

Krzysztof Szymoniak

FOTOGRAFIOŁY

2

Okółofotograficzne ćwiczenia umysłowe

Gniezno 2013

FOTOGRAFIOŁY 2

© Krzysztof Szymoniak 2013
© Prymasowskie Wydawnictwo
„Gaudentinum” 2013

Wydanie pierwsze

Fotografia na okładce: Autor
Fotografia na 4 stronie okładki: Władysław Nielipiński

Projekt okładki: Ewa Polaszewska
Przygotowanie do druku: Tomasz Brończyk

ISBN: 978-83-62263-76-9

*Z zabawy w fotografię niewiele uzyskamy, jeżeli
naszym poczynaniom nie będą towarzyszyły
świadome motywacje, a w perspektywie – na horyzoncie
mający cel, ku któremu zmierzamy.*

Jerzy Busza

Zamiast wstępu, czyli moje ulubione kadry

Poznanie ludzi fotografujących, zazwyczaj młodszych ode mnie, którzy robią to z namysłem, z pomysłem, skutecznie, bez artystycznych pretensji, a przede wszystkim radośnie i – bywa że – w ramach budzącej się dopiero pasji-przygody, sprawia mi po prostu przyjemność. Odnajduję w nich światło życia, pozytywną energię, a także siebie sprzed wielu lat i swoje pierwsze, jakże nieporadne, próby zmierzenia się z problemem metafizyki obrazu. Krąg ten stale się poszerza i obejmuje – co musi cieszyć skromnego perypatetyka (jakim jestem od dawna; niekiedy bywam także pustelnikiem-słupnikiem) – uznanych fotografów z imponującym dorobkiem, krytyków i historyków sztuki, redaktorów czasopism i teoretyków fotografii oraz osoby młode wchodzące w krąg światłoczułości i fotogeniczności (ale i w refleksję okołofotograficzną) z wiarą w sens tego typu aktywności technologicznej, estetycznej i mentalnej. Jednych znam od lat kilku i nadal zgłębiam znaki i fakty na ich drodze twórczej oraz stan ich samoświadomości fotograficznej, innych natomiast poznałem kilka tygodni lub miesięcy temu. Wszyscy oni dla mnie stają się swolna kręgiem znajomych, przyjaciół i młodszych kolegów lub koleżanek, od których ciągle wiele mogę się dowiedzieć i nauczyć. Kręgiem, w którym nie obowiązują żadne sztywne normy i regulaminy, a który skupia się na zasadzie dobrowolności przede wszystkim wokół wartości podstawowych (jak uczciwość, prawda, empatia, wrażliwość, wiedza, samodoskonalenie), z potrzeby wymiany poglądów i chęci dzielenia się z innymi swoim dorobkiem. Po wielu latach profesjonalnego zajmowania się literaturą (w końcu jestem wykształconym polonistą i należę do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich), po



Magdalena Wasilewska, *Autoportret*, 2012, fotografia cyfrowa

wielu latach uprawiania poezji, wydawania książek zapelnianych wierszami – kiedy towarzysząca mi od wczesnej młodości czynność fotografowania była tylko czynnością stricte zawodową (dziennikarstwo) lub ostentacyjnie prywatną (fotografowanie do tzw. albumu) – na początku XXI wieku odkry-



Agnieszka Jaworek, *Autoportret* 2012, fotografia cyfrowa



Lech Szymanowski, *Portret córki*, 2009, fotografia analogowa



Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka, *Portret córki*, 2012, fotografia cyfrowa



Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka, *Portret córki*, 2012, fotomontaż, fotografia cyfrowa.

łem dla siebie inny rodzaj myślenia o fotografii oraz inny sposób fotografowania. Mało tego, okazało się, że kilka sezonów intensywnej edukacji, na co składają się lektury, wernisaże, festiwale, oglądanie fotografii, rozmowy z interesującymi i ważnymi uczestnikami życia fotograficznego (patrz: seria Fotografowie Wielkopolski), a także współpraca z niestrudzonym na polu propagowania i krzewienia kultury fotograficznej Władysławem Nielipińskim (patrz: WBPiCAK) zaowocowały umiejętnością, jakiej wcześniej u siebie nie podejrzewałem – umiejętnością mniej czy bardziej udatnego wypo-

wiadania się, zabierania głosu i snucia nieśmiałych refleksji, które na własny użytek nazwałem ćwiczeniami okołofotograficznymi. Nie mnie oceniać, czy to wszystko ma sens i czy robię to z pożytkiem dla fotografii jako takiej i dla środowiska, które mnie zaakceptowało, ale faktem jest, że nakład pierwszego tomu „Fotografiołów” rozszedł się w całości. Książka jest publikacją niszową, która niczego nie zmienia, jakich



Jan Rosolowski, *Liliana*, 2005, diapozytyw 6x7 cm

wiele pojawia się dzisiaj w świecie opanowanym przez wszechobecne i powszechnie, wręcz masowo stosowane i wykorzystywane na wszelkie możliwe sposoby medium fotografii digitalnej. Najprawdopodobniej nigdy nie napiszę (bo jestem na to za głupi) żadnego poradnika dla początkujących w branży fotograficznej właścicieli kompaktów i lustrzanek cyfrowych. Najprawdopodobniej nigdy nie podejmę się próby publicznego oceniania (wartościowania i hierarchizowania) cudzych zdjęć, bo nie posiadam w tej dziedzinie kompetencji, a i brakuje mi odwagi, której nie zbywa profesjonalistom. Najprawdopodobniej nigdy nie zacznę traktować fotografii (i pisanie o niej) jako trampoliny, przy pomocy której można awansować, wybić się na salony, do mass mediów i na poletko celebrytów (za późno). Tak, jak kiedyś w poezji, a w literaturze w ogóle, wzorem są i najpewniej pozostaną dla mnie na wszystkie następne sezony (jakich być może doczekam w zdrowiu i radości) twórcy zapracowani, utalentowani, skrom-



Agnieszka Jaworek, *Autoportret 2*, 2012, fotografia cyfrowa

ni, wycofani z „targowiska próżności”. Bywają to artyści wypchnięci przez brutalne prawa rynku poza krąg życiodajnej komercji (każdy musi przecież gdzieś zarabiać pieniądze), ale to oni uprawiają jakiś rodzaj ekspresji fotograficznej, która czyni z nich (poprzez ich świadomy wysiłek twórczy) drogowskazy i kamienie milowe dla takich jak ja amatorów, mających ochotę kontynuować (bez napinania się, rzecz jasna) tę spóźnioną, ale szczerą przygodę z fotografią.

Drugi tom „Fotografiołów”, jaki ośmielam się zaproponować czytającej publiczności, otwierają moje ulubione kadry, na jakie trafiłem w roku 2012. Część z nich (Król, Rosołowski, Stoltman, Szymanowski) to zwiastuny rozdziałów tej książki, natomiast pozostałe kadry (Jaworek, Jeśmontowicz-Pawlicka i Wasilewska) są moim prywatnym odkryciem. Obrazy Henryka Króla, Jana Rosołowskiego, Zdzisława Stoltmana i Lecha Szymanowskiego były już pokazywane na wystawach, wszystkie razem jednak w tej wersji, czyli w wersji poligraficznej, prezentowane są po raz pierwszy. Dla dwóch autorek (Agnieszki Jaworek z Koła i Magdaleny Wasilewskiej z Włocławka) jest to prawdopodobnie absolutny debiut. Gratuluję i cieszę się, że mogłem jako pierwszy pokazać światu ich *Autoportrety*.

Zawartość „Fotografiołów 2” jest w pewnym sensie kontynuacją tomu pierwszego, przede wszystkim ze względu na strukturę i tematykę poszczególnych części książki. Całość podzieliłem zatem, podobnie jak poprzednio, na trzy części – Ludzie, Sprawy, Rozmowy – które zawierają łącznie trzynaście rozdziałów. Dwa ostatnie rozdziały są rozmowami – z Krzysztofem Jureckim oraz Anią Ignasińską-Zjeżdżałką. Przy okazji rozmowy z Panią Anną prezentuję także dziesięć nigdy wcześniej nie pokazywanych i nie publikowanych fotografii Ireneusza „Eryka” Zjeżdżałki. Z nowości (w stosunku do tomu poprzedniego), które przyjęły tutaj kształt pozytywnych ekstra-

wagancji intelektualnych, jakich w okołofotograficznej esei-
styce raczej niewiele się zdarza, proponuję korespondencję
Bogusława Biegowskiego z Lechem Szymanowskim i Lecha
Szymanowskiego z Bogusławem Biegowskim. Jest to dosyć
obszerny Aneks do tekstu poświęconego wczesnej twórczości
Lecha Szymanowskiego i jej estetyce przeniesionej na całą
jego, także współczesną, twórczość fotograficzną. Główną
kwestią, roztrząsaną i badaną przez B.B. i L.S. w tych listach



Henryk Król, „XXX”, 1975, fotomontaż analogowy

jest kwestia istnienia i zdefiniowania czegoś, co obaj panowie
nazywają „fotografią ubogą” – zresztą w nawiązaniu do „tea-
tru ubogiego”, jaki w swojej praktyce teatralnej uprawiał Jerzy
Grotowski. Zupełnym „skandalem” może być w tej sytuacji
aneks do aneksu, czyli Manifest antyhybrydowy, podpisany
przez obu wspomnianych uczestników dysputy. Dlaczego
skandal? Bo dzisiaj, w czasach uwiąznięcia wszelkich niemal war-
tości, a właściwie ich rozproszenia i zrównania wartości z

antywartościami, jakiegokolwiek manifesty artystyczne wyglądają na rodzaj pozytywnego szaleństwa, o czym Niemcy zwykli mawiać: *ein positive Fimmel* (*einen positiven Fimmel haben*).



Zdzisław Stoltman, *Portret z kontrabasem*, 1989, fotografia analogowa

A jeżeli chodzi o ideę prezentowania „moich ulubionych kadrów”, to chciałbym jeszcze tylko dodać, że ich kumulacja i publikacja w jednym krótkim rozdziale (będącym w dodatku czymś na kształt Wstępu) jest wynikiem całkowicie subiektywnych procesów percepcyjnych, intelektualnych i emocjonalnych. Z każdym spośród zgromadzonych tu kadrów jestem jakoś (choć zawsze nieco inaczej) związany, od każdego z nich jestem jakoś uzależniony, każdy z nich z jakiegoś powodu jest mi bliski. Spyta ktoś, co je łączy? Przede wszystkim temat. Ale także głęboko przetrawiona (lub tylko intuicyjna) wiara ich autorek i autorów w sens tworzenia obrazów fotograficznych, o których Hans Belting mówi: *Jeśli fotografia jest miejscem wrażliwych obrazów, to z drugiej strony jest także wrażliwym miejscem dla obrazów. Nigdy nie wiemy, gdzie powinniśmy umieścić wykonane fotografie. Czy powinniśmy je wystawiać, wieszając czy też zbierać w albumie, jak w dzienniku?*¹. Cóż, poligrafia, jako przedłużenie fotografii, jest pewnym rozwiązaniem dla wspomnianego tu dylematu. Z drugiej jednak strony, gdyby pójść za tym, co powiedział François Soulages², należałoby uznać, że pewne książki traktujące o problemach fotografii, pewne książki napisane dla ludzi fotografię uprawiających, mogą obejść się bez zdjęć³. W naszym jednak wypadku obrazy fotograficzne są częścią tekstu, a nawet tekstem w czystej postaci, dlatego też postanawiamy ich nie pomijać, pamiętając przy tym, że: *Najważniejsza jest konfrontacja z dziełami. Właśnie ona ożywia myślenie*⁴.

¹ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2012, s. 262.

² *Ta książka mogłaby obejść się bez zdjęć: czyż bowiem obligatoryjnie do pracy o muzyce winny być dołączone płyty kompaktowe, a poszki – do tekstu poświęconego rzeźbie?*: patrz, François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków 2007, s. 12.

³ Oto dobry przykład: Jerzy Busza, Wojciech Tuszko, *O radości i fotografii – anty poradnik*, Wydawnictwo COK, Warszawa 1986.

⁴ François Soulages, op. cit. s. 12.





Agnieszka Jaworek, *Muzyka – moje ulubione zajęcie*, 2013, Autoportrety 1-4, fotografia cyfrowa

PS. A pamiętasz, Drogi Czytelniku, Zofię K., główną bohaterkę mojego zamiast-wstępu z pierwszego tomu „Fotografiołów”? Otóż nie jest to – jak sądzili niektórzy – osoba wymyślona przeze mnie na potrzeby tekstu. Jest to młoda, bardzo sympatyczna kobieta, w dodatku całkiem żywa, niezwykle inteligentna i zawodowo bardzo aktywna. Kilka dni temu (23 stycznia 2013 roku) otrzymałem od niej maila z Monachium. Oto jego treść:

Witam Panie Krzysztofie :). Same niespodzianki z Pana strony mnie spotykają! Dziękuję serdecznie. Przede wszystkim cieszę się bardzo, że napisał i wydał Pan książkę. Na dodatek jest w niej ślad mojej osoby – co za miłe przeżycie. Przyszaję, że serce mi urosło i oczy jak talerze miałam, kiedy Asia mi tę książkę wręczyła, gdy się widziałyśmy po świątach. Los tak chciał, że niestety tę książkę, zanim zdążyłam zacząć czytać, zostawiłam u mojej mamy w Poznaniu. Całe szczęście funkcjonuje poczta Polska-Niemcy i czekam już z niecierpliwością, aby zagłębić się w tekst. Przyszaję, że dla mojego ego, to oczywiście pochlebstwo przepyszne taka niespodzianka, no i cała gama wyrażonych przez Pana pozytywnych wrażeń i przeżyć po naszym spotkaniu. Cóż – życie jest tak piękne, a świat pełen ciekawych ludzi. Czasami mam szczęście i nasze drogi się przecinają lub w niektórych przypadkach nawet przez jakiś czas biegną wspólnym torem. Osobiście mogę jedynie wyrazić wdzięczność, uznanie i szacunek do Pańskiej twórczości oraz Radość, jaką sprawił mi Pan swoim pomysłem, umieszczając „List do Zofii K.” w swojej książce. No i ten tekst o Joannie Jaśkiewicz, mojej przyjaciółce... rewelacja!

*Odezwe się ponownie po przeczytaniu treści. Życzę Panu powodzenia i dalszych inspirujących i serdecznych spotkań z miłymi ludźmi. Pozdrawiam z Monachium. **Zofia K.***

Część I

LUDZIE

Świat zbudowany

(kilka uwag o fotomontażach Henryka Króla)

1.

...Odbyła się także wystawa Henryka Króla Oaza wolności, w tradycji piktorializmu i ekspresjonizmu, ale także własnej techniki fotomontażu, w którym świetnie brzmiały echa z twórczości Zero 61 (Jerzego Wardaka), także Zofii Rydet, czy grafizacji w typie Edwarda Hartwiga. Prace Króla zawsze są bardzo mroczne i symboliczne; widać w nich chęć uwolnienia się spod prymatu materii i państwa zasadniczo socjalistycznego, ale też kapitalistycznego! Poszukuje zawsze wolności...¹



Henryk Król w Wągrowcu. Fot. Lech Szymanowski

¹ Tekst Krzysztofa Jureckiego o wystawie Henryka Króla w Kole (18 maja, 2012), którą pokazano w ramach finału XI Ogólnopolskiego Konkursu Fotograficznego „Portret”. Źródło: <http://www.jureckifoto.blogspot.com/> (25 maja 2012).

Ten krótki tekst recenzencko-informacyjny napisał na swoim blogu Krzysztof Jurecki. Wystawa prac Henryka Króla, wśród których z kilku powodów na szczególną uwagę zasługiwały (a i przyciągały wzrok publiczności) analogowe fotomontaże z lat 70. i początku lat 80., została pokazana w Kole na finale ogólnopolskiego konkursu fotograficznego „Portret”, w roku 2012. Autor tekstu w kilku zdaniach nie tylko precyzyjnie zdefiniował twórczość trzcianieckiego artysty, ale także umieścił ją w kontekście ważnych nazwisk i zjawisk z obszaru polskich sztuk wizualnych późnego PRL-u.

Ta sama wystawa wcześniej była pokazana w Wągrowcu, w Galerii tamtejszego MDK-u, gdzie za sprawy fotografii odpowiada Lech Szymanowski. Wernisaż odbył się w ramach projektu Mała Akademia Fotografii. Nie bez powodu warto przytoczyć w tym miejscu słowa szefa Galerii, który na oficjalnej stronie MDK napisał: *W sobotę 3 marca 2012 r. w Galerii naszego Domu Kultury odbyło się niezwykle sympatyczne i pouczające spotkanie z **Henrykiem Królem** – znanym, lubianym i powszechnie szanowanym artystą fotografem, instruktorem fotografii, społecznikiem, pedagogiem z Trzcianki, nauczycielem i wychowawcą wielu pokoleń adeptów fotografii, wieloletnim członkiem ZPAF, wprowadzającym do Związku kolejne pokolenia artystów*².

Ponieważ uczestniczyłem w tym zdarzeniu, to wiem, że po wernisażu odbyło się spotkanie z autorem prac, w trakcie którego promowano nie tylko kolejną pozycję z serii Fotografowie Wielkopolski, poświęconą właśnie Henrykowi Królowi³, ale także rozmawiano z bohaterem wieczoru o fotografii oraz

² Źródło: <http://mdkwagrowiec.pl/maa-akademia-fotografii-zajcia-9-henryk-krol-oaza-wolnoci.html>

³ Henryk Król, *Oaza wolności*, seria: Fotografowie Wielkopolski, autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu: Władysław Nieliński, wydawca: WBPiCAK, Poznań 2011.

o tym, co można by nazwać dorobkiem artystycznym i drogą twórczą. Ten wątek szczególnie mocno zaznaczył się w momencie, gdy zebrani w galerii fotografujący koledzy, a przede wszystkim uczniowie Henryka Króla (Bogusław Biegowski i Witold Jagiełłowicz) próbowali zdefiniować analogową twórczość swojego mistrza i przyjaciela. Ten nurt rozważań okazał się szczególnie istotny dla zrozumienia zaprezentowanych przez H. Króla prac, zwłaszcza w kontekście podkreślanej przez uczestników spotkania, dziejącej się na naszych oczach rewolucji technologicznej i estetycznej w podejściu do sztuk wizualnych oraz całościowego podejścia do problemu współcześnie uprawianej fotografii.

Najcelniej chyba swoistą „odmienność” (od tego, co przynosi nam fotograficzne *hic et nunc*) oraz „nieprzystawalność” prac analogowych Króla – a zwłaszcza jego fotomontaży – do dzisiejszych, cyfrowych standardów, scharakteryzował Bogusław Biegowski, który powiedział, mniej więcej, coś takiego, cytując z pamięci:

– Pan Król zbudował przy pomocy fotografii cały swój własny świat, stworzył od podstaw własną opowieść o tym świecie i przez lata konsekwentnie realizował tę wizję, w którą wpisał własny los i historię swoich bliskich. A my, jego następcy, w szerokim znaczeniu tego słowa, kim jesteśmy? Bywa, że jesteśmy zaledwie marnymi dokumentalistami, którzy potrafią jedynie (trochę lepiej lub trochę gorzej) odwzorowywać otaczającą nas rzeczywistość. Nie odnoszą tego wprost do siebie oraz innych fotografów, którzy wyszli spod ręki Pana Króla, bo nasza twórczość, mam nadzieję, nigdy już nie zejdzie poniżej pewnego poziomu. Także nasza świadomość nigdy już nie będzie wolna od tego, czego nauczył nas Pan Król, ale problem istnieje. Dotyczy on w szczególności tych, którzy sądzą, że uprawiając dokument fotograficzny jednocześnie wchodzą na

pole sztuki, że przekraczają w swych obrazach banalną sprawność sprzętu i oka.

2.

Chcąc pisać o fotomontażach Henryka króla, warto wpieryw (choć w zarysie) zrekonstruować jego poglądy na temat fotografii w ogóle i drogi, jaką wybrał na tym polu lat temu kilkadziesiąt. Tej też materii, czyli początku drogi twórczej, dotyczą poniższe cytaty, które wyjąłem z przywołanej już tutaj publikacji poświęconej w całości życiu i twórczości Henryka Króla. Przypomnijmy tylko, że ukazała się ona w roku 2011. Tak więc, czytamy:

...Z Pily przeniosłem się do Trzcianki, bo tu zaproponowano mi lepsze warunki finansowe, no i nie musiałem już dojeżdżać do pracy w Pile. Trafiłem do instytucji, która wtedy nosiła nazwę Powiatowa Poradnia Pracy Kulturalno-Oświatowej i mieściła się w tym samym budynku, gdzie teraz jest Trzcianec-ki Dom Kultury...

...Już w Pile wziąłem się za fotomontaż. To mnie bardzo interesowało, ponieważ fotografia jako taka jest raczej mocno dosłowna, a mnie zajmowało budowanie własnych światów, tworzenie ich na papierze fotograficznym. Techniki fotomontażu nauczyłem się praktycznie sam, z niewielką pomocą Zygmunta Czecha. U mnie wszystko zaczynało się od projektu, od pomysłu, który najpierw zawsze rozrysowywałem. To są dobre pozostałości sznytu architektonicznego. Tak więc najpierw rysowałem projekt przyszłego fotomontażu, a później fotografowałem poszczególne elementy, wycinałem pracowicie części składowe, czerniłem albo rozjaśniałem brzegi i wreszcie składałem w całość bez klejenia. Ową składankę reprodukowałem w ten sposób, że przykrywałem ją szybą i tak oświetlałem, aby uniknąć odbić światła. Jednym słowem była to, dosyć skompli-

kowana i pracochłonna technologia, ale efekty dawało to najwyraźniej dobre, bo te fotomontaże zdobyły wiele nagród...

...Niemal zawsze w swoich fotomontażach zamykałem bardzo osobiste sprawy. Najlepszy moim zdaniem jest tryptyk, na który składają się trzy wydłużone kadry. Na jednym jest moja babcia z kotem, na drugim mój dziadek w trumnie, a na trzecim moje grupowe zdjęcie ministrantów. Wszystko, co jest na tych zdjęciach, ma dla mnie konkretne znaczenie. Zamknąłem w tych zdjęciach swoje sprawy i nie bardzo mi zależało, aby ktoś te fotomontaże do końca zrozumiał. Wszystkie moje fotomontaże to kreacje rzeczywistości. Miałem na przykład kolegę, który został aktorem, a miał śliczną, rudą dziewczynę. Byli dla siebie tak tkliwi, byli sobą tak oczarowani, że postanowiłem utrwalić ich miłość w odrealnionym nieco świecie mojego fotomontażu. To ich zakochanie umieściłem w krainie stworzonej tylko dla nich. Fascynujące w fotomontażu jest to, że mogę budować światy, które wcześniej nie istniały...

...Moje prace nie miały z konceptualizmem nic wspólnego. Były zanurzone w literackości. I nie ma w tym nic dziwnego, bo ja zawsze starałem się fotografią opowiadać o czymś. To była wielka frajda, jeżeli mogłem w tym wszystkim znaleźć jakieś spuentowanie problemu. Interesowała mnie metafora, a nie koncept. Jeżeli już o tym mówimy, to warto wspomnieć, że fotografia zawsze była dla mnie oazą wolności. Wiadomo, że każdy jest zamknięty w jakimś systemie, bo to praca, rodzina, takie a nie inne stosunki społeczne. Człowiek żyje w schematach, musi zapłacić podatki, musi wypełniać jakieś kolejne, bzdurne ankiety, a w fotografii odzyskiwałem całkowitą wolność. Tam mogłem wszystko. Tak było wtedy i tak jest dzisiaj...

...Ciekawe jest to, co powiedziałeś, bo faktycznie z jednym takim fotomontażem, który mógł sugerować moje zaangażowanie w politykę, faktycznie miałem pewne trudności. Wszyst-

ko się zaczęło od tego, że w roku 1981 sfotografowałem na polu ukrzyżowaną martwą wronę, która miała najpewniej odstraszać inne ptaki. Rolnicy tak niekiedy robili. Otóż to zdjęcie połączyłem z grupą ludzi, konkretnie strażaków stojących wokół tego krzyża (...). Ten fotomontaż (już w stanie wojennym i później) wysyłałem na różne konkursy i okazywało się, że w mniejszych miejscowościach cenzura natychmiast mi to zdjęcie zdejmowała z wystawy (wiadomo, wtedy na murach pojawiało się hasło „WRON-a skona!”), ale już w Poznaniu udało mi się je pokazać. Ono zresztą trafiło do zbiorowej publikacji pt. „Fotografia Poznańska”...⁴

3.

Zaprezentowane w tym tekście fotomontaże Henryka Króla można (według mojej, subiektywnej typologii) podzielić na tryptyki ołtarzowe⁵, portrety i ballady⁶. Żeby jednak w pełni przyswoić rozumienie zjawiska fotomontażu, o jakim mówi H. Król, i jakiego używał w swojej pracy fotografa-kreacjonisty,

⁴ Wszystkie cytaty: Henryk Król, *Oaza wolności*, seria Fotografowie Wielkopolski, op. cit.; także wersja elektroniczna serii – Henryk Król, zeszyt 15, strona:

www.wbp.poznan.pl/index.php?mode=aktualnosci_wbp&action=main&menu=46&id=29020&k=7&lang=PL

⁵ **Tryptyk** – poliptyk złożony z trzech części; nieruchomej części środkowej i dwóch zamykanych skrzydeł bocznych; także trzyczęściowa kompozycja malarska lub rzeźbiarska. Patrz: *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 555.

⁶ **Ballada** – gatunek obejmujący pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych. Fabuła ballady charakteryzuje się szkicowością, zawiera zwykle momenty tajemnicze i zagadkowe, jej dominantę stanowi jakieś jedno wyrażenie zarysowane zdarzenie. Przedstawione postacie są silnie stypizowane, a ich charakterystyka zmierza do uwydatnienia jakiejś cechy podstawowej. Narracja ballady jest w wysokim stopniu subiektywizowana, a w jej obrębie często pojawiają się partie dialogowe. Patrz: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, wydanie trzecie, s. 56.

warto sięgnąć do encyklopedii sprzed lat (a konkretnie z roku 1981, czyli z epoki, kiedy H. Król tworzył swoje fotomontaże-metafory), w której czytamy: *fotomontaż fotograficzny – obraz fotograficzny otrzymany przez zestawienie lub wzajemne nałożenie dwóch lub więcej obrazów fotograficznych. W języku potocznym przez fotomontaż fotograficzny rozumie się prawie wyłącznie obraz powstały w wyniku naklejania na wspólne podłoże wielu wyciętych fragmentów różnych papierowych pozytywów fotograficznych, które tworzą nowy obraz. Dla wielu osób fotomontaż fotograficzny ma małą wartość, ponieważ powstałe w ten sposób obrazy nie odtwarzają istniejących rzeczywiście sytuacji. Ponadto przez zestawienie ze sobą określonych fragmentów obrazów wiele motywów może być przedstawionych w złym świetle lub sfalszowanych.*⁷

Autor tego hasła – jak można się domyślać – w dwóch ostatnich zdaniach ukrył w formie eufemizmu sugestię, jakoby fotomontaż prowadził do manipulacji lub przekłamywania rzeczywistości. Oczywiście, jeżeli intuicja mnie nie myli, autor sugeruje, że fotomontaż wykonywany na zlecenie polityczne lub ideologiczne, co w czasach stalinowskiej propagandy (a i później także) było normą w naszej części zniewolonego świata, powstawał po to właśnie, aby manipulować i przekłamywać. Równie dobrze jednak, w przypadku artystycznych działań pozapolitycznych, fotomontaż prowadził do wyzwolenia się z więzów zakłamej światopoglądowo rzeczywistości realnego socjalizmu.

Nie bez powodu zatem Henryk Król w swoich wspomnieniach mówi o fotomontażu, a szerzej o fotografii, jako „oazie wolności”, a przecież także Krzysztof Jurecki podkreśla znamienne cechy twórczości Króla: *Prace te zawsze są bardzo mroczne i*

⁷ Mikołaj Iliński, Ryszard Krejser, *Podstawy fotografii. Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1981, s. 52.

symboliczne; widać w nich chęć uwolnienia się spod prymatu materii i państwa zasadniczo socjalistycznego, ale też kapitalistycznego! Poszukuje zawsze wolności.



1) Autoportret, 1982



2) Tryptyk „XXX” 1-3, lata 70.



3) Tryptyk „XXX” 1-3, lata 70.



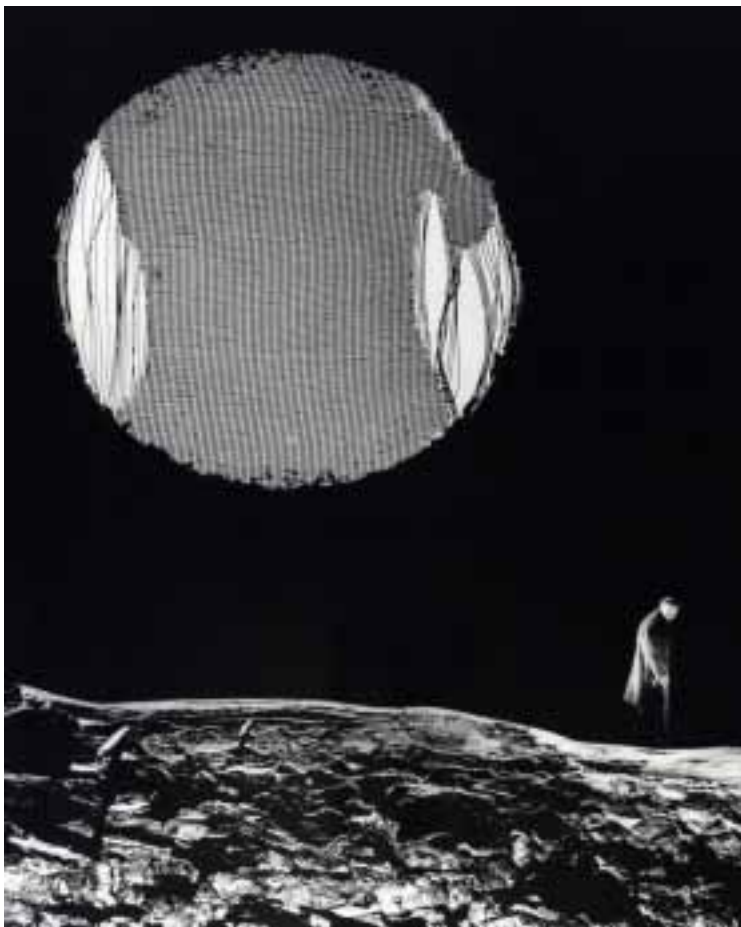
4) Tryptyk „XXX” 1-3, 1978



5) „XXX”, lata 70.



6) „Ukrzyżowanie”, 1981



7) „XXX”, 1971



8) „Droga”, 1972



9) „XXX”, lata 70.



10) „Odejście”, lata 70.

Skoro jest okazja zagłębić się w materię fotomontażu także od strony teoretycznej, to sięgnijmy na chwilę, za sprawą kilku fragmentów książki Urszuli Czartoryskiej, po refleksję, która ułatwi nam odczytanie zaprezentowanych tutaj obrazów Henryka Króla. A zatem:

*Brak szacunku dla określonego przeznaczenia każdej rzeczy potrzeba odwrócenia prostych znaczeń, sprawiły, że nie ostał się przed dadaistami również materiał fotograficzny, oglądany w gazetach, ulotkach itp., jednym słowem, że powstał współczesny fotomontaż.*⁸

*Na tym wszystkim nie wyczerpywało się zainteresowanie konstruktywistów fotografią. Dzięki nim technika ta wkroczyła do plastyki w postaci surowca grafiki użytkowej. W Weimarze, Berlinie, Moskwie i Witebsku studiowano możliwości przetwarzania i montażu materiału fotograficznego, kojarzenia go z układami wystawiennictwa, typografii, plakatu. Szczególnie doniosłą rolę odegrał konstruktywizm w dziedzinie fotomontażu, dał mu uzasadnienie teoretyczne, wynalazł dla niego nowe zastosowania, nową skalę.*⁹

Tak więc, idąc dalej, udane próby Henryka Króla z fotomontażem można zaliczyć do nurtu „kreacjonistycznego”. Według Urszuli Czartoryskiej jest to „nurt obejmujący twórczość autorów, którzy nie odwołują się do rzeczywistości znanej, lecz inspirują nową”¹⁰. To właśnie konstruktywizm – czytamy – w dużej mierze określił formułę stylową fotomontażu, jego program sprecyzowało kilku teoretyków, m.in. Jan Tschihold i Moholy-Nagy. Technika fotomontażu weszła w służbę typografii, która stanowiła bodaj najpopularniejszą dyscyplinę upra-

⁸ Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 43.

⁹ Op. cit., s. 56.

¹⁰ Op. cit., s. 57.

wianą przez konstruktywistów. (...) Fotomontaż z natury rzeczy ma zabarwienie literackie i chyba jako jedyny usprawiedliwia obecność fragmentu iluzjonistycznego w dziele plastycznym konstruktywisty.¹¹

Urszula Czartoryska przytacza zapiski Mieczysława Szczuki, polskiego plastyka z grupy „Blok”, który jako pierwszy zajmował się w Polsce fotomontażem i zapowiadał się jako równy w tej materii partner europejskich konstruktywistów. Oto, co pisał o fotomontażu, stylem hasel i luźno rzucanych myśli: *Fotomontaż – najbardziej skondensowana w formie poezja. Fotomontaż – poezjoplastyka. Fotomontaż daje zjawisko wzajemnego przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk we wszechświecie. Fotomontaż – obiektywizm form. Fotomontaż jest jednoczesną wielością zjawisk. Fotomontaż – wzajemne przenikanie się dwu- i trójwymiarowości. Fotomontaż rozszerza możliwości środków: pozwala na zużytkowanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego, a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić. Fotomontaż – nowoczesna epopea*¹². Czy można to wszystko choćby w części odnieść do literackich fotomontaży Henryka Króla? Śmiem twierdzić, że można.

Kilkadziesiąt lat później nad tym samym zagadnieniem, czyli zagadnieniem fotomontażu artystycznego, pochyliła się Maria Anna Potocka. Zapamiętajmy kilka istotnych w tej materii zdań jej autorstwa wprowadzających czytelnika nie tylko w historię, ale i w teorię fotomontażu:

Niektóre indywidualne metody fotograficzne – fotogram, solarizacja, ingerencja rysunkowa – nie weszły do szerszego użycia. Inne – na przykład fotomontaż – zrobiły powszechną karierę, stając się niemal odrębnym medium. Każdy eksperyment

¹¹ Op. cit., s. 101-103

¹² Op. cit. s. 111.

oferuje możliwości osiągalne jedynie przez niektóre postawy artystyczne. Symboliczną nastrojowość solaryzacji potrafił wyczuć Man Ray i niewielu poza nim. Wszechstronną mądrość medialną fotomontażu podchwyciły tłumy i wielu genialnie wykorzystano. Te różnice w zakresie użycia wynikają w dużym stopniu z modyfikacyjnych możliwości danego eksperymentu: solaryzacja ma małe, natomiast fotomontaż ogromne, dające się rozpisać na kilka technik i wiele osobowości.¹³

Nurt fotograficzny skierowany w stronę sztuki przeszedł przez kilka „przełomów medialnych”, które pogłębiły możliwości namysłu artystycznego i zamieniły się w stałe strategie fotografii-sztuki. Żadna z tych strategii nie determinuje kierunku ani artystycznego światopoglądu, każda dopuszcza wszechstronność postaw. Jednocześnie każda otwiera inną możliwość manipulowania znaczeniami. Kilka takich manipulacji nastąpiło jeszcze w XIX wieku, ale zdecydowana większość przypada na drugą połowę XX wieku.

Jednym z takich przejść był szeroko rozumiany fotomontaż, który najpierw pojawił się jako combination print, następnie jako fotomontaż dadaistyczny i konstruktywistyczny, aby obecnie połączyć i rozszerzyć wszystkie wcześniejsze doświadczenia dzięki fotografii multimedialnej. Fotomontaż uwolnił fotografię od zależności, która była jej definicyjnie przynależna. Fotomontaż zlikwidował przyleganie obrazu fotograficznego do rzeczywistości, kreując własną rzeczywistość potencjalną. Tym gestem natychmiast zbliżył się do sztuki. Z jednej strony korzystał z tego, co umiała fotografia, i wprowadzał „prawdziwe” obrazy fragmentów „tamtej” rzeczywistości. Z drugiej korzystał z malarskiej swobody zestawiania wszystkiego ze wszystkim, wspartej w XX wieku doświadczeniami kubizmu.

¹³ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 203.

*Przełom fotomontażu to jedno z ważniejszych rozszerzeń w sferze uprawnień do obrazowania.*¹⁴

*Fotomontaż można również rozważać pod kątem kierunków artystycznych, z którymi się „wiązał” oraz według stosowanych w nim strategii kompozycyjnych. Fotomontaż był „flagową” techniką dadaizmu, konstruktywizmu i surrealizmu. Dla każdego z nich był techniką wymarzoną. Dla dadaizmu, bo pozwalał „chuliganić” w kompozycji. Dla konstruktywizmu, bo dzięki możliwości wielokrotnego burzenia kompozycji i budowania jej od nowa pozwalał uzyskać najlepiej wyważony porządek. Dla surrealizmu, bo dzięki łatwości zderzania obrazów pozwalał odkryć niepokojące i tajemnicze relacje. W okresie międzywojennym są to najważniejsze tendencje wykorzystujące fotomontaż. Estetycznie bardzo się od siebie różnią. Fotomontaże dadaistyczne manifestują destrukcyjną władzę nad obrazem. Fotomontaże konstruktywistyczne ograniczają znaczenia i odniesienia realistyczne na rzecz napięć abstrakcyjno-geometrycznych. Fotomontaże surrealistyczne nadużywają znaczeń i próbują udawać rzeczywistość, jednocześnie podważając jej realność nieprawdopodobieństwem sytuacji. Każdy z tych kierunków wypracowuje własne koncepcje kompozycyjne i charakterystyczne strategie uzyskiwania znaczeń.*¹⁵

4.

Jakąkolwiek próbę analizy lub interpretacji twórczości Henryka Króla, a zwłaszcza zaprezentowanych tu fotomontaży trzecieckiego artysty, można rozpocząć od przytoczenia trzech kwestii, ujętych w formie wypowiedzi, ważnych z naszego punktu widzenia wyimków z cytowanej wcześniej rozmowy zatytułowanej „Oaza wolności”. A więc, po kolei:

¹⁴ Op. cit., s. 215-216.

¹⁵ Op. cit., s. 236.

1) *Fascynujące w fotomontażu jest to, że mogę budować światy, które wcześniej nie istniały...* Jeżeli zderzymy (złożymy, skleimy, zmontujemy itp.) jakiegokolwiek dwa obrazy fotograficzne (lub ich fragmenty), które odwzorowują realnie istniejące w czasie i przestrzeni dwie osoby albo jakiegokolwiek inne przedmioty, zjawiska czy zwierzęta – to otrzymamy świat, który wcześniej nie istniał. Płyne stąd wniosek, że każdy fotomontaż artystyczny¹⁶ jest formą kreacji, sposobem (jednym z wielu – obok poezji, muzyki, rzeźby czy malarstwa) powoływania do życia bytu, co prawda stworzonego ludzką ręką¹⁷, ale obdarzonego konkretną ideą zrodzoną w głowie (w świadomości) kreatora. To właśnie idee uniwersalizujące przesłanie na temat ludzkiego losu (jakże często trudnego do udźwignięcia, niekiedy wręcz opresyjnego) zapełniały jego świat zbudowany z materii fotograficznej.

2) *Moje prace nie miały z konceptualizmem nic wspólnego. Były zanurzone w literackości. I nie ma w tym nic dziwnego, bo ja zawsze starałem się fotografią opowiadać o czymś...* A skoro tak, to przypomnijmy, że sztuka konceptualna była też nazywana sztuką pojęciową; była to tendencja, obecna w sztuce od połowy lat 60. XX wieku, zainicjowana w USA, w której istotę działań artystycznych stanowi nie dzieło, lecz proces myślowy prowadzący do jego powstania¹⁸. Henryk Król, w przeciwieństwie do konceptualistów, stawiał na konkret artystyczny (fotomontaż jako komunikat), na literackość opowie-

¹⁶ Zauważam te rozważania do fotomontażu artystycznego, ponieważ w przypadku Henryka Króla zachodził tylko taki rodzaj twórczości. Nie interesowała go manipulacja światopoglądowa, nie interesował go fotomontaż intencjonalnie wpisany w działania polityki, propagandy czy zakłamywanie historii. W sztuce poszukiwał piękna, dobra i prawdy a nie ofensywnej broni przeciw cemukolwiek lub komukolwiek.

¹⁷ W przeciwieństwie do samej fotografii, która powstaje według zasady: **Acheiropoietos**, czyli że **nie ręką ludzką jest stworzona**.

¹⁸ *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 242.

ści ujętych w ramy obrazu fotograficznego, któremu wtedy było, a i dzisiaj nadal daleko jest do dosłowności.

3) *Interesowała mnie metafora, a nie koncept...* Stąd potrzeba metaforyzowania narracji, która otwierała się i nadal otwiera na odbiorcę jego prac. Dla ścisłości dodajmy, że metafora, to wyrażenie, w którego obrębie następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie słów. Nowe, zmienione znaczenie, zwane metaforycznym, kształtuje się zawsze na fundamencie znaczeń dotychczasowych¹⁹. A zatem wspomniana i deklarowana przez Króla metaforyzacja, jest rodzajem naddania narracyjnego, które ukrywa się w jego fotomontażach. Zamierzona przemiana znaczeń zachodzi tam na poziomie tworzących nową całość części składowych, utrwalonych i zmontowanych metodą fotograficzną według rozrysowanego wcześniej projektu.

Tak powstawały jego portrety (8, 9, 10), z otwierającym prezentację *Autopreterem* włącznie (1), jego tryptyki (2, 3, 4) wzorowane na tryptykach ołtarzowych oraz jego anegdoty, przeze mnie nazywane balladami (5, 6, 7). Czy można i trzeba je rozkodowywać wprost? Pewnie można, ale trzy trzeba?

– *Niemal zawsze* – powtórzmy jeszcze raz za Henrykiem Królem – *w swoich fotomontażach zamykałem bardzo osobiste sprawy. Najlepszy moim zdaniem jest tryptyk, na który składają się trzy wydłużone kadry. Na jednym jest moja babcia z kotem, na drugim mój dziadek w trumnie, a na trzecim moje grupowe zdjęcie ministrantów. Wszystko, co jest na tych zdjęciach, ma dla mnie konkretne znaczenie. Zamknąłem w tych zdjęciach swoje sprawy i nie bardzo mi zależało, aby ktoś te fotomontaże do końca zrozumiał. Wszystkie moje fotomontaże to kreacje rzeczywistości.*

¹⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 300.

Zapewne rację ma Krzysztof Jurecki, gdy mówi o tych pracach, że są mroczne i symboliczne. Możemy się tylko domyślać emocji, jakie towarzyszyły autorowi w trakcie ich budowania. Możemy domniemywać, że Henryk Król (gdybyśmy musieli ograniczyć się do oglądu tych tylko prac) jest człowiekiem głębokiej wiary, wrażliwym, pochylającym się w ciszy i skupieniu nad ludzką niedolą, nad radością istnienia, nad światem jako takim. Z jakiegoś jednak powodu, aby ten świat opowiedzieć i zdefiniować według wyznaczników sprawdzonej przez siebie metody odczuwania i refleksowania, zbudował (prawdopodobnie na własny użytek) jego wersję alternatywną – piękną i przejmującą. Możemy ją badać, analizować, interpretować. Możemy dociekać ukrytej w tych fotomontażach istoty rzeczy, albo w ostateczności stanąć w obliczu tajemnicy, jaka zawsze przenika sztukę wysokich lotów.

Lech Szymanowski raz jeszcze, czyli fotografie z szuflady

1.

Pewnego dnia jesienią 2012 roku Lech Szymanowski napisał na swoim blogu: [...Moja wystawa **Wapno. Dokumentacja 2005-2010** wisi od kilku dni w galerii MDK w SC (Wągrowiec). Można ją oglądać jeszcze do 6 listopada. Pragnę w tym miejscu jeszcze raz podziękować za przybycie wszystkim, którzy przyjechali, często mimo znacznej odległości od SC (Wągrowiec). Świetlica Kolektyw Fotograficzny nie zawiodła, jak zwykle. (...) Witek Jagiełłowicz najtrafniej skomentował moje zamiary estetyczne. Odniósł wrażenie, jakby zdjęcia Wapna wykonał **agent PZU w czasie oszacowywania strat po katastrofie**. Taki też był mój zamiar przy pracy nad projektem – pozbawienie się przyjemności nadawania fotografiom indywidualnego wyrazu, czyli skrajnie rygorystyczny dokumentalizm¹...]

O tym, kim jest i dlaczego uprawia fotografię Lech Szymanowski, już napisałem², nie ma więc potrzeby, abym musiał wracać do tematu. Przypomnijmy jednak, że w poprzednim tomie „Fotografiów” omówiłem krótko trzy główne cykle fotograficzne wągrowieckiego dokumentalisty: „Moc kamieni”, „Wapno” oraz „Parki i ogrody”, a odwołałem się także do jego wczesnego cyklu pt. „Wielkopolska jest płaska i symetryczna”. Kończąc wówczas swoje rozważania zanotowałem coś takiego: *O fotografii Lecha Szymanowskiego można po-*

¹ Patrz: pinholeandphotodocument.blogspot.com/; wtorek, 23 X 2012.

² Patrz: Krzysztof Szymoniak, *Fotografioly. Około fotograficzne ćwiczenia umysłowe*, Gaudentinum, Gniezno 2012, rozdziały: „Kamienna strona mocy oraz inne wyprawy za horyzont”, s. 117-144 i „Odkryć czas prowincji. Rozmowa z Lechem Szymanowskim”, s. 323-364.

wiedzieć dużo więcej (i na pewno dużo mądrzej), bo przecież istnieją w jego dorobku inne jeszcze interesujące cykle, o których nawet nie napomknąłem.

A skoro tak, to niech słowo stanie się drukiem – najwyraźniej przyszła pora, by zajrzeć do szuflad Lecha Szymanowskiego, w których – jak się okazuje – spoczywa kilkaset luźnych (także oprawionych) odbitek z różnych okresów fotograficznego życia autora, w tym z pół setki zasługujących na szczególną uwagę. Ażeby jednak mogło dojść do tego typu konstatacji, spotkaliśmy się w jego domowej pracowni 13 grudnia 2012 roku, gdzie – na potrzeby tego tekstu – cyfrowym aparatem Sony DSC-H20 (z obiektywem Carl Zeiss Vario-Tessar) zreprodukowałem 80 najbardziej interesujących mnie prac. W tych oryginalnych odbitkach (noszących niekiedy znamiona materii zapomnianej, ale nie wyrzuconej), istnienia których wcześniej mogłem się tylko domyślać, nie odkryłem żadnego estetycznego heroizmu, żadnej konceptualnej drogi przez mękę, niczego, co kazałoby mi zmienić zdanie na temat dojrzałych, zamkniętych już cykli Szymanowskiego. Co więcej, owe wczesne dokonania fotograficzne umocniły mnie raczej w przekonaniu, że autor tych prac od początku – mimo różnych, podejmowanych przez siebie eksperymentów formalnych³ – zmierzał ku wyznawanej od jakiegoś czasu (a zdefiniowanej i praktykowanej wspólnie z Bogusławem Biegowskim) fotografii ubogiej⁴.

Kiedy oglądałem te kadry po raz pierwszy w domowej pracowni Lecha Sz., kiedy brałem do ręki „wiekowe” niekiedy papiery z utrwalonymi na nich obrazami, przypomniał mi się pewien tekst Mieczysława Porębskiego, a właściwie fragment jego książki zatytułowanej „Ikonosfera”: *Pierwsze obrazy, które przyciągały uwagę człowieka, nie były wytworzone jego*

³ Patrz: umieszczone w tekście reprodukcje nr 1, 3, 4, 13, 16, 19 i 20.

⁴ Patrz: *Aneks. Bogusław Biegowski – Lech Szymanowski, korespondencja.*

*ręką. Jawiły mu się w spokojnym lustrze wody, kładły cieniami u jego stóp, towarzyszyły jego krokom, objawiały się o zmroku w ciemnych kształtach leśnego poszycia, nocą przychodziły w snach*⁵.

Tak więc, oglądając te kadry i biorąc do ręki stare odbitki z utrwalonymi na nich obrazami, odnosiłem wrażenie, że niczym archeolog wizualności przenoszę się w dawno minioną epokę przeddigitalną, kiedy proces fotografowania był (stawał się) pełnym namysłu przedłużeniem procesu patrzenia i oglądania. Rejestracja obrazu dokonywała się wówczas bez specjalnych emocji towarzyszących zazwyczaj świadomym działaniom konceptualnym, była więc rodzajem fotochemicznego zapamiętywania lub zatrzymywania małego wycinka czasu i rzeczywistości przypisanych do określonej przestrzeni, ale – co ważne – bez artystowskich⁶ pretensji. Widoczne na tych odbitkach zabiegi formalne, poniekąd wtórnie estetyzujące prostą czynność rejestracji a potem utrwalania obrazu na papierze światłoczułym, nie wychodzą u Szymanowskiego poza równie prosty kolaż (1), barwienie (3, 4), tonowanie (7, 15, 16, 17) czy ręczne fakturowanie ostrym narzędziem powierzchni obrazu (20).

2.

Lech Szymanowski pozostaje w fotografii wierny technice analogowej i światłoczułym solom srebra od początku swojej drogi (przełom lat 70. i 80.) po dzień dzisiejszy, z drobnym, choć mało istotnym w jego twórczości epizodem cyfrowym, o

⁵ Mieczysław Porębski, *Pochodzenie obrazów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, WUW, Warszawa 2012, s. 27. Fragment książki *Ikonosfera*, wydanej po raz pierwszy w 1972 roku, Warszawa, PIW.

⁶ **Artystowski** – stawiający formę i walory artystyczne dzieła sztuki nad jego treścią; mający kunsztowną, wyrafinowaną formę. Źródło: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2003, tom 1, s. 128.

czym jakiś czas temu pisał na swoim blogu także przy okazji cyklu „Parki i ogrody”, kiedy to do pewnych motywów wrócił z kamerą bez prądu i matrycy upstrzonej pikselami. O tym, dlaczego tak się dzieje, traktuje przede wszystkim jego fotoblog – rodzaj intelektualnego dziennika (nie ukrywam – jakich mało), w którym na równych prawach gości historia, literatura i fotografia (oraz muzyka), a którego lekturę polecam szczególnie osobom poszukującym sposobu na werbalizację swoich odkryć i fascynacji, na prostą rejestrację bardzo niekiedy ważnych przemyśleń. Ale nie tylko fotoblog jest tutaj istotny. Autor bloga dużo czyta analogowo, penetruje pokłady wiedzy rozproszone w bezkresie Internetu. Bywa, że znajduje tam rzeczy i treści przydatne i jemu, i komuś, kto próbuje zrozumieć lub choćby tylko poznać jego drogę do skrajnie rygorystycznego dokumentalizmu. Oto na przykład, krótko przed końcem roku 2012, Lech Sz. podrzucił mi linka do pewnego tekstu, który, jak pojąłem, zawierał istotne sformułowania i opinie, wręcz niezbędne dla zrozumienia jego własnej idei – analogowej fotografii ubogiej. Oto ważne, jak miemam, fragmenty tego tekstu, zatytułowanego ***Spotkanie z André Rouillé w Krakowie – projekt Photo Proxima***, którego autorką jest Joanna Fedorowicz reprezentująca Akademię Athanor:

Fotografia srebrowa urodziła się z potrzeby społeczeństwa przemysłowego, a polegała (i polega nadal) na zatrzymaniu, gdyż w jej naturze zapisany jest bezruch. Zatrzymany i utrwalony obraz ma charakter atemporalny, gdyż jest elementem pamięci martwej, statycznej. Tym samym zaprzecza czasowi i jest przeznaczony do wieczności. Ponadto materialność kliszy srebrowej hamuje cyrkulację, skazuje zdjęcie na pozostanie w miejscu, najczęściej w albumie. Zatem, można by powiedzieć, że fotografia tradycyjna ma naturę dośrodkową. Aby powstała fotografia srebrowa, a więc obraz rzeczy, potrzebna jest wymiana energetyczna od rzeczy do rzeczy – i to w całym procesie powstawania obrazu jest najważniejsze.

Ta wymiana na dodatek wymaga czasu, potrzebuje koncentracji, wrażliwości, serca i spokoju umysłu. A wszystko po to, aby nadać obrazowi znaczenie.

Fotografia cyfrowa zaprzecza zaś charakterowi fotografii srebrowej. Owszem, również utrwała obraz, jednak w zupełnie innych warunkach i na dodatek potrzebuje do tego tylko ułamka sekundy. Fotografia cyfrowa jest więc innym obrazem przeznaczonym dla zupełnie innego świata, dlatego bezcelowa jest dyskusja oceniająca te dwie różne techniki fotograficzne. Od wartościowania odżegnywał się też André Rouillé. Rouillé zwrócił uwagę na to, że nie jest dziwnym fakt, iż rozwój fotografii cyfrowej zaskoczył wszystkich swoim tempem, bo pliki cyfrowe to po prostu ruch. Natura zapisu elektronicznego jest taka, że podlega on ciągłemu przemieszczaniu – przepływa falami wirtualnych kanałów, np. zrobię zdjęcie w Krakowie, a za cztery minuty obejrzy je kolega w Kanadzie. Celem fotografii cyfrowej jest zatem uchwycenie obrazu, ale już nie zatrzymanie go, a więc zachowuje się ona wbrew utrwalaniu – jest mobilna, szybka i lekka, posiada charakter wirtualny jest wszędzie i nigdzie. Jej odśrodkowe nastawienie polega na natychmiastowej dostępności, wyrzucamy ją na zewnątrz aby za chwilę zastąpić nowym plikiem. A typ utrwalania? Fotografia srebrowa ma moc dokumentalną, natomiast cyfrowa to połączenia wbrew naturze, bo od momentu uchwycenia obrazu następuje zerwanie więzi energetycznej i fizycznej pomiędzy rzeczami i obrazami rzeczy, a zdjęcia zapisane w pliki cyfrowe stają się istotami języka – tłumaczą światło na język informatyki.

Jaki zatem obraz społeczeństwa według André Rouillé wylania się z tych rozważań? Jesteśmy społeczeństwem, które niestety utraciło pochodzenie i rozpoznanie desygnatu. Obecnie wyznajemy inny system prawdy, bowiem żyjemy w epoce iluzji, w epoce wątpliwości. Dlaczego? Era cyfrowa to koniec epoki,

gdzie każda rzecz istniała zanim została zapisana i utrwalona na fotografii. Wcześniej człowiek tworzył budujące, ikoniczne obrazy rzeczy – tworzył wówczas system prawdy. Dzisiaj dostępne modulacje obrazu dają możliwość jego zmiany w nieskończoną ilość wersji – wytwarzamy więc iluzję prawdy i pozorną elastyczność, która zrywa ciągłość istniejącą w kulturze, w życiu, w ludziach, a ci stają się oderwani od świata rzeczywistego. Od świata w ogóle. Zachodzi zmiana bytu, bo nie jesteśmy dziś skrepowani zasadami geometrii, możemy łamać kanony estetyki, wszystko jest dozwolone, ba, wiele z tych elementów znajduje ogólną aprobatę społeczeństwa czy wręcz aplauz – fotografia cyfrowa ma zatem charakter ontyczny, jest symbolem epoki chwili ⁷.

3.

Ku mojej radości wszystko się zgadza. Fotografia srebrowa Lecha Szymanowskiego, a więc i te kadry, które zostały przed chwilą wyjęte z szuflad i teczek celem ich zreprodukowania, polega – zgodnie z cytowanym przed chwilą tekstem – na zatrzymaniu, gdyż w jej naturze zapisany jest bezruch. Jej materialność, a wręcz organiczność, hamuje cyrkulację obrazów, czego dowodem jest odcięty od świata mediów, odcięty na zawsze od Internetu zbiór odbitek, na które się powołuję i które umieściłem na końcu tego tekstu. A teraz powtórzmy jeszcze słowa: „*Aby powstała fotografia srebrowa, a więc obraz rzeczy, potrzebna jest wymiana energetyczna od rzeczy do rzeczy – i to w całym procesie powstawania obrazu jest najważniejsze. Ta wymiana na dodatek wymaga czasu, potrzebuje koncentracji, wrażliwości, serca i spokoju umysłu. A wszystko po to, aby nadać obrazowi znaczenie*”. Czyż wraz z pojawianiem się kolejnych roczników wyposażonych w cyfrowe rejestratory obrazu, nie przypominają one (odbitki Szy-

⁷ Źródło: <http://athanor.pl/spotkanie-z-andre-rouille-w-krakowie-projekt-photo-proxima.html>

manowskiego) coraz bardziej cytatów z książki wiedzy tajemnej, po którą (aby ją osiąść) trzeba wyprawiać się w dalekie krainy, do ostatnich ciemni mokrych, gdzie koreksy, powiększalniki i maskownice strzeżone są niczym insygnia władzy (regalia) dawno wymarłych pokoleń alchemików?

Pewien zaprzyjaźniony ze mną fotograf-rzemieślnik zapytany nie tak dawno, czy wybiera się na noworoczne spotkanie gnieźnieńskich fotografów, odpowiedział, że się nie wybiera, bo w tym gronie od dawna nie ma praktykujących fotografów. To są niemal bez wyjątku cyfrowi rejestratorzy obrazów, którzy albo od dawna tego nie robią, albo nigdy nie uprawiali prawdziwej fotografii analogowej w pełnym rozumieniu tego słowa. Bo według moich skromnych wyobrażeń – dodał jeszcze ów rzemieślnik – fotografem jest ktoś, kto sam potrafi skomponować i nałożyć emulsję światłoczułą na szybę, a potem założyć ją do aparatu skrzynkowego, naświetlić oraz wywołać i utrwalić utajony obraz, a wreszcie samodzielnie z tak uzyskanego negatywu zrobić pozytywowe odbitki na prawdziwym papierze światłoczułym. Oczywiście we własnej ciemni... Tak więc wyszło na to, że autor tych słów ma poniekąd rację, bo jedynym praktykującym w tym gronie fotografem (według przytoczonej definicji) jest tylko Bogusław Biegowski, de facto poznaniak z Trzcianki gościnnie fotografujący Gniezno.

A Lech Szymanowski? Jego stare, wyjęte z szuflady odbitki, które doskonale tłumaczą się w kontekście późniejszych, także zamkniętych już i podsumowanych cykli, ujmują mnie swoją surowością i bezkompromisowym podejściem do analogowej materii. Wygląda na to, że dominująca w tym zestawie estetyka dokumentu, pozbawiona jakichkolwiek ozdobników i uszlachetniaczy, jest właśnie tym, czego ich autor szukał przez lata na drodze doświadczeń i eksperymentów formalnych, ową skondensowaną surowość i ubogość swojej fotografii uzysku-

jąc w przywołanym tu na początku cyklu „Wapno”. Stąd, z tego miejsca, do umiejętności tworzenia własnych klisz wielkoformatowych jest już tylko niewielki krok, choć przecież nie ma takiej konieczności, gdy pracuje się średnioformatowym aparatem Rolleiflex MX Automat z 1951 roku (6x6) i na przeterminowanych, na przykład 30-letnich papierach barytowych. Można zaryzykować opinię, że w ten sposób zamknął się cykl przemian w świadomości fotograficznej Szymanowskiego, który teraz już wie, jak wcześniej albo nie wiedział, albo tylko przeczuwał, skąd przychodzi i dokąd zmierza. Inne aspekty tego procesu ujawniają się w korespondencji Lecha Sz. z Bogusławem B. (patrz: Aneks), a ja ze swej strony pozwolę sobie jeszcze tylko na dwa cytaty. Najpierw Mieczysław Porębski z przywołanego już tutaj źródła:

*Władza kreowania obrazów obwarowana została rytuałem: aktu kreacji powodującego trwałą czy przejściową obecność tego, co nieobecne, dokonywano poza obrębem codzienności, na najdalszym krańcu znanego sobie świata – w labiryntach wąwozów skalnych, w głębi jaskiń po to już tylko odwiedzanych. Ten wybór miejsca nie jest zapewne przypadkowy. Wskazuje, że sam obraz pojmowany był jako coś, co pojawia się na granicy dwu różnych uniwersów, pośredniczy między nimi, służy ich wzajemnej komunikacji*⁸.

Na koniec Lech Szymanowski ze swojego bloga. Wpis ze środy, 19 grudnia 2012: **Inspiracje. Istota rzeczy – Albert Renger-Patzsch.**

[...Czas mamy okołoświąteczny, warto więc nieco wyhamować i rzucić spojrzenie wstecz, na jedno ze zjawisk z historii kultury, które ciągle jest żywe i bezustannie inspiruje.

⁸ Mieczysław Porębski, op. cit., s. 28

Albert Renger-Patzsch (1897-1966) wraz z Augustem Sanderem i Karlem Blossfeldtem, był jednym z niekwestionowanych pionierów dwudziestowiecznej fotografii niemieckiej. *Rzeczywiście, to co Sander osiągnął w fotografii portretowej oraz Blossfeldt w fotografii roślin, do tego doszedł Albert Renger-Patzsch w wizualizacji przedmiotów i świata materialnego**). Jako jeden z twórców, opozycyjnego wobec ekspresjonizmu ruchu, który z czasem stał się znany jako *Neue Sachlichkeit* (Nowy Obiektywizm, Nowa Rzeczowość) dążył do dokładnego odwzorowania wyglądu obiektów, ich form, materiałów i faktury. (...)

Programowo odrzucał wszelkie dążenie fotografów do sztuki a zarazem własne ambicje artystyczne, wierząc, że fotograf powinien starać się uchwycić *istotę obiektu*. Wzywał kolegów fotografów do dokumentowania, a nie uprawiania sztuki. Najbardziej znanym dziełem Renger-Patzscha jest album **Die Welt ist Schön** (*The World is Beautiful; Świat jest piękny*), który stał się jedną z najbardziej znaczących książek fotograficznych kiedykolwiek opublikowanych (...).

Albert Renger-Patzsch zaprezentował *typologiczne* podejście do fotografii dokumentalnej na długo przedtem zanim Bernd i Hilla Becher pokazali światu swoje kolekcje cementowni i wież kopalnianych. Analizując zróżnicowanie form natury, pokazywał zarówno faliste linie kwiatów dalii i najeżone kolumnami osty i kaktusy. Z drugiej strony dokumentował reprezentatywne obiekty przemysłowe, ale i lasy, pola, łąki i pastwiska z okalającymi je drzewami i liniami kominów fabrycznych w tle. (...) Mimo wyrzekania się sztuki Renger-Patzsch uważany jest za jednego z największych i najbardziej wpływowych artystów fotografii XX w. **Bardzo często łapię się na tym, że właśnie zrobiłem zdjęcie w stylu Renger-Patzscha :-)**⁹ ...]

*) Ann Wilde, Jurgen Wilde i Thomas Weski w Albert Renger-Patzsch, *Fotograf obiektywizmu*.

⁹ Źródło: <http://pinholeandphotodocument.blogspot.com/search?updated-max=2012-12-22T17:06:00%2B01:00&max-results=1>

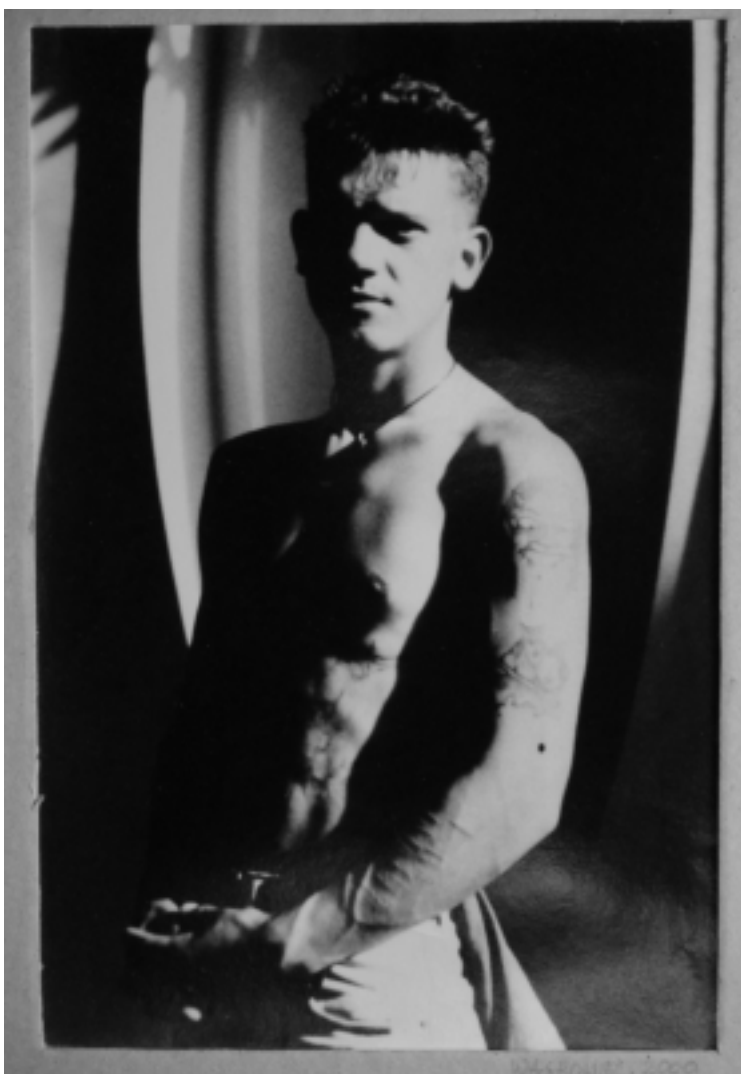
*

A ja, czytając blog Lecha Sz., czytając jego korespondencję z Bogusławem Biegowskim, a także oglądając jego wyjęte z szuflady odbitki łapię się na tym, że oto... trafiłem na człowieka, do którego określenie *fotograf* (to z definicji zaprzyjaźnionego rzemieślnika) pasuje jak ulał. Mało tego, raz po raz wyobrażam sobie, że poszczególne kadry zaprezentowanego tutaj zestawu można by przypisać do kilku różnych, jakże cenionych przez krytyków i historyków, nurtów polskiej fotografii współczesnej. Ale to jest już temat na zupełnie inną opowieść, w której niewiele spraw dałoby się zamknąć we frazie „na pewno”. Pozostawmy więc przy pewnikach własnego chowu. Na potrzeby tego tekstu zreprodukowałem 80 odbitek, 20 postanowiłem zaprezentować czytelnikom książki, a od ich autora i właściciela usłyszałem: *Ja dokonałbym innego wyboru, ale to jest twoja koncepcja, więc spróbuj ją obronić*. Cóż, niech kadry bronią się same, a ja zapewniam tylko, że wszystkie zaprezentowane tutaj fotografie Lecha Szymanowskiego są reprodukcjami z oryginalnych papierowych odbitek. Ich skrócone, ponumerowane opisy znajdują się na końcu artykułu.

Potem zaczyna się Aneks – nietypowa, jak na tego rodzaju publikacje epistolografia dwóch praktykujących i poszukujących własnej formy oraz czystej estetyki fotografów analogowych. Wyboru listów dokonał Lech Sz., a ja tylko poddałem je nieznacznej redakcyjnej obróbce. Zupełnie na koniec trafił „Manifest” podpisany przez Lecha Sz. i Bogusia B. – niezwykle dzisiaj rzadki przykład ekspresji intelektualnej przyjmującej kształt deklaracji programowej, za którą stoi doświadczenie, refleksja, ale i potrzeba zachowania, a może nawet ocalenia fotograficznego (analogowego) systemu wartości.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

1. Manuela, ok. 1998 r., czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, fotomontaż 20x30 cm.
2. NN, 2000 r., czarno-biała reprodukcja kolorowego zdjęcia, odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 14,5x22 cm.
3. Martwa natura, ok. 1998 r., czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa, tonowanie sepia, barwienie tuszami, papier speed 24x30 cm.
4. Las Meninas, z cyklu Kudowa-SC 2003-2005, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, tonowanie blue, barwienie tuszami, 24x30 cm.
5. Skórzewo, 2011/08, zdjęcie rodzinne, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze typu speed, 30x40 cm.
6. Artemiusz Ihnatowicz w wieku 100 lat, ok. 1998 r., czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze typu speed, tonowanie wzmacniaczem miedziowym 30x40 cm.
7. Skoki, 2003/06, odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, tonowanie sepiowe, 22,5x16cm.
8. Wągrowiec, 2000 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 23x16cm.
9. Gołańcz, 1993 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 23x19cm.
10. Grobowiec Kęglów w Durowie, po 2005 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze typu speed, 23x16cm.
11. Chłopcy. Lwów, 2008/04, odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 40x30 cm.
12. Wapno pszenno-buraczane, 2005 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 23x19cm.

- 13.** Aula LO w Wągrowcu, 2005/02, odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 22,5x15 cm.
- 14.** Wągrowiec, 2005 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 23x16cm.
- 15.** Wągrowiec, 2005 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, sepia, 23x16cm.
- 16.** Skoki, 2003/06, odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, sepia, 22,5x16cm.
- 17.** Czeszewo, 2004 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, sepia, 22,5x14,4 cm.
- 18.** Jelenia Góra – Cieplice, 2004 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, 22,5x14,5 cm.
- 19.** Pinhole 0, 2004 r. Fotografia otworkowa. Odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, lekkie tonowanie blue, 22,5x15 cm.
- 20.** Bez tytułu, 2007 r., odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym, mechaniczna ingerencje w fakturę zdjęcia, 40x30 cm.

Aneks

Bogusław Biegowski – Lech Szymanowski

(korespondencja, fragment)

12. 12. 2011

LS do BB

Wisia przyniosła mi dzisiaj bardzo interesującą rozmowę z kierownikiem działu fotografii w Narodowym Archiwum Cyfrowym (www.nac.gov.pl) zamieszczoną w czasopiśmie branżowym (www.nac.gov.pl/files/NAC_ulotka_0.pdf) „Biblioteka”. Nie zdawałem sobie sprawy z tego, że istnieje taka instytucja. Pan Kwiatek mówi o tym, jak ważne jest opisywanie zdjęć. W zasadzie wszystkie fotografie (opisane) są ważne, bo nie można przewidzieć co będzie interesowało badaczy za 50 czy 100 lat. Może więc nasze fotografowanie ma jednak jakiś sens. Ciekawy jest wątek o sposobach przechowywania. Do tej pory w NAC zdigitalizowali ponad 150 tys. zdjęć. Przy obecnej technologii oraz liczbie pracowników, biorąc pod uwagę, że rocznie przybywa 20 tys. kadrów, mają pracy jeszcze na jakieś 750 lat.

16. 12. 2011

BB do LS

Przede wszystkim dziękuję za pozytywne wspomnienie sobotniego spotkania. Niestety, nie mogłem być dłużej. Ale nawet jak bym mógł, to bym już dłużej nie wytrzymał słuchania Tomaszczuka i jego „belferskich” wywodów (szkiełko i

oko). Mogło się skończyć jatką... Jakie ma znaczenie kółko między nogami wielbłąda?

Fotografia to nie malarstwo, gdzie można wytworzyć idealny obraz (kompozycja czysta i klarowna, po prostu ideał). Choć próbowali, np. Bresson. Ta tradycja, jak widać, żyje u niektórych. Osobiście wolę tradycję Franka. Choć to nieistotne.

Mimo, że staram się jakoś panować nad warsztatem, to przekaz jest najważniejszy. Idealne (wylizane) fotogramy jakoś mnie nie interesują. Rozumiem, że Władek miał w zamyśle, żeby fachowcy omówili i ocenili fotografie uczestników. Jakiś zamysł edukacyjny tu był. Ale takie szkolarskie wykonanie jest nie do przyjęcia. Myślę, że anonimowość jest tu niepotrzebną fikcją. Znałem przynajmniej połowę zdjęć. Lepiej by było, żeby autor mógł się bronić i dyskutować z zarzutami. A tak zostają jakieś domysły, że autor coś chciał, a może ma świadomość, a może nie, albo to przypadek albo nie. Dyrdywały. Jest na sali to można zapytać i już. Same zdjęcia są bezbronne, zwłaszcza te autorów poszukujących czegoś więcej niż idealnego kadru czy tonacji. To tyle o tym i tak zbyt dużo....

18. 12. 2011

BB do LS

Mimo, że nie czuję się dokumentalistą, skrupulatnie opisuję swoje zdjęcia. Ostatnio przed naświetleniem opisuję papier. Data, warunki ekspozycji, wywoływacz etc. i, co ważne, nr odbitki z negatywu (jeżeli nie trafię za pierwszym razem i muszę powtarzać). Oto, jak wygląda taki przykładowy zapis – NBW/912/11/12/245/LT#1, co znaczy: negatyw czarno-biały, format 9x12 cm, wykonany w grudniu 2011 r., odbitka litowa pierwsza. Może to się kiedyś komuś przyda....?

A co do sobotniego spotkania, to lepiej chyba poprzestać na zdefiniowaniu różnicy.

Tak przy okazji, zastanawiam się, jaka jest różnica między usunięciem z planu a wymazaniem? Szkoda, że nie zostałem dłużej. Można by podyskutować. Zastanowiła mnie różnica między reportażem a dokumentem, a dodałbym jeszcze od siebie – kreacją? Nigdy o tym nie myślałem. Dla mnie takie rozgraniczenia nie są ważne. Pewnie dla widzów „Armadilla” tak. Może trudniej przychodzi mi wyobrazić sobie reportaż bez ludzi, no może z wyjątkiem takich sytuacji ex post humanoidalnych, np. Czarnobyl. Osobiście w dokumencie raczej bym nie przedstawiał i nie wymazywał. Gdy fotografowałem wieże, to raczej czekałem, aż samochód odjedzie sam, starałem się być na miejscu, kiedy nie będzie już liści, ale niczego nie usuwałem. Ale chyba nie ma o co kruszyć kopii. Oba pojęcia (*reportaż* i *dokument*) wydają mi się archaiczne i staram się ich nie używać. Przeczuwam inną drogę dla fotografii.

19. 12. 2011

LS do BB

Cześć. Odpowiadam na gorąco. Szukać różnicy między dokumentem a reportażem to nie nasza broszka, zostawmy to teoretykom. Z kolei jest duża różnica między przedstawianiem, przygotowaniem planu a wymazywaniem. Wymazywanie ma istotne znaczenie w dokumencie, bo dla potomnych może być manipulacją w obrębie rzeczywistości (np. likwidowanie ze zdjęć wizerunków dygnitarzy stalinowskich). Dotyczy to nie tylko fotografii. Już w starożytnym Egipcie rozbijano pomniki i wizerunki „złych faraonów”, zacierano teksty itp. Podobnie

robili Rzymianie. A dzisiaj? Pomniki twórców komunizmu, Saddama... Zmiany nazw ulic na słuszne.

W tzw. dokumencie wymazywanie jest nagminne, a efekty urastają do sztuki niebotycznej. Choćby Andreas Gursky. On swoje wydruki pozbawia rzeczy niepotrzebnych przez wymazywanie, dla czystości formy. Zupełnie niedawno głośno było o projekcie dokumentalnym (niestety nie pamiętam nazwiska), w którym autor usunął reklamy i billboardy z widoków naszej stolicy.

Różnica między dokumentem a reportażem jest bardzo cienka. Cała praca Franka to z pewnością dokument, ale pojedyncze zdjęcia mogą być reportażem? Dużo mogłoby być tych dywagacji i można by odjechać w dalekie, odległe obszary i po drodze zgubić istotę fotografii. „Róbmy swoje”.

Ciekawym zjawiskiem może być proces przekształcania się dokumentu w dokumentację. Chodzi mi o to, w jaki sposób zdjęcie wykonane jako reportaż, dokument, zdjęcie wykonane bez tych zamiarów – po wielu latach odkryte zostaje w jakimś archiwum i odarte zostaje z artyzmu, wszelkich zamysłów autora i jest tylko dokumentacją zdarzenia, przedmiotu. Dla archiwisty istotne jest tylko to, co jest przedstawione na zdjęciu. Inne fotografie łądzą w galeriach i są dziełami sztuki dokumentu. Miłego dnia.

Lech



BB do LS

Cześć. Wdarła się nagle Olga P. w nasze rozważania o dokumencie. Chciałbym wątek zakończyć, przynajmniej spróbować. Nie ma potrzeby wdawać się w jałowe dyskusje o wyższości... czy istocie, albo czym jest PRAWDA? Chodziło mi o zwykłą fotograficzną przyzwoitość. Może też, żeby nie iść na łatwiznę, może szukać swojej, trudniejszej drogi. W takich momentach przypomina mi się opinia Herberta o wyobraźni. Nabijał się z „rozbuchania” i braku umiaru u surrealistów. Zaakceptowanie ograniczeń fotografii może być jej podstawową wartością. Odcisk, relief, a nie wygenerowany „wizual”, gdzie wszystko można poprawić.

Tej przyzwoitości wymagałbym również od teoretyków (oceniających, którzy mają realną władzę sądenia, czyli, że mogą przyznać nagrodę lub nie). Nadmierne zainteresowanie nieistotnymi dla przekazu szczegółami może wypaczyć sens fotografii.

Ale to tak na marginesie. Temat jest obszerny i warto do niego kiedyś wrócić. Teraz muszę robić bigosy i makowce. Bardzo dziękuje za Smogulec 2/4. Włączam do kolekcji. Zastanawiam się, skąd taki niecodzienny format? Proporcje boków chyba 5:6. Bardzo uspokojony prawie kwadrat. Ramka czarna sugeruje, że to cała klatka. Z tonacji wynika, że papier mocno leżakował, a i wywoływacz też nie pierwszej świeżości. Światła lekko kremowe. Najważniejsze to szczegóły w czerniach, całe bogactwo. Najciemniejsze partie to liście hедера felix. Dla mnie neo-piktoralizm z górnej półki. Pozdrawiam serdecznie

Boguś

24. 12. 20112

LS do BB

Do Olgi chyba jeszcze wrócimy. Znalazłem jeszcze kilka jej zdjęć(http://www.vgallery.ru/ru/artists/artists_polesovschikova.htm). Szczególnie urzekło mnie to ze słoniem.

Uściśliam: format negatywu wynosi dokładnie 4,5x6. Mój aparat 6x6 ma załączoną dodatkową ramkę w tym formacie. Konstrukcja jest produkcji niemieckiej, a to naród praktyczny i oszczędny. Dzięki temu zyskuję dodatkowe 4 klatki na filmie 120 i jest to nadal średni format ;-). Te proporcje są bardziej uniwersalne niż kwadrat.

Dzięki za dogłębną (w stylu Sherlocka Holmesa) analizę zdjęcia. Cieszę się, że się podoba. Jest jeszcze kilka zdjęć z tamtej wycieczki, przy najbliższej sesji w ciemni je powiększę. Do szybkiego zobaczenia. Z pozdrowieniami

Lech



30. 12. 2011

LS do BB

Ostatnie dni roku udało mi się spędzić głównie na lekturach. Filmowo też, ale bez objawienia. Wręcz z poczuciem straconych 2 godzin poświęconych na film Clooneya („Idy marcowe”). Temat polityczny, może i ważny, ale nudziarstwo straszne. Za to gruntownie „przerobiłem” (jak zapowiadał Śliwczyński) OSTATNI! numer „Kwartalnika Fotografia”. Ważny temat przewodni numeru i konkluzja, że fotografowanie biedy i nieszczęść ludzkich nie prowadzi do jakiegokolwiek zmiany sytuacji tych ludzi. Tekst Macieja Pisuka to jeden z najlepszych, najbardziej humanistycznych tekstów o fotografii

jakie kiedykolwiek czytałem. Zwrócił uwagę na ważne rzeczy, które pomijają zwykle krytycy, czyli ten aspekt ludzki, o fotografii, który podchodzi do tematu jako człowiek, a nie jako zimny rejestrator. Rzecz jest o relacjach itp. Bardzo mnie ten tekst poruszył.

Dzisiaj wchłonęła mnie rzecz o magii i mitach średniowiecza. Świetne podsumowanie i uporządkowanie moich ostatnich badań. Znalazłem tam inspirację do tematu, z którym spróbuję się zmierzyć. Najpierw jednak sprawdzę, czy ktoś już od tej strony nie zabrał się za to wcześniej.

Moja penetracja fotografii rosyjskiej posuwa się powoli, ale temat zaczyna się odkrywać. Na **Lens culture** są konkretne – (www.lensculture.com/russia.html) 43 (!) nazwiska rosyjskich artystów! Dopiero zacząłem przeglądać pojedynczych artystów. Jest tam dużo fotografii w stylu naszego tzw. „nowego dokumentu”. Jest też wiele rzeczy przerażających... Chyba warto będzie się wgłębić w temat, a może i coś zorganizować?

Zabrałem się też za fotografię serbską, ale jak na razie pole-
głem. Piękne tradycje (Anastas i Milan Jovanović) ale współ-
cześnie pustynia. Znalazłem tylko Zorana Dordevicia. Jeden z
projektów podobny do moich „Parków i ogrodów” + mgła.
Zresztą zajrzyj na jego portfolio www.dordevic.in.rs/. Co do
moich „Parków...” to projekt jest zaplanowany na kilka lat. I te
najważniejsze zdjęcia chyba jeszcze nie powstały. Dzięki za
słowa, które zachęcają do kontynuowania tematu.

Lech

LS do BB

Czytając o magii i wierzeniach w średniowieczu znalazłem wiele odniesień do Tolkiena, a raczej inspirowanie się Tolkiena na rzeczywistym życiu duchowym (i codziennym) w pierwszym tysiącleciu n.e. Wszystko skończyło się oglądaniem przez 3 kolejne dni Nowego Roku wszystkich części „Władcy Pierścieni”. Zajął to trochę czasu, ok. 10 godzin – i niewiele zostało na inne zajęcia. Nie żałuję, dopiero po takim intensywnym oglądaniu docenić można ogrom przedsięwzięcia. Peter Jackson nie obniżył poziomu w żadnym momencie. Przekaz jest mocny, czytelny, konstrukcja przejrzysta. Polecam! Bardzo lubię takie intensywne oglądanie. Np. „Ojciec Chrzestny” 4 części w 2 dni. Kiedyś jeździłem na seminaria Federacji DKF, czy do Łagowa, po intensywne chłonięcie obrazów. Dzisiaj wolę wygodniej na własnym tapczanie, chociaż zamierzam wybrać się w przyszłym roku na co najmniej jedną dużą imprezę filmową.

Zbieram też rozproszone materiały związane z fotografowaniem Rgielska (10 lat!) – pierwsze szkice są już na blogu. Lubię fotografować ludzi, chociaż np. portret to nie moja bajka. Powstają ciekawe relacje, ludzie lubią opowiadać o sobie, trzeba im tylko na to pozwolić. Myślę o zakupie jakiegoś narzędzia do nagrywania mowy i naturalnych dźwięków w dobrej jakości (dyktafon?). Zamierzam jeszcze zrobić „coś” w dziedzinie tzw. fotografii humanistycznej. Znalazłem kilka ciekawych myśli u Aleksandra Ledóchowskiego („Ulotne obrazy”, 1998), co prawda o filmie, ale z pewnością dadzą się przełożyć na naszą działkę. Ale o tym następnym razem, bo dopiero zacząłem „przerabiać”, a już po kilku kartkach tekst daje wiele do myślenia.

4. 01. 2012

BB do LS

Dziś w nocy skończyłem „Uporczywe echo” Theo Richmonda. Nie mogę sobie wyobrazić satysfakcjonującego albumu fotograficznego o żydowskim Koninie. W warstwie wizualnej po prostu go nie ma. Obraz nie da rady. Pamięć i jej werbalny przekaz tak. Podobnie jest z Miedzianką. Fotografię widzę tu jako przegraną strategię.

7. 01. 2012

LS do BB

Ostatnie dni mamy trochę luźniejsze, więc porządkuję swoje archiwum negatywów. Ścisłej byłoby powiedzieć, orientuję się, co w nim jest. Można by z tego materiału złożyć kilka wystaw, w 90% rzeczy nigdy nie pokazywane. Staram się układać w jakieś hipotetyczne tematy, trochę opisuję, aby ułatwić komuś pracę po mojej śmierci. W najbliższych latach będę to powiększał na barytach. Jestem jednak ze starej szkoły, która ceni odbitkę autorską.

Trudno mi cokolwiek wyrzucić, zostawiam nawet nieudane, zepsute odbitki. Co o tym sadzisz, zepsute wyrzucać czy zostawiać?

8. 01. 2012

BB do LS

Stosunek do własnych wytworów, w tym tych nieudanych, jest u mnie bardzo zmienny. Teraz zbieram wszystko, nawet próbki, tak się pojawił pomysł Fotografii Konkretnej. Kiedyś nisz-

czyłem prawie wszystko. Problem jest w tym, że wartość naszym fotografiom nadadzą inni. Oni zdecydują, czy będą warte więcej niż materiał na którym są zrobione.

10. 01. 2012

LS do BB

Jakiś czas temu oglądałem (po raz kolejny w ciągu kilku miesięcy, TVP Kultura) niezwykle dokument o mistrzach radzieckiej animacji. Była to chyba jedyna dziedzina sztuki w ZSRR, gdzie artyści mieli w miarę duży margines swobodnej działalności. Powaliła mnie sekwencja z Yurijem Norsteinem, który, pokazując swoje „analogowe” studio, snuł opowieść o swoim warsztacie i sztuce ogólnie. Wspomniany poprzednio A. Ledóchowski używa pojęcia „przygody duszy” w zetknięciu z arcydziełem. Czymś takim był dla mnie kontakt z tymi starszami, którzy w czasach radzieckich próbowali robić swoją sztukę, z założenia apolityczną w rozpolitykowanym świecie.

Norstein od 1981 r. pracuje nad ekranizacją „Szynełu” Gogola. Film miał być ukończony w 2007, jak dotąd (30 lat) autor ciągle nad nim pracuje. Informacji o zakończeniu prac nad filmem, albo o śmierci Norsteina, nie znalazłem. Film przed powstaniem zapowiadany był jako arcydzieło. Obawiam się, że dzieło przerosło twórcę, choć bardziej prawdopodobne jest, że przeszkadza mu zdrowie. Ma już przeszło 70 lat. Wracam do wspomnianego filmu o radzieckich animatorach... Tak więc w czasie rozmowy z francuską realizatorką filmu, Norstein mówi o tym, że jeżeli udaje mu się stworzyć genialną sekwencję, to nie ma możliwości jej powtórzenia. Nie tylko dlatego, że używa wyłącznie technik analogowych.

W sztuce zachodniej (ale i na Dalekim Wschodzie) artysta doskonałość uzyskuje przez regularny trening i ciągle, konsekwentne doskonalenie. W Rosji, w kulturze prawosławnej, praca i talent nie wystarczą – musi być jeszcze boskie dotknięcie. Od siebie mogę jeszcze dodać, że jeśli ktoś ma więcej talentu to i boskie wykończenie zdarza się częściej. Albo cytując Janusza Nowackiego (z rozmowy o pewnym kadrze): „Dobry ma szczęście”. Co nie znaczy, że możemy sobie odpuścić pracę nad sobą, jak sądzą genialni adepci. Sądzą, że nie muszą się uczyć, bo są genialni. Nawet młody Mozart ćwiczył codziennie.

16. 01. 2012

BB do LS

Usłyszałem wczoraj w wiadomościach sportowych, że trener polskich siatkarzy dał zawodnikom w prezencie gwiazdkowym książkę (tytuł z pamięci) „Talent jest przeceniany”. Jako osobnik, któremu wszystko przychodziło później i chyba trudniej niż wielu innym, mogę to w całości potwierdzić. Ci, co mają więcej talentu, mogą trochę (ale tylko trochę) mniej się męczyć. Szukałem dziś małej książeczki o Gurdżijewie. Jak pamiętam, jest tam kilka zdań na temat, o którym pisałeś. „Jakość” to podstawowy termin przez niego używany. Jak znajdę, to dam ci do przeczytania. Są to bardzo krótkie wypowiedzi o Gurdżijewie, m.in. Grotowskiego i Brooka...

LS do BB

Cześć.

Przejrzałem pierwszy rozdział wspomnianej przez Ciebie książki i okazuje się, że podstawą wybitności w jakiegokolwiek dziedzinie są „przemysłane ćwiczenia”, czyli ciężka harówka. Przeważnie, szczególnie w sporcie i tańcu, bywają one „nieprzyjemne i bolesne”, ale skuteczne. Do tego potrzebna jest jednak odrobina talentu i zamiłowania, aby wyrzeczenia ponosić i je sobie zracjonalizować.

Ciekawe, ilu zawodników ową książkę przeczytało? Problemem staje się umiejętność czytania. I czytania ze zrozumieniem tego, co się czyta. Bardzo często jestem świadkiem sytuacji, gdy ludzie rezygnują z obejrzenia seansu w kinie, ponieważ dowiadują się, że obcojęzyczny film jest wyświetlany z napisami. Za to nie ma problemów z frekwencją na filmach polskich (!).

Faktem jest, że co by o Gurdżijewie napisali złego, to nie można mu odmówić wpływu na życie umysłowe XX w. Znaleźć można u niego wiele wskazówek, które świetnie przekładają się na naszą działalność, choćby o dążeniu do „samodoskonalenia poprzez świadomą pracę i dobrowolne cierpienie” (w zasadzie to jest to samo, co w książce „Talent jest przece-niany”). I uważność, którą Gurdżijew uznawał za podstawę pracy nad samym sobą. Bardzo staram się tego pilnować, a Wisia szczególnie często zwraca mi uwagę na momenty, gdy tę uważność tracę.

Nie wiem, czy znasz rzecz Dariusza Kosińskiego pt. „Polski teatr przemiany”. Pdf jest na stronie www.grotowski.net. To, o czym ostatnio „mówimy”, jest chyba w rozdziale V, w części zatytułowanej „Akt”, na stronie 438. Jest tam m.in.

przytoczona – smaczna – rozmowa Grotowskiego z Cieślakiem o powtarzalności i „stosie”, która może brzmieć jak anegdota (s. 452). W Grotowskim cenię to, że nie był dogmatykiem, więc „nie ma jednej High Way, drogi idealnej” (w sensie – dla wszystkich).

18. 01. 2012

BB do LS

Uważność. Z tym u mnie bardzo słabo. Dodatkowo nie mam wsparcia w tej dążności. Miewam stany uważności, ale zbyt rzadko i jest to krótkotrwałe, np. jak jestem na motywie, albo lepiej w ciemni. Zastanawiam się, czy jeszcze przyjdzie kiedyś taki czas, gdy będę mógł się zajmować wyłącznie fotografią twórczą, tak jak w czasach trzcieńskich. Wtedy będzie szansa na uważność. Teraz od rana do wieczora chaos, tysiące obowiązków i spraw. Nie ma szans. A nie można być uważnym tylko trochę.

Z teatrem zerwałem radykalnie. Ale z przyjemnością przeczytam Kosińskiego.

Tak przy okazji: wielokrotnie rozmawiałem z kolegami z Ośrodka Grotowskiego z Wrocławia. Bardzo są otwarci na kontakty z osobami spoza teatru, którzy próbują myśl mistrza rozwijać w swojej pracy. Może to jakiś trop...?

LS do BB

Brak możliwości skupienia się wyłącznie na fotografii to chyba problem nas wszystkich. Trzeba się pogodzić z faktem, że jest to stan, do którego możemy jedynie dążyć.

Z drugiej strony, wcale nie jest pewne to, że gdybyśmy mieli nieograniczony czas i wielkie możliwości, to przełożyłoby się to na poziom twórczości. Może na ilość, może i na jakość prac (ciągle doskonalenie warsztatu), ale czy na zawartość myślową, przekaz duchowy – to nic pewnego. Wszystko, co robimy oprócz i ponadto, ładuje nas i rozwija (również to, co na pierwszy rzut oka wydaje się zbędne szkodliwe lub niepotrzebne, np. TV, zakupy). Nasz mózg wszystko to magazynuje, selekcjonuje, przetwarza, układa w ciągi... Wydaje mi się, że stan idealnej harmonii nie jest zbyt twórczy, może się myłę...

Z jednej strony renesans – idealne czasy dla rozwoju sztuki i artystów. Była nieograniczona kasa na najbardziej monumentalne i wymyślne projekty... i one powstawały. Podobnie w następnej epoce miał Velázquez: w uprzywilejowanej pozycji na dworze, nie musiał się troszczyć o byt powszedni... i tworzył arcydzieła. Z drugiej strony, daleko nie szukając, wybitna i oryginalna sztuka niezależna Polska w latach 80 XX w. (przeglądałem niedawno album i stąd skojarzenie). Czasy były biedne, szare, codzienność przytłaczała, a artyści, czerpiąc z tej zwykłości, tworzyli świetne rzeczy (mam na myśli „Kwie-Kulik”, Liberę, Łódź Kaliską, Dwurnika, Bałkę, przeróżne grupy twórcze). Po drodze musieli, jak wszyscy, stać w kolejkach, uczyć plastyki w szkole, zarobić na chleb codzienny. Na marginesie, przy okazji, Zofia Kulik ma bardzo ciekawą stronę (portfolio): www.kulikzofia.pl.

Zawsze, gdy jestem w Muzeum Narodowym w Poznaniu, przy okazji jakiejś wystawy czasowej, to biegnę na ostatni poziom po raz kolejny pomedytować montaż, witraże, mandale fotograficzne Z. Kulik. Mój podziw dla jej pracy (gigantycznej) nie ma granic (!). Rozmach, zegarmistrzowska precyzja i zawsze myśl poważna lub przekorna. Te prace są do oglądania i z perspektywy kilku metrów, i z bliska, a zachwycają poszczególne elementy, np. powielany w nieskończoność malutki Libera w przeróżnych pozach. Jest u niej to, o czym rozmawiamy ostatnio: ona doskonałość osiągnęła poprzez ciężką, mozolną pracę. Akt twórczy przechodzi w misterium. Znowu kłania się Grotowski. Wywołałeś go, więc mi ciągle chodzi po głowie. Wygrzebuję z zakamarków swojej biblioteki książki i opracowania kupowane jeszcze w czasach studenckich, szperam w Internecie. Może warto by spaść się na wyjazd do Wrocławia, do instytutu?

A co do dylematów Świetlicowych, to sugeruję przekształcenie w kierunku dyktatury. Model mistrz-uczeń. Mistrz przewodnik musi wiedzieć, kiedy uczeń jest gotowy do samodzielnej działalności. Niektórzy wcześniej, inni nigdy... Demokracja w sztuce się nie sprawdza. Czekam więc, aż się wynurzysz z tego Poznania, może przy okazji i ja zobaczę swoje otoczenie z innej perspektywy.

24. 01. 2012

BB do LS

Masz rację, że stan idealnej harmonii nie jest twórczy. Ograniczenia zmuszają do myślenia i wysiłku. Stan niedostatku wyzwala dodatkową energię. Sztuka dworska zabiła wielu artystów tak, jak nieograniczone budżety, ale jest też jakiś próg, kiedy ciśnienie codzienności zabija twórczą postawę, zamyka sferę ducha....

Tak na marginesie – przypomniał mi się klasyczny tekst o Velazquezie Ortegi y Gasseta. O geniuszu, więźniu braku konieczności.

„Witraże” Kulik mają dla mnie znaczenie głównie przez postać Libery, niestety. Jakoś nigdy nie mogłem się przebić przez rozbudowaną ornamentykę. Autorkę cenię bardzo za okres działalności w duecie z Pawłem Kwiekim. Ale jak będę w MN, to spojrzę może „spokojnym okiem”, może coś zadziała inaczej?

Nie wiem, czy myśl Grotowskiego znalazła zastosowanie w działaniach fotografów? Pewnie tak, choć nie wiem, czy w pełni świadomie. Ruch otworkowy dla mnie jest pewnym rodzajem „fotografii ubogiej”¹⁰. Myślę, że jest to dobry, może nawet jedyny sposób uprawiania fotografii, przez samoograniczenie się i eliminację „rzeczy” zbędnych.

¹⁰ To w nawiązaniu do koncepcji „teatru ubogiego”. Patrz: **Teatr ubogi** – koncepcja Jerzego Grotowskiego polegająca na realizowaniu teatru po odrzuceniu wszystkiego co jest w nim zbędne. W ten sposób w teatrze pozostają tylko aktor i widz, bez zbędnych ozdobników, typu dekoracje czy rekwizyty, a także bez podziału na przestrzeń sceniczną i widownię. Jednym z przykładów takiego stylu jest książka *Ku teatrowi ubogiemu*, która jest wiernym polskim odpowiednikiem historycznej książki Jerzego Grotowskiego *Towards a Poor Theatre*, przetłumaczonej na wiele języków i wydanej w wielu krajach, jednak długo nie publikowanej po polsku. Książka ta jest świadectwem myśli Grotowskiego i jego współpracowników z Teatru Laboratorium w latach 60. minionego stulecia. Stała się znana na świecie i weszła do kanonu myśli teatralnej, stając się klasyczną jej pozycją. Książka *Ku teatrowi ubogiemu* (ISBN: 9788392363507) ukazała się w Polsce w 2007 roku nakładem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_ubogi

LS do BB

Jednak stawiam na późniejszą Zofię Kulik, w tych kompozycjach jest mnóstwo symboliki, nawet niezbyt głęboko ukrytej. Nawiązuje ona do estetyki ikony lub witrażu. Proponuję zadanie sobie trudu przeczytania „kalendarium zk+pk”, jest tam akapit, „3 X 1972 Wt – Działania z Dobromierzem”. Nie było u nich rozgraniczenia między życiem a sztuką, ich życie codzienne było sztuką i odwrotnie...

Co do tej otworkowej fotografii ubogiej, to wydaje mi się, że to, co robi w tej dziedzinie Świetlica nie jest ani skromne, ani ubogie. Obrazy są monumentalne, wymagają kosztownych środków i materiałów, począwszy od skonstruowania maszyny a skończywszy na przygotowaniu do ekspozycji z transportem włącznie.

Aby je wykonać (do końca), potrzebna jest kolosalna praca dobrze zgranego zespołu, mnóstwo materiałów i środków. Paulina Wilk („Lalki w ogniu”) opisuje indyjski bazar: przystanęła obok kolesia, który sprzedawał orzechy kokosowe. Na poczekaniu wycinał dziurę w skorupie, wkładał w nią słomkę i już był gotowy napój, od razu w naczyniu, gotowy do spożycia, za kilka groszy. Pominięty został cały proces przechowywania, dystrybucji, pakowania, metkowania. Obyło się też i bez podatków, akcyz, zezwoleń itp. Prosto, szybko, tanio, bez pośredników. Tylko sprzedawca i klient.

Dostałem od Filipa kilka albumów (nie mógł się przeprowadzić ze wszystkim, a ja mam co pokazywać młodzieży na zajęciach). Wśród nich jest „The Polaroid Book” – zachwyca mnie to medium: jeden strzał, jedna odbitka, często niedoskonała, estetyka błędu jest metodą. Ciekawy jest układ książki, na sadujących stronach są obrazy różnych autorów, ale podobne kompozycyjnie czy tematycznie. Na końcu jest indeks i są

miniaturki, więc gdy mamy ochotę poznać prace konkretnego autora, to nie ma z tym problemu.

Co do profesora, to zapewne wybiega on do przodu, w rejony o jakich nawet nie śnimy. Historia (sztuki) osądzi czy był geniuszem, wizjonerem, czy tylko artystą.

Na koniec, na poprawienie humoru, „głupie teksty pisane helwetiką na zdjęciach”. Może to właśnie jest sposób na przełamanie.

25. 01. 2012

BB do LS

Co do Z. Kulik, to właśnie o to „mnóstwo symboliki” sprawa się rozbija. Na mój gust jest jej sporo, zbyt wiele. Dałbym sobie z tym spokój, gdybym nie przeczytał wczoraj w nocy takiego zdania: „Wszelkie tak zwane symbolizmy w sztuce są zwykle oznaką spadku twórczej siły. Albo są źródłem pomyłki artystycznej, którą określić można jako zdradę rzeczywistości” (W. Juszczyk, *Historia-wyobraźnia-tworzenie*, 1984, s.164). Nie pamiętam dokładnie, ale te prace zostały chyba zrobione specjalnie na wystawę (dla MN w Poznaniu) pt. „Od Syberii do Cyberii”. Zorganizował ją P. Piotrowski gdzieś w połowie lat 90-tych i tak tu zostały jako masa powystawowa (?). Ale mimo wszystko młody Libera daje radę... kawał dobrej fotografii. Jako „samonośne” też by się obroniły.

Wydaje mi się, że Świetlica nie robi fotografii otworkowej. Używamy otwarka zamiast obiektywu, ale to chyba jedyne podobieństwo. Obscur to bardziej jest aparat jakiego używał Canaletto (mówił o tym Tomaszczuk), z tą jednak różnicą, że my nie malujemy, tylko naświetlamy, choć czasami malujemy

wywoływaczem. Nawet w rozmowach między sobą określenia 'otworki' czy 'pinhole' używamy w odniesieniu do mniejszych jednostek, raczej indywidualnych działań (Radziu, Jędrzej). Obscur to jednak coś innego.

Jak pamiętam, Grotowskiemu nie chodziło o preferowanie ubóstwa artystycznego, ale o eliminowanie zbędnych (nieistotnych) elementów, po odrzuceniu których (ogołoceniu) można dotrzeć do istoty aktu twórczego. Dla mnie istotą procesu fotograficznego jest utrwalenie naświetlonych soli srebra. Nie wyobrażam sobie bardziej zredukowanego do najprostszych (niezbędnych) elementów systemu rejestracji niż pudełko z dziurką i kawałkiem czegoś z azotanem srebra oraz solą kuchenną. No i jeszcze trochę tiosiarczanu i mam wszystko. Co do skali, może trochę przesadziliśmy. Cel jak zwykle był szczytny – wspólna praca.

Spektakle Grotowskiego do tanich też nie należały. Jest legenda, że mistrz zażyczył sobie przemalowania sali O.T. Maski na czarno. Towarzysze się nie zgodzili. Był kompromis. Zgnięły. Ciemno-granatowy. Ale w Świetlicy też nie jesteśmy dogmatykami...

Paulina Wilk chyba czyta w Trójce swoją książkę koło godziny 21. Czasem słucham. Przykład z kokosem bardzo spektakularny. Ale twórczość należy do historii ludzkiego szaleństwa (Herbert) i dlatego pojawiające się co jakiś czas apele o umiar na nic się zdają.

Nie interesowałem się zbyt głęboko twórczością Profesora. Ale odczuwam intuicyjnie, że jest bardziej naukowcem (fizykiem, wizjonerem, właśnie) a nie artystą. Może to jest tylko kwestia etykiety i jest niezbyt istotne. Ale jak np. zastanowię się trochę nad oddziaływaniem... to mam problem. Refleksja teoretyczna to nie to samo co sztuka.

W polaroida jakoś nigdy się nie wgrzyłem, chyba ze względu na cenę. Witek ma moją kasetę i coś robi. Dwa lata temu zrobiliśmy akcję polaroidową na Noc Muzeów, ale jakoś to umarło. Ale na taki 50x60 to bym się skusił. Widziałem kilka takich oryginałów przed laty. Rewelacja. Głębia ostrości. Plastyka. Jakies wynaturzone kolory, np. zgniło-zielone.

Parę miesięcy temu Nikodem miał fazę na ciągłe oglądanie Demotywatorów. Coś podobnego do „teksty pisane helwetiką na zdjęciach”. Kiedyś w przykościelnych kioskach były takie kartki z sentencjami. Też „ciekawe” połączenie obrazu i tekstu.

W przypadku Kramarza czy Springera interesuje mnie raczej kres wydolności fotografii niż łączenie (Stasiuk i inni). Pytanie powinno brzmieć: czy walczyć i pozostać w obrębie fotografii? Czy mozolną pracą, wyobraźnią, talentem można przekroczyć granicę tego, co widać używając fotografii, potocznie rozumianej jako „narzędzie zapisu tego co widać”.

Ograniczenie dla mnie jest wyzwaniem i jest twórcze (znów za Grotowskim). Może to jest lepsza definicja „ubogości”. Ograniczanie się.

Pozdrawiam serdecznie.

Boguś



26. 01. 2012

LS do BB

Cześć. Nasza wymiana poglądów robi się ciekawa, bo nie zgadzamy się w wielu miejscach. Wydaje mi się, że jesteś blisko... Może nad-interpretuję, ale sadzę, że Grotowskiemu chodziło też o to, aby aktor zrezygnował ze swojego Ja, ze

swojej dominującej osobowości w spektaklu. Tak właśnie myślę przy projektach dokumentalnych, gdy moje „Ja” ogranicza się do wyboru motywu, ale wykonanie jest pozbawione indywidualizacji – kadr na wprost, obiektyw 50 mm, światło zastane...

... więc podążając za Grotowskim: przyjęcie ubóstwa (w naszym wypadku w miejsce „teatru” wstawiamy „fotografię”), оголоcenie jej ze wszystkiego, co fotografią nie jest, skupienie się na tym, co jest istotą, czyli jak mówisz „na światłoczułości soli srebra”. Zbliżamy się do sedna.

Koncepcja „teatru ubogiego” świetnie współgra z tradycją mistycyzmu i kenozy, czyli tego oczyszczenia z resztek *ego*, aby uczynić miejsce dla bóstwa, czyli jaźni, bo Grotowski rozumiał je po jungowsku. Jak czytam w różnych tekstach, droga Grotowskiego była **Powrotem do Początku** (temat rzeka!) – ten kierunek, jest wyraźny właśnie we współczesnej fotografii.

Odrzucenie scenografii, przebrań aktorów oraz muzyki przez teatr ubogi ciężko mi się przekłada na fotografię, która istnieje dlatego, że do jej uprawiania potrzebne jest narzędzie, czyli aparat fotograficzny, ze swej natury urządzenie skomplikowane technicznie. Można oczywiście uprawiać fotografię bez tego narzędzia, ale pole motywów rejestracji stanie się ograniczone. Wydaje mi się, że w praktyce powinniśmy się skupić na panowaniu nad kadrem, powinniśmy mieć świadomość kadru. Tą drogą idą twórcy „fotografii elementarnej”. Eryk był blisko...

Przed chwilą skończył się węgierski film M. Jancso „Desperaci” z 1966 roku. Doskonały przykład może nie „filmu ubogiego”, ale filmowego minimalizmu. Zachwycające czarno-białe kadry (do smakowania), rozwlekła narracja, poważne

sprawy. Młodzi filmowcy, którzy dzisiaj ogłaszani są „mistrzami”, odkrywcami powolnej narracji oraz ascetycznych kadrów, powinni pooglądać stare (z lat 60.) europejskie filmy Bergmana, Czechów i np. Jancso właśnie. Okazuje się, że to wszystko, co dzisiaj jest objawieniem, dawno już było. Dużo winy leży też po stronie krytyków.

A przed chwilą smutne info o śmierci Theo Angelopoulośa, też z tej „szkoły”, o której ostatnio rozmawiamy. Zginął w wypadku podczas kręcenia filmu o greckim kryzysie. Strata. Żal. Po raz kolejny w ciągu kilku dni...

Pozdrawiam
Lech

27. 01. 2012

BB do LS

Cześć. Chcę szybko odpowiedzieć. Choć kilka zdań, żeby się nie generowała zaległość.

Przypomniało mi się stare powiedzonko: *Kiedy wszyscy myślą tak samo, prawdopodobnie nikt nie myśli.*

Poza tym antyteza jest konieczna jako etap rozwoju myśli (namysłu). Pół dnia zabrało mi wykopanie tekstu. Przeczytałem w nocy. Wydaje mi się dość zabawne, że dyskusja o Grotowskiem prowadzona jest z takim zapałem przez dwóch fotografów. Pamiętam, że jeszcze za życia mistrza nikt ze znanych mi poznańskich „ofowców” nie traktował jego też poważnie. Bez problemu wprowadzali np. projekcje wideo do spektaklu. Dla mnie zgroza.

Myślę, że muszę przyjechać do Wągrowca. Usiądziemy sobie spokojnie przy małym co nieco i zdefiniujemy stanowiska. Mam wrażenia, że myślimy podobnie, ale używamy trochę innych argumentów. Dyskusja rzeczywiście robi się ciekawa, ale może wymknąć się spod kontroli. Sygnalizowany przez Ciebie powrót naszej dyskusji do fotografii, to chyba dobry kierunek.

Bardzo mi się spodobał Twój wpis na blogu o cyrku. Zwłaszcza uroczy lapsusik „Narodowe Archiwum Cyrkowego”. Nieźle, widzę, że się w cyrk wkręciłeś. Podziwiam i zazdroścę pozytywnego zakręcenia. Pozdrawiam serdecznie.
Boguś



29. 01. 2012

BB do LS

Cześć. Spróbuję dokończyć przerwana, koniecznościami rodzinnymi, rozmowę.

Idealnego przełożenia, czy dopasowania metody Grotowskiego do fotografii pewnie nie uda się dokonać. Sama próba jest już cenna, pozwala zobaczyć prosty mechaniczny zapis trochę z innej perspektywy.

Poskramianie egotyzmu jest bardzo cenne nie tylko w fotografii dokumentalnej, ale chyba nawet w najbardziej „obiektywnym” dokumencie nie można wyzbyć się indywidualizmu. Osobiście uważam, że nie ma takiej potrzeby.

Nawet używając zaproponowanej przez Ciebie krótkiej listy cech (od kadru po światło), daje to pełną możliwość wyrażenia

indywidualnego „Ja” fotografa. Dobrym przykładem jest Zjeżdżalka, którego prace są rozpoznawalne i trudno pomylić jego twórczość z innymi. Osobiście nie chciałbym być zredukowany do wężyka spustowego mojego aparatu.

Nie jestem w tej chwili przygotowany do poddania rzeczowej krytyce fotografii dokumentalnej, czy ściślej tzw. „Nowego Dokumentu”. Mam jakieś przecucie, że formuła tego nurtu została wyczerpana. Uproszczenie, redukcja, minimalizm w sztuce występują prawie zawsze jako reakcja na profuzję nurtów dominujących. Dodatkowo można zastanowić się nad strategią przeciwstawiania się kulturze masowej, komercji, czy dominacji symbolicznego centrum. W fazie rozkwitu N. D. powstało wiele ważnych realizacji. Teraz mamy chyba fazę epigońską? Może nastąpił przesyt i potrzeba trochę fikcji, formy, czy kreacji. Tak to odczuwam. Może kiedyś się tym problemem zainteresuję, albo lepiej podrzucić to Krzysztofovi...

Chyba to uniwersalna cecha, że młodym wydaje się, że to od nich wszystko się zaczyna. To chyba dobrze, bo nadmiar wiedzy nie ogranicza. Dobrze, gdyż refleksja kiedyś przyjdzie i ustabilizuje „radosną twórczość”. Takie przypadki, ale i taką nadzieję mamy w Świetlicy również.

Zimno zrobiło się okrutnie, a co ważniejsze – światło „blacha”. Siedzę więc w domu, porządkuję, archiwizuję. Nuda. Jednak zabawna historia. Wczoraj znalazłem kopertę z kilkoma (może 5?) zdjęciami. Ślady na świeżym śniegu, takim puchu bardziej. Jakieś kształty zarysowane, trochę przedstawiające, jakiś domek dziecięcy itp. Jakieś takie potworki: formalizm – minimalizm, jeleniogórsko-olkowo-elementarny. Nie wiedziałem, co z tym zrobić. Chciałem wywalić.

Podpis: Wojciech Staroń. Zostawiłem. Jakoś głupio było niszczyć cudze prace. Przed chwilą, pisząc tego maila, słyszę w TVP INFO (IV), że Wojciech Staroń dostał Srebrnego Niedźwiedzia za zdjęcia do filmu P. Markowich. To chyba ten sam? Przypomniałem sobie, że kiedyś, ze dwadzieścia lat temu, przysłał nam te zdjęcia do Trzcianki z prośbą o ocenę, wskazówki... Czy teraz to są wczesne arcydzieła uznanego operatora?

Pozdrawiam serdecznie.
Bogusław

31. 01. 2012

LS do BB

Z „Grotowskim i fotografią” jesteśmy na razie na początku drogi. Znalazłem ciekawy tekst pt. „Jerzy Grotowski – w poszukiwaniu inicjacji” Pawła Moźdzynskiego. Podrzucę Ci przy okazji. Zacząłem dopiero czytać, ale zapowiada się inspirująco.

Zimno nie daje o sobie zapomnieć, jest wszechogarniająca. Jak zwykle ciężko dogrześć chatę. Fotograf (czyli ja) w tych warunkach ogranicza swą działalność do utrzymania jakiejś możliwej do wytrzymania temperatury w domu. Na szczęście dni są trochę dłuższe, a słońce świeci.

W tym ograniczaniu doszedłem do konkluzji, że najlepsze efekty osiągniemy przez nefotografowanie. Najlepszym aparatem jest nasze oko, a kliszą fotograficzną, a raczej twardym dyskiem, stałby się nasz mózg. Nie ma potrzeby chemicznego utrwalania obrazów itp. Istotne kadry zauważone przez oko mózg przetwarza, magazynuje, po prostu zapamiętuje. Nieistotne kasuje.

Jeśli teoria Junga jest słuszna, to w naszej „nieświadomości” są wszystkie najważniejsze obrazy od czasów przedhistorycznych, a może nawet od początku świata. Te obrazy tam są, trzeba tylko w jakiś sposób je wydobyć z tej nieświadomości. Ponoć są sposoby.

Po co więc mnożyć nowe obrazy?

18. 03. 2012

BB do LS

Cześć. Sprawy bieżące niestety dominują u mnie tak samo. Już nie pamiętam, kiedy coś konkretnego zrobiłem dla fotografii. Może w tym tygodniu coś się uda?

Na razie remontuję aparat od Macieja Frankowskiego. Pan Tadeusz Milej odrestaurował mi dwa obiektywy. Według jego wiedzy mogą mieć z 80 lat, a jeden może nawet więcej. Było nawet polerowanie soczewek czerwienią paryską (taki jakiś dziwny puder). Kosztowało majątek, ale jest szansa, że będzie można fotografować. Roboty jeszcze dużo a liście już tuż, tuż. Nie wiem czy coś dam radę zrobić przed wiosną?

Warto wierzyć w przesady. Ludowa mądrość głosi, że osoba nierozpoznana będzie wkrótce bogata. Bardzo było mi przykro, że nie rozpoznałem ostatnio w Wągrowcu Zuzanny. Ale na szczęście jest sprawiedliwość... Nie wnikając w szczegóły, z tego, co piszesz, wynika że idzie lepsze...

Rumunia, to wbrew dość rozpowszechnionym, krzywdzącym stereotypom, fajny i ciekawy kraj. Znam tylko troszkę, bardziej z okna samochodu, ale bardzo mi się podobało, zważ-

cza w górach. Mogę tylko pozazdrościć takiego ulokowania na jakiś czas.

Co do Rotmistrza... Zadaniem historyka jest wyjaśnianie procesu dziejowego. Zadaniem fotografa jest robienie zdjęć. Osobiście nie przeszkadza mi krytyczna weryfikacja legendy. Obrazy żyją swoim życiem, które niekiedy nakładają się na historyczną narrację, tworząc znaczące struktury (w rozumieniu nierozłącznej całości, np. A. Bohdziewicz). Tym bardziej muszą się kiedyś zmobilizować, żeby sфотографować monument.

27. 05. 2012

BB do LS

Dzień później byłem z kolegami ze Świątlicy we Wronkach na Nocy Muzeów. Pierwotnie mieliśmy robić Obscurem. Niestety, było dla organizatorów zbyt drogo i skończyło się na fotografowaniu pudłami po butach. Ciekawe jest tu tylko to, że kilka pudeł załadowanych pozostało i jakoś żał mi było wyrzucać i niepostrzeżenie się do tego wciągnąłem. Właściwie w ostatnich dniach wykonałem swoje pierwsze samodzielne otworki. Po kilku dniach zacząłem już nad tym panować. Moim zamiarem jest wykonywanie pinholi, które będą nierozróżnialne od fotografii wykonanych przez obiektyw. Czyli dokładnie to, co Ciebie zniechęca do fotografii otworkowej (powtarzalność i panowanie nad efektem), mnie jakoś zainspirowało. Nie wiem, jak długo z tym wytrzymam, ale na razie mnie to bardzo wciągnęło – szukanie optimum. Przez całe minione stulecia doskonałość, biegłość, kunszt były podstawowymi miernikami wartości dzieła. Może warto czasem do tego myślenia jakoś powrócić...

Cieszę się, że moich uwag krytycznych o tekście dotyczącym Twojej fotografii Krzysztof nie odebrał jak zwykłego czepiania się, tylko koleżeńską chęć wspomnienia. Podczas poprzedniego z nim spotkania pozwoliłem sobie na wyrażenie kilku uwag głównie dotyczących tego, że zbyt mało jest o samym obrazie, jego naturze itp. Tekstu nowego, jak rozumiem, nie czytałem. Krzysztof mówił w Kole, że ma go przy sobie, ale pewnie chciał, żebyś Ty przeczytał pierwszy, jak ma w zwyczaju.

Tak na marginesie – „Fotografia Uboga” jest naszym wspólnym „dorobkiem” i może warto by to jakoś ocalić, czy potwierdzić jakimś konkretem?

30. 05. 2012

LS do BB

Cześć Boguś. W Kole starają się, aby impreza miała charakter odświętny i zapewne dlatego robią to w ten sposób. Chwała im, że zbudowali środowisko fotograficzne. Jest to proces wymagający długiej pracy od podstaw, a efekty łatwe do roztrwonienia. Należy docenić, że trwają, organizują, wychodzą poza swój ogródek.

Pinhole mogą być „nierozróżnialne od normalnej fotografii”. Ciekaw jestem efektów Twoich zmagañ. Na pewno są niebanalne. Pomijając optimum otworka, wrażenie fotografii obiektywowej można osiągnąć przez uzyskanie dużej gładkości dziurki, metodami domowymi raczej się tego nie osiągnie, ale można się zbliżyć, kombinując z różnymi materiałami nieprzeźroczystymi. Kombinacji jest mnóstwo.

wtorek, 23 października 2012

MANIFEST

Od dzisiaj wydajemy prywatną wojnę cyfrowemu oszustwu, binarnym manipulacjom, wirtualnym fotografiom, analogowo-cyfrowym hybrydom. Postanowiliśmy z kolegą Bogusławem (Biegowskim), że nie będziemy skanować. Negatywy, zdjęcia wykonane analogowo nie będą kopiowane przez skanery, jeśli zajdzie konieczność umieszczenia analogu w sieci, to jedynie jego cyfrowe zdjęcie z wyraźnie widocznymi obrzeżami (fragmentami stołu, ściany itp.), a nawet dłońmi z palcami, trzymającymi odbitkę. Nie będziemy robić żadnych wydruków ze skanowanych obrazów żelatynowo-srebrowych, kolodionów, cyjanotypii, pinholi itp. Publicznie prezentować będziemy jedynie oryginalne negatywy lub pozytywy.

Jedynym wyjątkiem będzie przygotowanie zdjęć dla poligrafii, ale w tym wypadku opis wydrukowanego zdjęcia musi zawierać informację o tym, że jest to skan zdjęcia. Negatywy nigdy nie będą skanowane! Z kolei, jeśli fotografia będzie wykonana cyfrowo, to nie wolno jej będzie udawać szlachetnych barytów, choćby nie wiadomo na jak specjalistycznym i drogim papierze była wydrukowana.

Absolutnie niedopuszczalne będą hybrydy, jak na przykład skan zdjęcia lub negatywu wydrukowany na transparentnej folii, którą naświetla się na papierze fotograficznym. Skany, które do tej pory już się znalazły w sieci (np. na blogach), niech już tam zostaną. Stopniowo będziemy dodawać dodatkowe opisy, zresztą prędzej czy później wszystko samo zniknie (nieuchronne awarie serwerów itp).

Nagi dokument

(o kilku zapomnianych zdjęciach Zdzisława Stoltmana)

1.

W tym tekście postanowiłem przypomnieć pewnego gnieźnieńskiego fotografa, który największe triumfy święcił w latach 70., 80. i częściowo jeszcze w latach 90. XX wieku, funkcjonując z aparatem przy oku przede wszystkim jako fotoreporter prasowy, fotoreporter sportowy i fotograf o zacięciu artystycznym. Nazywa się Zdzisław Stoltman. Od połowy lat 70. mieszka w Gnieźnie, obecnie przy ulicy Wrzesińskiej, gdzie ma swoje siedlisko, swoje archiwum (są to zdeponowane w piwnicy kartony pełne odbitek i negatywów), gdzie miał swoją ciemnię. Pod względem aktywności można go porównać chyba tylko z Januszem Chlastą (byłym, wszedobylskim fotoreporterem gnieźnieńskiego tygodnika „Przemiany”), pod względem sprawności warsztatowej można go porównać z Jurkiem Andrzejewskim, a pod względem niespełnienia zawodowego... tutaj nie ma porównania. Wszyscy inni fotografowie z jego pokolenia poszli albo w dyrektury, albo stali się „artystami” całą gębą, albo potrafili odnaleźć się zawodowo w innych niż fotografia przestrzeniach, albo wreszcie z fotografii uczynili stabilne źródło dochodu. On, po upadku realnego socjalizmu i kilku największych gnieźnieńskich zakładów produkcyjnych, musiał sobie zadać pytanie: inwestuję w sprzęt i w laboratorium czy ważniejsze od fotografii jest wychowanie i wykształcenie trójki dzieci? Wybrał dobro dzieci i spokój rodziny. O jego skromności i usunięciu się w cień niech świadczy niezbyt zabawna anegdota. Kiedy pod koniec września 2012 roku zacząłem szukać Zdzisława, aby na potrzeby tego tekstu nagrać z nim krótką rozmowę, nikt z naszych

wspólnych znajomych nie wiedział, gdzie Zdzisław mieszka, a jeden z nich przekazał mi nawet sprawdzoną ponoć informację, że kolega Stoltman... od paru lat nie żyje. Dopiero pani Helenka, która od zawsze prowadzi w Starcie Gniezno biuro i sekretariat, powiedziała mi, gdzie mieszka mój dawny redakcyjny¹ współpracownik. Tak więc ta hiobowa wieść na szczęście okazała się nieprawdą, zresztą kolportowaną przez nie wiadomo kogo i nie wiadomo z jakiego powodu.



Zdzisław Stoltman – *Autoportret*, lata 80.

¹ W latach 1981-1983, pracowaliśmy razem w „Głosie Załogi”, gdzie pełniłem obowiązki piszącego sekretarza redakcji. To był mój pierwszy etat dziennikarski, a wszyscy członkowie redakcji byli zatrudnieni przez WZO „Polania”. Po kilku niezadowolających rozmowach z zakładowym sekretarzem POP Leszkiem Rogaczem, zostałem zwolniony w styczniu 1984 pod pozorem redukcji personelu, choć prawdziwym powodem była odmowa wstąpienia podczas stanu wojennego do PZPR.

Zdzisław Stoltman urodził się w roku 1952 i wychował w Chojnicach. Tam chodził do szkoły podstawowej, a potem wyjechał do Wrocławia, gdzie ukończył pięcioletnie Technikum Kinomatorgaficzne. To właśnie wtedy, w szkole średniej, odebrał podstawy rysunku, grafiki, malarstwa i fotografii. Potem, jako żołnierz zasadniczej służby wojskowej, trafił do Łodzi, do Centralnego Ośrodka Szkolenia Oficerów Politycznych, a konkretnie do Podoficerskiej Szkoły Zastępców Kierowników Klubów Pułkowych. Z półrocznego tam pobytu najmilej wspomina wykłady profesorów łódzkiej ASP i łódzkiej „Filmówki”. Resztę służby wojskowej odbywa w Gnieźnie, jako kinooperator w kinie „Pocisk”, które potem przemianowano na „Kino Piast”. Intensywnie fotografuje od czasów szkoły średniej, także w trakcie odbywania służby wojskowej. Specjalistyczną wiedzę w zakresie techniki i technologii fotograficznej zdobywa drogą samokształcenia z dostępnej wtedy literatury fachowej. W Gnieźnie poznaje swoją przyszłą żonę, zakłada rodzinę i osiedla się na stałe. Po wojsku podejmuje pracę w Gnieźnieńskich Zakładach Garbarskich, najpierw w dziale mokrym, a potem jako etatowy instruktor w Zakładowym Domu Kultury „Gniegar”. W tym czasie powstaje w Gnieźnie gazeta międzyzakładowa „Głos Załogi” – organ prasowy załóg czterech największych miejscowych fabryk: „Polania”, „Polanex”, „GZG” i „Lech”. Każdy zakład do pracy w redakcji oddelegowuje jedną zatrudnioną u siebie osobę. W ten sposób Zdzisław Stoltman na kilkanaście lat zostaje nieetatowym fotoreporterem prasowym. Jednocześnie zostaje oficjalnym fotoreporterem klubowym Startu Gniezno. W ten sposób ustalają się jego trzy główne obszary aktywności fotograficznej – fotografia prasowa, fotografia sportowa i (w Fotoklubie „Cyklop”) fotografia artystyczna.

Zdzisław Stoltman swoją piętnastoletnią przygodę fotoreportera prasowego zakończył w chwili, gdy w roku 1991, wraz z Wielkopolskimi Zakładami Obuwia „Polania”, padła gazeta

międzyzakładowa „Głos Załogi” prowadzona przez redaktora Eugeniusza Jankowskiego. Przygodę z fotografią artystyczną przerwał w chwili, gdy w roku 1993 zakończył pracę w likwidowanych Gnieźnieńskich Zakładach Garbarskich. To właśnie tam był (po Pawle Kostusiaku) etatowym kierownikiem zakładowego domu kultury i szefem Fotoklubu „Cyklop”. Swoją najdłuższą przygodę fotoreportera sportowego, przede wszystkim żuźlowego (przez wiele lat działał jako oficjalny fotograf klubowy Startu Gniezno) zakończył w roku 1999, kiedy to Start Gniezno na 13 długich lat opuścił ekstraklasę i spadł do żuźlowej I ligi. W okresie swojej aktywności zawodowej, z myślą o kibicach sportu żuźlowego, zrealizował 48 pomeczowych ekspozycji fotograficznych w tak zwanej Galerii Ulicznej, czyli w oknach wystawowych sklepu motoryzacyjnego na ulicy Warszawskiej, a potem w restauracji „Gwarna” przy ulicy Chrobrego w Gnieźnie. Ponadto, już jako kierownik Zakładowego Domu Kultury, zorganizował dla członków Fotoklubu „Cyklop” siedem plenerów połączonych z warsztatami fotograficznymi. Na swoim koncie ma ponadto dziewięć dużych wystaw indywidualnych (w tym wystawę *Żużel* zaprezentowaną w roku 1984 w ramach „Gnieźnieńskiej Dekady Fotografii”) oraz udział, jako autor ilustracji, w trzech książkach traktujących o historii gnieźnieńskiego sportu żuźlowego: Andrzej Elantkowski, Florian Rakowski, *Historia gnieźnieńskiego żużla 1947-1991*, Gniezno 1992; Krystyna i Andrzej Elantkowscy, *Start Gniezno. Przed sezonem 1993*, Gniezno 1993; Jarosław Trapezyński, *Historia gnieźnieńskiego żużla 1947-2001*, Gniezno 2002.

2.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się kilku zdjęciom umieszczonym w tym tekście. Wszystkie bez wyjątku pochodzą z dekady lat 80. XX wieku. Zacznijmy od fotografii prasowej, która była beznamiętnym obrazem tamtej rzeczywistości zakładów pro-

dukcyjnych Gniezna. Co ważne, w trakcie ich realizacji Autorowi nie towarzyszyły żadne emocje konkursowe czy artystyczne. Był to czysty fotograficzny utilitaryzm.



Fabryka koszul „Polanex”



Garbarnia – dział mokry



Fabryka obuwia „Polania”

Patrząc na te kadry dzisiaj pamiętajmy, że one powstawały na początku lat 80., kiedy mało kto słyszał o komputerach osobistych (teksty wystukiwało się na zwykłych maszynach biurowych), kiedy tak powszechna dzisiaj fotografia cyfrowa i Photoshop były marzeniem z książek Stanisława Lema, a ilustracje fotograficzne uzyskiwało się metodą chemicznego trawienia metalowych płytek (tzw. klisze siatkowe) w starej poznańskiej drukarni przy ulicy Zwierzynieckiej. A redakcja „Głosu Załogi” jako taka była po prostu piękną, pożerającą mnóstwo czasu i energii manufakturą, w której kolega Stolzman należał do jaśniejszych fragmentów krajobrazu dziennikarskiego. Ponieważ fotografował dużo, często i szybko, prawie nigdy nie cyzelował swoich przynoszonych do redakcji odbitek. Z równą łatwością utrzymywał na filmie małoobrazkowym, a potem przenosił na papier fotograficzny robotnika uchwyconego w piekielnym klimacie Garbarni, piękną młodą szwaczkę w fabryce koszul, banalnie nudną taśmę produkcyjną w fabryce obuwia, ale także ludzi sztuki, sekretarzy partii, producentów lusterek i guzików. Ta łatwość wynikała z ogólnej sprawności warsztatowej Zdzisława, który kilka godzin po sesji fotograficznej dostarczał gotowy materiał prasowy – zazwyczaj przyzwoitej jakości, różnorodny, interesujący, a przede wszystkim wolny od pseudoartystycznych udręceń i mętnych klimaków. Realizując nasze, dziennikarskie, zamówienia był dokumentalistą-reporterem bezkonfliktowym, którego nie pożerały od środka dylematy estetyczne ani tym bardziej kompleksy niespełnionego parnasy. Świetnie się z nim pracowało, bo działał szybko, ale i z rozmysłem, był zwierzęciem fotograficznym, któremu praca z aparatem przy oku dostarczała nieustającą radość tworzenia. A wszystko to działo się w okowach stanu wojennego, pod czujnym okiem cenzury prewencyjnej. Postępujący rozkład „socjalizmu z ludzką twarzą” (a ustrój ten gnął przecież na oczach klasy robotniczej i oczywiście pod sztandarami „przewodniej siły narodu” generała Jaruzelskiego) nie przeszkadzał jednak decydentom, którzy nadzorowali

politycznie gazetę międzyzakładową, stwarzać pozorów normalności i wymuszać na redaktorze naczelnym postawy jeżeli nie afirmatywnej, to na pewno całkowitej uległości. Stąd też nie znajdziecie na tych zdjęciach przesłania, że coś jest z PRL-em nie tak, jak sobie to wyobrażały zastępy PZPR-owskich aktywistów.

Maria Anna Potocka pisze: *Na fotografii prasowej spoczywa określony obowiązek. Ma przekazać szerokiemu kręgowi odbiorców informację o jakimś człowieku lub zdarzeniu. Za fotografią o takich intencjach musi stać rozumienie reakcji ludzi na przekaz zawarty w obrazie. Fotografia prasowa nie jest indywidualnym spojrzeniem fotografa czy artysty, lecz jest widzeniem wspólnym. Wprawdzie za wybitnym zdjęciem prasowym stoi szczególna osobowość fotografa, jednak oczekuje się od niej daru patrzenia wspólnymi oczami, połączonego z darem wnikliwości².*

Biorąc pod uwagę czas i miejsce powstania tych zdjęć oraz ich konieczną „cenzuralność”, można przyjąć, że stanowiły one przede wszystkim neutralny zapis (prostą rejestrację) wycinka ówczesnej rzeczywistości lokalnego przemysłu, z wypadami w stronę fotoreportażu, ale już bez odmiany dokumentu problemowego czy interwencyjnego. Tematem przewodnim tej fotografii była więc praca (w różnych jej przejawach) i człowiek w środowisku miejsca pracy. Tylko tyle i aż tyle. Zdzisław potrafił z tego socrealizmu, z tych produkcyjniaków wycisnąć wiele interesujących obrazów, które i dzisiaj ogląda się z niekłamaną przyjemnością. W jakiś sobie tylko znany sposób potrafił intuicyjnie schodzić z jedynie słusznej, ideologicznej linii strzału, prezentując swoistą fotograficzną bystrość wysokich lotów. Pod tym względem był wówczas w Gnieźnie bodaj najinteligentniejszym fotografem prasowym, choć funkcjonował zale-

² Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 136.

dwie na obrzeżach wielkiej prasy. Przy wszystkich swoich zaletach Stoltzman nie poszedł nigdy w dokument artystyczny³, który jest czym innym niż nagi dokument prasowy. Tę, wartość podkreślenia, dwoistość trafnie charakteryzuje śp. Ireneusz Eryk Zjeżdżałka w rozmowie z Krzysztofem Jureckim: *Czuję się dokumentalistą po części, ponieważ wykonuję fotografię, którą pewnie można uznać za dokumentalną. Jest ona podszyta dużą dozą subiektywnych odczuć, ale elementy dokumentu pojawiają się w niej nader często. W Polsce dokument nie do końca rozumiany jest we właściwy sposób, mam tu na myśli samo pojęcie. Gdy mówi się o dokumencie, przywołuje się zazwyczaj fotografię prasową lub fotoreportaż, które w moim mniemaniu są zjawiskiem zupełnie innym i mają inne zadanie. Dla mnie dokument jest formą bardziej statyczną. Jednocześnie jest to raczej forma indywidualnej interpretacji podejmowanych w fotografii problemów, niż tylko ich rejestracji. Ważne jest, by nie dążyć do utopijnego obiektywizmu, który przecież i tak nie istnieje, a skupić się na przedstawieniu ważnych niuansów, które mogą ukazać także sposób odczuwania czy światopogląd autora*⁴.

Należy domniemywać, że największą miłością Zdzisława była jednak fotografia sportowa, w wersji – klub żużlowy Start Gniezno, gdzie poza dyspozycyjnością i sprawnością warsztatową nie obowiązywała żadna poprawność ideologiczna, gdzie liczył się dynamiczny, nasycony emocjami przekaz, dokument sportowy w czystej postaci. Nic dodać, nic ująć.

³ Nigdy nie oderwał się tematycznie od socrealu, a kiedy po przełomie ustrojowym mógł już to robić bez ingerencji cenzury, wtedy właśnie musiał zawiesić aparat fotoreportera prasowego na kołku. Na pewno ciekawe byłoby jego spojrzenie na rozpad starej tkanki politycznej i społecznej, na gnienie komunistycznej przemysłowej, na przepoczwarczenie się PZPR-owskich aparatczyków w cynicznie uwłaszczonych socjaldemokratów i nawróconych na katolicyzm neofitów.

⁴ Krzysztof Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008, s. 170.



Jan Puk



Na linii startu



Łamanie rumaka na wirażu



Wojtek Kaczmarek i trener Andrzej Pogorzelski

Do miejskiej legendy przeszły jego pomeczowe prezentacje fotograficzne, które zawsze następnego dnia po zawodach (bez względu na to czy mecz odbywał się w Gnieźnie, czy w Lublinie) pojawiały się w oknie wystawowym restauracji „Gwarna”. Każda z takich prezentacji miała kilkutysięczną widownię, a składała się na nią 36 odbitek czarno-białych formatu 30x40 cm. Zdzisław miał niezawodny instynkt fotoreportera sportowego, wiedział gdzie się ustawić wewnątrz toru i jak panować nad materia, która poza linią startu nieustająco była w ruchu. Jego patentem na udane kadry rozpędzonych motocyklistów była migawka 1/25 lub 1/30 przy obiektywie szerokokątnym 20-50 mm oraz film o średniej czułości. Był nie tylko dobrym fotoreporterem klubowym, ale i prawdziwym miłośnikiem czarnego sportu. Do dzisiaj potrafi z pamięci wymieniać wyniki meczów sprzed dwudziestu i więcej lat, składy drużyn oraz nazwiska sportowców i trenerów, których można oglądać na niszczejących, bo oryginalnych odbitkach. Na szczęście zachowały się negatywy i dlatego jest szansa na dużą wystawę retrospektywną Stoltmana, która w środowisku gnieźnieńskiego żużla jest możliwa choćby z racji ponownego awansu Startu Gniezno do żużlowej ekstraklasy.

Tak. Dla miłośników żużla z mojego pokolenia i starszych Stoltman był – jak się to dzisiaj mawia – fotografem cooltoowym. Natomiast swoje skłonności artystyczne Zdzisław realizował głównie w portrecie kobiecym, za co kochały go młode damy z kilku gnieźnieńskich fabryk. Nie dało się z tego wyżyć, ale satysfakcja dla obu stron tej przygody była murowana. Można powiedzieć, że wypracował własny styl portretu kobiecego, był więc w tej sferze dosyć rozpoznawalny. Najkrócej rzecz ujmując, portrety realizowane przez Stoltmana charakteryzowały się pewną egzaltacją estetyczną, były na swój sposób koturnowe i przewidywalne, były „jakoś” po stoltmanowsku udrapowane i specyficznie oświetlone. Było w tym swoiste piękno nieortodoksyjne. Co ważne, owo piękno było niemal

zawsze wyraziście upostaciowane, wystylizowane, zamknięte w pewnej sztuczności gestu i naturalnej, surowej urodzie modelek. Najlepsze portrety Zdzisław Stoltzman realizował wtedy, gdy niczego nie aranżował, kiedy niczego nie upiększał, kiedy fotografowane postaci traktował z emocjonalną i scenograficzną obojętnością nagiego dokumentu. Ale żeby zrozumieć tę skłonność Stoltmana do aranżowania „ładnych” sytuacji portretowych, trzeba przypomnieć, że jest on uzdolniony plastycznie. Bywało w przeszłości, że brał się z pewnym powodzeniem za olejne malarstwo sztalugowe. Ponieważ jednak – poza epizodem edukacyjnym w szkole średniej i w wojsku – nigdy nie przeszedł systematycznego kształcenia plastycznego (w zakresie warsztatu i estetyki), jego intuicyjne poszukiwanie piękna w fotografii portretowej ma związek z odmianą XIX-wiecznego piktorializmu naiwnego. Spójrzmy teraz na obrazy i zastanówmy się – za co cenimy Zdzisława Stoltmana, jeżeli oczywiście cenimy i szanujemy jego dorobek?



Portret podwójny



Portret 1



Portret 2

3.

W latach fotograficznej świetności bohatera tego tekstu, czyli w dekadzie lat 80. i pierwszej połowie lat 90. w Gnieźnie funkcjonowały trzy poważne ośrodki animacji życia fotograficznego. Po pierwsze – działający w Zakładowym Domu Kultury „Polania” Fotoklub „Format”, któremu prezesował Władysław Nieliński; po drugie – działający w Zakładowym Domu Kultury „Gniegar” przy gnieźnieńskiej garbarni Fotoklub „Cyklop”, którego działalnością kierował najpierw Paweł Kostusiak, a potem Zdzisław Stoltman; po trzecie – Miejski Ośrodek Kultury, gdzie najpierw na wysokim poziomie pracownię fotograficzną prowadził Jurek Sieczkowski, a potem, w roku 1986, powstała Grupa Twórcza FOTO'86 w składzie: Ania Kaźmierska, Paweł Kostusiak, Zbyszek Marcińczyk i Krzysztof Owczarzak⁵. Paweł Kostusiak podkreśla istotny, jego zdaniem, fakt – Fotoklub „Format” na przełomie lat 70. i 80. rozwijał się przede wszystkim dzięki temu, że wieloletnim mentorem „Formatowców” był Janusz Nowacki. Z tego samego powodu, zdaniem Kostusiaka, rozwijał się także Fotoklub „Cyklop”, tyle tylko, że pod życzliwym okiem Lecha Morawskiego. Tutaj warto jednak przytoczyć fragment pracy licencjackiej Dariusza Gapskiego, który po zaczerpnięciu wiedzy u źródeł oraz po rozmowie z Eugeniuszem Górniakiem, pisze na ten temat:

„Gniegar” był Zakładowym Domem Kultury działającym przy Gnieźnieńskich Zakładach Garbarskich. Zrzeszał pracowników GZG oraz zakładów Polanex i Lech. Powstał w 1974 r. z inicjatywy Eugeniusza Górniaka, ówczesnego pracownika zakładów garbarskich. „Gniegar” prowadził szereg kół zainteresowań, m.in. fotograficzne. Prowadzącymi zajęcia z fotografii byli Bogdan Gadziński, Roman Górczak oraz Zdzisław Stoltman. Koło

⁵ Zbyszek Marcińczyk, Krzysztof Owczarzak i śp. Jurek Sieczkowski – to są kolejni fotografowie gnieźnieńscy, którzy zasługują na przypomnienie i solidne omówienie swojej twórczości.

fotograficzne liczyło ok. 10 uczestników. W 1974 r. z inicjatywy Górnika doszło do nawiązania współpracy z Januszem Nowackim. Rozpoczęcie współpracy lokalnych towarzystw fotoamatorskich z tym twórcą jest ważnym punktem w historii gnieźnieńskiej fotografii. Nowacki pełnił wówczas obowiązki instruktora ds. upowszechniania kultury (m.in. fotografii właśnie) w Pałacu Kultury w Poznaniu. Instruktor miał za zadanie aktywizować na terenie województwa ośrodki kultury. Aktywizacja polegała m.in. na organizowaniu warsztatów, plenerów, wystaw oraz spotkań ze znanymi osobami w określonych dziedzinach sztuki. Przy wsparciu Nowackiego „Gniegar” zorganizował plener „Powidz 76” i warsztaty fotograficzne „Gniezno 78”. W 1979 roku „Gniegar” zorganizował w zakładach garbarskich kurs fotografii „Studium – minimum fotografii”. Kurs ten, prowadzony przez Nowackiego, skierowany był do fotoamatorów chcących zdobyć podstawową wiedzę techniczną oraz opanować warsztat fotograficzny. Jednym z uczestników zajęć był Nielipiński, a poznanie Nowackiego otworzyło przed nim większe możliwości działań fotograficznych, jak i dało okazję do zaistnienia środowiska (w późniejszym Fotoklubie „Format” Nowacki wspomagał organizację plenerów, zapraszał gości i prowadził zajęcia dydaktyczne)⁶.

Dzisiaj, skoro nie ma już w Gnieźnie zakładowych domów kultury, skoro nie ma dawnych zakładów i fotoklubów, skoro nie ma pieniędzy na klubową działalność fotograficzną, trzeba szukać innych form aktywności i samokształcenia. Przez niemal dziesięć minionych lat tę lukę próbował zapełnić Miejski Ośrodek Kultury za sprawą Gnieźnieńskiej Akademii Fotografii Amatorskiej (GAFA). Przez ten klub przewinęło się kilkadziesiąt osób, a kilka z nich rok po roku, w ramach wewnętrznej rywalizacji, ogłaszano Mistrzami GAFY. Na tej prestiżo-

⁶ Dariusz Gapski, *Fotoklub „Format” w Gnieźnie*, licencjacka praca dyplomowa UAM, Poznań 2012, s. 9-10. Janusz Nowacki podważył niektóre fakty z cytowanej tu pracy licencjackiej.

wej liście znaleźli się, między innymi: Anna Farman, Marcin Słowiński, Remigiusz Kosmala, Aleksandra Jastrzębska, Mariusz Jakubowski, Jarosław Grzybowski, Dominika Siwińska i Jerzy Gozdowski. Jednak i ta inicjatywa animowania życia fotograficznego na terenie miasta z czasem przestała być atrakcyjną ofertą dla środowiska, tak więc GAFA zawiesiła swoją działalność z końcem sezonu kulturalnego 2011-2012.

– Tak – mówi Paweł Kostusiak – po dwunastu latach działalności wypaliła się formuła, którą kiedyś zaproponowaliśmy. Jednym słowem Gnieźnieńska Akademia Fotografii Amatorskiej zamknęła swoją działalność. Więcej Mistrzów Akademii nie będzie. Mamy ich jedenastu, oni funkcjonują w środowisku, fotografują i działają.

Należy od razu zapytać: ale czy coś z tego wynika, poza faktem, że kilka osób osiągnęło nieco wyższy, od powszechnie spotykanego, poziom samoświadomości fotograficznej i sprawności warsztatowej? W świetle tego faktu na pewno ciekawym wydarzeniem jest dorobek fotograficzny nieformalnej grupy twórczej, która zrealizowała projekt „Gnieźnianie AD 2012”. W tym przedsięwzięciu wzięli udział: Anna Farman, Iza Budzyńska, Dawid Stube, Waldek Stube, Waldek Lisiecki, Przemek Jarosz i Dawid Liberkowski.

A co się dzieje z dawnymi uczestnikami życia fotograficznego z „Formatu” i „Cyklopa”? Na pewno wiadomo, co robi Władysław Nielipiński, który nie tylko profesjonalnie fotografuje, ale także z Poznania (WBPiCAK) animuje działalność fotograficzną na terenie całego województwa oraz prowadzi najważniejsze w regionie konkursy fotograficzne dla amatorów – Wielkopolska Press Photo, Międzynarodowe Biennale Fotografii Artystycznej „Dziecko”, Zdjęcie Roku i Wielkopolski Festiwal Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki. To także za sprawą jego inicjatywy od wielu lat funkcjonuje Objazdowa

Galeria Wielkopolskiej Fotografii. Ponadto kolega Nielipiński jest wydawcą i koordynatorem zakończonego właśnie projektu pod nazwą Fotografowie Wielkopolski⁷, który od początku realizowany był przez piszącego te słowa.

O innych dawnych „Formatowcach” i „Cyklopowcach” wiadomo tylko tyle, że albo odeszli z fotografii, albo próbują robić za cyfrowych artystów, z bardzo różnym zresztą skutkiem. Nikt z nich nie zainteresował się analogową fotografią wielkoformatową, nikt nie spróbował fotografii otworkowej na wysokim poziomie, jak robi to uzdolniona Ania Farman, nikt nie wyspecjalizował się w ambitnej makrofotografii, co pokazała na przykład utalentowana Dominika Siwińska. Ale to już są nazwiska przynależne do zupełnie innego pokolenia

Dla ścisłości dodajmy, że własną, interesującą drogę fotograficzną wybrali zawodowi gnieźnieńscy warsztatowcy – Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka, Jerzy Andrzejewski i Maciej Frankowski, którzy ostatnio zaprezentowali się bardzo pozytywnie w Dużej Galerii MOK ze swoimi wystawami indywidualnymi. Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka zajęła się ponadto archiwizacją i skanowaniem negatywów swojego dziadka oraz przygotowywaniem wystawy retrospektywnej, mającej ukazać teatralny dorobek fotograficzny Antoniego Jeśmontowicza. Więcej na ten temat w rozdziale na stronie 137.

Tak więc, dawni „Formatowcy” i „Cyklopowcy” ulegli rozproszeniu. Niektórzy biorą jeszcze udział w lokalnych konkursach fotograficznych dla amatorów i przygotowują lokalne

⁷ Seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski – jak można przeczytać na stronie WBPiCAK w Poznaniu – to rozmowy Krzysztofa Szymoniaka z działającymi w naszym województwie interesującymi przedstawicielami świata fotograficznego, których aktywność często jest nieznaną, bądź znaną, ale tylko w ograniczonym zakresie. Patrz: http://www.wbp.poznan.pl/index.php?mode=aktualnosci_wbp&action=main&menu=46&id=29020&k=7&lang=PL

wystawy swoich prac, napiętnowane „ładnością”, cyfrą i Photoshopem. Jednym słowem żaden z nich nie pozostawił po sobie tej atmosfery zapału, poświęcenia, bezinteresowności i czystej miłości do analogowej fotografii czarno-białej, tej niepowtarzalnej formy ekspresji wizualnej, jaką widać było zawsze u Zdzisława Stoltmana. Zdzisław fotografował stale i nigdy nie zawodził, a był – o czym też należy pamiętać – niezwykle skromny i życzliwy, nie mówiąc już o tym, że (mimo portretowych skłonności artystycznych) do głowy nie wpadłaby mu myśl, aby uważać się za artystę przez duże S. Owszem, on był artystą, tyle tylko, że jego domeną stał się nagi dokument. A widać to na starych, 20- i 30-letnich odbitkach, których pełne kartony leżą w jego piwnicy obok sterty węgla.

Maciej Kuszela, jakiego nie... pamiętacie

1. Wprowadzenie

Macieja Kuszelę, fotografa, poznałem latem 1986, kiedy to osiadłem jako piszący¹ sekretarz redakcji w poznańskim miesięczniku społeczno-kulturalnym „NURT”. Można powiedzieć, że w tym, bojkotowanym wówczas przez środowiska solidarnościowe, czasopiśmie rozpoczęliśmy pracę od mocnego uderzenia – ja od obszernych reportaży literackich i społecznych, których najwyraźniej w piśmie wtedy brakowało, a Maciej od rewelacyjnych portretów, które trafiały do rozmów Andrzeja Haegenbartha z artystami. To właśnie Andrzej, promując na łamach „NURT-u” wystawę „**Portrety**” **Macieja Kuszeli**, napisał: *Fotografia jest często dla Macieja Kuszeli pretekstem do wejścia do czyjegoś domu, do poznania interesującego go człowieka, jak i w jakim otoczeniu żyje. Artysta ceni sobie bliski kontakt z portretowanym, dlatego przeważnie „chwytą” go z odległości 60 cm i mniejszej; stosuje obiektyw standardowy o ogniskowej 50 mm, rzadziej szerokokątny. Zdjęcia starannie aranżuje. Chociaż wszystkie są upozowane, sprawiają wrażenie bardzo naturalnych i mimo subiektywnego odbioru fizyczności i psychiki portretowanych – a może właśnie dlatego – wydają się w trafny sposób rejestrować ich osobowość. Najczęściej skupia się na twarzy portretowanego (wzorem jest dla niego Avedon, który lubi białe tło i „grę” samej twarzy). Jeśli jednak wyczuwa, iż jego osobowość przejawia się również w gestach rąk, ujmuje go szerzej. Do najciekawszych, moim zdaniem, portretów Kuszeli należą te, które,*

¹ Moją specjalnością były tam reportaże literackie, za które zresztą otrzymałem w roku 1988 poznański Medal Młodej Sztuki.

oprócz wizji dających wyobrażenie o portretowanej osobie, budzą zarazem skojarzenia z jej twórczością. Należą do nich m.in. prezentowany obok wizerunek malarza i rysownika Franciszka Starowieyskiego, w którym głównym elementem przedstawienia jest oko, przywodzące na myśl, często występujące w utworach tego artysty oko „magiczne”, budujące dzięki spojrzeniu „od wewnątrz”, duchowy nastrój obrazów; konterfekt plakacisty Waldemara Świerzego, przypominający „rozmalowane” twarze malarzy, zwłaszcza Tadeusza Brzozowskiego oraz słynny „Cyrk” z 1970 roku, plakat przedstawiający clowna z naciągniętym na oczy melonikiem; oraz portret twórcy asamblaży i environment Antoniego Zydronia, uzupełniony odpowiednio skadrowaną „maską” żony z rozpuszczonymi włosami, w aluzyjny sposób nawiązującą do rozpinanych w przestrzeni prac artysty²

A oto, co można przeczytać o Macieju na oficjalnej stronie poznańskiego oddziału ZPAF: **Maciej Kuszela** urodził się w 1956 roku w Dusznikach Zdroju. Od 1981 roku pracuje i tworzy w Poznaniu. Początek jego działalności fotograficznej to rok 1983 i praca w tygodniku Wprost na etacie fotoreportera. Jednak bardzo szybko stwierdził, że fotoreportaż nie jest jego pasją i zajął się portretem – wykonywał dla tygodnika Wprost portrety które były wykorzystywane w publikowanych w tygodniku wywiadach. Bardzo szybko jego portrety stały się rozpoznawalnym elementem tygodnika. Były bardzo charakterystyczne, posiadały niepowtarzalny styl i mocno zapadały w pamięć. Dzięki nim oraz fotografiom drugiego fotografa pracującego w redakcji – Mariusza Stachowiaka – tygodnik, mimo bardzo złej jakości druku, był kojarzony z interesującymi portretami i fotoreportażami. Kuszela portretował wtedy takie osobowości jak: Michalina Wisłocka seksuolog, Günther

² Tekst ukazał się w numerze 270/1988 „NURT-u”, na stronie 3, z okazji wernisażu wystawy, którą otwarto 16 lutego 1988 roku w poznańskim Klubie EMPiK na Ratajach.

Grass – pisarz, Franciszek Starowieyski – plastyk, Mieczysław Rakowski – polityk. Portrety wykonywał zawsze aparatem małoobrazkowym, dbając z niezwykłą pedanterią również o techniczną stronę odbitki. Od roku 1986 pracował jako fotograf w miesięczniku kulturalnym NURT wydawanym w Poznaniu. I tam publikował charakterystyczne portrety przede wszystkim artystów, aktorów, literatów. Jego zdjęcia porównywano do twórczości najbardziej znanego polskiego portrecisty, Krzysztofa Gierałtowskiego. W redakcji NURT-u pracował do 1989 roku, kiedy to czasopismo uległo likwidacji. W następnych latach zajął się na szerszą skalę fotografią portretową i reklamową. W portrecie z powodzeniem eksperymentował z materiałami do fotografii natychmiastowej (Polaroid), pracując aparatem wielkoformatowym 4x5 cala. Zajął się też fotografią architektury, wykorzystując tę samą technologię Polaroida, oraz fotografią krajobrazową. W fotografii reklamowej uzyskał opinię fotografa niezwykle wrażliwego i perfekcyjnego technicznie. W roku 1987 w uznaniu za interesujące portrety otrzymał Medal Młodej Sztuki przyznawany przez redakcję Głosu Wielkopolskiego – największego regionalnego dziennika. W roku 1994 ukończył Wyższe Studium Fotografii w Warszawie, założone przez Ministerstwo Kultury i Narodowe Centrum Kultury. Od 1995 roku należy do Związku Polskich Artystów Fotografików.³

Do „NURT-u”, jak widać, Maciej Kuszela przyznawał się bez oporów, ale przede wszystkim ze względu na portrety, które wykonywał dla redakcji i które już niosły go ku ważnym dla niego obszarom fotografii artystycznej. To, co robił we współpracy ze mną (i dla mnie, dla moich tekstów), nie miało dla niego zasadniczego znaczenia. Był to rodzaj redakcyjnego przymusu, do którego nie przywiązywał większej wagi. Ot, takie sobie ćwiczenie stylistyczne połączone z możliwością

³ <http://www.zpafpoznan.pl/sylwetki/14-kuszela>

wyjazdów i łapaniem tematów-odprysków, które z czasem, po latach, wracały do jego wystaw i prezentacji właśnie w postaci obrazów z głębokiego terenu, tyle tylko, że nie jako reportaż, ale zawsze i wyłącznie jako portret⁴. Tak więc, mimo że klasyczny fotoreportaż prasowy już go wtedy „brzydził”, przez trzy lata jeździł ze mną na dwu-, a nawet trzydniowe wyprawy reporterskie, podczas których powstawały nie tylko zdjęcia do moich mających dopiero powstać tekstów, ale także zawiązywała się między nami cicha, małomówna przyjaźń. Wiele razy mieszkaliśmy w tym samym pokoju hotelowym, rozmawialiśmy z tymi samymi ludźmi, wystawiani byliśmy na te same pokusy lenistwa i nicnierobienia, ale nigdy nie zdarzyło się, aby zabrakło nam tematów do niespiesznej rozmowy lub okazji do pomilczenia na ten sam temat. Wszak obaj mieliśmy na głowie nie tylko obowiązki redakcyjne, ale także obowiązki rodzinne, w tym małe dzieci, które niejednokrotnie stawały się dla nas głównym motorem napędzającym naszą literacką i fotograficzną ekspresję. A jak Maciej fotografował, gdy już docieraliśmy do celu naszej podróży? Dyskretnie i z wielką czułością okazywaną zamykanej w kadrze materii. Gdy to było możliwe – przemyślał do reportażu portrety, a gdy taka możliwość nie istniała – uprawiał fotoreportaż liryczny, a może nawet literacki. Unikał jak ognia wulgarnej zdarzeniówki. I to właśnie tej części jego działań fotograficznych, która niemal przepadła w zbiorowej niepamięci, a która szczątkowo zachowała się u mnie, w kartonach ze starymi odbitkami (ocaliłem je uchodząc z zlikwidowanego pod koniec 1989 roku miesięcznika), chcę poświęcić poniższy tekst i szczere, choć być może nieco uzurpacyjne, wspomnienie o Macieju sprzed ćwiećwiecza.

Jestem przekonany, że najpiękniejszym owocem wielu naszych wspólnych wypraw był, niestety niedokończony, cykl

⁴ Dwa z nich (ze Ślesina i z Kępna) znajdują w katalogu „Portrety uliczne” na oficjalnej stronie www.maciejkukszela.pl

„Z biegiem Warty”, w ramach którego ukazały się następujące reportaże z jego fotografiami: *Tam, gdzie rodzi się rzeka* (nr 273/1988); *Za siedmioma miastami* (nr 275/1988); *Wielka woda* (nr 278/1988); *Między Uniejowem a Pызdrami* (nr 285/1989). Poza tym Maciej zrealizował materiał ilustracyjny do paru innych jeszcze moich reportaży: *Europa wróciła do Grodziska* (nr 270/1988); *Na mojej ulicy* (nr 282/1989); *Miastowe wsioki* (nr 269/1988); „*Jarocin*” – *druga strona medalu* (279/1988); *Kariera i upadek Zuzanny* (nr 276/1988); *Zwyczajne małe miasto* (nr 283/1989); *Ostatni z rodu* (nr 277/1988); *Kto rządzi w Kościanie?* (nr 272/1988); *Więcej niż jest możliwe* (nr 264/1987); *Wszystko gra* (nr 267/1987); *W królestwie ochweśników* (nr 257/1987); *Miasto ludzi dojeżdżających* (nr 263/1987); *Dwugłos o nowej energii* – rozmowa (nr 286/1989); *Jak to się robi w Rakoniewicach?* (nr 274/1988); *Rydzyna – gasnąca perła* (nr 256/1986); *Na kresach Wielkopolski* (nr 268/1987).

Pozostałe reportaże, w liczbie kilkunastu, jakie w latach 1986-1989 ukazały się na łamach miesięcznika „NURT”, zazwyczaj ilustrowali zapraszani przeze mnie do współpracy koledzy: Zbigniew Marcińczyk, Krzysztof Owczarzak, Janusz Ratajczak i Zdzisław Stoltman. Ponadto w trzech lub czterech tekstach wykorzystałem albo własne zdjęcia archiwalne, albo fotografie wykonane w terenie własnym aparatem.

2. Rozwinięcie

Patrząc z perspektywy tamtych lat na obecny dorobek Macieja, konstatując jego obecną pozycję w środowisku członków ZPAF uprawiających fotografię artystyczną, nie mam wątpliwości, że to wtedy nauczyłem się podstaw myślenia o fotografii, uważnie obserwując w działaniu redakcyjnego kolegę, który niechętnie ze mną rozmawiał o kwestiach swojego warsztatu, rzemiosła, nie mówiąc już o tej cienkiej linii, za

którą zaczyna się sztuka. Pod tym względem był zresztą zawsze bardzo skromny. Tak jest i dzisiaj. Zazwyczaj na swój temat wypowiada się niechętnie i... krótkimi raczej zdaniami. Przynajmniej dwa razy próbowałem namówić go do udziału w naszej (Władka Nielipińskiego i mojej) poznańskiej serii wydawniczej Fotografowie Wielkopolski. I dwa razy usłyszałem te same niemal słowa: „Ze mną sobie nie pogadasz”.

W tej sytuacji zaglądam do „Kwartalnika Fotografia” (nr 34/2010, s. 62) i czytam **Dwugłos o Kuszeli**, w którym znajduję interesujące mnie tropy ułatwiające zrozumienie i odczytanie jego nowej twórczości.

Fotografia Macieja Kuszele ma wiele odsłon: portrety, krajobrazy, architektura, wnętrza, ogrody. Na tę wielość tematyczną nakłada się różnorodność technik przy wykonywaniu i obróbce zdjęć. Często, tak jak w przypadku prezentowanych tu fotografii, posługuje się on powiększeniami o niezwyklej jakości, wykonanymi z negatywu w formacie minimum 8 x 10 cm i przy użyciu technologii polaroid. Dodając do tego bardzo świadome korzystanie z obiektywów szerokokątnych i funkcji kamery wielkoformatowej, otrzymujemy w efekcie bardzo wysublimowane przestrzennie obrazy. On sam mówi, że w zasadzie fotografuje banalne widoki. Później bardzo często okazuje się, że zamknięcie ich w kadrze daje początek niecodziennym spotkaniom. Przynajmniej dla niego, No, może i dla paru jeszcze osób. Niecodzienna jest bowiem przemiana dokonująca się dzięki medium fotografii, kiedy to realna rzeczywistość na jego zdjęciach staje się nierealna. Jak to się dzieje? Podczas obróbki negatywów stosuje on czysto formalne zabiegi fotograficzne. Na ogół są to działania świadome, ale bywają też zupełnie przypadkowe (otarcia, rysy). Za każdym razem dają one rezultaty nieprzewidywalne. On sam zawsze jest ciekaw, co z tego wyjdzie: gdy celowo zostawia substancję wywoływacza na filmie, która „wyżera” obraz; gdy nieprawidłowo przecho-

wuje negatywy i lęgną się na nich grzyby; gdy robi odciski, które zaczynają „działać” wśród elementów obrazu. Trzeba dodać, że wszystkie te ingerencje lagodzi – tłumiący szczegóły – gruboziarnisty papier, którego używa. Uchwycony w nierównych ramach widok, dzięki tym zabiegom, otrzymuje niejako dodatkową przestrzeń. Czasem kilka. To wpływa na jego dramaturgię. I klimat. W efekcie, dla niektórych te zdjęcia to opowieść o przemijaniu, znikomości bycia, śmierci wręcz, co korespondowałoby z tym, że obrazy te – z powodu zaniechania prawidłowej obróbki – kiedyś po prostu zanikną. Dla innych – to opowieść o świecie, który jawi się jako zagadka. Dla kolejnych – to po prostu ciekawa (lub nie) gra kształtów. Monika Piotrowska we wstępie do katalogu wystawy poznańskich fotografów w Hanowerze (2005) napisała: „Wszystko ukrywa za zasłoną, klarowny obraz za zaciekającą żelatyną, motyw pod motywem, kadr pod kadrem. Igra z tajemnicą, której najpewniej wcale nie ma. Raczej zabawia się preparowaniem tajemnicy. Obrazy się nakładają: to płótno z ołtarza kościelnego, czy widok miejski? (...) Tak można zobaczyć wszystko i może czasem trzeba. Zyskuje się dystans”.

Bożena Anna Kuszela

Fotografując inspirujące go miejsca, Maciej Kuszela stara się też podkreślić osobisty charakter tej inspiracji. Dlatego ostateczna postać tych obrazów jest z reguły wynikiem różnych dodatkowych manipulacji, co może zaskakiwać w zestawieniu z faktem, że w biografii autora tak często pojawia się określenie fotoreporter. Jest jednak zrozumiałe, że kiedy fotografia powstaje z czysto osobistej potrzeby, to najważniejsze staje się wyrażenie związku pomiędzy materią świata zewnętrznego a obserwatorem. W cyklu Miasta i ogrody autora najwyraźniej pociąga pewna wizja jedności wytworów cywilizacji i natury, która od wieków manifestowała się w koncepcjach ogrodów. Efektownym jej przykładem mogą być barokowe zespoły pałacowo-ogrodowe. Jednak Maciej Kuszela nie dokumentuje w

swoim cyklu takich klasycznych osiągnięć sztuki; nie zawsze w polu widzenia mamy ogród, a jeśli nawet, to są to skromne realizacje. W jego przekazie najbardziej istotna jest sama intencja, która skłania autora do przeobrażania zastanej urbanistycznej struktury w miejsce skupienia, harmonizowania detali czy nawet spełniania się misterium. Podążając tą drogą, Maciej Kuszela nawiązuje do długiej tradycji w literaturze i sztukach plastycznych w wyrażaniu tego typu metafory. A myślę, że reporterska wrażliwość, która każe mu zwracać uwagę na zastane sytuacje i konkretne detale, zapewnia jego pracom współczesny charakter. Stąd też, mimo pokrewieństwa we wspomnianych intencjach z dziełami np. takich klasyków polskiej fotografii jak Tadeusz Wański czy Jan Bulhak, są to obrazy odmienne i osadzone w klimacie naszego czasu.

Adam Sobota

Przez to minione ćwierćwiecze, gdy nasze drogi zawodowe się rozeszły, widywaliśmy się albo na małych, dużych i bardzo poważnych imprezach fotograficznych, albo na ulicach Poznania – zazwyczaj ja szedłem z punktu A do punktu B, a on stał i fotografował. Ostatnio spotkałem Macieja Kuszelę 17 lutego 2012 roku w Wągrowcu, gdzie w Galerii MDK (w ramach prowadzonej przez Lecha Szymanowskiego Małej Akademii Fotografii) odbywała się prezentacja dorobku grupy uznanych fotografów zaangażowanych w projekt pod nazwą *Marginesy historii. Opowieści pogranicza*.⁵ Wspominam o

⁵ Lech Szymanowski napisał o tym spotkaniu na oficjalnej stronie MDK: W piątkowy wieczór (17 lutego 2011 r.) Wągrowiec był przez kilka godzin ważnym punktem na fotograficznej mapie Polski. Z okazji wernisażu wystawy **Marginesy historii** do Wągrowca zjechali wybitni polscy fotografowie, artyści i dokumentaliści: **Maciej Kuszela, Sławomir Tobis, Waldemar Śliwczyński, Bogusław Biegowski, Jacek Sokółowski, Witek Jagielłowicz, Krzysztof Szymoniak**. Nie zabrakło fotografów lokalnych: Jerzego Mianowskiego i niżej podpisanego, oraz członków klubów KF Powiększenie i GAF Odbitka. Spotkanie poświęcone zostało pamięci wielkiego artysty **Stanisława Wosia**, którego dwa zdjęcia znalazły się na wystawie. Na wy-

tym, ponieważ wtedy właśnie odnalazłem Kuszczę-portrecistę, jakiego znałem i widywałem w działaniu w zamierzchłych czasach poznańskiego miesięcznika „NURT”.



Maciej Kuszczę w Galerii wągrowieckiego MDK, obok swoich portretów. Fot. Lech Szymanowski

stawie swoje prace prezentują również **Sławoj Dubiel, Magda Hueckel, Grzegorz Jarmocewicz, Bogdan Konopka, Maciej Kuszczę, Tomasz Michałowski, Wojtek Sienkiewicz, Waldemar Śliwczyński, Sławomir Tobis oraz Michał Zieliński**. Kurator wystawy **Sławomir Tobis** oprowadził po wystawie zgromadzonych gości, opowiadając przy okazji o kulisach powstania zdjęć. Ostatnim punktem spotkania była dyskusja prowadzona przez socjologa dra **Łukasza Rogowskiego** z Instytutu Socjologii UAM, który otrzymał w projekcie (*Opowieści z pogranicza*) zadanie czuwania nad częścią historyczno-socjologiczną. Po przybliżeniu kontekstu historycznego i socjologicznego wystawy uczestnicy dyskusji z zupełnie innej perspektywy spojrzeli na całe przedsięwzięcie. Nie obyło się bez ostrej wymiany poglądów. Jak relacjonuje spotkanie, na swoim blogu, kurator wystawy: "*Atmosfera była chwilami gęsta, ale główni dyskutanci rozeszli się w pokoju... ;-)*".
Źródło: <http://mdkwagrowiec.pl/maf.html>

W każdym razie, pomijając aspekt czysto sentymentalny (spotkanie z dawno niewidzianym, sympatycznym kolegą zawsze prowokuje do wspomnień), to dla zrozumienia idei całości przedsięwzięcia oraz powodu, dla którego Maciej się w to zaangażował, warto przytoczyć wypowiedź kuratora wystawy, ale i aktywnego uczestnika projektu, czyli Sławomira Tobisa.

*Wystawa jest efektem spotkań fotograficznych Fine-Print-Photo, odbywających się od roku 2009 w miejscach, których XX-wieczna historia jest naznaczona podziałem i powtórnym zjednoczeniem. Mowa o obszarze północnej i zachodniej Wielkopolski, podzielonym w roku 1919 przez granicę między Polską a Niemcami wynikającą z traktatu wersalskiego, która z kolei została zlikwidowana w roku 1945, po ustaleniach konferencji poczdamskiej. Tereny te podczas dwudziestolecia międzywojennego znajdowały się, z różnych powodów, na marginesie życia społecznego w obu sąsiadujących krajach. Pojawienie się nowej granicy państwowej miało bezsprzecznie olbrzymi wpływ na okolice, które wcześniej przez ponad 100 lat stanowiły społeczny monolit, natomiast dużo mniej oczywisty jest proces, który wyniknął z jej zniknięcia i ponownej integracji tak zwanych Ziemi Odzyskanych. Projekt „**Opowieści z pogranicza**” jest próbą odniesienia się za pomocą fotografii do skomplikowanej i często nieznannej lub zapomnianej przeszłości oraz interakcji z najstarszymi mieszkańcami, których pamięć sięga czasów istnienia granicy.*

Pierwsza edycja spotkań fotograficznych, których rezultatem była wystawa „Opowieści z pogranicza”, poświęcona była miejscom oraz ludziom – świadkom niegdyśszej pogranicznej rzeczywistości na obszarze Puszczy Noteckiej i doliny Noteci. Podejmowała problematykę pojęć ważnych dla człowieka, takich jak miejsce, dom, egzystencja, wiara, działanie. Głównym tematem edycji drugiej, która odbyła się latem roku 2010, był problem ludzkiej obecności oraz nieobecności na terenie

byłego pogranicza. Obecność była na początku wieku XX swoistą oczywistością – puszcza obfitowała w tętniące życiem wieś i osady. Po wielu z tych mini-miejscowości nie ma dzisiaj żadnego śladu. W niektórych miejscach zarysy niegdysiejszych domostw wyznaczają jedynie rosnące do teraz drzewa i krzewy. W trawie można tu i ówdzie wypatrzeć zarośnięte fragmenty zrębów i ogrodzeń, pozostałości posadowienia mostu nad torami kolejowymi czy porośnięte mchem kawały muru. Nieopodal dawnych osad znajdują się małe, zapomniane i zapuszczone cmentarzyki z charakterystycznymi, wykonanymi z betonu grobami, liczącymi sobie nierzadko więcej niż 100 lat. Trzecia edycja spotkań odbywała się wzdłuż dużej rzeki – Noteci – która także przed II Wojną Światową stanowiła granicę między Polską a Niemcami. Ważnym czynnikiem różnicującym obie nadrzeczne rzeczywistości – północną i południową – były kwestie historyczno-społeczne. Szczególne znaczenie miał przy tym fakt, że w roku 1945 na południu niemal całość ludności była „zasiedziała”, natomiast miejscowości na północ od Noteci zostały zasiedlone w znakomitej większości przez kresowiaków, nie czujących się tutaj jak w swoim domu i żywiących nadzieję na powrót w rodzinne strony. Rodziło to, w połączeniu z nie do końca pewnym statusem Ziemi Odzyskanych, dość oczywiste skutki w postaci zadbanych domów i obejść na południu oraz deprecjacji substancji budowlanej na północy. Podczas działań plenerowych staraliśmy się dotrzeć do ludzi zarówno z jednej jak i z drugiej grupy oraz pokazać ich światy z możliwie różnych punktów widzenia.

*W wystawie biorą udział: **Sławoj Dubiel, Magda Hueckel, Grzegorz Jarmocewicz, Bogdan Konopka, Maciej Kuszela, Tomasz Michałowski, Wojtek Sienkiewicz, Waldemar Śliwczyński, Sławomir Tobis oraz Michał Zieliński.** Proponujemy rozważania nad pograniczną rzeczywistością z perspektywy czasów współczesnych, począwszy od obrazów dokumentujących przestrzenie indywidualne oraz wspólne poprzez portrety*

*i inscenizacje, skończywszy na realizacjach penetrujących medium fotograficzne, wykonanych w ścisłej współpracy z mieszkańcami odwiedzanych terenów*⁶.

3. Podsumowanie

W tę, promowaną przez Sławka Tobisa, inicjatywę realizowaną na styku socjologii pogranicza i antropologii (przy założeniu, że istnieje coś takiego jak socjologia wizualna lub fotografia socjologizująca) Maciej Kuszela wszedł zapewne z najlepszymi intencjami, a przede wszystkim świadomie. Nie wątpię, że dokładnie pojął dwoistość swoich prac zaprezentowanych w Wągrowcu (a wcześniej w Poznaniu), które były i typowymi portretami we wnętrzu (w domowym wnętrzu każdej sportretowanej osoby), i rodzajem zapisu/dokumentu ciągnącego właśnie ku socjologii. Jednak ów rys dokumentalny portretów „z pogranicza” – co trzeba wyraźnie podkreślić – był czytelny w zasadzie tylko poprzez kontekst całości projektu. Portrety te, jeżeli wyjąć je poza kontekst programowej idei kolegi Tubisa, niczego nie komunikują poza własną wizualnością (fotogenicznością), a już na pewno nie dają się bez grzechu interpretacyjnego nadużycia wciskać w jakiegokolwiek pozafotograficzne nadmiarowości, zwłaszcza socjologiczne.

Teraz spójrzmy na portrety uliczne Kuszeli („uliczne”, według jego własnej terminologii), które powstawały pod koniec lat 80. XX wieku nie tylko spontanicznie, bez nadbudowy ideologicznej, ale i w miejscach, na których także ciążyą różnorodne modele i tradycje pogranicza – np. międzypaństwowego (Kępno), porozbiorowego (Ślesin, granica zaborów pruskiego i rosyjskiego), cywilizacyjnego (Pobiedziska, cywilizacja małych miasteczek), kulturowego (Działoszyn, rzeka Warta łącząca różne regiony kraju), wreszcie politycznego, gdy obra-

⁶ Źródło: <http://mdkwagrowiec.pl/maf.html?start=2>

zy/portrety wpisują się w pogranicze schyłkowego komunizmu i kiełkującego w opłótkach kapitalizmu. Gdyby się uprzeć, to można by z tych portretów odczytać ślad idiomu pogranicza i wcisnąć go w socjologizujące konstatacje, ale – jak się domyślam – chyba nie socjologia była celem i kluczem autora do tych zdjęć, gdy umieszczał swoich bohaterów w małoobrazkowym kadrze, naciskając bez pośpiechu spust migawki. W tych obrazach nie ma agresji estetycznej w wersji żadnego skandalu portrecisty, w tych obrazach widać empatię i życzliwość okazywaną przez artystę prostemu człowiekowi. Zauważmy, że w kilku przypadkach osoby portretowane spokojnie oczekują momentu, gdy fotograf skończy swoją pracę, a przynajmniej wiedzą, że spogląda na nie przez szkło obiektywu. Bohaterowie portretów są pogodzeni z tym faktem jak amerykańscy Indianie w XIX wieku, których portretowano w o wiele trudniejszych warunkach i w nie zawsze sprzyjających okolicznościach, są nawet zaciekawieni tym niespodziewanym pojawieniem się fotografa w ich świecie ukrytym przed okiem mediów masowych. Nawet sportretowani i wyeksportowani w ten sposób na inną orbitę, nadal żyją w świecie pozbawionym w zasadzie typowych fotograficznych okazji i atrakcji, jakie mogą przyjść do głowy przeciętnemu mieszkańcowi małej miejsciny, czy jakkolwiek rozumianego pogranicza. Stąd też wzięła się moja próba przypomnienia zdjęć Macieja Kuszeli, o których on dobrze wie, że powstały, ale którymi – poza kilkoma – nigdy nie miał pewnie czasu (lub ochoty) się zająć. Jestem w tej lepszej, a na pewno innej, od niego sytuacji, bo mogę je lubić (choć to takie niekonkretne i nienaukowe), bo one mogą mi się podobać (cóż znaczy podobać?), bo mogę cenić autora za ich szlachetną prostotę, bezpretensjonalność i urodę dokumentu. To jest ta sama prostota i ta sama uroda, które legły u podstaw portretów pokazanych w Wągrowcu, w ramach projektu *Marginesy historii. Opowieści pogranicza*. Tyle tylko, że to, co zobaczycie za chwilę, działa się i powstało 25 lat temu na kresach Wielkopolski, a nawet poza jej gra-

nicami, kiedy Maciej nie był jeszcze uznanym artystą, a ja nie byłem jeszcze świadomie kontemplującym obrazy fotograficzne czułym barbarzyńcą. Nie byłem nawet odgrzebującym stare odbitki poszukiwaczem skarbów.











A teraz, kiedy jestem już tylko pozbawionym dawnej energii świadkiem tamtych czasów, patrzę na reprodukcje oryginalnych odbitek i wiem (co wówczas przeczuwaliśmy), że tak musiał wyglądać koniec parszywej epoki. Boską iskrę ducha zachowali w niej tylko sportretowani przez Macieja ludzie.

4. Epilog

Jest koniec października 2012. Biorę do ręki książkę Krzysztofa Jureckiego pt. *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce* (Toruń 2008) i na stronie 24 odnajduję pytanie: „Jaka jest rola fotografii?”. Autor w tym samym akapicie odpowiada: *Trudno powiedzieć, bo pełni ona bardzo różnorodne funkcje i wypełnia wiele stylistyk! Od autonomicznej koncepcji obrazu, ponowoczesnego znaku plastycznego, tableau, postfeminizmu, „fotograficznego obrazu znalezionej” do intermedialnego obrazu cyfrowego etc. Trudno powiedzieć czy obecnie fotografia jest formą walczącą o nowe jakości etyczne, czy też wyraża jakości „soft”, konformistycznie dostosowując się do zmieniającego się świata. Niewątpliwie przeżywamy nieoczekiwany rozkwit fotografii, a nawet zdominowanie przez nią wielu innych form kulturotwórczych.*

Czas, gdy powstały towarzyszące temu tekstowi kadry Macieja Kuszele, czyli lata 1987-1989, był czasem wielu spektakularnych konwersji światopoglądowych, był też okresem ostatecznego rozwarstwienia środowiska fotografów. Także poznańscy amatorzy, profesjonalści i praktykujący artyści przestali spotykać się po roku 1989 w tej samej platońskiej jaskini PTF-u. Maciej Kuszele również musiał wtedy podjąć ważne dla siebie i swojej sztuki decyzje. Jeżeli widoczne obok zdjęcia potraktujemy jako pewien rodzaj cezury, to można zaryzykować stwierdzenie, że w tych obrazach ukryte są początki świata, jaki Maciej zaproponował publiczności i krytykom w latach 90. i później. A to, jak cytowana powyżej refleksja Krzysztofa Jureckiego ma się do dzisiejszej twórczości Kuszele, jest zapewne tematem na zupełnie inną rozmowę. Mam tylko nadzieję, że „nieoczekiwany rozkwit fotografii” nie zaszkodził intymnym klimatom tych prac i nie unieważni ciągle aktualnego pytania: „Jaka jest rola fotografii?”, obok którego postawiłbym jeszcze jedno – Co fotografia może?

Antoni Jeśmontowicz

gnieźnieński malarz, aktor, fotograf

1.

Jedenaste lat temu, w sobotę 26 stycznia 2002 roku, zmarł w Gnieźnie Antoni Jeśmontowicz. Kilka dni później obie ukazujące się w mieście gazety, czyli „Głos Wielkopolski” i tygodnik „Przemiany”, zamieściły krótkie teksty odnotowujące ten fakt oraz przypominające zasługi śp. A. Jeśmontowicza dla gnieźnieńskiej kultury, w szczególności zaś dla fotografii.

W tekście, podpisanym inicjałami „gk”¹, czytamy: *Antoni Jeśmontowicz urodził się 19 czerwca 1916 w Uznodze koło Brześcia, w województwie nowogródzkim. W czasie drugiej wojny światowej, w lutym 1942 wstąpił do Armii Krajowej. Został zaprzysiężony i otrzymał pseudonim „Jamont”. Dwa lata później, wskutek denuncjacji został aresztowany w Zastrowieczu. Po wkroczeniu wojsk sowieckich, w lipcu 1944, w obawie przed dekonspiracją i wcieleniem do Armii Czerwonej ukrywał się w okolicznych lasach. Ujawnił się dopiero po amnestii ogłoszonej przez władze sowieckie. Po wojnie Antoni Jeśmontowicz rozpoczął pracę w Rejonowym Urzędzie Repatriacyjnym w miejscowości Kleck (dzisiaj miasto na Białorusi), na Kresach, w dawnym województwie nowogródzkim. A już 26 grudnia 1945 przeniósł się do Gniezna i do roku 1948 nadal pracował w Urzędzie Repatriacyjnym. Po zdaniu egzaminu eksternistycznego w roku 1949 został aktorem teatru w Gnieźnie. Pracował w teatrze siedem lat. Był aktorem dramatycz-*

¹ Takich inicjałów używała miejscowa dziennikarka Grażyna Koczorowska, która wówczas była kierownikiem gnieźnieńskiego Oddziału „Głosu Wielkopolskiego”. Drugi tekst, o podobnej treści, podpisano literami „(rez)”.

nym. Zapisał się w pamięci gnieźnian jako Don Ricardo w „Zielonym Gilu”, ale prawdziwą popularność przyniosła mu rola Nieznamowa w „Grzesznikach bez winy”. Antoni Jeśmontowicz jednocześnie prowadził fotograficzną dokumentację teatralną sztuk wystawianych w tamtym okresie. Do dzisiaj w



Antoni Jeśmontowicz na scenie gnieźnieńkiego teatru w spektaklu „Tragiczna żona”. Autoportret inscenizowany.

archiwum teatru można zobaczyć wspaniałe zdjęcia sceniczne, doskonale oddające nastrój i charakter spektakli. Te rezultaty osiągnął za pomocą perfekcyjnego oświetlenia oraz doskonałości technicznej. Bez trudu w roku 1957 zdał egzamin mistrzowski w Izbie Rzemieślniczej w Poznaniu. Tym samym uzyskał uprawnienia do samodzielnej działalności fotograficznej i otworzył przy ówczesnej ulicy Mieczysława (dzisiaj Mieszka I) zakład fotograficzny, który do roku 1989 był synonimem perfekcyjnego kunsztu fotografii nie tylko usługowej, ale także artystycznej. Jego niekonwencjonalna technika fotografowania sprawiła, że zakład fotograficzny Antoniego Jeśmontowicza cieszył się dużym powodzeniem, a jakość świadczonych usług śmiało konkurowała z najlepszymi ówczesnymi zakładami fotograficznymi w Wielkopolsce.²

Ze wspomnień Ryszarda Jeśmontowicza, syna Antoniego, który w roku 1986 przejął zakład fotograficzny przy ulicy Mieszka I, wynika, że jego ojciec przez całe życie aktywnie uprawiał z powodzeniem malarstwo sztalugowe. Po raz pierwszy o jego umiejętności „upomnieli się” sowieccy propagandziści, którzy pod koniec wojny zamierzali go siłą wcielić do Armii Czerwonej, a stamtąd wysłać do wojskowej Akademii Sztuk Pięknych. Ponieważ jednak Antoni wraz z rodziną wpisał się na listę repatriantów, którzy z Kresów musieli emigrować do centralnej Polski, ominął go los sowieckiego artysty-komunisty. Talent w zakresie sztuk wizualnych i malarstwa Antonii przekazał w genach synowi, który skończył bydgoskie Liceum Plastyczne (jedno z lepszych w kraju), oraz wnucze Dorocie, która – zanim przejęła po ojcu rodzinny zakład fotograficzny – ukończyła Akademię Sztuk Wizualnych przy ulicy Taczaka w Poznaniu. Ona sama podkreśla fakt, że w związku z rewolucją technologiczną, jaką przeszły zakłady fotograficz-

² Treść cytatu spisano z niedatowanego wycinka prasowego, który pozostaje w archiwum rodzinnym Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, wnuczki Antoniego Jeśmontowicza.

ne, po dziadku zostało jej niewiele poza koreksem, powiększalnikiem, projektorem do filmów 16-milimetrowych Moverctor Agfa i zabytkowym aparatem do zdjęć studyjnych Globica, który stoi u niej w domu. Ryszard Jeśmontowicz ocalił także średnioformatowy aparat fotograficzny Zeiss Ikon – Super Ikonta 530/2, z obiektywem Tessar 1:3,8 i $f=10,5$, którym Antoni wykonał niemal całą pozastudyjną dokumentację fotograficzną sceny gnieźnieńskiej.



Średnioformatowy aparat fotograficzny A. Jeśmontowicza
Fot. K. Szymoniak

I właśnie ta dokumentacja, zachowana w postaci około 1000 negatywów (czyli można ją szacować na około 10.000 kadrów czarno-białych 6x9) jest głównym motywem naszych rozważań³. Zanim jednak przyjrzymy się bliżej tej sprawie, wpierrgarść wspomnień oświetlających sylwetkę fotografa Antoniego Jeśmontowicza⁴. I tak, zanim pan Antoni został uznanym fotografem teatralnym i wybitnym portrecistą z uprawnieniami rzemieślniczymi, przez kilka przynajmniej lat udzielał się w środowisku fotografów amatorów, zrzeszonych w Polskim Towarzystwie Fotograficznym – Oddział Gniezno⁵. W notatce prasowej z grudnia 1954 można przeczytać: *Polskie Towarzystwo Fotograficzne – Oddział Gniezno zorganizowało drugą w tym roku wystawę fotografii amatorskiej. Jest ona przeglądem dorobku fotograficznego amatorów gnieźnieńskich. Zwiedzający oglądali na wystawie znanych na terenie Gniezna fotoamatorów: Szajka, Chojeckiego, Karpińskiego, Kubackiego i Kasprzaka. A ponadto wystawione były pierwsze prace Bluma, Piechockiego, Jeśmontowicza, Herzoga, Gada i innych. Należy podkreślić, że PTF Oddział Gniezno jest bardzo żywotny. Organizuje on corocznie dwie wystawy, ponadto prowadzi systematycznie kursy fotografowania oraz sekcję artystyczną. W najbliższej przyszłości Towarzystwo zorganizuje także kółka foto-amatorskie w zakładach pracy.*

³ Wszystkie zachowane negatywy dokumentujące sceniczne życie gnieźnieńskiego teatru z czasów aktorskiej i fotograficznej aktywności Antoniego Jeśmontowicza, są w posiadaniu rodziny, a ich bezpośrednim depozytariuszem jest wnuczka Dorota, która podjęła próbę zeskanowania i skatalogowania tych materiałów.

⁴ Jednym z bohaterów powieści Elizy Orzeszkowej pt. „Nad Niemnem” jest Franciszek Jaśmont, za którego wychodzi Elżunia Bohatyrowiczówna. Ten trop literacki pokazuje możliwe źródła nazwiska 'Jeśmontowicz', które najprawdopodobniej ma związek z miejscowością Jaśmonty k. Grodna.

⁵ Te informacje uzyskano dzięki życzliwości Władysława Nielipińskiego; patrz: Kronika Polskiego Towarzystwa Fotograficznego – Oddział Gniezno 1949-1961, wycinki prasowe z 17 grudnia 1954 („Głos Wielkopolski”) i 11 stycznia 1955 („Gazeta Poznańska”).



Wieszanie wystawy PTF/Oddział Gniezno – 1954. Skan strony z Kroniki PTF/ Oddział Gniezno – W. Nielipiński .

Wystawa, o której pisze korespondent „Głosu Wielkopolskiego”, a w innym tekście, o podobnej treści, także korespondent „Gazety Poznańskiej”, była czynna w dniach od 21 listopada do 5 grudnia 1954 roku. W notatce prasowej z 11 stycznia 1955 czytamy krótką relację na ten temat: *Na plus ostatniej wystawy należy zaliczyć szeroki wachlarz zainteresowań fotografów-amatorów i ciekawe ujęcie takich tematów jak: praca, krajobraz, architektura, martwa natura, portret itd. Obok znanych na tutejszym terenie takich fotografów-amatorów, jak np. mgr Chojecki, Kasprzak, Kubacki, Karpiński i Szajka, debiutowali z nie małym powodzeniem tacy fotoamatorzy jak: Blum, Gad, Jeśmontowicz, Herzog, Piechocki i wielu innych. Dobre wyniki osiągnięto nawet przy użyciu tanich skrzynkowych aparatów.*

Antoni Jeśmontowicz wkrótce przestał być uważany za szlachetnego foto-amatora. I to nie tylko dlatego, że fotografował dla gnieźnieńskiego teatru. Ryszard Jeśmontowicz podkreśla fakt, że istniejący od pewnego czasu w latach 50. XX wieku zakład fotograficzny przy ulicy Mieszka I był własnością Poznańskiej Spółdzielni Rzemiosła Fotograficznego⁶, która – podupadając – właśnie likwidowała swoje oddziały poza Poznaniem i dlatego można było ten gnieźnieński przyczółek odkupić od Spółdzielni z całym wyposażeniem. W ten właśnie sposób Antoni, fotograf z papierami mistrzowskimi, stał się właścicielem własnego zakładu, który dosyć szybko stworzył silną i skuteczną konkurencję (szczególnie w zakresie fotografii ślubnej i portretowej) dla już istniejących w Gnieźnie zakładów fotograficznych. Wyjątkowo mocno odczuli to Wiktor Nowicki i Edmund Starczewski⁷, gnieźnianie od kilku poko-

⁶ Nazwa przybliżona i trudna do zweryfikowania.

⁷ Obaj ci panowie nie okazywali zbytniej sympatii konkurentowi w branży usług fotograficznych. Nic więc dziwnego, że Antonii Jeśmontowicz nie utrzymywał z nimi stosunków koleżeńskich, a przyjaźnił się przede wszystkim z fotografami-rzemieślnikami ze środowiska poznańskiego.

leń, którzy musieli przyjąć do wiadomości fakt, że nowe trendy w zakresie jakości oraz estetyki fotografii studyjnej dyktuje niezwykle utalentowany malarz-samouk, były aktor gnieźnieńskiego teatru i... repatriant znad Niemna. Tamte czasy wspomina Maciej Frankowski, inny gnieźnieński fotograf rzemieślnik, który wszedł na miejscowy rynek kilka lat później:

Wtedy liczyły się tak naprawdę trzy warsztaty. Najstarszy, z tradycjami jeszcze przedwojennymi, był zakład Wiktora Nowickiego, przy ulicy Chrobrego, w bramie na wysokości PKO. Dzisiaj jest tam firma fotograficzna „Pixel”. Nieco młodszy, ale też z tradycjami, bo od roku 1945, był zakład „Foto-Maryka” Edmunda Starczewskiego, po którym firmę przejął z czasem syn Wojciech. On także usadowiony był przy ulicy Chrobrego, ale na wysokości restauracji „Gwarna”. Obaj ci panowie przed wojną terminowali i uczyli się fotografii studyjnej u jedyne go wtedy mistrza, czyli u pani Korkunowej, prawdopodobnie spolszczonej Niemki, która miała swój zakład przy ulicy Tumskiej, a jej atelier było jedynym w okolicy studiem fotograficznym z przeszklonym dachem. Trzecim z tych wielkich gnieźnieńskich warsztatowców, którzy po wojnie nadawali ton miejscowej fotografii, był Antoni Jeśmontowicz, aktor gnieźnieńskiego teatru, malarz amator, wspomniały człowiek i utalentowany fotograf. On rozpoczął działalność w roku 1957 przy ulicy Mieszka I pod szyldem „Foto-Studio”. Po nim firmę przejął syn Ryszard, a teraz już wnuczka Dorota, dobrze przygotowana fotograficznie (pasjonatka fotografii artystycznej) kontynuuje tę rodzinną tradycję.⁸

Jerzy Andrzejewski – gnieźnieński profesjonalista w zakresie dokumentu fotograficznego i fotografii muzealnej – wspomina

⁸ Maciej Frankowski, *Nie sprzedaje się duszy*, książka z serii Fotografowie Wielkopolski; autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak; koordynator projektu: Władysław Nielipiński; wydawca: WBPiCAK Poznań 2009, s. 16.

Antoniego Jeśmontowicza, jako człowieka bardzo życzliwego adeptom sztuki fotograficznej⁹, przede wszystkim jednak jako mistrza portretu, który, jak nikt w Gnieźnie, potrafił operować miękkim światłem studyjnym, a także potrafił z portretowanych postaci wydobywać interesujący rys psychologiczny. Każdy, kto pamięta Gniezno z lat 60., 70. i 80. XX wieku, ten z całą pewnością (włącznie z piszącym te słowa) może zaświadczyć o prawdziwości słów J. Andrzejewskiego, gdyż okno wystawowe Firmy Jeśmontowicz faktycznie stale przyciągało oko przechodniów niemal co tydzień zmieniającą się prezentacją tego, co zakład Foto-Studio aktualnie proponował gnieźnieńskiej publiczności – od fotografii legitymacyjnych, po wielkoformatowe portrety i zdjęcia ślubne, wtedy odbijane (lub powiększane) z negatywów na prawdziwym papierze światłoczułym. Pod swoim nazwiskiem pan Antoni prowadził zakład 32 lata.

Owa doskonałość warsztatowa, która uczyniła z Antoniego Jeśmontowicza prawdziwego mistrza w rzemiośle, niemal artystę w swoim fachu, była wyłącznie – co podkreśla Ryszard Jeśmontowicz – efektem połączenia pracowitości, talentu, samoedukacji, pokory i ciągłych prób (oraz eliminacji błędów) podejmowanych w ciemni (chemia), w atelier (światło), w zakładzie (sprzęt). Do wszystkiego doszedł sam, mając do dyspozycji tylko własną wrażliwość i kilka podręczników. A utrzymywał, o czym warto pamiętać i co nie było bez znaczenia dla jego rozwoju, bardzo dobre kontakty nie tylko ze środowiskiem rzemiosła poznańskiego, ale przyjaźnił się także z fotografami warszawskimi, między innymi z Edwardem Hartwigiem, któremu jeszcze w latach 50. odsprzedał (mając dwa takie same aparaty) bliźniaczy egzemplarz średnioformatowej Super Ikonty 530/2.

⁹ W zakładzie A. Jeśmontowicza „Foto-Studio” uprawnienia czeladnicze zdobyło kilkanaście osób, włącznie z synem Ryszardem.



Ryszard Jeśmontowicz, *Portret ojca*, Gniezno 1985. Skan z oryginalnej odbitki.

Interesujący nas teatralny wycinek dorobku fotograficznego bohatera tego tekstu zasługuje na szczególną uwagę z trzech przynajmniej powodów: 1) jest to bowiem ważny element powojennej historii fotografii wielkopolskiej, a w szczególności gnieźnieńskiej; 2) jest to zachowana w doskonałym stanie dokumentacja fotograficzna gnieźnieńskiej sceny lat 50., 60., i 70.; 3) jest to materia, której prezentacją żywo powinny zainteresować się poznańskie i gnieźnieńskie instytucje utrzymujące ścisły związek z Teatrem im. Al. Fredry. W tej chwili wiadomo tylko tyle, że negatywy są w posiadaniu Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, która je skanuje, archiwizuje i przygotowuje do wystawy retrospektywnej swojego dziadka. Termin wystawy nie jest jeszcze znany, nie wiadomo także kto miałby ewentualnie włączyć się finansowo i logistycznie w realizację tego projektu, o którym pani Dorota mówi wprost:

– To się dziadkowi Antoniemu ode mnie po prostu należy. I dlatego zrobię wszystko, co w mojej mocy, aby ten pomysł doczekał się realizacji. Obecnie kontynuuję żmudną pracę polegającą na przeglądaniu i skanowaniu setek negatywów, ale mam także po dziadku oryginalne plakaty teatralne, programy kilku spektakli z jego udziałem oraz odbitki jego zdjęć teatralnych, oprawianych w różnych formatach i tworzonych w różnej estetyce. A punktem odniesienia w tej pracy jest dla mnie piękny portret dziadka wykonany przez mojego ojca.

Zwiastunem przyszłej wystawy fotografii teatralnej Antoniego Jeśmontowicza niech będzie kilka zeskanowanych już i opracowanych z myślą o ewentualnym katalogu kadrów, które wybrano za zgodą rodziny artysty, celem umieszczenia ich w tym tekście. Prezentując je, upominamy się o życzliwą pamięć po mistrzu Antonim i ewentualne duchowe wsparcie dla jego fotograficznego dorobku.



„Dziewczyna z północy” – 1954



„Niezły interes” – 1955



„Most” – 1955



„Balladyna” – 1956



„Imieniny pana dyrektora” – 1956



„Moralność pani Dulskiej” – 1956



„Żołnierz królowej Madagaskaru” – 1957



„Wieczór Trzech Króli” – 1970

*

PS. Na oficjalnej stronie Teatru im. Al. Fredry, a konkretnie w dziale „O Teatrze” (www.teatr.gniezno.pl/site/o-teatrze), rys historyczny obejmujący początki gnieźnieńskiej sceny zajmuje jeden skromny akapit, w którym nie wspomina się ani o ówczesnym zespole aktorskim, ani o dokumentacji fotograficznej z tamtego okresu. Wygląda więc na to, że tym bardziej warto zajrzeć do teatralnego archiwum, gdzie być może nadal przechowywane są prace Antoniego Jeśmontowicza. A profesjonalną kwerendę wczesnych zbiorów fotograficznych Teatru należałoby po prostu oddać w ręce naukowo działającego historyka fotografii, który ma ku temu nie tylko uniwersyteckie kwalifikacje, ale i uprawnienia instytucjonalne.

Jana Rosołowskiego

simulacrum phothographicus

1.

Zacznijmy od sprawy podstawowej, czyli rzutu oka na biografię polskiego artysty mieszkającego i pracującego od wielu laty w Paryżu. Jan Rosołowski urodził się w roku 1961. We wczesnych latach osiemdziesiątych studiował filozofię na UAM w Poznaniu. Po stanie wojennym zapada decyzja o emigracji. W roku 1989 jest już słuchaczem psychologii na paryskiej Sorbonie. Zdobywa uprawnienia do wykonywania zawodu psychologa i do dziś praktykuje w tym zawodzie. Drogę kariery artystycznej tak naprawdę zaczyna dopiero po rozpoczętych w 1999 studiach na *Study of Fine Art in Paris-Sorbone*, a w roku 2003 odbywa we Francji kolejne studia na *Speos – School of Photography Paris*. Za swoją działalność fotograficzną otrzymał kilka konkursowych nagród: a) best portrait (national competition) France 1999; b) gold medal (Austrian circuit) Austria 2000; c) gold medal (Italian Grand Tour della Collina) Italy 2000; d) selection ARLES. Spośród najważniejszych wystaw indywidualnych Jana Rosołowskiego wymienić należy cztery: PIK – Ostrów Wlkp. 2002; Zamek Książąt Pomorskich – Szczecin 2003; Remy Toledo Galery – New York 2005; Gallerie du Renard – Paris 2006.

Wystawa w Ostrowie (grudzień 2002) odbyła się w tamtejszym Centrum Kultury i połączona została z wystąpieniem Jana Rosołowskiego w ramach prowadzonej przez Sławomira Sikorę serii spotkań pn. „Jaskinia filozofów”. Temat wystąpienia ujęto w formie pytania: Czy można ugotować własne dziecko? Chodziło rzecz jasna o podświadomość archetypiczną człowieka, a nie – jak sugeruje autor anonimowego

tekstu dziennikarskiego – o promowanie kontrowersyjnych zjawisk w kulturze. Ten tekst jest zresztą jedynym śladem informacyjno-medialnym, jaki zachował się z tamtych czasów w Sieci. Oto jego fragment: *Ryby wiszące na krzyżu, naga kobieta rozpalająca w piecu, zwisające nogi, z których jedna ocieka krwią – takie fotografie od końca grudnia można oglądać w Centrum Kultury Ostrów. Autorem kontrowersyjnych prac jest Jan Rosołowski, polski artysta fotografik mieszkający w Paryżu. – Ważne jest dla mnie, by wywołać emocje. Fotografia ukrzyżowania ryb ma dla mnie symbolikę chrześcijańską. Są one oznaką końca epoki – powiedział artysta. Kilkanaście zdjęć J. Rosołowskiego stanowi element cyklu spotkań „Jaskinia filozofów”, których celem jest promowanie kontrowersyjnych zjawisk w kulturze. Choć w oknie Centrum umieszczono informację, że wystawa przeznaczona jest dla widzów dorosłych, nikt nie kontroluje wieku zwiedzających. Organizatorzy twierdzą, że dotąd prace Jana Rosołowskiego nikogo w Ostrowie nie zbulwersowały, a nawet, że ekspozycja nie cieszy się większym zainteresowaniem niż dotychczasowe wystawy¹.*

Przewodnią ideę serii spotkań, o jakich czytamy w powyższej notatce prasowej (a w tym konkretnym wypadku chodzi o spotkanie z udziałem Jana Rosołowskiego), po dziesięciu latach od zdarzenia precyzyjnie objaśnia Sławomir Sikora:

– Wczesną wiosną roku 2002 Janusz Górecki, ówczesny dyrektor Ostrowskiego Centrum Kultury, zapytał mnie, czy nie mam pomysłu na format, który z jednej strony pomieściłby ciekawe wydarzenia artystyczne, z drugiej zaś, skomplikowane treści naukowo-filozoficznej refleksji. Po miesiącu miałem gotowy projekt. Łączył on w sobie funkcję artystycznego przeżycia *katharsis* z rozumnym rachowaniem *noesis*. Janusz

¹ Źródło: <http://poznan.naszemiasto.pl/archiwum/258617,zdjecia-tylko-dla-doroslych,id,t.html>

nadał nazwę projektowi „Jaskinia filozofów”. Był to swego rodzaju performance z udziałem publiczności, którego celem było wzniesienie dyskusji wokół najgłębszych problemów nurtujących cywilizację człowieka współczesnego. Rozmawialiśmy o nauce, kulturze, mediach i nas samych. My sami dla nas problemem, relacja świadomości i podświadomości, to, jak pamiętam, tematyka, którą z punktu widzenia współczesnych nurtów psychologii prezentował i zilustrował własną twórczością fotograficzną psycholog i fotografik w jednej osobie – Jan Rosołowski.

Podjmując próbę nawiązania kontaktu mailowego z autorem prac, które stały się kanwą dla niniejszego tekstu, miałem za ledwie rudymenarną wiedzę co do tego, że jego twórczość (a przynajmniej interesujący mnie jej wycinek) nie jest tylko zbiorem intrygujących inscenizacji fotograficznych „jakoś tam” powiązanych z psychoanalizą (Freud, Jung) w obrębie natury (ciało) i kultury (religia). W swoim pierwszym liście do mnie Rosołowski, odpowiadając na kilka moich pytań, napisał między innymi: – *Jestem psychologiem i w ramach pracy nad sobą postrzegam twórczość (simulacrum) jako jeden z przejawów procesów wewnętrznych. Można zauważyć ze zdjęć, że nie jest to zbyt wesołe... I tak, seria z rybami jest uobrazowaniem pewnych procesów, których nie mogłem pojąć wcześniej i które potrzebowałem uwiecznić w jakiejś konkretnej postaci. Były to „marzenia senne”, fantazmaty i wizje na jawie. Zdjęcia nie odpowiadają idealnie wizjom, ale wyrażają w dużym przybliżeniu ich treść. Jedną z wystaw zatytułowałem „Tea-ring” , co mogłoby odpowiadać wewnętrznemu niepokojowi, czy nawet rozdarciu (przykład wigilijnego karpia w złotej ramie owiniętego w kolczasty drut, czy też ukrzyżowanego symbolu chrześcijaństwa...).*

Spójrzmy zatem na kilka obrazów fotograficznych (seria z rybami), w których autor zainscenizował sceny, czy może

raczej sytuacji znane nam na poziomie potocznie pojmowanego *sacrum*, a przynajmniej kojarzone w naszym kręgu kulturowym z bardzo konkretnymi formami przekazu, wręcz komunikatu o mistycznej proveniencji, opartego nie tylko o tradycję, obrzędowość, liturgię, symbolikę oraz ikonografię chrześcijańską, ale i nienaruszalną poniekąd dogmatykę krzyża oraz apokryficzną moc Judaszowej szubienicy.



Ukrzyżowanie – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ



Szubienice – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ



Złota rama – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ

No właśnie – oto ryba², symbol chrześcijaństwa³, ukrzyżowana, wisząca na szubienicach, owinięta drutem kolczastym i włączona, poprzez umieszczenie w złoczonej ramie, do zestawu artefaktów, jakie widzimy w niezależnych galeriach, w pracowniach malarzy uprawiających tzw. instalację, na obronach prac dyplomowych uczelni artystycznych, które dopuszczają do głosu konceptualizm i symboliczny wymiar gestu plastycznego. Rzecz w tym tylko, że owe instalacje nie są samoistnymi bytami plastycznymi, są przestrzenią zainscenizowaną celowo z myślą o fotografii jako intencjonalnym środku wypowiedzi.

² Ryba – dla pierwszych chrześcijan symbol Chrystusa i Eucharystii. Źródło: *Słownik kultury chrześcijańskiej*, IW Pax, Warszawa 1997, s. 270.

³ ICHTYS (gr. ryba) – Monogram Chrystusa, złożony z początkowych litera tego słowa: *Iesous Christos Theou Yios Soter*, co oznacza: Jezus Chrystus Syn Boży Zbawiciel. Źródło: j. w., s. 112.



Procesja – slajd 4x5 cala, 2006, Shen Hao

A teraz – w przeciwieństwie do trzech poprzednich obrazów – otrzymujemy propozycję, w której ryby zostały na dwa różne sposoby upodmiotowione, włączone domyślną aktywnością w kreowany na nowo kontekst teologiczny, w bliskie chrześcijaństwu zabiegi rytualno-magiczne, zmaterializowane w postaci procesji⁴ i sceny prorokowania⁵, czynności znane oczywiście z wielu innych religii i tam praktykowane. Cykl z rybami obejmuje jeszcze kilka innych kadrów (ryby w strumieniu, ryby-monstrancja), ale nie ma, założmy, potrzeby

⁴ Procesja (łac. *procedere* – iść) – pochód liturgiczny wiernych, księży i zakonników, udający się z jednego poświęconego miejsca do innego, by złożyć dziękczynienie Bogu lub prosić Go o pomoc. Pochodowi temu towarzyszą śpiewy i odmawianie litanii. Źródło: j. w. s. 248.

⁵ Profetyzm (gr. *prophetes* – prorok) – zdolność prorokowania. Zjawisko szczególnie często spotykane w Starym Testamencie: panujące wśród Żydów przekonanie, że niektóre jednostki są powoływane przez Boga, by głosić Jego wolę i przepowiadać przyszłość. Źródło: j. w. s. 249.



Prorok – slajd 20x25 cm, 2007,

prezentowania tu wszystkich, gdyż pięć pierwszych przykładów oddaje – jak sądzę – w sposób wystarczający te (atakujące widza niepokojącą semantyką) obrazy, czyli dosyć mroczne marzenia senne, fantazmaty i sny na jawie artysty. A nawet, jeżeli *zdjęcia nie odpowiadają idealnie wizjom*, to w dużym przybliżeniu wyrażając jednak ich treść. Natomiast z całą pewnością warto pokazać kadr z rybami w gęstwinie ostrego, tłuczonego szkła, ponieważ obraz ten przywodzi na myśl hero-

iczne męczeństwo pierwszych (zwłaszcza rzymskich) chrześcijan, którym zadawano wymyślne tortury, gdyż... swoją ideologią dobra i równości wobec Boga, a także niepokojąco silną wiarą rozmontowywali stary, dobry świat politeizmu rzymskiego i pogaństwa „barbarzyńskiej Europy”⁶.



Męczennicy – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ

⁶ Wykorzystałem tu określenie, jakiego użył Karol Modzelewski w tytule swojej książki *Barbarzyńska Europa*, Iskry, Warszawa 2004.

*

Kolejny interesujący mnie cykl fotografii Rosłowskiego nazwałem na swój prywatny użytek „Kobiety skrwawione”. Artysta mówi o nich dosyć ogólnikowo (nie chce też nadawać im tytułów sugerujących jakąkolwiek fabułę), rozpatrując je wszystkie (choć każda modelka ma własne, prywatne imię) wyłącznie w ramach fragmentarycznie zaprezentowanego tu cyklu: *Kobiety są bardziej połączeniem mistycyzmu (patrzące oczy odwróconej nagiej kobiety) i tendencji zakotwiczonych w archetypowych reakcjach współczesnego człowieka, co było już wcześniej zobrazowane przez artystów XVI wieku, a przede wszystkim przez włoskiego Cesare Ripa*⁷.



Beata – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ

⁷ **Cesare Ripa** (ur. 1555 w Perugii, zm. 1622 prawdopodobnie w Rzymie) – włoski pisarz z XVI wieku, badacz sztuki i ikonografii. Autor wydanej w 1593 r. *Ikologgii (Iconologia overo Descriptione dell'Imagini universali)*, zawierającej najważniejsze symbole epoki. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Cesare_Ripa

A zatem, kobiety skrwawione... jedna – odwrócona tyłem i naga, patrzy na nas wylupionymi zapewne oczyma; druga – (której nie znajdziecie w tym zestawie⁸) także naga, siedzi w zrujnowanym pomieszczeniu na zaśmieconej podłodze, kontempluje martwy zapewne płód i wydalone łożysko leżące między jej rozwartymi udami, ale i spogląda wymownie w szkło obiektywu; trzecia – (umieszczona we Wstępie do tej książki) kaleczy dłonie zdzierając ze swego nagiego ciała gipsową skorupę; czwarta – we fragmentach białej koszuli, ociekająca posoką, spogląda w oczy widza czołgając się w jakimś gruzowisku i pokonując słabość udręczonego ciała; piąta –



Karolina 2 – slajd 6x7 cm, 2000, Mamiya RZ

⁸ Z powodu braku porozumienia z modelką, co do zgody na publikację jej wizerunku, odstąpiliśmy z J. Rosołowskim od prezentacji tego kadru.



Milena 1 – slajd 4x5 cala, 2000, Sinar

którą oglądamy z dwóch miejsc tej samej, zrujnowanej klatki schodowej rozpadającego się budynku, odziana w zmysłowe pończochy i seksowną czarną bieliznę, pomazana krwią, jak po walce z przeciwnikiem (lub po akcie zemsty na niewiernym kochanku), trzyma w lewej dłoni obcięty męski penis z jądrami. Wszystkie bez wyjątku są piękne i młode, wszystkie przywołują na myśl sceny z filmowych horrorów o sile podświadomości, albo właśnie prawdziwą mękę podświadomości,

która zaludnia męską jaźń krwawą senną marą niespełnienia lub katastrofy. Trudno te obrazy oswoić w kategoriach czysto estetycznych, ale można chyba powiedzieć o nich, że kuszą swoją odwagą (co wrażliwszych idealistów, fundamentalistów oraz wyznawców miłości platonicznej mogą zwyczajnie przerazić albo zszokować), przede wszystkim jednak zapraszają do myślenia. O czym? O motywach, jakimi kierował się fotograf inscenizujący tego typu sceny. O biologiczności człowieka, zwłaszcza kobiety odartej z literackich wzorców romantycznego sentymentalizmu (gdzie im, urodziwym, pełnokrwistym bohaterkom obrazów Rosołowskiego, do bezcielesności gotyckich zjaw, zdradzonych topielic, baśniowych Rusalek i Świtezianek, a nawet mitologicznych Syren, które w ostateczności okazywały się morskimi bestiami?). O archetypach wreszcie, które są elementami strukturalnymi nieświadomości (indywidualnej i zbiorowej), wspólnymi wszystkim ludziom na świecie. A robiąc krok dalej – do myślenia o demonach męskiej podświadomości. Tu małe, ale ważne, dopowiedzenie: *Struktura każdego archetypu jest bipolarna – posiada on swoją konstruktywną i destruktywną stronę, zawiera całe potencjalne bogactwo dziedziny, której dotyczy. Archetypy przejawiają się w postaci symboli – ich treść zawsze wyraża się metaforycznie, nie dając się w pełni zwerbalizować. Symbole te możemy wychwycić w mitach, snach, wizjach*⁹.

Patrząc na te realizacje pamiętajmy, że – podobnie jak to było w przypadku cyklu z rybami – nie są to figuratywne teatralizacje z podtekstem psychologicznym wtórnie poddane procesom fotograficznym, ale intencjonalne działania nakierowane na zapis fotograficzny, w którym Autor połączył pasję i wrażliwość artystyczną oraz technologię światłoczułości z aktem wizualizacji własnych, fotogennych skłonności do reflektowania na poziomie dyskursu filozoficznego.

⁹ Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Archetyp_%28psychologia%29



Siedem trumien – 2006, cyfrowy Canon 5D, obiektyw 24 mm

*Siedem trumien i odcięte stopy są czymś, co można by nazwać współczesnym mitem Prokrusta*¹⁰, a co związane jest z walką o poddanie się istniejącym normom i regułom panującym w relacjach społecznych.... i być może również w szerszym pojęciu – tak Jan Rosołowski wprowadza widza w ideę tej niezwykłej, najbardziej chyba rozbudowanej w swoim dorobku inscenizacji fotograficznej. Ma ona kilka znaczących warstw, wśród których patrzącemu narzuca się także ukryta w obrazie liczba siedem (siedem trumien, siedmiu duchownych w sutanach, siedem obciętych stóp)¹¹. Walka o prawo do indywidualności, o niepoddawanie się istniejącym normom... problem stary jak świat, a właściwie stary jak kultura generująca różne

¹⁰ **Prokrust** zwany także **Prokrustes**, **Damastes**, **Polypemon** (str. Προκροστής) – postać z mitologii greckiej. Był synem Posejda. Czyhał na swoje ofiary przy drodze z Megary do Aten. Był ubrany w skórę wilka i nosił maczugę. Miał w zwyczaju swoje ofiary kłaść na łożu. Jeśli była zbyt wysoka i pewne jej części ciała wystawały poza łożko – obcinał je. Jeśli była za krótka, naciągał jej ciało. Został zabity przez Tezeusza. Motyw Prokrusta wykorzystał – w swoim wierszu „*Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*” – Zbigniew Herbert (chodzi o wiersz umieszczony w tomie „*Raport z obłąkanego Miasta*”). Autor dostrzegł analogię pomiędzy dopasowywaniem ludzi do prokrustowego łoża, a XX-wiecznymi totalitaryzmami dążącymi do stworzenia nowego, podporządkowanego władzy człowieka. Źródło: Robert Graves, *Mity greckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1967; Zbigniew Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 60; oraz:

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Prokrust>

¹¹ Liczba **siedem** to liczba uważana za mistyczną, wyróżniająca się bogatą symboliką. W wielu mitologiach i religiach świata jest symbolem całości, dopełnienia, symbolizuje związek czasu i przestrzeni. W Nowym Testamencie (Mt 18,21) oznacza pełnię i doskonałość, w religii judaistycznej kojarzyła się z siedmioma dniami tygodnia, siedmioma archaniołami. Przez siedem dni trwały wielkie święta i siedem tygodni upływało między Paschą a Świętem Tygodni. Starożytni filozofowie przypisywali jej własności opieki i władzy nad światem, kojarząc z siedmioma planetami. Pitagorejczycy uważali ją za najwyższą podstawową liczbę całkowitą. W wielu mitologiach stanowiła atrybut bogów, jej wartość była przedstawiana w architekturze, świętych pismach, przykazaniach, kosmologii. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Siedem_%28symbol%29

sposoby wywierania przymusu indywidualnego i grupowego, na którym zasadza się zazwyczaj trwałość i siła danej społeczności (odporność na cywilizacyjne „ataki” z zewnątrz). Od skuteczności tego przymusu zależy (zależała) przyszłość owej społeczności, bez względu na to, czy chodzi o cywilizację prekolumbijską Ameryki Środkowej, australijskich Aborygenów lub kulturę Zachodu zainfekowaną na przykład faszyzmem, komunizmem, skrajnym liberalizmem czy też religijnym fundamentalizmem. Poszukiwanie przez Rosołowskiego właściwej formy dla wyrażenia interesujących go treści doprowadziło do powstania przynajmniej trzech (o tylu wiem) alternatywnych (czarno-białych) wersji obrazu, roboczo nazwanego przeze mnie *Siedem trumien*. Jedna z nich poniżej.



Siedem trumien, inna wersja

Autor, mówiąc o dochodzeniu do tak zwanej wersji ostatecznej fotografii ukazującej współczesne oddziaływanie mitu Prokrusta, podkreśla między innymi, że:

– Wersja ostateczna siedmiu trumien jest kolorowa. Wcześniej próbowałem oddać w postaci czarno-białej, czyli dla mnie bardziej dramatycznej, wizję procesu, w który w jakiś sposób zostałem wciągnięty. Podobnie, jak z rybami na szubienicach, nie rozumiałem tych procesów do końca; może nawet nie rozumiałem ich w ogóle i bywa, że tak jest lepiej, gdyż intelektualizacja może czasami zabić głębokie znaczenie archetypowe. Wersje czarno-białe wykonane są w technice „mordançage” polegającej na chemicznym odklejeniu emulsji od papieru i uformowaniu jej w inny, przypadkowy sposób. Tę samą technikę użyłem do negatywu, co jest bardzo delikatne, gdyż warstwa emulsji jest bardzo cienka. Jest to więc „przypadkowe” uformowanie istniejącego już materialnie obrazu. Nie wiedziałem, która z wersji oddałaby najwierniej ową wizję... Jak dotychczas dysponuję tylko wersją *web* obrazków czarno-białych, a wersji oryginalnych pozbyłem się wraz z komputerem parę lat temu (włamanie do samochodu).

*

W biografii fotograficznej Jana R. pojawił się istotny, moim zdaniem, epizod-spotkanie, który można rozpatrywać w kategoriach relacji mistrz-uczeń, choć do terminowania fotografa Rosołowskiego u fotografa Konopki nie doszło. Oto, jak wspomina to spotkanie autor *Siedmiu trumien*:

– Z Bogdanem Konopką widziałem się dwa razy, kilka lat temu. Pierwsza wizyta była bezskuteczna, Bogdan miał poważnego kaca i sugerował mi każde możliwe zajęcie oprócz fotografii. Po kilku tygodniach nie pamiętał, że mieliśmy spotkanie i wyraził swoje zainteresowanie czarno-białą serią zdjęć ludzi umieszczonych w domach opieki społecznej, w okręgach

pozańskim (okolice Ostrowa Wielkopolskiego) i szczecińskim. Jest to seria, która szczególnie przypadła do gustu Paolo Roversi¹², z którym miałem kilka dobrych okazji zainspirowania się jego poezją fotografii. Pamiętam, że w rozmowie z Bogdanem Konopką doszło to tematu: Czy fotografia to sztuka? i w ogóle po co robić zdjęcia? Bogdan bardzo emocjonalnie podszedł do tego zagadnienia stwierdzając, że każdy, kto chciałby cokolwiek pokazać, pokazuje część samego siebie. Żeby to miało jakikolwiek wyraz artystyczny, to musi być to związane z jego cierpieniem. „*Jeżeli nic go nie boli – stwierdził Konopka – to nie ma on nic do pokazania, nie jest artystą!*”. Było to kilka lat temu i przez długi czas jego słowa były dla mnie oczywistością. Ale nie jest tak w tej chwili. Fotografia jest dla mnie oczywiście sztuką, jak każda inna forma twórcza. Ważna jest kreatywność i nie ma chyba znaczenia, czy jest ona związana z wewnętrznym cierpieniem. Wydawać by się mogło, że w takich sytuacjach (w sytuacjach cierpienia) autor miałby więcej do powiedzenia. Mógłby przekazać odbiorcy swój stan emocjonalny wywołany przez jakiś proces wewnętrzny, i „przetłumaczony” na język gestu artystycznego w ściśle określonej postaci, na przykład fotograficznej. Ważna jest dla mnie, przynajmniej w tej chwili, możliwość ekspresji, „uzewnętrznienia” czegoś, co odbywa się w nas i jednocześnie poza nami. I właśnie to „uzewnętrznienie” nadaje formę (często bardzo trudno uchwytną) naszym procesom, przemianom naszej ewolucji indywidualnej i społecznej. Osobiście skłaniam się w stronę twórczości tajemniczej, niewyjaśnionej, czasami mocno symbolicznej i paradoksalnej. Widzę w niej napięcie i poezję, które nie wyczerpują się przy zwykłym zrozumieniu, lecz są ciągle aktualne przy kolejnym i jeszcze następnym z nią kontakcie.

¹² Paolo Roversi – Jeden z najbardziej cenionych żyjących *fotografów* mody. Media określają go mianem: *poeta obrazu, mistrz wdzięku, fotograf aniołów, spadkobierca piktorializmu*.

*

Większość zdjęć, jak wynika z informacji uzyskanej od Autora, została wykonana na średnim i dużym obrazku slajdowym (6x7cm lub 4x5 cala, a ostatnio nawet 20x25 cm). Zdjęcia na wystawy były wykonywane w technice Cibachrome, albo Ilfochrome, lub też na papierze barytowym (fiber) w technice czarno-białej. Poniżej. dwie prace pokazane w paryskiej Galerii przy rue de Renard. **PS.** W ostatnim swoim liście do mnie, gdy kończyliśmy pracę nad tym tekstem, Jan Rosołowski napisał: *Dziękuję. Ponownie zanurzyłem się w mojej byłej pasji, która, mam nadzieję, znowu powróci.* List został wysłany z Paryża (i odebrany w Gnieźnie) 16 stycznia po północy 2013 roku. Tego samego dnia po południu pokazałem moim studentom (UAM Poznań) na zajęciach z wiedzy o fotografii wielkoformatowy, wystawowy wydruk obrazu *Siedem trumien*. Byli zadziwieni. Rozmawialiśmy o tej fotografii pół godziny. Tyle czasu zajęło mi wyjaśnienie (rozkodowanie) wielowarstwowej semantyki kadru, którego idea (ukazana w inscenizacji), choć starożytna, ciągle pasuje do opisu naszej rzeczywistości.

Część II

SPRAWY

Powojenna nie-tułaczka

Próba rekonstrukcji zdarzeń, czyli kilka starych fotografii

1.

W lipcu 2011 roku, kilka dni po śmierci ojca, poszukując w jego prywatnym archiwum kilku istotnych dokumentów, natknąłem się na kopertę ze starymi fotografiami. Pamiętam, że dużo wcześniej, na pewno w latach 70. XX wieku, oglądałem je kilka razy, kiedy w szufladzie dębowego kredensu gdańskiego, obok innych pamiątek moich rodziców, istniał jeszcze prawdziwy, oprawny w zielone płótno album pełen głównie powojennych już zdjęć, także tych, na których widniały obrazy rzeczywistości sprzed moich narodzin. W tej samej szufladzie leżał i nabierał mocy także drugi album, większy od zielonego, oprawny w grube atramentowe płótno. Zawierał on głównie przedwojenne (z Kępna i Baranowa) fotografie mojej matki, jej brata Bogusława oraz ich rodziców, czyli moich dziadków – Marii i Wojciecha Stefaniaków. Potem, już w latach 80., z obu tych albumów zaczęły znikać co ciekawsze odbitki. To moja starsza siostra, która poczuła potrzebę dokumentowania własnych korzeni, przewidując powolne rozproszenie zbiorów, a także zakładając własny rodzinny album (z myślą o własnych dzieciach i wnukach), wzbogaciła w ten sposób swoje zbiory o pokolenie własnych rodziców i dziadków. Na początku XXI wieku, kiedy stare albumy zaczęły się rozpadać i zwyczajnie świecić pustkami, ojciec zebrał resztę ich zawartości i przełożył do jednej koperty, która przeleżała w naszej gnieźnińskiej szufladzie do dnia jego śmierci. I to właśnie z tej koperty wypadły stare, czarno-białe, amatorskie fotografie „rodzinno-albumowe”, będące namacalnym dowodem istnienia świata w czasach, gdy nic nie wskazywało, że kiedykolwiek się na nim pojawię. Przejrzałem je z uwagą i po kilku miesiącach doszedłem do wniosku, że być może warto –

jak już zrobili to inni w przeszłości – zaprzęć je do współpracy. Mówiąc krótko, wspierając się tymi obrazami postanowiłem dopisać do wielkiej historii II wojny światowej (dawno już spisanej i dobrze znanej) mały, skromny, ale na pewno autentyczny epizod oparty na powojennych losach mojej przyszłej matki i mojego przyszłego ojca. Zaczniemy tę podróż w przeszłość od zdjęcia najstarszego, które pokazuje fragment rzeczywistości najgłębiej zanurzonej w realiach wojennych III Rzeszy. Jest to, podobnie jak wszystkie inne ilustracje wykorzystane w tym tekście, reprodukcja papierowej odbitki.



Istniejąca od roku 1944 i zachowana w bardzo dobrym stanie oryginalna odbitka stykowa o rozmiarach kadru 50x80 mm, pochodzi z Gardelegen, niewielkiego miasta nad Łabą (w kraju związkowym Saksonia-Anhalt w powiecie Altmarkkreis Salzwedel), a zdjęcie zostało wykonane w tamtejszej fabryce konserw i przetworów owocowo-warzywnych, która zatrudniała robotników przymusowych ze Wschodu, a konkretnie, widoczne na zdjęciu młode kobiety wywiezione do Rzeszy z Wielkopolski i Kujaw. Moja przyszła matka – Halina Stefa-

niak (trzecia od prawej w górnym rzędzie) – spędziła tam kilka lat, a do Polski wróciła dopiero w roku 1946, wprost z obozu dla dipisów, który znajdował się w Hanowerze¹. Fabryka, z której pochodzi powyższe zdjęcie, prócz kierownika zakładu, brygadzysty i nadzorującej wschodnich niewolników *Frau Lagrowej* zatrudniała w czasie wojny 30 Polek, kilku miejscowych Niemców oraz jednego Francuza, Duńczyka, Rosjanina i Ukraińca. Na wiosnę 1944 roku 25 dziewczyn pochodzących z Włocławka wywieziono do innej fabryki, a więc – jak wynika z przekazu mojej matki – jest to jedno z kilku pamiątkowych (i jednocześnie pożegnalnych) zdjęć polskiej załogi fabryki w Gardelegen. Zdjęcia zostały wykonane legalnie, za zgodą kierownika zakładu i równie legalnie w postaci odbitek przekazane młodym Polkom. Biorąc pod uwagę jakość tego kadru oraz wysoką jakość papieru fotograficznego, na którym wykonano odbitkę, należy domniemywać, że zdjęcie wykonał jakiś miejscowy fotograf usługowy, dysponujący dobrym aparatem, dobrym filmem, dobrym papierem i dobrą chemią.

A co widzimy na tym zdjęciu? Obszerne pomieszczenie w zakładzie produkcyjnym oraz czternaście postaci, wśród których ukrywa się być może jeden mężczyzna (postać pierwsza z lewej w drugim rzędzie), o czym świadczy inna niż u pozostałych osób fryzura, bardziej męska niż żeńska. Trzynaście postaci o typowo żeńskich fryzurach (jakie wtedy były szykiem niemieckiej mody) to bez wątpienia młode kobiety, dobrze uczesane, czyste, zadbane i bez dramatu niewolnictwa wypisanego na twarzy. Nie są to osoby – a przynajmniej wszystko na to wskazuje – które dotyka głód, przemoc fizyczna i praca ponad ludzkie siły. Wszystko wyjaśnia się z chwilą, gdy dociera do nas informacja, że zakładem przetwórstwa owocowo-

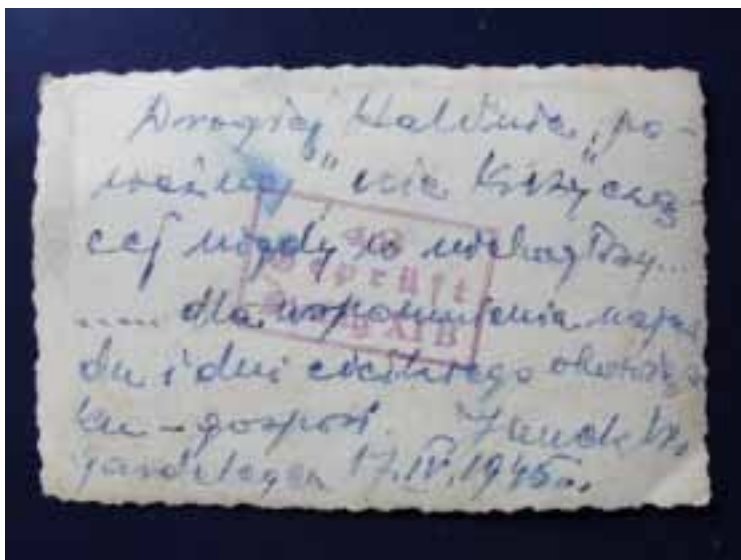
¹ O szczegółach jej pobytu w Gardelegen piszę szeroko w pierwszym tomie *Fotografiiów*, patrz rozdział: „Fotografie z masakry, czyli Gardelegen mojej matki”, s. 147-178.

warzywnego w Gardelegen kierował w czasie wojny porządny człowiek, który w dodatku nie był nazistą (niejaki Schlender). Jedynymi zdeklarowanymi nazistami w tej fabryce byli: brygadzysta, który stale straszył Polki obozem koncentracyjnym i nazywał je polskimi świniami, oraz Ukrainiec, który z kolei powoływał się na ukraińskie oddziały SS i domagał się w związku z tym wyjątkowego traktowania. Natomiast żona Schlendera, kobieta bezdzietna, była osobą o bardzo dobrym charakterze. Traktowała widoczne na zdjęciu Polki jak własne córki, oczywiście w miarę wojennych możliwości, dbając między innymi o to, aby miały się w co ubrać, miały co jeść, mogły się systematycznie kąpać i chodzić do fryzjera.



Następne zdjęcie (powyżej, o wymiarach kadru na odbitce 52x82 mm) jest nieco bardziej zagadkowe, choć zostało zaadresowane do „Haliny” i z tego też zapewne powodu znalazło się wśród pamiątek przywiezionych po wojnie do Polski przez moją przyszłą matkę. Moja matka twierdzi, że na zdjęciu widać grupę młodych Polaków, którzy pracowali w gospodar-

stwie niemieckiego rolnika. Gospodarstwo miało znajdować się blisko Gardelegen, we wsi Zienau. Na tyle blisko, że obie grupy mogły się nocami potajemnie spotykać, aby na przykład smażyć na blasze pieca kuchennego cukierki (dziewczyny przynosiły z sobą fabryczny cukier, a chłopcy dostarczali mleko). Spójrzmy jednak na odwrotną stronę tego zdjęcia.



Widzimy nie tylko odręcznie napisany tekst – *Drogi Halinie, „poważnej”, nie krzyżującej nigdy w niebogłosy... dla wspomnienia najazdu i dni ciężkiego obowiązku gospośki. Janek W. Gardelegen 17.IV.1945 r.* – ale także pieczętkę z niemieckim napisem (w gotyku): **42 Geprüft Stalag XI B**. Skoro „Stalag XI B”, to znaczy, że właściciel tej fotografii musiał być wziętym do niewoli polskim żołnierzem. Słowo „Geprüft” oznacza 'sprawdzono' i jest dowodem, że zdjęcie przeszło przez obozową cenzurę. Stąd też liczba „42” może oznaczać numer służbowy cenzora lub numer służbowy komórki cenzorskiej. Wszystko wskazuje więc na to, że zdjęcie nie tylko wykonano,

ale i powielono w postaci odbitek za zgodą i wiedzą władz Stalagu XI B. Skąd więc na zdjęciu grupa przystojnych, zadbanych, uśmiechniętych młodych mężczyzn, którzy w dodatku zażywają letniego słońca na ściernisku, pod snopkami świeżo skoszonego żyta?

W publikacji zatytułowanej *Wybrane dokumenty represji i życia codziennego*, w dziale poświęconym jeńcom wojennym czytamy: *Verpflichtungsschein* – „zobowiązanie” wiązało się z przeprowadzaną przez Niemców akcją zwalniania osadzonych w stalagach szeregowych i podoficerów do pracy cywilnej. Akcja ta zapoczątkowana została formalnie w maju 1940 roku dekretem Hitlera i trwała do końca tegoż roku. Każdy zwalniany musiał podpisać zobowiązanie, że po opuszczeniu stalagu do końca wojny pozostanie w Rzeszy i odda się do dyspozycji Urzędu Pracy. Ta teoretycznie dobrowolna deklaracja w praktyce zamieniła się w przymus. Jeńców próbowano przekonywać do wypełnienia zobowiązania obietnicami wysokich zarobków, poprawy wyżywienia, możliwością urlopu i odwiedzenia najbliższych, a gdy to nie pomogło, rozpoczęto szykany, łącznie z biciem.² Najprawdopodobniej więc Janek W. i (być może reszta widocznych na zdjęciu młodych mężczyzn) formalnie znajdował się pod jurysdykcją Stalagu XI B (gdzie nadal kontrolowano jego korespondencję), a praktycznie mieszkał i pracował u rolnika we wsi Zienau. A co oznaczają słowa: „dla wspomnienia najazdu i dni ciężkiego obowiązku gosposi”? Widoczna na zdjęciu data 17 kwietnia jest prawdopodobnie datą wręczenia tego zdjęcia „Drogiej Haliń”, natomiast 15 kwietnia (w niedzielę), czyli dwa dni wcześniej, posuwająca się na wschód 102 Dywizja Piechoty IX US Army zajęła Gardelegen i wyzwoliła wszystkich znajdujących się tam (oraz w najbliższej okolicy) niewolników, czyli nie-

² *Wybrane dokumenty represji i życia codziennego. Cechy formalne i tło historyczne*. Opracowane na podstawie zasobu Archiwum Fundacji „Polsko-Niemieckie Pojednanie”, Warszawa 2009, s. 46.

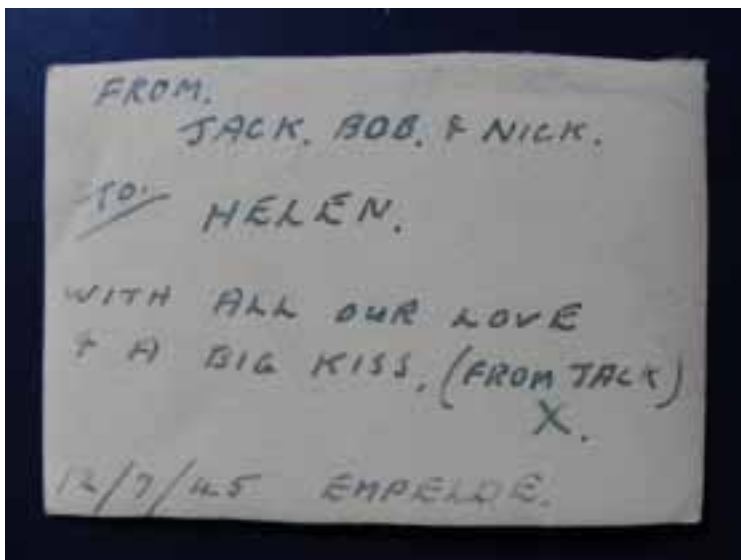
mieckich robotników przymusowych. Stąd wniosek, że chłopcy z Zienau, zaprzyjaźnieni od dawna z pięcioma polskimi dziewczynami, które pracowały i do wyzwolenia pozostały w Gardelegen, opuścili swojego *bauera* i najechali fabrykę konserw, gdzie na chwilę wspólnie zamieszkali. Zanim zostali umieszczeni w obozie przejściowym, który znajdował się w miejscowości Empelde, czas polsko-polskiej wspólnoty wyzwolenców musiał być dla „Drogiej Haliny” czasem trudnym i pełnym rozlicznych obowiązków gospośi. Stąd pewnie wzięła się widoczna na rewersie zdjęcia dedykacja.



I właśnie z Empelde³ pochodzi następne zdjęcie (powyżej, rozmiar kadru na odbitce 57x82 mm, papier odbitkowy Aqfa Lupex), na którym widać moją przyszłą matkę (druga od prawej w górnym rzędzie) oraz trzy jej koleżanki w towarzystwie trzech brytyjskich żołnierzy. Ich obecność na tym zdjęciu dziwić nie może, ponieważ Gardelegen, Empelde i Hannover

³ Empelde to niewielka miejscowość leżąca między Hanowerem a Ronnenbergiem. Na stronie niemieckiej Wikipedii można przeczytać: *Empelde ist der nördliche und größte Stadtteil von Ronnenberg und grenzt an den Südwesten von Hannover an.* Źródło: <http://de.wikipedia.org/wiki/Empelde>

znalazły się w brytyjskiej strefie okupacyjnej. Zdjęcie wykonano w lipcu 1945 roku, przy zachodzącym słońcu, o czym świadczą długie cienie (fotografa i polsko-angielskiej grupy przyjaciół), zapewne popularnym aparatem fotograficznym nieznanej mi marki, jakie musiały pojawiać się wówczas w rękach żołnierzy zwycięskich armii. Uroku temu kadrowi nadaje klimat zbliżającego się wieczoru oraz widoczny w oddali (lewy górny róg zdjęcia) wiatrak stojący obok zabudowań gospodarskich na niewielkim wzniesieniu. Ta wyraźnie amatorska fotografia także została zaopatrzona na odwrocie w pamiątkową dedykację, tym razem po angielsku. Tekst jest na tyle prosty, że nie ma potrzeby go tłumaczyć.



Dzięki niemu wiemy jednak, że na zdjęciu prezentują się Jack, Bob i Nick, a dedykacja została wpisana właśnie w Empelde, w czwartek 12 lipca 1945 roku. Z rodzaju, a właściwie jakości pisma można wywnioskować także i to, że owa dedykacja została wpisana wiecznym piórem. Następne zdjęcie, które

przetrwało wszystkie zawieruchy w rodzinnym archiwum mojego ojca, pochodzi już z Hanoweru, gdzie znajdował się duży aliancki obóz dla dipisów (*displaced persons*)⁴, gdzie moi rodzice się poznali i skąd wrócili już razem do Polski w marcu 1946 roku. Dokładnie rzecz biorąc pierwsze brytyjskie samochody wojskowe, które wiozły wyzwoleńców w stronę przesuniętej już na zachód granicy z Polską, dojechały do Szczecina 12 lub 13 marca.



Ten, znowu dobrej jakości, kadr (o rozmiarze odbitki 53x83 mm, utrwalony na papierze Agfa Lupex) prezentuje siedem osób. Ja rozpoznaję na nim tylko dwie z nich: moją przyszłą matkę (trzecia z lewej) i mojego przyszłego ojca, Władysława Szymoniaka, który siedzi na niemieckim motocyklu (nieznanej mi marki) w polskim mundurze Centrali Szkolnictwa Polskie-

⁴ Niektóre źródła podają nazwę obozu, jako Hannover-Empelde. Pytana o to moja matka twierdziła, że kilka dni po wyzwoleniu najpierw została przewieziona z Gardelegen do obozu przejściowego w Empelde, a potem dopiero trafiła do dużego obozu dla dipisów w Hanowerze.

go w Niemczech, albo w pożyczonym od kogoś i założonym na tę okazję mundurze polskich sił zbrojnych na Zachodzie, o czym mógłby świadczyć orzełek na berecie wojskowego kroju i naszywka „Poland” na lewym rękawie u góry. Zdjęcie zostało wykonane jesienią 1945 roku (o czym świadczą bezlistne już drzewa) dobrej jakości aparatem fotograficznym, przez osobę, której nazwiska i narodowości nigdy już nie poznam. Utrwalone na zdjęciu kobiety (wszystkie pochodzą z Baranowa k/Kępna), dzięki charakterystycznym wojennym fryzutom ciągle wyglądają jak porządne niemieckie *Frauen*, natomiast starszy mężczyzna w uniformie motocyklowym, jest zapewne właścicielem motocykla i być także instruktorem jazdy.



Tych dwoje, Halina i Władysław, na zdjęciu znajdują się blisko siebie, ale jak blisko byli z sobą wtedy, w obozie dla dipi-sów, kilka miesięcy po odzyskaniu wolności? Znali się już dobrze, czy dopiero zaczynali się poznawać? Mieli już jakieś plany, czy raczej niczego nie planowali, nie wiedząc, co ich

spotka po powrocie do Polski, a konkretnie do Gniezna i Baranowa (koło Kępna)? Na pewno jednak jest to pierwsze „wspólne” zdjęcie moich przyszłych rodziców z czasów, gdy świat stał przed nimi otworem w metaforycznym i dosłownym znaczeniu tej frazy. Mogli na przykład – jak uczyniła to starsza siostra mojego ojca, Zdzisława – wziąć ślub w Hanowerze i stamtąd wyemigrować statkiem pasażerskim do Australii. Tak. Z tego okresu w archiwum mojego ojca zachowało się to jedno tylko zdjęcie oraz „Świadectwo (nr 21/45) ukończenia kursu technicznego w Polskim Ośrodku Hannover-Empelde”, z którego wynika, że Władysław Szymoniak zaliczył pięcioletni kurs techniczny, dział kierowców samochodowych, i otrzymał następujące oceny: religia – dostateczny; język polski – dobry; nauka o Polsce – dobry; rachunki i geometria – dostateczny; język angielski – dobry; higiena ogólna i zawodowa – dobry; rysunek odręczny i techniczny – dobry; fizyka przemysłowa – dostateczny; materiałoznawstwo – dobry; nauka o samochodzie – dobry; elektrotechnika – dostateczny; usuwanie niedomagań – dostateczny; przepisy ruchu drogowego – dobry; jazda sprzętem motorowym – dobry; prace warsztatowe – dobry. Świadectwo wystawiono i podpisano 10 marca 1946 roku, a więc na chwilę przed wyjazdem moich przyszłych rodziców do Polski.

Kiedy już dojechali przez Szczecin i zrujnowany most na Odrze do swojej wymarzonej i wytęsknionej Polski, a było to w marcu 1946 roku, okazało się, że nic nie jest takie, jak im się zdawało, że może być. Moja matka wróciła do rodzinnego Baranowa, a tam dopadła ją wiadomość, że przechodzący przez powiat kępiński na zachód Rosjanie zamordowali jej chłopaka, gdy wracał rowerem z Namysłowa. Najlepiej opowie to cytat z innej mojej książki: *Oto świat frontowych, często głupich, banalnie tragicznych obrazków i zdarzeń. Oto konkret. Jest środek dnia, kilkanaście godzin po ucieczce wojsk Hitlera. Na każdym kroku, co nikogo nie dziwi, świętują*

tryumfujący czerwonoarmiści. Strzelają na wiwat, węszą, a jakże, obrzydłego szpiona, ale też obściskują kobiety wynoszące im z domów jedzenie i wódkę. W tym samym czasie 23-letni chłopak, Szczepan, w grupie innych młodych mężczyzn, uskrzydłony nadzieją na lepsze jutro wraca rowerem z niewolniczej harówki u Niemca, gdzieś z okolic Namysłowa. Wszyscy razem mają do domu kilka kilometrów. Nagle, na drodze przecinającej gęsty las, zatrzymują ich pijani sowieccy żołdacy. Widzą na ramach rowerów niemieckie napisy fabrycznej marki. Nie pytając o nic, zabierają chłopakom pieniądze, zegarki, rowery, buty i... życie. Kilkanaście ciosów bagnetem robi swoje. Potem wsiadają do samochodu i odjeżdżają, krzycząc coś o rezaniu germańców.

Koszmar w swym bezsensie dramat obserwował zza drzew ukryty w lesie kolega pechowców. Jechał z dwieście metrów za nimi. Też na niemieckim rowerze. Widząc, co się święci, zdołał w ostatniej chwili ukryć się przed wzrokiem wyzwolicieli. Kim był jeden z nich? Kim był Szczepan Śliwański, zamordowany od niechcienia, lekką ręką, w środku Europy, jako zupełnie niewinny człowiek? Był młodzieńczą miłością mojej matki. Gdy wywożono ją w 1942 roku z Baranowa do Niemiec na roboty przymusowe, obiecali sobie, że będą na siebie czekać – on tu, ona tam. I czekali. Szczęśliwie ocaleli z wojennej pożogi, ale – jak to czasem bywa na bezdrożach historii – rozdzielili ich na zawsze pierwszy dzień wolności.⁵

Zupełnie inaczej sprawa miała się z moim przyszłym ojcem, który po wojnie wrócił do Gniezna, do rodzinnego domu na ulicę Jolenty 8. Niestety, wtedy już całe pierwsze piętro tego domu było bezdyskusyjnie zajęte przez jakiegoś milicjanta pracującego dla UB. Reszta rodziny, czyli ojciec, matka i dwaj młodszy bracia (starsza siostra mojego ojca, także wywieziona na roboty przymusowe, jak już wspomniałem, prosto z obozu

⁵ Krzysztof Szymoniak, *Epizody*, wyd. III zmienione, Gniezno 2013, Wydawnictwo Gaudentinum, s. 19-20.

dla dipisów wyjechała do Australii), gnieździła się w pokoju z kuchnią na parterze budynku. W efekcie brat Mieczysław wyjechał do Kielc, gdzie założył rodzinę, brat Zygmunt ożenił się w Gnieźnie (z moją późniejszą ciotką Marylą) i zamieszkał w nędznej komunalce przy ulicy Sienkiewicza, a mój przyszły ojciec – nie widząc dla siebie żadnych szans w rodzinnym mieście – przeniósł się na tak zwane Ziemie Odzyskane, czyli do Wałbrzycha (*Waldenburg*), gdzie ożenił się z poznaną w Rzeszy kępnianką Haliną Stefaniak. Zamieszkał z żoną i moją starszą o pięć lat siostrą Krystyną w podwałbrzyskim Sobięcinnie, na piętrze poniemieckiego bloku górniczego przy obecnej ulicy Bronisława Kani 3 (w książeczce wojskowej ojca, wydanej 6 kwietnia 1949 roku przez R.K.U. Świdnica, widnieje adres: Sobięcín, ul. Leśna 3 m. 4). A dlaczego moja przyszła matka wyjechała do Wałbrzycha? Po pierwsze – nie było już Szczepana Śliwańskiego; po drugie – nie było już domu rodzinnego w Baranowie, który w czasie wojny zarekwirowała na swoje potrzeby hitlerowska policja, a po wojnie to samo zrobiła komunistyczna Milicja Obywatelska. Moja przyszła babcia, Maria Stefaniakowa⁶, została dokwaterowana (wraz z meblami i całym dobytkiem ruchomym) do mieszkania prywatnego w domu państwa Ratajewskich, przy ulicy Wrocławskiej; po trzecie – *Jakoś trzeba było sobie ułożyć życie* (to są jej własne słowa), *a młodszy o dwa lata Władek, uzdolniony i ambitny, pisał listy, starał się, namawiał, więc uległam. Co w końcu miałam do stracenia, poza przemijającą urodą?*

2.

Te cztery małe odbitki są praktycznie jedynym znanym mi materialnym śladem ukazującym ich przymusowy pobyt na ziemiach III Rzeszy oraz ich już powojenny, niespieszny powrót do niby-wolnej, a tak naprawdę zniewolonej przez sowie-

⁶ Jej mąż, Wojciech, przedwojenny policjant kępiński, zmarł w roku 1938 od przypadkowego postrzału w trakcie czyszczenia broni służbowej.

tów Polski. Ostatecznie, w lipcu 1946 roku, oboje znaleźli się w Wałbrzychu, gdzie wszystko, co ich otaczało, albo co brali do ręki, było pozostałością po niemieckich mieszkańcach tej ziemi, a w zasadzie po niemieckich górnikach, którzy wraz z rodzinami zamieszkiwali podwałbrzyski Sobięcín. Siłą rzeczy, podobnie jak wszyscy inni przesiedleńcy, osadnicy i repatrianci, zajmowali ponemieckie mieszkania, z całym niekiedy wyposażeniem.



Na powyższym zdjęciu, które zrobiłem cyfrowym aparatem Sony w maju 2010, widać budynek mieszkalny (oraz okna mieszkań), do którego wprowadzili się moi przyszli rodzice i w którym rozpoczęli swoją długą wspólną drogę, biorącą swe początki w obozie Hannover-Empelde. Zamieszkali na piętrze. Często gościem była u nich moja babcia Maria, która przyjeżdżała do Wałbrzycha z Baranowa, aby pomagać córce w prowadzeniu domu i wychowywaniu jej pierwszego dziecka (moja siostra Krystyna). Pod nimi, na parterze, mieszkała już inna polska rodzina Masnowskich, z córkami Alicją i Jadwigą.

To właśnie w tej rodzinie brat mojej matki, Bogusław, po powrocie z wojska znalazł swoją przyszłą małżonkę. Ożenił się z Alicją, zamieszkał z nią w mieszkaniu na parterze, gdy jej rodzice z drugą córką wyprowadzili się do centrum Wałbrzycha. Siostra Alicji Masnowskiej, Jadwiga, wyszła za mąż za niejakiego Mańczyka, a po kilkunastu latach, wraz z mężem i dziećmi, wyemigrowała do RFN. Bogusław Stefaniak, wkrótce został szczęśliwym ojcem dwóch córek – Grażyny i Anny, a w Sobięcinie pracował i mieszkał do końca swoich dni.



Zdjęcie z poprzedniej strony (rozmiar kadru 63x88 mm) odbite na papierze Agfa Brovira, wykonał nieznamy nam fotograf (zapewne amator) jakimś starym, zapewne ponemieckim aparatem, w mieszkaniu zajmowanym przez moich rodziców na piętrze ponemieckiego budynku górniczego. Ze wspomnień mojej matki wynika, że mieszkanie „pozostawało” w kompletnej gotowości, umeblowane i nadające się do zasiedlenia, oraz że działały w nim wszystkie ponemieckie media komunalne (woda, kanalizacja, prąd, gaz), co po doświadczeniach polskiego Baranowa było dla niej szokiem cywilizacyjnym. Pamięta jednak i to, że w opuszczonym od wielu miesięcy mieszkaniu, a konkretnie w narożniku jednego z pomieszczeń, zagnieździła się wielka jak wiadro kolonia pluskiew, które mój przyszły ojciec – po kilku innych, nieudanych próbach – unicestwił dopiero żywym ogniem z palnika benzynowego. Zdjęcie przedstawia dwie pary – po lewej stronie (na której zatrzymała się płytka ostrość obiektywu) stoją w dosyć czulej pozie moi przyszli rodzice, sportretowani na tle drzwi i fragmentu ponemieckiego kredensu, obok innej, równie młodej pary⁷. Uśmiechnięci „nieco fotograficznie”, z jakiegoś powodu patrzą poza kadr, ignorując oko obiektywu i osobę fotografa. Może patrzą z nadzieją w świetlaną... przyszłość? W końcu są już po ślubie (świadczy o tym obrączka na palcu mojego ojca). Gdyby wtedy wiedzieli, co ich w tej przyszłości czeka, pewnie od razu wsiedliby w pierwszy pociąg jadący w stronę Hanoweru i tam zaczęli ponownie szukać o wiele mniej ryzykownego sposobu na długie i szczęśliwe życie. Sposobu mniej obciążonego ryzykiem od tego, co miało ich spotkać i czego mieli zaznać w komunistycznej Polsce.

Ostatnim fotograficznym śladem z tamtych czasów, jaki zachował się w archiwum mojego ojca, jest wycieczkowe, dosyć pogodne zdjęcie wykonane pod wałbrzyską wieżą Bismarcka.

⁷ Moja matka twierdzi, że na tym zdjęciu obok niej stoi jej wojenna koleżanka z czasów Gardelegen – Zosia z narzeczonym.



Widoczny obok kadr, pochodzący z tzw. aparatu połówkowego ma na oryginalnej odbitce rozmiar zaledwie 33x55 mm, a został zarejestrowany nie później niż 22 lipca 1947 roku, kiedy to władze komunistyczne Wałbrzycha podjęły pierwszą, nieudaną zresztą próbę wysadzenia tej budowli w powietrze. Dla ścisłości dodajmy, że Wieża powstała z inicjatywy Towarzystwa Karkonoskiego – sekcji Boguszów-Gorce pod przewodnictwem dr F. Brandstaettera. Na miejsce budowy wybrano wzgórze Winklerberg, które po wybudowaniu wieży zmieniło nazwę na wzgórze Bismarcka. Do realizacji wybrano projekt jeleniogórskiego rzeźbiarza i architekta Alfreda Daehmela, twórcy wieży Bismarcka w Staniszowie. Wykonanie robót zlecono A. Daehmelowi. Uroczyste otwarcie wieży odbyło się 2 września 1902 roku. Obiekt miał 11 metrów wysokości (z blaszaną misą ogniową na szczycie), zbudowano go z granitu jeleniogórskiego, a koszt realizacji projektu wyniósł 4100 marek. Miejsce posadowienia wieży Bismarcka obecnie nazywane jest Kopiskiem (687 m n.p.m.) i znajduje się w Boguszowie-Gorcach (obok Cichawy (751 m n.p.m.) i Chelmea (869 m n.p.m.), czyli pół godziny spacerem od Sobięcina i obecnej ulicy Bronisława Kani 3.

Zreprodukowany i z konieczności powiększony kadr obejmuje znane mi osoby: moją babcię Marię Stefaniakową (pierwsza z lewej), moją przyszłą matkę (druga z lewej), która wtedy była już żoną Władysława Szymoniaka (w środku grupy, z psem), mojego przyszłego ojca. Chłopiec z laską i lornetką na pierwszym planie – to Tadeusz Kucharski z Gostynia, a pierwszy z prawej, w kapeluszu, to jego ojciec Józef. Z kolei mężczyzna w czarnym kaszkiecie i krawacie to Adolf Janicki z Baranowa, brat mojej babci Marii, a trzy widoczne na tym zdjęciu dziewczyny, to jego córki – Helena, Małgorzata i Renata, które poznałem w czasie swojego baranowskiego dzieciństwa. Jest lato, słońce stoi wysoko, a na szczycie wieży widnieją ślady po skutym już słowie „Bismarck”.

A kto stał poniżej tej grupy i tego monumentu z aparatem fotograficznym w rękach? Nie wiadomo. Jak czuli się ci ludzie w obcej dla siebie przestrzeni tak zwanych Ziemi Odzyskanych? Można się tylko domyślać, bo to nie była dla nich Polska sprzed 1939 roku, bo nic ich z tym miejscem, poza pracą i mieszkaniem, nie łączyło. Czasy były niepewne. Nikt wtedy nie wiedział, czy i na jak długo nowa granica na Odrze i Nysie Łużyckiej jest stabilną granicą państwa polskiego. Państwa, w którym komuniści na życzenie Stalina w roku 1946 sfałszowali referendum, a w styczniu 1947 sfałszowali także wybory. A moi przyszli rodzice? Jedno wiedzieli na pewno – że nie toczy się już wojna, że nie są w niemieckiej niewoli, że szczęśliwie (w porównaniu z tysiącami innych polskich niewolników na ziemiach III Rzeszy i ZSRR) przetrwali najtrudniejsze lata swojego życia, że wreszcie w miarę bezpiecznie wrócili do domu, a powrót ten nie był koszmarną, niekiedy na granicy śmierci, tułaczką o głodzie, chłódzie i w łachmanach nędzarzy.



Tak wyglądali w dniu ślubu swojej wnuczki Matyldy. Przeżyli razem 65 lat, wychowali czwórkę dzieci i kilka razy zmieniali miejsce swojego zamieszkania (Wałbrzych, Baranów, Kępno, Gniezno). A to było ostatnie ich wspólne zdjęcie, które zrobiłem 11 września 2010 roku w Gnieźnie, na progu domu przy ulicy Wiosny Ludów 61. Ojciec zmarł 1 lipca 2011. Tak, czasy ich wojennej i powojennej poniewierki nie były (w porównaniu z wieloma innymi przypadkami) ekstremalnie trudne. Owszem, wojna zabrała im najlepsze lata młodości, a powojenny komunizm okradł ich ze szczęśliwej dojrzałości, ale w sumie... trudno mi wypowiadać się w ich imieniu, bo przecież nigdy nie poznam prawdziwych sekretów ich losu uwikłanego w totalitaryzmy XX wieku. Mogę tylko na podstawie kilku ocalałych zdjęć z epoki spróbować ocalić od zapomnienia mały wycinek tego, co zwykło się nazywać historią rodziny. A historia ta zaczęła się dopiero w Hanowerze. Na początku wojny moi przyszli rodzice wyjechali na roboty przymusowe z różnych krańców Wielkopolski, całą wojnę pracowali w różnych, ale niezbyt odległych od siebie miejscowościach, a poznali się w obozie dla dipisów. Warto w tym miejscu przypomnieć, że *Obozy dla osób przemieszczonych* działały po II wojnie światowej głównie na terenie Niemiec, Austrii (amerykańska i brytyjska strefa okupacyjna) i Włoch. Osoby przemieszczone pojawiły się na terenie III Rzeszy i państw przez nią podbitych w sposób najczęściej przymusowy. Po kapitulacji Niemiec Naczelne Dowództwo Sił Sprzymierzonych wprowadziło podział na kilka kategorii: ewakuowani, uchodźcy wojenni i polityczni, więźniowie polityczni, pracownicy przymusowi i ochotniczy, pracownicy Organizacji Todt, osoby wydalone z innych krajów, osoby internowane, jeńcy wojenni oraz bezpaństwowcy. Od 1 października 1945 roku odpowiedzialność za nich przejęła od władz wojskowych UNRRA, mająca zająć się opieką nad nimi, zapewnieniem mieszkania, pożywienia, bezpieczeństwa oraz ich przyuczaniem do zawodu i transportem do kraju pochodzenia. Od lipca 1947, aż do

ich zamknięcia, obozami dipisów zajmowała się International Refugee Organisation. Większość obozów zamknięto w roku 1952. Wyjątkiem był obóz Föhrenwald w Wolfratshausen, zamknięty dopiero w 1957 roku⁸. To samo źródło podaje, że w brytyjskiej strefie okupacyjnej funkcjonowały następujące obozy: Aachen, Bergen-Belsen, Bocholt, Bochum, Braunschweig, Bremen, Detmold, Düsseldorf, Eckernförde, Emden, Emslandlager, Flensburg, Gladbeck, Goslar, Göttingen, Greven, Gronau, Hameln, Hannover, Hann, Münden, Haren, Hildesheim, Itzehoe, Kiel, Lingen, Lippstadt, Lübeck, Meppen, Minden, Mönchengladbach, Mülheim, Neuvees, Paderborn, Peine, Pinneberg, Remscheid i Rendsburg. Kilka-
naście lat temu spytałem matkę, w jakich okolicznościach poznała swojego przyszłego męża? Odpowiedziała, że w Hannoverze, w obozie dla wyzwolonych robotników przymusowych. Twierdziła, że rzucił się tam w oczy, bo był przystojny, wygadany (potrafił mówić po niemiecku, angielsku, włosku i rosyjsku), zwykłym scyzorykiem rzeźbił pięknie w drewnie, grał na banjo i dobrze boksował.

Życie w takich obozach nie było sielanką, ale nie było też w żadnym wypadku piekłem, jakie SS fundowało ofiarom przesładowań w obozach koncentracyjnych. Było na pewno miejscem, gdzie od czasu do czasu dokonywała się symbolicznie i praktycznie wymierzana sprawiedliwość. Jednym z najbardziej znanych motywów fotograficznych (skoro już rozmawiamy o fotografiach z tego okresu), odnoszących się właśnie do tego typu powojennych obozów, są trzy zdjęcia zrobione w obozie w Dessau przez młodego wówczas Henri Cartiera-Bressona. Najbardziej znane przedstawia grupę dipisów, wśród których ofiara nazizmu rozpoznaje dawną informatorkę gestapo. Jak pisze na ten temat Hans-Michael Koetzle, ta foto-

⁸ Źródło:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Obozy_dla_os%C3%B3b_przemieszczonych_p_o_II_wojnie_%C5%9Bwiatowej

grafia stała się symbolem wyzwolenia oraz końca nazistowskiego terroru⁹. Na odwrocie zarchiwizowanej obecnie odbitki tego zdjęcia można przeczytać odręczny komentarz Cartiera-Bressona: *Dessau. Granica między strefami amerykańską i sowiecką. Obóz przejściowy dla byłych więźniów na terenie wschodnich Niemiec: więźniowie polityczni, jeńcy wojenni, wywiezieni na roboty przymusowe, osoby wysiedlone. Młoda Belgijka, informatorka gestapo zostaje rozpoznana zanim zdołała się ukryć w tłumie*¹⁰. I to byłoby na tyle. Reszta interesujących pewnie epizodów z wojennej i powojennej nie-tułaczki moich rodziców nigdy już nie zostanie odkryta i spisana.

⁹ Hans-Michael Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie. Część II*, Taschen TMC Art, Kolonia 2003, patrz rozdział: *Henri Cartier-Bresson. Niemcy, 1945*, s. 46-51.

¹⁰ Op. cit., s. 51.

KF Świetlica, czyli ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu

1.

Pod założeniami do projektu „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu” podpisał się Kolektyw Fotograficzny Świetlica. Widnieje pod nim data 7 kwietnia 2011. Najpierw były założenia programowe: *Działanie adresowane jest do stałych mieszkańców oraz gości i bywalców infrastruktury gastronomiczno-rozrywkowej Starego Rynku w Poznaniu. W powszechnym odczuciu S.R. do niedawna był miejscem reprezentacyjnym (salonem, wizytówką miasta), celem wycieczek i chlubą poznaniaków. Mieszkanie na „starym” wiązało się z prestiżem i poczuciem terytorialnej przynależności do symbolicznego centrum. Przemiany po 1989 roku doprowadziły do zmiany funkcji miejsca. Powoli zanikała standardowa infrastruktura umożliwiająca normalne życie (sklepy spożywcze, słynny sklep chemiczny, antykwariat, itp.). Pierwsze pojawiły się banki, później restauracje, puby i dyskoteki. Dziś centrum jest gdzie indziej... Została uciążliwa dla mieszkańców gastronomiczna infrastruktura. Stali mieszkańcy S.R. systematycznie spychani byli na margines. Dziś już nieliczni, prawie wyparci przez finansistów i restauratorów, trwają tam, z pokorą znosząc wszelkie uciążliwości. Stary Rynek w Poznaniu to nie tylko ratusz z koziołkami i letnie piwne ogródki, ale i stali mieszkańcy, którzy zapewniali ciągłość kulturową miejsca i przekaz tradycji i miejskiego folkloru, gwary itp. Warto więc przypomnieć się o pamięć i prawa ostatnich tubylców S.R.*

Wytyczono też cel: *Spoleczny dokument. Utrwalenie pamięci. Stworzenie przestrzeni do społecznego dialogu. Zbudowanie autentycznych relacji opartych na zaufaniu i współodpowiedzialności. Zebranie relacji, dokumentów i wykonanie fotografii (portretów mieszkańców). Włączenie do wspólnej pracy nad projektem. Próba wzajemnego zrozumienia (porozumienia) dwu przeciwstawnych i wzajemnie wykluczających się sposobów użytkowania wspólnej przestrzeni.*



Realizacja projektu... Fot. KF Świetlica

Realizacja projektu zakładała dwa etapy. W pierwszym przewidziano: *Prace w terenie; spotkania i rozmowy z mieszkańcami; organizację i przeprowadzenie sesji fotograficznych w terenie, czyli w zaimprovizowanym fotograficznym studio „In situ”; użycie archaicznych technik fotograficznych i wielkoformatowej kamery, co miało sprzyjać wytworzeniu specyficznej relacji i szczególnej atmosfery podczas portretowania mieszkańców przez odwołanie się do archaicznego niespiesz-*

nego, uroczystego ceremoniału. Etap drugi zakładał: W sierpniu 2011 roku, w ramach pasażu kultury, zorganizowanie wystawy/prezentacji multimedialnej pt. „Ostatni...” oraz integracyjnej imprezy muzycznej (koncertu) dla mieszkańców Starego Rynku.

*

Czym jest i skąd się wzięła Świetlica – Kolektyw Fotograficzny? Bogusław Biegowski, pomysłodawca i główny animator Kolektywu Fotograficznego, już w roku 2010 pokrótce streszczał historię „Świetlicy”. – *Świetlica Kolektyw Fotograficzny powstała w Poznaniu w roku 2008. Jest miejscem, gdzie każdy może raz w miesiącu przyjść w ostatni poniedziałek miesiąca do „Klubokawiarni Meskal” i tam pokazać swoje prace oraz porozmawiać o fotografii. Równoległe do działań samokształceniowych pracujemy nad kilkoma kolektywnymi projektami fotograficznymi, chodzi między innymi o „Zorki Prawdziwą Historię”, „Obscur on Tour”, czy „Skradzione Miasto”. Bierzemy udział w warsztatach i działaniach edukacyjnych. Na przykład w tym roku organizowaliśmy warsztaty fotograficzne dla dzieci z Wilkowa oraz – w ramach programu „Aktywni 50+” – Warsztaty Fotograficzne dla Seniorów, współorganizowane z BWA w Poznaniu i Centrum Inicjatyw Senioralnych w Poznaniu. Działania nasze koncentrują się na alternatywnych i archaicznym metodach fotograficznego obrazowania. Używamy w swych działaniach wielkoformatowej Camery Obscura, do której można wejść i uczestniczyć w misterium narodzin fotograficznego obrazu.*¹

*

¹ Więcej na ten temat można przeczytać w rozmowie Krzysztofa Szymonia z Bogusławem Biegowskim. Patrz: Bogusław Biegowski, *Moje nie-miejsca*, seria Fotografowie Wielkopolski, Wydawca WBPiCAK, Poznań 2010, s. 28-36. Także: Krzysztof Szymoniak, *Fotografioły. Około fotograficzne ćwiczenia umysłowe*, Gaudentinum, Gniezno 2012, rozdział: Rozmowa z Bogusławem Biegowskim, s. 309-320.

I nadszedł dzień (25 sierpnia 2011), kiedy na Starym Rynku w Poznaniu stanęły wielkoformatowe portrety (powiększenia wystawowe w formacie 50x70 cm) pokazujące jego ostatnich mieszkańców... Wystawie towarzyszył tekst programowy, rozwinięcie wcześniej sformułowanej idei, w którym część otwierająca, nazwana **Mit**, niemal dokładnie odpowiadała cytowanym już tutaj założeniom programowym. A oto dalsze części tego tekstu: **Nostalgia** – *Rozmowy z mieszkańcami. Powrót do świata mitów, do czasu kiedy mieszkańcy Starego Rynku znali mowę kruków i ukrywali „Dezertera”. Tęsknota za utraconym poczuciem swojskości i dumą bycia u siebie w samym sercu miasta;* **Niepewność** – *Nikt tu nie może być pewien niczego. Dręczą pytania: „Czy kiedyś będzie można wykupić mieszkanie?...”*, *„Może jutro znajdzie się spadkobierca?”*, *„Czy nas wykwaterują?...”*. **Strach**; **Współodpowiedzialność** – *Potrzebna jest świadomość zachowania równowagi i wspólna troska o jakość publicznej przestrzeni oraz debata nad pogodzeniem sprzecznych interesów i potrzeb w centrum miasta. Mieszkańcom niezbędne jest jednak wsparcie. Pozostawieni sami sobie nie są w stanie przeciwstawić się gastronomicznej ekspansji. Za kilka lat znikną bezpowrotnie. Można sobie wyobrazić Stare Miasto bez stałych mieszkańców. Warto jednak podjąć wysiłek i spróbować ocalić tych Ostatnich... Mimo niedogodności wielu z nich nadal chce **Tu** mieszkać, czuje się mocno związana z **Tym** miejscem i nie wyobraża sobie życia gdzie indziej;* **Ecce homo** – *Wizerunek. Staroświecka sztywna poza. Spojrzenie w obiektyw. Głowa podparta stojakiem. Pozując, trzeba wytrzymać w bezruchu kilka sekund. Wykonanie zdjęcia wymaga trochę poświęcenia i wysiłku. Oszczędnie, z nadzieją, że mniej znaczy więcej. Użycie archaicznej procedury sprzyjało powstawaniu relacji. Niespieszność działania dała możliwość nawiązania bliskiego kontaktu i przewyciężania anonimowości. Więcej niż fotografia... Wspólne „wytwarzanie” wizerunku. Współodpowiedzialność. Bezinteresowność i zaufanie. Oto mieszkańcy Starego*



Realizacja projektu... Fot. KF Świetlica

*Rynku; **Wdzięczność** – Świetlica Kolektyw Fotograficzny dziękuje wszystkim mieszkańcom Starego Rynku w Poznaniu za zaufanie, cierpliwość i okazywaną życzliwość. Nie mamy pewności, że pokładane w naszym działaniu nadzieje zostaną spełnione, ale wierzymy, że poprawa jakości życia w centrum miasta jest możliwa. Prezentowana wystawa jest skromnym hołdem złożonym Ostatnim mieszkańcom Starego Rynku w Poznaniu.²*

*

² W dniu wystawy, czyli 25 sierpnia 2011, na godzinę przed ulicznym wernisażem, Bogusław Biegowski został zaproszony do studia Telewizji WTK, gdzie przez ponad 11 minut opowiadał o realizacji projektu fotograficznego „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu”. Patrz i słuchaj: http://www.youtube.com/watch?v=-anAG_psh8

Godzinę przed wernisażem Bogusław Biegowski, główny animator działań realizowanych pod szyldem KF Świetlica, wystąpił w poznańskiej Telewizji WTK. Przez kilkanaście minut odpowiadał na pytania dziennikarza prowadzącego rozmowę. Powiedział, między innymi:

– Ostatnich mieszkańców Starego Rynku w Poznaniu jest mniej niż się spodziewaliśmy, a nasze spacery po Starym Rynku umocniły nas w przekonaniu, że ich prawie nie ma. Stąd wniosek, że proces wyludniania się tego miejsca postępuje bardzo szybko. Żeby jednak dotrzeć do tych nielicznych osób, które tam jeszcze mieszkają, musieliśmy pojawiać się na Rynku (a konkretnie na zapleczu budynków mieszkalnych, czyli w okolicach klatek schodowych i podwórek) w porze wolnej od turystów i gości lokali gastronomicznych. Były to więc przede wszystkim niedzielne poranki. Początki spotkań i rozmów z przyszłymi bohaterami naszych fotografii były bardzo trudne, bo musieliśmy przelamywać nieufność, musieliśmy przyzwyczajać tych ludzi do swojej tam obecności. Rozdawaliśmy ulotki informujące o naszej akcji, dzięki którym krąg osób gotowych wziąć w niej udział powoli się zwiększał. Kiedy jednak pierwsze osoby pozwoliły się sfotografować, z następnymi było już dużo łatwiej. W końcu staliśmy się rozpoznawalną przez mieszkańców częścią Starego Rynku. W końcu nasza akcja przyniosła taki choćby sens społeczny, że proszono nas o sfotografowanie konkretnych osób w podeszłym wieku, które odbudowały Stary Rynek, a czując się z nim związane chciały zaistnieć na przygotowywanej przez nas wystawie. Cała ta akcja udała się przede wszystkim dlatego, że my zapoznaliśmy ostatnich mieszkańców Starego Rynku z jej przesłaniem. Oni zrozumieli, że celem tej akcji nie jest zabieg wyłącznie artystyczny w obrębie dokumentu fotograficznego, ale że chodzi nam o wydzwięk społeczny tego działania. Konkretnie chodzi nam o poprawienie jakości życia na Starym Rynku, chcemy pokazać, że tam żyją normalni ludzie i że mają swoje proble-



my, które układają się w małe lub duże dramaty. Ta akcja ma uświadomić przeciętnym klientom ogródków piwnych, że nad nimi mieszkają pogodni i sympatyczni ludzie, którzy w nocy mają prawo do ciszy i spokoju, którzy nie chcą się stamtąd wyprowadzać mimo trudności, jakie muszą tam przeżywać. W sumie akcja ta dosyć mocno nam się rozrosła w kierunkach, których pierwotnie chyba nie zakładaliśmy. Najpierw, dosyć niefrasobliwie, wyobrażaliśmy sobie, że będzie to ot, takie sobie, fotografowanie, ale już po kilku dniach zorientowaliśmy się, że ciąży na nas pewna odpowiedzialność. Ci ludzie zaczęli od nas, zwykłych fotografów, oczekiwać jakichś konkretnych działań pozafotograficznych. Liczyli na to, że im pomożemy, że

dzięki nam ktoś zainteresuje się ich losem, że generalnie poprawi się ich sytuacja. Należy pamiętać, że albo oni (zwłaszcza ci starsi), albo ich rodzice osobiście (jako pracownicy konkretnych zakładów zaangażowanych w odbudowę konkretnych kwartałów starówki) odbudowywali Stare Miasto w Poznaniu i dlatego ci ludzie mieszkają tam zazwyczaj od zawsze i są z tym miejscem bardzo związani. Wystawa, którą za chwilę otworzymy na Starym Rynku, obejmuje 28 portretów, ale udało się sfotografować i przygotować do pokazu multimedialnego w pasażu kultury łącznie około 50 prac.

2.

Wykorzystując telewizyjną wypowiedź Bogusława Biegowskiego, o samych fotografiach można powiedzieć przede wszystkim to, że jest to klasyka portretu tradycyjnego, w którym dominuje prostota formalna i estetyczna. W tego typu fotografii wykorzystuje się wielkoformatowy aparat skrzynkowy, błony negatywowe płaskie i podpórkę pod głowę dla fotografowanej osoby, bo czasy naświetleń są w tej technologii dosyć długie, nawet do kilku sekund. Uczestnicy akcji, wiedząc, że chcą pokazać ludzi, świadomie unikali tutaj fotografii reporterskiej oraz agresywnego wizualnie tła, czyli Starego Rynku (lub jego zaniedbanego zaplecza), który na tych zdjęciach co prawda istnieje, ale nie jest dominantą. Prace zaprezentowane na wystawie, czyli na Starym Rynku, ze względu na swoje wymiary, okazały się portretami niemal monumentalnymi, z czym ich bohaterowie wcześniej się nie spotkali, a prawie na pewno nie doświadczyli tego osobiście.

I jeszcze jedno – ponieważ ten cykl prezentuje ostatnich mieszkańców Starego Rynku, to dobrano dla tworzących go prac właściwą formę, w której dominuje godność i elegancja z odrobiną patosu. Efekt ten uzyskano dzięki fotografii czarno-białej oraz czarnemu obramowaniu portretów wysokich na

120 cm. Uczestnicy wernisażu (gdziekolwiek i kiedykolwiek te prace będą pokazywane), ale i bohaterowie tych kadrów, nie znajdują na wielkoformatowych fotografiach KF Świetlica żadnych reporterskich klimatów, a więc nie ma tam papierów i butelek wystających ze śmietnika ani tak zwanego tła społecznego ocierającego się o patologię. Temat fotograficznie łatwy nie był, ale Świetlica, jak widać, wyszła z niego obronną ręką. Można jeszcze, bo chyba warto, zastanowić się nad tym, jak powstają takie, tego typu, projekty fotograficzne, co leży u ich podstaw, skąd biorą się pomysły dla takich przedsięwzięć? W przypadku Kolektywu Fotograficznego Świetlica sprawa pewnie ma ścisły związek z tym, że Stary Rynek w Poznaniu przez pewien czas był dla Świetlicy miejscem działań, które podejmowano wspólnie z Galerią Miejską „Arsenal”. Bogusław Biegowski streszcza tę kwestię w paru prostych zdaniach: *My na Rynku mamy swoje miejsce, bo na zapleczu Galerii stacjonuje nasz samojezdny aparat wielkoformatowy „Obscur”. Fotografujemy więc Stary Rynek od lat, a dzięki temu, że pojawia się tam nasz wielki aparat, którym naświetlanie trwa niekiedy nawet pięć godzin, to mamy czas na rozmowy z mieszkającymi w najbliższej okolicy osobami, które obserwują nasze działania. W ten sposób z tubylcami nawiązujemy różne relacje społeczne. A tak się składa, że Przemysław Loba, jeden z naszych kolegów, jest mieszkańcem Domków Budniczych i to on właśnie swoimi opowieściami zwrócił nam uwagę na ważne, jak się okazuje, zjawisko-problem ostatnich mieszkańców Starego Rynku. Tych opowieści nikt z nas wcześniej nie słyszał, a ich treści nie znał. Okazało się na przykład, że jakiś czas temu mieszkańcy starówki ukrywali i dożywiali kruka, którego nazwali „Dezserter”, ale w końcu zgłosił się po niego jakiś zły pan z ZOO i go stamtąd zabrał. To tylko jeden taki mit poznański, który nie stanowi części oficjalnego folkloru miejskiego, ale funkcjonuje zupełnie niezależnie w tej przestrzeni. Takich i temu podobnych opowieści poznaliśmy więc, bo niemal każdy mieszkaniec Starego Rynku zna jakąś*

interesującą historię. Wszystkie one ułożyły się któregoś dnia w refleksję, aby tych ludzi wysłuchać, aby zdokumentować ich bytność tutaj, a przy okazji utrwalić na płaszczyźnie światłoczułej ich wizerunki. Tak więc nasza wystawa jest także po to zrobiona, aby uświadomić wszystkim zainteresowanym rewitalizacją centrum Poznania, także Starówki, że ważna jest ciągłość kulturowa, aby nie doszło do tego, co spotkało niektóre miasta Zachodu, gdzie wyludnienie pewnych atrakcyjnych



dzielnic i obszarów następowało do zera. W Poznaniu może być podobnie, zwłaszcza, że ci, których stać na wyższy standard zrewitalizowanej Starówki (gdyby do tego doszło) nie są

zainteresowani mieszkaniem na Starym Rynku. Oni, niemal wszyscy, budują domy na obrzeżach miasta, a centrum się wyludnia. To jest sprzeczne z ideą miasta europejskiego, wbrew tradycji, która zakładała, że miasto ma silne centrum (ekonomicznie i ludnościowo), które powoli rozciąga się na obrzeża. U nas jest odwrotnie – miasto jak obwarzanek, w środku pusty, a na zewnątrz bogaty. Jeżeli tego procesu nie uda się zahamować, być może nasza akcja dotycząca fotografowania mieszkańców Starego Rynku będzie akcją ostatnią.

3.

Fotografowanie w technologii wielkoformatowej – gdy od modelu w trudnych warunkach oświetleniowych (zawsze wyłącznie przy świetle zastanym) wymaga się na przykład aż 10 sekund bezruchu, a zrobić można tylko jedno zdjęcie – było dla Świetlicy sporym wyzwaniem. Długie ekspozycje wymagały wysiłku także od drugiej strony, czyli tych, którzy stawali albo siadali przed obiektywem. Oni widzieli i rozumieli różnicę między tradycyjną fotografią analogową (z jednym tylko i zarazem ostatnim otwarciem migawki), a banalnością i jednak powierzchownością techniki cyfrowej, która daje możliwość wielokrotnego (do skutku) zdejmowania obrazu bez ponoszenia jakichkolwiek kosztów. Patrząc na to z boku warto podkreślić fakt nie tylko kolektywności działań przygotowawczych (logistyka, sprzęt, akcja informacyjna), ale i zbawiennej konsekwencji na poziomie technologicznym oraz decyzyjnym – pomagają wszyscy, ale aparat obsługuje jeden, zawsze ten sam fotograf; w tym wypadku był to Bogusław Biegowski. Zastosowanie jednego i zawsze tego samego aparatu (kamera wielkoformatowa 9x12 cm do 18x24cm) zapewniło jakościową powtarzalność negatywów (przy precyzyjnych pomiarach światła), a później także obrazów, czyli powiększeń wystawowych, bez której zbiór portretów realizowanych przez kilka osób i na różne sposoby byłby zaledwie zbiorem dosyć przy-

padkowych wizerunków określonej grupy mieszkańców Starówki. To było gwarantem jakości, ale i koniecznym źródłem współpracy obu stron. Początki były trudne, zwłaszcza dla Kolektywu Fotograficznego, bo pierwsze prace wykonane w ramach podjętej akcji nie zwiastowały powodzenia. Kiedy już opanowano metodę docierania do osób wyrażających gotowość pozowania, kiedy uzyskano jasność co do czasu, miejsca i sposobu fotografowania mieszkańców Starówki, okazało się, że oni chętnie podejmowali trud pozowania i wcześniejszy trud długotrwałych przygotowań do ekspozycji. Umawianie się na sesję z konkretną osobą było główną metodą pozyskiwania modeli, ale pojawił się też drugi nurt działań (tzw. nurt kynologiczny), polegający na spontanicznym poznawaniu i w miarę szybkim podejmowaniu decyzji o fotografowaniu osób, które o poranku wyprowadzały swoje psy na spacer. Wbrew pozorom i złudnemu przekonaniu o łatwości fotografowania (zwłaszcza aparatami cyfrowymi) najwytrwalsi, tworzący Świetlicę uczestnicy akcji spędzili na Starym Rynku trzy letnie miesiące. Efekt? Udany, choć trudny do uzyskania kadr analogowy dawał obu stronom uczucie satysfakcji, a nawet poczucie niemal namacalnego zatrzymania czasu. Był także rodzajem nagrody dla obu współpracujących stron³. A współpraca była jedynym sposobem na osiągnięcie zadowalających obie strony efektów – fotograficznych (dokumentacja) i społecznych (zwrócenie uwagi na istotę problemu wyludniania się Starego Rynku) – choć, co ważne, nie od początku takimi założeniami kierowali się uczestnicy akcji, czyli fotografowie z KF Świetlica. Zwraca na to uwagę Bogusław Biegowski w swoim wywiadzie telewizyjnym, nagrany 1 września 2012 przez WTK na dachu Galerii „Arsenał”.

³ O tym właśnie, między innymi rzecz jasna, mówił Bogusław Biegowski w innym programie telewizyjnym, pod nazwą „WTK Wywiad”, który został nagrany na dachu Galerii Miejskiej „Arsenał” kilka dni po wernisażu wystawy „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu”.

– Założenia programowe tej wystawy zmieniały się i poszerzały wraz z naszą wiedzą na ten temat. My nie przystąpiliśmy do fotografowania ostatnich mieszkańców Starego Rynku jak naukowcy, którzy mają punkt po punkcie rozpisaną dokładnie metodologię działań badawczych, włącznie ze ściśle określonym celem. Wymowa społeczna naszej akcji i tej wystawy ewoluowała w trakcie pracy, bo nie jesteśmy naukowcami. My jesteśmy grupą radosnych fotografów, którzy fotografują dla przyjemności. W pewnym jednak momencie poczuliśmy na sobie pewien rodzaj obowiązku i konieczności doprecyzowania sensu i celu naszej akcji. To zresztą wypłynęło od fotografowanych przez nas mieszkańców, którzy wręcz oczekiwali od nas poważnego potraktowania całej tej sytuacji. Powierzali nam swoje kłopoty i zmartwienia, a my postanowiliśmy w którymś momencie jakoś na to zareagować, czyli umieścić naszą akcję fotograficzną w szerszym kontekście społecznym i problemowym. Ta sytuacja może wyglądać jak rodzaj obciążenia i odpowiedzialności, którą na siebie wzięliśmy wychodząc od dosyć niefrasobliwej gotowości sfotografowania ostatnich mieszkańców tego miejsca. Ale z drugiej strony, dla fotografów uprawiających tak zwany dokument społeczny taka sytuacja byłaby największą nagrodą, bo to znaczy, że nasza praca, nasza działalność ma sens. W sumie, jeżeli nawet efekty naszej akcji fotograficznej stały się dla nas jakimś obciążeniem, to jednak odczuwamy z tego powodu sporą satysfakcję, bo okazuje się, że nasza aktywność czemuś służy, jest postrzegana jako rodzaj niesionej komuś pomocy, ale i głosu w dyskusji.

Kilkanaście miesięcy później, gdy wystawa „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu” przeszła już do historii fotografii poznańskiej, okazało się, że wydzźwięk społeczny tej akcji (planowanej i przygotowywanej pierwotnie jako wydarzenie czysto artystyczne dla pasażu kultury przy Galerii Miejskiej „Arsenał”) przerósł poniekąd oczekiwania organizatorów, ponieważ jako pierwszy wpisał się – w związku z pro-

blemami lokatorów kilku poznańskich kamienic, na przykład przy ulicy Stolarskiej – w dużo szerszy i dużo poważniejszy kontekst niż to się pierwotnie mogło wydawać. Jednym słowem, wystawa KF Świetlica zorganizowana przy współpracy z Galerią Miejską „Arsenał” okazała się pierwszym w Poznaniu znaczącym sygnałem, że prawa mieszkańców niektórych (a może i wielu) kamienic czynszowych bywają stale naruszane. I wyszło na to, że trzeba o tym rozmawiać nie tylko w gronie uczestników wystaw i ulicznych happeningów, będących oddolną inicjatywą artystyczną (fotografia) lub obywatelską (działania w obronie szykanowanych lokatorów).

*

W akcji „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu” wzięli udział fotografowie skupieni w KF Świetlica: Radosław Anger, Bogusław Biegowski, Nikodem Biegowski, Wojtek Haremza, Witold Jagiełłowicz, Przemysław Loba, Marcin Męczyński. Wsparcie organizacyjne – Galeria Miejska Arsenał, wsparcie finansowe – Aquanet.

KF Świetlica w działaniu, czyli wielkoformatowe panoramy-pinhole i nie tylko

1.

KF Świetlica – Idea: Więcej niż fotografia. Świetlica to niezależne Terytorium Fotografii. Miejsce spotkań i twórczego uczestnictwa. Realizacji wspólnych fotograficznych działań (ale też wsparcie indywidualnych kreacji). To egalitarne miejsce koleżeńskej współpracy, samokształcenia, edukacji, ale i burzliwych dyskusji o istocie fotografii i sensie tego, co robimy. Większość naszych działań ma charakter formalnie radykalny, a organizacyjnie – partyzancki. Z heretycką pasją prowadzimy dialog z fotograficzną ortodoksją. Zajmujemy się recyklingiem fotograficznych idei i technologii. Spotkania odbywają się w każdy ostatni poniedziałek miesiąca o godzinie 20 w Klubokawiarni Meskał, przy ulicy Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu. **Działania zrealizowane:** Noc Muzeów – 2009; Obscur on Tour – 2009; Noc Muzeów – 2010; Warsztaty 50+ – 2010; Mosty – 2010; Topografia lokalności – 2011; Zobaczyć niewidzialne. Zabawy fotograficzne – 2011; Wielkopolski Festiwal im. Ireneusza Zjeżdżałki – 2012.

2.

Przykład innej realizacji: *Zorki – prawdziwa historia.*

– Każdy ze świetlicowiczów, w ustalonej kolejności, fotografował aparatem Zorki IV wybrane miejsca w Poznaniu. Poszczególne motywy były naświetlane po dziewięć razy na tej samej klatce czarno-białego filmu. Otrzymaliśmy symultaniczne, wizualne struktury, które nie są wyłącznie prostą sumą

indywidualnego spojrzenia każdego z nas na dany obiekt. Multiplikacja, synteza kolejnych naświetleń stworzyła oryginalne i niepowtarzalne rozwiązania formalne, ale – co ważniejsze – zbudowała nową jakość relacji między uczestnikami fotograficznego działania, opartą na zaufaniu i odpowiedzialności. Indeks fotografowanych obiektów: 1) Akumulatory; 2) Okrągłak; 3) Marych; 4) Most Jordana; 5) Pomnik Armii Poznań. Fotografie wykonano w dniach między 15 a 24 września 2009. W działaniu uczestniczyło dziewięć osób.



Okrągłak w Poznaniu

Nie jest łatwo wyobrazić sobie przygotowania do tego typu działań, zwłaszcza dzisiaj, gdy większość (być może nawet większość absolutna) wszystkich fotografujących osób na świecie nigdy nie miała w ręce aparatu Zorki IV, nigdy nie zakładała do aparatu czarno-białego filmu, nigdy nie musiała dzielić przez dziewięć optymalnego czasu ekspozycji jednej klatki, nigdy wreszcie nie zadała sobie trudu wielokrotnego cofania filmu o jedną klatkę, aby ostatecznie uzyskać niezwykłe w swej urodzie symultaniczne, wizualne struktury.



Ratusz w Poznaniu



Górczyn w Poznaniu

3.

Camera obscura. KF Świetlica na swojej stronie, która zawiera (www.swietlicafotograficzna.pl/index.html) niemal całą dokumentację zespołowej działalności, jawi się jako byt mnogi, otwarty, wolny od nacisków światopoglądowych zmierzających ku wszelkiej maści fundamentalizmom. Spośród wielu działań zrealizowanych pod szyldem Świetlicy najbardziej znane są te, w których głównym, choć nieożywionym bohaterem był samojezdny aparat otworkowy wielkości małej przyczepy campingowej. To w związku z pinholami, które powstawały w jego wnętrzu, Bogusław Biegowski (główny ideolog i poruszyciel działań świetlicowych) napisał: *Na papierze fotograficznym o szerokości 1 metra fotografujemy samojezdną, wielkoformatową kamerą otworkową widoki i panoramy miast, miasteczek i wsi. Archaiczna technologia oraz wielogodzinne naświetlanie przenoszą działanie z wymiaru czysto fotograficznego w obszar towarzyski i społeczny. Podczas naświetleń nawiązujemy specyficzne relacje z otoczeniem, tubylną ludnością i absolutem...* Oto oni, w całej okazałości, na poniższym negatywie z pinholowym pozytywem.



Jedną z tego typu wielodniowych sesji odbyła się w ramach Objazdowego Warsztatu Form Fotograficznych – Warta Topografią Lokalności. Działanie to zostało podsumowane na stronie Świetlicy krótkim tekstem: ***Wielkość ma znaczenie.***

Nadwarciańskie panoramy wielkopolskich miast zostały wykonane w najprostszy sposób. Wielką skrzynią z małym otworkiem. Camera Obscura. Fotografia to manichejska opozycja. Negatyw i Pozytyw. Archaiczne misterium soli srebra. Prymitywna technologia. Szamański rytuał. Zatrzymanie czasu.

Fotografie: Kopie stykowe na papierze barytowym o wymiarach 100x250 cm. 1) Oborniki, 28 lipca 2011, naświetlenie od godziny 9.10 do 11.30; 2) Obrzycko, 28 lipca 2011, naświetlenie od 15.08 do 16.25; 3) Wronki, 29 lipca 2011, naświetlenie od 13.45 do 15.30; 4) Sieraków, 30 lipca 2011, naświetlenie od 14.45 do 16.00; 5) Międzychód, 31 lipca 2011, naświetlenie 11.40 do 12.40. Świetlica Kolektyw Fotograficzny. Poznań, wrzesień 2011.

Prezentowane obok także panoramy Konina zostały naświetlone 8 i 9 października 2011 roku, w ramach akcji „Portret miasta” będącego częścią całorocznego projektu – Zobaczyć niewidzialne. Zabawy fotograficzne. To wtedy powstał tekst Bogusława Biegowskiego: *Akcja „Portret miasta” jest przykładem działania pokazującego, że fotografią można zajmować się na różne sposoby. Oto zbudowano wielką kamerę otworkową, za pomocą której powstają zdjęcia formatu 100 x 250 cm. Aparat posiada koła, dzięki czemu nieco łatwiej jest przestawiać go w kolejne miejsca. W fotografowaniu wykorzystuje się archaiczną technologię. Naświetlenie, w zależności od warunków pogodowych (ilości światła) trwa do kilku godzin. Za pomocą tego urządzenia sfotografowanych zostało w Koninie kilka wybranych miejsc. Powstałe fotografie nie mają jednego autora, są wypracowane przez grupę osób – kolektyw.*

Poza aspektem stricte fotograficznym ważny w tym działaniu jest też czynnik społeczny – w trakcie naświetlania dochodzi do integracji z przechodniami, zainteresowanymi akcją. Z jednej strony działanie to i powstałe fotografie mogą być odebrane tylko jako nietypowo utrwalane pejzaże miejskie, stając się zapisanym świadectwem wizerunku miasta w konkretnym czasie. Z drugiej jednak – mogą również sprowokować do myślenia o fotografii, do refleksji nad jej istotą, do poszukiwania indywidualnego sposobu wypowiedzi i własnej drogi w fotografii.



Konin



Konin



Międzychód



Obrzycko



Sieraków

4.

Dwa lata wcześniej, a konkretnie w dniach 7-12 sierpnia 2009, w Wągrowcu odbył się I Plener Fotograficzny „Obscur on Tour”. Tekstem z 1 listopada 2009 podsumował go Lech Szymanowski: *W imprezie udział wzięli członkowie Klubu Fotograficznego Blowup – Powiększenie z Wągrowca, twórcy z Poznania skupieni wokół KF Świetlica oraz niezależny fotograf Marek Koterak z Janikowa. Gościem specjalnym był Janusz Nowacki. Hasło przewodnie pleneru – „Ku fotografii ubogiej” – zaproponowane przez Bogusława Biegowskiego, nawiązywało do klasycznego tekstu Jerzego Grotowskiego – „Ku teatrowi ubogiemu”. Swojej tezie dał Biegowski głębką podbudowę teoretyczną. Sytuacja, kiedy współczesne narzędzia fotografa stały się wysoko rozwiniętymi technologicznie maszynami, a właściwie komputerami do rejestracji obrazu, skłoniła wielu fotografów do powrotu do archaicznych technik, jakimi są na przykład pinhole. W ten sposób fotografowie narzucają sobie ograniczenia, które stają się ich atutem. Współczesny fotograf-artysta powinien wyzbyć się eklektyzmu w budowaniu obrazu fotograficznego (np. photoshop, fotokasty), powinien dążyć do samoograniczania. Nawiązując do metody Grotowskiego w teatrze, fotograf powinien rozwijać przede wszystkim swoje rzemiosło, co doprowadzić powinno do odnalezienia pierwiastka metafizycznego („Każdą techniką prowadzi do metafizyki” – J. P. Sartre). Powinnością fotografa jest dążenie do redukcji, rezygnacja ze wszystkich zbędnych elementów obrazu fotograficznego. Wyzbywając się niepotrzebnych elementów, znajdzie dla siebie obszar całkowitej fotograficznej wolności. Pomysł Biegowskiego był w czasie pleneru konsekwentnie realizowany przez Kolektyw Fotograficzny Świetlica, za pomocą samojezdnej jednostki fotograficznej obscur.¹*

¹ Źródło: http://www.swietlicafotograficzna.pl/Obscur_On_Tour/indeks.html

Został nakręcony też krótki, niemal dziesięciominutowy film z tego zdarzenia. Można go znaleźć i obejrzeć na blogu Lecha Szymanowskiego w okolicach głębokiego archiwum, wpis pod datą 14 sierpnia 2009². Kto go obejrzy, być może po chwili ciszy i zastanowienia, wypowie tylko dwa słowa: pouczające doświadczenie... Ścisły związek z tym wydarzeniem ma inny jeszcze wpis na blogu Szymanowskiego, który można odnaleźć i przeczytać pod datą 14 listopada 2009 – „Spotkanie na stulecie wynalezienia fotografii”³.

Działania KF Świetlica fascynują, zastanawiają, prowokują do myślenia, ale też są pretekstem do działań pisarskich, nie tylko zresztą w wymiarze informacyjno-felietonowym. Nie umniejszając jednak w niczym tej sfery (bo nic tak nie popularyzuje niekonwencjonalnych działań fotograficznych, jak dobre dziennikarskie pióro), postanowiłem posłużyć się tutaj przykładem pewnej dziennikarki lokalnej mutacji „Głosu Wielkopolskiego”, która z obserwatora i komentatora działań Świetlicy stała się aktywnie fotografującą uczestniczką kolektywnych spotkań i dyskusji. Wygląda na to, że została pozytywnie zainfekowana, że odnalazła w klimacie spotkań i realizacji świetlicowych to coś, o czym niejednokrotnie mówił w swoich wystąpieniach Bogusław Biegowski, a co dotyczy materialności fotografii analogowej, gdzie o wszystkim decyduje swoista magia światła i soli srebra. Cała ta historia ma związek z ostatnim w roku 2012 wyjazdem KF Świetlica na plener fotograficzny do Wronek. Efektem medialnym tego faktu było kilka tekstów Pauliny Śliwy (bo to o niej mowa), z czego dwa najważniejsze ukazały się 31 sierpnia 2012 na łamach lokalnej prasy („Głos Wielkopolski” i „Dzień Szamotulski”, str. 10 i 11).

² Patrz: <http://pinholeandphotodocument.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=25>

³ <http://pinholeandphotodocument.blogspot.com>

W tekście informacyjnym dziennikarki z Szamotuł możemy przeczytać: *Trzy dni trwały warsztaty fotografii analogowej „Portret miasta” we Wronkach. Prowadzone były przez członków poznańskiego Kolektynu Fotograficznego „Świetlica”, którzy już po raz drugi w tym roku przyjechali do Wronek (poznać można ich było w trakcie Nocy Muzeów). To był prawdziwy powrót do przeszłości technologicznej. Warsztaty rozpoczęły się wykładem Bogusława Biegowskiego dotyczącym historii fotografii. Po nim uczestnicy, którzy poproszeni zostali o przyniesienie własnych aparatów analogowych, i prowadzący zajęcia wyruszyli w miasto. Za pomocą specjalnie zbudowanej camera obscura (rozstaw kół aparatu ok. 1m, długość 2,5 m, wysokość 2,2 m szerokość 1,3 m, waga 250 kg) wykonywali zdjęcia. Członkowie „Świetlicy”, którzy informują, że zajmują się „recyklingiem fotograficznych idei, a ich działania mają charakter formalnie radykalny, a organizacyjnie partyzancki”, starali się znaleźć we Wronkach miejsca, które oddadzą klimat miasta.*

– Nasza praca jest pewną interwencją w przestrzeń społeczną. Chcemy się podzielić miłością do fotografii. Wielu fotografów zwraca się dziś ku przeszłości, szuka w niej źródeł obrazowania i pewnych eksperymentów. We Wronkach dużo miejsc posiada subtelną estetykę. Jest tu kilka przykładów uroczej secesji. Mniejsze miejscowości są dobrym miejscem do rozwijania fotografii analogowej – mówił Biegowski z KFŚ. Fotografia jest dla członków „Świetlicy” też pretekstem – ważny jest dla nich sposób bycia w przestrzeni, poznawanie ludzi, nawiązywanie interakcji. Czas naświetlania zdjęcia kamerą otworkową jest bowiem długi – może zająć kilka godzin. Wszystko zależne jest od warunków pogodowych.

Po wykonaniu zdjęć nastąpiło wywoływanie negatywów i pozytywów. Wronieckie muzeum zamieniło się w ciemnię. Członkowie „Świetlicy” wykazali się natomiast prawdziwym

hartem ducha – przez całą noc z soboty na niedzielę wywoływali panoramiczne zdjęcia Wronek. Ich format wynosi 1 m x 2,5 m (wcześniej uczestnicy zajęć mieli możliwość wywołania swoich fotografii oraz fragmentów „panoramy” w kamerze otworkowej). Warsztaty miały na celu otworzyć nowe możliwości obrazowania również przed ludźmi, którzy niekoniecznie zajmują się fotografią. Zajęcia dały wronczanom okazję do odświeżenia starej tradycji fotografii analogowej i pewną alternatywę dla oczywistych rozwiązań fotograficznych (KFS nawiązuje w swojej idei do koncepcji teatru Grotowskiego). (...)

Paulina Śliwa wykonała tym tekstem przysłowiowy kawał dobrej roboty. Przysłużyła się nim nie tylko Świetlicy, która wcześniej nie była rozpieszczana przez media jako byt towarzyski, kulturotwórczy i poniekąd także artystyczny, ale dała też do zrozumienia lokalnej społeczności, że fotografia tradycyjna nic nie straciła ze swej atrakcyjności w wymiarze edukacyjnym i socjalizacyjnym⁴. Napisała o tym zresztą w zamykającym swoje relacje prasowe felietonie:

„Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć – w drodze magicznych przeistoczeń rzeczy w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę – maksimum efektów. Tworzyć całe światy posługując się tym, co znajduje się w zasięgu ręki” pisał Jerzy Grotowski. Członkowie poznańskiego Kolektywu Fotograficznego „Świetlica” w swojej koncepcji nie bez powodu odwołują się do idei teatru Grotowskiego.

⁴ **Socjalizacja** (łac. *socialis* = społeczny) to proces (oraz rezultat tego procesu) nabywania przez jednostkę systemu wartości, norm oraz wzorów zachowań, obowiązujących w danej zbiorowości. Socjalizacja trwa przez całe życie człowieka, lecz w największym nasileniu występuje, gdy dziecko rozpoczyna życie w społeczeństwie. Największą rolę na tym etapie odgrywają jego rodzice, później także wychowawcy i rówieśnicy oraz instytucje (takie jak szkoła czy Kościół). Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Socjalizacja>

Dążą ku „fotografii ubogiej”. Świadomie rezygnują z „dobrodziejstw”, jakie daje fotografia cyfrowa. Wywoływanie zdjęć metodą tradycyjną pochłania wiele czasu, wymaga cierpliwości. Miałam możliwość przez trzy dni przyglądać się pracy członków KFS. Ich pasja i zaangażowanie budzą podziw. Jeden z uczestników warsztatów trafnie porównał wybudowaną przez fotografów kamerę otworkową do pudła iluzjonisty. W działaniach tych zapaleńców można doszukać się magii. Magia ma w zwyczaju czekać w ukryciu... tak, jak ich fotografie, tworzone przez wiele godzin. Warto poruszyć też inną sprawę. „Potrzeba minimalnego wsparcia instytucjonalnego, aby umożliwić młodym ludziom rozwijanie zainteresowań” – mówił Bogusław Biegowski z KFS. Odpowiednie instytucje wsparły projekt, na zajęciach pojawili się młodzi ludzie. Owocem działań członków KFS i wronczan jest godna polecenia wystawa. Fotografie oddają spojrzenie artystów i wronczan na miasto nad Wartą. Sztuka ma w sobie piękno, które trwać będzie zawsze. Oby więcej takich działań w naszym powiecie – piękna nigdy dość.

5.

[Portrety. Kolekcja kilkudziesięciu portretów mieszkańców Poznania powstała w trakcie realizacji akcji artystyczno-edukacyjnej „Moby Dick – Światłoczułe działanie” podczas Nocy Muzeów 16 maja 2009 roku na Starym Rynku. Oryginały wykonano archaiczną metodą wtórnika bromowego (kopia stykowa z papierowego negatywu 18x24 cm).

Pinhole. Wielkoformatowe fotografie otworkowe wykonane zostały samodzielną jednostką fotograficzną OBSCUR (camera obscura). Prace są oryginałami wykonanymi metodą wprost pozytywową (chemiczne odwrócenie obrazu) bez użycia negatywu i powiększalnika.



Bogusław Biegowski – Noc muzeów 2009



Witold Jagiellovicz – Noc muzeów 2009

Wszystkie prezentowane na wystawie fotografie są efektem wspólnych wysiłków i twórczych poszukiwań Kolektywu Fotograficznego Świetlica]

Tekst pochodzi z 28 sierpnia (ostatnia modyfikacja) 2009 roku i jest najwcześniejszym bodaj źródłem pisanim dotyczącym tego, co KF Świetlica robiła u swych początków i czym zajmowała się przez następane kilka lat. Ten akurat, zacytowany powyżej tekst, przygotowano na wystawę pierwszych obrazów fotograficznych, jakie powstały pod szyldem Kolektywu.

Potem było wiele rozmów, wiele spotkań, wspólne wyjazdy fotograficzne poza Poznań i działania na terenie Poznania. Wiosną 2010 roku Bogusław Biegowski tak charakteryzował to, co dotyczyło Świetlicy i kolektywnych działań fotograficznych:

– „Świetlica” to jest moja ostatnia miłość, a przez to najważniejsza. Myśl o niej rodziła się długo. Rozmawialiśmy o niej wielokrotnie z moim druhem serdecznym, Witkiem Jagiełłowiczem, który jest moim ziomkiem, też zresztą fotografem. W tych rozmowach wielokrotnie pojawiała się, że dobrze by było, aby móc dzielić się w jakiś sposób z innymi swoimi doświadczeniami, ale idea ta ciągle nie przybierała konkretnego kształtu. Dopiero spotkanie pewnego pięknego, jesiennego dnia 2008 roku w „Meskalu” z Benkiem Ejgierdem, właścicielem klubokawiarni, i fotografami – Witkiem Jagiełłowiczem oraz Pawłem Kosickim – skierowało nasze działania na właściwą drogę i tak powstała „Świetlica”. W moim osobistym przekonaniu motywacja była podstawowa, taka mianowicie, że po tym, jak ja miałem możliwość nauczyć się fotografii od swoich mistrzów – czyli pana Henryka Króla w Trzciance i później od pana Janusza Kostrzewskiego w Poznaniu – mam niejako obowiązek przekazać tę wiedzę dalej. Ja nie miałem możliwości zrealizowania tego pomysłu jak ludzie, którzy posiadali na przykład

usługowy warsztat fotograficzny, do którego przyjmowali ucznia. Chłopak ten zaczynał edukację od zamiatania izby, a kończył wyzwajając się na czeladnika, poślubiając córkę właściciela, przejmując zakład i tak dalej. Taka droga w moim przypadku nie jest możliwa, ponieważ nie prowadzę warsztatu i nie byłbym w stanie utrzymać tego ucznia. Jednak cały czas miałem taką potrzebę oddania tego, co dostałem. Za darmo, bezinteresownie, bez jakichkolwiek warunków wstępnych. I odczuwam to jako swego rodzaju karmiczną potrzebę przekazywania dalej dobrej energii oraz zaufania, które otrzymałem od swoich mistrzów. (...)

– To była u mnie ta podstawowa motywacja, aby zorganizować działalność „Świetlicy”, ale na to nałożyły się inne jeszcze czynniki, bardziej prozaiczne – chęć stworzenia wspólnego miejsca, gdzie będzie czas spotkań i dyskusji. Rozmawialiśmy z Witkiem o tym wielokrotnie, jak już wspomniałem, ale dopiero poznanie Pawła Kosickiego wyzwoliło pewną dynamikę, która pchnęła sprawę do przodu. Dobrą nowinę o powstaniu „Świetlicy” głosiliśmy przede wszystkim wśród znajomych. Do projektu zaprosiliśmy kilka osób, które znaleźmy z działalności fotograficznej. Pierwsi dołączyli Mariusz Urbanowicz, Przemek Loba, Miłosz Gawroński, Rafał Wylegała i Andrzej Świętoniowski. Nieco później byli już z nami Marcin Męczyński, Tomek Kandziora i Wojtek Haremza. Radek Anger i Olga Grzelak to najmłodszy wiekiem i świetlicowym stażem. Jak to Witek żartobliwie zauważył – jest to nasza szansa na biologiczne trwanie „Świetlicy”. To ci najaktywniejsi, którzy regularnie przychodzą na spotkania i biorą udział w działaniach fotograficznych. Jest jeszcze sporo osób które zaglądadają do nas od czasu do czasu i wspierają nasze działania, na przykład wybitny poznański artysta fotografik Jacek Kulm. Osobnym bytem jest tajemniczy Przemysław ze Śródki, który co spotkanie prezentuje niezliczoną ilość zdjęć. (...)

– „Świetlica” jest dzisiaj strukturą otwartą, a wszyscy razem nadal nie mamy ściśle określonego celu działania, nie wiemy bowiem czy to ma być grupa twórcza, czy coś na wzór domu kultury, gdzie uczyliśmy się fotografować. O swoich własnych celach mówiłem przed chwilą. Natomiast koledzy młodszy stażem czy wiekiem mają zapewne inne motywacje. Jedno jest pewne – uroczym spędzamy razem czas w klubokawiarni „Mekskał” i realizujemy przede wszystkim wymiar koleżeński, ale przy tym realizujemy konkretne działania twórcze. Te działania kolektywne są dla mnie swoistym zaprzeczeniem drobnomieszczańskiego mitu o wyjątkowości artysty. Ja w swoim słowniku nie używam takiego pojęcia. W moim odczuciu słowo „artysta” i „artystyczny” zbyt się zużyło, a jego zakres znaczeniowy został zawładnięty w szerokim odczuciu społecznym przez osoby, które występują w „Tańcu z gwiazdami” albo w „Tańcu na lodzie”. Komercyjna, masowa rozrywka tak bardzo to słowo przerobiła i zdewaluowała, że ja staram się go nie używać. I chociaż różni koledzy z naszego kolektywu mają różne na ten temat zdanie, to jednak „Świetlica” realizuje przede wszystkim dwie konkretne utopie. Pierwszą – utopię społeczną, negującą powszechne przekonanie o demonicznej, demiurgicznej roli twórcy, która odwołuje się do doświadczeń różnych działań kolektywnych znanych z historii i tych współczesnych, oraz do energii powstającej na styku spotkań różnych osobowości. A my się bardzo różnimy, mam nadzieję, że pięknie. (...)

– Druga utopia, to jest utopia materiałowa. Stąd też fotografie, które wykonujemy jako kolektyw, wykonujemy w ramach dwóch projektów. Jeden polega na tym, że wykonujemy zdjęcia samojezdnym wielkoformatowym aparatem „Obscurem” (nazwa pochodzi od słów *camera obscura*). Fotografujemy tym aparatem, który jest czarną skrzynią wielkości małej przyczepy campingowej. Jako negatywu używamy papieru fotograficznego formatu metr na dwa i pół. Jeździmy w różne

miejsca, w pobliżu Starego Rynku. Fotografując, organizujemy pikniki, podczas których dyskutujemy, pijemy dużo kawy i herbaty. Jest to wymiar uczestnictwa i współwystępowania. Dla mnie to są nieocenione doznania, ponieważ nie jestem w stanie przeżyć ich w pojedynkę. Bo pracę fotografa wielkoformatowego można odnieść metaforycznie do tytułu słynnego filmu Alana Sillitoe „Samotność długodystansowca”. Dlatego poprzez bycie razem, poprzez interakcje i niezwykle doznania w obrębie czasu i przestrzeni (a związane z obsługą tego aparatu także od środka), stwarzamy nową jakość, której nie jesteśmy w stanie wytworzyć samodzielnie. Ja w każdym razie nie jestem w stanie przeżyć tego wszystkiego sam, gdy jestem „na motywie”, czy w ciemni. Wszystko to, co dotyczy „Świetlicy”, dzieje się zatem w ramach realizowania utopii społecznej, która polega na przewyciężaniu podziałów, przewyciężaniu jakiegoś wyimaginowanego dla mnie statusu wytwórcy obrazów. Spokojnie można przejść do realizacji zbiorowej i pozbawić się wyjątkowej, sprawczej roli jednej osoby. Tego typu działania twórcze rozpoczęliśmy od „Nocy Muzeów” w maju 2009 roku. Dzięki wsparciu poznańskiego BWA fotografowaliśmy mieszkańców Poznania na Starym Rynku. Był to rodzaj spektaklu, podczas którego publiczność obiegła nas bardzo gęsto. Mariusz z Witkiem siedzieli w środku, byli częścią aparatu/ciemni, a my z Przemkiem fotografowaliśmy ludzi. We czworo stworzyliśmy wspólne dzieło, coś, o czym nikt z nas nie jest w stanie powiedzieć, że to on jest autorem tej fotografii. Rozłożyliśmy autora na poszczególne fragmenty działania. (...)

– W utopii materiałowej kwestionujemy postęp w sensie ogólnocywilizacyjnym. Wróciliśmy do camera obscura, do której wkładamy rolkę papieru, używamy go jako negatywu i naświetlamy na przykład sześć godzin. My świadomie spowalniamy ten proces, kwestionujemy ekonomię i czas. Zamieniamy relacje, bo dla nas ważna jest droga, ważne są relacje z

otoczeniem. Zyskujemy określoną wartość, wytracając zdobyte technologiczne. Wracamy w ten sposób do źródeł fotografii, kiedy czas był inaczej zagospodarowywany. I też stwarzamy sobie możliwość wejścia w utopię społeczną. One są zążebione. Jedna wynika z drugiej. Wszystko to dzieje się w jakimś procesie, trudno więc nam to do końca zdefiniować. Cały czas borykamy się z różnymi problemami, na przykład z nazwaniem naszej działalności, wygląda więc na to, że dopiero przyszłe wystawy nas jakoś określą i zdefiniują. Dzisiaj jesteśmy ciągle jeszcze na początku drogi, którą – zakładam – będziemy wspólnie kontynuowali. Przynajmniej tę drogę fotografii wielkoformatowej wykonywanej z użyciem naszej Camery Obscura. Przynajmniej jeszcze przez rok chcemy wykonać około 50 wielkoformatowych fotografii, a potem zrobić wystawę i całość jakoś podsumować.⁵

*

Kolektywność działania fotograficznego, niewątpliwie mądra i słuszna w przypadku Świetlicy, czyli bytu, który nie ogranicza się regulaminami, nie formalizuje swoich praktyk poprzez szczegółową dokumentację (np. kto ile razy i jakiego dnia naciął spust migawki, albo kto, jak długo i na jakim motywie siedział we wnętrzu Obscura), staje się rodzajem kolejnej pięknej utopii, jeżeli zachodzi sytuacja, jak w przypadku akcji „Ostatni mieszkańcy Starego Rynku w Poznaniu”. Tak więc mamy jeszcze jedną utopię, obok społecznej i materiałowej, także logistyczną, bo w tym przypadku jakikolwiek problem będący pochodną braku kolektywności, staje się problemem rzeczywistym, wywołującym pęknięcia już nie tylko na poziomie rozważań teoretycznych. Wspominam akcję „Ostatni mieszkańcy...” nie bez powodu – to wtedy właśnie (jak nigdy

⁵ Wszystkie cytaty pochodzą z rozmowy: Bogusław Biegowski, *Moje Niemiejsca*, seria Fotografowie Wielkopolski, Wydawca WBPiCAK, Poznań 2010, autor rozmowy – K. Szymoniak, koordynator projektu – W. Nielipiński.

wcześniej) kolektywność miała okazać się warunkiem podstawowym powodzenia działań, co ważne, uzgodnionych z Galerią Miejską Arsenał, współfinansowanych przez Aquanet i wpisanych do jakiegoś szerszego planu w obrębie Pasażu Kultury. Projekt zakładał wykonanie 50 fotografii wielkoformatowych ostatnim mieszkańcom Starego Rynku, którzy wcale nie ustalali się w kolejce do aparatu, a na początku w ogóle odmawiali współpracy nie wiedząc, kto za tym stoi i w czym to jest interesie. Realizacja projektu wiązała się nie tylko z promocją akcji (ulotki, rozmowy, spotkania, obecność dzień po dniu przez niemal trzy letnie miesiące na Starym Rynku), ale także z dźwiganiami i obsługą ciężkiego sprzętu. W pewnym momencie okazało się, że niektórzy koledzy z Kolektywu Fotograficznego Świetlica albo nie mogli wcale, albo mogli sporadycznie włączyć się do tych działań (powody rodzinne, zawodowe itp.). Przyniosło to taki skutek, że Bogusław Biegowski większość czasu poświęconego akcji (organizacja działań, dźwiganie sprzętu, obsługa aparatu, praca w ciemni, wytwarzanie odbitek, przygotowania do wystawy) musiał wygospodarować z własnego budżetu domowego (kosztem innych spraw) i chwilami zwyczajnie poświęcać się dla sprawy. Pamiętam taki moment, kiedy podczas jednej z rozmów na temat „Ostatnich mieszkańców...” B. Biegowski powiedział:

– Materia jest strasznie oporna, a wsparcie ze strony Kolektywu mam chwilami niewystarczające. Czarno to widzę, bo albo się zepniemy i zrealizujemy ten projekt, albo polegniemy i to będzie koniec Świetlicy...

Ostatecznie wszystko skończyło się dobrze (o czym można przeczytać w poprzednim rozdziale tej książki), czyli głośną w Poznaniu wystawą, a potem był jeszcze bardzo udany wyjazd na plener fotograficzny do Wronek. Najpierw jednak, jesienią 2012 roku, po zakończeniu i podsumowaniu akcji fotografowania ostatnich mieszkańców Starówki, zadałem Biegow-

skiemu pytanie o to, czy działania na Starym Rynku przyniosły konsolidację Świetlicy w wymiarze organizacyjnym, ale i ideowym, gdy chodzi o zrozumienie ważności pewnych działań? Mówiąc krótko, czy ostateczny sukces tej akcji przełożył się na wzmocnioną samoświadomość kolektywu? W odpowiedzi usłyszałem:

– Nie przełożył się. Wszystko to odniosło skutek wręcz odwrotny. Przynajmniej dla mnie. Tutaj pojawił się podobny moment, jak kiedyś, gdy towarzyszyłem teatrowi Biuro Podróży. My, Świetlica, znaleźliśmy się za sprawą tej naszej akcji dokładnie w takim samym punkcie, w jakim był Paweł Szkotak ze swoimi kolegami w 1995 roku, a może nieco później. Nie chodzi o daty, chodzi o zasadę. Tak więc ja, siedząc niekiedy na Starym Rynku samotnie obok ciężkiego aparatu, zdałem sobie sprawę z tego, że metoda radosnej, dobrowolnej partycypacji (przyjdzie kto może i kiedy może, i coś tam zrobi) jest metodą na potencjalną klęskę. W ten sposób dłużej działać się nie da, zwłaszcza przy poważnych projektach. Cała ta piękna niewątpliwie przygoda uświadomiła mi, że tą metodą nic więcej już nie zrobimy, że bez profesjonalnego zaangażowania wszystkich uczestników działań Świetlicy niczego więcej nie osiągniemy. To było pierwsze bolesne rozczarowanie pragmatyczne (broń Boże towarzyskie), za którym przyszła świadomość, że są zadania, które nas zwyczajnie przerastają. Cała ta historia wiązała się z ogromną odpowiedzialnością czasową i finansową, z której nie mogliśmy się ot tak, po prostu wycofać, na zasadzie – nic się nie stało, sorry, nie daliśmy rady... A kiedy zostawałem z całym tym interesem sam, wiedząc że muszę go doprowadzić do końca bez względu na okoliczności i straty własne, to pojawiła się refleksja, że tak oto został zanegowany mit o utopii dobrowolnych działań kolektywnych. Tą refleksją podzieliłem się oczywiście z kolegami. Oni z kolei stwierdzili, że dali z siebie tyle, ile mogli dać. Spuentowałem to jednym zdaniem, że czasami to jest za mało, bo gdy w grę

wchodzą poważne pieniądze, gdy cel musi zostać osiągnięty w ściśle określonym terminie, a duże zadanie do wykonania nie jest czymś na kształt hobby, to wtedy należy dać z siebie tyle i trzeba, a nie, ile można.

*

Interesujące niewątpliwie eksperymenty Kolektywu w zakresie fotokubizmu („Zorki – historia prawdziwa”), choć z punktu widzenia modernizmu dwudziestolecia międzywojennego nie jest to eksperyment nowy, powinny sprowadzić się – jak ujął to syntetycznie B. Biegowski – do pojęcia doświadczeń jednorazowych, nieodwracalnych i nie pozbawionych urody. Ponieważ jednak tych działań nigdy nie podsumowano wystawą, można mówić w tym przypadku o pewnego rodzaju fiasku, ale tylko na poziomie prezentacji, bo potencjał wystawowy (i ewentualnie albumowy), w postaci negatywów, rzecz jasna istnieje. Mało tego, cały ten cykl „Zorki...” można ponadto obudować metodologicznie, w związku z faktem, że miasto wytwarza pewien kanoniczny sposób postrzegania i wizualizowania. To jest właśnie problem, z którym Świetlica podjęła dialog na poziomie własnej propozycji budowania kadru, według własnych, ograniczonych możliwości. Kadru, który powstaje w wyniku zapisu mechanicznego, o czym nie należy zapominać, a co z kolei – zdaniem Biegowskiego – wyklucza z tego typu działań także mit natchnionego artysty, zwłaszcza cyfrowego. Na tę istotę kadru wielokrotnie naświetlanego w projekcie „Zorki...” składa się nieodwracalny odcisk, jednorazowy relief, materialność w obrębie emulsji oraz ostateczna, wypadkowa struktura obrazu, suma ośmiu czy dziewięciu widzeń i ekspozycji – a wszystko to jest fascynującą istotą fotografii podejmowanej w obrębie działań grupowych.

Zupełnie inną formułę stworzyła Świetlica w ramach projektu „Obscur on Tour”, czyli fotografowanie z wykorzystaniem

wielkoformatowej kamery otworkowej, której obsługa także wymagała działań grupowych, ale zupełnie innego rodzaju. W tej kamerze przez kilka lat naświetlano papier z roli jako pionowy (180 x 108 cm) lub jako poziomy (100 x 250 cm) w dwóch wersjach, czyli albo od razu pozytywy (w ramach tzw. procesu chemicznie odwracalnego), albo negatywy, z których potem metodą stykową odbijano obrazy pozytywowe. Szczególnie kłopotliwy był proces pozytywowo, bo wymagał kilku różnych kąpeli, co przy rozmiarach obrazu 180 x 108 nie jest sprawą prostą. Poza tym czułość papierów poddanych procesom, w których powstaje od razu obraz pozytywowo, drastycznie spada, a to wiąże się z wielogodzinnym naświetlaniem jednego kadru wielkoformatowego. Niekiedy takie naświetlanie zaczynało się o godzinie 4 rano, a kończyło w południe. W końcu jednak powstał cykl takich obrazów, głównie z terenu Poznania, tyle tylko, że wszystkie one były odwrócone, jak w lustrze. Kiedy plastikowy papier do procesu pozytywowego się skończył, okazało się, że na starych barytach tego samego efektu nie można osiągnąć. Postanowiono więc przejść na proces negatywowo, a przy okazji Świetlica z pionów przeszła w Obscurze na poziomy. I tak już zostało. Naświetlania negatywowe na barycie trwały dużo krócej (np. około godziny, choć zawsze ma to związek z warunkami zastanymi, czyli ilością światła poza kamerą), ale wymagało z kolei opracowania metody uzyskiwania odbitek stykowych, co przy rozmiarze obrazu 100 x 250 cm także do prostych nie należy. Potrzebna do tego jest rama dębowa, podkład i tafla szklana, które razem ważą ponad 150 kg. Różne efekty „graficzne” widoczne także na panoramach z Obscura zamieszczonych w tym tekście (np. Konin), są efektem balansu formalnego uczestników procesu fotografowania, wywoływania i utrwalania. Oni świadomie – na skutek kilka razy podejmowanej dyskusji na temat sensu generowania obrazów o jakości widokówkowej – balansowali między poprawnością technolo-

giczną a eksperymentem, który w efekcie oddalał ich od referencyjnej roli fotografii.

Kilkuletni okres doświadczeń z wielkoformatową fotografią otworkową (pinhole) zakończyły wspomniane już tutaj warsztaty we Wronkach. Według Bogusława Biegowskiego, tam działania Świetlicy uzyskały poziom na tyle profesjonalny, że czasy naświetleń planowano z dokładnością do 30 sekund. A to sprawia, że materia, na której się pracuje, przestaje fascynować możliwością zgłębiania ukrytych w niej tajemnic.

– Przede wszystkim – mówi Biegowski – o zakończeniu naszych działań fotograficznych przy użyciu wielkoformatowego Obscura zdecydowały kwestie bardziej prozaiczne. Sprowadzają się one do tego, że nie ma już komu ciągnąć naszej samodzielnej kamery otworkowej. Wyczerpały się naturalne zasoby energii, które nam towarzyszyły na początku tej przygody. A przecież bywały okresy, że wyprowadzaliśmy tę kamerę w świat cztery razy w miesiącu z naświetleniami po 8 godzin każde. Teraz być może nastąpiło zmęczenie materiału. Może zabrakło wystawy. Może zabrakło marketingu. Może zabrakło informacji zwrotnych... Wronki były umówione dużo wcześniej, więc pojechaliśmy na zaplanowane warsztaty, aby zrealizować tam program edukacyjny, o którym tak pięknie napisała lokalna prasa. A Obscur? Dzięki niemu przez kilka lat byliśmy Kolektywem. W tej kamerze otworkowej niemal zmaterializowała się idea Świetlicy, co rozwiązało nasz odwieczny dylemat dotyczący tego, czym ma być Świetlica – domem kultury czy grupą twórczą? Dzięki Obscurowi byliśmy egalitarną platformą twórczą. Wszyscy mieliśmy poczucie, że tworzymy jeden wspólny obraz. To był piękny mit. To była piękna utopia. To był fundament Świetlicy.

Na pytanie, czy ten fundament jest ciągle aktualny, Biegowski odpowiada: – *Moim zdaniem nie, bo Obscur stoi w Rychliku, w oborze, a według mojej wiedzy nie ma już szans na jego*

powrót do Poznania. O czym zresztą poinformowałem kolegów podczas dosyć emocjonalnego wystąpienia. Ale oczywiście nadal się spotykamy, nadal rozmawiamy o fotografii, nadal się przyjaźnimy.

*

Nic nie trwa wiecznie. Na koniec zatem, skoro przychodzi nam rozstać się na jakiś czas z piękną utopią kolektywności fotograficznej, odczytajmy swoje *Résumé* autorstwa Pauliny Śliwy, która napisała to (jeszcze w czasie terażniejszym) z myślą o bezcennym dorobku Świetlicy, nieredukowalnym do bezrefleksyjnej obsługi camery obscura, do banalnej sprawności sprzętu i oka:

Poznański Kolektyw Fotograficzny doskonale radzi sobie w konfrontacji z przeszłością. Powrót do fotografii analogowej oraz szukanie w niej źródeł obrazowania otwiera skądinąd nowe możliwości przed ludźmi, którzy niekoniecznie zajmują się fotografią. Stają się oni „równoumagicznieni” (termin T. Ptarchetta) w fotografii wylaniającej się ze zwojów czasu. „Świetlica” pięknie tkwi w pierwotności, pozwala na powrót do źródeł tożsamości fotografii. Kulturową funkcją magii, wedle Bronisława Malinowskiego, jest wypełnianie luk i uzupełnianie tych działań człowieka, które nie zostały jeszcze przez niego w pełni opanowane. To „antropologiczne” podejście Malinowskiego do magii dobrze współgra z ideą „Świetlicy”. Oprócz otwierania się na odbiorcę, ubogacania go i podejmowania z nim dyskusji, Kolektyw Fotograficzny archaicznym sposobem tworzy całkiem nowy, fotograficzny świat.⁶

⁶ Paulina Śliwa, *Równoumagicznieni w fotografii*, [w:] folder – Wielkopolski Festiwal Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki *Moja Wielkopolska 2012*, Wydawca WBPiCAK Poznań, s. 19.

Rytuał okaleczania i symboliczna przemoc seksualna

(plakaty wyborcze i reklamowe w przestrzeni publicznej
miasta Gniezna)

1. Rytuał okaleczania

W niedzielę 21 listopada 2010 roku, na terenie całego kraju odbyły się wybory samorządowe. Odbyły się one także na terenie miasta Gniezna¹, gdzie oprócz kandydatów na radnych miejskich, powiatowych i wojewódzkich do walki wyborczej stanęli także kandydaci na stanowisko prezydenta miasta². Lista kandydatów mających ochotę zasiąść w fotelu prezydenta zawierała pięć nazwisk³. Z obwieszczenia Miejskiej Komisji Wyborczej w Gnieźnie, z dnia 2 listopada 2010 roku o zarejestrowanych listach kandydatów na radnych w wyborach do Rady Miasta Gniezna, wynikało, że pięć gnieźnieńskich komitetów wyborczych (SLD, PO, PiS, Stowarzyszenie „Wielkopole” oraz Ziemia Gnieźnieńska – Gniezno XXI) zgłosiło i rzuciło do walki o mandaty radnych 227 osób, które startowa-

¹ Celowo użyłem określenia „miasto Gniezno”, ponieważ na samorządowej i administracyjnej mapie kraju istnieje także gmina Gniezno, tworząca wokół miasta rodzaj obwarzanka.

² Pełna nazwa odpowiedniego rozporządzenia brzmi następująco: „Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z 17 września 2010 roku w sprawie zarządzenia wyborów do rad gmin, rad powiatów i sejmików województw, Rady m.st. Warszawy i rad dzielnic m.st. Warszawy oraz wyborów wójtów, burmistrzów i prezydentów miast”. Źródło:

<http://gniezno.eu/strona32wqf435ge/content/view/5671/>.

³ Byli to: Małgorzata Cichomska, Zbigniew Dolata, Robert Gawel, Jacek Wojciech Kowalski i Dariusz Pilak.

ły w czterech kręgach wyborczych⁴. Do tego trzeba dodać 142 kandydatów z samego Gniezna, reprezentujących wszystkie zarejestrowane komitety wyborcze, którzy postanowili pracować w Radzie Powiatu Gnieźnieńskiego⁵, a także dalszych siedmiu gnieźnian, którzy mieli nadzieję uzyskać mandat radnego Sejmiku Wielkopolskiego⁶. Większość spośród tych kandydatów, którzy zajmowali na swoich listach wysokie miejsca, dające szansę na zwycięstwo w danym okręgu wyborczym, ujawniła swoje wizerunki nie tylko w mediach tradycyjnych – takich jak lokalna prasa, lokalna telewizja kablowa, czy lokalne portale internetowe – ale także pojawiła się (pod postacią wizerunku fotograficznego) na plakatach wyborczych. Owe plakaty, przyjmujące różną postać – od wielkoformatowych, odpornych na działanie wody banerów, przez typowe plakaty papierowe naklejane na płytę spilśnioną, po tandetne ulotki umieszczane lub rozrzucone w różnych dziwnych miejscach – w ciągu kilkunastu godzin od oficjalnego rozpoczęcia kampanii wyborczej zalały miasto tysiącami egzemplarzy, wśród których dominowało kilkadziesiąt najbardziej ekspansywnych nazwisk i najczęściej pojawiających się wizerunków kandydatów na radnych trzech różnych szczebli (miejskich, powiatowych i wojewódzkich⁷). Wśród nich, co

⁴ Pełna lista nazwisk zarejestrowanych kandydatów znajduje się na stronie Urzędu Miejskiego w Gnieźnie, patrz:

<http://gniezno.eu/strona32wqf435ge/content/view/5671/>.

⁵ W całym powiecie, gdzie swoich kandydatów wystawił także komitet wyborczy PSL, było ich 302. Źródło:

<http://wybory2010.pkw.gov.pl/geo/pl/300000/300300.html#tabs-2>.

⁶ Szczegóły, patrz: <http://wybory2010.pkw.gov.pl/geo/pl/300000/300000-o-300000-RDA-3.html>. Dwie dalsze osoby, mieszkające w ościennych miejscowościach, typu Wehnica i Osiniec, czyli za miedzą, ale działające zawodowo na terenie Gniezna, także w trakcie jesiennej kampanii pojawiły się na plakatach wyborczych w centrum miasta.

⁷ Dalej, żeby nie powtarzać stale frazy „radni trzech różnych szczebli – miejskich, powiatowych i wojewódzkich”, używać będę słów „radni” lub „kandydaci na radnych”, mając na uwadze fakt, że za każdym razem chodzi o owe trzy szczeble.

zrozumiałe, pojawiły się także nazwiska i wizerunki kandydatów na stanowisko prezydenta Gniezna, najbardziej, jak można sądzić, przyciągające wzrok i uwagę wyborców.

W ciągu kilkunastu następnych dni większość owych plakatów wyborczych – zaopatrzonych w wizerunek kandydata, jego nazwisko, nazwę partii lub komitetu wyborczego oraz logo, własne hasło-zawołanie i numer na liście – została poddana niszczącej sile zjawisk klimatycznych, ale i zdewastowana rękami tak zwanej okolicznej ludności. I o ile destrukcja tej materii dokonana siłami przyrody nie podlega tutaj szczególnej analizie, o tyle wszelkie zniszczenia intencjonalne, mające na celu rytualne okaleczenie wizerunków kandydatów na radnych i prezydenta miasta, są właśnie tym obszarem oglądu i refleksji, który przyciągnął moją uwagę. Wykonana przeze mnie dokumentacja fotograficzna, którą w ramach kwerendy zrealizowałem w sobotę 20 listopada 2010 roku, a obejmująca ów zniszczony ludzką ręką materiał ikonograficzny, zawiera 180 kadrów.

Zanim spróbujemy poddać go analizie typologicznej (typologia zniszczeń), wpieryw zastanówmy się nad tym, jak bardzo owe plakaty wyborcze wpisują się w ogólniejsze zagadnienie roli fotografii w przestrzeni publicznej. Plakat wyborczy, skoro z definicji ma przybliżać postać kandydata na radnego lub prezydenta miasta, musi zawierać (oprócz wszystkich istotnych elementów jego politycznej i środowiskowej identyfikacji) przede wszystkim jego wizerunek, czyli rozpoznawalny, łatwy w odbiorze (percepcja automatyczna, a nawet podświadoma) i w miarę wiernie oddający cechy oryginału obraz fotograficzny twarzy, popiersia lub całej postaci. Biorąc pod uwagę swoistą poetykę tych wyborczych obrazów, nie ulega wątpliwości, że punktem wyjścia dla plakatowego wizerunku kandydata (kandydatki) zawsze (albo niemal zawsze) jest stu-

dyjna fotografia portretowa⁸, wykonana raz nieco lepiej innym zaś razem nieco gorzej, ale na pewno z myślą o umieszczeniu jej wyszparowanej⁹ wersji na wyborczej reklamówce. Zacytujmy teraz fragment książki Marii Anny Potockiej: *Rozszerzonym wariantem portretu jest postać w kontekście, gdzie bardzo istotne są proporcje między modelem a otoczeniem. Absolutnie dominującym (co nie znaczy największym) elementem musi być człowiek. Tło i rekwizyty mogą stanowić jedynie odpowiedzenie znaczeń ujawniających się w twarzy. Są rozszerzeniem języka, w którym postać wyraża swą reprezentację. Zakłócenie tych proporcji i oddanie pierwszego planu znaczeniowego wnętrzem i rekwizytom prowadzi do zmiany kategorii. Nie mamy już do czynienia z portretem, lecz z kompozycją lub aranżacją, w której człowiek stanowi jedno z równorzędnych wyrażeń wizualnych¹⁰*. Wiele wskazuje na to, że spersonalizowane plakaty wyborcze są taką właśnie, rozszerzoną odmianą portretu. To właśnie tam, na tych plakatach i banerach umieszczane są postaci w kontekście, tyle tylko, że ów kontekst ma wymiar wizytówki promocyjno-politycznej i jest świadomie skonstruowanym zbiorem elementów graficznych oraz tekstowych. Mają one dookreślać promującą się osobę, która ujawnia nam swoją twarz, imię i nazwisko. Jeżeli nie znamy właścicieli owych portretów i nie wiemy, kim są w życiu prywatnym lub zawodowym (nauczyciel, urzędnik, biznesmen, pielęgniarka, księgowa itp.), to plakat wyborczy nas o

⁸ **portret** – obraz, rysunek, rzeźba, fotografia lub inne dzieło sztuki będące przedstawieniem wyglądu konkretnego człowieka, oddające jego wygląd zewnętrzny, a niekiedy także i osobowość; obejmuje różne rodzaje ujęć postaci: półpostać, popiersie, przedstawienie całopostaciowe; portret może być reprezentacyjny, ukazujący modela z atrybutami jego stanowiska, prywatny – skromniejszy, akcentujący bardziej indywidualizm postaci. Źródło: *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 423.

⁹ Szparowanie zdjęć to precyzyjne wyodrębnianie określonych fragmentów obrazu metodą analogową lub cyfrową.

¹⁰ Maria Anna Potocka, *Fotografia*, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2010, s. 132.

tym nie poinformuje. Dowiemy się z niego natomiast, co te osoby chcą zrobić (hasłowo) dla swojego środowiska lub całego miasta (jako potencjalni radni lub jako prezydent, burmistrz czy wójt), jakie mają zapatrywania polityczne (przynależność do określonej formacji) i jak wyglądają, za czym idzie także potrzeba uwiarygodnienia korzystnej dominanty z rysu psychologicznego kandydata. W sumie ów kontekst polityczno-promocyjny jest elementem naddanym, sztucznym, wygenerowanym wyłącznie na potrzeby kampanii wyborczej i niewiele ma wspólnego z portretem jako takim, zwłaszcza z portretem artystycznym, o którym Maria Anna Potocka mówi: *Sztuka pojawia się w momencie, kiedy portret przestaje „być człowiekiem”, a staje się punktem wyjścia do dygresji „o człowieku”*¹¹. A zatem, biorąc to wszystko pod uwagę, możemy uznać, że nie mamy już do czynienia z portretem, lecz z kompozycją lub aranżacją, w której człowiek stanowi jedno z równorzędnych wyrażen wizualnych. Nie wiemy tylko, czy bohaterowie owych aranżacji i kompozycji chcą w ramach i w trakcie takich zabiegów wyglądać ładnie, interesująco czy prawdziwie? Nie wiemy i tego, czy ich wyobrażenia na temat własnego wizerunku biorą swoje źródło z określonych nawyków estetycznych czy z pragmatyki. Być może zachodzi tutaj sytuacja, że występujący na swoich plakatach kandydaci biorą pod uwagę i jedno, i drugie, aby wyglądać i ładnie, i interesująco, i prawdziwie¹².

Ów, tak spreparowany cyfrowo lub analogowo, ludzki wizerunek zostaje następnie metodą komputerowego montażu wklejony w graficzny sztafaż wyborczy, na który składają się

¹¹ Op. cit., s. 134.

¹² Ewidentnym przykładem takiego połączenia pragmatyzmu i odczuć estetycznych jest przypadek poznańskiej posłanki Krystyny Łybackiej (SLD), której wizerunek na parlamentarnych plakatach wyborczych nie zmienia się od kilku kadencji Sejmu. Obraz pozostaje ten sam, chociaż oryginał (żywy człowiek) jest coraz starszy.

wspomniane już tutaj elementy identyfikacji politycznej i środowiskowej, ale także znaki o wartościach uniwersalnych, jak godło i flaga. Uzyskana w ten sposób całość, promująca osobę kandydata, powielona poligraficznie w tysiącach niejednokrotnie egzemplarzy, trafia na kilka/kilkanaście dni w te rejon przestrzeni publicznej (ulice, place, płoty, wystawy sklepów, skrzyżowania ulic, ruchome platformy oraz słupy ogłoszeniowe), gdzie w obrębie komunikacji wizualnej zachodzi relacja – wyborca-kandydat. Tak więc źródłem ikonicznym dla tego typu plakatu (lub baneru) wyborczego i tej odmiany komunikacji zachodzącej w przestrzeni publicznej we wszystkich znanych mi przypadkach jest fotografia, a nie na przykład rysunek, obraz olejny, pastel czy akwarela, nie mówiąc już o rzeźbie, grafice warsztatowej (wklęsłej, wypukłej lub płaskiej), graffiti, fresku czy muralu. W tak skonstruowanym komunikacie cel przekazu jest tylko jeden: fotograficzny wizerunek kandydata lub kandydatki, poddany obróbce poligraficznej wraz z resztą zawartości plakatu wyborczego ma nie tylko przyciągnąć wzrok przechodnia, nie tylko zwrócić uwagę wyborcy na promujących się kandydatów, ale w ostateczności ma przekonać wyborcę do oddania głosu na tę (jedną z wielu) konkretną osobę, która się do nas z plakatu uśmiecha, która spogląda na nas wymownie, która przybliży nam siebie swoim politycznie słusznym obliczem i hasłem wyborczym. Rzecz tylko w tym, że z jakiegoś powodu trudna do określenia część (raczej mniejsze niż większa) społeczeństwa nie reaguje na tę fotograficzną bliskość i złudną realność kandydatów (uczestników gry politycznej) świadomym aktem wyborczym, ale właśnie świadomym (choć niekiedy tylko odruchowym) aktem wandalizmu.

W obrębie zgromadzonej przeze mnie dokumentacji fotograficznej efekty/przejawy tegoż wandalizmu można objąć swoją typologią okaleczania. Oto główne, najczęściej występujące zjawiska: – chaotyczne zdzieranie fragmentów plakatu, ale

przede wszystkim tych jego fragmentów, które obejmują wizerunek kandydata; – wybiórcze zdzieranie fragmentów wizerunku, np. całej twarzy, kawałka twarzy lub tylko oczu, nosa, ust; – przyprawianie (poprzez wydzieranie) rogów, łez, strużek śliny lub flegmy wyciekającej z nosa; – niszczenie wizerunku poprzez zamazywanie oczu i ust (np. klejem czy białym korektorem) lub pocieranie ostrym metalowym przedmiotem (np. kluczem); – dziurawienie wizerunku (oczy, usta), gdy plakat wisi na perforowanym lub niejednorodnym podkładzie (np. płot z blachy falistej lub płot ze sztachet); – zamalowywanie sprayem (zazwyczaj czarnym) całej twarzy, fragmentów twarzy lub tylko oczu; – domalowywanie grubymi pisakami (markerami) wąsów, okularów, rogów oraz penisów (zawsze w okolicach ust); – obrzucanie wizerunków przeżutym ciastem, pieczywem, błotem lub mokrym papierem toaletowym; – wydzieranie na wizerunku (np. na czole) liter HWDP; – przypalanie papierosem; – dopisywanie cienkopisami wulgaryzmów polskich lub angielskich (albo całych fraz, w rodzaju: *Jestem debilem* lub *Macc Abra, Ty Kurwo*), a nawet czyichś numerów telefonów komórkowych; – dorysowywanie na plakacie lub na samym wizerunku innych elementów tekstowych i graficznych. Co ważne, wszystkie odnotowane przeze mnie sposoby okaleczania wizerunków kandydatów dotyczą wyłącznie twarzy, a w wielu przypadkach niemal wyłącznie oczu i ust. Pomiędzy w tej prezentacji liczne przypadki niszczenia plakatów poprzez zrywanie ich wraz z podkładem (np. z płytą pilśniową) i deptanie lub rzucanie na chodnik, w krzaki, na trawnik, ponieważ w tej formie wandalizmu trudno dopatrzeć się jakiegoś ukierunkowanego działania, jakiejś „anarchistycznej” idei, poza nagą chęcią dewastacji.

Zanim zjawisko świadomego niszczenia fotograficznych wizerunków wyborczych poddamy jakiegokolwiek uogólniającej refleksji, wpierw przypomnijmy, co kryje się pod pojęciem „rytuał”. Pochodzi ono od łacińskiego *ritus* ('zwyczaj', 'pre-

pis') i oznacza, cytuję: *czynności symboliczne, realizowane według ściśle określonych, sformalizowanych reguł, stanowiące zewnętrzną formę społecznie doniosłego aktu. Początkowo rytuał traktowany był jako synonim obrzędu; później zaczęto go odnosić zwłaszcza do praktyk religijnych i zabiegów magicznych. Rytuał zakłada zachowania stereotypowe, powtarzające się, a tym samym przewidywalne w swojej formie; ma często postać udramatyzowaną i składa się z określonych sekwencji działań. Jest odnoszony do działań „pozatechnicznych”, związanych z przekonaniami światopoglądowymi, skoncentrowanymi wokół wartości nieuchwytnych praktycznie. Według V. Turnera rytuał to „określone zachowania formalne wykonywane przy okazjach nie dotyczących zwykłej technologii, mające odniesienie do wierzeń w istoty lub siły mistyczne”. Z kolei E. Leach podkreśla, że zachowania rytualne mają charakter komunikatu, to znaczy służą przekazywaniu informacji i realizują ten cel za pośrednictwem kodu kulturowego, obowiązującego w grupie społecznej. Według C. Geertza rytuał jest nie tylko wyrazem „bycia razem” w chwilach ważnych dla człowieka, ale pozwala mu odnaleźć ład poznawczy, emocjonalny i etyczny w chaosie dnia codziennego. A van Gennep wskazał na ukryty wzór rytuału, w którym wyróżnił fazę separacji, przejścia i włączenia (obrzędy przejścia); przykładem rytuału tego rodzaju jest inicjacja¹³.*

Z powyższej definicji – biorąc pod uwagę kierunek naszych rozważań – warto zapamiętać zdanie: *„zachowania rytualne mają charakter komunikatu, to znaczy służą przekazywaniu informacji i realizują ten cel za pośrednictwem kodu kulturowego”*. Zapytajmy teraz, jakież to kod kulturowy popycha współczesnych wandalów do niszczenia (okaleczania) wizerunków na plakatach w trakcie kampanii wyborczej?; jakiego rodzaju komunikat wysyłają wandyli swoimi uczynkami oraz

¹³ **Rytuał** [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, tom 24, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2004, s. 145.

do kogo ten komunikat kierują?; na czym w ich przypadku i w związku z tego typu aktywnością polega zachowanie rytualne?

Zacznijmy od pytania ostatniego. Przed chwilą, mówiąc o niszczeniu plakatów wyborczych, użyłem słowa „okaleczanie”¹⁴. I, jak sędzę, nie bez powodu, ponieważ destrukcyjne czynności wykonywane na tychże plakatach/obrazach prowadzą się właśnie do zastępczego (pod nieobecność właściciela wizerunku), a więc symbolicznego torturowania, oślepienia, poniżania, wyrywania języka, pozbawiania godności oraz niszczenia przypisanego danej osobie wyglądu. Owe uliczne gesty okaleczania wizerunków z całą pewnością są (choć nie zostało to potwierdzone jak dotąd systematycznym badaniem terenowym) dziełem wielu różnych osobników/przechodniów, którzy – działając niezależnie od siebie, bez jakiegokolwiek próby koordynowania miejsca, czasu i treści symbolicznych aktów przemocy – wykonują podobne czynności, a także osiągają podobne lub takie same efekty swoich działań. Nie ulega wątpliwości, że mamy tutaj do czynienia z pewnym atawizmem kulturowym, głęboko zakorzenionym w cywilizacji *homo sapiens*, który od tysięcy lat polega na przenoszeniu agresji/nienawiści z oryginału na substytut, z żywego człowieka na jego wizerunek. Stąd przecież w odległej przeszłości brały się przypadki oślepienia, dekapitacji i w końcu całkowitego

¹⁴ Nie będziemy tutaj zajmowali się przypadkami rytualnego okaleczania ciała w obrzędach inicjacyjnych (np. w obrzędach przejścia, patrz: Bruno Bettelheim, *Rany symboliczne*), rytuałem obrzezania, rytualnym zaszywaniem ust lub waginy, okaleczaniem lub samookaleczaniem estetycznym (nacinanie, perforowanie lub tatuowanie skóry według pożądanych, zalecanych albo obowiązujących wzorów; wbijanie ozdób w uszy, nos, powieki, język, wargi), praktykowanym także współcześnie w naszym kręgu cywilizacyjnym przez osoby utożsamiające się z wybranymi subkulturami. A zupełnie poza tym nurtem naszych rozważań znajdują się przypadki rytualnego okaleczania ciała wroga na polu walki lub rytualnego kanibalizmu (patrz: „Zabijanie boga w Meksyku”, [w:] James George Frazer, *Złota gałąź*).

tego niszczenia wizerunków (wyobrażeń, rzeźb, pomników) władców i lokalnych bóstw na podbitych przez najeźdźcę terenach. Stąd wywodzi się bardziej już współczesny zwyczaj niszczenia przez nacierające żołdactwo obrazów i rzeźb na ołtarzach nie tylko naszych świętyń oraz w instytucjach kojarzonych ze sprawowaniem władzy. Stąd wreszcie wziął się zupełnie już świecki zwyczaj strzelania (w zależności od miejsca, czasu i sytuacji politycznej) do fotograficznych (ale i malarskich) portretów Hitlera, Lenina, Stalina, Bieruta, Saddama Husajna, Kadafiego, Mubaraka, nie mówiąc o wielu innych dyktatorach, despotach, ojcach narodu, głowach koronowanych i głowach państw rozsianych po całym świecie¹⁵. Takie same czynności rytualnego/magicznego okaleczania lub zabijania wizerunku wroga, przeciwnika, konkurenta, zdrajcy wykonują zapewne w zaciszu domowym (lub w zaciszu swoich gabinetów) niektórzy spośród nas (żyjących na kuli ziemskiej tu i teraz), jeżeli w grę wchodzi grupowe porachunki rodzinne, biznesowe, zdrada małżeńska, zdrada polityczna (np. w obrębie różnych partii wodzowskich i partii władzy), albo konflikty i dramaty osobiste obejmujące takie obszary i zjawiska, jak odrzucona miłość, zawiść, zazdrość, porażka sportowa, pożądanie, spadek, uroda, sława, powodzenie, awans czy kariera. I na koniec – czy to nie z tego właśnie nurtu ekspresji plastycznej biorą się na fotograficznych wizerunkach znanych postaci te wszystkie grzywki, wąsy, okulary, ubytki w uzębieniu, szubienice, swastyki, gwiazdy oraz sierpy i młoty dorysowywane w podręcznikach szkolnych przez nudzących się uczniów?

¹⁵ W Polsce, po przełomie ustrojowym 1989 roku (ale także w innych krajach dawnego bloku państw podporządkowanych ZSRR), wiele razy byliśmy świadkami obalania (lub zdejmowania) pomników Lenina, Dzierżyńskiego oraz innych posowieckich monumentów symbolizujących wymuszoną przyjaźń i propagandowe braterstwo broni, które zaczynały się od tego, że podnoszonym przez dźwigi postaciom odpadały głowy.

Wróćmy więc do dwóch pozostałych kwestii. Przede wszystkim spytajmy, co popycha współczesnych wandalów do niszczenia (okaleczania) wizerunków na plakatach w trakcie kampanii wyborczej? Zapewne przywołany przed chwilą atawizm kulturowy. A co jeszcze? Śmiem twierdzić, że zakorzeniona głęboko w świadomości wielu osób i przenoszona (często bezrefleksyjnie) z pokolenia na pokolenie nienawiść do rządzących – kimkolwiek by byli. Dotyczy to zwłaszcza tych osób, które są słabiej wykształcone, które nie uczestniczą w żadnych (poza zgłaszaniem roszczeń socjalnych) czynnościach przynależnych społeczeństwu obywatelskiemu, ale i tych, które postrzegają świat władzy według uproszczonej dychotomii – „my” i „oni”. Taka postawa pozwala nie tylko bezdyskusyjnie odrzucać każdą (również nieopresyjną) formułę istnienia władzy, także samorządowej, ale skłania ponadto do wiary w upowszechniane głównie przez media brukowe (tabloidy) sugestie, choć także upowszechniane przez media sprzyjające aktualnej opozycji parlamentarnej, że władza kłamie, władza kradnie, władza jest pasożytem na zdrowym ciele narodu. Bolesna świadomość odrzucenia, zmarginalizowania ekonomicznego oraz poczucia krzywdy i niedostatku jednych popycha w krąg antypaństwowego populizmu i demagogii bogoojczyźnianej (masowe ruchy i sekty sterowane przez wszelkiej maści fanatyków i cynicznych graczy politycznych), a innych, anarchistycznych destruktorów, skłania do ulicznego manifestowania swojej nienawiści wobec osób władzę już sprawujących lub pretendujących do jej sprawowania. Tak więc „oni” to są ci z plakatów wyborczych, a „my” to ci, których tam nie znajdziecie¹⁶. Nie dziwi zatem, że w trakcie omawianej tu kampanii wyborczej na gnieźnieńskich ulicach doszło do symbolicznej rzezi wszystkich poddających się okaleczeniu wizerunków, bez względu na przynależność partyjną i skłonności

¹⁶ Więcej na ten temat można przeczytać w pracy Richarda Hoggarta *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*. Patrz: „Oni” i my, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, WUW, Warszawa 2005, s. 380.

polityczne właścicieli owych wizerunków. Nie oszczędzono nikogo, kto znalazł się ze swoim (powielonym poligraficznie) fotograficznym portretem w zasięgu nie tylko wzroku, ale i rąk osób (najpewniej młodych mężczyzn) zadających te wszystkie ciosy. Zastanawia mnie przy okazji, czy i jak ewentualnie traktowali te gesty właściciele okaleczonych wizerunków, co ewentualnie myślą i jak postrzegają oni swoich ulicznych prześladowców? Rozpatrują to wyłącznie w kategorii miejskiego folkloru i specyfiki kampanii wyborczej, czy może próbują jednak zrozumieć ów mechanizm okaleczania wizerunków, który wpisuje się – jak należy podejrzewać – w szerszy obraz rytualizacji życia społeczeństwa znajdującego się na progu permanentnego kryzysu wartości?

A teraz, już na koniec, zastanówmy się, jakiego rodzaju komunikat wysyłają wandalę swoimi czynkami oraz do kogo ten komunikat kierują, jeżeli w ogóle go wysyłają i do kogokolwiek go kierują? Rzecz dotyczy – jak miemam – problemu świadomości sprawców i wagi czynów, jakich się dopuszczają. Podejrzewam, iż wszystkie niemal przypadki okaleczania wizerunków na plakatach wyborczych¹⁷, poza – jak to zwykle bywa – nielicznymi wyjątkami, gdy w grę wchodzi różne osobiste pobudki i motywacje, są fragmentem większej całości, gdy myślimy o zachowaniach z pogranicza chuligaństwa i wandalizmu. Na tę większą całość składają się wszystkie fakty obejmujące bezrozumne i bezsensowne niszczenie między innymi przystanków autobusowych, zieleni miejskiej, koszy na odpadki, ławek w parkach, wagonów kolejowych, toalet publicznych, znaków drogowych, klatek schodowych i placów zabaw. Trudno widzieć w tym jakąkolwiek ideę poza brakiem więzi z miejscem, w którym się żyje i z przedmiotami, które są naszą wspólną własnością. Stąd sugestia, że –

¹⁷ Sprawa, rzecz jasna, dotyczy nie tylko Gniezna, jest zjawiskiem powszechnym, przynajmniej w skali naszego kraju, ale na pewno w większym wymiarze dotyczy miast niż terenów wiejskich.

poza manifestowaną nienawiścią do ludzi władzy i pogardą dla norm życia społecznego – jedynym ewentualnym sygnałem, jaki wandale (demolując świat) kierują do otaczającego ich świata, jest poczucie bezkarności i radość z postępującej destrukcji środowiska miejskiego. Na tej samej zasadzie odbywają się nieformalne wyścigi graffitiarzy, którzy (konkurując między sobą o palmę pierwszeństwa) zamalowują te wszystkie miejsca, do których nie dociera monitoring miejski lub gdzie prawie nigdy nie zagląda policja i straż miejska. Tak więc należy podejrzewać, że tytułowe rytualne okaleczanie wizerunków na plakatach wyborczych jest bardziej rytuałem bezkarności i zdziczenia obyczajów niż jakkolwiek pogłębioną intelektualnie akcją sprzeciwu społecznego. Jedynym mimowolnym adresatem i odbiorcą takiego „komunikatu” jest, jak zwykle w tego typu sytuacjach, uważny obserwator, bo ludziom władzy lub osobom pretendującym do jej sprawowania w niczym to nie przeszkadza, w niczym nie zmienia ich sytuacji życiowej, zawodowej, politycznej. Czasem tylko osoby z plakatów (kandydaci i kandydatki), okaleczone symbolicznie przez niewidzialną rękę ulicy, mogą odczuwać pewien dyskomfort. Powód? Fakt, że niektórzy z tych, uzyskujących nową jakość estetyczną, dowcipnie, brutalnie lub obrzydliwie okaleczonych wizerunków (np. wizerunek prezydenta miasta z dorysowanym penismem w okolicach ust) za sprawą dokumentu fotograficznego lub fotoreportażu prasowego mogą nie tylko przetrwać w archiwach fotografów, ale mogą także trafić do tekstów takich jak ten¹⁸. Autorzy takich tekstów nie szukają taniej sensacji, szukają faktów i prawdy o roli fotografii w przestrzeni publicznej, próbują odkrywać nowe zjawiska w sferze umasowionej wizualności, chcą zrozumieć mechanizmy rządzące tymi zjawiskami w naszej płynnej ponowoczesności.

¹⁸ dr Katarzyna Kłosińska za Jerzym Piątkiem nazywa je **mamidłami** (mamiące monidła), patrz: katalog wystawy „Monidło. Kolejna próba rehabilitacji”, Kielce 2012, s. 2-3.





2. Symboliczna przemoc seksualna

Niewidzialna ręka ulicy atakuje nie tylko cyklicznie pojawiające się w przestrzeni publicznej plakaty wyborcze, atakuje także te fotograficzne projekty reklamowe (na plakatach i banerach), których głównym motywem jest ciało młodej kobiety wpisane w kontekst promocyjny, na przykład sportu żużlowego, urzędzeń związanych z obsługą pojazdów samochodowych czy wspólnego oglądania (zapewne przy kuflu piwa) meczów piłkarskich w trakcie Euro 2012. Tym razem także mamy do czynienia z wizerunkiem fotograficznym, tyle tylko, że wszystkie przykłady zaczerpnięte na potrzeby tego tekstu z terenu Gniezna prezentują całą postać mniej lub bardziej rozebranej modelki, która przyciąga wzrok przechodnia nagością na granicy aktu lub wyrazistym (bez niedomówień) skojarzeniem erotycznym. Zjawisko, o którym mowa, jest dosyć powszechne i w konkretnych realizacjach na tyle agresywne, że na wniosek polityków, parlamentarzystów i autorytetów naukowych w roku 2012 zajęły się nim Rada Reklamy¹⁹ oraz Komisja Etyki Reklamy²⁰. Zjawisko to nagłaśniają również opiniotwórcze gazety codzienne. Bardzo dobrym, bo popartym wieloma przykładami, tekstem problemowym na ten temat jest artykuł z „Gazety Wyborczej”, w którym zostały przytoczone słowa prof. Magdaleny Środy, wtedy pełnomocnika rządu ds. równego statusu kobiet i mężczyzn. Oto one: *W telewizji pojawiają się nader często kobiety, których wizerunek jest zredukowany do posiadania seksualnych atrybutów. Kobiety w reklamach są przedstawiane w sytuacjach dwuznacznych z oby-*

¹⁹ Polska Rada Reklamy skupia ponad połowę firm rynku reklamowego. Przyjęty przez Radę kodeks zakazuje reklam, które: *wprowadzają w błąd odbiorców, w szczególności w odniesieniu do istotnych cech, w tym właściwości, przydatności*. Patrz: Agnieszka Kublik, *Ale piękna! Jak z reklamy*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, piątek 9 marca 2012, s. 6.

²⁰ Komisja Etyki Reklamy, czyli 30 arbitrow powołanych przez przedstawicieli trzech środowisk związanych z reklamą: reklamodawców, media oraz agencje reklamowe. Patrz: j.w.

*czajowego punktu widzenia lub są infantyilizowane, sprowadzane do roli istot prowadzących partnerskie rozmowy z serem i proszkiem do prania. Reklamy te są nie tylko nieestetyczne, ale przede wszystkim szkodliwe ze społecznego punktu widzenia. Reprodukują stereotyp kobiety jako istoty podległej, podrzędnej, infantylniej, której jedyną formą aktywności jest seksualność, opiekuńczość lub inne rodzaje nieodpłatnej pracy na rzecz rodziny*²¹.

Autorka przywołanego artykułu podaje także konkretne przykłady reklam z co najmniej dwuznacznymi wizerunkami młodych kobiet. * KobiECE nogi z majtkami opuszczonymi do kostek i napis: „Ceny spadają na maxa!” (reklama sklepu Maximus); * Trzy nagie leżące na plecach kobiety i tekst: „Nasze siedemnastki sprzedają się za darmo” (reklama monitorów komputerowych); * Młoda leżąca kobieta (ubrana) i napis: „Od września dajemy za darmo” (reklama usług internetowych); * Na masce auta siedzi dziewczyna w czerwonej mini i czerwonych kozakach, tekst: „Zaliczysz za pierwszym razem” (reklama szkoły nauki jazdy).²²

Trend, jak widać, jest oczywisty i łatwy do rozkodowania. W podobnej poetyce utrzymane są trzy, wybrane przeze mnie, gnieźnieńskie reklamy wizualne, u podstaw których legły fotograficzne wizerunki młodych kobiet, tyle tylko, że tym wizerunkom nie towarzyszą żadne teksty mające działać na zasadzie skojarzenia erotycznego. Wizerunki owe zostały wmontowane graficznie w neutralne wydawać by się mogło teksty informacyjne i promocyjne. Ponieważ jednak nie zachodzi żaden logiczny związek między wizerunkiem atrakcyjnie rozebranej kobiety a tekstem reklamowym, należy podejrzewać, że w przypadku wszystkich kompozycji mamy do czynienia

²¹ Agnieszka Kublik, *Dość seksownych malolat*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, środa 25 stycznia 2012, s. 5.

²² Op. cit.

właśnie z próbą swoistego wymuszenia (rozbudzenia) skojarzeń erotycznych. Oto przykład pierwszy – reklama pubu, gdzie można było oglądać Euro 2012 na dużym ekranie.



Ten, widoczny na zdjęciu, egzemplarz plakatu promującego pub Vehikuł Czasu wisiał na szybie wystawowej zakładu

szewskiego przy ulicy Dąbrówki w Gnieźnie. Tam go też sfotografowałem. Cóż na nim widzimy? Są tam cztery bloki tekstów informacyjnych z centralnie umieszczonym hasłem „Oglądaj Euro 2012 na dużym ekranie”. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że owo hasło umieszczono na wysokości dużego i częściowo odkrytego biustu siedzącej na murawie boiska modelki, która między szeroko rozłożonymi nagimi udami, dokładnie na wysokości krocza, prezentuje piłkę Mistrzostw Europy – obiekt pożądania kibiców. Obraz dopełnia atrakcyjna twarz młodej kobiety wymownie spoglądającej z plakatu na przechodniów i trzymającej w ustach... sędziowski gwizdek. Całość jest oczywiście fotomontażem, na który składają się: widoczny za plecami modelki stadion piłkarski, piłka/logo mistrzostw (otoczona flagami Ukrainy i Polski) oraz upozowane i sfotografowane w warunkach studyjnych ciało/wizerunek. Owo ciało, ubrane w coś, co przypomina dosyć skąpy strój piłkarski (lub sędziowski), jest tutaj głównym elementem, mającym prowokować kontakt wzrokowy przechodniów z umieszczonymi na plakacie tekstami. Fakt, że (zamiast widocznej na zdjęciu młodej kobiety) nie jest to postać piłkarskiego adepta ze szkółki juniorów, że nie jest to postać znanego gnieźnieńskiego piłkarza z klubu Mieszko Gniezno, że nie jest to jakikolwiek mężczyzna rekreacyjnie biegający za piłką świadczy o jednym – potencjalnym adresatem tak spreparowanego komunikatu jest heteroseksualny mężczyzna-kibic, który według nadawcy komunikatu (tak przynajmniej można odczytać intencje nadawcy) równie mocno i niemal równolegle (choć nie jednocześnie) pożąda widowiska piłkarskiego, atmosfery pubu i kobiecego ciała. Trudno więc mówić w tej sytuacji o jakimkolwiek przypadkowym zestawieniu obrazu sygnalizującego komunikat z jego treścią i erotycznym podtekstem całości.

Drugi, wybrany przeze mnie, przykład reklamy wizualnej z tzw. podtekstem dotyczy usług mechaniki samochodowej.



Dwa tej samej wielkości i o dokładnie tej samej treści banery reklamowe wiszą (wisały w roku 2012) w Gnieźnie przy ulicy Witkowskiej i przy ulicy Wrzesińskiej. Umieszczono je w takich miejscach i na takiej wysokości, że trudno cokolwiek na nich domalować (dopisać) z poziomu chodnika, ale trzeba przyznać, że ich treść – przynajmniej w jednym przypadku, czego byłem mimowolnym świadkiem – wyzwała określone emocje/skojarzenia. Plakat zawiera następujące treści: po stronie prawej na czarnym tle (około 1/4 całości) widnieją słowa „diagnostyka, serwis, naprawa” oraz logo i nazwa firmy „HQ SERVICE”; natomiast na jasnym tle po stronie lewej (3/4 całości), patrząc od dołu, pojawia się adres analogowy firmy, nr telefonu stacjonarnego oraz adres www. Tę jasną przestrzeń zamykają od góry, w układzie horyzontalnym, dwa słowa „SKRZYNIĘ AUTOMATYCZNE”. Resztę powierzchni zajmuje obraz pólężącej młodej kobiety w skromnym czerwonym odzieniu i okularach przeciwsłonecznych. Postać owej kobiety umieszczono na ciemnografitowym pasie przypominającym dużą kanapę lub wygodny materac. Pas ów zawiera slogan promujący usługi firmy: „twój serwis samochodowy”.

Z logicznego punktu widzenia trudno zrozumieć, dlaczego zamiast roznegliżowanej atrakcyjnej modelki nie umieszczono na tym banerze zdjęcia siedziby warsztatu, grupy uśmiechniętych mechaników, wizerunku właściciela warsztatu z żoną i psem lub jakiejś automatycznej skrzyni biegów. Można oczywiście naiwnie zapytać, co ma wspólnego ta dziewczyna z plakatu z serwisem samochodowym i skrzyniami automatycznymi? Można spekulować, że jest ona po prostu uczniem w zawodzie, córką właściciela serwisu lub właśnie odziedziczyła po ojcu rodzinną firmę, czyli miejsce swojej pracy. Wszystko to jest możliwe, aczkolwiek mało prawdopodobne. Najprawdopodobniej przyciągająca męskie spojrzenie dziewczyna z plakatu jest wabikiem erotycznym, mającym działać na podświadomość właścicieli samochodów i skłonić ich do zajrzenia

na ulicę Gębarzewską 20. Słowa sloganu „twój serwis samochodowy” nie bez przyczyny połączono graficznie z leżącą nad nim atrakcyjną modelką. Chodzi o pozytywne i bardzo kuszące skojarzenie. Ten mechanizm zadziałał zgodnie z intuicją pomysłodawcy, gdyż (tego właśnie byłem świadkiem, przechodząc któregoś letniego dnia obok miejsca widocznego na górnym zdjęciu) u kopiących dziurę w ziemi i układających tam potem kostkę brukową robotników obraz ten wywołał kilkuminutową dosadną dyskusję, co oni (ci robotnicy) mogliby zrobić tej pani z reklamy oraz co ona mogłaby im zrobić w ramach usługi serwisowej. Łatwo się domyślić, o co chodziło panom robotnikom i w którą stronę poszybowały ich męskie marzenia o... serwisie i automatycznych skrzyniach biegów.

Trzeci przykład, z punktu widzenia podjętego przez nas problemu, jest wręcz spektakularny, a przy tym dosyć szczęśliwie udokumentowany fotograficznie przez autora tekstu. Otwierający tę niecodzienną galerię obraz baneru promującego Agencję Interaktywną DEO.pl wisiał przez cały rok 2011 i 2012 na płocie okalającym gnieźnieński stadion żużlowy i siedzibę klubu sportowego Start Gniezno (zdjęto go na początku 2013 r.). Bogatszą, odwróconą stronami, panoramiczną wersję tego baneru można obejrzeć na stronie www.deo.pl, której właściciele wspierają, cytując: „czerwono-czarne barwy Startu Gniezno”²³. Plakat ów, będący autoreklamą firmy i reklamą klubu, ma (miał) około 1,8 metra wysokości oraz 2,5 metra długości, a umieszczone na nim wizerunki (rozebranych) modelek, kuso odzianych w kolory klubowe, są prawie naturalnej wysokości (około 140 cm). Plakat zaczyna się niemal przy samym chodniku, więc dostęp do niego nie stwarza żadnych trudności mężczyźnie (mężczyznom) z czarnym markerem w rękę, który chciałby za jego pomocą wyrazić swoją (niestety, tylko teore-

²³ Umieszczony pod owym banerem slogan *DEO wspiera czerwono-czarne barwy Startu Gniezno* jest jednocześnie aktywnym linkiem do oficjalnej strony Towarzystwa Żużlowego Start Gniezno.



tycznie, wirtualnie) ekspresję seksualną. Celowo wspominam tutaj o mężczyznach, bo trudno podejrzewać, aby widoczne na kolejnych fotografiach dorysowane tu i ówdzie ludzką ręką penisy były dziełem kobiety. Pierwszy raz zauważyłem owe ingerencje graficzne późną jesienią 2011 roku. Wtedy też je sfotografowałem. Wiosną roku następnego penisy z plakatu zniknęły; zostały zamalowane białym sprayem. Wówczas przyjrzałem się temu plakatowi uważniej, rozważając możliwość podjęcia tematu symbolicznej przemocy seksualnej, jako tematu okołofotograficznego.

A zatem spójrzmy na ów plakat/baner okiem fotografa studyjnego. Całość jest najprawdopodobniej fotomontażem komputerowym, a wiele wskazuje na to, że każda z dziesięciu młodych modelek²⁴ została sfotografowana osobno²⁵ w niepowtarzalnym stroju (oczywiście czarno-czerwonym) i dynamicznie zaaranżowanej pozie. Wszystkie bez wyjątku są młode, ładne, szczupłe, długonogie, opalone, dobrze uczesane i umalowane, a także oczyszczone z pieprzyków i wszelkich znamion występujących na skórze kobiety – jednym słowem wszystkie są atrakcyjne i sexy. A jaki to wszystko (poza kolorami klubowymi) ma związek ze sportem żużlowym i klubem Start Gniezno? Żadnego związku merytorycznego dopatrzeć się w tej materii nie da. Po prostu jest to tylko atrakcyjna wizualnie reklama, bo atrakcyjne są zaprezentowane na niej kobiece ciała. Jest to atrakcyjność najbardziej łopatologiczna spośród wszystkich możliwych, bo obliczona na męskie instynkty i odruchy, bo adresowana do męskiej części widowni, która traktuje żużel jako sport wybitnie męski. A jeżeli coś jest wybitnie męskie, to potrzebuje – jak zapewne sądzą pomysłodawcy tego obrazu – wybitnie kobiecej oprawy, w wersji wy-

²⁴ W wersji panoramicznej plakatu, na stronie DEO.pl, jest ich szesnaście.

²⁵ Choć po dokładnej analizie układu ciał, nie można także wykluczyć sytuacji, że niektóre dziewczyny sfotografowano w grupach po dwie lub trzy.

bitnie erotycznej. Kobieta jest tutaj traktowana wyłącznie jako atrakcyjny przedmiot ożywiony i obiekt męskiego pożądania, nieodzowny dodatek do bardzo męskiego sportu. Efekty takiego myślenia i takiego traktowania zbiorowego wizerunku kobiecych ciał widać na fotograficznych zbliżeniach, które dokumentują sposób podejścia autora obscenicznych rysunków do zaprezentowanej na banerze materii fotograficznej. Jak już wspomniałem, rysunki te zostały zamalowane przez kogoś (zapewne przez kogoś ze Startu Gniezno), kto uznał, że nie przystoi, aby plakat reklamujący/promujący klub sportowy i agencję interaktywną, obok którego codziennie przechodzą setki ludzi, był obiektem estetycznego zgorszenia. W chwili, gdy kończę ten tekst, gnieźnieński klub awansował do ekstraklasy żużlowej, a na plakacie/banerze (lekką już podniszczonym i nagryzionym zębem czasu) znowu pojawił się niezbyt elegancki rysunek. Tym razem jednak wydzwięk tej graficznej ingerencji budzi inne niż poprzednio seksualne skojarzenia.



Patrzę na to i zastanawiam się, czy modelki z wszystkich tutaj pokazanych plakatów chciałyby oglądać swoje fotograficzne wizerunki w przestrzeni publicznej miasta Gniezna z dorysowanymi przez wandalę penisami? Czy chciałyby, aby przechodzący obok tych plakatów mężczyźni, patrząc na ich zmysłowe usta pozostawali w zachwyceniu wyrażanym frazą: „Ale wary-obciążary”? PS. Co z tego, że baner w końcu zdjęto?

Symboliczna przemoc seksualna to nie tylko owe frazy wygłaszane przez mężczyzn na ulicy, nie tylko owe rysunki, których nigdy nie brakowało w przestrzeni publicznej, zwłaszcza zaś w publicznych szaletach, to także typowo męska intencjonalność fotografa, grafika komputerowego, a przede wszystkim zleceniodawcy, który niejednokrotnie przychodzi do fotografa i grafika z gotową wizją zamawianego właśnie plakatu reklamowego czy promocyjnego. Wszyscy oni, jeżeli biorą się za tego typu prace, zazwyczaj wiedzą, co robią, bo znają mechanizmy rządzące rynkiem tego typu usług, znają „typowe” męskie gusta, być może znają także siłę sugestii podprogowej, wiedzą, że istnieje nieustanne zapotrzebowanie na uprzedmiotowione kobiece ciało, na erotyzm w wersji fotograficznej, na reklamę, w której atrakcyjnie rozebrana kobieta pasuje do wszystkiego – od młotka i piłki nożnej, przez sery, szwedzkie blachodachówki²⁶ i proszki do prania, a skończywszy na automatycznej skrzyni biegów, motocyklu żuźlowym i rakiecie kosmicznej.

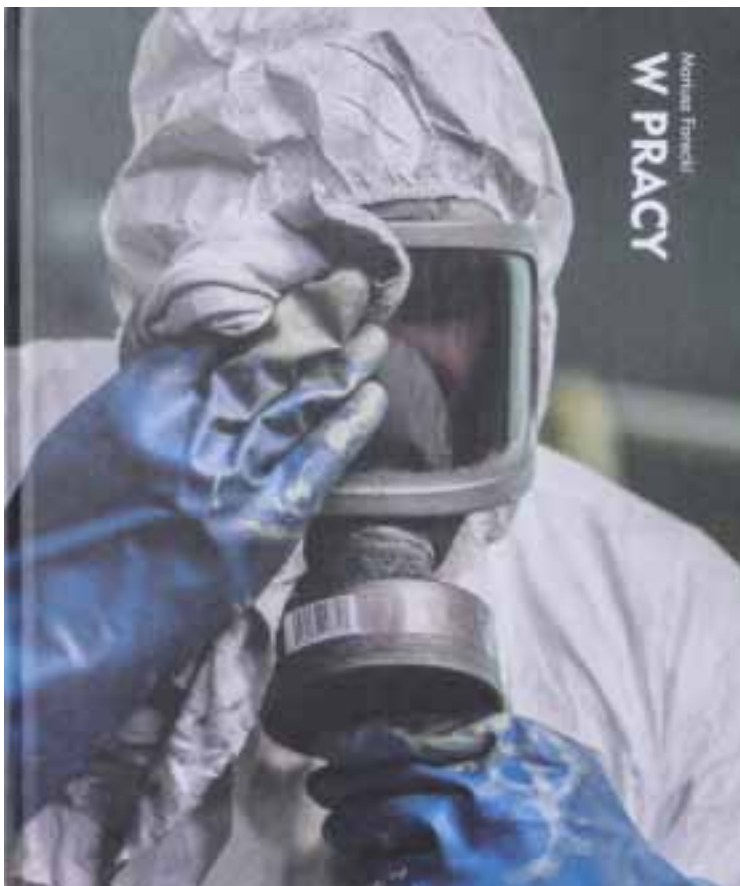
²⁶ News, cytuję: *Opalona kobieta w samym staniku i hasło „blachodachówka szwedzka”. W taki sposób swój produkt reklamuje firma z Płocka. – Do dekarzy trafia „prosty przekaz” – tłumaczy dyrektorka ds. marketingu firmy, która promuje się na billboardzie. Agnieszka Korolczuk, dyrektor marketingu w firmie Bud Mat, tłumaczy, że „odbiorcami tej reklamy jest bardzo specyficzna grupa, dekarze”. – Ich uwagę trzeba jakoś przykuć – pani dyrektor dziwi się zainteresowaniu.* Źródło i dostęp z 8. X. 2012: http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,12633886,Kobieta_w_staniku_reklamuje_dachowki___Prosty_przekaz_.html

Cztery albumy: Forecki, Kosicki, Nowacki, Śliwczyński

Czym dla poety są wydawane co kilka lat zbiory wierszy, czym dla wokalisty lub instrumentalisty są płyty z autorskimi kompozycjami, tym dla fotografa są albumy prezentujące, podsumowujące i w ostateczności zamykające kolejne etapy jego drogi twórczej. Zazwyczaj są to byty artystyczne (wiersze, piosenki, obrazy) świeżej daty, ale bywa i tak, że książka poetycka, płyta czy album zawiera po raz pierwszy w ten sposób zaprezentowane wytwory ludzkiej ekspresji, które powstały 5, 10, a nawet 40 i 50 lat temu. W roku 2012 środowisko Wielkopolskiego Oddziału ZPAF wydało na świat kilka znaczących publikacji, spośród których na pewno warto odnotować albumy Mariusza Foreckiego (reportaż), Pawła Kosickiego (pejzaż miejski), Janusza Nowackiego (portret) i Waldemara Śliwczyńskiego (dokument). Tak się szczęśliwie składa, że każdy z nich obejmuje inne pole gatunkowe a swoją zawartością odwołuje się do innego wycinka tradycji fotografii analogowej lub cyfrowej, małoobrazkowej ale i wielkoformatowej. Widziałem ostatnio wiele wystaw fotografii w Poznaniu i poza Poznaniem, byłem na wielu wernisażach z udziałem autorów zdjęć, uczestniczyłem w spotkaniach z fotografami, którzy interesująco opowiadali o swojej pracy i jej kulisach. Wszystko to pozostanie w mojej pamięci na długie miesiące, będzie inspirować i pobudzać do refleksji, ale mimo wszystko śmiem twierdzić, że cały ten galeryjny „zgiełk” – choć bezcenny dla odbiorców w procesie edukacji i samokształcenia – nie zastąpi przyjemności kontemplowania obrazów fotograficznych zebranych w dobry, obszerny katalog, w autorski album, w antologię środowiska. A zatem? Przed nami cztery albumy...

1.

Mariusz Forecki. Album *W pracy / At Work*, Poznań 2012, stron 190, fotografii 82. Egzemplarz podpisany przez Autora.



W całej książce, która zapewne robi na odbiorcach wrażenie obcowania z niezwykleym faktem wydawniczym, są tylko dwa kadry sfotografowane analogowo, reszta została wykonana

aparatem cyfrowym. Autor tych prac w rozmowie telefonicznej ze mną powiedział między innymi: *Nie ma chyba głębszego sensu rozводить się nad problemem poruszonym przez wielu znawców i badaczy, którzy zgłębiają pojęcie tak zwanej duszy fotografii analogowej, a także porównują fotografię analogową z fotografią cyfrową, zastanawiając się z kolei, czy istnieje digitalna dusza fotografii. Tak więc dla mnie ten problem nie ma większego znaczenia. Pracuję takim sprzętem, jaki pozwala mi osiągnąć większą wiarygodność w kontekście tego, co widać na zdjęciach. A widać, że dzięki sprzętowi cyfrowemu w miejscach pozbawionych światła zastanego, w miejscach mrocznych nie muszą używać lampy błyskowej, aby uzyskać poprawnie wykonane zdjęcie. Technologia cyfrowa pozwala mi łapać sytuacje takimi, jakimi one są (były) w momencie fotografowania, bez powtórek, bez ustawiania, bez doświetlania, bez inscenizowania czegokolwiek, a wreszcie – co mnie najbardziej niepokoi w przypadku reportażu czy dokumentu społecznego – bez dorabiania idei głębszej sztuki do zdjęć poruszonych, na których w dodatku niewiele widać. Technologia cyfrowa o kilka poziomów przesunęła w moim przypadku możliwości operowania kadrem niezmanipulowanym. Dzięki temu widać na nich to, co działo i zdarzało się naprawdę (niemal 1:1) i co ja widziałem w momencie naciśnięcia spustu migawki.*

Świat zapisany (zatrzymany) na fotografiach Foreckiego, które znalazły się w albumie, można odczytać według zamierzonej i dynamicznie zrealizowanej narracji. Jest więc w albumie opowieść o tym, jak współcześnie pojmujemy i realizujemy definicję słowa *praca*, jest pokazane współczesne miejsce wykonywania określonej pracy według norm neoliberalizmu i w konkretnym miejscu na mapie świata (Europa Środkowa), jest także opowieść o tym, jak pracodawca świętuje, obchodzi się lub rozstaje ze swoimi pracownikami. Całość nie jest zatem wyłącznie czymś, co w innych okolicznościach nazwaliby-

byśmy zbiorem kadrów, których tematem jest człowiek pracujący i jego życie w okolicach miejsca pracy. Całość jest – jak sądzę – wielowarstwowym moralitetem już nie tylko o etosie pracy i systemie wartości wypieranym z rynku przez abstrakcyjne wskaźniki ekonomiczne, ale także o neoliberalnej cywilizacji, której fundamentem są miliony ludzi stale poszukujących pracy. Forecki swoimi dynamicznie skomponowanymi i dynamicznie włamanymi (na spad) w książkę obrazami daje nam coś na kształt przypowieści o pop-kulturze pracy, czyli o czasach, w *jakich przyszło nam żyć*, a niektórym także pracować.

Ten stan rzeczy celnie oddają autorzy tekstów, które znalazły się w albumie. Jarosław Urbański pisze na przykład: *Współcześnie dostrzegamy, jak zderzają się dwa światy ludzi pracy. Jedni z satysfakcją podkreślają, że przepracowali w tej samej firmie dziesiątki lat, niekiedy od 16 roku życia. Wydawało się, że doświadczenie czyni z nich niezastąpionych fachowców w ich zawodzie: ogrodnika, spawacza, montera, szlifierza, księgowej, magazynierki czy frezera. Kiedy jednak po transformacji ustrojowej zakłady upadły, wielu okazało się zbędnymi, a tryumf święci pogląd, że znaczna część starszych pracowników, przesiąkniętych ponoć komunistyczną mentalnością, nie radzi sobie na „współczesnym” rynku pracy. (...) Widmo utraty pracy, bezrobocie, kładzie się cieniem na losach wielu osób, a nieustanne szukanie zatrudnienia staje się swoistą pracą, ciągłą ucieczką przed oskarżeniami o niezaradność, lenistwo i bumelanctwo. Presję tę nie wszyscy wytrzymują. Wycofanie na margines, choroba, w skrajnym przypadku samobójstwo, bywają na nią odpowiedzią*¹.

Z kolei Piotr Gajdziński, pisząc o tym, jak funkcjonuje pracownik w oddziałach wielkich, międzynarodowych korporacji,

¹ Jarosław Urbański, *Wstęp*, [w:] Mariusz Forecki, *W pracy / At Work*, Poznań 2012, s. 5-6.

przypomina: *To wokół pracy ma się skupiać całe życie każdego pracownika, jego wszystkie myśli i emocje. Dlatego firmy zagospodarowują im całe życie, w tym także przerwy. Stąd wspólne wyjazdy integracyjne, celebrowanie świąt i ważnych firmowych bądź prywatnych rocznic (...). Korporacje czują się właścicielami swoich pracowników. A jako właściciele są przecież upoważnieni do kontroli zachowań swoich poddanych. Nie ma już dla nich sfery prywatności, choćby skrawka ludzkiego życia, która nie należy do korporacji*².

Album zamyka tekst Michała Sity, który konstatuje: *Zdjęcia Foreckiego można traktować jak dokument ze współczesnego kolchozu, gwarantującego szczęście i spełnienie. To opis systemu dobrze wypracowanych, przyjętych i działających mechanizmów, na które dobrowolnie się godzimy. W miejsce negocjowania podstawowych założeń tego, czym ma być praca i co ma w niej wartość, jest regulamin, prawa i obowiązki, szkolenia i wyjazdy motywacyjne, przerwy podobnie masowe i pozbawione spontaniczności, co sama praca. Machina konsumowania, dyscypliny i zgody określa cały prezentowany tutaj świat społeczny*³.

Mariusz Forecki pokazał nam niewielki, ale zapewne globalnie reprezentatywny wycinek świata pracy istniejącego *hic et nunc*. Pokazał, czyli sfotografował. A skoro o fotografii i korporacjach mowa, to warto przy okazji zajrzeć do reportażu pt. „Urwany film Kodaka”⁴. Jest to reportaż o korporacji z ludzką twarzą, w której praca – podobnie jak to się dzieje w tekście Piotra Gajdzińskiego – była co prawda nierozzerwalnie połączona z kontrolowanym przez pracodawcę życiem pracownika, ale była też sposobem na życie spokojne i dostatnie.

² Piotr Gajdziński, *Świat białych kolnierzyków*, [w:] op. cit., s. 80.

³ Michał Sita, *W pracy*, [w:] op. cit., s. 185.

⁴ Ewa Wołkanowska-Kołodziej, *Urwany film Kodaka*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Duży Format”, 29 listopada 2012, s. 10-12.

2.

Paweł Kosicki. Album *Stazione di Venezia*, Poznań 2012, stron 130, fotografii 119. Egzemplarz sygnowany o numerze 72/300.

Autor cyklu weneckiego, jak wynika ze wstępu, pierwszy raz na stacji Santa Lucia, tuż przy moście degli Scalzi, wysiadł 2 kwietnia 2005 roku. Kilka godzin później, wieczorem, dzwony weneckich kościołów obwieściły światu śmierć papieża Jana Pawła II. *Tamtej nocy – pisze Kosicki we wstępie – pośród płynących łez i płonących świec, wybrzmiewały nadzieja i radość. Wtedy Wenecja uwiiodła mnie po raz drugi i zrozumiałem, że już na zawsze pozostanie moją „Stazione”.*



Znając z wcześniejszych rozmów drogę twórczą Pawła K., a także (w związku z powstającym właśnie, tym oto, tekstem)

rekonstruując jego ewoluujące poglądy na temat uprawiania fotografii czarno-białej oraz fotografii kolorowej, zadałem mu przy okazji jedno proste pytanie o sposób wykonania prac, które weszły do albumu. W odpowiedzi otrzymałem krótkiego maila następującej treści:

Krzysztofie, Wenecję fotografowałem na przełomie technologicznej rewolucji. Rozpocząłem na negatywach, a kończyłem już cyfrowo. Pierwsze prace były czarno-białe, pozostałe więc takimi pozostały. Esej Josifa Brodskiego „Znak wodny”, do którego się metaforycznie odwołuję, napisany jest z całą pewnością „atramentem czarnym”. Nie ma tam nadmiaru barw. Wenecja ma wprawdzie dwa oblicza: pierwsze, to kolorowe, znane powszechnie z kart pocztowych, i drugie, to mroczne, duszne, odrobinę przygnębiające. I nic w tym dziwnego, to miasto przecież umiera, a jego dni są policzone. Tak więc dla mnie technologia to sprawa zdecydowanie drugoplanowa. Nie lubię jej mitologizować. W przypadku Wenecji liczył się nastrój. Nie podzielam tezy, że negatyw albo matryca cyfrowa mi go zbuduje lub zaburzy. Nastrój fotografii to kwestia duchowej interakcji (odpowiedniego zanurzenia się) pomiędzy mną (fotografem) a tym, co „wokół”. To tyle, w dużym skrócie i uproszczeniu.

Skoro ta sprawa została wyjaśniona, to zajrzyjmy teraz pod okładkę *Stazione di Venezia*. No właśnie, bierzemy do ręki książkę z fotograficznymi obrazami Wenecji i niemal na pewno – zanim zdążymy przewrócić kilka pierwszych kartek – pamięć podsunie nam tradycyjnie kolorowe, piękne, właśnie widokówkowe obrazy Wenecji fotografowanej przez turystów i dla turystów, z jakimi musieliśmy się już kiedyś spotkać w przewodnikach, w magazynach propagujących podróże, w folderach, katalogach hotelowych oraz w domowych archiwach własnej rodziny i znajomych. Tak więc gondole i gondolierzy, karnawał masek, Canale Grande, plac świętego Marka

oraz widoki laguny... oto motywy, jakich możemy być pewni, biorąc do ręki pierwszą z brzegu książkę z obrazkami traktującą o Wenecji. Paweł Kosicki o swoim albumie powiedział, że jest to dosyć melancholijny zbiór fotografii lirycznych, utrzymanych w poetyckich raczej klimatach. I to jest prawda. Tyle tylko, że ów klimat poetyckiego wyciszenia nie jest wygenerowany fotoedytorsko na potrzeby takiego albumu, on tam, na ulicach i placach Wenecji, po prostu istnieje, a kadry Pawła są tzw. smutną prawdą, rodzajem refleksji o mieście podupadłym, zagrożonym katastrofą ekologiczną. Tak więc, jeżeli ktoś szukać zacznie w tej książce Wenecji pięknej, ludnej i beztrudnej (jaką pamięta z własnych wcześniejszych doświadczeń fotograficznych lub turystycznych) – ten srodze się zawiedzie. Głównym motywem obrazów Kosickiego, jakie zbudowały niestandardową opowieść o wielkim i sławnym mieście, jest cisza i zwyczajność, jest szara codzienność nadmorskiej perły w trakcie nigdy się nie kończącego sezonu. Oto słowa autora zdjęć, który wyjaśnia ów paradoks:

W przypadku tego miasta nie ma sezonowości. Tam turyści falami przewalają się niczym tsunami. Byłem tam w marcu, kwietniu, maju, wrześniu, październiku... A „cisza” na moich fotografiach wynika z tego, że poruszałem się tam po ścieżkach wolnych od turystów, często o poranku oraz nocą. Wenecja jest miastem, które nigdy nie zasypia. Nocą panuje tam cisza złowroga, bo turyści najczęściej przyjeżdżają rano, a wieczorem uciekają z laguny na „kontynent”, czy też na olbrzymie statki masowo tam przyplływające. Żeby sfotografować plac św. Marka, który jest miejscem przepięknym, choć w dzień można go absolutnie znienawidzić, należy pojawiać się tam bladym świtem, najlepiej kiedy pada i jest chłodno. Każdy mój pobyt w Wenecji kojarzy mi się z porannym wstawaniem i późnym pićm wina...

Przywołane przed chwilą zwyczajność i codzienność sfotografowane zostały bez pośpiechu, bywa że w duchu Henri Cartier-Bressona (*decydujący moment*), ale i ze sporą dozą serdeczności okazywanej ludziom, przedmiotom i zwierzętom. Gdyby ktoś mnie spytał, jak można najkrócej zdefiniować zawartość albumu, odpowiedziałbym pewnie, że widać w tym zbiorze rękę mistrza kadru ulicznego, ale i rękę fotografa, który nie wstydzi się poetyckiej zadumy. Jednym słowem – liryczne antywidokówki.

Wenecki pejzaż miejski w wersji zaproponowanej nam przez Pawła Kosickiego nie ma w sobie nic z dekoracji. Nie przypomina scenografii dla odgrywanych tam nieustannie rytuałów konsumpcji oraz szamańskich praktyk multiplikowania doznań i obrazów. Autor tych zdjęć nie bywa posłańcem z królestwa turystycznego kiczu. I chwała mu za to. *Stazione di Venezia* jest propozycją dla tych, którzy nie godzą się na globalizację piękna, na zawłaszczanie ciszy, na wirtualną bylejałość.

3.

Janusz Nowacki. *Twarze jazzu. Fotografie z lat 1964-1973*, Poznań 2012, stron 60, fotografii 44. Egzemplarz podpisany przez Autora.

Raczej nie podlega dyskusji fakt, że ten album należał się Januszowi Nowackiemu od dawna. Dobrze się bowiem dzieje, gdy debiutancki, a z czasem poszerzany o kolejne sesje, cykl impresyjnych portretów jazzowych, które powstały w latach 1964 – 1973, zostaje zebrany, przejrany i w autorskim wyborze zaproponowany publiczności fotograficznej. Także tej publiczności, która z różnych powodów nie miała szansy zajrzeć na żadną z kilkunastu wystaw (między rokiem 1964 a 2012) prezentujących okołojazzowy dorobek fotograficzny poznańskiego artysty. Wyłącznie z kronikarskiego obowiązku



należy wspomnieć (bo rzecz jest powszechnie znana), że miłość Janusza Nowackiego do jazzu wynikała nie tylko z tegoż koncertowej fotogeniczności, była także logicznym, choć niespodziewanym następstwem zdarzeń: od praktykowania w muzycznym rzemiośle (perkusja w jazzowych ansamblach), przez autorefleksję na temat swoich możliwości rozwoju muzycznego, po fotografię tematycznie zaprogramowaną na jazz i portretowanie muzyków. Pisze zresztą o tym w swoim wstępie (na stronie 5 albumu *Twarze jazzu*) Adam Sobota:

Portrety muzyków jazzowych, które Janusz Nowacki wykonywał od lat 60., dobitnie mówią o tym, jak wielkie znaczenia dla autora fotografii miał kontakt z tymi artystami. Znajdował tam wzorce osobowe, które inspirowały go na różnych polach działalności. O formalnych walorach tych portretów w dużej mie-

rze przesądza to, że powstały w trudnych warunkach; w trakcie koncertów, przy ograniczonych możliwościach poruszania się, konieczności polegania na istniejącym stanie oświetlenia i przy wyczekiwaniu na nieliczne momenty pozwalające na dobre ujęcie. Na podstawie osiągniętych rezultatów można powiedzieć, że autor fotografii do maksimum wykorzystał nadarzające się okazje zrobienia dobrego portretu, a jednocześnie potrafił w tych sytuacjach zaakcentować te jakości, które były dla niego najważniejsze.⁵

Żeby zrozumieć, o jakiego typu jakości upomina się w swoim tekście Adam Sobota i dlaczego były one dla Janusza Nowackiego najważniejsze, trzeba było uczestniczyć (ja miałem tę możliwość) w czymś na kształt seminarium fotograficznego, gdzie głównym bohaterem zbiorowym była wystawa „Twarze jazzu”, a jej kuratorem i przewodnikiem po tematach – autor zdjęć. Spotkanie, o którym mowa, odbyło się w Poznaniu, w siedzibie WBPiCAK, w ramach imprezy o zasięgu wojewódzkim, pod nazwą *Spotkanie z fotografią* (i konkursu *Zdjęcie Roku*). To właśnie tam i wtedy Janusz Nowacki przez godzinę mówił o swoich portretach jazzowych i okolicznościach ich powstawania. Zebrana w sali młoda głównie publiczność z niejakim zadziwieniem przyjmowała do wiadomości fakt, że te obrazy powstały w latach 60. i 70. XX wieku, a ich autor referuje poszczególne historie tak obudowane szczegółami, jakby stało się to zaledwie wczoraj. Pełna anegdota i ciekawostek warsztatowych opowieść zakończyła się frazą: „Oprócz twarzy, instrumentów i postaci, które pojawiały się w trakcie

⁵ Cytowany tutaj wstęp Adama Soboty pt. „Muzyka z twarzą” wielce interesujący jest także z tego powodu, że zawiera w sobie pewien szkic historyczny. Jego idea zamyka się w słowach: *Znaczenia, jakie mają portrety muzyków, znacznie wykraczają poza motywy indywidualnych zainteresowań, a ich przykłady z ostatnich dekad są wynikiem długiej ewolucji tego typu wizerunków w historii sztuki.* Jednym słowem, pouczająca lektura.

koncertów na scenie, zawsze także chciałem sfotografować muzykę, czyli coś, czego sfotografować ponoć nie sposób”.

Na fotografiach w albumie *Twarze jazzu* można znaleźć instrumenty, ludzi i... niemożliwą do sfotografowania muzykę. Trzeba się tylko dobrze przyjrzeć i zaufać intuicji artysty, o którym Adam Sobota w cytowanym już tutaj wstępie napisał:

Wielu znanych fotografików ma w swoim dorobku tematy jazzowe (...). Najbardziej znanym w Polsce specjalistą od portretowania muzyków jazzowych i rockowych jest Marek Karewicz (...). Jednak Janusz Nowacki nie powieła spopularyzowanych w ten sposób konwencji, chociaż uczył się na najlepszych dostępnych mu przykładach polskich i zagranicznych fotografów. Wypracował swój własny styl i zasługuje z tego powodu na odpowiednie uhonorowanie, jakkolwiek jazz był dla niego tylko jednym z wątków twórczości. Oparł się przede wszystkim na osobistym odczuciu tej muzyki, i – tak, jak w samym jazzie – dokonał znaczącej twórczej interpretacji zastanych standardów.

4.

Waldemar Śliwczyński. *Topografia ciszy*, Września 2012, stron 160, fotografii 73. Egzemplarz sygnowany o numerze 129/300.

Z autorskiego wstępu wynika, że cykl „Topografia ciszy” powstał z inspiracji Ewy Kostołowskiej, kustosa Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie, a fotografowanie opuszczonych i zapomnianych dworów i pałaców było dla Waldemara Śliwczyńskiego, cytuję: *Wspaniałą przygodą i ogromną przyjemnością. Paroletnie „drążenie” tematu wymusiło pragnienie głębszego zapoznania się z nim, dlatego z wielkim*

zainteresowaniem czytałem na temat ziemiaństwa wielkopolskiego wszystko, co wpadło mi w ręce. (...) W weekendy jeździliśmy z żoną po drogach i bezdrożach Wielkopolski w poszukiwaniu siedzib ziemiańskich. Przewodnikiem było nam monumentalne opracowanie Marcina i Piotra Libickich, „Dwory i pałace wiejskie w Wielkopolsce”, którego wydanie z 2002 po pewnym czasie całkowicie nam się rozleciało i trzeba było kupić następne⁶.



Z założenia nie fotografowałem – pisze dalej we wstępie Śliwczyński – obiektów odnowionych (...), lecz raczej takie, które są w złym stanie, ponieważ uważałem, iż takie obiekty są najlepszą metaforą losu ziemian polskich w PRL. Dlatego też bardzo często zdarzało się, że jechaliśmy sto i więcej kilometrów, bo Libicki napisał: „obiekt u progu ruiny, dostępny z zewnątrz”.

⁶ Waldemar Śliwczyński, *Od autora*, [w:] *Topografia ciszy*, s. 4 i 5.

a na miejscu okazywało się, że dzisiaj jest tam piękny hotel z restauracją lub okazała rezydencja otoczona płotem i groźnymi psami...

Z kolei Wojciech Wilczyk, autor jednego z dwóch tekstów otwierających album, podkreśla fakt, że Śliwczyński podczas swojej pracy na cyklem „Topografia ciszy” korzystał z wydanego w 1912 roku albumu Leonarda Durczykiewicza „Dwory polskie w Wielkim Księstwie Poznańskim”. Wilczyk pisze dalej: *Pozostając bliski poetyce prac Bogdana Konopki, Andrzeja Jerzego Lecha i Wojciecha Zawadzkiego, Waldemar Śliwczyński zrealizował obszerny topograficzny zapis, eksplorujący bardzo konkretny i – co tu dużo mówić – ważny dla powojennej historii Polski temat, gdzie estetyczne walory pojedynczych kadrów (oraz architektury samych fotografowanych obiektów) tworzą wizualną narrację w gatunku fotoeseju*⁷.

Włączony do albumu tekst Ewy Kostołowskiej towarzyszył pierwotnie katalogowi wystawy „Topografia niepamięci”, jaka odbyła się w czerwcu 2009 roku w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie. Zacytujmy z niego chociaż kilka zdań: *W latach 30. ubiegłego wieku Walker Evans i Dorothea Lange wraz z grupą fotografów zrealizowali jeden z największych w historii projekt, mający na celu ukazanie skutków wielkiego kryzysu, jaki nawiedził Stany Zjednoczone. (...) Drugim, również znanym projektem fotograficznym, który torował drogę fotografii dokumentalnej, była imponująca realizacja niemieckich artystów – Bernarda i Hilli Becherów. Matężństwo to poświęciło całe swoje życie na stworzenie dokumentacji, będącej swoistą typologią tradycyjnego budownictwa mieszkalnego oraz obiektów przemysłowych, takich jak fabryki, wieże wiertnicze, wielkie piece hutnicze, rafinerie czy kopalnie. (...)*

⁷ Wojciech Wilczyk, *Topografia z historią w tle*, [w:] *Topografia ciszy*, s. 9.

*Dzięki takim autorom, jak: Waldemar Śliwczyński, Wojciech Wilczyk, Ireneusz Zjeżdżałka, Andrzej Ślusarczyk czy Sławoj Dubiel, otrzymaliśmy obszerne dokumenty, które wstrząsają, zmuszają do ujżenia danej rzeczywistości na nowo, skłaniają do reagowania i sądzenia. Uczą nawiązywania głębokich, bogatych w emocje i procesy intelektualne kontaktów z ze-wnętrnością.*⁸

Inne, zupełnie prywatne emocje, jakie towarzyszyły autorowi tego albumu podczas ostatniego etapu jego realizacji, zostały spisane i umieszczone na blogu. Oto wpis pierwszy, który ukazał się wraz z serią prywatnych zdjęć, typu *silva rerum*, czyli kronika domowa:

Wczoraj po południu z poznańskiej drukarni Moś/Łuczak przyjechał samochód z tak długo oczekiwanym ładunkiem!

Oglądałem i oglądałem... kilka razy. Potem czytałem i czytałem wstępy... Porozysyłałem w świat sms-y i mms-y. Trzeba dzielić się swoją radością... Aż w końcu przyszedł czas na konkrety: ciacha, herbatę, kawę, piwo, wino i... coś do picia... A dzisiaj od rana zaczęła się ciężka praca – numerowanie i podpisywanie każdego z 300 egzemplarzy. Jest co robić – naprawdę! Wydaje mi się, że udało mi się zrobić coś dobrego. Jestem bardzo szczęśliwy!

Jest taka jaką sobie zamarzyłem: duża, pięknie wydrukowana i zaprojektowana. Teraz żałuję, że „Cisza” nie wyszła w podobnej postaci. Pudło i luźne kartki to jednak nie to samo, co książka w twardej oprawie. Trochę mi żal, że coś się skończyło, bo książka podsumowuje fajny czas, fajnego fotografowania. Na szczęście mam przynajmniej dwa niezłe – jak mi się wydaje – pomysły na następne projekty, które zakończę, rzecz

⁸ Ewa Kostolowska, *Fotografia jako krytyka dewastacji*, [w:] *Topografia ciszy*, s. 10.

oczywista, książką w twardej oprawie. Jutro zaczynam fotografowanie do nowego cyklu – „Topografia ciszy” dała mi potężnego kopa.⁹

Przeglądając z uwagą wpisy na blogu, można dojść do wniosku, że wraz z albumem „Topografia ciszy” dla Waldemara Śliwczyńskiego zakończył się pewien znaczący etap fotograficznej praktyki. Oto drugi wpis dotyczący także albumu, który ukazał się kilkanaście dni później:

Wracając do fotografii, to dokonałem zakupu kolorowych błon 5x7 cala. W Polsce okazało się to niemożliwe, więc kupiłem w America, ale popatrzcie, ile mnie to kosztowało. Normalnie szok! Porażające są zwłaszcza koszty opłat i podatków. Dla czego państwa są takie pazerne i pobierają tak wielki haracz za to, że Śliwczyński coś sobie kupił u kogoś tam?!

Teraz nie mam już wymówki, każde moje zdjęcie musi być arcydziełem! Żeby się chociaż negatyw zwrócił! Zamierzam do jednej kasety wkładać z jednej strony negatyw kolorowy, a z drugiej negatyw czarno-biały, aby to samo ujęcie miało dwie wersje. Boję się tej konfrontacji, bo z jednej strony kocham fotografię czarno-białą, zarówno cały proces fotografowania, ręczną obróbkę w ciemni, jak i odbitki na wystawie oraz publikacje książkowe. Oglądanie takich obrazów sprawia mi wielką przyjemność. Ale z drugiej strony – lubię też Burtyński'ego czy Nadeva Kandra i wielu innych, którzy pracują w kolorze. „Świat jest kolorowy, a nie czarno-biały” – powtarza mi często córka i bezustannie namawia mnie na kolor. A ja, powtórzę to znowu, boję się tego, bo nie mam specjalnego doświadczenia, a jak wiadomo, wszystko co nowe budzi lęk. Jeśli dwadzieścia lat myślałeś bardziej formą, kompozycją, walorem, fakturą, półcieniem, to nagle przejście do myślenia płamami

⁹ Piątek, 30 listopada 2012; źródło: <http://sliwczynski.blogspot.com/>

barwnymi nie jest łatwe. Kolor to nie tylko pokolorowanie fotografii czarno-białej, to inne widzenie. Wymagające treningu. A jak tu tylko ćwiczyć z kolorem, jeśli błony tyle kosztują?! Tu trzeba od razu tworzyć dzieła.

Na razie nie naświetliłem jeszcze ani jednego listka, w zasadzie odkładam w czasie kolorową inicjację, nawet jednej kasety nie załadowałem Portrą 160. Prawda jest też taka, że nie mam jeszcze żadnej kasety wolnej, we wszystkich mam nienaświetlony materiał czarno-biały. Może zamiast „spędzać” święta jednak coś naświetlę? Na pewno Czytelnicy tego bloga będą pierwszymi, którzy poznają efekty mojego działania w kolorze. Nie wiem, kiedy to nastąpi.

Przy okazji pytanie – czy zdjęcia z „Topografii ciszy” byłyby lepsze, gdyby były kolorowe? Wiem, że trudno to sobie wyobrazić, ale spróbujcie.¹⁰

¹⁰ Wtorek, 18 grudnia 2012; źródło, jw.

Część III

ROZMOWY

Eryk? Prawdziwa siła spokoju

Rozmowa z ANNĄ IGNASIŃSKĄ-ZJEŹDŹAŁKĄ

– O Ireneuszu Eryku Zjeżdźalce i jego twórczości fotograficznej powiedziano i napisano już dosyć dużo, choć zapewne nie wszystko¹. Nasza rozmowa także będzie tylko przyczynkiem w tej materii, głównie biograficznym, ale za to informacje w niej zawarte pochodzą z pierwszej ręki. Cofnijmy się zatem w czasie. Poznajesz sympatycznego młodego mężczyznę i prawdopodobnie jeszcze nie wiesz, że przynajmniej połowę jego świata, jego życia określają sprawy i rzeczy związane z tym, co ukrywa się pod słowem *fotografia*. Pamiętasz, jak to było?

– Historia naszej znajomości sięga dziesięć lat wstecz do momentu, gdy poznaliśmy się na dobre i złe. Byłam wtedy młodą dziewczyną, uczennicą wrzesińskiego Liceum Ogólnokształcącego. Pewnego dnia podszedł do mnie starszy ode mnie o pięć lat chłopak i zapytał, czy może mi zrobić kilka portretów fotograficznych. Byłam bardzo onieśmielona, ale dałam się namówić. Sesja odbyła się w tym mieszkaniu, w bloku przy ulicy Słowackiego 3, gdzie teraz siedzimy i rozmawiamy. Ponieważ Eryk nie rozdawał swoich prac, dostałam wtedy jeden portret w prezencie. Reszta trafiła do jego prywatnego archiwum. On potem fotografował także moją siostrę, a w ogóle był to chyba czas, kiedy Eryk, będąc jeszcze na studiach, mocno interesował się portretem. Ten epizod, będący początkiem naszej znajomości, nie miał jakiegś bardzo konkretnej kontynuacji. Mówiliśmy sobie Cześć! na ulicy, albo spotykali-

¹ Patrz, np.: *Kwartalnik FOTOGRAFIA* nr 26-27/2008, s. 9 i 22-63; Ireneusz Zjeżdźałka, *fotografie*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2009, s. 7-48.



Anna Ignasińska-Zjeżdżalka z *Autoportretem* (2007) Ireneusza.
Fot. K. Szymoniak. Wrzesień, 17. XI. 2012 r.

śmy się na wystawach czy pokazach slajdów. Przy takich okazjach wymienialiśmy po parę zdań i to było wszystko. Potem nasze drogi się rozeszły. Po paru latach, gdy w 2005 roku wróciłam z Londynu, spotkaliśmy się w słynnym wrzeńskim AQQ – Rock'n'Roll Pub i w ten sposób znowu na jakiś czas podtrzymaliśmy znajomość. Ja, co prawda, znowu wyjechałam na pół roku, ale tym razem Eryk już do mnie od czasu do czasu pisał. Nie była to jakaś intensywna korespondencja, jednak był to dla mnie znak, że jest zainteresowany podtrzymaniem naszej znajomości. Gdy miałam wracać, dostałam od niego esemesa, że „wrócę do całkiem zaśnieżonego kraju”, bo wtedy była wielka zima. Nasze spotkania zaczęły się od noworocznej herbaty zielonej, a było to 1 stycznia 2006 roku. I teraz, uważa, już 13 lutego, w pociągu z Warszawy do Wrześni (wracaliśmy wtedy z jakiejś wystawy w Yours Gallery), Eryk zaproponował, aby sakramentalne TAK padło między nami jeszcze w tym roku. Takie to były, dosyć dla mnie niespodziewane, oświadczyły. Ponieważ nie odmówiłam, sprawy potoczyły się błyskawicznie. Już w maju, trochę szczęśliwym trafem, mieliśmy własne mieszkanie, a we wrześniu braliśmy ślub.

– Z perspektywy minionych lat nadal wydaje ci się, że to był szybki raczej rozwój wypadków?

– Pamiętam, że znajomi nieco się dziwili, podkreślali wręcz niezwykłość naszego związku, właśnie ze względu na tę szybkość rozwoju wypadków. Ale ja dzisiaj doskonale rozumiem, skąd owa szybkość się brała. Najwyraźniej podskórnie czuliśmy, że mamy przed sobą bardzo mało czasu. Nie szarpały nami żadne wątpliwości. To, że chcemy żyć razem, było dla nas po prostu oczywistością.

– Jak postrzegałaś wtedy jego aktywność fotograficzną?

– Mnie zawsze fascynowało w ludziach to, że potrafili rozwinąć w sobie jakieś twórcze pasje. Przypadek Eryka był dla mnie czymś bardzo pozytywnym i niezwykle ciekawym. Poza tym fotografia zawsze mnie pociągała, podobała mi się jako wyraz ekspresji artystycznej, w sensie wyłącznie estetycznym.

– Od początku waszej znajomości rozmawialiście o fotografii?

– Ja próbowałam, ale dochodziło niekiedy do śmiesznych sytuacji, bo gdy o jakimś zdjęciu mówiłam, że jest „ładne”, to Eryk wtedy załamywał ręce i stwierdzał: „Ania, o zdjęciu nie można powiedzieć, że jest ładne”. Jeździliśmy też razem na festiwale fotograficzne, na przykład do Krakowa i do Warszawy. Zazwyczaj wtedy bywało tak, że wystawa, która mnie się podobała dla Eryka była zupełnie nieciekawa. Natomiast coś, co dla mnie było wielką abstrakcją, dla niego było czymś bardzo istotnym. Jednym słowem, trochę się w tej mierze przekomarzaliśmy, ale zawsze na wesoło.

– A jak to było wcześniej, zanim zaczęliście wspólnie bywać w galeriach i na festiwalach?

– Eryk był niesamowicie skromny. Nigdy nie mówił o sobie. Wiedziałałam więc, że coś robi, ale nie wiedziałam dokładnie, co to jest. Dopiero dzięki Internetowi i wyszukiwarce odkrywałam to, jak dużo on robi w fotografii, co robi oraz to, gdzie i jakie ma wystawy. Później brałam już w tym wszystkim czynny udział, włącznie ze wspólnym wieszaniem wystaw. Na przykład, gdy na festiwalu w Krakowie Eryk miał wystawę, okazało się, że miejsce, w którym ma się ona odbyć, było zamknięte jeszcze na godzinę przed wernisażem. Weszliśmy tam dopiero pół godziny przed rozpoczęciem spotkania i próbowaliśmy wszystko powiesić. Było tam jeszcze kilku fotografów, którzy także musieli zdążyć, więc nastąpiła ogólna wymiana

drabin, młotków i sznurków. Pamiętam, że ludzie, którzy przyszedli na wernisaż, już się gromadzili w galerii, a my wciąż wbijaliśmy ostatnie gwoździe. Na pewno jednak już wtedy, gdy dobrze poznawałam jego świat, ta przedziwna skromność Eryka była czymś pięknym i niesamowitym. Zazwyczaj jest tak, że osoba odnosząca jakieś sukcesy nie ukrywa tego, a nawet się z tym obnosi, a on to wszystko przed otoczeniem ukrywał. Pamiętam, że kilka razy na wakacjach, podczas rozmów z nowopoznanymi ludźmi, którzy pytali nas o to, czym się zajmujemy, Eryk niezmiennie odpowiadał, że pracuje w drukarni, co zresztą było prawdą. I to było tylko to. On nigdy nie zdradzał żadnych szczegółów na temat swojej profesji. Nawet jego rodzice, jego siostra i wszyscy inni z najbliższego otoczenia, o sukcesach, wystawach czy nagrodach dowiadywali się zazwyczaj z gazet. Nigdy po powrocie z pracy nie opowiadał, co go tam spotkało miłego. Ludzie zazwyczaj takimi sprawami dzielą się z najbliższymi, a on właśnie nie narzucał się rodzinie ze swoimi sprawami.

– Po prostu nie był męczący w opowiadaniu o sobie, jak to niejednokrotnie zdarza się artystom.

– Oddzielał życie zawodowe od życia prywatnego, ale z drugiej strony ta prywatność była jednak nasiąknięta fotografią. Przychodził weekend, to zazwyczaj wsiadaliśmy razem do samochodu w poszukiwaniu miejsc, które można sfotografować. Serce mi zawsze waliło, gdy Eryk wchodził do tych często zrujnowanych budynków, bo nigdy nie było wiadomo, na kogo tam trafi, albo co mu spadnie na głowę. W ostateczności większość tych miejsc nie nadawała się do działań fotograficznych, co bardzo go drażniło. Zastanawiał się, dlaczego ludzie potrafią różne obiekty doprowadzić do kompletnej ruiny. A jeżeli nie wyjeżdżaliśmy na weekendowe wyprawy w poszukiwaniu interesujących kadrów, to zazwyczaj Eryk wchodził do tego mieszkania i zamykał się w ciemni. W jesz-

cze innej wersji z Waldkiem Śliwczyńskim pracował w weekendy nad kolejnym ich wspólnym projektem. Tak więc życie fotograficzne nie istniało w jego domowych opowieściach, ale ono stale tutaj, w naszym wspólnym bytowaniu, istniało. Pamiętam wieczory, gdy Eryk pisał teksty na swoim blogu, ale i dla „Kwartalnika Fotografia”. Ja mu tego bloga tłumaczyłam na angielski, bo zależało mu na tym, aby teksty, które tam umieszczał, były w wersji dwujęzycznej. W ten sposób Eryk kontaktował się z szeroko rozumianym światem fotograficznym, wykorzystując w tym celu medium Internetu.

– Wchodząc coraz głębiej w świat fotografii jako takiej oraz w świat fotografii Eryka w szczególności, zadawałaś mu jakieś pytania mające pomóc ci w zrozumieniu tego świata?

– To było nieuniknione w naszych rozmowach. I wiem, że tak właśnie było. Nie potrafię jednak dzisiaj zrekonstruować szczegółów tych rozmów i konkretów z moich pytań. Na pewno zadawałam mu pytania w rodzaju: Dlaczego to zdjęcie jest dla ciebie ważne?, albo: Co miałeś na myśli realizując ten cykl? Jego odpowiedzi, do których podchodził bardzo poważnie, były zazwyczaj tak obszerne i skomplikowane, że w którymś momencie przestawałam za nim nadążyć. Zrozumiałam wtedy, że banalne z pozoru obrazy fotograficzne zawierały w jego rozumieniu wiele istotnych znaczeń, po estetykę japońską włącznie. Cóż, trzeba było znać różne konteksty kulturowe i cywilizacyjne, że pojąć sens i głębię jego wywodów.

– W tym momencie warto przypomnieć, że Eryk po studiach był wykształconym umysłem ścisłym, a tutaj tak głęboko wchodząc w istotę znaczeń obrazu fotograficznego, musiał przejść niezłą edukację humanistyczną i artystyczną. Musiał dużo czytać i stale poszerzać swój aparat pojęciowy.

– Faktem jest, że z tego obszaru tematycznego stale jakieś książki zamawiał, kupował, czytał i zgłębiał. To były jego codzienne lektury A jest tego naprawdę sporo. Ostatnią książką, z której bardzo się cieszył, i którą przed samą śmiercią uważnie badał, był album Johna Daviesa². Do dzisiaj mam przed oczami obraz Eryka, gdy dokładnie przygląda się fotografiom Daviesa z tego albumu, fotografiom, które go bardzo interesowały.

– Kiedy w tym pokoiku zaczęła się wasza znajomość i wzajemna fascynacja, to pewnie szybko zorientowałaś się, że z kimś takim, jak Eryk, nie można się nudzić.

– W tej sytuacji nie dziwiło mnie, że Eryk poświęca fotografii cały swój wolny czas, bo to była jego pasja. Jednocześnie podkreślał, że teraz, kiedy jesteśmy razem, to wszystko ma większy sens. Małżeństwo było dla niego dopełnieniem, także okazją, aby obdarowywać swą pasją i mnie. To dawało mu poczucie szczęścia. Co ważne, Eryk był rozsądny w tej swojej pasji i miłości do fotografii. Nigdy nie musiałam z nią konkurować o jego względy. Gdy byliśmy gdzieś razem, to najpierw byliśmy tam z sobą. Fotografia, jako pasja Eryka, nigdy nie stanowiła dla mnie zagrożenia. Było to widać zwłaszcza podczas naszej podróży do Australii. Pobyt tam sprawiał mu wielką frajdę i nie wiązał się wcale z namiętnym fotografowaniem. Owszem, w którymś momencie umówił się w Sydney, w tamtejszym Centrum Fotografii³, z dyrektorem placówki. Zwiedzaliśmy to Centrum razem, a potem pan dyrektor wymienił

² Chodzi o wydany w roku 2006 album „*The British Landscape*”. Patrz: Wojciech Wilczyk, *Jak wygląda „brytyjski pejzaż”? John Davies w poznańskiej galerii PF*, John Davies – „Krajobrazy miejskie / Urban Landscapes”. Galeria Fotografii, trwa od soboty, 17 maja 2008 do piątku, 13 czerwca 2008. Źródło: <http://www.obieg.pl/recenzje/4202>

³ *Australian Centre for Photography*, 257 Oxford Street Paddington NSW 2021 Australia.

się z Erykiem namiarami i adresami, czego następstwem była współpraca z „Kwartalnikiem Fotografia”. Osobiście pamiętam to miejsce, bo Centrum Fotografii położone jest przy Oxford Street, a od niej z kolei odchodzi mnóstwo uliczek, przy których znajduje się wiele małych, często zabawnie ukrytych galerii. A w tych galeriach oglądaliśmy także wystawy fotografii⁴. Jest to w sumie miejsce niezwyklej urody, które zawsze już pozostanie w mojej głowie. Ale wracając do samego Centrum, to Eryk nie omieszkał tam zostawić płyt CD ze swoimi fotografiami. Również tam odbyło się spotkanie z fotografem Henri Van Noordenburg z Queensland. Tam także działa Centrum Fotografii, z którym Eryk miał kontakt poprzez pracującą w tym Centrum fotografkę Renatę Buziak. To było niewątpliwie ciekawe spotkanie dwóch fotografów – Polaka i Australijczyka – a każdy z nich opowiadał między innymi o tym, jak powstają jego zdjęcia. Eryk bardzo był zadowolony z tego spotkania. Reasumując: fotografia zawsze gdzieś tam była obecna w czasie tej podróży, ale ja nigdy nie czułam się przez nią zdominowana czy zagrożona. Eryk zresztą doskonale rozumiał, że ja także mam swój świat i potrzebny jest mi do życia określony margines prywatności.

– To mieszkanie-kawalerka, w którym teraz rozmawiamy, było miejscem, które znałem wcześniej z opowiadań poety Krzysztofa Grzechowiaka. On mieszka po sąsiedzku, dwa bloki dalej, i przez kilka lat przyjaźnił się z Erykiem, głównie „po linii” literackiej. Napisał zresztą interesujący tekst do albumu „Światła Fary”, który ukazał się w 2007 roku. Nie ulega jednak wątpliwości, że to małe mieszkanie, jak i to duże, już wasze wspólne mieszkanie, było świadkiem wielu innych spotkań, przede wszystkim z fotografami.

⁴ To nagromadzenie galerii i galeryjek ma być może także związek z faktem, że w pobliżu, również przy Oxford Street, znajduje się *National Art School*.

– Tak faktycznie było. Jeżeli już do Wrześni przyjeżdżali fotografowie na jakieś większe imprezy, to Eryk nigdy ich nie zanieczyściwał i zapraszał na spotkania do naszego domu. Bardzo dobre kontakty utrzymywał więc na przykład z Wojtkiem Wilczykiem, co z kolei owocowało tym, że gdy już pojechalismy do Krakowa, to oni obaj także tam prowadzili długie rozmowy o fotografii. Bardzo dobrze się dogadywali. W tych samych, przyjacielskich klimatach pojawiał się u nas także Jurek Wierzbicki i pan Bogdan Konopka z żoną.

– **A Andrzej Jerzy Lech?**

– Z tej znajomości pamiętam tylko tajemnicze telefony z dalekiej Ameryki i długie telefoniczne rozmowy Eryka z panem Andrzejem.

– **Nazwisko Krzysztofa Jureckiego też zapewne nie jest ci obce.**

– O tak, tyle tylko, że pana Krzysztofa poznałam dopiero po śmierci Eryka. Wiem jednak, że dzwonił do siebie, a Eryk podczas pobytów w Łodzi, był zapraszany do państwa Jureckich na kolację. Te ich kontakty były na tyle dobre, że wywoływały drobne spory między Erykiem a Wojtkiem Wilczykiem, który z kolei miał inne, niż Eryk, zdanie na temat pana Jureckiego. Pamiętam, że Eryk podczas takich dyskusji z Wilczykiem zawsze bronił poglądów pana Jureckiego. Warto tu jeszcze wspomnieć o Magdzie Wróblewskiej z Warszawy, która jest historykiem sztuki i pisze teksty o fotografii. Z nią Eryk także bardzo dobrze się rozumiał. Każdy nasz wyjazd do Warszawy kończył się ich długimi rozmowami o fotografii. Oczywiście do tego grona przyjaciół Eryka trzeba dodać nazwisko Renaty Budziak z Queensland oraz panią Evę Rubinstein, z którą utrzymywał bardzo bliski kontakt. To od niej spływały do Eryka zaproszenia na wystawy, z tradycyjnym

dopiskiem: „Szkoda, że to tak daleko”. Dużo bliżej był natomiast Maciek Szymanowicz, z którym Eryk przyjaźnił się, spotykał, korespondował i wymieniał opinie. To jemu właśnie postanowił przekazać ostatnią swoją próbkę zdjęć od „młodego zdolnego”.

– **Należy się domyślać, że Eryk wszystkich tych ludzi poznał najpierw w poznańskiej Galerii PF, u Janusza Nowackiego, a potem podtrzymywał te znajomości za sprawą „Kwartalnika Fotografia”, którego wydawcą od początku istnienia, a obecnie także redaktorem naczelnym, jest Waldek Śliwczyński.**

– Tak właśnie było. Poza tym Eryk miał niezwykłą zdolność przyciągania tych wszystkich ludzi do siebie i do określonych idei realizowanych albo poprzez Galerię, albo poprzez Kwartalnik. Jednocześnie nigdy nie wykraczał w tych kontaktach, ani na stopie oficjalnej, poza swoją przysłowiową skromność. To sprawiało, że ludzie chcieli z nim współpracować, a ci, którzy nie znali jego pasji i jego dorobku, nigdy pewnie nie wpadliby na to, że ten zwyczajny, sympatyczny człowiek jest osobą znaną w kraju i na świecie. We Wrześni pewnie do dzisiaj większość mieszkańców nie zdaje sobie sprawy z tego, kim był, czym się zajmował i jakie sukcesy odnosił Ireneusz Zjeżdżałka.

– **Zdarzało się, że Eryk wracał w rozmowach do czasu, kiedy był asystentem Janusza Nowackiego w Galerii PF?**

– Z tego, co pamiętam, wynika, że zawsze bardzo sobie cenił pana Nowackiego i zawsze wypowiadał się o nim z ogromnym szacunkiem. Jestem przekonana, że współpraca z panem Nowackim i praca w Galerii PF była źródłem wielu jego późniejszych inspiracji, była też czasem, kiedy zaczęły kształtować się jego poglądy na fotografię. Z tymi doświadczeniami i kon-

taktami, jakie wyniósł z Galerii, w miarę pewnie i w pełni świadomie mógł wejść w obszar działalności redakcyjnej przy Kwartalniku i wydawniczej, gdy KROPKA zaczęła drukować pierwsze albumy monograficzne. Nic więc dziwnego, że zawsze mile wspominał czas spędzony u boku pana Nowackiego. A pan Nowacki także nie zapomina o Eryku, bo nie tylko wspomina go podczas swoich różnych wystąpień publicznych, ale także co jakiś czas, gdy się spotykamy, przywozi jakieś zdjęcia, czy inne materiały związane z działalnością Eryka.

– Drugim dobrym duchem, dzięki któremu Eryk rozwinął skrzydła, jest bez wątpienia Waldek Śliwczyński. On także zawsze podkreślał zasługi Eryka dla fotografii i nieustająco kultywuje pamięć o nim. Jak bardzo, twoim zdaniem, ważne było dla Eryka to, że mógł po powrocie do Wrześni zajmować się fotografią na kilku polach jednocześnie – jako redaktor, animator działań wydawniczych i praktykujący fotograf?

– To musiała być sytuacja nie do przecenienia. Pan Śliwczyński dał Erykowi nie tylko etat w swojej firmie, ale przede wszystkim stworzył mu możliwości dalszego rozwoju i pozostawania w kręgu pasji, którą kochał i która go pochłaniała. To się nie brało znikąd. W końcu najważniejszego czasopisma fotograficznego, jakie ukazuje się na rynku polskim, nie oddaje się w ręce osoby przypadkowej, bez jakiegokolwiek doświadczenia w branży lub zwyczajnie niezdolnej do udźwignięcia czegoś tak poważnego, jak redagowanie Kwartalnika. Tak więc wniosek jest prosty: pana Śliwczyńskiego i Eryka musiały łączyć wspólna przygoda z fotografią, przyjaźń, wiara we własne siły i wzajemne zaufanie.

– Eryk był wrześnianinem nie tylko z urodzenia, ale i z wyboru. Artyści uciekają do wielkich miast, aby tam szukać swojego szczęścia. A Eryk?

– On nigdy nie odczuwał chęci działania poza Wrześnią. Tu, w sensie zawodowym, dzięki panu Waldkowi znalazł wszystko to, co było mu potrzebne do szczęścia. Nie ciągnęła go Warszawa, nie miał parcia na szkło, nie zastanawiał się, czy gdzie indziej mógł osiągnąć więcej w sensie artystycznym. Nigdy więc nie musiałam myśleć o przeprowadzce do innego miasta i nie musiałam szukać powodów, dla których takie przeprowadzki miałyby sens. Tu się czuł dobrze i to miejsce spełniało wszystkie jego oczekiwania. Jednocześnie, co ważne, nie zamykał się w kręgu wyłącznie spraw wrześnińskich. Przez pewien czas był wykładowcą w warszawskiej Wyższej Szkole Fotografii, co też mu dawało wiele satysfakcji. Na początku był stres, jak to tam będzie, ale szybko się okazało, że ma świetny kontakt ze studentami, że studenci go lubią i chętnie słuchają tego, co ma im do powiedzenia. Chętnie z nim rozmawiają o swojej fotografii. To było ciekawe dla niego doświadczenie. Któryś z profesorów nawet sugerował Erykowi, aby pomyślał o napisaniu doktoratu. I to mogło iść w tym właśnie kierunku, bo widziałam, że bardzo go to wszystko fascynowało i poważnie zaciekało. Później, z powodu choroby, nie było już kontynuacji tego wątku. To, że był człowiekiem niezwykle skromnym, nie zmienia faktu, że – a byłam tego kilka razy świadkiem – publiczne wystąpienia przychodziły mu ze sporą łatwością, gdyż cechowała go także spora kompetencja. Domniemywam więc, że w roli wykładowcy mógł sprawdzać się przez wiele długich lat.

– Ja znam głównie jego wypowiedzi pisemne. Przypomnijmy więc, że prowadził bloga pod nazwą Proces Natu-

ralny, który zresztą do dzisiaj wisi w Internecie⁵, pisał teksty krytyczne i teoretyczne, nie stronił od recenzji i refleksji okolofotograficznej, a ostatnio także przygotowywał wykłady dla studentów. Zastanawia mnie, czy on to wszystko systematycznie spisywał (na przykład w regularnie prowadzonym dzienniku intelektualnym) i gromadził z myślą o jakiejś publikacji?

– Niestety nie. A szkoda, bo naprawdę miał wiele bardzo interesujących przemyśleń. Być może odkładał to wszystko na czas, gdyby podjął wyzwanie i zaczął pisać doktorat. Ale cóż, nie było mu dane. Jedyne, co pozostało z materii fotograficznej, która do tej pory nie ujrzała światła dziennego, to fotografie z zaczętych i planowanych projektów. Dwa lub trzy takie cykle już odnalazłam, kolorowe jak i czarno-białe. Między innymi Skorzęcin i ogródki działkowe po sezonie.

– Praktyczny wymiar uprawiania fotografii. Gdzie Eryk trzymał swoje negatywy i aparaty?

– Negatywy znajdują się tutaj, w szczelnie zamkniętej szafie, aby nie dopadły ich wilgoć i kurz. Także tutaj, w łazience, była jego ciemnia. Tutaj, jak widać, zabezpieczone folią, stoją wszystkie jego wystawy. Aparaty, które używał, przechowywał w naszym wspólnym mieszkaniu, a nigdy się nie rozstał z jednym z nich. Trzymał go w małym, jasnym plecaku. Aparat ten zawsze był zawinięty w czapkę z grubej dzianiny. Teraz jest zamknięty w jednej z szaf tego mieszkania. Oto on.

– Co my tu mamy? Średnioformatowa, dwuobiektywowa lustrzanka Mamiya C330. Bardzo dobry aparat z kwadratową klatką i korbką, która ułatwia pracę. Na różnych

⁵ <http://zjezdzaalka.blogspot.com/>

forach użytkowników ten model ma bardzo dobre notowania.

– Tutaj, w tym mieszkaniu, wszystko trwa zatrzymane w dniu, gdy Eryk odszedł. Niczego tu nie ruszam i nie zmieniam. Tylko pan Waldek czasem tutaj zagląda w poszukiwaniu jakichś potrzebnych mu prac Eryka. W zasadzie tylko on wie gdzie i czego szukać. Podobnie było w naszym wspólnym mieszkaniu, gdzie dopiero po trzech latach od śmierci Eryka zrobiłam mały remont. Wcześniej wszystko trwało na swoich miejscach, jak w zatrzymanym czasie, jak na fotografii. I ja się dobrze czułam w tej przestrzeni, która w każdym szczególe wypełniona była Erykiem.

– Po Eryku zostały także jego autorskie albumy, którymi dzisiaj zachwycają się nie tylko historycy fotografii. Jak on traktował te wydawnictwa w czasach swojej aktywności twórczej?

– Każdy kolejny album bardzo go cieszył. Powtarzał zawsze, że człowiek przeminie, a książka zostanie na długie lata. Dążył więc do tego, żeby zamykać swoje cykle i podsumowywać je nie tylko wystawą, ale i publikacją. Z tego samego powodu także katalogi z wystaw były dla niego ważne i cenne. Gdy patrzę na to dzisiaj, to rozumiem, jak ważne są dla fotografa wszelkie wydania książkowe i albumowe. Dzięki tym wszystkim publikacjom twórczość Eryka nie będzie ulegała rozproszeniu. A poza tym nasza córka, gdy w przyszłości zechce zbadać świat fotograficzny swojego ojca, to będzie miała go w zasięgu ręki. Dlatego też zbieram i gromadzę każdy ślad wydawniczy, żeby nic mi nie umknęło.

– A inne pasje Eryka. Wiem co nieco o muzyce i literaturze. O podróżowaniu już mówiliśmy.

– Poza fotografią najważniejsza była dla niego muzyka. Przejął to w genach po utalentowanym muzycznie ojcu Ryszardzie. Był taki czas, gdy Eryk miał swój zespół, a ostatnio chciał nawet do tego wrócić. Był już nawet umówiony na pewne działania muzyczne ze swoim kolegą Arturem Pruchniewiczem. Pamiętam, że rozmawiali o tym, coś tam ustalali i byli na prostej drodze do reaktywacji zespołu. Kilkanaście dni przed śmiercią dostarczono Erykowi gitarę akustyczną, o której marzył i którą sobie zamówił. Zdążył wziąć ją do ręki chyba ze dwa razy.

– Jeżeli fotografia, w sensie przekazu, jest ciszą, to muzyka dawała mu zupełnie inne możliwości. Muzyką i tekstem mógł wypowiedzieć się na innym poziomie komunikacji z otoczeniem.

– A robił to dobrze, bo był uzdolniony wokalnie. Tak zresztą spędzał niejednokrotnie wolny czas, śpiewając, grając na gitarze, albo słuchając swoich ulubionych gitarzystów i wokalistów. Niemal do końca prosił o włączanie utworów Neila Younga i Toma Petty'ego. Bardzo lubił też rosyjskich wykonawców, z radością słuchał grupy Leningrad i Sznurowa. Fascynacje tym wykonawcą dzielił zresztą z Wojtkiem Wilczykiem. To były jego ulubione klimaty muzyczne. A literatura? Interesował się w literaturze tym, co można było połączyć z fotografią, czyli poezją i prozą poetycką, ale sam zgłębiał przede wszystkim literaturę fachową, dotyczącą fotografii.

– Wasza wyprawa do Australii była momentem, gdy zaczęliście planować kolejne podróże, w inne rejony świata?

– Ponieważ w Australii mam siostrę, to powtórna wyprawa na ten kontynent była bardzo prawdopodobna. Eryka jednak poza tym pociągał słowiański Wschód, czyli Rosja. Pamiętam, że fascynowali go ludzie, którzy tam mieszkają. W końcu miał

tam kilka wystaw i przyjaźnił się z rosyjskimi fotografami. Podkreślał wiele razy fakt, że dobrze ich rozumie i że świetnie się z nimi dogaduje. Eryk cenił sobie prostotę i myślę, że ta prostota go na Wschodzie pociągała. Opowiadał często o tym, jak to wyglądało, gdy miał tam wystawę i mieszkał w jakimś mieszkanku na łóżku polowym, a posiłkiem była pieczona kasza gryczana z cebulą. Bardzo mu to zasmakowało, więc przeniósł to danie do swojego jadłospisu. Zresztą Eryk był dobrym kucharzem, uwielbiał eksperymentować z nowymi potrawami, a smak wymyślonej przez niego zapiekanki z ziemniaków czuję do dziś. Prywatnie Eryk i jego rosyjscy przyjaciele mieli pewne hobby. Polegało ono na wymianie ulubionych alkoholi, które wzajemnie sobie cenili i polecali. W każdym razie prędzej czy później pojechalibyśmy do Rosji razem. Eryk chętnie bywał także na festiwalach fotograficznych u naszych południowych sąsiadów. Raz był, jako recenzent, w Stanach Zjednoczonych, na dużej imprezie fotograficznej. Pojechał tam zupełnie sam i świetnie sobie poradził, bo rozmawiał po angielsku, udzielając wskazówek młodym fotografom. Dzięki temu też nawiązał nowe kontakty.

– Jednym słowem, był niezwykle pracowitym, a przy tym utalentowanym i twórczym człowiekiem. Podsumujmy: na etacie u Waldka Śliwczyńskiego miał co robić (udzielał się przy „Wiadomościach Wrzesińskich”, redagował „Kwartalnik Fotografia”, zajmował się książkami fotograficznymi, w ramach Wydawnictwa KROPKA), interesował się muzyką (także ją uprawiał), pisał dużo do „Kwartalnika” o fotografii (ale nie tylko tam), prowadził bloga, korespondował z wieloma fotografami na całym świecie, a poza tym stale fotografował, realizując kolejne cykle i projekty. Ogromnie tego dużo, jak na jedno krótkie życie.

– A przy tym wszystkim Eryk nigdy nie narzekał, nie marudził, nie kaprysił. Wygląda więc na to, że musiało go zadowa-

łać i satysfakcjonować życie wypełnione tyloma różnymi działaniami i sprawami. Nie jest to dzisiaj postawa powszechnie spotykana. On po prostu doceniał to, co dostał od losu, szanował miejsce swojej pracy i potrafił cieszyć się każdą chwilą. Ja zawsze śmiałam się, że los obdzielił nas niesprawiedliwie, bo na niego spadły wszystkie talenty, a na mnie żaden. Do tej uogólniającej refleksji o bogactwie jego osobowości warto dodać jeszcze jeden konkret: miał w sobie niesamowity spokój. Pamiętam, że do wszystkiego podchodził ze słowami „Tylko spokojnie”. Dzięki temu obcy był mu stres typowy dla ludzi zagonionych i negatywnie nakręconych. Pewnie dzięki temu właśnie aż tyle rzeczy udawało mu się zrealizować. Ta siła spokoju przeszła z Eryka na mnie, więc i za to jestem mu wdzięczna. Ten jego spokój, którym wszystkich zarażał, sprawił, że nasze wspólne życie było piękne, dobre i pełne radoznego wyciszenia. Dla Eryka też było ważne, że w tym krótkim czasie naszej wspólnoty pojawiła się Idalia, że doskonale się rozumieliśmy, że zwornikiem tego wszystkiego była miłość. Kiedy przyszedł moment, że jego choroba zdominowała wszystko inne, to właśnie te dobre strony naszego życia dawały nam siłę do dalszego trwania. Potem zostaje już tylko miłość i choroba. Kiedy przejdzie się przez coś takiego, to człowiek zawsze już wie, czym są tego typu sprawy i uczucia. W tej chorobie dla Eryka było bardzo ważne to, że jest kochany i że ma pełną tego świadomość. Na koniec, gdy zostaliśmy sami z nagą chorobą, odchodził z poczuciem, że to wszystko, co się zdarzyło w jego krótkim życiu, miało głęboki sens. Owszem, to wszystko, co się zdarzyło, jest tragiczne i straszne, ale z drugiej strony takie doświadczenie jest niesamowitym aktem doznawania czystej miłości. Bo tam już na nic innego nie było miejsca.

© Anna Ignasińska-Zjeżdżałaka

© Krzysztof Szymoniak

ANEKS

Poniżej prezentujemy nigdy wcześniej niepokazywane i niepublikowane fotografie Ireneusza Zjeżdżałki. Ta prezentacja odbywa się za zgodą rodziny Eryka i po konsultacji z Waldemarem Śliwczyńskim, kuratorem Jego spuścizny. Wszystkie fotografie pochodzą z cyklu „749 metrów rzeki” – Wrzesnia 2005. Dokumentują one krajobraz miejski oglądany z brzegów rzeki Wrześnicy. Pełen cykl zawiera 24 fotografie.





















Fot. 10 x Ireneusz Zjeżdżalka. Września 2005.
Fotografie z cyklu: *749 metrów rzeki.*

Rzadko się myślę

Z KRZYSZTOFEM JURECKIM, mieszkającym w Łodzi historykiem sztuki i fotografii, znanym krytykiem, jurorem konkursów i kuratorem wystaw fotograficznych, autorem książek „*Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*” i „*Oblicza fotografii*”, honorowym członkiem ZPAF i członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) – rozmawia Krzysztof Szymoniak



Krzysztof Jurecki (na pierwszym planie) i Krzysztof Szymoniak w toruńskiej Galerii Wozownia, 27 lipca 2012. Fot. K. Jurecki

– Spotkaliśmy się w twoim łódzkim mieszkaniu 12 października 2012 roku. Zanim jednak ta rozmowa rozwinie się wokół interesujących mnie zagadnień, chciałbym wpierw namówić cię na krótkie *curriculum vitae*.

– W roku 1985 skończyłem studia na historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Napisałem pracę magisterską u bardzo wybitnego, zmarłego parę dni temu profesora Mieczysława Porębskiego, który był jednym z nielicznych wtedy historyków sztuki otwartych na fotografię. A przypomnijmy, że wówczas, poza Urszulą Czartoryską, Adamem Sobotą i Jerzym Buszą (może jeszcze Ryszardem Bobrowskim), naprawdę nie było specjalistów od fotografii. Dzisiaj ta sytuacja jest zdecydowanie lepsza. A zatem, po skończeniu studiów osiedliłem się w Łodzi i poszedłem pracować do Urszuli Czartoryskiej, do Działu Fotografii i Technik Wizualnych w łódzkim Muzeum Sztuki. Chciałbym w tym miejscu zaznaczyć, że nie ma już tego działu, co jest smutne, bo w Łodzi znajduje się jedna z najważniejszych kolekcji fotografii w Polsce, a dzisiaj nikt się tym już niemal nie opiekuje – w sensie wystawienniczym i historycznym. Nikt tego nie opracowuje, nikt nie realizuje z tego bogatego materiału artystycznego żadnych wystaw. Jest to dla mnie bolesne tym bardziej, że to ja właśnie byłem ostatnim kierownikiem tego działu. Po śmierci Urszuli Czartoryskiej, od sierpnia 1998 roku, kierowałem pracą tego działu do roku 2005, a wcześniej, od czerwca, byłem p.o. kierownika. Był to okres, kiedy odbyłem stacjonarne (1990-93) studia doktoranckie z historii sztuki w Instytucie Sztuki w Warszawie, gdzie zetknąłem się także z bardzo ważnymi dla mnie osobami, jak profesor Stefan Morawski, który miał wszechstronną wiedzę teoretyczną i filozoficzną. Może nie miał szczegółowej wiedzy na temat fotografii, ale to był jeden z największych autorytetów filozoficznych. Tam pracowało wiele wybitnych osób, ale chciałbym wspomnieć jeszcze profesora Wiesława Juszcza, który wierzy, że sztuka jest dzia-

łaniem związanym z tajemnicą, a ta wywodzi się najczęściej z religii. Jest to swoista walka lub „zapis” egzystencji człowieka. Krótko mówiąc, profesor Juszcak nie zgadza się na wy-czerpanie postmodernistyczne, a nawet uważał wręcz, że zdecydowana większość tego typu działań nie ma nic wspólnego ze sztuką. A to, co pozostało, możemy nazwać posztuką lub twórczością. Tak więc, pracując już w Muzeum Sztuki w Łodzi, w końcu lat 90. byłem przez trzy lata wykładowcą historii fotografii na ASP w Poznaniu. Odszedłem stamtąd jednak. Pracowałem też na ASP w Łodzi, w latach 1994-2005, a był to dobry okres i dla fotografii, i dla wideo w tej uczelni. Jednak najlepsze wspomnienia z nauczania fotografii mam z ASP w Gdańsku, dokąd przenieśliem się z Poznania, czyli od roku 1997. Tam istniał licencjat fotograficzny, którego kierownikiem był Witold Węgrzyn. Działał on do końca roku 2010. Była tam bardzo dobra kadra, którą łączyły przyjacielskie stosunki. Studiowało tam sporo ludzi z dużym talentem artystycznym (Leszek Żurek, Michał Szlaga, Gabriela Huk) często po uniwersytecie lub nawet ASP, a z tego grona wyszły też osoby związane z reklamą.

– Co stało się powodem twojego rozstania z łódzkim Muzeum Sztuki?

– Byłem zmęczony pozyskiwaniem prac i organizowaniem kilku dużych wystaw rocznie. A pracowałem w tym dziale sam, ewentualnie z jedną asystentką. Można sprawdzić na stronie tej placówki, że rocznie organizowałem dwie do czterech potężnych wystaw, typu Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet, „*Natalia LL i jej uczniowie*”, zaraz po odejściu z muzeum kilkakrotnie Andrzej Dudek-Dürer, „Wokół dekady. Fotografia polska lat 90”, czy w 2011 roku pierwsza monografia Andrzeja Lecha. Były też inne wystawy: Henryka Rossa, Magdy Hueckel, Zygmunta Rytki, Grzegorza Przyborka, Jana Saudka, Erwina Olafa (to była wielka wystawa, ponad 130 zdjęć) i tak dalej, w tym duża

wystawa na Biennale fotografii w Poznaniu (2009). Cenię sobie wystawę z Gdańska „Archetyp fotografii” (2010), ponieważ stawiała ona problem uniwersalności/powtarzalności, a nawet dalej archetypiczności obrazów w różnych kulturach na świecie. Nad każdą taką wystawą pracuje się od pół roku do nawet kilku lat. To wszystko było bardzo męczące, gdyż trzeba było odpowiadać na liczne kwerendy czy być przygotowanym na wizyty, także z zagranicy, które mogły trwać kilka dni. Wypełnione były pokazywaniem kilkuset zdjęć z magazynu. Po odejściu z Muzeum Sztuki zostałem zatrudniony jako wykładowca historii fotografii i sztuki nowoczesnej w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Tam powstają dyplomy licencjackie i magisterskie z fotografii. Jest to szkoła, która ukierunkowuje na reklamę. Oczywiście, jeżeli ktoś nie będzie znał podstaw teorii, historii i filozofii fotografii, to nie będzie dobrym twórcą reklamowym, bo przecież ten typ twórczości właśnie odwołuje się bardzo często do kontekstów, cytatów i źródeł kultury.

– Krzysztofie, skoro jesteś honorowym członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, to należy się domyślać, że aktywnie uprawiasz fotografię.

– Kiedy byłem przyjmowany do ZPAF jako członek honorowy w 2002 roku, to oczywiście zaprezentowałem swoje zdjęcia. Faktem jest, że od dawna fotografuję, ale bardzo rzadko wystawiam swoje prace. Częściej zdarzało mi się pokazywać swój dorobek w latach 80., w Krakowie. Prowadziłem tam Studencką Agencję Fotograficzną na UJ-cie. Byłem jej kierownikiem. Mam, wydaje mi się, ciekawą dokumentację strajku studenckiego (w tym portrety) z 1980 i 1981 roku, w zasadzie nie pokazywaną do dziś. Wystawiałem też swoje zdjęcia na Bezdomnej w Łodzi. Prezentuję swoje zdjęcia na blogu. A skoro tak, to ktoś mógłby spytać, dlaczego więc nie organizuję swoich wystaw? Myślę o tym. Może do końca jeszcze nie dojrzałem do takich decyzji, ale powód zasadniczy jest jeden –

skoro jestem znanym krytykiem sztuki to pojawianie się w galeriach z własnymi fotografiami jest trochę niezręczne. Zależy pewnego rodzaju sprzeczność – krytyk oraz historyk fotografii i jednocześnie twórca. Ten przypadek jest bardzo dobrze widoczny na przykładzie Józefa Robakowskiego czy jeszcze bardziej Jerzego Olka, który chce być jednym i drugim. Wydaje mi się, że chcąc wystawiać swoje prace trzeba by zakończyć z działalnością krytyczną, mającą ścisły związek z ocenianiem innych twórców. A jeżeli chce się wystawiać, to trzeba zacząć poddawać się ocenie innych krytyków.

– Powstaje pytanie: kto w takiej sytuacji miałby oceniać ciebie? I według jakich kryteriów?

– No właśnie. Potencjalni autorzy takich ocen albo „baliby się”, albo by nie chcieli, albo wchodziłoby w jakiś zakres nieszczerości. Tak jest właśnie z Jerzym Olkiem, który w ostateczności ocenia sam siebie. Ja takich sytuacji nie lubię. A szczególnie nie lubię sytuacji, gdy ktoś robi wystawę, pokazuje na niej siebie, swoje prace, wynajmuje krytyków, którzy są jego studentami lub adeptami, i każe im pisać na swój temat. Więc z góry wiadomo, jak i co napiszą.

– No tak. Interesuje mnie zatem, czy twoja fotografia, jako forma ekspresji artystycznej, jest dla ciebie na tyle ważna, że mógłbyś dla niej porzucić krytykę?

– Myślę, że kiedyś do tego dojdzie. A to się zdarza. Na przykład w każdej historii fotografii znajdziemy nazwisko John Coplans. Jeżeli zaczniemy czytać jego teksty, to okaże się, że był to bardzo zdolny, amerykański krytyk sztuki, piszący w „Artforum”, który przestał pisać w 65 roku życia, a od tego momentu, aż do śmierci, zaczął wystawiać swoje zdjęcia. Dzięki temu stał się bardzo znanym fotografem. To jest dla mnie dobry przykład: zakończył jedną działalność, aby uczci-

wie oddać się drugiej. Oczywiście można spisywać swoje wspomnienia fotograficzne z okresu działalności krytycznej i jednocześnie fotografować, ale nie można równocześnie funkcjonować na rynku sztuki i oceniać na bieżąco własne prace w kontekście prac innych fotografów. Tak więc, reasumując, dla mnie fotografia jest bardzo ważna i sporo w tej materii robię. A pokazuję swoje fotografie zaledwie okazjonalnie. Teraz na przykład wysłałem swoją pracę do Cieszyna, gdzie zamyka się Galeria Szara. Kilka tygodni temu ukazała się książka poświęcona Staszce Wosiowi – mojemu przyjacielowi i świetnemu artyście, w której także można zobaczyć moją pracę. Taka była intencja wydawców, że ci, którzy piszą o Wosiu, mogą też zaprezentować swoje fotografie.

– A co cię interesuje w fotografii?

– W latach 80., gdy panował postkonceptualizm, kiedy nie miałem jeszcze wyrobionej świadomości teoretycznej, jako student jeździłem w Krakowie na pchli targ i fotografowałem różne rupiecie, obecnych tam ludzi, stare stragany. Nie interesował mnie ładny Kraków. Interesował mnie Kraków nieznan, odrzucony przez mieszczan i turystów i tak zwana „tandeta”, czyli wielki handel rupieciami. A co ciekawe, wtedy interesowała mnie fotografia awangardowa, natomiast sam, fotografując, podświadomie lub intuicyjnie uważałem, że to jest najważniejsze, czyli rodzaj reportażu tworzonego na bazie dokumentu. A na pewno, że jest to jeden z najważniejszych rodzajów fotografii. Wtedy miałem swoją ciemnię i pracowałem w niej z bratem. Nasze zdjęcia ukazały się w ówczesnym miesięczniku „Foto”. Był to rok 1980, a oceniał je wtedy Jan Sunderland. Byłem więc, według dzisiejszych standardów, regularnym fotografem amatorem. Bo jeżeli ktoś wysyłał zdjęcia do „Foto”, to był amatorem, a jeżeli ktoś, jak na przykład ja, startował w ważnym wtedy, krakowskim konkursie „Ocalić od zapomnienia”, to był już ambitnym amatorem.

– **A dzisiaj?**

– Teraz fotografuję to, co mam w domu, to, co mam w ogrodzie, albo to, co mnie w danym momencie intryguje. Na przykład jestem na Jasnej Górze i szukam tam interesujących sytuacji, miejsc lub zdarzeń, dalekich od poetyki widokówkowej. W dalszym ciągu interesuje mnie to, co jest odrzucone. Na przykład pijany człowiek leżący na ulicy. Nie fotografuję jednak jego twarzy, w swoim kadrze chcę zawrzeć problem – co robić, jak pomóc? Inny przykład: niedaleko od mojego domu jest łąka, a na tej łące leżał rozbity nagrobek. Zrobiłem zdjęcie, żeby pokazać problem. Pogardzono czyimś życiem. A przynajmniej pamięcią o człowieku. Wiemy, jak to jest. Miejsca pochówków i nagrobki opłacone są na 20 lat i jeżeli ktoś tego miejsca nie opłaci na kolejne lata, bo na przykład umiera, to taki nagrobek zostaje usunięty i zniszczony. Tylko dlaczego wyrzuca się taki nagrobek na pobliską łąkę? A jest on w takim stanie, że nadal mogę przeczytać wykute na nim imię, nazwisko oraz datę narodzin i śmierci zmarłego. Jeżeli prawo nakazuje usuwać nieopłacone nagrobki, to należy zniszczyć je na tyle skutecznie, aby nie epatować danymi zmarłego. Zrobiłem cykl zdjęć obrazujących ten stan rzeczy i wysłałem je do Kurii Biskupiej (żeby coś z tym zrobić) i do służb miejskich w Łodzi. Kuria w ogóle mi nie odpowiedziała. Natomiast służby miejskie zareagowały i doprowadziły do usunięcia rozbitych nagrobków z przestrzeni publicznej. No więc takie rzeczy fotografuję obecnie. Ale z czasów młodości zostało mi parę tysięcy negatywów. Myślę więc, że coś interesującego można by z tego materiału wybrać i kiedyś pokazać. To we mnie dojrzewa, ale obecnie nie chcę łączyć tych dwóch profesji.

– **Skoro masz w sobie duszę praktykującego fotografa, to zastanawia mnie, czy ona nie cierpi, skoro ciągle jest odstawiana trochę na bok?**

– Ona nie cierpi, bo moja prywatna myśl i aktywność fotograficzna cały czas się rozwija w swoim naturalnym, niespiesznym rytmie. Na przykład jeden z najważniejszych historyków fotografii, John Szarkowski, człowiek, który nauczył Amerykę patrzeć na fotografię, również fotografował. A jego prywatne widzenie zaczęto ujawniać dopiero po jego śmierci w 2007 roku. Prawdą jest jednak, że jeśli ktoś zajmuje się fotografią, ocenia tę fotografię, to w jakimś stopniu powinien ją także sam rozumieć, uprawiać i czuć. Jeżeli chodzi o mnie, wiadomo że ja, skoro już zlikwidowałem swoją ciemnię, to nigdy nie osiągnę jakiegoś super doświadczenia w fotografii analogowej, ale od czasu do czasu próbuję swoich sił w konkursach. Ostatnio nawet, w roku 2011, wysłałem swoje zdjęcia na międzynarodowy konkurs Sony World Photography Awards, w kategorii Arts and Culture. Były to fotografie zdjęć rodzinnych mojej żony Marioli pokazanych w kontekście właścicieli tych pamiątek. Nic nie wygrałem, ale nie dziwi mnie to, skoro na ten konkurs wysłano kilkadziesiąt tysięcy zdjęć. Przy tej ilości prac konkursowych, szanse na bycie zauważonym przypominają loterię, zwłaszcza że w jury zasiadało tylko kilka osób. Pomijając już wszystko inne, zastanawiam się, jak ktoś może obejrzeć tyle tysięcy zdjęć. Trzeba by to robić przez cały rok przy braku jakichkolwiek innych obowiązków. Z tego typu problemem, choć w dużo mniejszej skali, spotkałem się już podczas jurorowania przy konkursie portretu w Kole, w roku 2012, na który przysłano około 1200 zdjęć w wersji elektronicznej.

– Skoro o tym mowa, to jak, twoim zdaniem, powinno się oceniać zdjęcia w konkursach – pliki cyfrowe, czy wydruki na papierze?

– Oczywiście czym innym jest techniczna strona pracy jury, które musiałyby wziąć do ręki 1200 wydruków (nie mówiąc już o 30 tysiącach), a zupełnie czym innym są różnice w jako-

ści między obrazem na monitorze komputera, a obrazem „zmaterializowanym”, a więc wydrukiem czy wręcz odbitką analogową. Przy dużych konkursach organizatorzy po prostu nie mają innego wyjścia, jak tylko gromadzić pliki cyfrowe i następnie rozsyłać je do jurorów. Dla mnie jednak prawdziwy, a na pewno prawdziwszy, jest obraz na wydruku. Nawet format powiększenia ma tutaj znaczenie. Bo jeżeli ktoś pracuje na przykład aparatem o słabej rozdzielczości, z dużą ilością szumów i robi z tego duże powiększenie, to taka fotografia najczęściej nie jest dobra. Wtedy jedyną szansą dla obrazów uzyskanych z tego aparatu są małe formaty wydruków. Ale z tego trzeba sobie zdawać sprawę przed wysłaniem zdjęcia na konkurs.

– Interesującą sprawą może być moment oraz powód budzenia się twojej samoświadomości fotograficznej. Moment, kiedy doszedłeś do wniosku, że zajmowanie się fotografią z pozycji badacza, historyka, krytyka i kuratora jest ważniejsze (a może i ciekawsze) od własnej praktyki fotograficznej.

– To wynikało przede wszystkim z rodzaju wykształcenia. Był taki moment w drugiej połowie lat 80., kiedy zastanawiałem się, czy nie zdawać na Wyższe Studium Fotografii w Warszawie. Wtedy na żadnej ASP w Polsce nie było katedry fotografii, a jedyną tego typu formę kształcenia prowadził ZPAF wspólnie z Ministerstwem Kultury i Sztuki. To oni dawali wtedy pierwszy w Polsce tytuł licencjata. Tam studiowali między innymi: Krzysztof Cichosz, Zbigniew Tomaszczuk, Paweł Żak, Zbigniew Sejwa, Leszek Golec i wiele innych osób, które do dzisiaj pojawiają się w świecie fotograficznym. Tak więc zastanawiałem się nad tą uczelnią, ale ostatecznie doszedłem do wniosku, że chcę być krytykiem i historykiem fotografii. Gdyby taka sytuacja zaistniała dzisiaj, to pewnie sprawy potoczyłyby się inaczej, bo obecnie mamy w Polsce

mnóstwo przeróżnych szkół kształcących fotografów. Osobiście bardzo lubię wrocławską szkołę artystyczną o nazwie „Kwadrat”. Te kilkadziesiąt szkół, z których każdego roku wychodzi kilkuset adeptów fotografii z dyplomami artystycznymi, musi robić wrażenie.

– A przecież jeszcze jest czeska Opava, gdzie także studiują Polacy.

– No właśnie. Uważa się, że stanowią oni tam aż jedną trzecią populacji. I oni musieli tam ograniczyć nabór Polaków. Mówił mi o tym kilka lat temu Vladimír Birgus. Ale myślę, że Opava traci obecnie na znaczeniu w stosunku do lat 90. czy pierwszej dekady XXI wieku. Fotografia tam nauczana i potem promowana stała się zbyt sztucznie steatralizowana. Ona jest zbyt daleko od „prawdy” życia czy bycia, w znaczeniu Martina Heideggera.

– Skoro jest tak dobrze na poziomie kształcenia fotograficznego, to zapytajmy od razu, jak się to przekłada na obecność polskiej fotografii w galeriach i muzeach Europy?

– To się niestety nie przekłada. Mówiąc krótko, ilość nie przechodzi w jakość. Nie widać w Europie wymiernych sukcesów polskiej fotografii. Jest mnóstwo konkursów organizowanych w Europie środkowej, zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. Obok tego mamy mnóstwo galerii fotograficznych i międzynarodowych aukcji dzieł sztuki, w tym i fotografii. I wszędzie tam obecność polskiej fotografii jest znikoma. Należy się więc zastanowić, co jest przyczyną tego stanu rzeczy? Może obniżyła się jakość kształcenia. Być może energia i potencjał szkół idzie w ilość, a nie w jakość. Sam prowadziłem zajęcia w kilku szkołach artystycznych i dlatego wiem, że studenci po prostu nie chcą się uczyć. W zdecydowanej większości potrzebują

dyplomu, aby gdzieś pracować. Oczywiście wśród ukształtowanych artystów są chlubne wyjątki, na przykład Bogdan Konopka. Tyle tylko, że on mieszka w Paryżu.

– Studenci nie chcą się uczyć... Na czym to polega?

– Przede wszystkim nie chodzą na wystawy. A skoro nie chodzą, to niczego nie oglądają. Przykład pierwszy z brzegu: pytam swoich obecnych studentów fotografii z drugiego roku, jakie są najbardziej znane galerie w Łodzi. Okazuje się, że nie wiedzą, bo nigdy w żadnej nie byli! Ktoś odpowiedział, że istnieje galeria Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, ale już nikt nie słyszał o Galerii „FF”, która cieszy się dużym prestiżem w kraju i za granicą. Tak więc studenci fotografii nie chodzą na wystawy, poza tym nie czytają książek o fotografii i czasopism branżowych. Po takiej diagnozie przekazuję im następujący „komunikat-zalecenie”: chodzić na wystawy, oglądać jak najwięcej, myśleć na ten temat, czytać jak najwięcej i jak najmniej fotografować. Musicie sobie zbudować własną tożsamość, musicie ukształtować własne JA i dopiero na tej podstawie „coś” budować. W waszej sytuacji nie ma sensu bezrefleksyjne trzaskanie zdjęć na ulicy Piotrkowskiej, czy na ulicach Gdańska. Zawsze zastanawiajcie się, po co to robicie, skoro każdy amator stojący obok was robi dokładnie to samo.

– Różnica między jednym a drugim fotografem na Piotrkowskiej jest taka, że amator nigdy nie zostanie magistrem sztuki, a twój student dostanie dyplom i będzie artystą z pretensjami.

– Z pretensjami, że galerie nie chcą go wystawiać, że nie ma stypendiów twórczych, że omija go sława i wymierny sukces finansowy. Nie można na ciągłej „pretensji” czegoś budować czy poszukiwać! To tylko może być proces krótkotrwały.

Oczywiście można być wiecznym anarchistą, jak Andrzej Partum, ale to jest postawa diametralnie różna od studenckiej.

– W tym miejscu wchodzimy na teren dosyć istotny z mojego punktu widzenia, a więc czytelnika twoich tekstów czy słuchacza twoich wystąpień. Ostatnio w Kole, w maju 2012 roku, gdzie miałeś wystąpienie-referat dla uczestników pokonkursowych warsztatów fotograficznych, postawiłeś tezę odnośnie twórczości jednej ze znanych artystek, że atrakcyjność jej obrazów jest niewiele warta, bo nie za tym nie stoi, bo nie ma w tym duszy, intelektu i refleksji, czyli głębi filozoficznej.

– No właśnie.

– Odgłosy były takie wśród niektórych uczestników owych warsztatów, że chyba niekoniecznie trzeba być intelektualistą, aby skutecznie realizować się artystycznie, zwłaszcza gdy artysta obdarzony jest wrodzonym talentem, czymś na kształt geniuszu?

– To dotyczy każdej dziedziny sztuki. Ja dzielę artystów na profesjonalnych i amatorów. Jest szansa, że amator, który fotografuje intuicyjnie, dojdzie do czegoś istotnego, bo ma on w sobie jakiś podkład duchowości albo krytycyzmu wobec tego świata. Natomiast nie wierzę w artystyczne genjusze obecnej epoki. To skończyło się w renesansie. Leonardo da Vinci lub Albrecht Dürer byli jednocześnie artystami i matematykami, interesowali się astronomią, byli największymi umysłami nauki swoich czasów. A dzisiaj świat jest podzielony na tak wąskie specjalności, że nie da się pogodzić medycyny albo fizyki teoretycznej z profesjonalną działalnością artystyczną na polu sztuki. Te drogi rozeszły się ostatecznie w XIX wieku. Pisał o tym Hegel oraz inni filozofowie. To wtedy sztuka fotografii ostatecznie wyemancypowała się z innych

dziedzin sztuki. Architektura też nie ma dzisiaj wiele wspólnego z fotografią albo z malarstwem, a przynajmniej ma bardzo niewiele wspólnego. Gdyby tu dzisiaj siedział z nami architekt, to prawdopodobnie miałby problem ze zrozumieniem, o czym rozmawiamy i czym się zajmujemy. A kiedyś, właśnie w renesansie (oczywiście poza fotografią, która wtedy nie istniała), wszystko to było jednością. Tak więc w samych dziedzinach sztuki mamy ogromną specjalizację. Zbliżyło się natomiast widzenie malarstwa i fotografii, z tym tylko, że to fotografia anektuje świat malarski i malarstwo i w tej konfrontacji przegrywa. Nie powiem, że zniknie, bo to jest forma ekspresji, naturalna potrzeba człowieka. Ludzie zawsze będą malować i rysować. Dopóki będzie istniał człowiek, jako gatunek o tradycji humanistycznej, bez przekształceń lub modyfikacji genetycznych, będzie istniała potrzeba ekspresji plastycznej. To akurat dziedziczymy po naszych przodkach sprzed 30 tysięcy lat, którzy żyli w grotach i upiększali je do dzisiaj istniejącymi malowidłami. Wracając więc do sedna sprawy przypominam, że mamy amatorów w fotografii i taki laik może tworzyć intuicyjnie dobre fotografie. Jest jakaś szansa, że to zaistnieje na poziomie artystycznym, ale tylko wtedy, jeżeli to było szczere, jeżeli to było na przykład krytyczne, albo jeżeli było to w jakiś sposób duchowe, także w sensie poezji, ponieważ fotografia może mówić szeptem i być okrucieństwem ludzkiego bytu. Cóż, na gruncie fotografii, a znam pewnie kilkuset amatorów, nie znam takiego człowieka. Takiego człowieka poznałem natomiast w dziedzinie rzeźby. Tam, w kącie pokoju, stoi drewniana rzeźba stylizowana na rzeźbę afrykańską, do której autor – Andrzej Zajac – przymocował złotą aureolę. Na co dzień ten człowiek jest stolarzem. U mnie w domu wykonał schody. Poznałem go i wiem, że ma on w sobie podkład działania intuicyjnego. Ale jeździ do Paryża, oglądał Luwr, zna muzea berlińskie, czyli edukuje się. Trochę go do tego sprostokowałem dając mu swoją książkę „Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce”. Powiedział ostatnio, że parę

lat temu nie chciałoby mu się robić tego wszystkiego, co robi teraz. Andrzej Zając jest niezwykle sprawny technicznie, wszystko potrafi wyrzeźbić, ale sam wiedział, że brakuje mu jakiegoś ważnego bodźca, rozmowy czy nawet lektur. Brakowało mu, mówiąc krótko, samoświadomości. Ale chce rozwijać się. Był na przykład na wystawie Andrzeja Lecha w galerii FF w Łodzi, ostatnio obejrzał też wystawę Andreia Liankevicha „Pogaństwo” (2012), rozmawia z tymi twórcami. On w swojej dziedzinie powoli przestaje być amatorem, czyli kimś z obszaru twórczości naiwnej i nieprofesjonalnej.

– Jeżeli ktoś interesuje się Luvrem i Muzeum Pergamońskim w Berlinie, to oznacza, że przekroczył już ważny próg samoświadomości artystycznej, na przykład rzeźbiarskiej?

– W tym konkretnym przypadku tak się właśnie stało. Był taki czas w fotografii, że ona powstawała w dużej mierze w sposób intuicyjny, gdyż nie było wzorców do naśladowania. Istniały tylko wzorce techniczne, albo niemal wyłącznie obrazy malarckie. Mówię teraz o połowie wieku XIX. I mamy z tego okresu znakomitych fotografów – Walery Rzewuski czy Karol Beyer. Innym świetnym fotografem wychodzącym z rzemiosła był na przykład August Sander, z rzemiosła wyszedł także Eugène Atget, tylko że od tego czasu minęło sto lat. Dzisiaj normą jest dostępność książek, dostępność informacji o fotografii w Internecie czy w telewizji. A jest to dostępność ogromna. Wydaje mi się więc, że znajdujemy się w takim czasie, że zwykła intuicyjność już nie wystarczy, trzeba ją szybko i zdecydowanie przekraczać. Inaczej będzie się fotoamatorem, ale w negatywnym sensie tego słowa.

– Nieświadomość w obrębie sztuki nie jest już usprawiedliwieniem?

– Nie jest usprawiedliwieniem i być nie może. Dla mnie bardzo ważne jest to, co kryje się za obrazem fotograficznym, albo każdym innym. Dlatego nie przekonuje mnie podejście do fotografii reprezentowane przez socjologów, na przykład przez Rafała Drozdowskiego z Poznania. Tak więc ważne jest moim zdaniem, jakie idee, jakie myśli o ludziach i świecie, ale przy zarysowanej własnej wizji i filozofii fotografowania, są najważniejsze? Pamiętajmy, że to wcale nie musi być wysokich lotów intelektualizm. To może być na przykład poezja, proza lub komentarz. Czyli ktoś może fotografować jakiś swój świat i będzie to wynikało z jego wierszy albo z jego prozy. Taką drogę do fotografii przeszedł Tomasz Sobieraj, od literatury, od wydawanych tomików. On też nie miał dużej wiedzy teoretycznej i historycznej, w przeciwieństwie do ogromnej wiedzy na temat literatury. Po kontakcie ze mną zaczął sięgać po wiedzę specjalistyczną z kręgu fotografii. Literatura może pomagać, ale nie zastąpi języka fotografii. Tomasz Sobieraj podobne stany próbuje i opisywać, i fotografować, ale potem trzeba to konfrontować z tym, co dzieje się na polu fotografii. Najczęściej jest tak, że ludzie pozbawieni wiedzy historycznej wykonują fotografie i nie zdają sobie sprawy z faktu, że 20, 50, a niekiedy i 100 lat temu ktoś to już zrobił. Oczywiście można w tym gatunku albo w tym duchu fotografować, ale trzeba się w tym działaniu odnieść do zaistniałych już faktów artystycznych. Chodzi o to, aby się nie powtarzać. Nie wypada w pewnych sytuacjach twierdzić na przykład: „ja nie znam Augusta Sandera, ja nie znam Zofii Rydet, ja nie znam Jana Bułhaka”, bo oczywiście jest to kompromitujące. Dziś czytałem wywiad fotografa Bownika z Adamem Mazurem o jego nowej książce¹. Z Mazurem często w przeszłości polemizowałem, nawet dość „ostro”, ale nie o tym chciałbym powiedzieć. Rzecz w tym, że po pytaniach Bownika doszedłem szybko do wniosku, jak bardzo mało ten fotograf po wyższych studiach

¹ Adam Mazur, *Decydujący moment / The Decisive Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.

wie o fotografii, a próbuje o niej dyskutować. Tylko tego w rezultacie nie czyni, gdyż nie ma podstaw. Powstaje pytanie o jego świadomość jako krytyka, także fotograficzną?

– Skoro więc, jak twierdzisz, artysta świadomy powinien dla dobra sprawy osiąść podbudowę intelektualną, to jak dzisiaj artystyczny wysiłek, wzbogacony intelektualnie, przeradza się w nowe nurty, zjawiska i próby na polu fotografii? Coś ważnego się dzieje wokół nas w tej materii, czy może dominuje atrakcyjny wizualnie, ale pusty mentalnie obraz, za którym nie wiadomo, co stoi?

– Ja często rozmawiam na ten temat z młodymi osobami z Europy zachodniej; z Austriakami, z Niemcami, znam także fotografów rosyjskich, słowackich, japońskich i czeskich oraz młodych artystów z Korei. Spotykam się z nimi i dyskutuję na przykład na „Miesiącu Fotografii” w Bratysławie, gdzie bywam od 2006 r. W większości przypadków, co mnie zastanawia, wszyscy oni mają sporą wiedzę (w przeciwieństwie do Polaków w tym samym wieku) na temat tego, co się dzieje we współczesnej fotografii i czym dawna fotografia zapisała się w historii sztuki. U nich nie występuje problem nieświadomości i niewiedzy. Ja pozostaję nadal na gruncie historii fotografii, a ci, którzy tworzą tę historię fotografii – jak choćby Naomi Rosenblum, Mike Weaver, Michel Frizot, czy wspomniany już tutaj John Szarkowski oraz Jerzy Busza i Urszula Czartoryska, która była najwybitniejszym polskim historykiem fotografii – zawsze pytali o wartości. O wartości w takim rozumieniu, co dana fotografia znaczy, na co nas ukierunkowuje, przed czym przestrzega, jakie tory ludzkiego myślenia lub odczuwania wytycza? Bo obraz fotograficzny nie może być tylko komunikatem. To nie może być znak-kod: „zatrzymaj się i stój”, tak, jak znak drogowy. Niestety, jedno z niebezpieczeństw postmodernizmu, który teoretycznie zrównał komiks, murale, modę, graffiti a nawet design samochodów (a to się pokazuje na

ważnych imprezach międzynarodowych oraz w muzeach), polega na tym, że niektórzy krytycy i muzealnicy nie zwracają uwagi na to, co w sobie ma artysta, tylko uważają, że obraz, fotografia, mural jest samodzielny bytem, z którego każdy wyczyta sobie co chce – to ma decydować o jakości. Ja jednak, jako klasyczny historyk fotografii i sztuki, uprawiający tę dziedzinę w pełni świadomie, poszukuję w tym obszarze wszystkich wartości, a nawet problematycznego rozwoju. Poszukuję potwierdzenia swych tez w innych dziedzinach, na przykład we współczesnym kinie rosyjskim czy filmach Michaela Haneke (np. „Miłość”). Poszukuję tego, co jest istotne dzisiaj, co będzie istotne jutro i co ma szansę być istotne za lat kilkadziesiąt, jak zdjęcia Zofii Rydet czy prace Staszka Wosia.

– To ja się od razu odwołam do twojego tekstu „*O wartościowaniu w fotografii. Kilka uwag*”. Jest on na tyle krótki i na tyle zwarty, że mógłby być lekturą zalecaną tym wszystkim, którzy dopiero wchodzą w świat fotografii². Przeczytałem go z satysfakcją i z uczuciem, że jednak można o tych sprawach mówić i pisać bez wielkiego zadęcia, nie uruchamiając przy okazji całego (znanego teoretykom) instrumentarium z obszarów estetyki i filozofii.

– Dopowiem tylko, że napisałem ten tekst w roku 2002, a gdy pojawił się on w „Kwartalniku Fotografia”, to dojrzeli go tam Słowacy i od razu przetłumaczyli w piśmie „Imago” na angielski, co mnie bardzo ucieszyło. To jest tylko rodzaj wstępu do rozważań na ten temat. Myślę, że kiedyś mógłbym napisać o tym coś większego. Bardzo ogólne, podobne idee znalazłem potem w książce André Rouillé „Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną” (Kraków 2007) traktującej o historii fotografii. Jest to ogromna książka, ale autor wychodzi właśnie z bardzo podobnych zagadnień, że istotny jest ten

² Za zgodą Autora tekst ten został umieszczony na końcu rozmowy, w Aneksie.

dokument fotograficzny, który coś w sobie niesie, i że bardzo ważna jest sztuka nowoczesna, która stara się uprawiać istotny dyskurs.

– Bywa, że niemal każdego dnia jakiś adept fotografii, oglądając prace innego fotografa w galerii czy w muzeum, zadaje pytanie: ale o co tu chodzi?, według jakich kryteriów to oceniać?, co jest wyznacznikiem jakości obrazu fotograficznego?

– Myślę, że da się to zrobić. Wszystko z perspektywy czasowej będzie się układało albo w dokument, albo w reportaż, albo w działania konceptualne, albo w portret i wtedy możemy to badać gatunkowo. I po to jest właśnie historia fotografii, i po to takie postaci jak Naomi Rosenblum piszą tego typu książki³, abyśmy mogli różne sprawy porządkować i weryfikować. Ale żyjemy w czasach refleksji postmodernistycznej, kiedy to wielu filozofów czy badaczy rezygnuje z kategorii wartości; liczy się przygodność i informacja. Tak czynił, ale nie do końca, Jacques Derrida, tak postępuje na przykład Zygmunt Bauman, częściowo Richard Rorty. Uważali oni, że nie ma autora (patrz: Roland Barthes), nie ma podmiotu twórczego, nie ma nawet człowieka! Twierdzili lub nadal postulują, że nadchodzi czas nowej krytyki powiązanej z instytucją, a więc z muzeum czy galerią. A zatem to, co pojawi się w muzeum, jest ważne dla fotografii, także to, co pojawi się w ważnej galerii, jest istotne. Jeżeli jakąś fotografię sprzeda się za, powiedzmy 500 tysięcy dolarów, to ona już jest ważna. Ja się jednak z tym absolutnie nie zgadzam, bo wiem, po pierwsze, że ludzie zatrudnieni w muzeach też się mogą mylić, a po drugie, że część muzeów zachodnich jest w prywatnych rękach, czyli zachodzi tam okoliczność działań komercyjnych. Nawet

³ Krzysztof Jurecki ma na myśli książkę Naomi Rosenblum pt. *Historia fotografii światowej*, która po polsku została wydana w Bielsku-Białej w roku 2005, w wydawnictwie Baturo Grafis Projekt.

więc, jeżeli to jest Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, to ono lansuje jakiegoś artystę dlatego, że jest on związany na przykład z ważną nowojorską galerią, jak powiedzmy Piotr Ukleński, który mnie nie przekonuje jako twórca fotograficznej. Oczywiście nie mamy wglądu w rachunki i nie wiemy, ile ta galeria płaci muzeum jako tak zwany sponsor, aby dany artysta został pokazany. Na przykład jakaś fotografia Richarda Price'a jest wyceniana na kilkaset tysięcy dolarów, ale dla mnie Jerzy Lewczyński jest ciekawszy, oczywiście w perspektywie historycznej i artystycznej, nie komercyjnej. Mam więc nadzieję, że jeśli naprawdę istnieją te kryteria, o które się upominam, to za lat kilkadziesiąt będzie to udowodnione. Wiemy bowiem, że Jerzy Lewczyński już w latach 60. robił to, co potem, w latach 80., zrobił Prince. Tylko Amerykanie tego nie wiedzą i chyba nie chcą wiedzieć.

– Dlaczego nie chcą wiedzieć?

– Bo to fotografie Lewczyńskiego musiałyby za moment kosztować 500 tysięcy dolarów, a nie artysty jakim jest Prince. W tym tkwi problem. Musi jeszcze dużo czasu upłynąć, żeby właśnie ci fotografowie polscy sprzed lat kilkadziesiątu, tacy jak Jerzy Lewczyński, Zdzisław Beksiński i Zofia Rydet, zostali wreszcie zauważeni i postawieni wśród równych sobie artystów zachodnich. Dorobek Zofii Rydet jest, moim zdaniem, bardzo ważny i wyjątkowy. Nie znam takiego przykładu w Europie, żeby ktoś starał się przedstawić wygląd społeczeństwa w sposób jednocześnie krytyczny, ale i religijny. O tym się zapomina, że intencją fotografii Zofii Rydet była chęć niesienia pomocy tym prostym ludziom. Zazwyczaj w ocenie twórczości Zofii Rydet podnosi się ten rys krytyczny, że bieda, zacofanie i tak dalej. Dla niej, z tego, co wiem, ważniejsze było co innego. Ona wierzyła, że takie dokumentowanie, uchwycenie jaźni albo duszy pomoże tym ludziom dostać się do nieba. Dla mnie jest to niezwykle szlachetna intencja. Jej

wiara w zbawcze jakości fotografii była autentyczna i w spektakularny sposób zaistniała na zdjęciach. To dla mnie jest istotne w czasach ponowoczesności z jej ironią i pomieszaniem znaczeń w formie tak zwanego postdokumentu, nad czym nikt się nie zastanowił. Kiedyś czyniła to „Fotografia”, a potem, za życia Eryka Zjeżdżałki, „Kwartalnik Fotografia”. Teraz już nie ma takiej refleksji, a przynajmniej nie widzę jej w takim stopniu, w jakim była obecna w latach na przykład 80. XX wieku w „Fotografii”, czy za życia Eryka, kiedy pisali na ten temat także inni krytycy czy historycy. Z bólem, ale zdecydowanie w roku 2010 wycofałem się z grona współpracowników „Kwartalnika Fotografia”, ponieważ poziom zdjęć i tekstów tam zamieszczanych stał się na tyle niezadawalający, że postanowiłem to uczynić. Jeśli magazyn ten lansuje takiego fotografa, jak na przykład Charles Fréger czy Tomasz Gudzo-waty, to moim zdaniem jest to niepotrzebne. Są bardziej interesujące zjawiska, na przykład Tadeusz Żaczek, czy Tomasz Sobieraj. A czy mam rację dokonując takich wyborów? Zobaczmy to z perspektywy czasowej.

– Nie mnie to oceniać. Wróćmy na moment do poprzedniej twojej myśli. Otóż o aspekcie religijnym fotografii Zofii Rydet zazwyczaj nie mówi się przy omawianiu jej twórczości?

– A co teraz mamy w Polsce? Krytycy, młodzi filozofowie nie wierzą w wartości, pewnie więc rozbawiłaby ich moja teza dotycząca twórczości Zofii Rydet. Jej ideę w udany sposób podjęła między innymi Katarzyna Sawicka w pracy licencjackiej „*Czy umiesz przestać widzieć by dostrzec?*” (2010). A wracając do tematu – zatem w ramach przełomu postmodernistycznego i socjologicznej kultury wizualnej szuka się intrygujących obrazków, w tym relatywizmu pojęć. Szuka się zdjęć, które będą ekstrawaganckie, będą przekraczały jakiegoś rodzaju tabu, będą prowokacyjne [sytuację dobrze zdiagnozował

Stefan Morawski w książce „*Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*”, UMK, Toruń 1999]. Prowokacyjne w stosunku do Kościoła katolickiego, albo do religii jako takiej. Osobiście, pomimo że jestem osobą wierzącą, a w ramach tej wiary nie jestem jakimś ortodoksem (powiedziałbym, że znajduję się na jakimś pograniczu katolicyzmu, prawosławia i buddyzmu; ale tylko niektóre aspekty buddyzmu są dla mnie bardzo ważne), to jednak dopuszczam „sztukę krytyczną” w znaczeniu Andresa Serrano i Zbigniewa Libery, czy niektóre wytwory nawet atakujące Kościół katolicki jako instytucję. Nie znoszę natomiast napaści personalnych na Jana Pawła II, czy Benedykta XVI. Tylko od razu dodam, że jeśli już, to powinien być to wyłącznie atak odpowiedzialny, czyli wyważony. Artysta sam w sobie powinien znajdować odpowiednie granice artystyczne, żeby nie powodować na przykład płaczu innych osób. Oczywiście to wszystko jest bardzo delikatną materią, czego nie chcieli rozumieć dadaści, a od lat 90. Łódź Kaliska, czy także mniej znany malarz Krzysztof Kuszej, którego w latach 90. wybroniłem od rozprawy sądowej. On obraził się na mnie, bo jednocześnie skrytykowałem jego malarstwo, jako stojące na niskim poziomie, nie tylko technicznym.

– Obawiam się, że duża część odbiorców nigdy nie będzie przygotowana na tego rodzaju atak, na atak jako dyskurs.

– I dlatego nie dziwi, że kiedy w Szwajcarii wieszano billboardy Oliviero Toscaniego z narodzinami człowieka, to on miał sprawę w tamtejszej prokuraturze. Jest zresztą na ten temat film. A on, za zgodą szpitala, pokazywał tylko lekarzy i rodzącą kobietę, nie zaś sam akt narodzin. Rzecz w tym, że trzeba być w zgodzie z osobami, które się fotografuje. Trzeba umiejętnie to załatwić pod względem prawnym i potem pokazać, gdyż narodziny są tematem intymnym i osobistym. Można nawet fotografować narodziny własnego dziecka, co w Polsce

zrobił Krzysztof Pruszkowski. Zresztą ten problem etyczno-artystyczny najlepiej zaprezentował Dżiga Wiertow w genialnym filmie „Człowiek z kamerą”. Można także fotografować lub filmować śmierć, jeżeli ma się na to zgodę w sobie. Andrzej Stasiuk ostatnią swoją książkę napisał na ten temat. Dla mnie zresztą jest to drażliwy, ale też naturalny i „podstawowy” temat. Jest to także jeden z najważniejszych problemów autentycznej sztuki: jak ukazać w fotografii śmierć lub widmo śmierci, w tym na przykład umieranie najbliższych? Oczywiście jest to problem czułych i wierzących artystów, bo dla ateisty śmierć nie jest ważna.

– Zastanawiam się, skoro także w fotografii doświadczamy rozchwiania etycznego, czy ty dzisiaj, broniąc swoich poglądów, nie czujesz się w tej walce nieco osamotniony, nie czujesz oporu materii?

– Ja jestem takim człowiekiem, że tym się za bardzo nie przejmuję. Mam chyba na tyle silną konstrukcję psychiczną, że swoje poglądy wyrażam bez lęku, a wyrażam je konsekwentnie, bo wierzę w to, co czynię. Ale faktycznie tak jest, że młodzi ludzie są niejednokrotnie pozbawieni jakichkolwiek wartości, prezentują tak popularny dzisiaj relatywizm. I to widać w prezentacjach oraz w ich pisaniu o fotografii. Cóż, żyjemy w świecie pluralistycznym, a ja muszę się z tym pogodzić, nawet muszę przyjąć do wiadomości fakt, że moje idee bywają osamotnione, albo nawet przegrają w konfrontacji z twórczością pozbawioną wartości. Widać to na przykład na gruncie „Kwartalnika Fotografia”, który był zupełnie innym pismem, gdy redagował je Ireneusz Zjeżdżałka, a zupełnie innym pismem jest obecnie, kiedy objął to Waldemar Śliwczyński. Jakiś czas temu pojawił się numer, który mógł być poświęcony wartościom i temu, co wiemy i mówimy na temat śmierci (nr 35/2010), zresztą ze słowem „śmierć” na okładce. Dla mnie był to jednak zbiór tekstów i obrazów na temat tru-

pa. Jest tam nawet wywiad z technikiem, który uczestniczy przy sekcji zwłok. Po co? A przecież można było pokazać w tym numerze wybitne prace Grzegorza Przyborka „Thanatos”. Artysta zmierzył się z niezwykle trudnym problemem: jak wygląda śmierć? Ale wracając do „Kwartalnika Fotografia” zauważmy i to, że redagowanie takiego pisma wcale nie jest łatwe, bo dzisiaj istnieje kilkadziesiąt przeróżnych kierunków fotograficznych, które trudno jest nawet niekiedy nazywać, więc się ich po prostu nie określa. Może dopiero z perspektywy czasowej będzie to jakoś widoczne. W sumie chodzi o to, że mamy ogromną ilość dobrych fotografii wizualnie, wśród których znajdują się interesujące przykłady, bo fotografia nadal się rozwija, podejmuje ważne problemy oceniające, jak choćby status człowieka i kraju w jakim żyjemy, czy status odrzuconych. Na pewno nie są to klasyczne tematy fotograficzne. Z kolei jedną z osób, które kształtują najnowsze oblicze fotografii, jest Amerykanka Diane Arbus. Byłem na jej wystawie w Berlinie, we wrześniu 2012. Pokazano tam ponad 200 zdjęć (a wszystkie były oczywiście oryginalne) obejmujących okres od lat 50., po jej ostatnie zdjęcia, dosyć kontrowersyjne, ponieważ zostały wykonane w szpitalu dla osób psychicznie chorych. To była bardzo ciekawa wystawa. Ona tymi obrazami otworzyła widzenie krytyczne w stosunku do społeczeństwa amerykańskiego, w stosunku do rodziny (pokazując jej rozpad), relacje do własnego żydowskiego środowiska. Ujawniała, że świat jest okrutny, jest antyhumanistyczny. Reprezentowała postawę mocno krytyczną, ale i bardzo bolesną, przejmującą do trzewi. Fotografia, przynajmniej w dokumencie, powinna być szczerą, nawet do bólu.

– **Nie powinna więc zatrzymywać się w pół kroku.**

– I ona właśnie tak to pokazywała, czyli do końca. A wyszła od fotografii mody. To jest dla mnie interesujące. Mogła sobie na to pozwolić, bo pochodziła z bogatej rodziny żydowskiej,

ale ten jej świat w którymś momencie się rozpadł. Na pewno była w niej także samodestrukcja, bo to jej życie zakończyło się na początku lat 70. samobójstwem. Jest to w każdym razie postać, która nadal kształtuje oblicze współczesnej fotografii. Z drugiej strony wpływową osobą jest Martin Parr. To, co robi, jest krytyką samozadowolonego społeczeństwa konsumpcyjnego klasy średniej, ale nie podoba mi się, że zbyt dużo jego prac obejmuje tylko formę ironii i karykatury. Czyli znika trwoga przed tym światem (która istniała u Diane Arbus), jego niezwykłość, co w efekcie prowadzi do śmieszności. To rodzaj karykatury, coś doraźnego, płytkiego, co szybko przemija. A tak właśnie jest z każdą formą karykatury. Jeżeli natomiast ta wizja będzie groteskowa, jak to się dzieje w filmach Felliniego, to uzyskujemy wartość uniwersalną. Dzięki temu może pojawić się bardzo rozbudowana refleksja. Podobnie dzieje się z filmami Pedro Almodovara. Myślę, że teraz, dzisiaj, tak w ogóle najmocniej oddziałującym społecznie gatunkiem jest jednak film, a nie fotografia.

– Ale skoro jesteś specjalistą od fotografii, to zostanemy przy tym medium. Odnoszę wrażenie, że swoimi tekstami wywierasz spory wpływ na to, co i jak dzieje się obecnie w polskiej fotografii. Ponownie przejrzałem twoje książki – *„Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce”* i *„Oblicza fotografii”* – które tematycznie kończą się w roku 2007 i zastanawiam się, czy od tamtego czasu twoje diagnozy są nadal aktualne, czy jesteś po latach zadowolony ze swoich odkryć i typowań?

– Owszem, z książki *„Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce”* jestem nadal zadowolony. Przed laty na przykład nikt nie wiedział, kim jest Katarzyna Majak, a dzisiaj ta artystka wystawia niemal na całym świecie. Ona oczywiście pojawiała się tu i ówdzie, miała swoją prezentację w „Kwartalniku Fotografia”, ale w sumie była osobą mało znaną. Teraz

jest osobą bardzo wpływową, włącznie z tym, że prowadzi zajęcia na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym. Podobnie wygląda sprawa z innymi, na przykład z Barbarą Sokołowską. Bierzymy do ręki najnowszy numer „Formatu”, a w nim tekst Leny Wicherkiewicz o Barbarze⁴, która w międzyczasie miała prezentację w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, choć moim zdaniem z tekstu z „Formatu” niewiele wynika i nie ma w nim podstawowej diagnozy, które prace są ważne? W tej książce dałem się też wypowiedzieć Andrzejowi Kwietniewskiemu, który został zawieszony w prawach członka grupy „Łódź Kaliska”. Ten akurat wywiad podoba mi się o tyle, że jest w nim (może trochę przesadzona) ocena neoawangardy. Rzecz w tym, że jego zdaniem nic z niej nie wyniknęło, a on to mówił szczerze. Sądzę, że ta moja książka będzie konfrontowana z innymi tego typu, na przykład ze zbiorem rozmów Hanny Marii Gizy⁵, czy z kolejną książką Krystyny Łyczewek⁶, w której autorka także pomieściła rozmowy z fotografami. Swoją książkę podzieliłem na kilka części. W jednej z nich rozmawiam także z feministkami, bo część światopoglądu feministycznego mogę zaakceptować, ale w sumie jest to pogląd typu rewolucyjnego. Ponadto cenię bardzo rozmowę ze Zbyszkiem Treppą o Sądzie Ostatecznym i spory z feministką Magdą Samborską – bardzo ważną według mnie artystką w każdym medium, od malarstwa, poprzez instalacje do fotografii. We wszystkim jest bardzo precyzyjna i wnikliwa w diagnozie stanu kultury, dawnej i współczesnej.

– O co spierasz się z feministkami?

⁴ Lena Wicherkiewicz, *Symptomy nieoczywiste. O sztuce Basi Sokołowskiej*, [w:] „Format” pismo artystyczne, nr 63, s. 42-44.

⁵ Hanna Maria Giza, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*, Rosikon press, Warszawa 2011.

⁶ Krystyna Łyczewek, *Rozmowy o fotografii*, tom 3, Wydawnictwo Kadruk, Szczecin 2012.

– Feministki chciałyby rządzić światem. Im nie chodzi o równouprawienie. Im chodzi o przejęcie władzy, zarówno w świecie politycznym, jak i w świecie artystycznym. Na tym polega każda kategoria rewolucji. Żaden rewolucjonista nie przyzna się jednak do tego, że interesuje go nie równouprawienie, ale wyłącznie władza. Znamy kilka wielkich rewolucji, które rozpętano pod szczytnymi hasłami, a wiadomo, czym one się skończyły. Skończyły się totalitaryzmem. W każdym razie w tym równouprawieniu artystycznym, o który upomina się feminizm, są także aspekty groźne. Na przykład niebezpieczne jest w feminizmie wyrugowanie religii, walka z tradycją Kościoła katolickiego czy „wolność własnego ciała”, czyli przyzwolenie na prostytutkę. W tym wszystkim ciekawa dla mnie jest postawa Natalii LL, która zaczynała jako feministka, potem na moment zbliżyła się do ikonografii chrześcijańskiej, a teraz to, co obserwujemy u niej w warstwie wizualnej w XXI wieku, jest jednak feministyczne (wbrew jej własnym opiniom), natomiast w warstwie ideowej ona chciałaby, żeby to była tradycja sztuki dawnej, albo nawet parareligijnej. Ciekawi mnie zawsze, co ukrywa się pod obrazem, pod wizualizacją u Natalii LL? Jednak, co ważne, jeżeli ktoś nie będzie znał jej własnych tekstów, albo wywiadów z nią, jak choćby mój z nią wywiad, z książki napisanej wraz z Krzyśkiem Makowskim (która ukazała się w roku 2003 pt. „Słowo o fotografii”), to nie bardzo sobie z tym wszystkim poradzi. Ktoś pisze na temat Natalii LL lub Józefa Robakowskiego znając dwa jej lub jego teksty. I na podstawie tych dwóch tekstów taki autor próbuje opisać całą twórczość danego artysty. Najczęściej nic z tego nie wynika. Oczywiście są artyści, którzy z tego korzystają, manipulując takim niedouczoneym krytykiem, podsuwając mu określone teksty, aby powstała określona interpretacja. Sprawa manipulacji należy do ważnych zagadnień na linii artysta-krytyk.

– Któraś z rozmów z twojej książki „Poszukiwanie sensu fotografii” jest dla ciebie szczególnie ważna?

– Na pewno ta ze Zbigniewem Treppą, bo Zbigniew Treppa jest ważnym twórcą. A to w opozycji do młodych krytyków, u których ze zdziwieniem odnajduję powrót do marksizmu. Ten fakt nie tylko zadziwia, ale budzi też coś w rodzaju przerażenia. Ci nowi marksiści urodzili się pod koniec lat 70. lub w latach 80. i nie mają pojęcia o tym, czym naprawdę był realny socjalizm i jaką rolę w ówczesnym szerzeniu marksizmu ideologicznego spełniała Służba Bezpieczeństwa.

– Marksizm był wtedy ideologicznym wytrychem na każdą okazję.

– Był to obowiązkowy podkład dla ówczesnej, polskiej krytyki artystycznej lat 70., ale także dla historii sztuki, literaturoznawstwa i paru innych dziedzin. Był to marksizm nakazowy. U nas był to przymus, ale na zachodzie Europy istniała przecież taka sama refleksja marksistowska, tyle że radosna i dobrowolna. Z czasem się na Zachodzie z tego wycofywano na skutek konkretnych doświadczeń, jak choćby interwencja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w roku 1968. Był to idealistyczny, wydumany marksizm i komunizm skonfrontowany z nagimi faktami. Ludzie na Zachodzie zaczęli sobie zadawać pytanie: jak można głosić ideę wolności i jednocześnie strzelać do mieszkańców Pragi?

– Dzięki takim faktom i aktom przemocy zachodni intelektualści, których Stalin nazywał „pożytecznymi idiotami”, zaczęli dostrzegać prawdziwe oblicze marksizmu-leninizmu.

– No właśnie. Lista zaślepionych była długa, ale wybitnym przedstawicielem tego nurtu stał się egzystencjalista Jean-Paul

Sartre. Tak więc ze zdziwieniem dostrzegam, że dzisiaj bardzo młodzi ludzie biorą się u nas za to samo. Czytają jakieś zachodnie książki i twierdzą, że kapitalizm się kończy. Nawet Rosja wyzwała się z marksistowskiego komunizmu. Patrząc na ten ruch, czytam jego wytwory, także z zakresu krytyki artystycznej, i ogarnia mnie zadziwienie. Tym zajmuje się przede wszystkim „Krytyka Polityczna”. W takim świecie, gdzie króluje na nowo wielbiony marksizm, nie ma miejsca dla Zbigniewa Treppy. Nie ma miejsca dla nikogo, kto uprawia fotografię religijną. Jeżeli marksista będzie oceniał na przykład Zofię Rydet, albo Bułhaka, jakieś jego fotografie z lat 20. i 30., to będzie patrzył na to wyłącznie krytycznie, nie dostrzegając na przykład jego unowocześnienia pod wpływem konstrukttywizmu. Dla takich ludzi cykl Przyborka „Tanatos” czy religijna twórczość Andrzeja Różyckiego – dla mnie bardzo ważnego artysty – także nic nie będzie znaczyła. To są najpierw dwa różne światy, a potem dwie różne metodologie pisania historii świata. Treppa stworzył bardzo przekonujące prace religijne, tworząc coś na wzór nowej ikonografii dotyczącej na przykład Chrystusa.

– Nowy marksizm, traktowany przez młodych jako przygoda intelektualna i, niestety, fałszywa recepta na wszelkie zło, to chyba nie jedyne zagrożenie, z jakim mamy dzisiaj do czynienia, także w świecie fotografii.

– Owszem, widzę jeszcze i takie zagrożenie, że fotografia reklamowa, na świecie jak i w Polsce, wpycha się wszędzie: internet, gazety, telewizja, kino, wreszcie ulica, czyli przestrzeń publiczna. W związku z tym nie da się ukryć, że ten rodzaj przekazu wdiera się również do galerii. A skoro tak, to pojawiają się tacy artyści, na przykład Zuzanna Krajewska i Bartek Wieczorek, których Adam Mazur przez lata lansuje jako ważnych fotografów reklamowych. Oni dla przykładu fotografują Dodę albo jakieś party z udziałem celebrytów. Dla

mnie z tego rodzaju przekazu nic nie wynika, albo wynika bardzo niewiele. Oczywiście w tym obszarze fotografii reklamowej także mogą pojawić się interesujące zjawiska. Nie jestem zamknięty na ten przekaz, ale uważam, że zbyt dużo pokazuje się takich twórców i zbyt wiele się od nich oczekuje. Przykre jest to, że oni zazwyczaj nie mają podstawowej świadomości o świecie czy możliwościach sztuki, bo żyją w swoim getcie. Aktywność fotografów reklamowych to jest, moim zdaniem, największy obszar działalności związanej z kulturą wizualną, w którym można działać bez podkładu intelektualnego. Tam wystarczy dobry aparat cyfrowy, dobre studio i ładna twarz modelki (bo jest to na przykład znana aktorka), aby trafić z taką fotografią na okładkę „Vivy”. A cena wykonania i dostarczenia jednego zdjęcia tego typu zaczyna się od kwoty na przykład 10 tysięcy złotych.

– Dlaczego to jest groźne, albo przynajmniej niepokojące?

– Dlatego, że funkcjonujemy w świecie, w którym człowieka i jego aktywność ocenia się nie przez pryzmat wartości, tylko przez pryzmat pieniędzy lub informacji. Chodzi o informację, jaka stoi za reklamowanym produktem lub człowiekiem z określonej hierarchii – medialnej, politycznej czy ekonomicznej. Człowiek w tym wszystkim jest na tyle cenny, na ile cenna jest niesiona przez niego informacja, choć ta informacja nie musi wcale być prawdziwa. To może także być informacja tego typu, że minister finansów ogłasza prywatyzację jakiegoś zakładu. Jeżeli ktoś zna tę informację odpowiednio wcześniej, to może się na tym wzbogacić. Tak więc, aby zreasumować, są w tym świecie rodzaje informacji politycznej, finansowej, także artystycznej, które wiele znaczą, choć nie niosą w sobie ładunku istotnych wartości.

– W twoich rozmowach o sztuce pojawiają się wypowiedzi, które mogą fascynować, a jednocześnie wraz z mijającym

czasem nic nie tracą na aktualności. Ich szczerowość sprawia, że można je potraktować niemal jak gotowe cytaty do dyskursu o kondycji współczesnej fotografii.

– W humanistyce sprawdza się zasada, że jeśli książka jest dobrze przygotowana, to ona może wytrwać nawet kilkadziesiąt lat. Bez fałszywej skromności podkreślę fakt, że w tej książce jest jedyny wywiad z moim przyjacielem Ireneuszem Zjeżdżałą. Można dodać, że na nieszczęście jedyny. Ale całe szczęście, że tę rozmowę udało nam się przeprowadzić. Na marginesie tylko dodam, że Bogdan Konopka w prywatnych wypowiedziach niesłusznie deprecjonuje fotografie Ireneusza Zjeżdżały. Twierdził wręcz, że Eryk powtarzał metodę po nim i po Andrzeju Lechu. Ale jeżeli wczytamy się w Eryka teorię energii miejsca i nieinscenizacji tego miejsca, to między fotografiami Konopki i Lecha a fotografiami Zjeżdżały zachodzi od razu widoczna różnica. A zachodzi ona choćby dlatego, że ani Lech, ani Konopka nigdy takiej teorii nie sformułowali. Natomiast Eryk wierzył, że każde miejsce może skumulować w sobie energię i my tę energię potem za pomocą odpowiednio zaprojektowanej fotografii (ale bez jakiegokolwiek inscenizacji, nawet bez lampy błyskowej) możemy odzyskać i przenieść na obraz fotograficzny. Po tej książce zaktywizowała się kariera Ewy Świdzińskiej. To jest artystka, która była potem pokazana przez mnie na Biennale Fotografii w Poznaniu w 2009. Jej prace także zakupił do swojej kolekcji Cezary Pieczyński (poznańska Galeria Piekary). Teraz otwieram nowy „Format” z 2012 r. i, mile zaskoczony, widzę tam jej tekst. Można powiedzieć, że to ja odkryłem ją dla fotografii. A jest to, swoją drogą, jakiś dziwny rodzaj fotografii, bo ona wykonuje codziennie po kilkadziesiąt zdjęć. Mam na swoim komputerze kilka tysięcy kadrów jej autorstwa. Jest to dla mnie jedyny przykład tego, że można (robiąc zdjęcia samej sobie) utożsamić się z własnym wizerunkiem. Ona swoje ciało fotografuje od kilku lat bez przerwy i jest w tym jakaś niesamowi-

ta pasja. Pasja w próbie dotarcia do tego, co jest kwintesencją feminizmu, kobiecości, kobiety po przejściach rodzinnych. To mi się podoba dlatego, że ona jednocześnie, za pomocą fragmentaryzacji lub malowania swojego ciała, potrafi opowiadać o rodzinie, o państwie, o katolicyzmie. Jest to dla mnie przykład odpowiedzialnego feminizmu.

– A jeżeli jakaś twórczość obraża kogoś, coś lub jakieś wartości, to co wtedy?

– To jestem w stanie taką sytuację zaakceptować, choć nie ukrywam, że twórcy, którzy „obrażają”, nie są mi szczególnie bliscy. Są to skandaliści, a większość robi to dla sławy, czy nawet „Gazety Wyborczej”, która chętnie takich podejrzanych moralnie twórców pokazuje. Jest wśród nich na przykład Paweł Hajncel z Łodzi, tak zwany „człowiek-motyl”. Jednocześnie jestem za tym, aby ich nie karać (vide Nieznalska, czy Pussy Riot). Owszem, można to jakoś napiętnować, na przykład za głupotę, ale od karania artystów jestem jak najdalej. Myśl europejska się jednak rozwinęła i nie jesteśmy już na szczęście w średniowieczu, kiedy nawet wybitnych artystów karano, na przykład wygnaniem z miasta albo jeszcze gorzej.

– W twojej książce, o której jakiś czas już rozmawiamy, znajduje się obszerny wstęp, coś na kształt rysu historycznego, a kończy się on „Krótką historią polskich festiwalu fotografii (1998-2007)”. Jest to diagnoza niezbyt optymistyczna dla ruchu festiwalowego. Czy, twoim zdaniem, coś się w tej materii zmieniło od roku 2007?

– Zmieniło się na tyle, że przykładowo Biennale Fotografii w Poznaniu staje się wydarzeniem coraz bardziej lokalnym. Na Biennale w roku 2011 miały miejsce chyba tylko dwie wystawy międzynarodowe. Mało tego, większość ekspozycji związana była z poznańskim Uniwersytetem Artystycznym albo

była dziełem tamtejszych pedagogów. Pamiętam, że kiedy aktywny był profesor Stefan Wojnecki, to od początku miał interesujący pomysł na tę imprezę. Była to wówczas pierwsza i najważniejsza prezentacja fotograficzna w Polsce. A pomysł był prosty i skuteczny: zapraszał najlepszych albo najbardziej znanych krytyków i historyków fotografii, oni zaś mieli proponować różne punkty widzenia poprzez udział różnych artystów. Później jednak przyjęto inną zasadę: najpierw ukonstytuowała się Rada Programowa, a potem każdy spośród tego grona zapraszał do udziału w Biennale wytypowane przez siebie osoby. Ostatnie Biennale odbyło się pod hasłem tytułowym „Marginesy?”, ale głównymi kuratorami były osoby z Rady Programowej, co jest naganne. Odniosłem wrażenie, że większość prezentacji rozminęła się z założeniem artystycznym. Zwróciłbym tylko uwagę na wystawę, którą zrobiła Katarzyna Majak oraz dwie Węgierki: Lila Szász i Gabriella Csizsek; poza tym w mniejszym stopniu wyróżniam pokaz Marianny Michałowskiej z udziałem między innymi Kateriny Mistal ze Szwecji. Pokazały one problem asymilacji ludzi z różnych stron świata. Tak więc Biennale w Poznaniu nie rozwija się tak, jak mogłoby się rozwijać. Z fotofestiwałem w Łodzi jest bardzo różnie. A tendencja jest taka, że Festiwal nie daje pieniędzy na wystawy towarzyszące. Na przykład w roku 2011 taką wystawą towarzyszącą był pokaz prac Andrzeja Jerzego Lecha, ale na jej przygotowanie i realizację, w tym obszerny katalog, musieliśmy sami znaleźć kilkanaście tysięcy złotych. Dla mnie była to zresztą jedna z najważniejszych wystaw Festiwalu, mimo że była to tylko wystawa towarzysząca. Bardzo cenię twórczość Lecha, zwłaszcza tę z lat 80. W roku 2012 scenariusz się powtórzył. Wystawy towarzyszące Birgusa, Keymo (proszę zapamiętać to nazwisko) i ze śląskiej Opawy były dominujące, chociaż znowu był to zaledwie margines tego festiwalu. Co jeszcze jest złego w Łodzi, gdzie funkcjonuje także część konkursowa, z międzynarodowym jury? To, że pojawiają się na tym konkursie bardzo dobre na-

zwiska (na przykład ze Słowacji i Czech), już znane w świecie, które można było nagrodzić, a których nawet nie zauważono, na przykład Šimon Kliman.

– Tego typu braki obniżają rangę festiwalu?

– No tak. Bo nagradza się osoby znikąd, a nie buduje się rangi festiwalu na bazie osób, które za chwilę mogą znaleźć się w najlepszych galeriach i muzeach świata. Za tego typu złe wybory odpowiedzialność ponosi oczywiście jury. W ten sposób przeoczono takie postaci jak Czeszki: Dita Pepe i Tereza Vlčková, oraz wspomniany już Šimon Kliman, a to oczywiście tylko niektóre przykłady.

– Został jeszcze Kraków ze swoim Miesiącem Fotografii.

– Kraków od przynajmniej dwóch lat zdecydowanie dominuje. Także pod względem liczby wystaw. Na marginesie tylko zauważę, że oczywiście nie ilość jest w tym wszystkim najważniejsza, tym bardziej, że nie wiem kto, poza organizatorami, jest w stanie obejrzeć, dajmy na to, 80 wystaw. Niektóre z nich wiszą w pubach, a niektórych mogłoby w ogóle nie być. Wchodzę do jakiejś knajpy i widzę tam na przykład kilka zdjęć Jana Duriny, które nie robią na mnie żadnego wrażenia, ale w katalogu jest to regularna wystawa. Albo trzeba było zrobić ją w innym miejscu, albo nie robić wcale. Słabe w roku 2012 były debiuty, jak na przykład eklektyczny Łukasz Rusznica czy zbyt amatorska Ola Walków. W każdym razie tu pojawiają się też wybitne prezentacje, jak chociażby prace Aleksandra Rodcenki. Niestety, organizatorzy festiwalu obrazili się na mnie za kilka recenzji i nawet dyrektor Gutkowski nie odpowiedział mi na maila z propozycją monografii Andrzeja Różyckiego, który moim zdaniem jest najwybitniejszym żyjącym fotografem polskim.

– To Różycki jest u nich na przegranej pozycji?

– Pewnie tak. No chyba, że skradną mi pomysł, jak uczynili to kilka lat temu z Zofią Rydet, o której archiwum nie wiedzieli. Nie podziękowali mi nawet za informację na ten temat, a potem ogłosili w „Gazecie Wyborczej” w 2010 roku, że to oni ją odkryli. Przy tegorocznej ekspozycji Jerzego Lewczyńskiego też ukryli fakt, że jego wystawy były i w Muzeum Sztuki w Łodzi (2005), i potem w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

– Wysoka jakość Miesiąca Fotografii w Krakowie wynika z czegoś konkretnego, poza ilością wystaw?

– Także z tego, że Kraków (ale także Łódź) otrzymuje na swój festiwal najwięcej pieniędzy z ministerstwa i od miasta. Na Miesiąc Fotografii Kraków dostał w 2011 roku około 800 tysięcy złotych (dane przytaczam z pamięci). To są ogromne pieniądze, a przecież wiadomo, że już za 100 tysięcy złotych można dzisiaj sprowadzić niemal każdą wystawę. Oczywiście do muzeum, bo nikt nie wypożyczy drogiej wystawy do jakiegoś pubu, gdzie nie ma żadnych zabezpieczeń. W związku z tym w roku 2012 w Krakowie pokazano kilka wystaw o znaczeniu międzynarodowym, takich artystów jak: Aleksander Rodczenko, Jerzy Lewczyński, René Magritte (tylko, że to były słabe reprodukcje, co oczywiście ukryto przed widzami), Sally Mann, Viviane Sassen, Siergiej Bratkow, Jason Evans oraz Japonka Lieko Shiga, autentycznie ceniona w swoim rodzinnym kraju. Cóż, takie mamy czasy, że ministerstwo nie daje pieniędzy na porządne wystawy dużym placówkom muzealnym (na przykład we Wrocławiu) oraz tym, które słabo działają na polu fotografii (na przykład po moim odejściu zupełnie nie ma wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi), ale daje ogromne pieniądze prywatnym fundacjom. Osobiście uważam, że częściowo jest to złe, ale nie należy ukrywać i tego faktu,

że polskie muzea, także te, które gromadzą fotografię, są mało aktywne w pozyskiwaniu i sensownym wydawaniu pieniędzy. Proszę sobie wyobrazić, że w Muzeum Narodowym w Warszawie na etacie pracuje 400 osób, a to się przekłada mniej więcej na kilka wystaw w roku. A ile jest w tym wystaw fotografii? Jedna na kilka lat... Można więc zadać pytanie, co te 400 osób tam robi? Ja bywałem w ważnych muzeach niemieckich czy amerykańskich, więc pamiętam, że pierwszym szokiem było tam dla mnie to, że etaty miało tam kilka lub kilkanaście osób. Na przykład w Centrum Pompidou, które ma ogromną kolekcję fotograficzną i gdzie powstają wielkie wystawy, pracuje zaledwie kilku kuratorów.

– Osobnym zjawiskiem i ważnym segmentem życia fotograficznego i szerzenia kultury fotograficznej są czasopisma branżowe. Pomijam tutaj miesięcznik „FOTO” w obecnym kształcie, z wartościowymi felietonami Zbigniewa Tomaszczuka, a od razu chciałbym przejść do takich miesięczników i kwartalników, jak „Exit”, „Camer@ obscura”, „Kwartalnik Fotografia” i „Format”. Jak ty korzystasz z tej oferty wydawniczej?

– Ja często zaglądam także do internetowego czasopisma „Fototapeta.art.pl”, które kiedyś było bardzo ważnym pismem. Można tam znaleźć wiele materiału historycznego. Szczególnie podobały mi się zamieszczane w „Fototapecie” relacje Mariusza Hermanowicza przysyłane z Francji, z bardzo ważnych wystaw fotograficznych. Ostatnio tylko tam znalazłem interesującą relację z ważnej wystawy Julii Pirotte w Żydowskim Instytucie Historycznym z 2012 roku, polskiej komunistki, która bardzo świadomie w różnych kontekstach dokumentowała kielecki pogrom Żydów, ale przede wszystkim była wybitną dokumentalistką na poziomie europejskim. Systematycznie czytam wspomniany tu „Exit”, który wychodzi od roku 1989 i z którym od tego czasu współpracuję, oraz „For-

mat”, który miewa łączone numery. Jeżeli więc ktoś interesuje się historią fotografii polskiej, musi sięgać do kilku czasopism. Jest jeszcze jedno pismo internetowe, mam na myśli „Obieg”, w którym kiedyś było bardzo dużo tekstów poświęconych fotografii. A w latach 90., kiedy „Obieg” ukazywał się w wersji papierowej, był bardzo dobrym pismem relacjonującym wystawy z Berlina, Londynu, Paryża, Nowego Jorku, w tym także wystawy fotograficzne. Zdaniem wielu badaczy było to najlepsze polskie pismo lat 90. poświęcone sztuce współczesnej⁷. Warto jeszcze wspomnieć o nieistniejącym już w dawnej postaci „Magazynie Sztuki” Ryszarda Ziarkiewicza. Teraz próbuje się go reaktywować w Szczecinie. Czy po reaktywacji pismo utrzyma się na rynku, nie wiem. Raczej wątpię, bo pisma drukowane mają ogromny kłopot z pozyskiwaniem pieniędzy i z dystrybucją. One muszą istnieć w Internecie i tam szukać reklam, bo inaczej nie przetrwają. Forma drukowana w przyszłości będzie uzupełnieniem internetowej. No, chyba, że ktoś prowadzi takie pismo jak wrocławska „Odra”, która co roku otrzymuje na działalność kilkaset tysięcy złotych od ministerstwa i może sobie na wszystko pozwolić. Jest to rodzaj niesprawiedliwości. W Łodzi na przykład też jest dobre czasopismo społeczno-literackie – „Tygiel Kultury” – które wiele razy nie dostało żadnych pieniędzy ani z ministerstwa, ani od miasta. W związku z tym stale balansuje na granicy bankruc-

⁷ „Obieg” – polskie czasopismo o sztuce współczesnej, wydawane od 1987 roku. Do 1994 roku ukazało się 65 numerów, po czym zaprzestano działalności. W 2004 roku wznowiono wydawanie czasopisma, które w zamysłach miało być kwartalnikiem, jednak od 2005 roku „Obieg” ukazuje się raz w roku. Od 2004 roku artykuły zamieszczane są także na stronie internetowej – stronę Obiegu zrealizowano ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wydawcą czasopisma jest Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, a redaktorem naczelnym jest Grzegorz Borkowski. Jednym ze stałych działów czasopisma jest „Artnmix” – istniejąca do 2006 roku pod takim tytułem odrębne pismo internetowe o sztuce współczesnej. Źródło:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Obieg_%28czasopismo%29

twa. Dlaczego? Chyba tylko dlatego, że jest w Łodzi, nie zaś we Wrocławiu czy w Warszawie.

– Tyle tylko, że to czasopismo nie zajmuje się fotografią.

– Oczywiście, „Tygiel Kultury” jest czasopismem poświęconym niemal wyłącznie literaturze, ale w ten sposób, przy okazji, możemy zastanowić się, jak ministerstwo kultury utrzymuje fotografię. Okazuje się, że pod tym względem najlepiej było w latach 50. XX wieku. Istniał wtedy specjalny departament, którym kierował Marian Szulc, a prestiż fotografii wyrażał się w kolejno powstających i przez wiele lat działających na rynku czasopismach: „Świat Fotografii”, „Fotografia” i „Foto”. Ja zdążyłem pisać jeszcze do „Fotografii” pod koniec lat 80., stąd wiem, że oni wtedy mieli komfort finansowy i mogli spokojnie zajmować się redagowaniem pisma, w którym pisali: Czar-toryska, Busza, Olek, a redaktorem naczelnym był reportaży-sta Wiesław Prażuch. Dzisiaj ministerstwo kultury i sztuki umyło ręce od tej sprawy niemal całkowicie i dlatego na przykład „Kwartalnik Fotografia” nie dostał dofinansowania na swoją działalność⁸. W ministerstwie działa jakiś zespół ekspertów, którzy to oceniają i zajmują się dotacjami dla czasopism (źle jest, że nie znamy ich nazwisk), ale wśród których prawdopodobnie nie ma nikogo od fotografii. Dlatego też fotografia

⁸ Rozmowa dotyczy faktów z roku 2012. Natomiast na blogu Waldka Śliwczynskiego można przeczytać, że na rok 2013 pismo dostało z Ministerstwa dotację w wysokości 60 tysięcy złotych. Cytuję: *Z wielką przyjemnością i radością informuję, że „Kwartalnik Fotografia” otrzymał 60 tys. złotych dofinansowania z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego! Oznacza to, że w bieżącym roku wyjdzie co najmniej numer 40 i 41. W tej chwili nie potrafię powiedzieć, kiedy pojawi się numer 40, ani tym bardziej 41, ale na pewno będzie. Cieszę się bardzo i dziękuję wszystkim ekspertom, którzy oceniali nasz wniosek. Wiem tylko tyle, że uzyskaliśmy 79 punktów, ale nie wiem co to oznacza – dużo czy mało. Nieważne. Ważne, że mamy zagwarantowane te pieniądze...* Źródło: wpis ze środy 6 lutego 2013 – <http://sliwczynski.blogspot.com/>

przegrywa. Nie ma swego lobby, mógłby pomóc Zarząd Główny ZPAF-u albo ASP czy szkoła filmowa, ale oni wolą wydawać własne albumy, z których nic nie pozostanie poza wiedzą, że je opublikowano.

– A czy poważny namysł dotyczący fotografii, także ten pojawiający się na łamach czasopism, przegrywa z setkami młodych, zdolnych fotografów, którzy niekoniecznie interesują się historią fotografii i refleksją na temat współczesności?

– Jesteśmy zanurzeni w świecie fotograficznym, ale też jesteśmy świadkami nadprodukcji obrazów. W efekcie każdy amator jest w stanie wydrukować sobie na domowej drukarce bardzo dobre zdjęcie, nawet w formacie 30x40 cm. Może to zrobić sam, albo po kilkugodzinnej nauce obsługi odpowiednich programów. W związku z tym obrazy te są bardzo dobre technicznie. Jeżeli jednak za tym obrazem nie będzie kryła się jakaś istotna myśl, jakiś proces rozwojowy, albo dokumentacja jakiegoś problemu, to te piękne obrazy niczemu w zasadzie nie służą. One są i nic z nich nie wynika, poza tym, że są poprawne formalnie albo piękne, albo ekspresyjne. Widzę, że duży wpływ na młodych ludzi dzięki blogowi ma na przykład Wojciech Wilczyk. On fotografuje stare witryny, stare samochody i to jest przede wszystkim pusta ironia, albo walka z antysemityzmem. Pod jego wpływem młodzi zaczynają fotografować i zamieszczać obrazki w podobnym duchu na swych blogach. Wilczyk jest dobrze obeznany z historią i teorią fotografii, ale jeżeli swoje wytwory sprowadza wyłącznie do ironicznego rozumienia świata, to jestem przekonany, że ta fotografia nie przetrwa długo. Tak naprawdę, moim zdaniem, przetrwają zdjęcia na przykład Andrzeja Lecha i Bogdana Konopki czy Ewy Andrzejewskiej i Wojciecha Zawadzkiego. Czytając wywiady z Bogdanem Konopką i Andrzejem Lechem od razu widać, że posiadają oni w sobie bardzo duży

składnik wiedzy na temat historii fotografii oraz sporą dozę własnej refleksji nad światem. To jest zawsze punkt wyjścia dla ważnej fotografii. Bo nie chodzi o to, żeby nauczyć się na pamięć książki Urszuli Czartoryskiej pod tytułem „*Przygody plastyczne fotografii*”, ważne jest natomiast, aby świadomie poruszać się po świecie fotografii, żeby umieć odróżnić dobrą fotografię od złej – w sensie artystycznym, ale także etycznym. Fotografia polegała i w dalszym ciągu polega na tym samym. Wyraża tę samą zasadę – jest nią odkrycie tego, co nieznanne, skrywane, albo czego nie chce wiedzieć klasa rządząca, w tym także elity polityczne i finansowe, najczęściej zaś burżuazja czy mieszczaństwo. Bardzo interesuje mnie także historyczny film eksperymentalny i wideo-art. W perspektywie czasowej od lat 20. XX wieku do chwili obecnej.

– W fotografii, jak w każdej innej dziedzinie sztuki czy literatury, ścierają się różne koncepcje i poglądy. A jak ty sobie z tym radzisz, z naporem nowych nazwisk i zjawisk, jako krytyk i kurator?

– Na pewno rzadko się myślę. Mogę tutaj wspomnieć jedną z pierwszych swoich wystaw – „Zmiana warty” z roku 1991, zorganizowaną przez galerię FF w Łodzi wraz z Krzysztofem Cichoszem, na której pokazaliśmy 28 fotografów. Z tej liczby aż 24 zajmuje dzisiaj ważne miejsce w polskiej fotografii. Pomyliłem się co do Krzysztofa Hejke, który jest dzisiaj profesorem od reportażu w szkole filmowej, natomiast wtedy był bardzo dobrze zapowiadającym się młodym fotografem, ale jego późniejsza droga fotograficzna, przynajmniej dla mnie, zatraciła się, niestety. Na pewno od czasu do czasu myślę się – jak wszyscy, ale to ja przygotowałem bardzo duże wystawy Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego (od czasu której stał się osobą bardzo poważaną i ciągle pokazywaną), a także Grzegorza Przyborka, Zygmunta Rytki, Krzysztofa Cichosza, Andrzeja Dudek-Dürera, Grzegorza Zygiera. Byłem inicjatorem, chy-

ba już w 2004 roku, wielkiej wystawy Jana Bułhaka, ale ona inaczej miała wyglądać niż ta, którą zrealizowano w 2006 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Odszedłem z Muzeum Sztuki i nie pokazano jej już w tym miejscu, a szkoda, ponieważ wcześniej wystawę Bułhaka w tym muzeum przygotowała Czartoryska. Mogę powiedzieć, że to ja odkryłem grupę Łódź Kaliska w roku 1988. Odkryłem także Zbigniewa Liberego pod koniec lat 80. w zakresie fotografii, ale i filmu wideo. Długo mógłbym wymieniać różnych zauważonych przeze mnie twórców, przy których stać mnie było na ryzyko. Ale mnie właśnie to ryzyko interesuje. Bardzo lubię poznawać nowych twórców i pomagać im. Na przykład teraz jest to Igor Oleś ze szkoły filmowej w Łodzi. A nie robię tego za pieniądze. Są to niekiedy także moi studenci z WSSiP w Łodzi. Obecnie interesuję się też bardziej malarstwem fotorealistycznym, ponieważ generalnie uważa się je za „skończone”. Jest w pogardzie, nawet na konkursach kuratorskich o malarstwie, czego przykładem jest ekspozycja „*Samozapłon*” (BWA, Bielsko-Biała, 2012).

– Dla mnie żywym przykładem takiej właśnie twojej postawy, czyli wspierania nowych twórców, jest wystawa toruńska z 27 lipca 2012, którą pokazałeś w Galerii Wozownia. Chodzi o prezentację zatytułowaną „Co kryje się na dnie oka?”. Byłem na tej wystawie i dlatego wiem, że zgromadziłeś tam wielu interesujących twórców, którzy być może w innych okolicznościach nie mieliby szansy zaistnieć.

– Przede wszystkim chciałem pokazać nowe postaci i umożliwić im start artystyczny. Są zdolni, wykształceni, jak Katarzyna Karczmarz, ale trudno się im przebić, gdyż wszystko jest „dobre, co w Warszawie”. Oczywiście ironizuję. Na przykład Anna66 Andrzejewska (to jej pseudonim artystyczny). Ona jest po studiach pedagogicznych, a ja postanowiłem dać jej

szansę, żeby mogła skonfrontować się z profesjonalnymi twórcami. To była jej pierwsza poważna prezentacja. Poza tym staram się jej doradzać czy wskazywać jakieś lektury, ale także do końca nie wiem, czy to się rozwinie i zafunkcjonuje. Na tym, między innymi, polega działalność krytyka sztuki, żeby pokazywać nowe zjawiska i nowych artystów. Oczywiście istnieją różne metody krytyczne. Jedna z nich polega na przykład na tym, że krytyk pisze tylko o tych, którzy są znani, albo są już profesorami, bo tutaj nie ma żadnego ryzyka. Tak więc można pisać kolejne teksty o piktorializmie czy Natalii LL i nigdy nikomu się nie narazić. Mnie interesuje ryzyko odkrywania nowych postaci. Pamiętam świetnie zapowiadającą się grupę Łódź Fabryczna w latach 90. czy Tadeusza Prociaka. Wtedy świetnie fotografował Tomasz Michałowski i kilka lat temu w udany sposób powrócił do fotografii.

– Zgodnie z tym „brakiem ryzyka” można napisać 128 słuszny tekst o Ryszardzie Horowitzu, aby włączyć się w nurt poważnych rozważań o poważnym artyście. Tak radził mi pewien kolega, zresztą poznański artysta-malarz z pretensjami fotograficznymi, zdziwiony i rozczarowany faktem, że zajmuję się w swoich „Fotografiach” osobami, o których nikt nigdy nie słyszał.

– No tak, to jest ten problem, o którym właśnie mówię, posługując się własnymi przykładami. A co do Horowitza, to z takich tekstów ziele zazwyczaj nudą. A poza tym Horowitz wcale nie jest reprezentatywny dla fotografii polskiej, ani nie jest dla mnie ważną postacią fotografii światowej. To tylko u nas tak się to przedstawia w medialnym przekazie. Czyli jeden model uprawiania krytyki polega na tym, że piszemy o tych, którzy są znani i popularni (krytyka bezpieczna), a drugi polega na tym, że poszukujemy, odkrywamy, obserwujemy, kierując uwagę na nowe zjawiska i nazwiska. Jest to krytyka zaw-

sze obciążona sporą dozą ryzyka, ale też przynosząca największą satysfakcję, gdy nasze wybory okazują się trafne.

– To, o czym teraz mówimy, czyli odkrywanie nowych nazwisk i krytyka towarzysząca, nie może, jak sądzę, ograniczać się wyłącznie do publikowania tekstów. Ważne są chyba także kontakty z odpowiednimi galeriami, które nie boją się nowych zjawisk i nowych nazwisk.

– Moja współpraca z galeriami nie jest wszechstronna i ścisła. Ja raczej proponuję pewne nazwiska Gallerii FF w Łodzi, więc one czasami się tam pojawiają albo nie. Najważniejsza jest moja współpraca trwająca od roku 2007 z toruńską Galerią Wozownia. Tam mogę realizować autorski program. Są to każdego roku jedna lub dwie wystawy z jakimś problemem i określonymi wyborami, jak na przykład: Francuzka Diane Ducruet, Tadeusz Żaczek z ideą prawosławia, wielki duchem Andrzej Różycki, Józef Szymańczyk czy Sylwia Kowalczyk. Dwukrotnie ją pokazałem, a potem okazało się, że ona znalazła się w gronie zaprezentowanym w międzynarodowej publikacji pod nazwą „reGeneration2”. Wyboru nazwisk do tej książki dokonywali Szwajcarzy. Trafiły do niej trzy osoby z Polski. Drugą, obok Sylwii Kowalczyk, była Anna Orłowska, a trzecią Agata Madejska. I właśnie Sylwia Kowalczyk, o której nikt w Polsce poza mną nie pisał i której nikt w Polsce nie pokazywał, trafiła do tego grona. To może być wyznacznik trafności moich wyborów.

– Może jednak coś ci się w twoim życiu krytyka uważnego i docieklivego nie udało?

– Nie udało mi się zainteresować warszawskiego Zarządu Głównego ZPAF kilkoma interesującymi wystawami. Był to, między innymi, pomysł na inną wystawę Andrzeja Lecha. Okazuje się, że instytucja, której jestem członkiem hono-

wym i z którą powinienem najbliższej współpracować, mimo że napisałem dla niej scenariusze kilku wystaw, nie była zainteresowana moimi pomysłami. Dla mnie fotografia jest właśnie takim rodzajem medium albo zapisu, a nawet drogi filozoficznej, która nie karmi się ironią i nie zajmuje się komentowaniem. Fotografia (podobnie jak inne media, ale to fotografia w szczególności sposób jest mi bliska) jest dla mnie sposobem rozumienia świata w całej jego złożoności. Tak więc ja mam jakieś swoje przekonania filozoficzne czy religijne, ale jako krytyk sztuki nie mogę ich bezwzględnie stosować i egzekwować. Jestem po prostu otwarty, bo inaczej musiałbym ze swojego horyzontu zainteresowań wykluczać jakieś nurty, na przykład feminizm, albo jakieś nietypowe formy przekazu. Z drugiej jednak strony bardzo nie lubię takiej twórczości, która epatuje na przykład zabijaniem zwierząt czy bezrefleksyjnym pokazywaniem nagiego mięsa. A niestety w wielu działaniach artystycznych to widzę i zwracam na to uwagę, żeby młodzi ludzie przynajmniej zastanowili się nad tym problemem. Bo jest nad czym. Każde życie czy istnienie jest niepowtarzalne. Uważam, że dla twórczości nie można zabijać nawet muchy, nie mówiąc o innych istotach. Moralność sztuki powinna istnieć, aby miała ona znaczenie, gdyż skandal czyni z niej nową jakość. Są oczywiście wyjątki, polegające na operowaniu skandalem i wysokim poziomem intelektualnym, jak w większości prac Libery.

– Z tym, że krytyk nie musi chyba być otwartym na wszystko i na wszystkich. Ma chyba prawo do własnych przekonań?

– Oczywiście, że tak. Napisałem w swoim życiu sporo tekstów polemicznych i ostrych, czasami może nawet zbyt ostrych, ale wtedy było to wynikiem tego, że mnie ktoś atakował jako pierwszy i to zazwyczaj bezpodstawnie, a nawet brutalnie. Taka historia była z Józefem Robakowskim. Zakończyła się

ona sprawą cywilną w sądzie w Łodzi w latach 2005-2008, o czym ważną dla mnie informację zamieściłem na swoim blogu (www.jureckifoto.blogspot.com). Zresztą sam blog stał się dla mnie formą uprawiania „krytyki”, ale to inna historia. Tak więc Robakowski musiał mnie w końcu przeprosić, co prawda tylko na swojej stronie internetowej, ale jednak po wyroku skazującym w Sądzie Apelacyjnym. To jest przykład i ostrzeżenie, że niekiedy artysta nosi w sobie zabójczą mieszankę emocjonalną: z jednej strony jest artystą i chce być podziwiany, a z drugiej zniża się do działań na żenującym poziomie, nie pozwalając na żadne krytyczne uwagi pod swoim adresem, co jest zachowaniem kuriozalnym. Mój konflikt z Robakowskim powstał na kanwie mych tekstów o „Łodzi Kaliskiej” w końcu lat 80. On czuł w tej grupie zagrożenie, bał się, że będzie ważniejsza od niego.

– Na koniec naszej rozmowy chciałbym zapytać jeszcze, czy widzisz w swoim otoczeniu kogoś, kto mógłby w przyszłości przejąć po tobie metodę i styl uprawiania krytyki artystycznej. Mówiąc krótko, wychowałeś sobie ucznia, następcę?

– Nie tylko nie wychowałem następcy, ale nawet nikt nie pretenduje do takiej roli. Żeby móc kogokolwiek wychować na swojego następcę, to najpierw trzeba być profesorem akademickim i prowadzić jakieś seminarium. A tak nie jest. Natomiast myślę, że w sferze artystycznej znałem takich ludzi. Są to świętej pamięci: Stanisław Woś i Eryk Zjeżdżałka. Mogę powiedzieć, że byli moimi przyjaciółmi, traktowałem ich jak rodzinę. A spośród żyjących moich znajomych bardzo podobne kryteria, jak ja, wyznaje na przykład: Andrzej Różycki i Leszek Żurek, oraz młodszy od nas: Magdalena Hueckel i Katarzyna Karczmarz, Grzegorz Zygier, Zbigniew Treppa, Karolina Aszyk i Tomasz Sobieraj. Grono może niezbyt liczne, ale bardzo zacne. W ich sztukę wierzę, bo wiem, że jest ona au-

tentyczną ekspresją ich życia, nie jest udawaniem czy pustą egzaltacją. Cenię bardzo także innych artystów, trochę mi odległych z różnych powodów, jak Grzegorz Przyborek. Ale bliskie mi są postawy religijne, na przykład Tadeusza Żaczka, czy dodatkowo ukazujące proces transformacji Andrzeja Dudek-Dürera, a nawet feministyczne, z którymi jestem w stanie permanentnej dyskusji: Natali LL, Magdy Samborskiej, Ewy Świdzińskiej. Nie lubię mitomanów i kabotynów, ale ich tym razem nie wymienię.

© Krzysztof Jurecki
© Krzysztof Szymoniak



Krzysztof Jurecki, *Bez tytułu*,
z serii *Śmierci naszej oblicza różne*, 2011

ANEKS

Krzysztof Jurecki

O wartościowaniu w fotografii. Uwag kilka

Zgodnie z różnorodnymi poglądami wyrażanymi w kręgach estetyki i krytyki postmodernistycznej jakakolwiek aksjologia dotycząca sztuk plastycznych (w tym i fotografii) stała się anachroniczna i niepotrzebna. Nie istnieją żadne bezwzględne i ponadczasowe wartości. Wszystko jawi się ciągłą zmiennością relacji. W sztukach plastycznych przywoływane jest pojęcie alegorii, znaku nie zaś symbolu. Zresztą jego znaczenie jest obecnie zredukowane w całej kulturze przez różne odmiany psychoanalizy, w tym krytykę feministyczną. Wszystkie techniki i co ważniejsze tendencje artystyczne są jednak dozwolone i równouprawnione, włącznie z soft porno.

Jestem przekonany, że obecnie istnieje kilka różnorodnych metod oceny jakości (wartości) fotografii. W dalszym ciągu trudno obejść się bez wartościowania; jest ono, tak jak dawniej, nieodzowne. Z pojęciem wartościowania wiąże się w końcu rozwój ludzkości.

Przedstawię swą koncepcję oceniania fotografii, opartą na metodologii historii sztuki i teorii fotografii. Po pierwsze, mamy do czynienia z wartościami artystycznymi (lub antysztuką w przypadku tendencji awangardowych), które były osiąganymi za pomocą zmiennej historycznie formy. O nich decydowała nowość (nowatorstwo), określony styl czy też tendencja, które w konfrontacji z podobnymi realizacjami z tego zakresu zaświadczały o klasie artystycznej konkretnego zdjęcia.

Wielokrotnie w historii fotografii cenione były jednak inne jakości oceniane jako dokumentalne, fotogeniczne, „straight phography” i „live photography”, które reprezentują cały zestaw fotografii z kręgu historycznego dokumentu i reportażu w jego różnych odmianach. W zależności od stadium rozwoju technologicznego fotografii, jej wytwory mogły przybrać formę werystyczną, realistyczną a niekiedy bliską abstrakcji (np. „camera obscura”). Ale jest to naturalne, ponieważ fotografia w dużo większym stopniu od malarstwa jest twór-

nością polegającą na nieustannym przekraczaniu barier technologicznych.

Właśnie aspekt technologiczny jest bardzo istotny w historii fotografii. Stanowi on impuls dla rozwoju twórczości, ale często bywa przeceniany. Takie przykłady można wskazać z historii awangardy, ale jeszcze częściej obecnie, w dobie przełomu postmodernistycznego, w dużej mierze dotyczącego zapisu cyfrowego. Koncentracja artysty wyłącznie na samej formie plastycznej najczęściej prowadzi do ni-
kąd. Bez autentycznej idei wiele, zdawałoby się wartościowych zdjęć, nie wytrzymało próby czasu, stało się banałem, nieważnym w obliczu ponadczasowych wartości, jakich poszukujemy i jakie postrzegamy w perspektywie historycznej.

O jakości fotografii interpretowanej jako niezależna forma artystyczna lub część nowoczesnej sztuki możemy mówić tylko w związku z ideami, jakie wyraża. Mogą być one zawarte w różnych formach słowa pisanego: manifesty (czasy awangardy), teksty teoretycznym (epoka modernizmu), poezji, dzienniku etc., bądź możemy ją rekonstruować na podstawie innych historycznych przesłanek. Jest to bardzo ważna, a chyba niedoceniana w pełni kodyfikacja określająca czym jest i czym może być przekaz fotograficzny – to atrakcyjne połączenie obrazu wizualnego z jego przesłaniem (ideą, treścią).

Określona ekspresja twórcza występuje w fotografii amatorskiej (nazywana niekiedy nieprecyzyjnie magicznością). Fotografia w rękach artysty jest innego rodzaju jakością, gdyż wyraża koncepcje filozoficzne, z których najbardziej istotne są egzystencjalne, w bezpośredni sposób sięgające do sfery sztuki.

Fotografia może stać się sztuką tylko w przypadku, gdy założymy, że wyraża ona odwieczne pragnienia człowieka związane z wyjaśnianiem istoty Bytu („Sein”). Natomiast częściej fotografia bywa dokumentem wizualnym, wzbogacającym tło historyczne i kulturowe epoki modernizmu i postmodernizmu. Jak oceniać bardzo różnorodny zbiór nazywany dziejami fotografii? Należy analizować go w ramach określonego języka wizualnego, np. zdjęcia dokumentalne z socjologicznymi, reportażem, etc., a fotografię awangardową (mo-

dernistyczną) i postmodernistyczną w ramach relacji do sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej, a także do filmu i twórczości video z danego okresu.

Fotografia zawsze istniała dzięki działaniu światła na błonę negatywową, choć obecnie fotografia cyfrowa unieważnia taki sposób powstawania obrazu. Fotografia jest przede wszystkim określonym myśleniem i widzeniem świata, które historycznie jest zmienne. O jej jakości – estetycznej, artystycznej wcale nie świadczy coraz doskonalszy sprzęt i wyposażenie techniczne. Wręcz przeciwnie, często niedoskonałości techniczne sprzętu decydowały o niepowtarzalności odbitek, co nastąpiło już w latach 30. i 40. XX wieku.

Fotografia jest formą współdziałania człowieka z aparatem („narzędziem”), posiadającym zaprogramowane funkcje. Można postępować zgodnie z jego funkcjami lub próbować je przekroczyć. W wyniku tego fotografia czasami świadomie przenikała i przechodziła w obszar innych dziedzin artystycznych, takich jak grafika czy malarstwo. Fotografia bezpośrednia („straight”, „pure”, „candid”) poszukiwała swego języka wizualnego innego od malarstwa czy rysunku, co było kanwą dla rozwoju modernizmu fotograficznego. Obecnie tego typu tradycja bardzo osłabła, podobnie jak całego dokumentu fotograficznego. W zdecydowanie lepszej kondycji niż w latach 80. znajduje się „fotografia inscenizowana”, łącząca w sobie w hybrydalny sposób różne środki i techniki. Często rezygnuje ona ze swego dziedzictwa, włącznie ze światłem, chętniej sięgając do pozafotograficznych środków, podobnie jak to działo się w czasach dominacji estetyki piktorialnej. Ale konsekwencje obecnego przełomu są znacznie bardziej dalekosiężne, związane z rzeczywistością wirtualną i tzw. sztuką Internetu.

Tekst opublikowany w: „*Kwartalnik Fotografia*” 2001, nr 7; *About Evaluating in Photography*, „*IMAGO*” [Bratysława] 2002 Winter, nr 13 oraz *Artee, czyli esencja młodej sztuki w Polsce. Fotografia*, BWA Kielce, 2006 (broszura).

Spis treści

Zamiast wstępu, czyli moje ulubione kadry 5

Część 1 (Ludzie)

Świat zbudowany
Fotomontaże Henryka Króla 21

Lech Szymanowski raz jeszcze,
czyli fotografie z szuflady 43

O kilku zapomnianych
zdjęciach Zdzisława Stoltmana 95

Maciej Kuszela, jakiego nie... pamiętacie 117

Antoni Jeśmontowicz:
gnieźnieński malarz, aktor, fotograf 137

Jana Rosołowskiego
simulacrum photographicus 153

Część 2 (Sprawy)

Powojenna nie-tułaczka 175

KF Świetlica, czyli Ostatni Mieszkańcy
Starego Rynku w Poznaniu 197

KF Świetlica w działaniu,
czyli wielkoformatowe
panoramy-pinhole i nie tylko 211

Rytualne okaleczenia
i symboliczna przemoc seksualna 237

Cztery albumy:
Forecki, Kosicki, Nowacki, Śliwczyński 263

Część 3 (Rozmowy)

Eryk? Prawdziwa siła spokoju
Rozmowa z Anną Ignasińską-Zjeżdżałką 283

Rzadko się myłę
Rozmowa z Krzysztofem Jureckim 311