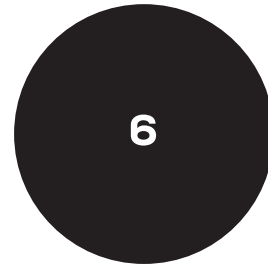




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Krzyk i kadr

autor:

Paweł Mościcki

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 6 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/211/335/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Krzyk i kadr

Jednym z podstawowych teoretycznych pytań przewijających się w dyskusjach na temat fotografii pozostaje wciąż kwestia tego, czy jest ona rodzajem okna otwartego na zewnętrzny świat – a więc poszerzającego nasze pole widzenia – czy też ukazuje jedynie fragmenty wycięte ze świata, a więc redukujące, ograniczające jego obraz. Ta kluczowa alternatywa, wielokrotnie już podważana, niuansowana albo po prostu pomijana, zwraca uwagę na problem znaczenia, zarówno technicznego, jak i symbolicznego, pojęcia kadru. André Bazin, próbując niegdyś określić różnicę między kinem a pozostałymi sztukami wizualnymi (głównie malarstwem i fotografią), posłużył się do jej zobrazowania rozróżnieniem między kadrem a ekranem. „Granice ekranu – pisał – wbrew temu, co niekiedy utrzymują słowniki techniczne, nie stanowią ramy obrazu filmowego; są tylko swoistym obramowaniem, czy *passe-partout*, którego zadaniem jest odkryć jedynie część rzeczywistości. Kadr polaryzuje przestrzeń obrazu w stronę środka; ekran zaś powoduje, że to, co na nim widzimy, ma tendencję do przedłużania się, do wychodzenia na zewnątrz. Kadr działa dośrodkowo, ekran – odśrodkowo”¹.

Innym pytaniem, jakie można by zadać, aby zdefiniować organizację przestrzeni obrazu w fotografii, jest to, czy robiąc zdjęcie włączam w ramy obrazu to, co zewnętrzne, czy też projektuję na zewnątrz fragment siebie, swojego pragnienia przełożonego na spojrzenie. W obu przypadkach – jak zauważa Régis Durand – fotografia opiera się na cięciu, nieciągłości, której narzędziem jest właśnie kadr². Krawędź kadru nie jest więc w fotografii ramą obrazu zorganizowanego dośrodkowo, jak sugerował Bazin, lecz rodzajem dynamicznej i spolaryzowanej krawędzi, w której wewnątrz miesza się z zewnętrzem, a siły dośrodkowe stale zderzają się z tym, co umyka ku obrzeżom.

W twórczości Mathieu Pernota funkcja kadru odnosi się nie tylko do złożonych praw kompozycji i dramaturgii obrazu, ale posiada także liczne sensy społeczno-polityczne. W *Portes* (2001) fotografuje on drzwi więziennych cel, które wydają się

podwając ramę samego obrazu, dodając do niej oczywiście ciężar sytuacji odosobnienia, zamknięcia, podlegania represyjnej instytucji. W *Fenêtres* (2007) Pernot pokazuje z kolei widok z okien przeznaczonych do wyburzenia domów, czyniąc jednak powstałą w ten sposób ramę równorzędnym – a może nawet głównym – tematem projektu. Zdewastowane fragmenty ścian, odpadające tapety i płyty farby, gruz nagromadzony pod otworami okiennymi zarazem wchodzą w kadr i są jego częścią, ukazując tym samym kontrast między pejzażem zewnętrznym i wewnętrzną ruiną domów.

To jednak w cyklu *Hurlleurs* (2001–2004) Pernot w sposób najbardziej złożony wykorzystuje relację między kadrem zdjęcia a przedstawianymi w jego ramach postaciami. Jest to seria portretów ukazujących ludzi, uchwyconych w nieco teatralnych pozach, krzyczących i gestykulujących w kierunku znajdującym się poza ramami zdjęcia. Fotografie te powstały przy budynkach więzień w południowej Francji i w Barcelonie, przedstawiają zaś osoby, próbujące skontaktować się ze znajdującymi się w środku więźniami. Kadr odwraca tutaj relację społeczną: ci, którzy zostali zamknięci w więziennych murach, znajdują się poza nim, są niewidoczni, natomiast ci, którzy stoją na zewnątrz budynku, krzycząc do osadzonych z pozycji ludzi wolnych, stają się niejako więźniami ram obrazu fotograficznego. Ich gesty skierowane poza nie, mogą wydawać się nie tylko próbą kontaktu z bliskimi, ale również wyjścia z kadru, oswobodzenia się z nałożonych przezeń ograniczeń.

Stała deformacja kadru, a także budowanie napięć między ciałem a ramą obrazu, w jakim ono funkcjonuje, stanowią podstawowe cechy nowoczesnego patosu; patosu, który w swych utworach praktykował i steoretyzował Siergiej Eisenstein³. Każdy akt ekspresji jest tym bardziej wyrazisty i tym silniejsze wytwarza efekty, im bardziej zauważalne są ograniczenia, jakie musi przełamywać. To dlatego każdy patetyczny akt ekspresji Eisenstein nazywał właśnie „wychodzeniem z siebie”, pełnym dramatyizmu zmaganiem się z wewnętrznymi i zewnętrznymi oporami. Podobnie rzecz wygląda ze zdjęciami „krzykaczy”, jakie stworzył Mathieu Pernot. Z jednej strony, chwytają one ciało w momencie wielkiego napięcia, krzyku, który wzmagą natężenie mimiki i zwartość gestów. Cała przestrzeń wewnątrz kadru skupiona jest na tych pojedynczych aktach ekspresji. Z drugiej zaś, one same

skierowane są poza ramy zdjęcia, wykraczają w swojej perypetii poza obraz, każąc mu tym samym na nieustannie wskazywanie poza siebie. Ruch dośrodkowy i odśrodkowy nakładają się tutaj na siebie, wypełniając te skądinąd proste i wyciszone kompozycje dynamicznym promieniowaniem.

Do tego napięcia dochodzi jeszcze fakt, że fotografie dotyczą ludzi, którzy nie tylko dosłownie, ale i metaforycznie znajdują się – i dotyczyć to może zarówno więźniów, jak i ich krzyczących rozmówców – „poza kadrem”: należą do rzadko przedstawianych marginesów społeczeństwa, nie tylko praktycznie pozbawionych reprezentacji, ale również znajdujących się poza codziennym napływem obrazów. Jeśli już łapią się w ramy dominujących praktyk reprezentacji, to jako bohaterowie społecznego reportażu albo alarmujących statystyk. U Pernota stają się oni nie tylko głównymi bohaterami zdjęć, ale też bohaterami mimo wątpliwej obecności w samym kadrze. Fotografie ukazują przecież cały czas również to czego na nich wprost nie widać: dojmującą nieobecność więźniów, osamotnienie tych, którzy pozostali na zewnątrz murów oraz dystans (wyznaczany tutaj przez ramy kadru), który dzieli ich od siebie. Gra pomiędzy ramami obrazu i przestrzenią pozakadrową dotyczy również centralnej kwestii ukazywanej w tym projekcie, czyli samego krzyku. On również pozostaje – z konieczności – poza kadrem, a ponieważ wszystkie pokazywane tu osoby są nim całkowicie pochłonięte, zdjęcia te zostają naznaczone dodatkową niemotą. Stawiają w swoim centrum to, czego nie potrafią pokazać, czyniąc z samego krzyku i jego treści wciągającą zagadkę. Zostaje on zamknięty w przestrzeni kadru, a zarazem jest nieuchwytny.

Portretowani przez Pernota „krzyczące” próbują najczęściej przekazać osadzonym informacje lub pozdrowienia – ich komunikaty dotyczą spraw codziennych i aktualnych, od których więźniowie są z definicji odizolowani. Ale jednocześnie ich krzyk staje się tutaj rodzajem lamentu, skargi ludu uciśnionych, zmarginalizowanych i opuszczonych, która wykracza poza czasowe ramy jednego momentu, rozsadza kadr współczesności. Na zdjęciu zatytułowanym *Enriqueta* widzimy na przykład starszą kobietę unoszącą do góry rękę, machającą do kogoś w oddali i próbującą przywołać go do siebie. Pernot uchwycił tutaj moment, w którym napięcie jej ręki słabnie, ukazując pewien rodzaj łagodności gestu, która z kolei współgra z jej unoszącymi się lekko na wietrze siwymi włosami. Wszystkie te elementy podkreślają,

że mamy do czynienia z krótkim i niepowtarzalnym momentem ekspresji, który udało się uwiecznić na fotografii. Ale oglądając to zdjęcie, trudno nie odnieść wrażenia, że owa stara kobieta mogłaby być jakimś współczesnym wcieleniem matki Courage, albo nawet odpowiednikiem pogrążonych w żałobie matek, oplakujących śmierć swoich synów na kartach greckich tragedii⁴. Przypatrując mu się odrobinę dłużej, można by nawet dostrzec, że Enriqueta powtarza antyczne gesty lamentu, które Aby Warburg badał i zestawiał ze sobą na piątej tablicy swojego *Atlasu Mnemosyne*⁵. Uchwycony na zdjęciu akt ekspresji jest więc czymś w rodzaju krótkiego błysku tego, co archaiczne, chwilowym ujawnieniem tego, co w naszej współczesności może ujawniać również naszą nieodwołalną starożytność.

Nie jest to jednak jedyny sposób, w jaki Pernot zderza aktualność tych przywieziennych nawoływań z czymś pierwotnym. To, co *Enriqueta* zdradzała w planie kulturowym, *Monica* ukazuje w planie ontogenezy. Na zdjęciu tym symetryczna kompozycja między kobietą i dzieckiem, jej krzykiem i jego płaczem, wskazuje na pewną analogię między pierwotnym przerażeniem niemowlaka a skargą dorosłej kobiety. Można między nimi dostrzec również rodzaj dialektycznego powiązania, w którym jeden typ ekspresji rzuca światło na drugi – i na odwrót. Zresztą metafora światła jest tutaj na miejscu, ponieważ odgrywa ono niemałą rolę w kompozycji zdjęcia: sylwetka matki skierowana jest w kierunku promieni słonecznych, jednocześnie zasłania dziecko, które w ten sposób pozostaje w jej cieniu; także w cieniu relacji między nią a więzieniem, ku któremu jest zwrócona. Oboje odcinają się jednocześnie od szarego muru, na którym widnieją zamaszyste linie graffiti – innej formy społecznego „krzyku”.

Tłó tych zdjęć pozostaje najczęściej nieostre albo tworzą je szare mury więzienne lub sylwetki okolicznych bloków. Pernot fotografuje swych bohaterów w miejscach całkiem pobocznych. Zajmują oni bowiem obrzeża kompleksów więziennych, które same przecież są typowymi *nie-miejscami* w pejzażu – tak rzeczywistym, jak symbolicznym – współczesnych metropolii. Okazuje się jednak, że patos może przetrwać również na tych marginesach i że może funkcjonować poza obrębem czegoś, co Baudelaire nazwał kiedyś, analizując płótna Delacroix, „emfatycznymi gestami wielkich okoliczności”⁶. Na tym polega również – podkreślana przez Warburga – osobliwa migracja formuł patosu, zasiedlających zarówno łuki

tryumfalne największych miast, jak i miejsca podłe, opuszczone albo całkiem bylejaki. Fotografia może właśnie służyć do rejestracji tych mikrozdarzeń. Jak twierdzi Ariella Azoulay, „jest [ona] czasami jedynym obywatelskim miejscem schronienia dostępnym dla tych, których pozbawiono obywatelstwa”⁷. Z pewnością słowa te można odnieść również do projektu Pernota, a także do całej jego twórczości, którą wciąż – od wędrujących Romów po nielegalnych imigrantów – zaludniają wspólnoty pozbawione praw i reprezentacji. „Krzykacze” wydają się nieznacznie zmieniać owo miejsce schronienia, jakim jest fotografia, w miejsce protestu. Pojawiają się na tych zdjęciach jako wolni ludzie, w swej niezbywalnej jednostkowości. Choć z tej krótkiej serii wyłania się mglisty obraz krzyczącego ludu, to nie kwestionuje on w żadnym razie indywidualnego wymiaru poszczególnych gestów, odrębności każdej sytuacji uchwyconej na zdjęciach. Jednocześnie kolejne obrazy – obrazy skargi – wydają się łączyć ze sobą w jeden niemy protest, którego nie można dosłyszeć, ale który tym bardziej domaga się wysłuchania.

Przypisy

- 1 André Bazin, *Malarstwo i film*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 106.
- 2 Por. Régis Durand, *L'image pensif. Lieux et objets de la photographie*, Différence, Paris 2002, s. 25.
- 3 Por. Siergiej Eisenstein, *Patos*, w: idem, *Nieobjęta przyroda*, przeł. M. Kumorek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 61.
- 4 Por. Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Paris 1990, oraz: eadem, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris 1999.
- 5 Por. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, II/1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin 2008, s. 23.
- 6 Charles Baudelaire, *Wystawa powszechna 1855 – Sztuki Piękne*, w: idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 219.
- 7 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008, s. 113.