

Piotr Koprowski

(Wydział Historyczny, Uniwersytet Gdański)

Ład spełniony w obrazie. Wokół antropologii fotografii

Myśl filozoficzna, a także poetycka¹, bardzo często operuje różnego rodzaju opozycjami. Jest więc chociażby opozycja między tym, co konstytuowane, uporządkowane, a tym, co chaotyczne, nieprzewidywalne². Opozycję tę zdaje się też potwierdzać nasze codzienne życie, i to nawet wówczas, kiedy nie jesteśmy filozofami czy poetami. Z pewnością każdy mógłby wyliczyć szereg własnych czynności, zadań wykonywanych w ciągu dnia, które znajdują się w tak czy inaczej rozumianej wzajemnej opozycji do siebie. Tę opozycję chcielibyśmy przezwyciężyć i różne rzeczy „jakoś poukładać”. Uświadamiamy sobie jednak, że nie wszystko – wbrew naszym zamierzeniom – udaje się „złożyć”. Nasza świadomość zostaje naznaczona w związku z tym pewnym tragizmem³. Konstatujemy fakt nieustannej aktywności, krzątaniny, pośpiechu, ale to nie jest – przynajmniej nie musi – być równoznaczne z owym „składaniem”. Konstatujemy i staramy się „składać” dalej, mimo niepowodzeń i trudności w tym zakresie. Ludzkie dążenie do sensowności i motywacji życia codziennego jawi się jako kategorię. Jednak pragniemy też nadać sens rejestracji, utrwalaniu tegoż życia. Chcemy, by nie tylko w autobiograficznym wyznaniu, opisie, analizie, ale i w wizerunku, w obrazie spełniał się określony ład. Niespójność, dysharmonię, dezintegrację wyrażamy nierzadko najlepiej, najpełniej, kiedy prezentujemy ład i harmonię. Niniejszy tekst jest próbą ustosunkowania się

¹ Szczególną wyrazicielką idei filozoficznych jest tzw. poezja filozoficzna. Zob. Piotr Koprowski, „Muzyczność poezji filozoficznej. W kręgu twórczości Janusza Pasierba”, w *Festiwal Filozofii*, t. 7, *Filozofia i muzyka*, red. Ewa Starzyńska-Kościusko, Andrzej Kucner, Piotr Wasyluk (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2015), 205–218.

² Por. m.in. tomiki poezji Koprowskiego: *Czekając na Słońce* (Pelplin: Bernardinum, 2014); *W rytmie ciszy* (Lubliniec: Wydawnictwo św. Macieja Apostoła, 2015); *Nic metafizyki* (Rzeszów: Bonus Liber, 2015); *Z historią w (nie) tle* (Rzeszów: Bonus Liber, 2016); *Poeta osobny* (Rzeszów: Bonus Liber, 2017).

³ Por. interesujące refleksje Janusza Stanisława Pasierba (1929–1993) na ten temat: Pasierb, „Pomówmy o poezji”, w *Dialog Kościola z kulturą*, red. Stefan Misiniec, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława, 1988), 221; Koprowski, „Europa jako wspólnota duchowa. Spostrzeżenia i refleksje Janusza Stanisława Pasierba” [w:] *Koncepcje integracji w Europie w XX i XXI wieku. Myśl polityczna*, red. Hubert Stys (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2008), 45–60.

do tej interesującej, wielowymiarowej materii, spojrzenia na fenomen fotografii poprzez pryzmat antropologii⁴.

Warto w tym miejscu przywołać dzieło Tadeusza Różewicza (1921–2014) *Kartoteka*⁵. W powstałym w latach pięćdziesiątych XX w. dramacie pojawia się korowód wielu różnych ludzi, którzy przechodzą w pobliżu bezimiennego bohatera i jego łóżka. Wypowiadają niespójne w istocie, zdawkowe stwierdzenia, odnoszące się w swobodny sposób do przeszłości. Parada tych postaci – wśród nich znaleźli się również rodzice bohatera – oraz towarzyszący jej przegląd niepowiązanych ze sobą czynności – to, jak się wydaje, nie tylko dramatyczny chwyt wyzyskany przez Różewicza⁶. To też chyba, a może nawet przede wszystkim, wyraz przeświadczenia, że nie wszystko się może „złożyć”. W takim wymiarze przeświadczenie to wprowadza czytelnika na płaszczyznę relacji między ludźmi. Autor zdaje się działać jak prowokator. Relacje międzyludzkie, nie zawsze takie, jakie „być powinny”, naznaczone sporami, kłótnością, obleczone w różne formy dezaprobaty, mogą być bowiem odbierane jako negatyw tęsknoty za harmonią i porozumieniem. Uwidacznia się tak czy inaczej rozumiany „brak”. Nieustającą konieczność nazywania tego ostatniego czy wręcz rozpamiętywania „wyznaje” również poezja Różewicza⁷. Kiedy jednak – przykładowo – poeta przywołuje twórców, o których mówi, iż są jego mistrzami, kiedy ze zrozumieniem i zarazem z dozą krytycyzmu podejmuje „na nowo” ich dylematy i problemy, zdaje się ujawniać – przynajmniej pośrednio – chęć odbudowania znaczeń. Wtedy prawie wszystko może się okazać ideowym, estetycznym lub moralnym projektem, zza pożółkłych starych gazet, czytanych bądź tylko przeglądanych, możliwe jest apelowanie do świata, niechcącego uczyć się na błędach. Poeta zdaje się testować względność rzeczywistości, ale nie tylko. Poddaje również swoistej próbie swoje dawne przekonania, dokonuje konfrontacji z dawnym sobą. W efekcie mamy do czynienia nie tyle z utwierdzeniem się Różewicza w jego ideowo-artystycznej tożsamości, co z potęgowaniem się wewnętrznych niepewności i napięć poetyckiego projektu⁸.

⁴ Istnieją interesujące prace na ten temat, zob. m.in. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (Kraków: Universitas, 2007); Sławomir Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem* (Izabelin: Świat Literacki Instytut Sztuki PAN, 2004); Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej* (Warszawa: Neriton, 2005); Magdalena Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku* (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2006); Susan Sontag, *O fotografii* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986); John Berger, *O patrzeniu* (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999); Roland Barthes, *Światło obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996).

⁵ Tadeusz Różewicz, *Kartoteka* (Wrocław: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981).

⁶ Zob. na ten temat w szerszym kontekście – Stanisław Burkot, *Tadeusz Różewicz* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987); Robert Cieślak, „Oko poety”. *Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych* (Gdańsk: Słowo/obraz, terytoria, 1999).

⁷ Alina Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (Kraków: Universitas, 2011), 27.

⁸ Z dylematami podobnymi do Różewiczowskich borykają się również inni współcześni poeci. Charakterystyczny w tym kontekście jest chociażby wiersz jednego spośród nich, zatytułowany

Wiele wskazuje na to, że Różewiczowska wizja deptaka, wytyczonego przez prywatność sypialni, o respektowanie której bohater *Kartoteki* się upomina, oraz wizja farsy – nie można bowiem na oczach innych osób na serio „instalować” indywidualnej egzystencji – pojawiają się również, w kategoriach swoistego problemu, w twórczości fotograficznej. Podobna wizja może stać się dylematem zarówno piszących o fotografii⁹, jak i fotografujących¹⁰. Pozostając w kręgu *Kartoteki*, można zastanawiać się, czy zakładając opozycję: fotograf – fotografowany, modelowi człowieka fotografującego odpowiada postać wykreowana przez Różewicza, nieposiadająca imienia, wegetująca beczynnienie, słuchająca bełkotliwych uwag innych osób przechodzących koło jej łóżka. A czy nie jest dokładnie na odwrót: może funkcję fotografujących powinno się przypisać owym innym, tłoczącym się, przepychającym natrętom, przypatrującym się „egzemplarzowi”. Wszak czyż nie „inni” przemycają „wzdłuż” cudzego życia, nie uczestnicząc w nim? U Różewicza „przechodnie” co prawda określają bohatera różnymi imionami, ale wykazują wobec niego obojętność. Taka „strategia” sprawia, że czytelnik patrzy nań jak „na nikogo”, nie mogąc odsłonić jego prywatności i jej wewnętrzznego sensu, nie mogąc też

„brak”:

„w przyrodzie
kiedyś pełnej ładu i harmonii
brak
znalazł locum

gdy się zbliżam
patrzy pustką oczu
śledzi moje kroki
czeka na słowa
chłonie gesty
wyrazy twarzy

a kiedy przy potężnym dębie
przystanę na chwilę
by jak dawniej
patrzeć na słońce
zieleń i drzewa
zasłania
mi widok
szorstką dłonią” (Koprowski, *W rytmie ciszy*, 115).

⁹ Bolesław Prus (1847–1912), uważający fotografię za jedno z najwspanialszych i najbardziej znaczących osiągnięć XIX w., podkreślał, że w przyszłości wszyscy będą wyposażeni w mikroaparaty fotograficzne, „zdejmujące” każdego w każdym miejscu. Ułatwi to, jego zdaniem, m.in. pracę sądom, uwiarygodni i przyspieszy wydawanie wyroków. Bolesław Prus, *Kroniki* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, t. 10), 122–123.

¹⁰ Zob. m.in. Krystyna Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985).

„potwierdzić” jego osobistej godności. Co więcej, nie jest również w stanie sprokować owego „nikogo” do jakichś żywszych reakcji, choćby obronnych, do tego, by ów „odstąpił się”, co byłoby dlań – przynajmniej w jakimś sensie – pożyteczne. Mamy więc – innymi słowy – do czynienia z sytuacją, którą przybliży poeta Mirosław Dzień:

W jadącym autobusie, przez szybę z tłustą plamą
widzę brzozę, jej rozczochrane gałęzie między
białymi plamami i tęsknią za jasnością¹¹.

Zasadne wydaje się przywołanie w tym miejscu również postaci Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), jego firmy portretowej i aktywności na niwie malarsko-fotograficznej. Witkacy podkreślał, że jako właściciel owej firmy jest on po prostu psychologicznym portrecistą, niezwykle mocno zainteresowanym ludzką twarzą. Idąc ulicą, rejestrował spotykane twarze, brał je „w siebie”, przetwarział, intuicyjnie określał, a na samym końcu „wyrzygał”, czyli prezentował w postaci gotowej, skończonej. Powstały w ten sposób tysiące prac, odbierane obecnie – raczej bezdyskusyjnie – w kategoriach dzieł sztuki¹². Witkacy, portretując na sposób fotograficzny, w technice pasteli, dał się poznać jako swoiście agresywny obserwator i wizjoner w jednej osobie. Twarze osób na jego obrazach „utkane” są z poskręcanych smug i wijących się linii. W zamyśle twórcy twarz miała być unaocznieniem wnętrza danego „modelu”¹³. Pewnie i tak jest, ale oprócz tego jawi się ona również jako odzwierciedlenie różnorodnych, w tym i spazmatycznych, reakcji samego malarza. Bez znaczenia nie jest ponadto jeszcze jeden aspekt owego „tworzenia”, który uwypuklił Witkacy. Klient mianowicie powinien być zadowolony z „produktu”, wykluczone są wszelkie nieporozumienia.

Z taką samą dokładnością i swoistą bezwzględnością, z jaką Witkacy „przypatrywał się” swoim „modelom”, wśród których znajdowali się i histerycy, i snobki, i pięknookie, pełne pokory dziewczęta, i inni, przypatrują się współcześni fotografowie fotografowanym. Można wspomnieć chociażby o kartotekowym stosunku fotografiki Diane Arbus (1923–1971) do swoich modeli – karłów, neurotyków, niezrównoważonych psychicznie, czy też o zdjęciach Radosława Sikorskiego, zwłaszcza tych wykonanych w trakcie jego czterokrotnego pobytu w ogarniętym wojną Afganistanie, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX w. O ile jednak zdjęcia Arbus były przez niektórych odbierane jako dowód jej zimnego okrucieństwa i zgody na odejście fotografiki od określonych norm etycznych¹⁴, o tyle

¹¹ Mirosław Dzień, *Axis mundi* (Sopot: Biblioteka „Toposu” 2014), 93.

¹² Irena Jakimowicz, *Witkacy Malarz* (Warszawa: Auriga i Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985).

¹³ Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, *Przeciw nicości: fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986).

¹⁴ Patricia Bosworth, *Diane Arbus. Biografia* (Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2006).

fotografie pracującego dla radia BBC Sikorskiego, dokumentującego zbrodnie, ludzi i wydarzenia związane z wojną radziecko-afgańską, zostały niezwykle wysoko ocenione, m.in. w Europie Zachodniej¹⁵.

Można by przywołać słowa Witkacego: „nieporozumienia wykluczone” na obronę, nieco paradoksalną, twórcy przed spięciem z osobowością modela. Wiadomo, że malarz przynajmniej część portretów tworzył pod wpływem środków narkotycznych. Czy w jego ślady idą też niektórzy fotografowie? Pozostawię to pytanie otwartym. Ważniejsze od niepokojących i nieco drażniących przykładów indywidualnej praktyki twórczej wydaje się raczej skupienie na samym patrzeniu albo na pozorowanym bądź prawdziwym podglądaniu. Ścisłe jest z tym związana kwestia zaproponowania w działaniu rejestracyjnym wartości pozytywnych. Czy można, przechodząc obok kogoś, tak jak obcy przechodzą wobec bohatera *Kartoteki*, ocalić jego człowieczeństwo, tożsamość albo wpłynąć na wzrost poziomu jego psychicznego poczucia bezpieczeństwa? Rzecz całą wypada też naświetlić z drugiej strony. Czy jeśli fotograf przyjmuje statyczną postawę Różewiczowskiego bohatera, będzie w stanie w chwili rozpoczęcia „widowiska” dodać otuchy stremowanym lub zblazowanym ludziom, wchodzącym w blask flesza? Z pewnością w wielu przypadkach tego typu sytuacje „rozgrywa się” umiejętnie: z tolerancją, z godnością, ze zrozumieniem. Ale czy zawsze?

Fotografowanie jest – w moim rozumieniu – swego rodzaju intensyfikacją sposobu bycia człowieka, jego obecności w świecie, zarówno intymnym, prywatnym, jak i społecznym. Jest też swoistym „kontaktem”, otwartym dosłownie i w znaczeniu antropologicznym. Fotograf oczekuje na to, że człowiek, świat się objawi, przemówi. Owo „objawienie się”, widoczne na zdjęciach, zmierza do tego, by fragmenty „kogoś” lub „czegoś” udało się złożyć w określoną, sensowną „całość”, spójną, ciągłą w czasie i przestrzeni strukturę. „Całość” – dodajmy – czytelną na zdjęciach. „Całość” można określić również – czerpiąc ze sztafażu współczesnej poezji – jako „tło”, a więc jakość diametralnie odmienną od „formy”. Warto oddać głos Zbigniewowi Jankowskiemu:

¹⁵ Jedną z fotografii Radosława Sikorskiego, zatytułowaną *Ofiary*, wykonaną w Afganistanie w 1987, zdobyła główną nagrodę World Press Photo na konkursie w Amsterdamie w 1988. Scenę uchwyconą na tej fotografii Sikorski opisał następująco: „Poszedłem do sąsiedniego domu. Mieszkańcy przekopywali resztki piwnic, wnosząc chmury kurzu, który powodował u wszystkich kaszel. Zbliżyłem się do nich. Musieli wyszarpnąć większy fragment ruin, bo osiadł nagle i oczom zebranych ukazał się nietypowy widok: w piwnicznej niszy pod łukiem sklepienia, które jakimś cudem ocalało, siedziała w kucki z dwójką małych dzieci przy boku zawaolowana kobieta. Ręce wznosiła ku górze, jakby za chwilę mieli się wydostać z gruzowiska i podziękować wszystkim za uratowanie. Jedno z dzieci uśmiechało się. Pył nie zdołał przyćmić jaskrawych barw jedwabiu, którym były wyszyte w kwietne pęki szaty kobiety, opadające w zwojach na ziemię. Nie ruszali się. Ubrania dzieci, ich twarze, skóra obnażonych ramion były blade, wręcz białe, jakby oprószone mąką; dzieci nie miały jednak żadnych obrażeń. Nie było śladów krwi – ale wszyscy byli martwi”. Radosław Sikorski, *Prochy Świętych – podróż do Heratu w czasie wojny* (Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2002), 180–181.

Mój synu, ty już należysz
do tła, a nie do formy.
Popatrz nareszcie patrzyeniem tła,
które ogarnia wszystko
i troskliwie wiąże,
by jak w matczynej chuście
unosić miętko.

Naucz się tła, które niczego
nie gubi, nie uroni
nawet sarniej łzy, nawet
suchego zgrzytu lisiego głodu¹⁶.

Fotograf charakteryzuje się, podobnie jak poeta, aktywnym, współuczestniczącym byciem w świecie. Będąc zazwyczaj osobą obdarzoną szczególną dyspozycją do „otwartości”, nie tylko jednak dzięki „dużo” widzącym oczom, ale i za sprawą kategorii osobowościowo-emocjonalnych, „wpisuje się” w określony sposób w system filozoficzny Martina Heideggera (1889–1976). Fotograf, a w większym chyba jeszcze stopniu zajmujący się fotografią artystyczną fotografik, jawiąc się jako ktoś niezwykle wrażliwy, odczuwa wyjątkowo „żywo” dwa elementy styczności ze światem, które uwypuklił niemiecki filozof: czas i przestrzeń. Czas w dotkliwym dla jednostki ludzkiej upływności, zaś przestrzeń z tego względu, iż jest ona wyczulona na swoje otoczenie. To ostatnie, będąc „zaludnioną” i ciągłą strukturą, wysyła do danego „ja” sygnały, na które ono „nadaje” – w ramach sprzężenia zwrotnego – swoją odpowiedź.

Fenomen doznania czasu wiąże się z faktem uświadomienia sobie, iż współczesność to cząstka „wykrojona” z przeszłości i przyszłości. W tym kontekście fotograf jawi się jako ktoś, kto przywołuje to, co było. Czyni wykonane przez siebie zdjęcia symbolami wspomnienia – doznania. Dosyć typowy jest więc dlań żal, że okazja, która nadarzyła się do sfotografowania kogoś lub czegoś, uciekła bezpowrotnie. Tego rodzaju odczucie można postrzegać jako metaforę nostalgii za przeszłością. Z kolei naznaczone silnymi emocjami oczekiwanie fotografa na nadchodzący „moment”, który uwieczni, to, jak się wydaje, metafora charakterystycznego dla wszystkich ludzi doznawania przeżyć. Kto spośród twórców, oprócz filmowca, jest w stanie jak fotograf oddać zbliżanie się człowieka nie tylko do przeżyć „cząstkowych”, ale i do ostatecznego przeżycia, do sytuacji granicznej, jaką jest śmierć? Utrwalony na kliszy obraz ludzi, ongiś działających, obecnie już nieżyjących, zdaje się napawać uczuciem trwogi. Pisarz, poeta mógłby w tej sytuacji co najwyżej zdobyć się na konstatację o „zamknięciu” życia przez śmierć, którego symbolem jest zachowany wizerunek – fotografia¹⁷. Wymowne jest to, że wielu

¹⁶ Zbigniew Jankowski, *Biała przędza* (Sopot: Biblioteka „Toposu” 2014), 24.

¹⁷ Por. słowa Martina Heideggera: „czas jest marny [...] dlatego, że śmiertelni nieledwie już nie znają własnej śmiertelności i nie są w stanie jej podolać. Śmiertelni nie posiadli jeszcze własnej

starszych już ludzi, mieszkających na polskiej wsi, trzyma się kurczowo obrazu swoich zmarłych bliskich (żony, męża, przyjaciela itp.) i mówi o uczuciu żałoby, łączącym się nierozzerwalnie z zachowanym zdjęciem nieżyjącej osoby bądź osób.

Jeśli natomiast weźmiemy pod uwagę kategorię przestrzeni i odniesiemy ją do pracy fotografa, okaże się, że zatrzymując wzrok swego obiektywu, obdarza ważnością, znaczeniem fotografowanych ludzi, krajobrazy, przedmioty, czyniąc je znaczącymi punktami orientacyjnymi w swej podróży. Heidegger, tworząc pojęcie zamieszkania, czyli usensownienia tego, co nas otacza, co jest wyrazem znaku, symbolem określonej treści, wskazał, iż można odnieść je do każdego człowieka¹⁸. Ta ludzka cecha zdaje się potęgować wówczas, kiedy mamy do czynienia z czynnością fotografowania. Fotograf wydobywa umiejętnie to, co tkwi w świecie jako wartość potencjalnie metaforyczna. Efekty jego pracy są zawsze, tak czy inaczej, naznaczone głębią. Odzwierciedla się w nich część autentycznego, wewnętrznego przeżycia, odróżniającego się, niezawisłego od „zewnętrzności”, od „mowy” hałaśliwych szczegółów, detali itp.

Czasem wydaje się, że niektóre fotografie są w istocie bezosobowe, a ich bohaterowie oddzieleni są od patrzącego lodową ścianą. Niekiedy z kolei trudno się oprzeć wrażeniu diametralnie odmiennemu, wrażeniu, że oto osoby z fotografii zwracają się do nas wprost, „mówią”, abstrahując od pośrednictwa obiektywu. W tym ostatnim przypadku faktem zdaje się być zaistnienie porozumienia, bliskości, empatii między człowiekiem na zdjęciu a tym, który na nie patrzy. Przekonująca staje się sugestia, że obydwa „zamieszkują” w tej samej, przychylniej przestrzeni. Sugestia ta jest zasadniczo odmienna od przesłania *Kartoteki*, zgodnie z którym sfery egzystencji, reprezentowane przez bohatera i przechodniów, „ocierają się” o siebie nawzajem, powodując „zgrzyt”, wprowadzając ton niezrozumienia, rozmiłania się odczuć i doznań.

Można założyć, że fotografowanie nie owocuje negatywnymi następstwami, nie przynosi bólu, blizn. Uśmiechamy się więc czasem na myśl, że dziewiętnastowieczni autochtoniczni mieszkańcy Afryki bali się być fotografowani. Zastanawiamy się, co cenniego przejmujemy od kobiet – członkiń jakiegoś mniej znanego, rodzimego koła gospodyń wiejskich z drugiej połowy minionego stulecia, które – na prośbę mającego je „uwiecznić” fotografa – ustawiły się dostojnie przed jego aparatem i udzieliły tym samym potomnym jakąś część siebie. Usiłujemy też dociec, jak to się dzieje, że szwedzka aktorka Greta Garbo (1905–1990), czterokrotnie nominowana do Oskara, mając siedemdziesiąt lat nie wpuszczała już do swoich apartamentów fotografów, a dobiegająca osiemdziesiątki Sophia Loren (ur. w 1934 r.) z wyraźnym ożywieniem deklarowała chęć wzięcia udziału w rozbieżnej sesji zdjęciowej. Czy mamy w przypadku tych sławnych kobiet aktorek

istoty. Śmierć chowa się w zagadkowość. Tajemnica bólu pozostaje nieodkryta” – Heidegger, *Drogi lasu* (Warszawa: Aletheia, 1997), 221.

¹⁸ Heidegger, *Drogi lasu*, 231.

do czynienia z iście heideggerowską wiarą, że posługując się metaforą wizerunku można porozumieć się co do kwestii sensowności i godności ludzkiego życia?

Każdy człowiek, niezależnie od konstytuujących go czynników: kulturowych, społecznych, religijnych – dąży świadomie lub podświadomie do określonego ładu, w obrębie którego będzie mógł się pełniej, doskonalej realizować i czuć bardziej komfortowo. Nieład, dłużej trwający, potęgujący się, jawi się jako niehigieniczny dla umysłu. Namiastkę ładu przynosi fotografia, na której ludzka twarz otrzymuje określoną głębię i metaforyczność. Jeśli ta twarz należy do osoby, która współzamieszkuje z nami realny świat, warto spojrzeć na jej wizerunek w kategoriach współodczuwania, współudziału w byciu ku śmierci. Niezbędne w tym kontekście jawi się również uznanie niezwyklej nośności emocjonalnej fotografii. Ta ostatnia, będąc odbiciem świata, jest w stanie go – przynajmniej do pewnego stopnia – uczynić bardziej spójnym i naznaczonym poetyckością.

Piotr Koprowski

Order fulfilled in the insult. Around the anthropology of the photograph

Summary

The present text is an attempt to look at the phenomenon of the photograph through the prism of anthropology. Every man, irrespective of factors forming him: cultural, social, religious, is aspiring consciously or subconsciously to the determined order, within which he will be able to oneself a lot, very more well to carry out and to feel more comfortably. Longer lasting, intensifying disarray, appears as insanitary for the mind. A photograph, on which the human face receives determined depth and a metaphorical nature are bringing semblance of the order. If this face belongs to the person which is co-inhabiting real world with us, it is worthwhile looking at her packaging in categories of the empathy, of participation in being to the death. Necessary in this context also recognizing the extraordinary carrying capacity appears to the emotional photograph. The one last, being retaking world, is in the state of it – at least to a certain extent – to do more cohesive and marked with the poetic mood.