

Stefan Czyżewski

PWSFTViT, Łódź

ETYKA, MORALNOŚĆ... AUTOCENZURA (?) W FOTOGRAFII

Problematyka zagadnień etycznych w procesie twórczym nie jest rzeczą nieznaną, przejawia się bowiem i w wypowiedziach samych twórców jak również, co się częściej zdarza, jest przedmiotem czasem dość doraźnie sformułowanych doktryn o posłannictwie sztuki i jej funkcjach społecznych. Próbując przyrzeć się tej problematyce w perspektywie ogólnohumanistycznej, gdzie postawa *homo ludens* jest bardziej powszechna niż *homo creator*, dochodzimy do wniosku, że praktyka danego modelu kultury sankcjonuje swe własne rozwiązania tworzące i kultywujące treści tej kultury — to prawda, że równie wartościowane, ale w takim kontekście, zagadnienia moralne procesu twórczego nie wydają się tak istotne. Realia naszej ikonosfery, szczegółowo analizowane, ujawniają jednak pewne obszary, na których zagadnienia etyczne występują w pełnej okazałości. Medium fotograficzne jako nie najmłodszy już składnik owej ikonosfery nie jest od tej problematyki wolne. Z perspektywy dydaktyki fotografii problematyka ta wydaje się jeszcze bardziej komplikować lub... niwelować. Paradoks ten jest rezultatem wyboru przyjętego stanowiska albo nauczyciel „odpowiada” za wymodelowanie ucznia wszechpłaszczyznowo z etyką procesu twórczego włącznie (dydaktyka wg sprzężeń zwrotnych), albo jego zadaniem jest tylko dopomagać w uwolnieniu indywidualnej kreatywności ucznia, bez odpowiedzialności za jego postawę twórczą (dydaktyka progresywna). Jednakże przyjęcie jakiegokolwiek opcji (niekoniecznie tak krańcowych) nie likwiduje „obiektywnego”, bo zewnętrznego istnienia tej problematyki w fotografii, gdzie występuje ona głównie na dwu obszarach: jako etyka medium fotograficznego, oraz jako etyka treści przedstawianych.

Etyka medium fotograficznego, czyli troska o nadużywanie społecznej wiary w prawdę fotografii

Teza o etycznym wymiarze twórczości fotograficznej najwyraźniej brzmi na gruncie fotografii dokumentalnej. Samo sformułowanie „fotografia dokumentalna” wydaje się zbyt mocno podkreślać to, co przecież fotografii przynależy — rzecz można rodowodowo — związek z rzeczywistością poprzez

najpierw mechaniczne jej zarejestrowanie, potem zaś odtwarzanie składników jej postrzegania. Ta dokumentalna zgodność z rzeczywistością to swego rodzaju udowadnianie prawdziwości rzeczy, faktów, ich realności ontologicznej. To cechy fotografii, które ukonstytuowały jej funkcjonowanie w kulturze jako medium społecznie zaaprobowane i zobiektywizowane. Wiemy jednak dobrze, że jest to tylko prawda ogólna, gdyż ową wynikającą z natury tego medium obiektywność, w praktyce bardzo trudno jest osiągnąć. Informacyjność przekazu obrazowego i jego referencjalność względem kontekstu, w którym przekaz ten funkcjonuje na linii nadawca — odbiorca, to kategorie, które ulegają w praktyce znacznej subiektywizacji. Fizyczne wytworzenie jakiegokolwiek przekazu jest zawsze rezultatem pewnych decyzji i konsekwencją wielu wyborów przesądających o kształcie formy podawczej tego przekazu. Sposób przekazywania informacji też jest informacją, forma jest znacząca, sam zaś środek przekazu też jest przekazem. Proces określania formy przekazu staje się *de facto* procesem kreatywnym. Obraz fotograficzny, mimo iż jest ekwiwalentem wizualnym realnie istniejących faktów, zawsze posiada, w równym stopniu czytelne cechy uporządkowania nadanego przez twórcę — przyjmijmy, że często naddanego przez twórcę. Realnie istniejący fakt z rzeczywistości „przedobiektywowej” ulega, w związku z powyższym, pewnym transformacjom zniekształcającym jego obraz. W przypadku krańcowym, finalnie, mamy do czynienia nie tylko z obrazem „zinterpretowanego realnego faktu”, lecz nawet z obrazem „wykreowanego realnego faktu”. Praktyczną ilustracją tej tezy jest stopniowy „zanik realizmu” w gatunkach telewizyjnych od transmisji bezpośredniej, poprzez „news” do tzw. autorskiego dokumentu. Jeżeli dodamy do powyższych rozważań pozycję widza konstruującego, na bazie kompetencji kulturowo-wizualnych, w procesie percepcji fotogramu dokumentalnego, własny obraz tegoż realnego faktu, to stwierdzimy, że mamy do czynienia w tym łańcuchu komunikacyjnym z *sui generis* „obrazem obrazu”. Tak rozumiany brak obiektywizmu jest częścią składową filozoficznego twierdzenia o braku możliwości poznania obiektywnego. Jednakże filozoficzne rozstrzygnięcie dylematu obiektywizmu fotografii wydaje się być rozłączne z kategorią społecznej wiary w realność obrazu fotograficznego usankcjonowaną praktyką danej kultury. Wszyscy wierzymy w realność ze zdjęcia z księżyca wykonanego w 1969 r. przez Amstronga, jednocześnie powątpiewamy w zdjęcia UFO. Możliwości nadużycia na obszarze tej wiary, również najróżnorodniejsze manipulacje i przeregulowania były wielokrotnie omawiane zarówno przez teoretyków kultury, jak też praktyków fotografii. „Poprawianie”, a właściwie „tworzenie” historii poprzez zmiany na zdjęciach polegające na fotomontażowo-retuszarskich zabiegach dokonane niegdyś przez ideologicznych decydentów, później odkryte — będąc *de facto* zwykłym oszustwem — zostają zdyskredytowane ale... w atmosferze fenomenu kulturowego. Niezależnie od tak krańcowych sytuacji, codzienna praca fotografa ze specjalnością dokumentalisty

jest rodzajem wyzwania etycznego, które nie wszyscy fotografujący sobie uświadamiają a tylko nieliczni są w stanie jemu sprostać.

Współcześnie, problemy etyczne fotografii jako dokumentu wystawiane są na coraz to cięższą próbę w obliczu rewolucji digitalnej, w konfrontacji z którą wcześniejsze rozwiązania fotomontażowe były łatwo wykrywalnymi przekłamaniem. Powszechne stosowanie technologii cyfrowej w przekształcaniu i konstruowaniu obrazów fotograficznych w gatunkach fotografii reklamowej wolne jest w zasadzie od problemów etycznych z uwagi na cel przekazu. Względy ekonomiczne i technologia uzasadniają wykorzystanie możliwości obróbki cyfrowej a obszar eksploatacji zdjęć (pokrywanie się intencji autora, dystrybutora i odbiorcy) usprawiedliwia jej stosowanie. Nie można jednak takiej samej perspektywy stosować w kontekście cyfrowej edycji fotografii prasowej — tu wracamy do punktu wyjścia.

Należ nadmienić, że historia fotografii artystycznej czy też kreacyjnej dostarcza wielu przykładów swego rodzaju „gry” z opisaną na początku niniejszego tekstu, społeczną wiarą w obiektywność fotografii, stawiając w ten sposób znak zapytania nad granicą medium, nad problemem konwencji gatunku, itp. Wszystkie te działania wolne są od problemów etycznych z uwagi na funkcję estetyczną faworyzując autoteliczność fotografii jako medium, czytelną w tych rozwiązaniach. Wcześniejsze uwagi dotyczą fotografii — raz jeszcze podkreślamy — dokumentalnej o funkcji informacyjnej nakierowanej na referowanie kontekstu zewnętrznego wobec fotogramu.

Problematyka etyczna medium fotograficznego, w powyższym ujęciu (fotografia-dokument), sprowadza się do respektowania granicy dopuszczalnych manipulacji rzeczywistością przedzdjęciową i bezpośrednio przedobiektywową dopuszczalnej ingerencji technologicznej w proces zdjęciowy, laboratoryjny i postprodukcyjny, jak również co jest bardzo ważne, dopuszczalnych zakresów dystrybucji gotowego zdjęcia. Granice te nie były nigdy i nie mogą być jasno zdefiniowane, co stanowi jeden z nierozwiązywalnych dylematów fotografii. Weryfikowane one mogą być jedynie w świetle intencji autorskich, czytelnych *ex post* poprzez funkcję, jaką nadają zdjęciu procesy dystrybucyjne. Wymagana jest więc od odbiorcy znajomość całokształtu kontekstu pozafotograficznego — co w praktyce nie jest możliwe do spełnienia.

Etyka treści przedstawionych, czyli granica pokazywania rzeczy, których pokazywać się nie powinno

Kulturowe funkcjonowanie obrazu, także fotograficznego, związane jest z jego odczytywaniem, rozumieniem i akceptacją. W płaszczyźnie sposobu zorganizowania przedstawienia obrazowego, czyli nieco upraszczając, odnośnie do formy przekazu fotograficznego, granicą dla owego zrozumienia i akceptacji są

kompetencje kulturowe gatunku fotografii i stopień skonwencjonalizowania sposobu użycia środków wyrazowych. W płaszczyźnie zawartości przedstawianej, odnośnie do treści przekazu fotograficznego, granice właściwego odczytania, zrozumienia i akceptacji wyznaczane są poprzez kulturowo określone tabu wizualne.

W perspektywie ogólnej, która traktuje wartości estetyczne dzieł jako zindywidualizowane przedłożenie działania wartości artystycznych tkwiących jakby obiektywnie w tymże dziele, łatwo również dostrzec znaczenie „wrażeniotwórczej”, treści przedstawionej, to znaczy, bezpośrednio zdekodowanej na podstawie reguł kodów ikonicznych, poprzez zastępczość wizualną na zasadzie podobieństwa. Nadmienić należy, że użyty neologizm „wrażeniotwórczy” obejmuje rezultaty działania zarówno wartości estetycznych tzw. „łagodnych”, jak i tzw. „ostrych”. Dzieje sztuki dowodzą że nie tylko realizowała ona zasadę przyjemności poprzez eksploatawanie uwarunkowań atawistycznych człowieka, lecz równie często, zadania wychowawczo-edukacyjne poprzez wywoływanie efektu katharsis. Biblijne tragedie i makabryczności, średniowieczne *memento mori*, malarstwo Boshy — przykłady można by mnożyć — to dowody na funkcjonalność estetycznego użycia w obszarach treści tego wszystkiego co człowiekowi jest niemiłe, nieprzyjemne, czego się boi i czym się brzydzi. Jeżeli funkcją sztuki jest dostarczanie możliwości przeżycia emocjonalnego, zarówno pozytywnego jak i negatywnego, jakiego człowiek nie może doświadczyć w codziennym życiu, to powstaje pytanie czy istnieją obszary (treści) zaklasyfikowane przez kulturę w jakiej dany człowiek funkcjonuje, których eksploatacja estetyczna (celem wywarcia wrażenia na odbiorcy) jest niedozwolona z jakichkolwiek powodów. Bardzo łatwo nazwać te obszary tematyczne, które nie tylko w naszej śródziemnomorskiej kulturze zaklasyfikowane są jako zastrzeżone dla eksploatacji estetycznej. Będą to np. wszelkie sprawy związane z biologią i fizjologią człowieka, wszystko to, co przekracza usankcjonowaną przez praktykę tej kultury normę i tabu obyczajowe, religijne, ideologiczne, konstytucyjne, prawne a w konsekwencji estetyczne.

Wrażeniotwórcze działanie na odbiorcy opiera się o podstawowy mechanizm psychologiczny — reakcję na przekraczanie owej normy czy tabu jako skutek kontaktu z obszarem bądź nieoswojonym i niecodziennym, bądź niechętnie uczęszczanym, bądź też... chętnie uczęszczanym lecz przez owe normy zakazanym. Obszarami tematycznymi, na których zjawiska te występują najpełniej są z jednej strony erotyka, z drugiej zaś wszystko to, co wykracza poza tolerancję wobec drastyczności i obsceniczności. Erotyka długo była obszarem zamkniętym o ograniczonym zasięgu dystrybucji, dopiero na przełomie lat 40/50. kiedy nastąpił przełom związany z gwałtownym rozwojem rynku czasopism

ilustrowanych tzw. magazynów, rozpowszechnianych na skalę światową, obszar ten praktycznie stał się nieograniczony. Obserwując jego rozwój zauważyć można, że granica etyczna na tym obszarze ulega ciąglemu przesuwaniu poszerzając pole akceptacji przedstawianych treści. Widać to choćby w prawie 50-cio letniej historii rozwoju szaty ilustracyjnej magazynu Play Boy, a także w mechanizmie „wypełniania zapotrzebowania na obszar zakazany”, jaki funkcjonuje na rynku, oferującym ciągle nowe, nadwerężające dopiero co osiągniętą granicę akceptacji, magazyny klasyfikowane jako pornograficzne (np. „Hustler”).

W całej historii fotografii łatwo dostrzec, często pomijaną w oficjalnych opracowaniach, obecność wątków erotycznych; od rejestracji piękna i harmonii ciał oraz inscenizacji odzwierciedlających malarskie koncepcje aktu, po rejestracje stosunków płciowych zarówno hetero-, jak i homoseksualnych, nawet według dzisiejszych norm, o zdecydowanie, pornograficznym charakterze. Świadczy to o jednej bardzo ważnej rzeczy, że fotografia od zarania swych dziejów (dagerotypy — sic!) wpisała się w otaczającą ją ikonosferę, a co za tym idzie, że owa ikonosfera również nasycona była wątkami erotycznymi (już nawet w rysunkach naskalnych) i nie jest to tylko problem fotografii — także współcześnie, kiedy zdecydowanie dominuje.

Erotyka nie jest jedynym obszarem tematycznym, który poszerza granice akceptacji w rozwoju historycznym. Drastyczność i obscena nie wykazują jednak znamion tak aksamitnej ewolucji w zdobywaniu miejsca w ikonosferze, można by nawet zaryzykować, iż wymknęły się spod kontroli etycznej na skutek ochronnego działania zdecydowanie dominującej funkcji informacyjnej zdjęć dokumentujących realność zaistniałych faktów. Rozwój na tym polu jest znacznie szerszy — zdecydowało o tym kilka przyczyn. Możliwości techniczne poligrafii i satelitarna łączność, w praktycznej sytuacji wioski globalnej wymusiły obrazową skrótowość jednoznacznych i poza barierami językowymi przekazywanych komunikatów informacyjnych. Zmaląła rola tekstu, do którego zdjęcie dawniej było tylko ilustracją. Współcześnie nastąpił wzrost znaczenia obrazu fotograficznego bardzo często do roli komunikatu samoistnego, który w wielu postaciach wewnątrz magazynu ilustrowanego musi jednostkowo swą atrakcyjnością ostro konkurować z innymi o uwagę „czytelnika oglądacza”. Nic więc dziwnego, że owa atrakcyjność posunięta jest często do absurdu. Dziś fotografuje się i publikuje wszystko, bez wyjątków, od śmierci po poród, bez żadnej dyskrecji dla intymności, a każda kolejna edycja World Press Photo wydaje się granicę tę ciągle przesuwac, powodując w rezultacie stopien wrażliwości humanistycznej. Interesujace jest, ze historycznie obecne w ikonosferze malarskie wersje tematow obscenicznycch i makabrycznych z racji metaforyzacji w wyniku zastosowania malarskich srodkow wyrazowych i konwencji ikonograficznych,

zawsze były „uszlachetnione” i „osłabione” w swym działaniu. Tu fotografia poprzez swój bezwzględny realizm zdecydowanie zaczęła dominować.

* * *

Występowanie problemów etycznych zarówno w obu wyżej omówionych obszarach tematycznych, jak też dotyczących samego medium fotograficznego 0151 nawet po tak krótkiej z konieczności analizie prowadzą do kilku systematyzujących uwag.

Biorąc pod uwagę intencje autora i dystrybutora zdjęcia można przyjąć, że funkcja i zasięg dystrybucyjny danej fotografii „zerują” problemy etyczne — np. medycyna, kryminalistyka czy też reklama i elitarna galeria. Nie można jednak uwzględnić intencji odbiorcy — wówczas bowiem w trosce o zapobieżeniu dysfunkcjonalizacji zdjęcia (jaka następuje przy zmianie obszaru eksploatacji) należałoby cenzurować rozpowszechnianie, co jak wiemy, jest niewykonalne w praktyce, a z punktu widzenia wolności wypowiedzi niestosowne. Tak więc „nadwerężanie” zasad etycznych wydaje się co najmniej rozkładać również na odbiorcę, który niekoniecznie musi znać i akceptować cel przekazu fotograficznego. Istotą kultury jest respektowanie różnego rodzaju norm i ustaleń poprzez społeczeństwo funkcjonujące w danym jej modelu, lecz jak dowodzi jej historia różne formy przekraczania tychże norm i ustaleń są również jej częściami składowymi. Zaświadczają o społecznym zapotrzebowaniu na owe „przekroczenia” zarówno sposoby organizacji różnych rytuałów świątecznych w społeczeństwach tzw. prymitywnych i nie tylko, sposoby organizacji publicznych egzekucji w średniowieczu, a współcześnie chętnie oglądane w telewizji programy rekonstruujące różnego rodzaju zbrodnie, jak również z innej strony, ciągłość istnienia w dziejach wszystkiego co współcześnie określa się przemysłem pornograficznym.

Etyka istnieje dlatego, że wymuszona została jako bufor przeciw przekraczaniu kulturowo określonych granic wszelako pojętej moralności i zjawisko to, czy chcemy czy nie, przynależy kulturze, której to rozwój, z kolei, stanowi... o jej trwaniu. Rozwój, a więc zmiany zarówno ewolucyjne jak i rewolucyjne, gdyż stagnacja oznacza jej zanikanie.

Taka kulturoznawcza perspektywa problematyki zagadnień etyki nie powinna zniknąć z horyzontu w dydaktyce fotografii, gdzie bardzo często redukowana jest do rozwiązań wewnątrzfotograficznych. Zakłada się, że etyka fotografii jest etyką wykorzystania fotograficznych środków wyrazowych, czyli sposobu zorganizowania przedstawienia obrazowego i nie da się wyznaczyć tylko przez analizę treści przedstawionej; np. dwa zdjęcia nagiego ciała różne w sposobie oświetlenia, ostrości, kadrowania, itp. uzyskują odmienną klasyfika-

cję. Jest to oczywiście prawda, lecz niepełna. Całość zagadnienia etyki fotografii należ widzieć jako etykę kultury, nie tylko wizualnej i jej odbiorców. Fotografia jako medium jest tylko jedną z części składowych niezwykle skomplikowanej i będącej w ciągłym rozwoju ikonosfery.

Referat wygłoszony w trakcie konferencji, równolegle ilustrowany był wyświetlanymi slajdami — tu ze względów wydawniczych, z konieczności, pominiętymi.