

HUBERT CZACHOWSKI
Toruń

ANTROPOLOGIA OBRAZU — SKĄD PRZYBYWA I DOKĄD ZMIERZA? UWAGI NA MARGINESIE DWÓCH KSIĄŻEK I WIELU OBRAZÓW

Dość powszechne panuje przekonanie, że współczesna kultura jest kulturą obrazu, a nie słowa. Coraz więcej oglądamy, coraz mniej czytamy. Nie jest to pogląd ani nowy, ani nowatorski, a także, moim zdaniem, nie w pełni słuszny, gdyż w historii cywilizacji europejskiej obraz

ważny był zawsze. Współczesna kultura, współczesna cywilizacja obrazem posługuje się w sposób mistrzowski, wyrafinowany, a nade wszystko ona sama obrazu potrzebuje i dlatego go stwarza. Nie może więc dziwić nikogo, że badania naukowe czy po prostu refleksja nad problemem miejsca, funkcji i natury obrazu stają się w humanistyce coraz powszechniejsze i coraz bardziej modne. Także u nas. Właśnie ostatnio

Adres do korespondencji: hubert.czachowski@wp.pl

ukazały się dwie książki na temat obrazów¹. Łączy je osoba autora i redaktora, choć w tej drugiej publikacji Krzysztof Olechnicki jest czymś więcej niż redaktorem, bo *spiritus movens* całego przedsięwzięcia, a nawet — można powiedzieć — nauczycielem dla pozostałych autorów, bardzo młodych zresztą. Pierwsza praca — *Antropologia obrazu* — jest pomyślana jako teoretyczny antropologiczno-socjologiczny wykład na tematy podstawowe, nie stroniący od spojrzeń w kierunku filozofii, semiotyki czy sztuki. Druga to — jak wskazuje tytuł *Obrazy w działaniu* — próba przełożenia teorii na opisy zjawisk kultury. Można więc nawet mówić o pewnej całości — dyptyku.

Recenzowanie takich książek jak *Antropologia obrazu* jest zadaniem trudnym, Olechnicki wymyślił bowiem wielką księgę o obrazach, o patrzeniu i postrzeganiu, o fotografii. I jakby trochę wbrew sobie — to znaczy temu, czego bezustannie, na każdej stronie dowodzi w swojej książce, a więc wyjątkowości ontologicznej i epistemologicznej obrazu — ubrał to wszystko w słowa. Ktoś kiedyś powiedział, że nie można zrobić dobrego filmu o fotografii, bo nie można zamienić natury jednego medium na naturę zupełnie przeciwstawną (czyli o statycznych obrazach „opowiedzieć” ruchomym). Obie książki dowodzą, że można mówić i pisać o obrazach z powodzeniem, bo obie prace wciągają, co muszę przyznać, mimo że (a może tym bardziej) sam wiele kwestii widzę inaczej.

Notabene to rozróżnienie między filmem a fotografią — dla mnie bardzo ważne i wyraźne, mimo oczywistych punktów stykowych — nie znajduje należnego miejsca na kartach książki, a w zasadzie w poglądach przywoływanych badaczy antropologii obrazu. Wiele kwestii tam roztrząsanych odnosi się do jednego i drugiego medium, ale ich rozdzielność ontologiczna jest wyraźna i implikuje jednak różne drogi poznawcze.

¹Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, stron 303; Krzysztof Olechnicki (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, stron 322 + CD.

Inny — poważniejszy — problem wiąże się z tym, że w zamierzeniu autora praca ma wymiar zgoła monograficzny, a na polskim rynku ponadto pionierski. Dlatego roi się w niej od odwołań, przywołań, cytatów z najwybitniejszych, wybitnych i mniej znanych autorów zajmujących się obrazem lub fotografią jako głównym przedmiotem badań lub całkiem pobocznie. A Olechnicki — trzeba to zaznaczyć wyraźnie — przeczytał chyba wszystko, co powinien, a zapewne jeszcze więcej. Jest to niewątpliwie ogromny walor pracy, gdyż — jak sam autor pisze — „teoretycznych konstrukcji może być wiele, a każdy badacz ma prawo do tworzenia swojej własnej. Mam jednak nadzieję, że dzięki niniejszej książce jej czytelnicy będą mieli w tym względzie nieco ułatwione zadanie i [...] zamiast samym trudzić się pracami przygotowawczymi, będą mogli skorzystać z dostarczonych przeze mnie «prefabrykatów»” (s. 8). Oczywiście, Olechnicki jest autorem zbyt wziętym, żeby na tym poprzestać. Głównym zadaniem jest przedstawienie własnej koncepcji antropologii obrazu i fotografii, jakby na szerokim, także historycznym, tle dyskusji i sporów o obraz i fotografię. Zwykle przy czytaniu takich prac mam kłopot, czy wdawać się w polemikę z autorami cytowanymi czy tylko z autorem dzieła. Nie zawsze są dla mnie jasne relacje między prezentacją jakichś poglądów a ich akceptacją bądź odrzuceniem przez autora. Zbyt duże partie są osadzone tylko na przypisach, ale być może jest to wynik owej pionierskości pracy.

Kanwą moich dalszych rozważań będzie przede wszystkim treść pierwszej książki. I tu od samego początku pojawia się pewna kontrowersja. Mianowicie tytuł pracy brzmi *Antropologia obrazu*, podtytuł zaś *Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. W takim zestawieniu zawiera się wyraźna sugestia, że zależność między antropologią obrazu i fotografią, nie dość, że jest oczywista, to w zasadzie między tymi terminami można postawić znak równości. Tak jednak nie jest. Olechnicki pisze, że fotografia i film są tylko najlepszymi narzędziami poznawczymi antropologii obrazu (s. 14), tę ostatnią definiując dużo szerzej. Przywołuje znany i ważny termin Mieczysława Porębskiego

go „ikonosfera”, ograniczając jednak jego zakres do wizualnej części kultury (Porębski obejmował nim także obrazy dźwiękowe). Tak czy inaczej pojęcie ikonosfery jest przydatne, ale bardzo szerokie i w żadnym razie nie powinno być utożsamiane, czy choćby zestawiane z fotografią i filmem. Oczywiście, i fotografia, i film mogą być narzędziami służącymi do badania ikonosfery. Możemy więc raczej traktować fotografię jako metodę, a nie jako przedmiot ikonosfery, gdyż ta obejmuje ogromną masę różnych obrazów i fotografia jest tylko jednym z nich. Można tak sądzić chociażby na podstawie drugiej książki, *Obrazy w działaniu*, gdyż niektóre teksty nie poruszają tam w ogóle sprawy fotografii, a doskonale wpisują się w dyskurs o ikonosferze (np. teksty o etykietach win Małgorzaty Dmochowskiej, o graffiti Aleksandry Porankiewicz, o reklamie Beaty Borawskiej). Oczywiście, Olechnicki dobrze to wie, więc moje pytanie dotyczy tylko tego, czy tytuł książki został dobrany adekwatnie. Po prostu niejasne jest, czy za początek rozwoju antropologii obrazu uznać użycie fotografii w etnologii, czy też zainteresowanie etnologów ikonosferą badanych kultur, chociaż wtedy nie używano jeszcze tego terminu.

W pierwszym rozdziale autorskiego dzieła pt. „Obraz i wizualność w naukach społecznych” Olechnicki próbuje ukazać relacje historyczne między dziedzinami, które dzisiaj określa się jako *visual anthropology* i *visual sociology*. W tej części książki autor pokazuje, dlaczego swoją pracę ukierunkował na stronę antropologii, a nie socjologii. Po prostu antropologia od zawsze, od swoich prawie mitycznych początków była wrażliwa na obraz, w przeciwieństwie do socjologii, zamkniętej wyłącznie w słowach (a te nierzadko jeszcze zamknięte bywały i bywają w tabelach). Odzwierciedlają to tytuły podrozdziałów: „Długa historia antropologii obrazu” i „Krótka historia socjologii obrazu”. Uczelni określający się jako socjologowie dopiero od niedawna zauważają obraz. Sam Olechnicki, co prawda, jest socjologiem, ale od zawsze balansującym na granicy antropologii.

Powyższe tytuły są jednak mylące, gdyż „zamiast” prostej historii dyscypliny (dyscypliny?) tekst porusza ogromną liczbę kwestii niejed-

noznacznych i nieostrych. Odkrywając przed nami mniej lub bardziej nieznane lądy, autor w zasadzie ciągle przekonuje o wieloznaczności wszystkich terminów i tak naprawdę braku porozumienia nawet pomiędzy największymi autorytetami tej części antropologii.

Mógłbym tutaj zwrócić uwagę, czy w myśl szerokiej definicji antropologii obrazu, jej prekursorami jeszcze przed pierwszymi fotografiami (np. w Polsce przywołani zostali Karol Beyer i Walery Rzewuski), nie byli malarze i rysownicy, którzy także obrazem próbowali utrwaląć różnorodne typy ludzkie, egzotyczne sceny rodzajowe własnego ludu czy zamorskich krajów. Można zastanawiać się także, czy pokazywanie „dzikich” pod koniec XIX wieku w salach muzealnych czy akademickich wnosi cokolwiek do problemu wizualności? Oczywiście, sam fakt pokazywania „kogoś” i patrzenia nań wpisuje się w problem wizualności, ale towarzyszące temu pytania i kontrowersje etyczne odnoszą się generalnie do problemu traktowania „dzikich” w ówczesnym społeczeństwie europejskim, a nie tylko do ich pokazywania, do mentalności ludzi XIX wieku i stanu ich wiedzy.

Wbrew temu, co zapowiedziano we wstępie, rozdział „Długa historia antropologii obrazu” pokazuje tylko historię użycia aparatu i kamery w badaniach etnograficznych. A gdzie postulowana reszta tych tematów, które miały składać się na szeroką definicję antropologii obrazu? Moim zdaniem, gdyby za dobrą monetę przyjąć na przykład koncepcję Marcusa Banksa i Howarda Morphy’ego (s. 51), że antropologia obrazu obejmuje nie tylko „tworzenie i analizę fotografii”, ale i „badanie sztuki i kultury materialnej, a także studia nad gestem, ekspresją twarzy oraz przestrzennymi aspektami zachowania i interakcji”, to długa historia antropologii obrazu wydłużyłaby się ogromnie, chociażby o historię badań nad sztuką czy kulturą materialną.

Jak bardzo nieostro nakreślona jest definicja antropologii czy socjologii obrazu, widać chociażby w definicji w *The Concise Oxford Dictionary of Sociology* z 1996 r. Czytamy tam bowiem, że dwa główne tory socjologii obrazu (które jak słusznie zauważa Olechnicki nie należy od-

różnić od antropologii obrazu) to: wykorzystanie fotografii, filmu i wideo jako narzędzia badawczego ułatwiającego gromadzenie informacji; traktowanie wyobrażeń obrazowych (filmu, fotografii itp.) jako właściwego materiału badawczego i analizowanie go jako wytworu kultury (s. 89). Podobnie jak Olechnicki uważam, że to trafna definicja, ale dużo węższa od proponowanych wcześniej we wstępie, chociaż bardziej adekwatna do treści książki.

Powstaje zatem jedno podstawowe pytanie: Czy warto w ogóle wyróżniać taką subdyscyplinę jak antropologia obrazu? Czy może lepiej zajmować się podobnymi problemami tylko jako zagadnieniami ogólnej antropologii kulturowej (społecznej)? Chcę badać ikonosferę wytworzoną u Indian Waorani z Amazonii? W porządku. Chcę badać ich postrzeganie świata poprzez fotografie? Też można. Może więc porzucić spory definicyjne, a zająć się mniej lub bardziej konkretnymi przykładami postrzegania i tworzenia obrazów. Mimo że wiele tekstów z *Obrazów w działaniu* także zawiera, co jest oczywiste, refleksje teoretyczne, przewyższają one jednak trudności definicyjne dzięki konstrukcjom budowanym na konkretne potrzeby, a przy próbie ich uogólnienia znowu weszlibyśmy na dość śliski grunt.

Ciekawy problem przewijający się stale na kartach *Antropologii obrazu*, obecny także w *Obrazach w działaniu*, to relacja między antropologią obrazu a sztuką. Moim zdaniem, ewentualne próby połączenia zagadnień antropologii i sztuki w jeden dyskurs (lub chociażby niedostrzeżenie ich odmienności) niczemu nie służy. Słusznie nie tak dawno temu zwrócono uwagę, że w pisarstwie antropologicznym (jak w każdej innej nauce humanistycznej, a może i nie tylko) tkwią elementy, które możemy nazwać artystycznymi (używanie środków literackich do konstrukcji narracji antropologicznych). Mało tego, nieraz te elementy odgrywają zasadniczą rolę w konstruowaniu wizji badawczej, wpływając na jakość analizy i sformułowanych wniosków. Nie znaczy to jednak, że te dwie perspektywy się nakładają. Nie można na przykład używać w dyskursie naukowym fikcji, co w sztuce jest oczywiście najzupełniej uprawnione. Mimo to może się stać tak, że wypowiedź arty-

styczna będzie bardziej przenikliwa w komentowaniu świata niż rozprawa naukowa podejmująca podobny wątek. Mało tego, uważam, że adeptom antropologii/etnologii przydałyby się sumienne kursy z historii sztuki (i może też odwrotnie). Jednak nazywanie na siłę wystąpienia artystycznego antropologicznym mija się z celem.

Różnice między fotografią a nauką dobrze oddaje przywoływany często przez Olechnickiego *casus* Zofii Rydet. Jej fotografie szybko zyskały sobie opinię socjologicznych (równie dobrze mogłyby być określane jako antropologiczne). Nie oznacza to jednak, że pierwiastek artystyczny został wyrugowany, a na jego miejsce pojawił się naukowy. Wręcz przeciwnie, zdjęcia Rydet są bogate właśnie dzięki artyzmowi, sztuce (podobnie jak dzisiaj oceniane wcześniejsze fotografie Eugena Atgeta czy Dorothe'y Lange). Ich siła nie polega na tym, że dokumentują wnetrza mieszkalne różnych ludzi, ale na tym, że niosą specjalną — artystyczną — jakość. Oczywiście, są przy tym zdjęciami dokumentacyjnymi. Dyskusja o fotografii socjologicznej wynika z zupełnie bezpodstawnego założenia, że coś nazwane jako socjologiczne, a więc przymiotnikiem utworzonym od nazwy nauki, zyskuje od razu rys naukowości. Nic bardziej błędnego.

Także nie staje się antropologią na przykład opisywana przez Olechnickiego propozycja Petera Menzla, który pokazał na fotografiach różnice w statusie majątkowym trzydziestu wybranych statystycznie rodzin z całego świata. Nie trzeba być badaczem specjalnie przenikliwym, żeby dostrzegać różnicowanie majątkowe. Ujmując rzecz antropologicznie, nazwałbym tego typu propozycję banalną, jednak w sferze sztuki wypowiedź Menzla mogła przynieść zamierzony efekt. Takie przedsięwzięcia są działaniami *par excellence* artystycznymi, co nie znaczy, że nie mogą wnieść intrygującego spojrzenia do docieków naukowych. Mało tego, mogą być dla nich inspirujące i po prostu od nich ciekawsze.

To, że perspektywy sztuki i antropologii się uzupełniają, ale nie są tożsame, dobrze oddaje zawarty w *Obrazach w działaniu* tekst autorstwa Katarzyny Kulikowskiej, dotyczący misterium Męki Pańskiej w Górze Klasztornej. Au-

torka ta podczas swoich badań wykonała wiele fotografii misterium. Są one odległe od antropologicznej dokumentacji (ale też od wielu znanych mi tzw. zdjęć artystycznych). Nie jest to zarzut, fotografie te są świetne, jednak więcej jest w nich sztuki właśnie, osobistego spojrzenia na drugiego człowieka, a nie na misterium jako przejaw religijności, czego dotyczy tekst. Liczy się efektywność kadru, wrażliwość koloru. Niektóre ze zdjęć (np. na s. 193) doskonale pokazują, w jakim stopniu fotografia może zaciemnić rozumienie danego zjawiska. Fotografie Kulikowskiej zupełnie odbiegają od postulatów dobrej fotografii antropologicznej (ale ciągle pozostają dobrą fotografią) przytaczanych przez Olechnickiego za hołubionymi przez niego Collierami (autorami ważnego podręcznika antropologii wizualnej). Owszem, można by z tych fotografii wysnuć tezę, jak autorka postrzega misterium, można je analizować same w sobie, ale miałbym poważne wątpliwości wysuwając bardziej ogólne wnioski dotyczące religijności.

Drugi rozdział autorskiej książki Olechnickiego nosi tytuł „Fotografia w antropologii obrazu”. Rozważania w nim zawarte możemy traktować jako próbę dookreślenia wzajemnych relacji między fotografią a obrazem oraz między fotografią a antropologią. Rozdział ten przynosi sformułowanie dość zasadniczych pytań o naturę fotografii (s. 113). Celem zachęty zacytuję tylko pierwsze takie pytanie: „W jaki sposób fotografia może zostać użyta w celu zapisu ludzkich zachowań i jakie fotograficzne strategie mogą być najbardziej użyteczne w dostarczaniu interesujących nas informacji?”. Choć na przytaczane przez autora *Antropologii obrazu* pytania każdy musi odpowiedzieć sobie sam podczas własnej praktyki badawczej, tekst Olechnickiego jest doskonałą i w zasadzie jedyną w polskiej literaturze pomocą w świadomej pracy z aparatem.

Nie wszystkie omawiane koncepcje są jednak równie inspirujące. Na przykład siedem zasad wyznaczających granice zastosowania fotografii w antropologii, które wyróżnił Albert Piette, to po prostu powtórzenie ogólnych reguł związanych z naturą fotografii, a nie fotografii uwikłanej w antropologię. Oczywiście za-

poznawanie antropologów z taką bardziej ogólną wiedzą jest ze wszech miar potrzebne, gdyż zrozumienie fotografii, jej natury i epistemologicznych czy nawet ontologicznych uwarunkowań pozwoli antropologom na refleksyjne próby działań z aparatem fotograficznym, a także refleksyjne wykorzystywanie danych zawartych na zdjęciach. Nie jest to możliwe bez wyjaśnienia i opisanego specyfiki fotografii jako medium i poszukiwania jej tożsamości. Pisząc o naturze fotografii Olechnicki przywołuje spostrzeżenia klasyków, bez których nie da się tego wszystkiego opowiedzieć. Mamy więc wypowiedzi Susan Sontag, Rolanda Barthesa i Edgara Morina, ale też innych, mniej znanych autorów. Ciekawe są fragmenty poświęcone wyzwaniom, jakie „realistycznej” — jak dowodzą klasycy — naturze klasycznej fotografii, przynosi technika cyfrowa i komputer. Olechnicki zdaje sobie sprawę ze zmiany, jakiej ta nowa technologia może dokonać w naturze fotografii, ale „siła noematu «To-co-było» — przynajmniej w niektórych przypadkach”, według niego, jest niezachwiana. Na razie — w potocznej świadomości — rzeczywiście tak jest, co będzie w przyszłości, trudno powiedzieć. Niedługo każdy będzie w domu obrabiał swoje zdjęcia, tak jak zechce, chociażby dlatego, żeby było ładniej. Wtedy też zacznie się zmieniać potoczny odbiór fotografii jako medium wiernie odtwarzającego świat.

Przemyślana konstrukcja książki sprawia, że autor prowadzi nas w gąszczu teorii bardzo sprawnie, wzbudzając w czytelniku ciągłą ciekawość. Mniej przekonują mnie podane w omawianym fragmencie przykłady. Cytat z Sola Wrotha o tym, że fotografia przedstawiająca coś niezgodnego z rzeczywistością jest fałszerstwem, a nie kłamstwem, pachnie niewiele wnoszącą retoryką, zwłaszcza gdy docenia się pewną autonomię fotografii. Jak sądzę, fakt pokazywania na zdjęciach nieprawdy nie zawsze jest wynikiem autorskiego triku. Można by mnożyć przykłady tego, jak „zupełnie realistyczna fotografia” bez montażu może wprowadzać w błąd czy dezinformować. Nieraz dzieje się tak przypadkowo, chociażby na skutek kadrowania czy gry światła. Fotografia — moim zdaniem — potrafi wyłamać się z kanonów zaplanowanego przez

autora obrazu i nadać mu nowe sensy, poza intencją fotografa.

Podobne uwagi formułuje Olechnicki o tajemnicy fotografii, chociaż padają one w innym kontekście. Wyjaśnia sugestywnie, dlaczego medium tak tajemnicze i niejednoznaczne może nam zaproponować coś więcej w celu dotarcia do ukrytych warstw przekazu kulturowego — „tylko odwołując się do jednych «tajemnic» jesteśmy w stanie wyjaśnić inne «tajemnice»” (s. 118).

Nie do końca podzielam również opinię o tym, że fotografii nie można obecnie uznać za zjawisko powszednie, zwykłe i zwyczajne (s. 116). Gdyby tak było, dla Olechnickiego nie byłoby ono warte naukowej refleksji, a antropologia uczy właśnie czegoś odmiennego — to, że fotografia jest powszechna, w potocznym doświadczeniu nawet „oswojona i odarta z pierwotnej tajemnicy z przełomu XIX i XX wieku”, nie oznacza bynajmniej, iż analiza jej nie przyniesie nam ważnych, czy wręcz kapitalnych informacji o społeczeństwie, które się nią posługuje, o jego kulturze. To, że artysta tej miary co Zbigniew Rybczyński formułuje zgoła odmiennie uwagi o naturze obrazów, ciągle widząc w nich tajemnicę, tak naprawdę dowodzi tylko rozpiętości kulturowej naszej cywilizacji.

W podrozdziale „Fotografia: cytat z rzeczywistości czy parafraza? O dylematach fotograficznego realizmu” Olechnicki próbuje ustalić, czy w dzisiejszym czasie, gdy powszechnie eksponowany jest relatywizm poznawczy, fotografia, której także wykazano elementy relatywizmu, może jeszcze być medium przydatnym dla badacza, pozostającego na gruncie nauki, nie przemieniającego się w artystę. I mimo wielkiego uwikłania fotografii w epistemologiczne spory współczesnego świata autor odważnie przeciwstawia się ograniczeniom skrajnych koncepcji. „Złoty środek” widzi we współczynniku humanistycznym i inspiracjach hermeneutycznych.

Nie mogę jednak zgodzić się na tezy zawarte w ostatnim podrozdziale rozdziału „Fotografia w antropologii obrazu”. To, że postrzeganie koloru jest uzależnione od światła, jest prawdą banalną, ale być może zawsze wartą przy-

pominania. Tak samo jest z tezą, iż kulturowe filtry widzenia sprawiają, że „reprezentanci różnych kultur żyją w różnych światach percepcyjnych”. Zgadzam się, że są to ustalenia ważne dla podstaw antropologii obrazu. Nie zgadzam się jednak, że aparat fotograficzny daje nam możliwość uzyskania materiału wolnego od kulturowych naleciałości. Przecież zdjęcie nie istnieje samo w sobie poza interpretacją człowieka. Obraz utrwalony na fotografii zawsze jest poddawany kulturowej filtracji. Nie ma różnicy między tym, czy dwaj przedstawiciele różnych kultur patrzą w tej samej chwili na pejzaż z Gór Świętokrzyskich, czy na tego pejzażu fotografię, skoro dla Nepalczyka będzie to teren raczej płaski, a dla Beduina górzysty. Dlatego też w innej perspektywie widzę tezy przedstawione w rozdziale „Aparat fotograficzny w procesie badawczym”. To, że wywiad z użyciem fotografii może być doskonałym materiałem do prowadzenia badań, wydaje się bardzo ważnym i ciekawym tropem. Mam tylko jedno zastrzeżenie. Warto odpowiedzieć sobie na pytanie, jakiej rzeczywistości wtedy dotykamy. Jeżeli zgodzimy się na przyznanie fotografii swoistego tylko dla niej statusu ontologicznego, to różnica w opowieści podmiotu badań o sobie samym na podstawie fotografii i bez niej wydaje się oczywista. Każda fotografia bowiem kierunkuje myślenie na inne tory. Pozwala dostrzec szczegóły niewidoczne, inaczej rozłożyć akcenty itp. O tym wszystkim Olechnicki oczywiście na kartach książki wspomina. Owa różnica jest jeszcze bardziej wyrazista podczas badań wśród społeczeństw, dla których obraz fotograficzny jest niecodzienny. Nie ma żadnej pewności, że ich przedstawiciele na podstawie fotografii będą nam opowiadać dokładnie to wszystko, co myślą na co dzień, i z zachowaniem proporcji ważności. Sądzę, że cała istota fotografii i jej niesamowitość ujawnia się w tym, że może wywoływać ogromne zmiany w postrzeganiu rzeczywistości.

Niezupełnie zgadzam się też z tezą, że aparat fotograficzny „pozwala nam zobaczyć więcej, dokładniej”. Moim zdaniem, nieraz jest tak rzeczywiście, czego przykładem jest choćby historia z *Powiększenia* Antonioniego. Ale czasami może być odwrotnie. Gdy porównamy obserwa-

cję poczynione naocznie podczas pewnych wydarzeń z obserwacjami dokonanymi przez fotografa, nie muszą się one pokrywać. Fotografia pozwala zauważyć coś więcej niż zwykła obserwacja, ale również może coś gubić. Sam tego doświadczałem podczas badań terenowych, gdy pochłonięty fotografowaniem, wynajdywaniem dobrych kadrów, nie zauważałem pewnych scen widocznych dla obserwatorów bez aparatu. Coś traciłem i jednocześnie coś innego zyskiwałem. Tezy, że fotografia widzi lepiej, nie da się, moim zdaniem, utrzymać. Fotografia widzi inaczej! Lepiej czy gorzej — nie o to w tym sporze chodzi, ale właśnie o inny rodzaj postrzegania, inny rodzaj notowania: to jest wkład fotografii w kształtowanie obrazu. Inny niż malarstwo, bo tam znajdzie się tylko to, co zamyślił malarz.

Mimo tych rozbieżności w widzeniu roli fotografii w antropologii bezdyskusyjny pozostaje fakt, że fotografia jest doskonałym i bardzo potrzebnym tej dziedzinie narzędziem. W sposób niezwykle sugestywny pisze o tym Olechnicki w rozdziale „Aparat fotograficzny w procesie badawczym”. Jest to fragment metodyczny, instruktażowy. Mamy tu przegląd różnych strategii teoretycznych fotografów i antropologów, których celem jest sfotografowanie tego, co zamierzają. Początek stanowią ogólnoantropologiczne refleksje Collierów, którzy dość oczywiste postulaty podziału badań na trzy etapy — początkowy (rekonesans badawczy), środkowy (zawężenie spojrzenia) i końcowy (analiza i synteza) — „ubierają” w badania fotograficzne.

Autor zwraca tu uwagę na metodykę pracy z aparatem, na to, żeby nie wpadać w pułapki nic nie znaczących zdjęć, a podnieść ich wartość nie tylko dokumentacyjną, ale i analityczną. Liczba podejmowanych przez Olechnickiego (i przez autorów przez niego cytowanych) szczegółowych problemów jest tak duża, że niemożliwe i niecelowe jest ich referowanie. Jest to tym bardziej trudne, że przywoływane opinie nie są spójne. Głównie dlatego, że dotyczą różnych aspektów pracy z aparatem fotograficznym. Mamy więc między innymi rozważania etyczne, społeczne, pragmatyczne. A nad cało-

ścią zawsze unosi się duch sporów epistemologicznych.

Autor próbuje z tych wszystkich różnorodnych sugestii wyłuskać własną drogę. Jedno jest pewne, że wielu amatorom pracy z aparatem jako narzędziem badawczym — przede wszystkim badaczom, którzy nie mają dotychczas własnych doświadczeń w takiej pracy, te wszystkie sugestie mogą ułatwić podejmowanie słusznych dróg. A także wskazać całe pola problemów w sytuacjach pozornie oczywistych. Nieraz mogą to być wręcz przestrogi przed podejmowaniem działań nieetycznych albo nic nie dających poznawczo czy fałszywych. Oby tylko zaznajomienie się z takim materiałem nie zniechęcało do podejmowania prób, bo zgadzam się z ciągle podkreślaną przez Olechnickiego oceną, że fotografia jest za mało wykorzystywana w pracy antropologów (nie mówiąc o socjologach). Nie zgadzam się tylko z przecenianiem takich prób jako drogi, która jest lepsza od praktyki badawczej opartej na słowie (czyli technikach konwencjonalnych).

Wróćmy jeszcze do pewnego braku spójności między przywoływanymi poglądami. Wydaje się, że mimo iż wszyscy mówią o fotografii, to mają na myśli bardzo różne jej ujęcia i zastosowania. Znajdujemy tu wypowiedzi ukierunkowane na „tradycyjne” badania antropologów wśród raczej małych grup, a wiele rozważań Barthesa, nie mówiąc o autorach patrzących na fotografię jako na sztukę, dotyczy innych stron zjawiska. Mamy podejścia antropologizujące, socjologizujące i psychologizujące. Moim zdaniem, ci autorzy, którzy penetrują zagadnienie prowadzenia badań z wykorzystaniem aparatu fotograficznego, mocno skłaniają się ku poszukiwaniu realizmu fotografii i przewyciężeniu jej wieloznaczności. Jak pisze cytowany przez Olechnickiego Piette: „obowiązkiem badacza prezentującego zebrany materiał powinno być zaopatrywanie fotografii w odpowiednie podpisy umożliwiające identyfikację uwidocznionych na nich obiektów i sytuacji, tak aby zminimalizować ich (immanentną) wieloznaczność” (s. 149). Zupełnie inną drogą idą badacze pokroju Rolanda Barthesa, dla których wieloznaczność, trzeci sens, jest siłą fotografii.

Tego, jak bardzo cała problematyka jest złożona, dowodzi jeden z najciekawszych rozdziałów „Teoria i etyka eseju fotograficznego”. Jest to bowiem próba wyłożenia pozytywnego programu, mówiącego o tym, że można fotografię ulokować pośród strategii naukowych. Olechnicki wskazuje w tym kontekście fotoesej jako specyficzny rodzaj fotograficznego wyrazu. Przykłady i rozważania metodologiczne zachęcają wręcz do przyznania autorowi racji, że tego typu działanie może wnieść ożywczy powiew do dociekań naukowych. Co prawda, podany jako przykład „Fotodziennik” Anny Beaty Bohdziewicz nie bardzo, moim zdaniem, nadaje się, by go określać jako esej fotograficzny. Sama autorka już w nazwie bardzo trafnie określiła rodzaj swojego przedsięwzięcia. Jej dziennik — tak jak gazeta — jest pełen newsów. Samo podobieństwo do eseju fotograficznego w jego „synergii różnych sposobów wyrażania — werbalnego i obrazowego, które powinny tworzyć spójną całość...” to zbyt mało, żeby utożsamić obydwie rodzaje wypowiedzi słowno-obrazowej.

Dla mnie interesujące były zwłaszcza wszystkie te miejsca książki (a właściwie obu książek), w których zostały poruszone problemy etyczne, stale obecne podczas pracy z aparatem. Wystarczy, że ktoś spróbuje sfotografować przechodnia, od razu je odczuje. Problem ten został jasno postawiony w artykule Małgorzaty Bujak, zamieszczonym w *Obrazach w działaniu*, w którym autorka zaznacza, że często po prostu krępowała się robić zdjęcia bez zgody obserwowanego i, co ciekawe, tę delikatność fotograficzną widać wyraźnie w jej pracach.

Bardzo ważną, inspirującą częścią *Antropologii obrazu* są uwagi zatytułowane „Podstawy analizy danych wizualnych”. Znajdujemy tam pewną sumę wiedzy na temat odczytywania obrazów. Jak bardzo skomplikowane jest to zadanie, możemy zobaczyć w zamieszczonym w *Obrazach w działaniu* tekście Joanny Cukras pt. „Na uboczu. Małe miasto w obiektywie fotograficznym”). Autorka próbowała odczytać dane o małym mieście z własnych fotografii i z fotografii wykonanych przez respondentów.

Antropologia obrazu to, moim zdaniem, swoisty wstęp do wielu poruszonych w niej problemów. Prawie każdy rozdział mógłby być kil-

kakrotnie obszerniejszy, tyle dróg otwiera rozprawa Olechnickiego. Stanie się ona na pewno jedną z najczęściej cytowanych książek. To, że jej lektura wywołuje tyle emocji, prowokuje do przemyślenia spraw podstawowych i tych trudnych zauważalnych, pozwala na dostrzeżenie różnych punktów widzenia, jest — podkreślam to zdecydowanie i z wielką satysfakcją — jej wielką wartością. Książka *Obrazy w działaniu* natomiast zawiera egzemplifikację wielu problemów. Na marginesie warto podkreślić, że została wyposażona w płytę CD, która jest elektroniczną wersją książki. Każdy, kto porówna fotografię cyfrowe z ilustracjami drukowanymi, przekona się, jak wielka jest to różnica w oglądaniu obrazów.

Może na zakończenie słów parę na temat wyglądu obu książek. Obie pod względem edytorskim są doskonale i kuszą czytelnika swoim wyglądem, zwłaszcza *Antropologia obrazu*. Jednak fotografia na okładce tej książki budzi mój niepokój. Sama w sobie jeszcze może się bronić, ale „wystawiona” jako sztandarowa (czy wręcz tytułowa) w książce o fotografii jako metodzie, przedmiocie i medium budzi moje zdziwienie. Dlaczego trzech robotników (rybaków) popijających alkohol ma ilustrować problematykę pracy? Równie dobrze mogłyby znaleźć się tutaj tysiące innych zdjęć, przedstawiających cokolwiek (chociażby zdjęcia autora z psem, zamieszczone na ostatniej stronie okładki, co na dodatek byłoby i wyzywające, i przekorne, a tak jest tylko „sympatyczne”). Nie mówiąc już o doskonałych (często już klasycznych) zdjęciach zamieszczonych w tekście. Co innego okładka drugiej książki, pracy zbiorowej *Obrazy w działaniu*. To jest to! Prosty, sugestywny, czytelny projekt, nie stroniący jednak od metafory i drugiego dna — od razu odzwierciedlający, „o co będzie chodziło”. Dobrze wykorzystano także klasyczną fotografię Walkera Evansa. Obie okładki są ciekawymi tropami do poważnej autoanalizy antropologii obrazu i samych antropologów obrazu. Jeżeli okładki ich dzieł potraktujemy jako obrazy (bo jakżeby inaczej), to może powstać fascynujący tekst o tym, czym tak naprawdę jest antropologia obrazu. Może obrazy-opakowania dadzą nam jeszcze więcej do myślenia.