który w ciekawy sposób je oświetla, tworząc specyficzną narrację. Nie jest jednak ich opisem. Otwiera nową przestrzeń sceny i refleksji:

Idę podwórkiem. I nagle  
Podbiega do mnie sześcioletni chłopczyk  
W poziomkach policzków.  
W ręce trzyma drewniany pistolet.

„Pif! Paf!” strzela w moim kierunku.  
Potem chowa broń do kieszeni.  
„Robota skończona” mówi i odchodzi.

Zawiadamiam rodzinę. Przyjaciół.  
Dzwonię na milicję i zgłaszam swoją śmierć.  
Ale wszyscy rozkładają ręce:  
„Takie to czasy” mówią.

Czyja mogłaby to być narracja? Być może przypadkowego widza? To zastanawiające, co może odczuwać ten, kto jest fotografowany, co oznacza ta uwieczniona tekstowo i obrazowo scena? Dla mnie znaczy tyle, że nie sposób wydorośleć przedwcześnie. To ciągle zbyt wysoki koszt. Każdy czas jest nieodpowiedni



na konflikty zbrojne, w których udział biorą niewinni cywile, bezbronne dzieci, chcące się bawić jak gdyby nigdy nic. Zawsze były wojny, cierpienie i ich późne konsekwencje, a także dzieci, które nie znały stanu pokoju oraz zbyt brutalne fotografie. Tak samo ludzie podglądani przez fotoreporterów niczym koźły ofiarne, uwikłani w polityczne przemilczenia. Wojny toczyły się i będą się toczyć. Gdy kończę ten tekst, w tle na powrót zaognia się konflikt w Górskim Karabachu, który Miller uwiecznił niespełna trzydzieści lat temu.

Podczas gdy fotografie nas nawiedzają i utrzymują w „intensywnym widzeniu”, opowieść pomaga zrozumieć. Zabawa dzieci jest ucieczką od wojny, fingowaniem normalności, przejmowaniem nad nią kontroli. Wtedy, jak wspominał Miller, „Do zabawy potrzebne są: upleciony z drutu samochód, szmaciana piłka, drewniany karabin, granat, lalka, drewniany rower. Te rzeczy pozwalają – jak Alicji w krainie czarów – jeszcze bardziej zagłębić się w siebie” (Miller 2017: 66). Żadna fotografia nie jest w stanie oddać głębi zdarzenia i egzystencji, ale nasze spotkania, doświadczenia i czas posiadają taką siłę. Bywa także, że są już zmęczone pozowaniem i własną niemocą, dotkliwą i nieuświadomioną samotnością. Nie można przecież długo udawać i grać, zasłaniając lęk i pustkę. Poza ujęciami zawsze nastaje kres tej zabawy–niezabawy, bo bez względu na miejsce konfliktu w końcu dzieci trafiały do ośrodków resocjalizacyjnych i „zaczynała się psychologiczna analiza ich zachowań, analiza, co w wojnie i przemocy jest złe, co mają naprawić w swoich emocjach, jak pozbyć się agresji. Były długie rozmowy. Terapeuci, psychologowie, psychiatrzy naprawiali zwichrowane wojną głowy” (Miller 2017: 66). W istocie, jak dowodzi Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*:

Opis piekła nic nam jeszcze nie mówi o tym, jak ludzi z niego wyrwać ani jak zmniejszyć jego płomienie. Mimo to uświadomienie sobie istnienia piekła jest samo w sobie dobre, gdyż wzmacnia poczucie, że w świecie, który dzielimy z innymi, jest dużo cierpienia spowodowanego ludzką nikczemnością. [...] Pamiętanie jest czynem etycznym, samo w sobie i samo przez się ma wartość moralną. Pamięć to jedyna bolesna relacja, jaką możemy utrzymywać ze zmarłymi (Sontag 2010: r. 8).

Powracam w swoich przemyśleniach do pierwszej sceny, kiedy opisywałam kolejno trzy fotografie. Miller wykonał także czwarte ujęcie<sup>10</sup>, pod wieloma względami inne niż trzy wcześniejsze. Tym razem to on sam, zainteresowany sceną, podszedł niezwykle blisko. Chłopcy pozują. Ta bliskość wywołuje pewną niezręczność. Na dziecięcych twarzach i w ich postawie ujawnia się pewne przeciążenie. Czuję przesył. Spektakl skończony. Nie sposób przecież więcej zagrać. Nic nie można już ponadto pokazać. Czy za chwilę wrócą do domów? O ile gdzieś jeszcze istnieją... Okropna nędza. Z tyłu uwidoczniły się stare, zdezelowane sanki. W oddali niedaleko bramy śpi pies zwinięty w kłębek.

<sup>10</sup> Fotografię odnalazłam przypadkiem, przeszukując zasoby działu Multimedia „Gazety Wyborczej”.



K. Miller, (*W czasie wojny dzieci się bawią* – tytuł Autorki)

Dlaczego akurat te fotografie mnie nawiedzają? Odkryłam to przypadkiem, zastanawiając się na nad ontologią fotografii i tym, czym w istocie jest pamięć. To ciekawe, jaką pracę wykonuje mózg na rzecz odzyskania pewnych wrażeń i doświadczeń. Włodzisław Duch twierdzi, że:

Pewne obszary mózgu się pobudzają, gdy trafiamy na zapiski i zdjęcia. Tysiące rzeczy nam się jednak nie przypominają. Czasami mózg tak pracuje, że wracają do nas rzeczy z dzieciństwa, które teoretycznie powinniśmy zapomnieć. Musi być zawsze wskazówka, która prowadzi do celu. Gdy ją otrzymamy, łatwiej nam coś odtworzyć. Rekonstruujemy w ten sposób kontekst, w którym zapisała się w nas informacja. Im więcej wskazówek i kontekstów związanych ze wspomnieniem, tym łatwiej do niego wrócimy. [...] Nasz mózg cały czas coś składa i nad czymś pracuje, łącząc ze sobą różnorakie fragmenty. Cały czas mózg rekonfiguruje swoje obszary, niektóre pobudza, o innych zapomina. Nasza pamięć raz rozlewa się po wielu kanałach, innym razem biegnie jednym nurtem (Duch 2015).

W pamięci szczególnie utkwiła mi fotografia André Kertesa z 1929 r., na której uwiecznił małego chłopca, ucznia paryskiej szkoły, którego odnalazłam pośród rozważań Rolanda Barthesa w książce *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Kadr *My friend Ernest* (Arthur J. Morris Law Library Special Collections), który francuski myśliciel tytułuje „Całkiem możliwe, że Ernest jeszcze żyje: ale gdzie i jak? To cała opowieść”, jest mi bliski i do głębi mnie rozczula. Pewnie dlatego, że jako dziecko dość często przeglądałam stare rodzinne albumy, otwierałam szufladę kredensu pełną starych zdjęć, które pomagały mi wyobrazić sobie tamten mój–nie mój świat, zrośnięty ze mną do dziś. Mój

wewnętrzny kalejdoskop opowiadał historie tamtych czasów, w których mnie jeszcze nie było, a które przecież znam z odpryskowych opowieści. Fotografia i wpatrywanie się w nią, rozszerzanie jej przestrzeni, dawała mi nadzieję, że wskrzeszę ten–tamten świat i moment ujęcia. Dlatego mam nadzieję, że Ernest jeszcze żyje i ma się dobrze. Że przeżył wojnę i doczekał się wnucząt. Chcę w to wierzyć. Moja córka z lubością przegląda albumy malarskie i fotograficzne, usiłując przenieść się w jej–nie jej świat, na własnych prawach, za pomocą snucia własnej narracji. Często moje historie stają się jej doświadczeniami przeniesionymi w jej miejsca i czasy, jakby prowadziła równocześnie życie kiedyś i dziś. Jej pytanie i przemyślenia kazały mi jeszcze raz poddać oglądowi mój sposób patrzenia. Fotografia bowiem mówi, że to już było, ale to wcale nie oznacza, że już nie istnieje. Znaczy to tyle, że faktycznie jest, tylko inaczej, a w każdym razie daje nadzieję, że na zawsze nie przeminęło.

Nie ulega wątpliwości, że fotografia uruchamia pamięć, będąc sposobem zdobywania narracji o samym sobie. Jako kilkuletnie dziecko bałam się wojny. To widmo było wciąż obecne w rodzinnych opowieściach. Na wyciągnięcie ręki miałam i mam uczestników wojennych zawirowań. Sama nie potrafiłam sobie wyobrazić, jak osieroczone dziecko mogłoby przetrwać wojnę, choć i takie historie przetrwały w mojej rodzinie. Powtarzałam mojej mamie, że gdyby wybuchła wojna, chciałabym, żeby to ona przeżyła. Uśmiechała się wtedy i odpowiadała, że nie mam racji, bo siłę walki i przetrwania ma zawsze młode pokolenie. To zabawne, bo gdy to mówiła w latach 80., była niewiele młodsza ode mnie. Dziś myślę, że żadne pokolenie nie ma szans podtrzymania ciągłości pamięci indywidualnej czy innych zbiorowych form regulacji. Nie uda się to bez kontekstu, tożsamości, osadzenia, świadomości i pewności siebie – bez wiedzy o samym sobie. Fotografia otwiera przestrzeń na czuły dotyk nieznaney nam osoby, ale także wskrzeszenie własnego obrazu. Jako odbiorcy przechodzimy transformację, odbywa się w nas pamięciowe dojrzewanie. Cudowna moc pamięci i jej wyzwalaczy pomaga łączyć nasze–nie nasze historie tekstowe czy obrazowe oraz odkrywać, jak funkcjonują one w nas samych.

Fotografie doskonale fingują istnienie pamięci. Zawsze można po nie sięgnąć. Pamięć jest próbą dopasowania się do świata, zawłaszczeniem nie swoich historii i doświadczeń, próbą uruchomienia wszelkich kontekstów, które pozwolą w dowolnej chwili ponownie przenieść się do naszych doświadczeń, wrażeń i przeżytych wydarzeń. Fotografia w tym względzie stanowi niezwykle bogate źródło – jest samowyzwalaczem. Tylko bliskie spotkanie z sobą w innych kontekstach pogłębia odkrywanie siebie samego. Współczesne doświadczenia rodzą jednak pewną obawę na przyszłość, która związana jest z szybkim przepływem informacji i archiwizowaniem obrazów. Mianowicie że „przestaniemy czujnie obserwować rzeczywistość, przestaniemy zdawać się na własną wiedzę i doświadczenie, a zaufamy urządzeniom” (Duch 2015). Pamięć, uruchamianie skojarzeń i kontekstów ma silny związek z procesem uczenia się, ponieważ „Nauka polega na tym, że nowe informacje doczepiamy

do struktur, które już istnieją w mózgu. Im nasza wiedza jest bardziej kontekstowa, tym lepiej ją przyswajamy” (Duch 2015). To spostrzeżenie przesądza o nieefektywności uczenia się na pamięć. W badaniach nad pamięcią opisywane jest coś takiego, jak mylne wrażenie, które wywołuje złudzenia, np. na skutek oglądanego obrazu czy fotografii. To rodzaj impresji, silne pobudzenia mózgu do zbudowania klączy, siatki, bliskości z nowym doświadczeniem. To swoisty psikus pracy mózgu. Jednak studiowanie fotografii i jej detali stanowi przez to odpowiedź na ponawiane zadanie, stawiane dydaktyce akademickiej i edukacji szkolnej, które powinny wszak uczyć ludzi myślenia, dogłębnego wnikania w dane zagadnienie i autorefleksji. To długi i żmudny proces pracy nad samym sobą. W krótkim czasie realizacja takiego zadania nie jest możliwa, ponieważ nasz mózg działa w taki sposób, „że woli poruszać się po utartych ścieżkach” (Duch 2015).

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. 1985. Retoryka obrazu. Przeł. Z. Kruszyński. – *Pamiętnik Literacki*, 3, 289–302.
- Barthes, R. 2008. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Ferenc, J. (red.) 2018. *Fotografia i szaleństwo*. Łódź: Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi.
- Ferenc, T. 2018. Kultura, szaleństwo, fotografia. Wprowadzenie – Ferenc, T. (Ed.), *Fotografia i szaleństwo*. Łódź: Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, 7–26.
- Foucault, M. 1999. *Szaleństwo. Nieobecność dzieła*. Przeł. T. Komendant. – Foucault, M. *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Giedrys, G. 2020. Fascynujące przygody ludzkiej pamięci. – [wywiad z Włodzisławem Duchem] – *Gazeta Wyborcza*. – <https://wyborcza.pl/7,161389,26325558,fascynujace-przygody-ludzkiej-pamieci.html> (23.09.2020).
- Honkasalo, P. 2004. *Trzy pokoje melancholii*.
- Jagielski, W. 2011. *Bractwo Pif-Paf*: [https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,9037355,Bractwo\\_Pif\\_Paf.html](https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,9037355,Bractwo_Pif_Paf.html) (8.07.2019).
- Kała, P. *Krzysztof Miller: fotograf wojenny musi być „wariatem”* – [wywiad] – *Gazeta Wyborcza*. – <https://fotoblogia.pl/6953,krzysztof-miller-fotograf-wojenny-musi-byc-wariatem-wywiad> (3.07.2020).
- Kaniuka, K. 2015. Zadaniem fotoreportera jest robić zdjęcia – wywiad z Krzysztofem Millerem. – <https://historia.org.pl/2015/07/07/zadaniem-fotoreportera-jest-robic-zdjecia-wywiad-z-krzysztofem-millerem-2/> (18.03.2020).
- Kapuściński, R. 2009. O książkach, ludziach i sztuce. – Kapuściński, R. *Reportaż z piekła*. Warszawa: Czytelnik.
- Kertész A. 1929, *Capturing Paris and New York. Paris, My Friend Ernest*. – Arthur J. Morris Law Library Special Collections. – <http://archives.law.virginia.edu/kertesz/print/paris-my-friend-ernest-1929> (2.11.2019).
- Królikowski, W. 2012. *W oku Boga*. – <https://vod.tvp.pl/video/w-oku-boga,w-oku-boga,15950939> (5.08.2019).
- Lipska, E. 1986. *Takie czasy*. – Lipska, E. *Utwory wybrane (1967–1986)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Magnum Photos. – Robert Capa American, b. Budapest 1913 – d. Indochina 1954 (Estate). “If your photographs aren’t good enough, you’re not close enough”. – [https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535353](https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353) (3.07.2020).
- Michałowska, M. 2018. „Ktokolwiek patrzy prosto w oczy jest obłąkany” – pozaracjonalność fotografii. – Ferenc, T. (red.), *Fotografia i szaleństwo*. Łódź: Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, 27–52.
- Miller, K. 2013. *13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Miller, K. 2017. *Fotografie, które nie zmieniły świata*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Pawłowska, A. 2014. Krzysztof Miller: Nie stoję po żadnej z walczących stron, tylko za cywilami. Podnoszę aparat... Tylko tyle... [wywiad]. – [https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15784886,Krzysztof\\_Miller\\_\\_Nie\\_stoje\\_po\\_zadnej\\_z\\_walczacych.html](https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,15784886,Krzysztof_Miller__Nie_stoje_po_zadnej_z_walczacych.html) (11.05.2020).
- Seierstad, A. 2009. *Dzieci Groznego*. Przeł. Iwona Zimnicka. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sontag, S. 2010. *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. Magała. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sontag, S. 2017. *O fotografii*, Przeł. S. Magała, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sowińska, A. 2010. Czeczenia – moja pierwsza wojna. – *Gazeta Wyborcza*. – [https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,8721022,Czeczenia\\_\\_\\_moja\\_pierwsza\\_wojna.html](https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,8721022,Czeczenia___moja_pierwsza_wojna.html) (11.09.2019).
- Dzieci bawią się w wojnę na osiedlu Czarnoriecz w Grozным, Czeczenia 1995*. [fot. K. Miller] – <https://multimedia.wyborcza.pl/dzieci-wojny/16/> (8.10.2020).