

*Małgorzata Jakóbczyk*  
*Florencja*

## FOTOGRAFICZNE KŁAMSTWO, CZYLI O PERSWAZJI W FOTOGRAFII

Artykuł przedstawia użycie retorycznych (czyli zasadniczo werbalnych) reguł i kategorii w wizualnej sztuce fotografii. W pierwszej części omówiono tło historyczno-społeczne treści fotografii, na przykład jej prawdomówność i uwarunkowania pragmatyczne. Następnie wyjaśniono, w jaki sposób fotografowie traktują przedstawiane tematy, nadają kształt wypowiedziom i wybierają językowe środki perswazji, używając różnych środków technicznych i odwołując się do reguł kompozycji. Sama argumentacja zawiera się w narracyjnym schemacie opozycji, a przejawia się w dyskursie wizualnym w formie metafory, metonimii, powtórzenia i kontrastu.

### Photographical lie, or about persuasion in photography

The paper depicts the use of rhetorical - i.e. essentially verbal - rules and categories in the visual art of photography. It starts with historical and sociological considerations of the inner photographic contents, e.g. veridicality or pragmatism. It therefore explains the ways in which the photographers treat the represented themes, structure their enunciations and choose the linguistic means of persuasion by using different types of technical devices and recalling the composition rules. The argumentation itself is included into the narrative scheme of two opposite concepts and it occurs in the visual discourse in the form of metaphor, metonymy, repetition or contrast.

*Zapominają, że tu nie jest życie.  
Inne, czarno na białym, panują tu prawa.*  
*Wisława Szymborska*

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, w jaki sposób fotografia, należąca wespół z malarstwem i rysunkiem do sztuk wizualnych, wykorzystuje wypracowane przez stulecia reguły *ars bene dicendi*, tj. retoryki. W tym celu naszkicujemy rys historyczny fotografii, przedstawiając typy perswazyjnych treści niesionych przez różne gatunki tej dyscypliny, a także wyróżnimy graficzne i techniczne środki wyrazu, które stanowią optyczną realizację zasad wynikających z podziału na *inventio* (ujęcie tematu), *dispositio* (kompozycję) i *elocutio* (wybór szaty słownej). Rozważania

zostaną wzbogacone o analizę konkretnej opowieści fotograficznej, a w aspekcie teoretycznym posłużymy się zarówno cennymi uwagami samych fotografów, jak i koncepcjami z zakresu semiotyki, narratologii, filozofii, krytyki literackiej, socjologii, historii sztuki, psychologii percepcji i marketingu.

Od początków istnienia fotografii panuje przekonanie, że zdjęcia oddają zastaną rzeczywistość z dokładnością i prawdomównością obcymi takim gałęziom sztuki, jak malarstwo czy rysunek. Przekonanie to opiera się na założeniu, iż fotograf jest jedynie pasywnym dokumentatorem oglądanej sceny, a sam proces jej rejestracji zachodzi w obrębie mechanizmu aparatu, który, będąc pozbawioną inteligencji maszyną, nigdy nie kłamie (Clarke 2009:165). Kadr fotograficzny zawiera cząstkę otaczającego świata, wyrwanego z biegu wydarzeń i przeniesionego w teraźniejszość, w przeciwieństwie do obrazu ukazującego jedynie pewne jego wyobrażenie, zgodne z panującą w danym okresie tendencją, a więc osadzone w konkretnych realiach czasowych i geograficznych.

O tym, iż fotografia nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości a jednym ze sposobów jej przedstawienia, mówił już Ferdinando Scianna (cytowany w: Valtorta 2008: 134-135); stwierdził on mianowicie, nawiązując do słynnego dzieła René Magritte'a, zatytułowanego *Zdradliwość obrazów*, pod którym pojawia się napis *To nie jest fajka*, że zdjęcie – w odróżnieniu od malowidła – nie wyobraża jakiejś fajki, a daną fajkę, co nadaje fotografii walor dokumentalny. Walor ten nie zakłada jednak obiektywności fotografa, a jedynie uczciwość przyjętego przez niego punktu widzenia. Podobnie wyraził się na temat dziennikarstwa fotograficznego, przez długi czas uważanego za najbardziej reprezentatywną odmianę fotografii, Eugene Smith (Valtorta 2008: 131), według którego każdy fotograf pracuje w sposób subiektywny zarówno na etapie przygotowań, tzn. poprzez dobór odpowiedniej techniki, jak i w procesie robienia zdjęć, wybierając właściwy moment i decydując o tym, jakie elementy znajdują się wewnątrz kadru.

Istnieje zresztą empiryczny sposób na to, by przekonać się o nieprzystawalności fotografii do otaczającego świata: każdemu amatorowi zdarzyło się choć raz sfotografować przepiękny krajobraz, którego czar prysnął zaraz po wywołaniu zdjęcia bądź jego ukazaniu w wizjerze aparatu. Widziana gołym okiem pełna symetrii przestrzeń, w kadrze prezentuje się jako spłaszczony, pozbawiony perspektywy obraz. Dzieje się tak, ponieważ w trakcie rzutowania na kliszę lub matrycę elementów rzeczywistości gubi się jej trzeci wymiar, trudny do oddania wizualnie bez znajomości zasad kompozycji, pozwalających na nadanie fotografii pozorów głębi. Stąd wniosek, że to od zamysłu posiadającego odpowiednie umiejętności fotografa – a nie od

mechanizmu aparatu – zależy to, co na gotowym zdjęciu dostrzegą jego odbiorcy. Jak stwierdził Lewis Wickes Hine (Valtorta 2008: 115), *wiemy [...], że fotografią nie kłamie, ale za to kłamcy potrafią fotografować.*

Intelektualne i filozoficzne podstawy fotografii odnajdujemy w odległej epoce Renesansu wraz z jej *antropokratyczną* wizją świata – a co za tym idzie i sztuki – w następstwie której odbiór otaczającej rzeczywistości podporządkowany zostaje stałemu punktowi widzenia, a odwzorowanie przestrzeni podlega prawom perspektywy (Valtorta 2008: 4). Racjonalizacja świata, dającego się opisać lub przedstawić zgodnie z matematycznymi regułami perspektywy, stawia więc człowieka w pozycji dominującej wobec nieskończonej rzeczywistości. W jej ujarzmianiu pomocne są narzędzia i maszyny, takie jak *camera obscura*, umożliwiające dokładne odwzorowanie obserwowanych scen, zgodnie z założeniem, iż dzieło sztuki ma być nie tylko wierną, ale i naukowo uzasadnioną kopią świata. Jednocześnie korzystanie z różnego rodzaju pomocy technicznych przyczyni się w kolejnych stuleciach do stopniowego wzrostu zainteresowania możliwością powielania sztuki, a więc jej handlem. Kwestie estetyczne i socjologiczne dopełniają badania w zakresie chemii i fizyki nad materiałami światłoczułymi prowadzące w 1826 roku do wynalezienia fotografii (Valtorta 2008: 17).

Nowa dyscyplina ucieleśnia założenia filozoficzne epoki, której jest wytworem oraz klasy społecznej, jaka w tym okresie staje się motorem postępu technicznego. Obok wspomnianej już poznawczej dominacji nad naturą niesie więc w sobie pozytywistyczne ideały pragmatyzmu, użyteczności, zakotwiczonej w realizmie inwentaryzacji odkrywanego świata. Początkowo krytykowana przez niektórych intelektualistów, np. Baudelaire'a, jako praktyka przemysłowa, a nie dziedzina sztuki (Valtorta 2008: 26-27), urasta do rangi symbolu pozycji i aspiracji dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa: wymyślona w 1854 roku wizytówka jest bardziej poręczna i lepiej komunikuje funkcje społeczne związane z handlem, niż jakikolwiek portret, a zdjęcia wykonywane podczas powstawania nowych infrastruktur (kolei) i prac budowniczych np. przy Wieży Eiffel'a mają większy walor dokumentalny, niż uprawiane dotychczas pejzaże malarskie (Valtorta 2008: 29-42).

Mnogość zastosowań, jakie w tej i w późniejszych epokach znajdzie fotografia, obejmuje takie dziedziny, jak sądownictwo i medycyna – posługujące się katalogami określonych typów społecznych (wariatów, ludzi z marginesu) czy fizjonomii dotkniętych danymi rodzajami chorób – a aparat fotograficzny staje się nieodłącznym towarzyszem podróżników, naturalistów i archeologów. Załączone do gazetowych reportaży dopełniające tekst artykułów zdjęcia stanowią pierwszy, nieśmiały

załązek multimedialności; z kolei powszechny dostęp do wytworów nowej technologii – szczególnie po wynalezieniu Polaroidu – pozwala na robienie amatorskich zdjęć dla przyjemności, nadając jej istotną socjologicznie funkcję spoiwa grup społecznych, jak rodzina, grono przyjaciół itp. (Valtorta 2008: 175). Skupienie uwagi na aspektach formalnych i geometryzacja uzyskiwanych obrazów czynią z fotografii dziedzinę sztuki, nośnik idei estetycznych, w przeciwieństwie do pustosłownych, stereotypizowanych zdjęć mody, tworzonych z myślą, by oko widza zatrzymało się na błyszczącej, kolorowej powierzchni. Podsumowując, wszechstronny wynalazek Josepha Nicéphore'a Niépce'a uczy, wzrusza i bawi, zgodnie z retoryczną regułą *docēre, movēre, delectāre*.

Oprócz wspomnianych wyżej treści retorycznych wynikających z cech immanentnych fotografii jako dziedziny, każde zdjęcie zawiera, dzięki zastosowaniu figuratywnych i plastycznych środków wyrazu, określone pierwiastki perswazyjne. Należy przy tym pamiętać, że perswazyjny charakter obrazów optycznych nie musi się wiązać z zastosowaniem metod postprodukcji (np. w Photoshopie™), a jest rezultatem potraktowania oglądanych historii jako intertekstualnego, wizualnego dyskursu (Valtorta 2008:175). Już etymologia słowa fotografia – pismo świetlne – odsyła nas bowiem do pojęcia *langage*, a Franco Vaccari (Valtorta 2008:174) wyróżnia nawet w fotograficznym języku struktury głębokie (aparatus) i transformacyjne (fotograf), nawiązując do pojęć wprowadzonych do językoznawstwa przez Noama Chomsky'ego. Zresztą, jak stwierdził Piotr H. Lewiński (2000: 209), przekaz ikoniczny da się zawsze przełożyć na linearny kod werbalny. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób fotografia realizuje założenia sztuki retorycznej poprzez opracowanie przedstawianego wątku, ustrukturyzowanie wypowiedzi oraz dobór środków językowych.

## 1. Inventio

W przypadku fotografii sposób potraktowania tematu zależy od wyboru odpowiedniego sprzętu, decyzji dotyczącej trójkąta ekspozycji, to jest parametrów samego aparatu, oraz motywowanej estetycznie i kulturowo topiki wizualnej. Przede wszystkim, ta sama, widziana gołym okiem scena w kadrze będzie niosła nieco inne treści poznawcze i emocjonalne, w zależności od narzędzi, za pomocą których ją odwzorujemy. I tak rodzaj obiektywu ma decydujące znaczenie dla ukazania rozmiaru elementów kadru, ich proporcji i odległości, a także związków pomiędzy poszczególnymi planami klatki. Teleobiektywy, dzięki małej głębi ostrości, ograniczają

liczbę obiektów na zdjęciu, zbliżając do siebie poszczególne fotografowane osoby bądź przedmioty, co w oczywisty sposób wpływa na odczytanie relacji panujących pomiędzy nimi. Natomiast obiektyw szerokokątny akcentują elementy pierwszego planu, oddalając tło, wypełnione jednakże detalami określającymi kontekst zdjęcia. Zastosowanie obiektywu szerokokątnego może więc podkreślić wrażenie osobistego udziału w fotografowanym wydarzeniu, ale też oddać tematykę związaną z wyobcowaniem czy nierównym układem sił, na przykład pomiędzy władzą i ludnością cywilną (DuChemin 2009: 67-73).

Wymowa zdjęć w dużym stopniu zależy także od rodzaju i kierunku oświetlenia: światło miękkie (rozproszone) zwiększa nasycenie kolorów, podczas gdy światło twarde (ostre) dzięki głębokim cieniom i bardzo jasnym rozświetleniom nadaje obrazowi ton dramatyczny. Z kolei oświetlenie boczne podkreśla faktury oddawanych powierzchni, tylne – otacza obiekty nastrojową poświatą, a górne – daje ponury, wstrząsający efekt (DuChemin 2009: 65-66). Warto przy tym wspomnieć, że zasady te stosują się zarówno do światła studyjnego, jak i naturalnego, co jeszcze raz uwydatnia decydujący wpływ działań i decyzji fotografa na charakter wykonywanego przez niego zdjęcia. Natomiast z punktu widzenia samej ekspozycji długi czas migawki rozmywa rejestrowany ruch, akcentując chaos lub wprowadzając w kadr pewną nierzeczywistość, podczas gdy krótki zamraża akcję, pozwalając na wyraziste ukazanie jednego z jej etapów (DuChemin 2009: 43-45). Wybór pomiędzy tymi dwoma parametrami umożliwia więc na pozór oddanie na różne sposoby ruchu i upływu czasu, wbrew statycznej naturze fotograficznych obrazów, nie będących tak naprawdę w stanie odzwierciedlić ani jednego, ani drugiego. Głębia ostrości, zależna od szerokości otwarcia przysłony i czułości matrycy, warunkuje w końcu ilość przedstawionych na zdjęciu detali, a także skupia uwagę widza na tych elementach, jakie fotograf uznał za najważniejsze dla wymowy oglądanych klatek (DuChemin 2009: 59).

David DuChemin (2009: 59) podkreśla, na przekór przedstawionym powyżej regułom, iż warto pokusić się czasem o naruszenie zasad poprawnej ekspozycji, jeśli pozwala to na przekazanie dodatkowych treści i emocji. Techniki takie jak panoramowanie świetne odwzorowują ruch w przestrzeni, prześwietlenie może symbolizować nierzeczywistość, a rozmycie postaci pozwoliło zwycięzcy nagrody World Pres Photo w 2010 roku Pietro Masturzo na przekonujące pokazanie metod komunikacji, i towarzyszącej im grozy, uciśnionej ludności Teheranu w pracy zatytułowanej *Tehran Echos* (por. źródła elektroniczne). Możemy więc stwierdzić, że mechaniczne oko obiektywu rejestruje za każdym razem z olbrzymią

dokładnością zastaną scenę, a to od wizji fotografa zależą treści, jakie zostaną przekazane widzowi. Akt robienia zdjęcia to bowiem nie dokumentacja rzeczywistości a jej interpretacja, zarówno w kategoriach poznawczych, jak i wolicjonalnych i emocjonalnych. Ansel Adams (Valtorta 2008: 108) uważa, iż powstanie dobrego zdjęcia jest wyrazem uczuć autora wobec tego, co się fotografuje, a więc wykładnikiem znaczenia, jakie nadajemy samemu życiu. Natomiast według Davida DuChemina (2009: 168) ta sama technika użyta do sportretowania tego samego obiektu daje zupełnie różne rezultaty: fotografia żony, wykonana w okresie, gdy się w niej zakochał, nie oddaje przecież takiego samego nastawienia emocjonalnego, co jej zdjęcie z paszportu.

Podjęcie fotografa do ukazywanego wątku określa użycie typowych dla sztuk wizualnych miejsc wspólnych, wyznaczających ramy tematyczne dla retorycznie nacechowanych treści. Portret to definicja tożsamości człowieka, jej utrata bądź poszukiwanie (gdy niewidoczne są tak ważne części ciała, jak twarz, dłonie czy stopy), a także symbol osobowości, jednostkowości i samostanowienia (Clarke 2009: 111-124). W szczególności kobiece ciało – jak wiemy z otaczających nas zewsząd plakatów reklamowych – to odpowiednik wystawionej na pokaz zabawki, wytworu maskulinistycznej kultury (Clarke 2009: 138-150). Atrybuty takie jak makijaż czy szczególny typ odzieży to z kolei odnośniki do stereotypu, o czym dobrze wiedzą fotografowie mody, chętnie sięgający do repertuaru nienaturalnych póz modeli, przebranych raczej niż ubranych w niepraktyczne kreacje i ostentacyjnie demonstrujących umalowane, lśniące od olejku ciała. Używana z umiarem i nie przekraczająca granic pornografii nagość to w związku z tym wykładnik naturalności, a akt fizycznego rozbierania się odzwierciedla na poziomie konceptualnym odkrywanie prawdziwej natury, nieskrępowanej kulturowymi więzami. Jednocześnie zmywanie z twarzy szminki czy tuszu do rzęs to zabieg prowadzący do odzyskania własnej tożsamości pod powłoką społecznych schematów (Clarke 2009: 138-144).

Tak jak portret odpowiada na pytanie o to, kim jest człowiek, ukazanie przestrzeni stanowi refleksję nad jego kondycją i pozycją w otaczającym go świecie, a także porządkuje rzeczywistość a kategoriach epistemicznych (Clarke 2009: 108). Nieprzypadkowo w latach siedemdziesiątych poprzedniego wieku zostały zapoczątkowane fotograficzne badania nad zmianami krajobrazowymi, w wyniku których postatomistyczne, przemysłowe scenerie zastąpiły znane z historii sztuki pejzaże (Valtorta 2008: 189-19). Tło zdjęcia wyznacza z kolei kontekst kulturowy, społeczny, czasem geograficzny i historyczny, dla przedstawianych bohaterów i wydarzeń. Elementy takie, jak okna, drzwi, nisze, obramowania i wszelkiego rodzaju

otwory zyskują natomiast sens metafizyczny, zarówno w odniesieniu do pierwszej fotografii, przedstawiającej widok z okna pracowni w Le Gras, jak i w stosunku do samych urządzeń optycznych: obiektywu, *camera obscura* czy techniki fotografii otworkowej (Clarke 2009:40). Na poziomie abstrakcyjnym możemy w końcu powiedzieć, iż przywoływanie form kolistych niesie za sobą sens pełni, całości, harmonii, podczas gdy użycie osi, szczególnie pionowych, wprowadza w kadr pewne napięcie (Clarke 2009: 29).

## 2. Dispositio

Podobnie jak w przypadku dyskursu słownego, kompozycja tekstu wizualnego odgrywa zasadniczą rolę w przekazywaniu retorycznie nacechowanych treści. W planie formy mamy do czynienia z ujęciem w ramy i uporządkowaniem znaków świata przedstawionego zgodnie z układem linii wiodących w obrazie (Clarke 2009: 16-17). Brak wewnętrznej spójności powoduje bowiem, iż oglądana wypowiedź fotograficzna nie spełnia warunków skutecznej perswazji, to jest przejrzystości, poprawności językowej, zgodności ze standardami komunikacyjnymi. Natomiast w planie treści – otwartym, a nie liniowym (wstęp, teza, argumentacja i kontrargumentacja, peroracja) – zostaje przedstawiony fragment opowieści o charakterze retorycznego wywodu: wszystkie elementy klatki posiadają w istocie zarówno walory narracyjne, jak i argumentacyjne. Nadanie wypowiedzi określonej struktury i hierarchizacja planów kadru, tzn. podział na elementy pierwotne i wtórne opowiadanej historii, związany jest, jak zobaczymy nieco dalej, z fazami odbioru zdjęcia: dostrzeżeniem istotnych elementów, odczytaniem niesionych przez nie treści oraz zrozumieniem ich znaczenia.

Logika kompozycji opiera się na naturalnym sposobie reagowania ludzkiego oka na świat i przyswajania informacji wzrokowych, kategoryzowanych następnie przez umysł. Przede wszystkim orientacja i kształt kadru determinują organizację i aksjologizację przestrzeni wewnątrz klatki, zgodnie z odziedziczonym z malarstwa – a więc motywowanym estetycznie i kulturowo – podziałem na ujęcie pionowe (portretowe) i poziome (krajobrazowe) (Clarke 2009: 16-17). Pierwsze *zmusza oko widza do ciągłej wędrówki w górę i w dół* (DuChemin 2009: 32), kładąc nacisk na znajdujące się w obrazie linie pionowe; drugie – wyznacza kierunek oglądania zdjęcia od lewej do prawej, wypuklając znaczenie linii poziomych. Kadr kwadratowy, powstanie którego wiąże się z wynalezieniem Polaroidu, nadaje z kolei równorzędne znaczenie całej przestrzeni obrazu (Clarke 2009:17). Geometryzacja każdej z tych klatek

zachodzi dzięki kompozycji opartej na spirali, na siatce podziału diagonalnego (kwadratowego) bądź trójkątnego lub też na trójpodziale, wzorowanym na starożytnym złotym podziale (przykłady powyższych kompozycji można znaleźć na portalu Fotografuj.pl, por. źródła elektroniczne). Nośniki sensu zostają w efekcie umieszczone wzdłuż linii wiodących i na ich przecięciach, zwanych mocnymi punktami obrazu: w ten sposób uzyskują znaczenie linie proste dzielące wysokość i szerokość klatki na trzy równe odcinki, przekątne wyprowadzone zarówno z wierzchołków, jak i ze środka zdjęcia oraz ich równoległe i prostopadłe, a także krzywe, wpisane w coraz to mniejsze kwadraty usytuowane wewnątrz fotografii.

Linie wiodące kierują uwagę widza od krawędzi w głąb obrazu, nadając oglądanej przestrzeni pozory trójwymiarowości i sterując wzrokiem obserwatora. Warto przy tym wspomnieć, że mogą być one rzeczywiście umieszczone w obrazie (np. linia horyzontu, kontury przedmiotów, sylwetki postaci itd.), choć częściej są po prostu zasugerowane przy pomocy wektorów (np. wyciągnięty palec, kierunek wzroku itp.) bądź wynikają z geometrycznego odwzorowania odpowiadających sobie w planie treści punktów (np. czubki głów, krańce obiektów itd.). Znaczenie prostych i krzywych potęguje ich redundancja: to właśnie paralelizm i powtarzanie tych samych elementów wyznacza sens plastyczny wypowiedzi, zgodnie z zasadami percepcji psychologii postaci (Polidoro 2010: 79). Na podstawie reguł opartych na bliskości, prawdopodobieństwie, ciągłości, domykaniu, symetrii czy wspólnym losie (Polidoro 2010: 79-83) dostrzegamy na fotografii abstrakcyjne figury geometryczne, powstałe w wyniku połączenia konturów różnych obiektów, natomiast relacje pomiędzy wierzchołkami obserwowanych figur i równowaga ich kątów nachylenia decydują o charakterze statycznym (harmonijnym) lub dynamicznym zdjęcia (przewaga elementów dążących w daną stronę, zgodnie lub przeciwnie do kierunku odczytania zdjęcia) (Polidoro 2010:88-98).

Jakie elementy skutecznie kierują uwagę widza, a więc mogą pełnić funkcję nośników sensu? Według Davida DuChemina (2009:108) łatwiej dostrzegamy duże przed małym, jasne przed ciemnym, ciepłe kolory przed zimnymi, ostre przed rozmazanim, wypukłe przed płaskim, pojedyncze przed grupowym, skośne przed prostym, rozpoznawalne przed dwuznacznym. Sposób rozmieszczenia ważnych obiektów w kadrze wyznacza nie tylko zależności pomiędzy poszczególnymi elementami (jeden obiekt większy od drugiego – związek oparty na władzy, duża przestrzeń – alienacja; DuChemin 2009:105), ale także punkt widzenia opowiadanej historii, a więc stosunek fotografa (i widza) do oglądanych zdarzeń i bohaterów. Fotografia wykonana z poziomu oczu człowieka wprowadza w kadr empatię i poczucie równości;



żabie spojrzenie (Fotografuj.pl, por. źródła elektroniczne) może oznaczać szacunek lub – przeciwnie – wyraz przygniecenia rzeczywistością (DuChemin 2009: 106); natomiast ptasia perspektywa (Fotografuj.pl, por. źródła elektroniczne) konotuje takie cechy jak dominacja, litość czy słabość fotografowanej postaci (DuChemin 2009: 106). Widok z ukosa sugeruje z kolei potraktowanie przedstawionego tematu niezbyt poważnie, z przymrużeniem oka lub wbrew ustalonym kanonom (Clarke 2009: 25).

Podział klatki na plany daje nam w końcu rozróżnienie na główny element przekazu, zazwyczaj umieszczony wzdłuż linii wiodącej lub w mocnym punkcie obrazu i uwydatniony dzięki wspomnianym wyżej regułom percepcji; oraz na elementy podrzędne, które zakotwiczą wizualną wypowiedź, osadzając ją w kontekście, w konkretnym czasie i przestrzeni. Upraszczając nieco schemat odbioru fotografii można więc powiedzieć, że coś (odczytaj, *modus significandi*) zostaje umieszczone gdzieś (dostrzeż, *modus attractandi*) i w związku z tym niesie określone treści (zrozum, *modus cogitandi*, zob. Florczak 2004: 77). Treści te odwołują się do rozumu, woli i emocji widza poprzez argumenty indukcyjne, takie jak analogia czy enumeracja, oraz przez przykład. Wyliczenie niesie wartości przede wszystkim na poziomie plastycznym, dzięki wspomnianej wcześniej redundancji, potęgującej siłę oddziaływania elementów kontekstu. Analogia to z kolei często stosowany zabieg, w wyniku którego stany mentalne i zdarzenia dotyczące bohaterów zdjęcia przekładają się na wyraz kondycji całego społeczeństwa. *Exemplum* da się natomiast sprowadzić do występowania motywowanych kulturowo typów ikonograficznych, takich jak kobieta z dzieckiem na ręku, konotująca wizerunek Matki Boskiej.

### 3. Elocutio

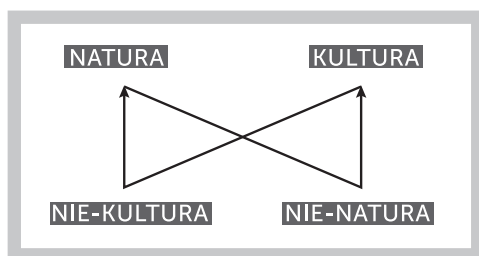
Zdjęcia nie są jedynym ani najstarszym sposobem na opowiedzenie historii z udziałem ikonicznych środków wyrazu: już w okresie paleolitu na ścianach jaskini krasowej w Lascaux zostały bowiem ukazane m. in. sceny prehistorycznego polowania. Postmodernistycznym przykładem wizualnej narracji może być z kolei pomysł włoskiego pisarza Italo Calvino (2002:VI-VIII) na ukazanie znanych z literatury epizodów za pomocą kart tarota, które wkomponowane w swego rodzaju *krzyżówkę o żelaznych regułach kombinatoryjnych* pozwoliły na stworzenie świata przedstawionego sytuującego się w określonych granicach historycznych i stylistycznych. Obrazy (rysunki, malowidła, zdjęcia, komiksy itd.) generują sens właśnie poprzez tworzenie światów fantastycznych (tzw. fotografia *on stage*; Valtorta 2008:207)

bądź odpowiednie uporządkowanie zastanego systemu znaków rzeczywistości (tzw. fotografia *straight*; Valtorta 2008:101). Mimo iż pierwszy gatunek wiążemy raczej z prawdziwym fotoreportażem, a drugi – z wymyśloną scenką promocyjną, w obu przypadkach świat przedstawiony musi być wewnętrznie spójny, tak, by modelowy odbiorca mógł go uznać za prawdopodobny. Wiedzą o tym specjaliści od reklamy: coraz częściej katalogi np. firm odzieżowych tworzone są na wzór komiksów, a ich bohaterowie wyjeżdżają w odległe miejsca, gdzie w ekstremalnych warunkach sprawdzają się ich ubrania sportowe.

Nie tylko seria fotograficzna, ale także i pojedyncze zdjęcie może opowiadać pewną historię: fotograf wybiera określony wycinek rzeczywistości lub tworzy jego namiastkę, podkreślając poprzez ucięcie sceny jej przynależność do większej całości. W warstwie figuratywnej fotografia operuje więc elipsą i niedopowiedzeniem – często ukazany poprzez wzrok bohatera, wybiegający poza ramy zdjęcia – w przeciwieństwie do redundancji, czyli powtórzeń i wylczeń, poziomu czysto plastycznego. Użyte w opowiadaniu tropy występują najczęściej w relacji rozłącznej i jednocześnie *in praesentia* (Polidoro, por. źródła elektroniczne): przedstawiają w istocie dwa obiekty bądź stany, zestawione razem, by pokazać następstwo w czasie lub związek przyczynowo-skutkowy. Centralnym punktem narracji jest zazwyczaj metafora, której podporządkowane zostają pozostałe, obecne w obrazie znaczenia. Im bardziej jej wizualne nośniki różnią się od siebie, tym skuteczniejsze okazuje się rzutowanie i wzajemna wymiana ich cech charakterystycznych; mimo narzucanych podobieństw, przedstawione obiekty reprezentują bowiem zakorzenioną w kulturze opozycję pojęciową, np. dobro – zło, natura – kultura (Polidoro 2010:37-40). Metonimia może natomiast zakotwiczyć oglądaną historię, sugerując określoną przestrzeń, np. za pomocą znanej budowli, jak też sportretować bohatera, ukazując sprzęt i narzędzia, jakimi posługuje się on podczas pracy. Kontrast – wyrażony dzięki plastycznym środkom wyrazu, np. poprzez przeciwstawienie elementów gładkich i pofałdowanych lub małych i dużych – stanowi w końcu wyraz konfliktu treściowego, będącego osią całej narracji (DuChemin 2009:96). Często to właśnie ów konflikt porusza w szczególny sposób widza, czyniąc z elementów plastycznych obrazu optycznego przekaznik odbieranych na poziomie osobistym treści, któremu Roland Barthes (2003:27-28) nadał miano *punctum*.

Zgodnie z założeniami gramatyki narracyjnej Algirdasa J. Greimasa (Polidoro 2010:42-56) sens każdej historii da się odczytać na wielu poziomach: poczynając od głębokiej struktury formalnej, a kończąc na płaszczyźnie tekstualnej. Na poziomie głębokiej struktury formalnej mamy do czynienia z tzw. kwadratem

semiotycznym, czyli opozycją dwóch zaksjologizowanych pojęć oraz ich zaprzeczeń, np. natura vs kultura:



*Fig.1 Kwadrat semiotyczny opozycji pojęciowej natura-kultura*

Opowiadana wizualnie akcja odpowiada kolejnym przejściom z jednej opozycji do drugiej przy pomocy negacji (po przekątnej) lub potwierdzenia (w pionie). W układzie powierzchniowej struktury formalnej przejścia te wyrażone są poprzez działania aktantów – podmiotów i nadawców – zmierzające do zrealizowania konkretnych, motywowanych modalnie (musieć, chcieć, wiedzieć, móc) programów narracyjnych. Programy te wzorowane są na funkcjach wyróżnionych przez Władimira Proppa (2003:98-104) w rosyjskich bajkach ludowych i zawierają się w czterech typach działań: manipulacji, kompetencji, performancji i sankcji. W warstwie narracyjnej aktanci stają się postaciami o określonych atrybutach i rolach tematycznych, a jednocześnie następuje temporalizacja i geografizacja świata przedstawionego. To właśnie na tym etapie odnajdujemy na zdjęciach wspomniane wyżej tropy, eliptycznie zastępujące retoryczny wywód: wizualna metafora urzeczywistnia bowiem, pod pozorem zestawienia opartego na podobieństwie, faktyczny konflikt treściowy wynikający z opozycji kwadratu semiotycznego. Struktura tekstualna, w której konkretne treści zostają wyrażone przy pomocy odpowiednich dla danej dziedziny środków wyrazu, operuje w końcu kategoriami plastycznymi: topologicznymi (relacje przestrzenne), ejdetycznymi (rodzaje kształtów i konturów), chromatycznymi (typy, nasycenie i kontrast barw) (Polidoro 2010:100-105). Elementy systemu plastycznego symbolizują określone treści (element planu formy odpowiada elementowi planu treści) lub wchodzą między sobą w związki przeciwstawne (pravo-lewo, prostoliniowy-kolisty, okrągły-kwadratowy, czarny-czerwony itd.), co potęguje siłę oddziaływania konfliktu treściowego (dobro-zło) i dopełnia sens opowiadanej historii.

#### 4. Studium przypadku

W niniejszym paragrafie zanalizujemy pod kątem retorycznego użycia fotograficznych środków językowych zdjęcie autorstwa Gabriele Castrucci, zatytułowane *L'assalto*.



*Fig.2 L'assalto © Gabriele Castrucci*

Zdjęcie to, o formacie poziomym, zbudowane jest na planie klepsydry, tzn. w oparciu o zbiegające się w środku klatki przekątne, wychodzące niemalże z wierzchołków obrazu. W dolnej części kadru ramiona centralnej postaci wyznaczają po lewej wyobraźną linię skośną złożoną z nóg żołnierzy (reguła percepcji oparta na wspólnym losie), a po prawej – kierują wzrok widza w stronę stopniowo obniżających się hełmów i tułowia ostatniej figury. Natomiast w górnej części ujęcia to trzymana w rękę flaga i strużka dymu nad nią tworzą linię, która dociera do prawego krańca zdjęcia, podczas gdy na lewo podobny układ wynika z połączenia łopatkki środkowego żołnierza, podniesionego w górę karabinu niewyraźnej postaci na pierwszym planie, najbardziej wysuniętego na lewo komina i wierzchołków dwóch

z trzech umieszczonych na szczycie kopca patyków (percepcyjna reguła ciągłości).

Jednocześnie w tym samym ujęciu obecna jest kompozycja oparta trójpodziale: w górnej jednej trzeciej obrazu dostrzegamy jako należące do tej samej płaszczyzny wystające patyki, najwyższy komin, ulatniający się dym i krawędź kopca, a w dolnej – zwarte szeregi oddziału desantowego. Boczne jedne trzecie wyznaczają natomiast zawężające pole widzenia kopce z piasku – zasłaniając fragmenty krajobrazu kierują nasze spojrzenie do środka kadru i nadają obserwowanej scenie pozory głębi. Same kopce tworzą nawzajem lustrzane odbicia, w stosunku do centralnej osi symetrii w postaci głównego bohatera.

Przytoczenie wszystkich przykładów dostrzegalnych figur geometrycznych byłoby niemożliwe, skupimy się zatem na tych najważniejszych dla wymowy zdjęcia. Widziana na poziomie abstrakcyjnym scena składa się z różnej wielkości trójkątów ostrokątnych: szczególnie dolna części klatki, charakteryzująca się tzw. *zwiększonym ciężarem wizualnym* (Polidoro 2010: 95), odznacza się wielokrotnie powtórzonymi, dążącymi w górę trójkątnymi układami, złożonymi z sylwetek walczących żołnierzy. Ich repliką jest umieszczony centralnie kompleks fabryczno-kominy – symbolizujący kwatery główne przeciwnika, a także przestrzeń ograniczona linią hełmów i konturami włoskiej flagi. Flaga ta jest nie tylko jedynym elementem o wyrazistych barwach w górnej części obrazu, ale ponad to umieszczona została w mocnym punkcie obrazu, wynikającym z przecięcia linii prostych w górnej i prawej jednej trzeciej kadru, oraz wzmocnionym dzięki pozycji z prawej, cięższej strony klatki (Polidoro 2010: 95). Wektorialność kompozycji, w połączeniu z mnogością symetrycznych osi pionowych (sylwetki żołnierzy, podniesione karabiny, trzy patyki-maszty z lewej strony, kontury kominów, słupy fabrycznych okien) nadaje obrazowi duże napięcie.

Napięcie to spotęgowane jest ucięciem kadru: widzimy w istocie część wytoczonego działa, kawałek kopca, odcięte nogi żołnierzy. Niedopowiedzenie tworzy tajemnicę i zmusza widza do odpowiedzenia na pytania zawarte w treści zdjęcia: dlaczego fotograf wybrał (zaaranżował) właśnie ten, a nie inny fragment rozgrywającej się sceny? Czemu obserwator widzi desant z poziomu plastikowych żołnierzików, nieporównywalnie mniejszych od znajdującej się w tle fabryki? Jaki przekaz niesie w sobie postać środkowego wojaka? Odpowiedź jest częściowo zawarta w podziale na plany kadru, jaki pozwala nam stopniowo odkryć sens zdjęcia, skupiając naszą uwagę na kolejnych, decydujących dla akcji elementach. Na pierwszym planie nieprzypadkowo widzimy rozmazane, czerwone plamy; nieostre sylwetki żołnierzy sprawiają wrażenie postaci w ruchu, nacierających na obóz wroga. W wyrwie

pomiędzy pierwszą linią naporu odznacza się wyraźna i statyczna figura – to śmiełek, który przedarł się na terytorium przeciwnika i właśnie zatyka w najwyższej położonym punkcie flagę reprezentowanej nacji. Układ ten, odpowiadający Greimasowskiej performancji, odwołuje się do topiki wojennej i jednocześnie stanowi swoiste porównanie z koronującym swoje wysiłki zdobywcą szczytów. Geograficznym kontekstem dla omawianych zdarzeń jest nadmorska plaża i czyste, błękitne niebo.

Przyjęcie żabiej perspektywy pozwala na ukazanie sztucznych żołnierzyków jako prawdziwego oddziału desantowego, czyli ludzi z krwi i kości, przypuszczających szturm (tytułowe *assalto*) na znajdującą się w oddali fabrykę. Dzięki kompozycji opartej na siatce podziału diagonalnego i punktowi widzenia odwrócone zostają więc rzeczywiste proporcje pomiędzy obiektami świata przedstawionego. Na poziomie plastycznym elementy planu formy umieszczone w dole obrazu (kategoria topologiczna), o wąskiej strukturze i rozmazanych konturach (kategorie ejdetyczne) oraz charakteryzujące się dużym nasyceniem barwy czerwonej (kategoria chromatyczna) w planie treści symbolizują materię ożywioną, czyli naturę. Zostają im przeciwstawione wyraziste, cylindryczne składniki górnej części kadru o białych, bliżej nie sprecyzowanych kolorach, reprezentujące kulturę. Jest to zatruwająca środowisko kultura zniszczenia, z którą należy walczyć, by przywrócić ład i sprawić, by plaża stała się z powrotem miejscem gier i zabaw. Oś narracji stanowi bowiem metafora zabawy – innego wytworu kultury: odwołują się do niej zarówno zabawki w postaci żołnierzyków, jak i udające twierdze kopce z piasku oraz sama gra w wojnę, w zdobywanie i obronę terytorium.

Dzięki narratorowi pierwszoosobowemu, oczami którego obserwujemy zwycięstwo wrogiej twierdzy zza linii frontu, widz odnosi wrażenie osobistego udziału w walce o odzyskanie nieskażonej natury – taki punkt widzenia oraz poruszony, niewyraźny pierwszy plan kadru nawiązują zresztą do słynnego reportażu Roberta Capy przedstawiającego lądowanie oddziałów alianckich w Normandii w 1944 roku. Historycznie i stylistycznie bliższą inspiracją jest dla zdjęcia oparta na grze znaczeń konotujących świat wojny ze światem plażowej zabawy kampania reklamowa znanej amerykańskiej firmy produkującej kostiumy kąpielowe. Ogólnie tematyka zdjęcia, należącego do kategorii fotografii *on stage*, nawiązuje w swej wymowie do kanonów fotoreportażu, a więc naśladuje wizualny język dokumentu fotograficznego. Desygnatem z rzeczywistości pozajęzykowej jest pałacy i jak dotąd nie rozwiązany problem składowania i utylizacji odpadów, którym dotknięte są Włochy, metonimicznie symbolizowane przez trójkolorową flagę. Obecność tego przykuwającego uwagę elementu wiąże się z udziałem zdjęcia *L'assalto* w pozakonkursowej

wystawie na Festiwalu Fotografii Europejskiej 2011 w Reggio Emilia, poświęconej sto pięćdziesiątej rocznicy Zjednoczenia Włoch i zatytułowanej *Verde Bianco Rosso* (Zielono-Biało-Czerwony).

Podsumowując, należąca do gatunku sztuk plastycznych fotografia wykorzystuje zasady retoryki w celu opowiedzenia pewnej historii i przekonania widza o prawdopodobieństwie ukazanego świata przedstawionego (uwierz, *modus operandi*) (Florczak 2004:77). Odbywa się to poprzez wybór odpowiedniego sprzętu, a także dzięki zastosowaniu konkretnej kompozycji i punktu widzenia oraz przy użyciu elementów języka plastycznego i figuratywnego. Ostatecznym wynikiem fotograficznej perswazji, opartej na wizualnej narracji i wykorzystaniu tropów i figur stylistycznych, jest przekazanie odbiorcy emocji i postawy przyjętej przez autora wobec poruszanego wątku. Tak więc, mimo iż niezawodny mechanizm aparatu nigdy nie kłamie, korzystającym z powyższych założeń fotograficznym kłamcom pozostaje duże pole do popisu.

#### Nota o autorze zdjęcia

Gabriele Castrucci urodził się 13 września 1981 roku w Prato (Włochy). Z zawodu tkacz, w 2008 roku rozpoczął naukę fotografii cyfrowej, odkrywając możliwość wizualnego opowiadania o rzeczywistości. W 2011 roku ukończył florencką Scuola Internazionale di Fotografia APAB i obronił przyznawany przez Region Toskanii dyplom zawodowy w dziedzinie fotografii. Wykonane przez niego zdjęcie wzięło udział w pozakonkursowej wystawie na Festiwalu Fotografii Europejskiej w Reggio Emilia 2011. Jego ulubionymi formami ekspresji są reportaże i fotografia portretowa.

#### Ikonografia

Fig.1 Kwadrat semiotyczny opozycji pojęciowej natura-kultura

Fig.2 L'assalto © Gabriele Castrucci, prywatny zbiór autora

#### Źródła elektroniczne

Fotografuj.pl (data dostępu 28.08.2011)

· kompozycja

[http://www.fotografuj.pl/Article/ABC\\_fotografii\\_kompozycja/id/172/](http://www.fotografuj.pl/Article/ABC_fotografii_kompozycja/id/172/)

· punkt widzenia

[http://www.fotografuj.pl/Article/ABC\\_fotografii\\_perspektywa/id/165](http://www.fotografuj.pl/Article/ABC_fotografii_perspektywa/id/165)

**Masturzo Pietro, Tehran Echoes** (data dostępu 28.08.2011)

<http://www.onoffarchive.com/feature.asp?idf=165>

**Polidoro Piero, La metafora nei testi visivi** (data dostępu 28.08.2011)

<http://digilander.libero.it/pieropolidoro/metafora/metafora6.pdf>

## Bibliografia

**Barthes, Roland** (2003) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Turyn, Einaudi

**Calvino, Italo** (2002) *Przedmowa do Il castello dei destini incrociati*. Mediolan, Mondadori

**Clarke, Graham** (2009) *La fotografia. Una storia culturale e visuale*. Turyn, Einaudi

**DuChemin, David** (2009) *W kadrze. Rozważania na temat wyobraźni fotografa*. Łódź, Galaktyka

**Florczak, Jacek** (2004) „Zasady funkcjonowania chwytów typograficznych w tekstach o charakterze perswazyjnym”. *Bulletin de la société polonaise de linguistique*, fasc. LX, ss. 71-88

**Lewiński, Piotr H.** (2000) „Obraz świata w reklamie”. W: A. Dąbrowska, J. Anusiewicz (red.) *Język a Kultura*, tom 13, *Językowy obraz świata i kultura*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

**Polidoro, Piero** (2010) *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma, Carocci

**Propp, Vladimir** (2003) *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*. Roma, Newton Compton

**Valtorta, Roberta** (2008) *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*. Mediolan, Mondadori