

Krzysztof Szymoniak

FOTOGRAFIOŁY

Okołofotograficzne ćwiczenia umysłowe

Gniezno 2012

© Krzysztof Szymoniak 2012
© Prymasowskie Wydawnictwo GAUDENTINUM Sp. z o.o. 2012

Redakcja, łamanie, fotografia na okładce:
Krzysztof Szymoniak

Fotografia na 4. stronie okładki:
Władysław Nielipiński

Projekt okładki:
Ewa Polaszewska

Przygotowanie do druku:
Tomasz Brończyk

ISBN 978-83-62263-72-1
Wydanie pierwsze

Książkę tę dedykuję kolegom,
którzy kompetencją i przyjaźnią
wsparli mnie w tej spóźnionej,
ale szczerzej przygodzie z fotografią.

Zamiast wstępu, list do Zofii K.

Poznanie ludzi to zazwyczaj – choć nie zawsze – dosyć inspirujące i miłe raczej zajęcie. Oczywiście trudno zaliczyć do takich sytuacji, gdy poznajemy kogoś wbrew swojej woli w okolicznościach towarzyskiego przymusu, a w związku z tym w okolicznościach mało komfortowych. A już zupełnie kiepsko bywa wówczas, gdy poznajemy osobę złą, agresywną lub zwyczajnie głupią bez możliwości zmanifestowania własnych w tej materii poglądów. Ale w sumie, pomijając ów margines pecha lub złej woli osób trzecich, poznanie ludzi należy zakwalifikować do czynności niezbyt uciążliwych, zwłaszcza dzisiaj, to znaczy w dobie Internetu. Dzisiaj, niemal w chwilę po otrzymaniu wizytówki z adresem e-mail od kogoś, z kim właśnie wymieniliśmy uścisk dłoni (a kto okazał się osobą sympatyczną i z kilku przynajmniej powodów interesującą), można – wstępując do Sieci – dowiedzieć się, kim jest ta osoba i czym się zajmuje w swoim własnym świecie, w swojej własnej rzeczywistości zawodowej, na swoim własnym kawałku podłogi.

To rozbudowane, choć – mam nadzieję – w miarę sensowne wprowadzenie jest poniekąd kwintesencją moich nagłych i niespodziewanych spostrzeżeń na ten właśnie temat, czymś w rodzaju mało odkrywczej, ale jak sądzę trafnej w sumie refleksji. Zapisując to zdanie trochę z zaskoczenia, idąc za głosem tak zwanej weny (wewnętrzny impuls), nie miałem na myśli niczego innego poza wyrażeniem czegoś w rodzaju zachwyty ukrytego w refleksji. Otóż zastanowił mnie i zachwyił jednocześnie fakt, że tak łatwo – wbrew pozorom – jest poznać drugiego człowieka¹. To znaczy poznać zaledwie garść informacji

¹ Dla ścisłości należałoby zdefiniować określenie „poznać drugiego człowieka”. Jest to bowiem fraza wieloznaczna i dlatego łatwo przy jej stosowa-

na jego temat, które nas – poznających – albo pociągają, albo rozczarowują i zniechęcają.

Mam na tym obszarze swojej własnej aktywności (bardziej zawodowej niż towarzyskiej) pewne doświadczenie. Od trzydziestu bodaj lat jako fotografujący dziennikarz, a od dziesięciu jako szerzący wiedzę o dziennikarstwie i fotografii skromny nauczyciel akademicki, poznaję sporo ludzi, niemal zawsze jednak na krótko, przelotnie, bez zatrzymywania się i pochylania nad ich losem. Jako dziennikarz poznaję ich w trakcie wywiadu, rozmowy, zbierania informacji, także w trakcie kadrowania swoim aparatem małego wycinka dziejącej się historii, która od razu i bezdyskusyjnie przepada w nicości czasu przeszłego. Potem idę dalej i niemal nigdy nie wracam do tych osób inaczej niż poprzez spojrzenie na znieruchomiały już kadr lub opublikowany tekst z ich udziałem. Ci natomiast, których poznaję poprzez swoje zajęcia na UAM w Poznaniu, też z czasem odchodzą/wracają do własnego świata (z którego wcześniej przyszli do Collegium Novum), gdy kończą się spotkania w sali ćwiczeń lub w sali wykładowej. Kontakt z nimi urywa się natychmiast i nieodwołanie w chwili, gdy złożę w ich indeksie podpis przy zaliczeniu, ocenie i nazwie swojego przedmiotu. Do rzadkości należą przypadki, gdy mój były student lub była studentka przesyłają mi jakieś pozdrowienia z różnych stron świata lub informacje na swój temat, oczywiście pocztą elektroniczną. I też nic, poza chwilą wspomnień, nic konkretnego z takich listów nie wynika.

Nigdy, a czynię to dla pewnej zasady, nie poznaję ludzi w Sieci, czyli zaocznie, jeżeli wcześniej ktoś za nich nie poręczył, jeżeli nie jest to zabieg intencjonalny, jeżeli nie jest to

niu o pomieszanie pojęć. Na użytek tej konkretnej sytuacji, o której mówię w tekście, chodzi o sens najprostszy z możliwych. A więc ‘poznać kogoś’ znaczy tyle, co dowiedzieć się o jego istnieniu oraz poznać jego imię i nazwisko, otrzymać od niego wizytówkę.

celowanie w konkretną znajomość, której zamierzam poświęcić odrobinę własnego czasu z jakiegoś istotnego zazwyczaj powodu. Nigdy zatem nie nawiązuję kontaktów w Internecie z osobami przypadkowymi, dlatego też nie można mnie znaleźć („spotkać”) na żadnym portalu społecznościowym, na żadnym blogu, w żadnej strukturze hipertekstu (poza wpisami, na które nie mam wpływu) – tego trudnego do objęcia zmysłami cyfrowego świata, multimedialnego wszechoceanu linków, skrzynek pocztowych i komunikatorów. Na marginesie tylko dodam, że jedyny portal społecznościowy, na jaki wybieram się w przyszłości, to cmentarz.

W realu też nie „rzucam się” z otwartymi ramionami na każdego osobnika, który wykazuje minimalne chociaż zainteresowanie moją skromną osobą. Wynika to z faktu, że takie znajomości nie są mi do niczego potrzebne. Owszem, próbuję uprawiać działania artystyczno-intelektualne, ale są to działania, które nigdy nie uczynią mnie celebrytą, osobą sławną, bogatą, wpływową. Wszak zaledwie po amatorsku zajmuję się fotografią (jak miliony innych posiadaczy sprzętu foto), profesjonalnie – ale nie zawodowo – uprawiam poezję/literaturę (której nikt nie czyta), prowadzę i redaguję serię „Fotografowie Wielkopolski” (sprawa absolutnie niszowa), a poza tym nie mam swojej strony www, no i nie jestem przystojnym, brylującym w mediach gejem, o którego zabiegają magazyny lifestylowe. Tak więc w zasadzie mnie nie ma. Czasem jednak niespodziewanie zdarza mi się poznać kogoś sympatycznego i/lub/oraz interesującego, kogoś, kto – jak w Pani przypadku, Pani Zofio – niemal sam stał się sprawcą tej znajomości. Bo to przecież z Pani ust padło pytanie, które stało się początkiem naszej znajomości. Padło ono w miejscu, w którym za sprawą nieprzewidzianych okoliczności znaleźliśmy się oboje, nie wiedząc nic o swoim istnieniu, nie zakładając więc, że się tam znajdziemy i poznamy. A pytanie, które skierowała Pani do mnie, brzmiało: „Z czym się panu kojarzy to zdjęcie?”.

Dla jasności wywodu muszę ukonkretnić czas i miejsce naszego spotkania (i poznania się), naszej pierwszej, krótkiej i być może ostatniej rozmowy. Oto opis faktu, którego wymiar egzystencjalny (będący poniekąd czystym doświadczeniem fenomenologicznym, choć prymarnie nieintencjonalnym) zaprzął mnie do napisania tego tekstu: *Jest drugi dzień grudnia 2011 roku. Godzina 19, albo 19.30. Sala wystawowa w Trzcianeckim Domu Kultury. Na ścianach tej Sali w uroczystym rynsztunku wiszą fotogramy – plon XVI Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii. Jest ich dokładnie 102. Pięć nagrodzonych (I nagroda, zdjęcie pojedyncze „Gniazdo”; II nagroda, zdjęcie pojedyncze „bez tytułu”; III nagroda, tryptyk „Opowieści rodzinne”), siedem wyróżnionych (dwa zestawy – „Nostalgia” i „Fajterzy”), a cała reszta to prace, które zostały przez Jury zakwalifikowane do wystawy i pokonkursowego katalogu. Wyboru dokonano spośród 826 prac (161 autorów) nadesłanych na trzcianecki konkurs w roku 2011. Przed chwilą jedna z uczestniczek kończącego się już wernisażu widząc, że z uwagą przyglądam się nagrodzonemu obrazowi, zadała mi pytanie: „Z czym się panu kojarzy to zdjęcie?”. Rozmawiamy chwilę na ten temat, a potem ona wraca do swoich znajomych, ja zaś raz jeszcze przyglądam się zwycięskiej fotografii, która wyszła spod ręki poznańskiej artystki – Joanny Jaśkiewicz. Kim jest osoba, która zadała mi to pytanie? Przede wszystkim jest wysportowaną młodą kobietą. Ta kobieta włada językami obcymi, i – jak sędzę – jest przyjaciółką Joanny Jaśkiewicz, ale teraz jest już także częścią tej opowieści. Od jej pytania bowiem wszystko się zaczęło. Tak powstają narracje, które niekiedy zaczynają żyć własnym, pozaartystycznym (w tym wypadku pozafotograficznym) życiem, w tak zwanym realu, czyli w czasie i przestrzeni. Ten czas i ta przestrzeń istnieją naprawdę, ukryte w stop-klatce „Gniazda”, ale istnieją też poza tym kadrem, choć z niego biorą swój początek.*

Logiczną konsekwencją tej naszej przypadkowej, a więc nieplanowanej, rozmowy był krok w drodze ku poznaniu osoby, która swoim uczynkiem artystycznym (fotografia zatytułowana „Gniazdo”) sprowokowała i mnie, i Panią do przyjazdu w miejsce, gdzie zazwyczaj nie bywam (nie bywamy). Tym miejscem – jak wynika z powyższego opisu – okazał się Trzcianecki Dom Kultury, a tę okazję stanowił finał XVI już edycji Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii, którego głównym i jedynym tematem jest portret.

Potem, po obejrzeniu zdjęć, po zakończeniu części oficjalnej i bufetowo-towarzyskiej, po rozmowie z nowopoznaną młodą kobietą o wesołych oczach i promiennym uśmiechu, zaopatrzone w dwie wizytówki wróciłem do siebie, czyli do Gniezna. Następnego dnia rano usiadłem przy biurku w pomieszczeniu, gdzie stoi mój komputer i zająłem się Siecią, aby dowiedzieć się czegoś o artystce Joannie Jaśkiewicz oraz o koleżance/przyjaciółce artystki, Zofii K. – dyplomowanej trenerce, sportsmence, kobiecie sukcesu, która działa (między innymi) w branży zdrowotnej, a także w branży sportowej w okolicach mojego ulubionego Tyrolu. Jest to przedziwny i fascynujący zbieg okoliczności, zwłaszcza że dotyczy Tyrolu i południa Niemiec. Przyjmuję ten fakt z niekłamaną radością, ale – co ważne – bez dorabiania do tego zbiegu okoliczności jakiegokolwiek, a zwłaszcza mętnej i podejrzananej ideologii. Oto najzwyklejszy i pozbawiony ciągu dalszego, ale jakże wymowny, zbieg okoliczności.

Pani Zofio, wszystkiego, o czym wspominałem przed chwilą, dowiedziałem się za sprawą wyszukiwarki internetowej, nie pałając maniakałną, chorobą żądzą wiedzy, a jedynie z uznaniem odnotowując Pani umiejętności, wiedzę, otwartość na sprawy z lepszej sfery tego świata, w której jest miejsce dla dobrze wykształconych, pięknych młodych kobiet. Ten fakt pozwala

mi z optymizmem spoglądać w przyszłość świata i moją własną, jako potencjalnego uczestnika zajęć z gimnastyki geriatrycznej. Rzecz jasna nie wiem, czy jeszcze kiedykolwiek się spotkamy w podobnie przypadkowych okolicznościach, jak te, które zaistniały w Trzciance, a potem w Sieci, dlatego też, trochę na wszelki wypadek, z pewną nieśmiałością pozwolę sobie dołączyć Panią do analogowego, niezbyt zresztą licznego grona osób, o których warto pamiętać.

A co do autorki „Gniazda”, to sprawa jest niemal oczywista. Obejrzałem w Sieci jej portfolio i wszystko się wyjaśniło. Wszystko stało się jasne – profesjonalizm, talent, wrażliwość. Oczywiście, tak jak obiecałem, zamierzam napisać tekst na temat tego, co robi i czym się zajmuje w fotografii Pani Joanna, tyle tylko, że będzie to skromny, raczej postmodernistyczny niż naukowy, esej/szkic/studium (?) o jednym zaledwie obrazie fotograficznym, tym z Trzcianki, który wygrał ogólnopolski konkurs w roku 2011. Zaczynam powoli zbierać okruchy sensów do tak pomyślanego zadania. Tekst ten, po napisaniu – i nabraniu mocy (mam nadzieję, że będzie to moc wynikająca z połączenia intelektu i emocji) – stanie się własnością poznańskiej artystki i ewentualnych innych czytelników. Joanna Jaśkiewicz, jeżeli zechce, będzie mogła go wykorzystać kiedyś w dowolny sposób, a ja pozostawię sobie tylko przyjemność kontemplowania kolejnych jej fotograficznych dokonań. Ów przyszły tekst, jeżeli tylko znajdzie uznanie w Jej oczach, przeniosę do folderu, w którym pomieściłem (i nadal umieszczam z częstotliwością raz na pół roku) swoje najważniejsze, najbardziej udane i – z mojego punktu widzenia – najciekawsze prace. Nazywam je, z racji rzucającej się w oczy metodologicznej niepozorności, ćwiczeniami umysłowymi. Badam w nich i poddaję oglądowi, czyli niespiesznej, ale i nieortodoksyjnej refleksji, jedynie parę interesujących mnie zagadnień z obszaru np. językoznawstwa i wiedzy o mediach, albo innym razem – literatury, teatru, fotografii lub

sztuki. A wszystko to na miarę moich niezbyt rozległych możliwości oraz ograniczonych kompetencji. A zatem...

Zanim zakończę ten list jakąś tradycyjną formułą grzecznościową, opowiem Pani o innym moim przypadkowym spotkaniu, które dosyć dobrze pasuje do myśli rozwiniętej w pierwszym akapicie. Otóż zdarzyło się, także nieco przypadkowo, że 21 i 22 grudnia tego roku trafiłem na dwie godzinne sesje fotograficzne do gnieźnieńskiej Wytwórni Ozdób Choinkowych zwanych potocznie fabryką bombek. Owa fabryczka, to fragment większej biznesowej całości pod nazwą BOL-ANN, której właściciele zatrudniają w sezonie przedświątecznym jednego kierownika (pana Bogdana), jedną kasjerkę-księgową i siedem pań w różnym wieku do produkcji, malowania, ozdabiania, pakowania i sprzedaży świątecznego szkła choinkowego. Wytwórnia ta, a właściwie manufaktura, od zawsze była w Gnieźnie miejscem, do którego przed świętami ściągaly stadami szkolne i przedszkolne wycieczki. Działwa polska bowiem – jak powszechnie wiadomo – wykazuje szczególną, szczerą zresztą wrażliwość w obszarze przedświątecznej magii, na którą składają się: karp w wannie, zapach żywicznej choinki (świerk), kuchenne ingredencje tudzież aromaty oraz ozdoby choinkowe, wśród których, obok papierowych łańcuchów i włosów anielskich, prym wiodą wielobarwne, wielokształtne, nieustająco kruche szklane bombki o grubości 0.2 milimetra.

Trafiłem do tej fabryczki w dniu, kiedy ostatnia dziecięca wycieczka właśnie opuściła jej gościnne mury, a niezbyt liczna załoga właśnie wygaszała taśmę produkcyjną (w tej branży 21 i 22 grudnia to koniec sezonu) i szykowała się do świątecznej przerwy, albo raczej świątecznego bezrobocia. Rzecz w tym, że z dziewięcioosobowej załogi owej wytwórni bombek dmuchanych aż pięć kobiet to pracownice sezonowe, które za chwilę miały odebrać ostatnią wypłatę i ruszyć w miasto, w

poszukiwaniu jakiegokolwiek innej pracy. Dowiedziałem się tego od nich, od każdej z osobna, fotografując je pojedynczo na potrzeby reportażu dokumentalnego i rozmawiając z nimi o zakończonej właśnie pracy wśród bajecznie kolorowych szklanych artefaktów. I tak: najmłodsza z tego grona, krucha blondynka niezwyklej urody, jak sama stwierdziła – *jestem już za stara na wielką karierę i światowe wybiegi, ale ciągle coś próbuję osiągnąć jako fotomodelka*. Obecnie bez pracy. Nieco od niej starsza i bardziej postawna, także blondynka, jak sama stwierdziła – *szukam swojego miejsca na ziemi, uzdolnień plastycznych nie posiadam, a ręczne malowanie bombek nie jest moim największym marzeniem*. Obecnie bez pracy. Następna, zgrabna brunetka, lat 34, porzucona przez męża, samotnie wychowuje dwójkę dzieci. Mąż dwa lata temu wyjechał do Niemiec szukać pracy, a pół roku temu oświadczył jej, że znalazł tam lepszą dla siebie kobietę i do Polski już nie wraca. Owa porzucona brunetka musi więc radzić sobie sama. Widoki na ponowne zamążpójście ma raczej marne, bo – jak sama stwierdziła – *kto weźmie sobie na głowę bezrobotną kobietę z dwójką dzieci*. Obecnie bez pracy. Dalej, jedyna w tym gronie osoba po studiach. Absolwentka poznańskiej ASP, magister wychowania plastycznego, lat 40. Mąż, dom, córka i synek, pies, samochód. A co ją boli? Jak sama stwierdziła – *po co mi te studia były, skoro teraz bombki maluję. Córka też wykazuje zdolności plastyczne i nawet wybiera się na Akademię, ale chyba nie pozwolę jej popełnić tego błędu, bo skończy jak ja*. Obecnie bez pracy. Najstarsza z owej piątki portretowanych przeze mnie kobiet ma 50 lat i... poważne kłopoty z mężem. Jak sama stwierdziła – *męża już prawie nie mam, bo choruje ciężko na cukrzycę i właśnie obcięli mu nogę z tego powodu*. Mówi o sobie: *jestem stara baba, a najlepiej wychodzi mi dmuchanie bombek*. Obecnie bez pracy.

Oto pięć różnych kobiet, a każda na życiowym zakręcie. Każda zwyczajna, ale też z jakiegoś powodu interesująca. Spotka-

łem i poznałem je przypadkowo. Nie pytając, dowiedziałem się czegoś ważnego o ich tu i teraz, o kłopotach, planach i marzeniach, ale czy ta wiedza jest mi do czegokolwiek potrzebna? Przecież żadnej z tych kobiet nie jestem w stanie wesprzeć, pocieszyć, dowartościować, nie mówiąc już o zatrudnieniu, choć każda z nich, gdy kończyliśmy rozmowę i sesję fotograficzną, powiedziała niemal dokładnie to samo: „Gdyby słyszał pan o jakiejś pracy, to proszę o mnie pamiętać”. Tak, Pani Zofio, oto inna wersja nieplanowanego poznawania ludzi, w tym wypadku kobiet, które łączy tylko jedno – brak pracy. A tam, gdzie nie ma pracy, nie ma rozmów o sztuce, estetycznych dociekań, zgłębiania zagadek biografii ukrytej w Internecie. Tutaj wszystko jest proste i sprowadzone do wymiaru nagiej, zagrożonej biedą egzystencji. Tutaj nie ma czego szukać w zakamarkach Sieci, bo niczego się tam nie znajdzie, poza loginem na portalach z ogłoszeniami pt. „Praca”. Tutaj, w ich świecie, nie ma niczego, co kazałoby mi brać wizytówkę i w cichości serca liczyć na jakąkolwiek formę współpracy. Może tylko ta krucha blondynka o urodzie modelki, która – jak sama twierdzi – jest już za stara na światowe wybiegi, może tylko ona byłaby jeszcze jakąś nadzieją na artystyczne spełnienie i słodką obietnicę poranka, ale tylko pod warunkiem, że ja byłbym wziętym fotografem mody i koneserem światowych wybiegów. Ale, jak widać, nie jestem kimś takim. Niestety.

Nie jestem także tym, za którego wczesną wiosną 2012 roku wzięła mnie pewna anglistka, sympatyczna i urodziwa pani doktor z Instytutu Filologii Angielskiej UAM w Poznaniu, gdzie mam przyjemność (w Instytucie Językoznawstwa) prowadzić autorski moduł medioznawczy, między innymi dla studentów etnolingwistyki. Na marginesie tylko dodam, że w ramach tego modułu realizuję dydaktykę w obrębie następujących przedmiotów: warsztaty dziennikarskie, twórcze pisanie, wiedza o mediach i wiedza o fotografii. Rzecz w tym, że mój

Instytut oraz Instytut owej anglistki zajmują sąsiadujące z sobą budynki Collegium Novum, połączone wspólnym hallem na parterze. To właśnie tam, przy portierni, gdzie pobiera się klucze do pomieszczeń dydaktycznych, w drodze do jednego z dwóch bufetów lub z wielu innych powodów krzyżują się drogi pracowników UAM, którzy zajmują się działalnością naukową i edukacją studentów. Któregoś dnia, gdy pojawiłem się w drodze z dworca PKP (bo mieszkam w Gnieźnie) do uczelnianego bufetu (celem zakupu i wypicia gorącej dużej kawy – z mlekiem, ale bez cukru), na schodach do tegoż bufetu minąłem szczupłą wysoką blondynkę (lat około 35), która najpierw uśmiechała się do mnie (choć jej nie znam), a po chwili zatrzymała się, wróciła, podeszła do mnie, podała mi rękę i po angielsku mi się przedstawiła. Zaczęła też mówić o naszym niedawnym spotkaniu na konferencji naukowej. Ponieważ widziałem, że najwyraźniej bierze mnie za kogoś, kim nie jestem, przerwałem jej w pół zdania i po polsku powiedziałem, że to pomyłka, że chyba zaszło jakieś nieporozumienie. Ona mnie natychmiast przeprosiła (choć przecież wcale nie czułem się tą sytuacją dotknięty; raczej byłem zadziwiony jej niezwykłością), a potem jeszcze tylko dodała: *Jest pan niesamowicie podobny do pewnego człowieka, z którym właśnie pana pomyliłam. Jest pan taki sam, nawet podobnie się pan ubiera. To niesamowite.* A konkretnie, jeżeli można spytać – podjąłem wątek – z kim mnie pani pomyliła? Ona na to: *Pomyliłam pana z pewnym profesorem anglistyki z Monachium. Gdyby panów postawić obok siebie, to byłibyście nie do odróżnienia.* W tym momencie miła i urodziwa pani doktor jeszcze raz podała mi rękę, pożegnała się i odeszła. Potem jeszcze kilka razy spotkałem ją w podobnych okolicznościach (hall, schody, bufet), zawsze więc kłaniałem się grzecznie i uśmiechałem, mając cichą nadzieję, że może fajnie byłoby poznać się bliżej, porozmawiać, dowiedzieć się czegoś więcej o swoim monachijskim sobowtórze. Ona nigdy jednak nie wykonała żadnego, najdrobniejszego nawet gestu, aby mi to

ułatwić, a ja – mając świadomość swoich ograniczeń – nigdy nie próbowałem przełamywać owej bariery z komedii omyłek. W końcu nie byłem tym, za kogo mnie wzięła, więc byłem nikim.

Ta sytuacja sprawiła, że wyobraziłem sobie sytuację odwrotną od opisanej przed chwilą. Załóżmy więc, że mieszkająca i pracująca w Monachium Zofia K. spotyka tam na ulicy (albo w jakimś budynku użyteczności publicznej) owego profesora, który jest bardzo do mnie podobny. Być może nawet ubiera się podobnie jak ja. Zofia K. widząc go, mijając go na schodach w jakimś monachijskim budynku, najpierw się do niego uśmiecha, a potem zawraca, podchodzi do niego, podaje mu rękę i mówi, oczywiście po polsku: *Witam. Co pan tutaj robi? Pamięta mnie pan? Poznaliśmy się w Trzciance, na finale konkursu fotograficznego, gdzie moja przyjaciółka zdobyła pierwszą nagrodę.* Profesor oczywiście jest zaskoczony, bo najpewniej nie zna języka polskiego, a poza tym czuje, że z kimś go pomyłono. Odpowiada więc po niemiecku, że nie wie, o co chodzi, że najprawdopodobniej zaszła jakaś pomyłka. Zofia K. natychmiast przechodzi na niemiecki, przeprasza nieznanego mężczyznę, który jest podobny do mnie, i mówi: *Pomyliłam pana z pewnym miłośnikiem fotografii z Poznania. Gdyby panów postawić obok siebie, to byłibyście nie do odróżnienia.* I tu moja wyobraźnia się wyłącza, bo ciąg dalszy tej historii mógłby być zupełnie inny niż to, co przytrafiło się w Poznaniu mojej skromnej osobie. Domyślam się, że pomyłony ze mną profesor anglistyki, po wyjaśnieniu pomyłki, zostałby zapewne poznany przez Zofię K. nie jako ktoś, kto jest podobny do mnie, tylko jako ktoś, kto jest sobą. A podobieństwo do mnie nie miałoby już wtedy żadnego znaczenia. Ich znajomość mogłaby rozkwitać i owocować wspólną obecnością na kilku przynajmniej fotografiach. W ten sposób pewien zupełnie nieistotny przyjazd Zofii K. do Trzcianki na wernisaż wystawy pokonkursowej mógłby być początkiem czegoś naprawdę

interesującego, co zdarzyłoby się w Monachium podobnemu do mnie mężczyźnie. Tak, Pani Zofio, poznanie ludzi to fascynująca przygoda. No i nigdy nie wiadomo, jaki w tym udział mogą mieć oglądane przez nas fotografie. A cała ta książka jest czymś w rodzaju opowieści o ludziach, których poznałem właśnie dzięki fotografii, oraz o kilku sprawach, do których zbliżyłem się poprzez fotografię.

I to chyba w zasadzie wszystko, co chciałem Pani powiedzieć, a właściwie – o czym chciałem napisać. Mam świadomość, że poza tym tekstem nie zdarzy się już nic, jeżeli chodzi o naszą znajomość, klasyczną znajomość bez widoków na przyszłość. Żeby Panią jeszcze kiedykolwiek spotkać w tak zwanych sprzyjających okolicznościach przyrody, musiałbym się chyba wybrać do Monachium, na ulicę Lindwurmstraße 135. Do tego samego Monachium, w którym dzieje się spora część mojej ulubionej powieści Martina Walsera „Jednorożec” (*Das Einhorn*). Na marginesie tylko dodam, że z Monachium jest blisko do Innsbrucka, gdzie działa od czasów studiów w tamtejszej Akademii Muzycznej (*Das Tiroler Landeskonservatorium*) mój ulubiony zespół folkowy „Die Hoameligen”. Tworzą go trzy fantastycznie utalentowane młode kobiety: Claudia Schwarz, Barbara Schreier i Karolina Schöpf (Karolina i Barbara są siostrami). Zespół debiutował 8 czerwca 2002. Skąd to wiem? Historia tej znajomości została przeze mnie opisana w zupełnie innym miejscu i z zupełnie innego powodu. Ale wszystko także zaczęło się od pewnej fotografii.

Część I

LUDZIE

Stojąc przed portretem

(garść pokonkursowych refleksji okołofotograficznych;
Trzcianka 2011)

1.

Jest drugi dzień grudnia 2011 roku. Godzina 19, albo 19.30. Sala wystawowa w Trzcianeckim Domu Kultury. Na ścianach tej Sali w uroczystym rynsztunku wiszą fotografie¹ – plon XVI Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii. Jest ich dokładnie 102. Pięć nagrodzonych (I nagroda, zdjęcie pojedyncze „Gniazdo”; II nagroda, zdjęcie pojedyncze „bez tytułu”; III nagroda, tryptyk „Opowieści rodzinne”), siedem wyróżnionych (dwa zestawy – „Nostalgia” i „Fajterzy”), a cała reszta to prace, które zostały przez Jury zakwalifikowane do wystawy i pokonkursowego katalogu. Wyboru dokonano spośród 826 prac (161 autorów) nadesłanych na trzcianecki konkurs w roku 2011. Przed chwilą jedna z uczestniczek kończącego się już wernisażu widząc, że z uwagą przyglądam się nagrodzonemu obrazowi, zadała mi pytanie: „Z czym się panu kojarzy to zdjęcie?”. Rozmawiamy chwilę na ten temat, a potem ona wraca do swoich znajomych, ja zaś raz jeszcze przyglądam się zwycięskiej fotografii, która wyszła spod ręki poznańskiej artystki – Joanny Jaśkiewicz. Stoję więc i przyglądam się, bo chcę zrozumieć siłę tego kadru. Próbuję rozkodować jego czystość i genialną prostotę, pod którymi ukrywa się fotograficzny profesjonalizm, malarski poniekąd zamysł (malarski, ale nie piktorialny w znaczeniu, jakim posługują się historycy fotografii), precyzyjna inscenizacja oraz swoista symbolika odwołująca się do jakże charakterystycznej twórczości i nie-

¹ **Fotogram** – w sztuce ‘obraz fotograficzny, fotografia o walorach artystycznych’; patrz: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. Stanisława Dubisza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, t. 1, s. 937.

spełnionego niestety macierzyństwa meksykańskiej malarki Fridy Kahlo.

2.

Stoję przed portretem młodej, siedzącej na czymś, czego w zasadzie nie widać (a co może być podłogą) kobiety, która na szeroko rozstawionych udach, ukrytych wraz ze skrzyżowanymi nogami pod długą, obszerną i kolorową spódnicą, trzyma dwoje nagich niemowlaków. Dzieci są podobne do kobiety, są też podobne do siebie nawzajem, są niemal na pewno w tym samym wieku (10-12 miesięcy?), tak więc wpatruję się w obraz fotograficzny, na którym artystka uwieczniła – jak sądzę – młodą matkę z bliźniakami. W każdym razie wiele na to wskazuje. Kobieta, prawdopodobnie siedząc na podłodze, opiera się plecami o ścianę jakiegoś pomieszczenia. Ściana została osłonięta jakimś wzorzystym (motywy roślinne na granatowym tle) kilimem, albo grubą, ciemną tapetą z takim właśnie wzorem. Kobieta ma na sobie jasnofioletową pasiastą spódnicę, turkusową bluzkę, czarną włóczkową chustę lub takiż szal, a w upiętych włosach nosi – na meksykańską modłę – kwiecisty diadem, w którym być może dominują świeże fiołki. Kobieta na fotografii posiada perfekcyjnie i ze smakiem wykonany makijaż, spod jej upiętych ciemnych włosów zwisają duże i ciężkie kolczyki, na szyi ma podobny do kolczyków, masywny i obfity w zdobienia naszyjnik, na palcu jej prawej dłoni jaśnieje obrączka (albo ślad po obrączce), na przegubie lewej ciemniejsze skupisko metalowych bransolet (może srebrnych). Kobieta ma piękne zielone oczy (może turkusowe), a dzieci niemal na pewno niebieskie. Kobieta w momencie otwarcia migawki patrzy w obiektyw, tak więc z odbitki lub wydruku wiszącego w Trzcianeckim Domu Kultury spogląda łagodnie i zdecydowanie, wprost na tego, kto stoi przed jej portretem. Dziecko trzymane prawą ręką matki patrzy niemal w ten sam punkt co ona, drobnymi palcami prawej

rączki zasłaniając sobie usta, co jego twarzy nadaje wyraz zamyślenia i skupienia. Natomiast drugie dziecko, to spod lewej matczynej ręki, nieco odchylone do tyłu patrzy poza kadr (być może właśnie przygląda się komuś lub czemuś) i jednocześnie palcami prawej rączki sięga do matczynego ucha. Jest to gest pełen ufności, sygnalizujący więź fizyczną i emocjonalną między kobietą-matką a dzieckiem. W prawym dolnym rogu zdjęcia-portretu widnieją dwa nieduże, trójkątne fragmenty czegoś jasnobrązowego, co może być drewnianą podłogą pomieszczenia, w którym zaaranżowano tę scenę. Całość profesjonalnie oświetlona, przez co kadr zamyka sportretowaną grupę w przestrzeni naturalnie jasnej i żywej, kolorystycznie wiarygodnej oraz trójwymiarowej, choć jak powszechnie wiadomo fotografia-odbitka lub fotografia-wydruk, jako artefakt, posiada tylko dwa wymiary.

3.

Tyle wiem o tym zdjęciu-portrecie, ile widzę stojąc przed nim i przypatrując mu się w galerii Trzcianieckiego Domu Kultury, ile potrafię dostrzec okiem nieuzbrojonym. Dla pewności, aby uzgodnić swoje odczucia z opinią prawdziwego fachowca, biorę do ręki pokonkursowy katalog „PORTRET” Trzcianka 2011, otwieram go i czytam fragment wstępu autorstwa Włodzimierza Kowalińskiego (ZPAF), przewodniczącego Jury, który napisał między innymi: *Fotografia pt. „Gniazdo” autorstwa Joanny Jaśkiewicz, jednogłośnie wskazana przez jurorów do pierwszej nagrody, to klasyczny w formie, studyjny portret kobiety-matki, stylizowany na malarstwo meksykańskiej artystki Fridy Kahlo; niecodzienna kolorystyka, rozbudowana aranżacja, upozowanie modeli (dzieci!) czynią tę fotografię wyjątkową i niezwykłą. No tak, kto zna malarstwo Fridy Kahlo, ten od razu skojarzy „Gniazdo” z tamtymi obrazami, kto widział film pt. „Frida” z Salmą Hayek w roli głównej, ten w kobiecie z fotogramu Joanny Jaśkiewicz per analogiam rozpo-*

zna/ujrzy bohaterkę filmu i kobietę z obrazów Fridy. Kto zna dramatyczne koleje losu Fridy Kahlo, kto poznał jej życie pełne cierpień (fizycznych i duchowych), życie uwikłane w dramat macierzyńskiego niespełnienia, ten od razu zrozumie afirmatywny sens fotografii, o której mówimy, przed którą stoję i której się przyglądam. Próbę sprawdzenia tych estetycznych i kulturowych koincydencji podjąłem kilka dni później w trakcie zajęć ze studentami (płci obojga), którzy zapisali się na jeden z moich fakultatywnych przedmiotów z modułu medioznawczego. Przedmiot nazywa się „wiedza o fotografii”. Wszyscy – w liczbie kilkunastu – otrzymali ode mnie wizytówkę Joanny Jaśkiewicz, na której artystka umieściła (metodą poligraficzną, wiernie oddając kolory oryginału) nagrodzoną fotografię. Studenci oglądają ten obraz z wyraźną przyjemnością i uśmiechem sygnalizującym stan pełnego zrozumienia i natychmiastowego odczytania, rozkodowania sensów w nim ukrytych. Tak to przynajmniej wygląda. Pytam więc po chwili: „Z czym się państwu kojarzy to zdjęcie?”. Najpierw zapada cisza, a potem kilka osób oświadcza, że ten obraz kojarzy im się ze szczęśliwym macierzyństwem. Ktoś wrzuca nawet propozycję: tak mogłaby wyglądać „Madonna z dzieciątkiem”, gdyby urodziła bliźniaki. Pytam więc znowu: „A czy konkretnie przychodzi państwu do głowy jakieś odwołanie artystyczne, filmowe czy – szerzej – kulturowe, najlepiej pozareligijne?”. Znowu cisza. Teraz już bez odzewu. Wniosek zatem jest tylko jeden – ten obraz fotograficzny nie wywołuje (nie może wywołać) skojarzeń o jakie pytam, bo nikt z uczestników zajęć nie widział filmu „Frida” i nie oglądał nigdy (nawet w Internecie) reprodukcji obrazów Fridy Kahlo. Tak więc można w tym miejscu zaryzykować metodologiczne uogólnienie: pewien, ściśle określony, komunikat kulturowy wysłany za sprawą tego zdjęcia przez poznańską artystkę (w gruncie rzeczy niezbyt trudny do rozszyfrowania), pewne przesłanie retoryczne zawarte w tym obrazie fotograficznym nie działa, nie skutkuje odzewem współuczestnictwa, jeżeli odbiorca komu-

nikatu (*someone/jemand* lub *everyone/jedermann*) nie jest zaopatrzone we wcześniejsze, przeżyte osobiście doświadczenie kulturowe i estetyczne (w obrębie malarstwa lub filmu) związane z malarstwem i życiem Fridy Kahlo.

4.

Ale czy o to chodzi w konkursie fotograficznym? Czy artysta ma obowiązek w swojej fotografii (np. w portrecie) kodować coś, co ma związek z kulturą lub estetyką i sztuką, a co jest lub może być odwołaniem do ewentualnych, potencjalnych, wcześniejszych doświadczeń konsumentów, współuczestników, odbiorców sztuki fotograficznej, albo sztuki obrazowania w ogóle? Regulamin żadnego ze znanych mi konkursów nie postuluje tego typu wartości wprost, nie zakłada *a priori* odbiorcy przygotowanego lub nieprzygotowanego do działań intelektualnych, polegających przykładowo na rozkodowywaniu sensów, znaków, klisz czy choćby „jakiegoś” przesłania retorycznego. Natomiast uczestnik konkursu, któremu bliskie są nawiązania do tradycji artystycznej, w tym wypadku osoba uprawiająca sztukę fotograficzną zakłada – jak mierniam – że członkowie Jury tego typu umiejętność oraz sprawność mentalną posiadają. Gdyby było inaczej, Joanna Jaśkiewicz nie miałaby prawdopodobnie szansy zdobyć głównej nagrody w trzecieckim konkursie. Gdyby było inaczej, artystka zapewne nie ryzykowałaby swojej reputacji, wysyłając na konkurs fotografię tak wyraziście i jednoznacznie ukorzenioną w bardzo charakterystycznym kontekście kulturowym i odwołaniu estetycznym. Zakładam więc, że Joanna Jaśkiewicz w pełni świadomie najpierw zaaranżowała treść „Gniazda”, (nie wiem tylko, czy od razu z myślą o konkursie) a potem ów obraz „z premedytacją” wysłała na konkurs wiedząc, że poddaje ocenie fotografię jakoś ukierunkowaną lub nacechowaną interpretacyjnie, przynajmniej w obrębie malarstwa i fotografii – dzieł nieustannie przenikających się od „zarania dziejów”,

czyli od dnia, gdy w roku 1839 oficjalnie zaprezentowano w Paryżu pierwsze dagerotypy. Siła tego kadru leży w tym, że owszem – on się nam (osobom obeznanym z życiem i twórczością Fridy Kahlo) kojarzy niemal od pierwszego spojrzenia z czymś, co poznaliśmy i widzieliśmy wcześniej, ale niezależnie od tego posiada swoją własną energię, swój własny przekaz (rodzaj afirmacji wywołującej pozytywne skojarzenia), który można odczytać niezależnie od analizy warsztatu artystki oraz analizy źródła niewątpliwych inspiracji „Gniazda” w obrębie formy i treści.

5.

Wróćmy na chwilę do omawianego portretu. Wróćmy też do cytowanego już tutaj katalogu pokonkursowego. Włodzimierz Kowaliński we wstępie otwierającym katalog pisze: *Fotografia portretowa stanowi wyzwanie nawet dla najbardziej doświadczonych fotografów. W mojej ocenie jest to, obok fotografii aktu, wbrew pozorom, najtrudniejsza dziedzina fotografii artystycznej. Portret to trochę jak opowieść o emocjach i uczuciach... Opowiada pewną historię o fotografowanej osobie, jest czymś więcej niż wiernym odtworzeniem rzeczywistości. Ważna jest interpretacja, umiejętność ukazania charakteru człowieka, jego usposobienia i nastroju. Wyzwolenie migawki jest punktem wyjścia do uchwycenia emocjonalnego napięcia, zarejestrowania wyrazu twarzy, wymownego spojrzenia, czy charakterystycznej pozy modela, ale też wiele mówi o fotografującym. W trakcie sesji między modelem i artystą nawiązuje się pewnego rodzaju intymny kontakt, który jednemu pozwala odsłonić się, drugiemu zapisać ulotność chwili, ten jeden moment, gdy na twarzy fotografowanej osoby maluje się jakiś ledwo dostrzegalny kaprys, niepewność, pragnienie... Ten jeden moment, który już nigdy się nie powtórzy.* Ok. Tyle zawodowy fotograf-artysta i juror. W drugim akapicie tego tekstu próbowałem powiedzieć, co widzę na zdjęciu, któremu

autorka nadała tytuł „Gniazdo”. Teraz, nawiązując do słów cytowanego przed chwilą przewodniczącego Jury, spróbuję w odniesieniu do omawianej tutaj fotografii skatalogować poziom swojej niewiedzy. Mówiąc krótko, zobaczmy, czego nie wiem o uwiecznionych na zdjęciu osobach (matka i dzieci), czego także nie wiem (bo wiedzieć nie mogę) o autorce tego obrazu, czyli osobie, która wyzwoliła migawkę.

6.

Nie wiem, kim jest sportretowana kobieta – w wąskim i szerokim znaczeniu tego pytania. Nie znam bowiem jej imienia, nazwiska ani miejsca zamieszkania, nic także nie wiem na temat jej wykształcenia, wykonywanego zawodu, stanu cywilnego, nawet do końca nie mogę być pewien, czy jest (choć wiele wskazuje na to, że jest) matką sportretowanych wraz z nią dzieci. Nie znam jej wieku, to znaczy nie mogę na ten temat powiedzieć niczego poza tym, że jest młodą, dojrzałą, urodziwą kobietą, prawdopodobnie białą Europejką o słowiańskich rysach twarzy. Nie wiem, czy sama zgłosiła się ze swoimi dziećmi do sesji fotograficznej, czy została do niej zaproszona przez Joannę Jaśkiewicz. Nie wiem też, kto – bohaterka „Gniazda” czy artystka – zainicjował dla tego jednego kadru aranż *à la* Frida Kahlo. Zakładając jednak, że był to pomysł fotografki, można by zapytać, dlaczego Frida Kahlo jest jej tak bliska, albo dlaczego jest dla niej tak ważna? I czy chodzi tylko o wymiar estetyczny tego jednego obrazu zaprezentowanego w Trzciance, czy należy także rozpatrywać tutaj materię egzystencjalną ewentualnego pokrewieństwa dusz Fridy i Joanny? A dzieci! Nie wiem, jakie noszą imiona, nie znam daty i miejsca ich narodzin, nie znam ich płci, mimo, że w portrecie występują bez odzienia. Nie wiem – bo to akurat zostało całkowicie wyeliminowane z kadru, jako rzecz zupełnie nieistotna – kim jest ojciec tych dzieci. I czy ów mężczyzna jest jed-

nocześnie mężem sportretowanej młodej kobiety, prawdopodobnie matki dorodnych bliźniaków?

7.

Zastanawiam się, czy ta wiedza, której nie posiadam (i nigdy pewnie już nie posiadę), jest mi do czegokolwiek potrzebna poza galerią Trzcianeckiego Domu Kultury. Na okoliczność tych rozważań założmy więc, że jestem historykiem sztuki, a konkretnie historykiem fotografii, i za kilka/kilkanaście lat trafiam na ten portret w jakimś archiwalnym zbiorze prac pokonkursowych. Fotografia Joanny Jaśkiewicz zachwyca mnie na tyle mocno, że postanawiam (jeżeli oczywiście mam takie możliwości) umieścić „Gniazdo” w kanonie współczesnego portretu fotograficznego, biorąc pod uwagę koniec XX i początek XXI wieku. Skoro tak się dzieje, to siłą rzeczy próbuję się czegoś dowiedzieć na temat historii samego zdjęcia, ale także chcę poznać drogę twórczą jego autorki oraz podstawowe dane na temat sportretowanej kobiety z dziećmi. Wtedy też – gdyby do tego doszło – wrócą te wszystkie pytania (pojawi się też zapewne sporo innych), które próbowałem zadać z pozycji uczestnika trzcianeckiego wernisażu, uczestnika spowodowanego do przemyśleń pytaniem, jakie zadała mi wówczas Zofia Kuklewska: „Z czym się panu kojarzy to zdjęcie?”. A kim jest Zofia Kuklewska? Przede wszystkim jest wysportowaną młodą kobietą, która włada językami obcymi, i – jak sądzę – przyjaciółką Joanny Jaśkiewicz, ale teraz jest już także częścią tej opowieści. Od jej pytania bowiem wszystko się zaczęło. Tak powstają narracje, które niekiedy zaczynają żyć własnym, pozaartystycznym (w tym wypadku pozafotograficznym) życiem, w tak zwanym realu, czyli w czasie i przestrzeni. Ten czas i ta przestrzeń istnieją naprawdę w stopklatce „Gniazda”, ale istnieją też poza opisywanym/omawianym kadrem, choć z niego biorą swój początek.

8.

No więc z czym mi się kojarzy to zdjęcie? Wtedy, w Trzciance, odpowiedziałem (jak później większość moich studentów) *ad hoc*, że ze szczęśliwym macierzyństwem. Dodałem też chyba, że gdy się patrzy na ten fotogram, to przychodzi człowiekowi (w tym wypadku mężczyźnie) ochota na własną rodzinę, czyli na żonę i dzieci. Banał, czy niepotrzebnie przez wielu skrywana tęsknota za szczęściem, prostym spełnieniem i zwyczajnością? Teraz, to znaczy z perspektywy kilkunastu dni, gdy przyjrzałem się „Gniazdu” dokładnie i bez pośpiechu, to nagrodzone zdjęcie konkursowe (które najprawdopodobniej powstało w kontekście pozakonkursowym) kojarzy mi się z profesjonalnym rzemiosłem fotograficznym, z dobrze wykształconą autorką tej pracy, z przemijającą urodą świata, tutaj opisaną urodą młodej matki i dwójki jej dzieci. Ta uroda, to żywe piękno, ten smak życia i pełni sił człowieczych, wszystko to zostało zatrzymane na zawsze (jak długo trwa zawsze?) przez oko artystki i jej rękę. Rękę, która wyzwoliła migawkę. Jestem ciekaw tego oka, fascynuje mnie ta ręka, zamierzam oglądać inne prace właścicielki tej migawki.



Nagrodzone w Trzciance „Gniazdo” Joanny Jaśkiewicz

Kobieta w smudze cienia

(rzecz o fotomontażach Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej)

O istnieniu i twórczości Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej dowiedziałem się w grudniu 2008 roku, kilka dni po wernisażu, jaki odbył się w Dużej Galerii Miejskiego Ośrodka Kultury w Gnieźnie. Zaintrygował mnie plakat informujący o wystawie dwóch artystek – malarki i fotografki¹. Poza tym przyciągnęło moją uwagę nazwisko „Jeśmontowicz”. Pamiętałem bowiem, że na przełomie lat 60. i 70. u Antoniego Jeśmontowicza, w gnieźnieńskim zakładzie fotograficznym przy ulicy Mieszka I, zamawiałem swoje zdjęcia legitymacyjne. Z tego samego zakładu pamiętałem też Ryszarda Jeśmontowicza, syna Antoniego, u którego fotografowałem się z różnych okazji do końca lat 80. XX wieku. Domyślałem się zatem, że Dorota najprawdopodobniej jest fotografującą wnuczką Antoniego. W Galerii MOK pojawiłem się przed południem, będąc wówczas jedynym oglądającym. W pierwszej, większej sali Galerii oczom moim ukazało się malarskie nieporozumienie udające sztukę, czyli obrazy Urszuli Morawskiej. Na szczęście druga, mniejsza sala Galerii pomieściła interesującą propozycję prac fotograficznych młodej gnieźnieńskiej fotografki, głównie fotomontaży, w których motywem przewodnim była jej postać lub tylko jej twarz. W tym autotematyzmie² kryło

¹ Patrz: folder „*Urszula Morawska. Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka*”, 11 grudnia 2008, MOK w Gnieźnie; tytuł wystawy Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej: „Grafika i fotografia”.

² **Autotematyzm** – polski termin literaturoznawczy i krytycznoliteracki, utworzony przez Artura Sandauera i rozwijany oraz interpretowany przez innych badaczy. Określa sytuację, w której w utworze literackim zawarte są refleksje i uwagi na temat niego samego i jego powstawania. Zjawisko autotematyzmu występowało już w literaturze XIX wieku, a nasiliło się w wieku XX (szczególnie w latach 50. po pojawieniu się nurtu nowej powie-

się coś frapującego, chwilami fascynującego, choć zaprezentowane prace (zwłaszcza fotomontaże) były, jak sądziłem, zaledwie początkiem pewnej drogi artystycznej.

Określenia „autotematyzm” użyłem tutaj w pełni świadomie, ponieważ obrazy fotograficzne Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, jakie Autorka zaprezentowała w Galerii MOK, także te, o których mowa dalej, są niedwuznacznie literackiej proweniencji. One nie tyle pokazują, co opowiadają, a wzięte razem, ułożone w dające się wyróżnić cykle (np. „jasno-optymistyczne” i „mroczne-pesymistyczne”), budują narrację, która nie ukrywa się pod konceptualnym hermetyzmem. Autotematyzm w fotografii, choć być może wcześniej tak nie nazywany, istniał zapewne od czasu, gdy możliwości techniczne pozwoliły autorom zdjęć uprawiającym fotografię artystyczną utrwać na światłoczułej płaszczyźnie obrazy własnych twarzy lub całych postaci. Cel takich działań bywał (i bywa nadal) bardzo różny, ale ostatecznie wszystko niemal sprowadzało się (i sprowadza nadal) albo do klasycznego autoportretu, albo do konceptualnych prób manipulowania własnym wizerunkiem. Z najbliższych nam, polskich przykładów można odwołać się do dwóch nazwisk – Stanisława Ignacego Witkiewicza (i np.

ści). Współcześnie polemizuje się z zaproponowaną przez Sandauera genezą autotematyzmu, postrzegając je w szerszym niż dekadentyzm kontekście kulturowym. Wskazuje się m.in. na związek tego zjawiska z zakwestionowaniem w literaturze obiektywnego, niezależnego opisu i przejście od twórczości realistycznej do subiektywnej. Za istotne dla tej techniki uważa się również poczucie niewystarczalności dotychczasowych konwencji literackich, a tym samym skupienie uwagi czytelnika na sposobach tworzenia przez autora świata przedstawionego. Michał Głowiński zwrócił uwagę na to, że powieści autotematyczne stanowią jednocześnie wypowiedzi teoretyczne na temat gatunku i nazwał je *powieściami będącymi metodologią powieści*; natomiast Ryszard Nycz porównał tego typu utwory do staropolskich *silva rerum*, ze względu na ich pierwiastki autobiograficzne i dokumentacyjne oraz na podkreślanie i wyodrębnianie samej czynności pisania i spisywania; źródło – <http://pl.wikipedia.org/wiki/Autotematyzm> (dostęp: 13 sierpnia 2011).

jego „*Autoportretu wielokrotnego w lustrach*”, Petersburg, 1915-1917) oraz Romana Opałki, który – co warto przypomnieć – stworzył słynne na świecie dzieło, cykl „*Opalka 1965 /1 – ∞*”. Artysta białą farbą zapisywał na płótnie szeregi liczb; początkowo robił to na czarnym płótnie, zmienił je następnie na szare, a od 1972, stopniowo rozjaśniał używane tło. Każdą liczbę dodatkowo wymawiał, nagrywając ją na magnetofon, a do skończonego obrazu dodawał swoje aktualne zdjęcie. Cykl miał przedstawiać upływ czasu człowieka³.

Autotematyzm w twórczości Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej jest – moim zdaniem – poniekąd formą psychoanalizy przeprowadzanej na samej sobie, a po części wymuszony został dosyć banalną sytuacją. – *Chętnie bym już przestała „występować” na swoich zdjęciach, ale brakuje mi osób z zewnątrz, które weszłyby do studia i potrafiły nadać swojemu ciału, swojej sylwetce taką ekspresję, jaka mnie interesuje, jaka jest mi potrzebna do dalszych działań w obrębie fotomontażu. Niekiedy idę ulicą i widzę kogoś, kto mi bardzo pasuje, o kim wiem, że byłby doskonałym modelem, ale nie bardzo wiem, jak tego kogoś zaczepić i przekonać, aby poszedł ze mną i stanął przed obiektywem mojego aparatu* – twierdzi Autorka. Ów autotematyzm był widoczny już podczas pierwszej, gnieźnieńskiej wystawy jej fotomontaży i grafik komputerowych⁴, a także wyraźnie widoczny jest w następnych, także najnowszych jej pracach, które konsekwentnie zmiierają w stronę poszukującego nowych środków wyrazu fotomontażu elektronicznego. W pracach tych, obok wizerunku autorki, pojawiają się własne zazwyczaj motywy fotograficzne, ale też zapożyczone motywy graficzne lub malarskie. Te nowe prace układają się, m.in.,

³ Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Roman_Opa%C5%82ka (dostęp: 16 sierpnia 2011).

⁴ Typowy dla tego okresu twórczości D. J-P. przykład działań graficznych odnajdujemy w cyklu czarno-białych autoportretów; patrz: *Autoportret 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9*.

w cykle „Autoportret wielokrotny”, „Kanała”, „Gotyk”, „Ogień”, oraz w serii interesujących prac pojedynczych: „Kanała wspomnień”, „Butelka”, „Czarny Anioł”, „W sali granic”, „Centaur”, „Oko” czy „Wir”.

Wspomniany przed chwilą montaż elektroniczny, stosowany przez Autorkę w ramach zaawansowanych programów komputerowych, wprowadza ją w nurt działań uznanych fotografów, mistrzów fotomontażu artystycznego. Jeżeli – patrząc na prace D. J-P. – próbujemy przypomnieć sobie na przykład fotomontaże Ryszarda Horowitza, a z najbliższego nam środowiska prace poznańskiego artysty Macieja Mańkowskiego oraz słynne fotomontaże analogowe Henryka Króla z Trzcianki, to warto też wspomnieć w tym miejscu obrazy fotograficzne Jerry’ego N. Uelsmanna, np. „*Threshold*” (*Próg*, 1999). Dawniej Uelsmann wszystkie prace wykonywał w konwencjonalnej ciemni i łączył zdjęcia za pomocą kilku powiększalników. Dzisiaj korzysta także z techniki cyfrowej, aby stworzyć efekty, które byłyby bardzo trudne lub wręcz niemożliwe do uzyskania w inny sposób⁵.

Najnowsze prace D. J-P., np. fotomontaż pt. „Torba” (utrzymany w tonacji optymistycznej czerwieni), ale także depresyjno-refleksyjny i mocno osadzony w rozważaniach egzystencjalnych fotomontaż „Mrok”, każą zapytać o metodę pracy Autorki. Ona sama mówi o tym tak: *Korzystam z Photoshopa i jego możliwości. W moich projektach skłaniam się ku odrealnieniu postaci. Nadaję im niekiedy dosyć mroczny, subiektywny charakter, zmieniam postrzeganie tego, co nas otacza, tworzę świat, który nie jest światem realnym. On powstaje z moich przemyśleń i nastrojów. Staram się nie widzieć pustki, jaką otaczają się ludzie na co dzień. Kreuję przestrzeń, w której przyszło mi żyć. Po co to robię? Pragnę, żeby moje fotomonta-*

⁵ Barbara London, Jim Stone, John Upton: „*Almanach fotografii*”, wydanie X, Gliwice 2011, s. 372.

że prowokowały do refleksji i zastanowienia. W przyszłości zamierzam nadal utrudniać sobie życie, stosując coraz bardziej zaawansowane techniki cyfrowe. A wszystko po to, aby urzeczywistnić swoje artystyczne fantazje, marzenia i wizje.

Obrazy generowane przez D. J-P. z materii prymarnie fotograficznej, w których pojawiają się nie tylko zapożyczenia ze świata działań plastycznych, ale i konkretne zabiegi z pogranicza technik graficznych (tyle, że w wersji cyfrowej), sprawiają, iż trudno raz jeszcze nie zapytać (skoro inni już o to pytali przede mną) o sens i wartość tego typu ekspresji artystycznej, czyli o cel ostateczny sztuki. I co? Niech ta fraza pozostanie kolejnym znakiem zapytania w obrębie pytań retorycznych, które świadczą o ciągle żywym dyskursie, jaki toczy się i toczyć będzie długo jeszcze w gronie osób badających kondycję współczesnej fotografii. Pytanie zasadnicze natomiast brzmi: gdzie zatem – skoro mamy tu do czynienia z mieszaniną gatunków, technik i materii – kończy się fotografia, a gdzie zaczyna grafika komputerowa? A jeżeli tak się dzieje, to fotomontaże, o których mowa, nadal są emanacją myślenia fotograficznego czy już artefaktami ze świata sztuk plastycznych?

Oczywiście nie ma to zapewne większego znaczenia dla osób, które oglądając te prace, napawają się ich klimatem i urodą, skoro w dodatku wiedzą, że wyszły one spod ręki osoby zawodowo uprawiającej fotografię, a w życiu równoległym – fotografię artystyczną. Być może dla przeciętnego odbiorcy (także odbiorcy uważnego) istotniejsze są kwestie związane z przesłaniem tych prac. Jeżeli nawet nie jest owo przesłanie zwerbalizowane w dołączonym do wystawowego folderu artystycznym manifestie Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, to ono i tak istnieje. Dzieje się tak dlatego, że autorka tych prac nie ukrywa swoich emocji, a nie ukrywa ich, ponieważ własny wizerunek, zbliżenie własnej twarzy łączy z materią fotomontaży bez udawania, że interesuje ją tylko czysta „ładność”,

czyli wyłącznie estetyczny wymiar kadru. Ona z pełną świadomością dobiera kolory, motywy roślinne i zwierzęce, motywy architektoniczne oraz siłę żywiołów nie po to, żeby było ładnie, ale żeby te obrazy niosły wyraźny komunikat, np. „jestem przerażona upływem czasu rozkładającego moje ciało” („Mrok”), „jestem zakochana i szczęśliwa” („Kanapa 5”), „jestem refleksyjna, ale nie depresyjnie” („Wir”), „kocham życie” („Kanapa wspomnień”), lubię być damą w eleganckim wnętrzu („Szafa 1” i „Szafa 2”) itd., itp. Z jakimż więc przesłaniem mamy do czynienia w przypadku fotomontaży D. J-P., jeżeli sama Autorka nie ułatwia nam jego rekonstrukcji? Moim zdaniem to przesłanie można by zamknąć w dwóch krótkich zdaniach: „*Moja dusza rozsada kruche ramy mojego ciała oraz ciasne ramy mojego życia*” i – „*Jestem kobietą zanurzoną w smudze cienia*”. Stąd w pracach, o których mowa, pojawiają się obrazy jasne, pastelowe, pełne optymistycznej energii (np. „Kanapa 1”, „Kanapa 5”, „Portret wielokrotny 6”), ale i mroczne, refleksyjne, zanurzone w gotyckich klimatach⁶. Natomiast całość dotychczasowego dorobku gnieźnińskiej fotografiki można chyba umiejscowić (jeżeli chodzi o odniesienia formalne) między estetyką gotyku właśnie (np. „Gotyck 1”, „Gotyck 2”, „W sali granic”), a pop-artem (np. „Torba” i „kanapa 5”). Ciekawą sprawą jest, że między przywołanym tu depresyjnym gotykiem a pastelowym pop-artem mieszczą się jeszcze odwołania do symbolizmu (np. „Czarny Anioł”) i narracji fantasy (np. „Wir”), co wiele mówi nam o niebanalnych skłonnościach estetycznych Autorki i – niewątpliwie bogatym, żeby nie powiedzieć skomplikowanym – jej życiu duchowym.

Skoro o stronie formalnej mowa, to warto na koniec zauważyć, że te same motywy autotematyczne (to samo zdjęcie po-

⁶ Autorka, choć zgadza się z określeniem „klimaty gotyckie”, zdecydowanie odżegnuje się jednak w swoim życiu i w swojej twórczości od takich pojęć, jak „subkultura gotycka”, czy „subkultura festiwalu Castle Party”.

staci) autorka wykorzystuje w różnych swoich fotomontażach. Bywa, że i w skrajnie różnych, o czym świadczy zestawienie takich oto par obrazów: „Kanapa 2” i „Ogień 1”, „Kanapa wspomnień” i „Motyle 2” oraz „Portret wielokrotny 7” i „Portret wielokrotny 3”. Chciałoby się zapytać: dlaczego tak się dzieje? Niech to pytanie będzie intrygującym przyczynkiem do dalszych rozważań nad twórczością Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, której fotomontaże nie muszą już czekać na swoje odkrycie, bo odkryte zostały 11 grudnia 2008 roku. One teraz muszą poczekać na swojego marszanda, na swojego krytyka sztuki, na swojego historyka fotografii, a przede wszystkim na swoją publiczność.

Wybrane fotomontaże Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej (próba interpretacji)

Przeglądając kilkadziesiąt prac Autorki, prac, które powstały w okresie minionych czterech lat (z czego znaczna ich część jest efektem działań artystycznych z roku 2010 i 2011), dostrzegam w nich ucieczkę od prostych, czarno-białych skojarzeń (a tym samym od prac czarno-białych) i próbę zdefiniowania na nowo nie tylko własnego warsztatu, ale i własnej wizji świata. Prosty, a więc czarno-biały, chwilami świadomie naiwny, autotematyzm obrazów wcześniejszych teraz siłą rzeczy przegrywa z kolorem. Kolor ma nie tylko odwzorowywać progresywną dominantę estetyczną fotomontaży, ale też wzmacniać efekt refleksji egzystencjalnej, leżącej u podstaw konsekwentnie drażonego przez Jeśmontowicz-Pawlicką autotematyzmu.

I

Zacznijmy tę próbę interpretacji wybranych autotematycznych obrazów od fotomontażu zatytułowanego „**Portret wielokrotny 5**”. Przy pierwszym spojrzeniu uwagę naszą przyciąga melancholijny błękit w kilku odcieniach, do ciemnoniebieskiego włącznie (dominanta kolorystyczna obrazu) i grupa trzech różnej wielkości upozowanych wizerunków tej samej młodej kobiety (dominanta retoryczna, mająca przywołać skojarzenia z nurtu klimatów gotyckich⁷). Tłem dla czarnowłosych postaci jest utrzymany w tonacji niebieskiej zlepek nastrojowych zjawisk natury i artefaktów – a więc brzeg morza, ewentualnie laguna miasta na wodzie, łodzie lub gondole, uliczka starówki ze schodami, balkonami, chodnikiem oraz fragmentem wiszącego ogrodu. Żywi ludzie, których czas minął i których nie ma na tym obrazie, są jednak przywołani poprzez stertę nagich czaszek zajmujących centralne miejsce w górnej części fotomontażu. Elementami, które wzmacniają ekspresję całości, są czarne długie włosy kobiety, czarna skórzana biżuteria na jej rękach i złagodzona błękitem, domyślna czerń pustych oczodołów w zwałowisku ludzkich czaszek. Mamy więc tutaj motyw przemijania i śmierci, smutku i nostalgia oraz bezszelestną nicłość, zmaturalizowaną otchłąń, która czai się za plecami modelki w postaci gotyckich epizodów krajobrazowych, poszukiwanych i cenionych w XIX wieku nie tylko przez angielskich i niemieckich romantyków.

⁷ **Kultura gotycka** – był to kierunek, który wracał do zapomnianej estetyki i ideałów średniowiecza. Zapoczątkowany został przez „Powieść Gotycką – Zamek Oranto” Horace Walpole’a, w którym poruszano wątki wszelkiego rodzaju tajemnic, intryg, złych przepowiedni, klątw, psychopatów i kochanków. Akcja działa się bardzo często na tle ruin, ementarzysk czy gotyckich budowli. Bohaterami byli książęta, księżniczki, dwór i szlachta średniowieczna. Gotycyzm miał nie tylko w literaturze znaczenie ale i także w architekturze tworząc styl neogotycki...; źródło – <http://rockstajnia.pl/artykuly-wywiady/2849-kultura-gotycka.html> (dostęp: 23 sierpnia 2011).

Młoda kobieta, zaklęta na trzy sposoby w kamień błękitu jest w tym obrazie bardziej metaforą niż żywym ciałem, bardziej mityczną (a może i biblijną) niewiastą poddaną próbie zadumy i rozpaczy niż wizerunkiem Autorki przeniesionym ze świata jej wyobraźni do świata wymyślanego przez nią „klimatycznego” piękna.

II

Kolejnym obrazem, który zwrócił moją uwagę, jest – odwołujący się do malarskiej retoryki symbolizmu – fotomontaż zatytułowany „**Czarny Anioł**”. Być może przy interpretacji tego fotomontażu kluczowym pojęciem okaże się słowo „symbolizm”⁸, ponieważ trudno byłoby inaczej połączyć w całość te wszystkie wątki i motywy, którymi zapełniony został powyższy kadr. Oczywiście można zapytać Autorkę, jak rozumie poszczególne składniki swojego obrazu, jaką wartość symboliczną im przypisuje, ale ponieważ obraz musi obronić się sam, to forma „wywiadu środowiskowego” nie jest niezbędna dla próby odczytania tego, co kodują widoczne na obrazie desygnaty. Mamy więc morze (morze czasu?), które u stóp głównej postaci zmienia się w górski strumień (strumień ludzkiego życia?) okraszony dyskretną czerwienią jesiennych liści (przemijanie?). W tym strumieniu stoi zanurzona po kostki nienagannie wykreowana, szlachetnie zamyślona dama z XIX-wiecznych rycin lub fotografii (ideał urody i skrywanej ubiorem cielesności Autorki?). Za jej plecami na rozchwianej łodzi (rozchwiana łódź ludzkiego losu?) walczą dwa skrzydlate byty (anioł i diabeł?, dobro i zło?, światło i mrok?). Walczą o duszę

⁸ **Symbolizm** – kierunek w poezji i sztukach plastycznych, powstały we Francji i Belgii w drugiej połowie XIX wieku, zakładał że świat poznawany zmysłami (materialny) jest złudą skrywającą prawdziwy, idealny świat, którego zmysłami i rozumem nie można zinterpretować. Pojęć ze świata prawdziwego nie da się opisać za pomocą zwykłego języka, może to zrobić tylko symbol; źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Symbolizm> (dostęp: 23 sierpnia 2011).

dojrzałej kobiety (o prawo do jej zbawienia lub o wieczne tej duszy potępienie?), która niczym Czarny Anioł (symboliczne połączenie czerni z ‘białą’ anielskością?) roztrząsa własne ‘dobro’ i ‘zło’ oraz złe, bezmyślne postęпки innych, postęпки, które uczyniły ją samotną i – być może – nieszczęśliwą (nieszczęście jako brak złudzeń?). Wszystko to rozgrywa się na tle rozświetlających wieczorną nostalgię promieni zachodzącego słońca, ponadto obramowane jest motywem graficznym secesyjnej, a więc gustownej i stylowej ramy (lustra, obrazu, życia?), jaką zapewne można było znaleźć w mieszczańskich salonach XIX-wiecznego Berlina i Paryża. A więc tęsknota za epoką, kiedy kobieta mogła być damą „naprawdę”, nie będąc – jak to się dzieje dzisiaj – jednocześnie zniewoloną przez media i pop-kulturę celebrytką z pierwszych stron tabloidów, albo znienawidzoną przez religijnych fundamentalistów feministką?

III

Trzeci obraz, spośród pięciu wybranych, jaki w tym z konieczności krótkim tekście warto poddać próbie interpretacji, nazywa się „**Wir**” i przenosi odbiorcę w obszary zarezerwowane najpewniej dla nurtu wysmakowanych klimatów fantasty⁹, gdzie długowieczne (lub nawet nieśmiertelne) uskrzydlo-

⁹ **Fantasy** — gatunek literacki lub filmowy używający magicznych i innych nadprzyrodzonych form, motywów, jako pierwszorzędnego składnika fabuły, myśli przewodniej, czasu, miejsca akcji, postaci i okoliczności zdarzeń. Fantasy jest na ogół odróżniane od science fiction oraz od horroru, przy założeniu, że względnie nie wchodzi w tematykę naukową (w sensie SF) lub tematykę grozy (ang. *macabre*). Jednak gatunki te w znacznym stopniu przenikają się. Wszystkie trzy mieszczą się w pojęciu fantastyki (ang. *speculative fiction*). W kulturze popularnej gatunek fantasy zdominowany jest przez odmianę mediewistyczną, zwłaszcza od czasu ogólnoświatowego sukcesu utworu *Władca Pierścieni* i innych związanych z tematyką Śródziemia dzieł J.R.R. Tolkiena. W szerszym znaczeniu, fantasy obejmuje prace wielu pisarzy, artystów, filmowców, muzyków, począwszy od starożytnych mitów i legend, aż po wiele ostatnich tytułów, znanych obecnie szerokiej

ne elfy oddają się pacyfistycznej działalności na rzecz słabych i pokrzywdzonych. Ponieważ poruszamy się cały czas w obrębie artystycznego autotematyzmu, to nie może dziwić, że i tym razem na pierwszym planie spotykamy Autorkę, a jej wciele nie zestawione jest z kosmicznym wirem tajemnic dobrego i złego (tunel-brama do innego, lepszego świata?), wirem niejako imaginowanym w sprawczej świadomości uskrzydłonej postaci. Czy w opowieściach fantasy uskrzydłone ludzkie byty mają płęć? Jeżeli tak, to (niestety ciemnowłosa) kobieta-elf, siedząc na przydrożnym kamieniu, z głową oparta na zwiniętej dłoni, wpatruje się w magiczny kufer, z którego (niczym Dżin z butelki) wydostał się ów tytułowy wir, będący rodzajem gwiazdnych wrót, za którymi zaczyna się inne (niż to tutaj) życie, napelnione kojącym szumem oceanu, pobudzającym krzykiem nadmorskich mew i dyskretnym śpiewem sił natury, które nawet dzisiaj niektórzy nazywają muzyką sfer. Trochę tylko musi niepokoić ukryte w tym sielankowym spokoju swoiste *memento mori*¹⁰, czające się za magicznym kufrem, skonstrastowane z aseksualną pulchnością nagich gracji niosących wielki kosz kwiatów w centralnym punkcie wiru. Kto się dobrze przyjrzy, znajdzie tam ukryte obok pnia drzewa czaszki z gotyckiej powieści grozy. A więc nie do końca Autorka po-

publiczności; źródło – <http://pl.wikipedia.org/wiki/Fantasy> (dostęp: 23 sierpnia 2011).

¹⁰ **Memento mori** (łac. *pamiętaj o śmierci*) – przypomnienie, że nie można uniknąć śmierci: każdy w końcu umrze i nie można tego zmienić, ponieważ człowiek nie ma na to żadnego wpływu. Pozdrowienie „Memento mori” używane jest przez wiele zgromadzeń zakonnych, przede wszystkim przez kamedułów, kartuzów i trapistów. Treść tej formuły stanowi argument przeciwko zbyt dużym dążeniom ku sprawom przyziemnym, które przemijają wraz ze śmiercią. Istotny motyw w literaturze i sztuce późnego średniowiecza. „Memento mori” jest także hasłem przewodnim Bractwa Męki Pańskiej. W sztuce przypomnienie śmierci często zaznaczane jest motywem czaszki ludzkiej (np. La Tour), klepsydrą, ściętymi kwiatami, czy wręcz szkieletem ludzkim; źródło –

http://pl.wikipedia.org/wiki/Memento_mori (dostęp: 23 sierpnia 2011).

zwala sobie na radosną wyprawę do krainy elfów. Być może sama sobie nakazuje nie zapominać o krainie, w której ostatnią przypisaną ludziom figurą taneczną jest nieodwołalny *danse macabre* – taniec śmierci.

IV

W twórczości Doroty Jeśmontowicz-Pawlickiej, zwłaszcza w ostatnich dwóch latach, pojawia się coraz częściej i rozwija interesująco nurt współczesnego pop-artu (utrzymany, rzecz jasna, w dominującej tu konwencji autotematyzmu), którego przejawem jest jeden z najnowszych fotomontaży zatytułowany „**Torba**”. W tym obrazie dominuje niewątpliwie pobudzająca męskie zmysły czerwień, natomiast Autorka, zmultiplikowana w kontekście markowej, papierowej torby z – być może – prezentami, pokazuje nam siebie w różnych stadiach przedświątecznego „obłędu zakupów”, który jest, który stał się na naszych oczach rodzajem nowej świeckiej tradycji, bezbożnej religii kulturowanej w świątyniach konsumpcji. A zatem: ja rozważna (ta z palcem wskazującym), ja bez pomysłu (ta najmniejsza) i ja strzelająca sobie w głowę, bezradna wobec terroru konsumpcyjnej oferty. Ten obraz w zasadzie niczego nie metaforyzuje, nie przenosi nas w „inne światy”, wręcz przeciwnie, jest osadzony w bliskich nam realiach (realia te mamy na wyciągnięcie ręki) oraz świetnie uchwyconym i pomysłowo zrealizowanym „portretem” wycinka naszej rzeczywistości. Jest to chyba mój ulubiony nurt, do którego zaliczyłbym także, między innymi, obrazy „Kanapa 5” i „Kanapa wspomnień”. W tych pracach – bądź co bądź fotomontażach – najbardziej chyba uwidacznia się szlachetna materia fotograficzna, dzięki czemu odbiorca nie musi zmagać się z wielowątkowością skomplikowanych metafor (niczego im oczywiście nie ujmując) wcześniej pokazanych obrazów, w których pobrzmiwa gęsty od znaczeń nurt XIX-wiecznego piktorializmu.

V

Na koniec zostawiłem klasyczny autoportret Autorki zatytułowany „**Mrok**”. Klasyczny w temacie, ale nowatorski, jak miemam, w obrębie formy – mamy tu i mroczny gotyk, i dojmujący symbolizm. W tym obrazie Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka mówi otwartym tekstem. Oto kobieta już pogodzona z faktem, że przemijanie jest nieuniknione. Tyle tylko, że ona ciągle jeszcze nie wyraża zgodny na mentalną „ohydę starości”, przynajmniej w obrębie własnej, rozjaśnionej duszą żywej materii. Mówi więc do nas: patrzcie, tak starzeje się moje ciało, tak mnie ubywa, tak zmieniam się w proch, z którego powstałam, tak zagarnia mnie mrok, przedsionek otchłani. A ratunek? Chyba tylko w zbawieniu duszy. Gdzie więc podziła się dusza na tym obrazie? Spójrzcie w oczy, które wyrażają wszystko, spójrzcie na twarz, w której nie ma już gry z konwencją, nie ma pastelowego udawania, że to jeszcze mnie nie dotyczy. Te oczy i ta skupiona twarz są rodzajem komunikatu wysłanego w świat. Składa się na ten komunikat jedno tylko słowo – WIEM!

PS.

Na marginesie tylko dodam, że autorka tego komunikatu nie jest osobą depresyjnie (oraz/lub perwersyjnie) zakochaną w śmierci i rozpadzie. Z tego, co mi wiadomo, uwielbia życie i próbuje się z nim układać na wszelkie możliwe sposoby, ale przy tym jest uczciwa – nie udaje bohatera sławnej powieści „Portret Doriana Graya”, który przemijanie oddał swojemu portretowi, dla siebie zachowując okrutną, wieczną młodość. Autorka „Mroku” przemija naprawdę, ale jakże pięknie i zajmująco – np. wychowując córkę i uprawiając ogród – przy okazji opowiadając nam o tym przemijaniu swoimi obrazami. Obrazy te, o czym warto pamiętać, od strony technicznej są

fotomontażami z pogranicza grafiki komputerowej, ale w sensie intelektualnym (w intuicyjnym odczuciu ich Autorki) „przypominają” – tak to widzę – rozważania Jacquesa Derridy, mistrza dekonstrukcji¹¹. Tak, niektóre jej pomysły na własne życie i własną sztukę w tym konkretnym przypadku mogłyby być próbą rozbioru materii zaprezentowanych (zinterpretowanych) prac, aby na nowo odczytać obraz jako przejaw myślenia literackiego i fotografię jako przekaz retoryczny.

Taka możliwość potencjalnie istnieje, ale Autorka – chcąc zainteresować otoczenie swoimi przemyśleniami – powinna (moim skromnym zdaniem) dla dobra sprawy wyżyć się skłonności narcystycznych i tym samym w którymś momencie zrezygnować z autotematyzmu i autobiografizmu jako metody opisu własnego świata, świata wewnętrznego. Ten etap działań zawieszonych między fotografią a grafiką komputerową, jak sądzę, zasługuje już na podsumowanie i zakończenie. Dalsze drążenie tematu (wizerunku własnej osoby i własnej twarzy) w

¹¹ **Dekonstrukcja** – to termin filozoficzny stworzony przez Jacques'a Derridę w 1960 roku. Odnosi się do wielości możliwych interpretacji i odczytań tekstu i języka, w kontekście tego, co sam tekst i język podkreśla jako istotne, ale także tego, co pomija. Jacques Derrida twierdził, że *dekonstrukcja* nie jest kierunkiem filozoficznym ani nową szkołą myślenia, a jedynie sposobem odbioru tekstu. Komentatorzy i kontynuatorzy Derridy stworzyli jednak charakterystyczny, odrębny nurt w filozofii. Jak twierdził sam Derrida, „*nie ma nic poza tekstem*” i każdy komentarz na temat dzieła, także pochodzący od autora, jest jedynie przyczynkiem, kolejnym odrębnym tekstem podlegającym interpretacjom, lecz bynajmniej nie uprzywilejowanym. Termin *dekonstrukcji* nie ma precyzyjnej definicji, także dlatego, że unikał jej sam autor, czerpiąc zarówno z twórczości Heideggera (i jego pojęcia *destruktion*), jak i z idei Innego u Lévinasa. Choć sam autor terminu nie uważał się za postmodernistę, *dekonstrukcja* uważana jest za jedno z kluczowych podejść w ramach tego kierunku badań społecznych i filozofii. Ponieważ *dekonstrukcja* jest także sposobem interpretacji tekstu i kultury, jest obecna zarówno w filozofii, jak i w antropologii, socjologii, a także oczywiście w literaturoznawstwie; źródło – <http://pl.wikipedia.org/wiki/Dekonstrukcja> (dostęp: 24 sierpnia 2011).

celu tworzenia kolejnych zgrabnych bytów estetycznych (malarstwo z przesłaniem literackim) na dłuższą metę może prowadzić do wtórności warsztatowej i mentalnego wyjąłowania. Gdyby Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka zdecydowała się poszerzyć spektrum swoich zainteresowań w obrębie zjawisk i problemów współczesnej kultury masowej (a jest to niewyczerpany rezerwuar tematów i pomysłów), gdyby wróciła w swoich następnych pracach do czystej fotografii, także inscenizowanej, gdyby zainteresowała się np. kolażem fotograficznym, gdyby spróbowała zajrzeć za kotarę z napisem: „Tajemnica” – być może obecny nurt jej działań zyskałby nowy punkt odniesienia. Natomiast krótko omówione w tym tekście jej prace stałyby się rzeczywistym i oczekiwanym początkiem funkcjonowania Autorki na płaszczyźnie, na której spotykają się fotograficzni eksperymentatorzy i poszukiwacze źródeł nowej artystycznej energii.



Kanapa 5



Czarny Anioł



Torba



Wir



Portret wielokrotny 5

(Nie)Liryczna triada

(rzecz o trzech zdjęciach Marleny Grewling)

Autorkę trzech zdjęć, które w moim odczuciu układają się w interesującą (nie)liryczną triadę, poznałem w Kole, podczas finału XI edycji ogólnopolskiego konkursu fotograficznego „Portret”¹. Marlena Grewling, bo o niej tu mowa, pokazała się w konkursie tryptykiem zatytułowanym *I obudził się ze snu człowiek*, który jest rodzajem aktu wpisanego w konwencję autoportretu. Ten właśnie tryptyk, wyprodukowany przy użyciu sprzętu cyfrowego, słusznie został dostrzeżony przez jury i zakwalifikowany do pokonkursowej wystawy, co dla młodej (rocznik 1987), ale utalentowanej fotografiki jest z pewnością formą miłego wyróżnienia. Zainspirowany tą niebanalną prezentacją postanowiłem zajrzeć do Internetu, w poszukiwaniu jakichś fotograficznych śladów, pozostawionych przez Marlenę Grewling w Sieci. Znalazłem fotobloga umieszczonego na portalu tematycznym², gdzie – po otwarciu strony – od razu dał się tam zauważyć ważny dla odwiedzającego podstronę „O mnie”, a równie istotny dla Autorki, podział zgromadzonych zdjęć. Zbiór otwierający ową podstronę, wyraźnie wyodrębniony z całości, został zatytułowany „JA”. Jest więc JA i cała reszta. Cała reszta zawiera miłe dla oka obrazy, jakich w Internecie znaleźć można tysiące, natomiast w zbiorze JA odnalazłem kadry, które natychmiast przykuły moją uwagę. Szczególnie trzy z nich, które są zresztą częścią większej całości:

¹ Koło 2012, 18 maja; wernisaż w salach Miejskiego Domu Kultury; organizatorzy – Kolski Klub Fotograficzny FAKT, WBPiCAK, MDK; szczegóły: patrz katalog pokonkursowy „Portret”.

² www.marlenagrewling.flog.pl

autoportret („Autoportret przesłonięty”³, który na stronie internetowej nosił niezbyt wyrazisty tytuł „By wyrwać z marazmu prawdziwego łowcę życia”), postać w krajobrazie („Bezszeslestnie wydeptane ślady nadziei”) oraz akt „Przebudzenie – 2” (na stronie internetowej: „I obudził się ze snu człowiek – 2”). Ich przemyślany autotematyzm (rodzaj oczyszczającej gry, a nawet fotograficznej psychodramy prowadzonej z własnym wizerunkiem i z własnym ciałem) niepokoił, zastanawiał, a nawet pobudzał emocjonalnie. Na pierwszy rzut oka te trzy obrazy są niepołączoną żadną ideą liryczną triadą (w końcu wyjąłem je z różnych „szuflad” zbioru JA), rodzajem lustra, za pomocą którego autorka sprowadza swoją twarz, swoją postać i swoje nagie ciało do czystego znaku. A znak, jak wiadomo, do czegoś musi się odnosić. W tym wypadku odnosi się najpewniej do młodości, do pytania „skąd przychodzę?”, do poetyckich przesileń i tym samym do lirycznego zmagania się z zamkniętą w kadrze, niełatwą metaforą własnego życia. Jeżeli tak – pomyślałem – jeżeli te kadry są „tylko” poezją przełożoną na język obrazu, to dlaczego zatrzymałem się właśnie przy nich. Oglądając je z uwagą doszedłem w końcu do wniosku, że owa ukryta w obrazach poezja nie jest radosnym trelem skowronka o poranku, że owa liryczność została wpisana w klimaty *noir*, że emanująca z tych zdjęć młodość skrywa jakąś egzystencjalną tajemnicę. A jaką tajemnicę – pytam sam siebie – może skrywać młoda kobieta, która umieszcza takie kadry na internetowym fotoblogu? Co ważne, ona umieszcza je tam bez żadnego komentarza, bez tłumaczenia się, bez wyjaśniania czegokolwiek komukolwiek, wreszcie bez przymilania się internetowej publiczności, która owszem – może na-

³ Kiedy uzgadniałem z Autorką nazwę dla tej fotografii i gdy zaproponowałem jej powyższy tytuł, otrzymałem od niej odpowiedź następującej treści: *A co do tytułu „Autoportret przesłonięty”, to lepiej bym go nie nazwała. Niby patrzysz na fotografię, która ukazuje wiele, ale pod wierzchnią warstwą obrazu kryje się coś więcej. Obraz ukazuje postać wtłoczoną w myśl pełne wątpliń, zaplątaną w wieczny sen niespełnienia i pozostającą w ciągłym poszukiwaniu wolności. Twoja propozycja świetnie ukazuje ten stan rzeczy.*

grodzić dobrym słowem, ale może też okraść z intymności, może wreszcie, w akcie pseudointelektualnego wandalizmu, brutalnie zakrzyczeć.

Zanim przyjrzymy się tym kadrom dokładniej, wpiery rzut oka na zjawisko fotoblogowania, jako przejawu aktywności, którą można rozpatrywać w ramach pojęcia nowe-nowe media, i tym samym dosyć typowej dla wizualnej (niekiedy także multimedialnej) subkultury Internetu. Nie ulega wątpliwości, że blog i fotoblog to dwa oblicza tego samego zjawiska medialnego, powiązanego ściśle z Internetem. W przypadku fotoblogów obraz równoważny jest tekstowi, a bywa i dominantą, zwłaszcza w przypadku autorów, którzy obracają się głównie w sferze autokreacji, plotki, życia gwiazd wszelkiej maści i rozterek celebrytów. Na szczęście istnieją, i to w sporej liczbie, poważne fotoblogi, czyli takie, których autorzy nie tylko fotografują, ale przede wszystkim zajmują się fotografią merytorycznie na kilka różnych sposobów; są to przede wszystkim krytycy, recenzenci, wydawcy, kulturoznawcy, historycy sztuki, zawodowi fotografowie, fotoreporterzy, a także pasjonaci z opcją artystyczną, teoretyczną i filozoficzną. Choć na usta cisną się nazwiska wielu poważnych fotoblogerów – których czytam systematycznie i szanuję za wysiłek intelektualny, jaki wkładają w swoją działalność, oraz za efekty wizualne, czyli za zdjęcia – należy je tutaj pominąć z powodów czysto pragmatycznych. Wystarczy, jak sadzę, potwierdzić istnienie takich autorów oraz polecić zainteresowanym zawartość ich fotoblogów, które są rodzajem prowadzonego systematycznie dziennika intelektualnego ze sporą dawką fotografii rzecz jasna. Jednym słowem – szukajcie, a znajdziecie.

Typowy fotoblogger-amator, przeciętny konsument i wytwórca obrazów cyfrowych, masowy „pstrykacz” wreszcie – przejmując znane zachowania prezentacyjne i kolekcjonerskie ze świata pozainternetowego – umieszcza w Sieci swoje fotograficzne

pamiętniki, swoje rodzinne albumy, wreszcie swoje wyobrażenia o świecie w jakim żyje i jaki jest mu bliski. Ktoś taki niekiedy – bywa, że ku własnemu zaskoczeniu – zupełnie świadomie zaczyna przekraczać granice nieporadności formalnej oraz fotograficznego banału (temat, kompozycja, światło, kadrowanie) i staje się z wolna internetową osobowością, „oglądaną” i czytaną przez uczestników życia sieciowego. To z myślą o nich Krzysztof Olechnicki napisał:

Fotografię można potraktować jako odbicie paradoksu kultury konsumpcyjnej, który polega na tym, że dokonując kulturowej „urawniłowki” na masową skalę, jednocześnie dopuszcza on, a nawet umożliwia, kontestację siebie samej. Zakładam, że zupełnie nowa forma ekspresji, jaką jest fotoblog, także jest odzwierciedleniem tej dwoistości. Jeśli mam rację, to w morzu fotoblogowej banalności i wtórności odnajdziemy też projekty niekonwencjonalne i twórcze, stawiające opór dominującej wizualności⁴.

A teraz zastanówmy się, czy Marlena Grewling jest typową fotoblogerką? Skoro prowadzi swojego bloga na portalu flog.pl, to pewnie jest nią, ale ponieważ nie znajdujemy tam żadnych ploteczek (także fotograficznych) z życia Autorki, to trudno mówić o jakiegokolwiek typowości ze sfery amatorsko-towarzyskiej. Ponieważ jednak także nie ma tam żadnych wpisów krytyczno-recenzenckich, żadnych usystematyzowanych okółofograficznych przemyśleń, to nie możemy tego bloga zaliczyć do grupy intelektualnych dzienników z opcją fotograficzną. Co więc znajdujemy na tym blogu? Głównie zdjęcia i to bez wyjątku wyprodukowane metodą digitalną. Piszę o tym w pierwszym akapicie: „Jest więc JA i cała reszta. Cała reszta zawiera miłe dla oka obrazy, jakich w Internecie znaleźć można tysiące, natomiast w zbiorze JA odnalazłem kadry, które

⁴ Krzysztof Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 15.

natychmiast przykuły moją uwagę”. To właśnie mając na myśli te obrazy, ze zbioru „JA”, które znalazły się tam nie bez powodu i – co dla mnie oczywiste – w ramach w pełni świadomego doboru, Marlana Grewling mówi: *Chyba trzeba się zastanowić, czym właściwie jest dla mnie fotografia, bo że jest swoistym spełnieniem, to niemal pewne. Ale pokazując swoje zdjęcia gdzieś w Internecie, czy w ogóle dzieląc się nimi z ludźmi, można myśleć tylko o sobie? Chyba nie mogę rościć sobie takiego prawa. Dla mnie fotografia jest niesamowitą formą wyrazu. Fotografujesz, a więc ukazujesz swoje wewnętrzne przeżycia, pokazujesz to, co człowiek ma w środku – w głowie, w sercu i w duszy. Fotografia pozwala mi odkryć to, co nieodkryte, co pobudza zmysły, ale i kształtuje osobowość. Co ważniejsze, ta fotografia powinna kształtować także odbiorcę. Dlatego też chyba muszę zacząć głębiej myśleć o tym wszystkim, po prostu pora zastanowić się nad miejscem fotografii w moim życiu.*

Myślę, że klucz do sedna sprawy i do zrozumienia przytoczonej przed chwilą autorefleksji młodej fotografki leży w zawartości zbioru JA. W tych kilkunastu kadrach, które – jak się domyślałam – razem wzięte tworzą dyskretnie obrysowany przyczółek większego projektu, są zapowiedzią działań skrywanych do tej pory przed okiem internetowego profana. Wchodząc do tego cyfrowego darkroomu bez wiedzy Autorki niczego się nie spodziewałem, niczego nie zakładałem, po prostu chciałem zobaczyć, czym się zajmuje i jak opisuje siebie i swój świat przy użyciu obrazów fotograficznych. I co? I zupełnie przypadkowo natknąłem się w tej niby-ciemni, czy raczej jaśni, na trzy (czarno-białe) obrazy, które mnie zaintrygowały? Czym? Swoją energią, przemyślaną estetyką i właśnie rodzajem przesłania ukrytego pod swoistą tajemniczością. Przyjrzyjmy im się zatem w takiej kolejności, w jakiej i ja je odkrywałem na swój prywatny użytek.

Autoportret („Autoportret przesłonięty”). Oto miętko zarysowany, niemal piktorialny kształt twarzy kobiecej, zakrytej częściowo (wertikalnie) przez opadające włosy. Klimat tego kadru przypomina poniekąd portrety Julii Margaret Cameron, tyle tylko, że widać w nim pewien dynamizm formalny, będący znakiem cyfrowej sprawności technologicznej. Jednak dzięki odarciu go z ferii barw (jakże łatwej, możliwej i zazwyczaj kuszącej amatorów), obraz ten nie traci nic ze swej ideowej szczerości, a poprzez prostotę gestu estetycznego, jaki pewnie był świadomą intencją Autorki, uzyskuje niebanalną siłę przekazu. Nie ma tu naśladowania czegokolwiek, jest „naga” próba zmierzenia się z własnym wizerunkiem, który właśnie odchodzi w niebyt (bo tamtej twarzy przecież już nie ma). Owszem, Autorka wygenerowała na tym obrazie pociągające piękno, ale nie jest to autoportret zachwyconej swoim wizerunkiem narcystycznej osobowości. Raczej mamy do czynienia z pięknem bolesnym i mrocznym, za którym ukrywa się jakaś tajemnica bytu lub metafizyki, a może jednego i drugiego. Piotr Chojnacki, autor wstępu do pokonkursowego katalogu „Portret”, pisze w „Słowie od jurora” między innymi: *Arystoteles pyta nas, dlaczego przedstawiamy swoje twarze. Czy dlatego, iż pokazują one jaki kto jest, jaki ma charakter, co myśli i czuje? Czy może dlatego, że dzięki nim najłatwiej można człowieka rozpoznać, określić? Te pytania brzmią podobnie we współczesnym świecie. A odpowiedź brzmi chyba tak: człowiek od wieków do dziś przedstawia swój wizerunek, aby poznać samego siebie*⁵. Jestem przekonany, że Marlena Grewling skupia się właśnie nad tym aspektem własnego bycia-w-czasie, bycia, czyli także przemijania. Chce poznać samą siebie poprzez utrwalanie, ale i poprzez badanie okiem kamery, własnej niepowtarzalności, jedyne fragmentu ciała, który – poza liniami papilarnymi – jest na zawsze przypisany do imienia, nazwiska, daty urodzenia i świata noszonego w głowie.

⁵ Piotr Chojnacki, *Słowo od jurora*, [w:] „Portret”, katalog pokonkursowy jedenastego ogólnopolskiego konkursu fotograficznego, Koło 2012, s. 5.

Podejrzewam, że nasza fotografka nie ma już złudzeń co do trwałości własnego wyglądu, ona już wie, że uroda przemija, zmieniają się rysy twarzy, a świat noszony w głowie (ludzka, jednostkowa świadomość) przepada bezpowrotnie wraz z ludzkim ciałem, tym w gruncie rzeczy boskim darem jednostkowego, materialnego bytu. A czy fotografia jest gwarantem oszukania strumienia czasu, ucieczki spod gilotyny rozpadu? Tylko pozornym gwarantem, bo przecież na zdjęciach obraz naszej twarzy istnieje tak długo, jak długo istnieje samo zdjęcie oraz jak długo istnieją ci, którzy chcą i mogą je oglądać. A owo tytułowe „przesłonięcie” bierze się nie tylko z faktu, że podczas sesji zdjęciowej ciemne włosy przesłoniły w pionie fragment twarzy, ukrywając przed widzami jedno oko. Ono bierze się także z tego, że Marlena Grewling oferując nam obraz swojej twarzy (sprzed kilku miesięcy) pokazuje nam tylko to, co i tak jest przesłonięte zagadką ludzkiej duszy i milczeniem na własny temat. Skonstatujmy zatem, że siłą tego zdjęcia jest także jego milcząca powaga oraz niespisana opowieść o niepokojach młodości, która dochodzi do nas spoza kadru.

Autoportret – Postać w krajobrazie („Bezszelstnie wydeptane ślady nadziei”). Na pierwszy rzut oka bardzo pogodna, lekko cyfrowo sepiowana, odrobinę inscenizowana sytuacja, która z jakiegoś powodu została utrwalona fotograficznie (digitalnie) i włączona do ważnego dla Autorki zbioru JA. Bez większego ryzyka można o nim (o tym kadrze) powiedzieć, że jest odmianą autoportretu w krajobrazie, czymś, co przypomina martwą naturę z człowiekiem. Cóż oznaczają przypisane przez Autorkę do tego obrazu słowa: „Bezszelstnie wydeptane ślady nadziei”? Jest to tylko jeszcze jedna poetycka fraza, rodzaj nastrojowego skojarzenia, jakimi Marlena Grewling sygnuje swoje fotografie, czy może klucz do odczytania warstwy narracyjnej tego obrazu? Spójrzmy i zastanówmy się, co to zdjęcie właściwie przedstawia, co na nim widać? Widzimy

na nim bosonogą młodą kobietę w powiewnej białej sukience, która z dziwną lekkością, ale i w pewnym skupieniu (bez – co ważne i zastanawiające – głupawej radości na twarzy) po prostu przemierza rozległą łąkę niekoszonej, trawiastej przestrzeni. Ta przestrzeń w zasadzie może znajdować się w wielu różnych miejscach naszego regionu, a inaczej rzecz nazywając, ona jest ze swej natury dosyć uniwersalna, a przy okazji z jednej strony wolna od zbędnej egzotyki i ekstremalnych tak zwanych „klimatów”, w czym na swoje nieszczęście lubują się niektórzy początkujący fotografowie, a z drugiej strony zdecydowanie otwarta na liryczną interpretację i literackie skojarzenia⁶. Tak więc owa młoda kobieta jest w ruchu – zbliża się do obserwatora, a przy tym gubi/rozrzuca (a może świadomie porzuca) kartki białego papieru. Skoro jest to autoportret, to siłą rzeczy zastanawia rola, jaką w tym kadrze pełni Marlena Grewling? Odgrywa tam samą siebie, czy może „wypożycza” swoją postać jakiejś osobie, jakiejś stworzonej przez siebie postaci literackiej, w którą się wciela? Tego się nie dowiemy patrząc. Możemy tylko snuć domysły i zastanawiać się, dlaczego w tym sielskim fragmencie krajobrazu jest tyle niekłamanej powagi. Nie wiemy też, co jest na tych porzucanych (bo chyba nie rozrzucanych bezrefleksyjnie) kartkach. Postać na fotografii pozbywa się ich pięknym, naturalnym ruchem lewej, uniesionej ko drzewom dłoni. Dobrze byłoby dowiedzieć się, czy na tych kartkach są jakieś teksty poetyckie (na przykład zanegowane i odrzucone w geście rezygnacji-refleksji), czy jest tam tylko biel papieru symbolizująca akt rozstania się Autorki z przeszłością? Tego też się nie dowiemy patrząc. I chyba dobrze się stało, że nie wiemy wszystkiego. Owe nie-

⁶ Ponieważ Autorka mieszka w Książu Wielkopolskim, niedaleko Śremu, to być może są to nadwarciańskie tereny zalewowe, które powszechnie tam występują między brzegiem rzeki a wałami przeciwpowodziowymi. Wskazuje na to także charakterystyczny dla tej krainy nadwarciański krajobraz, pełen wolnostojących drzew, konsekwentnie wycinanych zarośli, wysokich traw oraz wydeptanych lub wyjeżdżonych ścieżek i polnych traktów.

domówienia sprawiają, że oto mamy przed sobą dobrze skomponowany obraz, pełen psychologicznej głębi oraz egzystencjalnych zadziorów. Dzięki temu mogę z czystym sumieniem ucisnąć dłoń Autorce, która tym kadrem niemal na pewno nie wciela się w romantyczne Rusałki, Świtezianki, w nieszczęśliwe Topielice, ani w niewinną, czternastoletnią Zosię z „Pana Tadeusza”. Zdjęcie to w pierwszym odruchu zaciekawia, w drugim zastanawia, a w trzecim każe wziąć głębszy oddech i uciekać od interpretacyjnych schematów. Jego pierwszoplanowa, dojrzała liryczność po chwili odrzuca tani sentymentalizm i przeradza się w namysł nad kondycją właścicielki tego wizerunku.

Autoportret-Akt („Przebudzenie – 2”). Owa kondycja (psychiczna i fizyczna) Marleny Grewling wyjaśnia się poniekąd, gdy bierzemy do ręki trzeci obraz ze zbioru JA, który to zbiór swoją zawartością zwrócił na siebie moją uwagę. Nie wiem, czy te obrazy ze zbioru JA (tak inne od całej reszty wypełniającej wirtualne przestrzenie fotobloga) mogą definitywnie odmienić czyjekolwiek życie, ale fakt, że ich autorka uwierzyła w siłę obrazu fotograficznego (chwilowo tylko cyfrowego, który – o czym już wie – niezwykle łatwo zmanipulować), świadczy dobrze o jej szczerych motywacjach. Na pewno włożyła wiele wysiłku w realizację tego projektu, którego reprezentantem jest wybrany przeze mnie akt-autoportret. A to z kolei pozwala przypuszczać, że gdy osiągnie odpowiedni poziom sprawności w zakresie fotografii analogowej, być może wróci do tematu przy użyciu sprzętu mechanicznego, negatywu, powiększalnika, ciemni i odpowiednich światłoczułych papierów. Dzięki tej przemianie autorka omawianej tu triady lirycznej (ale i nie-lirycznej jednocześnie) sięgnie po cenioną przez znawców materię strictly fotograficzną – estetycznie, materialnie i emocjonalnie wolną, niezależną od internetowych wskaźników popularności. Akt-autoportret, który na potrzeby tego tekstu nazwałem „Przebudzenie – 2” (jak i po-

zostałe obrazy z tego cyklu), najpewniej symbolizuje rodzaj przemiany, jaka zachodzi we właścicielce tego ciała (tym razem oglądamy ciało bez twarzy), jest wizualnym opisem wykluwania się człowieka z mroku i niemocy, wychodzenia ku światłu i samowiedzy. Tak to widzę. Ta lapidarnie, ale i niezwykle dynamicznie zarysowana bryła, tworząca ludzkie, niepowtarzalne, absolutnie jednostkowe trwanie, ograniczone w przestrzeni własną fizycznością, jest młodą kobietą, która najwyraźniej próbuje rozplątać mroczne węzły swojej egzystencji. Zdjęcie jest nie tylko dobrze skomponowane, jest także wyposażone w rodzaj wewnętrznego światła, dzięki któremu owo ciało zostaje uwolnione od skojarzeń erotycznych, a jeżeli już do czegokolwiek można je przypisać w pierwszym odruchu percepcji, to raczej do greckiej rzeźby okresu klasycznego niż do współczesnych nagich monideł wykuwanych mniej czy bardziej udolnie zestawem lamp atelierowych.

*

Na koniec pozostaje mi już tylko wytłumaczyć się z tytułu „(Nie)Liryczna triada”. Rzecz w tym, że słowo triada ma przynajmniej sześć znaczeń odnotowanych przez *Wielki Słownik Wyrazów Obcych PWN*. Na stronie 1279 tego słownika czytamy: 1) triada – zespół trzech elementów zwykle powiązanych w pewien sposób; 2) triada – w filozofii Hegla trójstopniowy dialektyczny cykl rozwoju rzeczywistości, składający się z tezy, antytezy i syntezy. Odwołuję się do tych dwóch znaczeń, ponieważ trzy wybrane przeze mnie fotografie Marleny Grewling z całą pewnością są z sobą powiązane postacią autorki, osobą piszącego te słowa i formułą autoportretu. Natomiast, co do triady dialektycznej – gdyby chciał się wspinać na aż takie poziomy interpretacji obrazu fotograficznego – to z mojego wyłącznie punktu widzenia **Autoportret** byłby tezą, **Postać w krajobrazie** byłaby antytezą, **Akt** zaś, siłą rzeczy, choć pozbawiony twarzy (a może właśnie

dlatego) musiałby stać się syntezą cyklu rozwoju samoświadomości naszej bohaterki. Może jest w tym myśleniu pewne nadużycie, ale gdy zestawiam te trzy obrazy obok siebie, to zawsze najpierw widzę twarz z Autoportretu, potem Sylwetkę z krajobrazu, a całość tego oglądu niezmiennie zamyka się w moim odczuciu i jednocześnie podsumowuje fotografią Aktu. Zresztą ten syntetyzujący drogę życiową Autorki obraz nagiego ciała jest, w co nie wątpię, jej osobistym punktem wyjścia do nowych spraw i nieco już inaczej pojmowanych prawideł ludzkiego losu. Nie tylko zresztą w wersji fotograficznej. A dlaczego ta moja triada jest (Nie)Liryczna? Z bardzo prostego powodu. Pierwszoplanowa, bezdyskusyjna liryczność tych trzech obrazów dosyć szybko przechodzi w refleksyjność, ale tylko pod warunkiem, że odbiorca zatrzyma się przy tych zdjęciach nieco dłużej. Na tyle długo, aby dostrzec, że pod rysami twarzy, bielą sukienki i linią nagiego ciała kryje się coś jeszcze, co z lirycznością i pociągającym, słodkim pięknem młodości ma niewiele wspólnego.

*

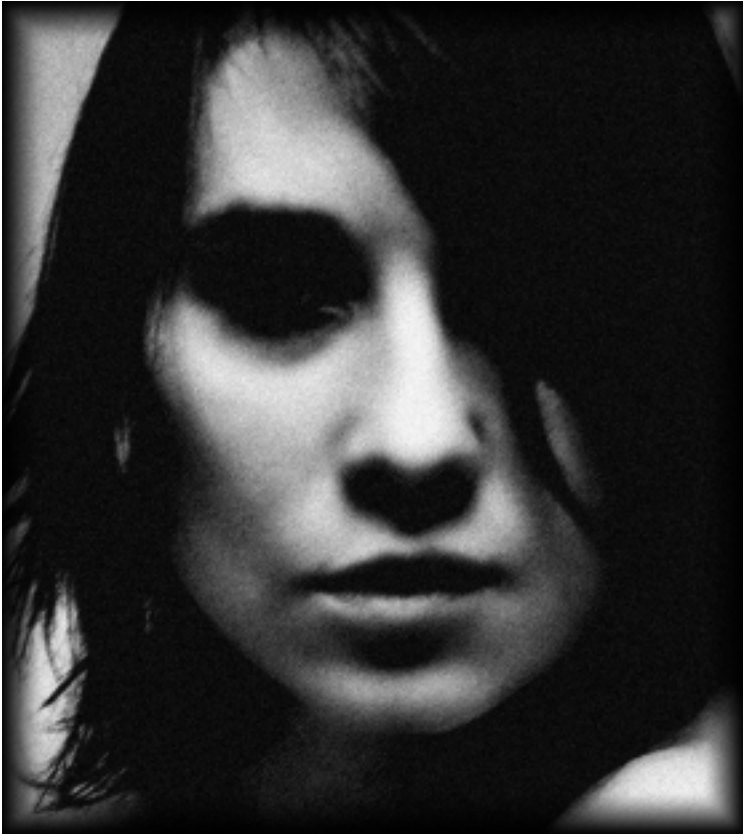
PS. Czyli posłowie do fotoksiążki Marleny Grewling. *Autoportret, czyli akt, czyli co? Umieszczone w tej książce kadry są pierwszym w pełni autorskim projektem fotograficznym (i literackim) Marleny Grewling, który – co ważne – nie jest prezentacją aktu tego typu, do jakiego przyzwyczaili nas profesjonaliści zafascynowani nagim kobiecym ciałem. We współczesnym rocku występują określenia „grunge” (grandź) i „garage rock” (rock garażowy), które można odnieść, przetransponować na pewien typ współcześnie uprawianej fotografii, w rodzaju fotografia uboga⁷, fotografia uliczna, fotografia z piwni-*

⁷ Określenie **fotografia uboga** zrodziło się w wyniku wielu rozmów Bogusława Biegowskiego i Lecha Szymanowskiego. W e-liście do Marleny Grewling Lech Szymanowski napisał, między innymi: *sympatyczne jest, że pojęcie „fotografii ubogiej”, które powstało podczas moich z Bogusiem*

cy. Wszystkie one charakteryzują się swoistym anarchizmem estetycznym w zakresie stosowania środków wyrazu i zabiegów formalnych. Dokładnie w ten sam nurt można wpisać akty-autoportrety prezentowane w książce. Wszystkie one powstały w dosyć surowych warunkach sprzętowych i oświetleniowych domowego studia Autorki. Tym studiem mogła być piwnica jak i fragment jej sypialni.

Dlaczego jednak warto zwrócić uwagę na te kadry wykonane cyfrowym Nikonem D3000? Ponieważ te akty-autoportrety nie są narcystycznym przekazem adresowanym do świata, nie są samozachwytem Marleny Grewling nad własnym, jeszcze młodym i pięknym ciałem. Są opowieścią o budzeniu się człowieka do samoświadomości, są metaforą ludzkiego losu uwikłanego w rozliczne ograniczenia, z których człowiek niekiedy potrafi wydostać się o własnych siłach. Stąd tytuł całości – „Przebudzenie”. Ponadto te obrazy, w których Autorka odkrywa, co zakryte i zakrywa, co odkryte (nie chodzi o nagość jako taką!) są zapowiedzią interesującej drogi twórczej utalentowanej fotografki. Ona tymi obrazami wkracza na ścieżkę wytyczoną wcześniej przez inne fotografujące kobiety. Teraz musi tylko od czystej intuicji przejść do w pełni świadomych działań i wyborów.

Biegowskim długich rozmów i korespondencji, za sprawą Krzysztofa Szymoniaka zaczyna żyć własnym życiem.



Autoportret



Autoportret – Postać w krajobrazie



Autoportret-Akt

Między etyką a estetyką, czyli mokry kolodion 160 lat później

1.

Bogusław Biegowski (rocznik 1965) pochodzi z Trzcianki. Tam, wraz z braćmi Andrzejem i Krzysztofem, w latach 1980-1985 został wyedukowany fotograficznie w pracowni Henryka Króla, który prowadził kółko fotograficzne przy Trzcianeckim Domu Kultury. Własną drogę twórczą rozpoczął już w okresie studiów na UAM (Etnologia i Historia Sztuki). Dzisiaj to znany poznański fotograf, profesjonalista pracujący na analogowym sprzęcie wielkoformatowym, niestrudzony propagator wiedzy fotograficznej, teoretyk i badacz miejsca fotografii we współczesnej kulturze, znawca XIX-wiecznych technik i technologii fotograficznych, wreszcie animator działań artystycznych w ramach „Światlicy – Kolektywu Fotograficznego” oraz Nadnoteckiej Fundacji Artystycznej, której jest prezesem. Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. W latach 1994-1998 prowadził pracownię Antropologii Fotografii w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w Poznaniu. Na okoliczność przygotowywanej do druku rozmowy, która w ramach serii Fotografowie Wielkopolski ukazała się w Poznaniu, do własnego biogramu wpisał między innymi: *Fotograf niezależny. Wykorzeniony estetycznie. Kolekcjonuje i użytkuje zabytkowe aparaty i receptury fotograficzne. Wierzy w utopie i światłoczułość soli srebra*¹.

W tej samej rozmowie, zapytany o ideę, która legła u źródeł jego zainteresowania analogową fotografią wielkoformatową,

¹ Bogusław Biegowski: *Moje nie-miejsca*, seria: Fotografowie Wielkopolski, autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu: Władysław Nielipiński, wydawca: WBPiCAK, Poznań 2010, s. 42.

odpowiada²: *U mnie ten akurat podział [na duży format i mały obrazek – przyp. K. Sz.] nie zachodził, bo ja fotografowałem komercyjnie dużym formatem. Ponieważ w tym się wyspecjalizowałem, to być może moje trwanie przy zapisie analogowym jest powodowane tym, że ta jakość, którą uzyskiwałem dzięki dużym kamerom, nie ma porównania z niczym innym. Tak więc granice technologiczne są ważne, bo one w prosty sposób wyznaczają te regiony, ale jest to też dalej posunięte, powiedzmy, gdy zachodzi kwestionowanie oczywistości zapisów, gdy pojawia się estetyka błędu, estetyka nonszalancji technologicznej – zdjęcia są szare, nieostre, mają specyficzną formę, taką na przykład, jaką w swoich fotografiach wypracował Paweł Żak. Mam na myśli odbitki litowe, do których on używa starych, przeterminowanych papierów. Żak uzyskuje dzięki temu nową wizualność, której w żaden sposób, nawet przy dużym wysiłku, nie da się wciągnąć w obieg użytkowy, komercyjny (...). Ja też to kultywuję w swoich fotografiach, które nazywam autorskimi czy własnymi.*

Skoro tak, to przypomnijmy, że Bogusław Biegowski jest jednym z niewielu polskich fotografów z powodzeniem uprawiających także XIX-wieczną technikę negatywową, która łączyła największą zaletę dagerotypii – ostrość, z największą zaletą kalotypii – możliwością reprodukcji. Pierwszy pokaz fotografowania przy użyciu szklanej płytki pokrytej mieszaniną kolodionu³ i jodku potasu (całość uczulano przez zanurzenie w kąpeli z azotanem srebra) odbyła się w roku 1851. Odkrywcą tej metody był Frederick Scott Archer, angielski rzeźbiarz, który wcześniej tworzył kalotypy swoich modeli służące jako studia postaci, o czym piszą autorzy „Almanachu fotografii”⁴. Cytując przywołane źródło, warto

² Op. cit., s. 18.

³ Kolodion to nitroceluloza rozpuszczona w eterze i alkoholu.

⁴ Barbara London, Jim Stone, John Upton: *Almanach fotografii*, wydanie X, HELION, Gliwice 2011, s. 347.

wspomnieć, że wadą kolodionu była konieczność naświetlania go i wywoływania na mokro. Tak więc wilgotną płytkę naświetlano w celu uzyskania utajonego obrazu, wywoływano w kwasie pirogallowym lub siarczku żelaza oraz utrwalano, płukano i suszono. Cały proces musiał się odbyć tam, gdzie wykonano zdjęcie, co oznaczało, że fotograf dźwigał ze sobą kompletną ciemnię⁵. Nic więc dziwnego, że dzisiejsi szlachetni amatorzy, uprawiający fotografię cyfrową, mogą z niedowierzaniem przyjmować do wiadomości takie oto wspomnienie amatora, stosującego technikę mokrego kolodionu, który w latach 60. XIX wieku zanotował: *Dotarłem do stacji kolejowej z ładunkiem zawierającym co następuje: obity mosiądzem aparat 9 x 11 cali o wadze 10 kg. Szczelnie zamknięta butelka z kąpielą w drewnianej skrzyni, zawierająca 2,5 l roztworu (azotanu srebra) o wadze 5,5 kg. Druga skrzynia o podobnej wadze z tuzinem płytek 9 x 11 cali. Skrzynia o wymiarach 60 x 46 x 30 cm i wadze około 13 kg, zawierająca obiektywy, chemikalia i wszystkie te sto jeden drobiazgów niezbędnych w dniu ciężkiej pracy. Statyw o długości ponad 1,5 m i wadze 2 kg. Namiot, który stanowi najporęczniejszą ciemnię, o podstawie metr na metr i wysokości około 2 m, z miejscem na wzmacniany stół – całość spakowana w skórzaną walizę o wadze ponad 18 kg. Łącznie wszystko ważyło około 55 kg.*⁶

2.

Idea zaprezentowania w praktyce techniki mokrego kolodionu na dwóch konińskich placach jesienią 2011 roku została włączona do większego przedsięwzięcia, które organizatorzy nazwali „Zobaczyć niewidoczne – zabawy fotograficzne”. Koordynujący ten projekt Beata Mazurek i Paweł Hejman, we wstępie otwierającym folder, który jest podsumowaniem wielotygodniowej imprezy, napisali: *Projekt „Zobaczyć niewi-*

⁵ Op. cit., s. 347.

⁶ Op. cit., s. 347.

doczne – zabawy fotograficzne” narodził się z potrzeby poznawania fotografii. Potrzeby, którą obserwujemy u osób korzystających z oferty konińskiego Centrum Kultury i Sztuki oraz której doświadczamy i my, pracując w instytucji zajmującej się m.in. edukacją artystyczną. Głównym celem projektu było upowszechnianie wiedzy o fotografii, ale też rozwój ekspresji twórczej oraz spowodowanie pewnego fermentu w mieście, poprzez włączenie do realizowanych akcji mieszkańców Konina. W ramach przedsięwzięcia zostało zorganizowanych szereg działań przybliżających fotografię w jej tradycyjnej postaci oraz podstawowe w fotografii zjawiska w nowej, interesującej formule. Sięgnęliśmy do początków. Dziś bowiem bardzo łatwo jest robić zdjęcia – dostęp do dobrego jakościowo sprzętu fotograficznego jest bezproblemowy, a i obsługa nie wymaga szczegółowej znajomości zagadnień związanych z optyką czy procesami chemicznymi. (...) Projekt adresowany był przede wszystkim do osób zainteresowanych tą dziedziną, które nie miały wcześniej do czynienia z fotografią tradycyjną. Chcieliśmy jednak uniknąć ograniczenia do jednej tylko grupy odbiorców, w związku z czym wybrane wydarzenia realizowane były w przestrzeni miejskiej, dostępne dla każdego.

Dla ścisłości tylko dodajmy, że na całość przedsięwzięcia składały się następujące zdarzenia z fotografią w roli głównej: **A.** warsztaty „Historyczne procesy fotograficzne” (techniki szlachetne), 17 września, prowadzenie: Jerzy Piątek; **B.** warsztaty „Fotografia bez aparatu” (m.in. fotografia otworkowa), 24 września, prowadzenie: Paweł Kula; **C.** akcja „Fotobus”, 26 września; autobus komunikacji miejskiej (linia nr 50) zamieniony został w ruchomą ciemnię optyczną. **D.** akcja „Odkurz analogą” i konkurs „Sceny uliczne” zakończony wystawą, 1 października; **E.** akcja „Mieszkańcy”, 7 października, prezentacja techniki mokrego kolodionu, prowadzenie: Bogusław Biegowski; **F.** akcja „Portret miasta”, 8-9 października, działanie fotograficzne z wykorzystaniem ruchomej, wielkoforma-

towej kamery otworkowej (2,5 x 1 m); akcję prowadził Kolektyw Fotograficzny – Świetlica z Poznania, który przywiózł skonstruowaną własnoręcznie jednostkę fotograficzną OBSCUR (camera obscura); **G.** wystawa „Zobaczyć niewidoczne”, 27 października – 10 listopada; **H.** wystawa fotografii „Przemienienie” Karoliny Aszyk, 4 listopada – 3 grudnia; **I.** wykłady Zbigniewa Treppy o fotografii, 3 i 4 listopada.

3.

Akcja „Mieszkańcy” Bogusława Biegowskiego odbywała się 7 października 2011 roku przed południem, na Placu Niepodległości (przy fontannie z koniem), oraz po południu na Placu Wolności w Starym Koninie. Było to autentyczne spotkanie przeszłości z teraźniejszością – ponieważ obok przenośnej ciemni (w której artyście asystowała fotografująca animatorka kultury Beata Mazurek) wyposażonej na wzór tych z drugiej połowy XIX stulecia, najważniejszym elementem konińskiego happeningu fotograficznego był stary, ciężki, bezmigawkowy aparat skrzynkowy na szklane płyty formatu 18 x 24 centymetry. Ten konkretny model wykorzystany w akcji „Mieszkańcy” pochodzi z roku 1949 i został wyprodukowany w ówczesnym ZSRR, skąd – via Białystok – trafił po latach do poznańskiej pracowni Bogusława Biegowskiego. Można ten aparat (oraz jego technologiczne zaplecze) obejrzeć w cytowanym już folderze dokumentującym projekt „Zobaczyć niewidzialne – zabawy fotograficzne”⁷, a także na stronie www.konińskiegoCKiS⁸ i na portalu „naszemiasto.pl”⁹. Skrzynkowe aparaty miechowe w XIX wieku produkowano w dwóch podstawo-

⁷ *Zobaczyć niewidoczne – zabawy fotograficzne*, Centrum Kultury i Sztuki w Koninie, Konin 2011, s. 27-28.

⁸ Patrz: http://www.zabawyfoto.ckis.konin.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=100:mieszkacy&catid=40:akcje&Itemid=92

⁹ Patrz: <http://konin.naszemiasto.pl/artykul/galeria/1113935,akcja-fotograficzna-mieszkancy-koninianie-na-starej,1597503,id,t,zid.html#galeria>

wych wersjach – atelierowej i podróżnej oraz w trzech odmianach konstrukcyjnych: francuskiej, niemieckiej i angielskiej. Porównując aparat wykorzystany przez B. Biegowskiego w Koninie z tym, co o tego typu sprzęcie pisze (wzbogacając tekst rycinami z epoki) w swojej książce Zenon Harasym¹⁰ (a konkretnie w rozdziałach zatytułowanych „Zakład fotograficzny w XIX wieku” oraz „W atelier i w plenerze”), można domniemywać, że portrety mieszkańców Konina wykonano aparatem podróznym typu niemieckiego.

Technika mokrego kolodionu, jak już wspomniano, wymaga przygotowania szklanej płytki pokrytej cienką warstwą substancji światłoczułej, ekspozycji oraz wywołania i utrwalenia obrazu w tym samym miejscu i w ciągu kilku zaledwie minut od wylania kolodionu na szkło. Kolodion zasychając traci czułość fotograficzną, stąd też poczynania fotografa, który wcześniej przygotował i dostarczył na miejsce pracy nieodzowne substancje chemiczne oraz szkło i naczynia ciemnowe, muszą być pewne, sprawne i najlepiej poparte wcześniejszym doświadczeniem. Jeżeli zatem na zdjęciach dokumentujących owo zdarzenie fotograficzne z udziałem mieszkańców Konina widać B. Biegowskiego w ochronnym fartuchu, w gumowych rękawiczkach, jak specjalną podpórką unieruchamia osoby portretowane, jak wylewa na szkło kolodion, krząta się przy aparacie, fotografuje i nadzoruje obróbkę płyt w udostępnionej obserwatorom przenośnej ciemni, to znaczy, że nie mamy do czynienia ze współczesnym teatrem alchemika, ale że tak właśnie pracował (i zarabiał na chleb) w drugiej połowie XIX stulecia wędrowny fotograf, który często cały swój dobytek taszczył na plecach, jeżeli nie posiadał własnego jucznego czworonoga. Unieruchamianie na kilka chwil osób portretowanych było koniecznością (nie atrakcją turystyczną), ponieważ przy maksymalnie korzystnych warunkach oświe-

¹⁰ Zenon Harasym: *Ze starego albumu. O dawnych fotografiach carte de visite i gabinet portrait*, wyd. BOSZ, Olsztyn 2011, s. 27 i 29.

tleniowych, o jakich wspominają znawcy materii, dla mokrego kolodionu minimum czasu ekspozycji wynosi aż 5 sekund. W roku 1851, gdy po raz pierwszy zastosowano tę metodę, był to wynik – jak na ówczesne realia i możliwości – po prostu rewelacyjny.

Ale nawet tak wyraźne skrócenie czasu naświetlania płyty uczulonej solami srebra uniemożliwiało fotografowanie jakichkolwiek obiektów znajdujących się w ruchu. Stąd też wszystkie bez wyjątku zdjęcia sprzed epoki aparatów migawkowych, na przykład dokumentujące zmagania wojenne, pokazują tylko materię statyczną, czyli – w przypadku wojny – zasłane trupami pole bitwy, ale już po bitwie. Owe 5 sekund osiągalne dla mokrego kolodionu w ściśle określonych warunkach siły światła, głównie w paśmie promieni UV, w warunkach konińskich, zastanych 7 października, przyjęło minimalny możliwy przedział 8 sekund. Wraz z upływem dnia, zwłaszcza w trakcie sesji popołudniowej, czasy ekspozycji przy kolejnych portretach zwiększały się do kilkunastu i kilkudziesięciu sekund. Ostatnie wówczas wykonane zdjęcie na konińskiej starówce, pod pomnikiem konia, na którym widzimy uczestników i organizatorów pleneru (z kręgu CKiS oraz Kolektywu Fotograficznego – Świetlica¹¹) wykonano przy ekspozycji trwającej 3 minuty. Stąd też – zakładając, że nie zastosowano wówczas usztywniających wszystkie obiekty podpórek (jak się okazało, tylko Beata Mazurek została w ten sposób unieruchomiona, zajmując miejsce wcześniej portretowanych mieszkańców Konina) – nie powinien dziwić fakt nieostrości większości postaci uwiecznionych w tym kadrze. Poza kadrem, co zrozumiałe, znalazła się osoba, której na trzy minuty powierzono zadanie obsługi sprzętu i naświetlenia płytki kolodionowej.

¹¹ Na zdjęciu od lewej stoją: Nikodem Biegowski, Przemysław Loba, Jędrzej Paszak, Witold Jagiełłowicz i Bogusław Biegowski (widmo za koniem); natomiast siedzą od lewej: Beata Mazurek, Paweł Hejman, pan Andrzej – kierowca CKiS i Radosław Anger.

Była nią Magda Krysińska z Konina. Główny sprawca działań, które można wpisać w ogólniejsze pojęcie archeologii fotografii, a jednocześnie kreator napowietrznej, kolodionowej wspólnoty fotograficznej, obsługujący swój wielkoformatowy aparat skrzynkowy z roku 1949, tym razem stanął z innymi w kadrze. Na zdjęciu jest wysokim, ciemnym widmem z prawej strony za koniem.

W efekcie tych działań B. Biegowski naświetlił 23 płytki szklane pokryte cienką warstwą światłoczułą, z czego na wystawę trafiły 23 odbitki, w tym 22 portrety indywidualne i jedno zdjęcie zbiorowe¹². Tę prezentację połączono z prezentacją sześciu wielkoformatowych panoram fragmentów Konina, wykonanych 8 i 9 października samojezdną kamerą otworową OBSCUR przez fotografów poznańskich skupionych w „Kolektywie Fotograficznym – Świetlica”. To, zakończone wystawą, działanie nosiło nazwę „Portret Miasta”. Ponieważ sportretowani uczestnicy akcji przyszli na wystawę, podczas wernisażu każdy z nich dostał swój portret – sygnowany i oprawiony przez artystę. Wszystko odbyło się zatem z pełnymi szykanami¹³ i z szacunkiem dla sztuki fotograficznej. Przede wszystkim jednak poważnie potraktowano uczestników happeningu. Zjawisko warte przemyślenia i po ludzku wzruszające. Tak oto, wbrew cyfrowej łatwości pozyskiwania i

¹² W dokumentacji CKiS istnieją 24 oświadczenia osób, które zapisały się do portretu kolodionowego. Są to: Rafał Czajkowski, Patrycja Dobrowolska, Zenon Gil, Irena Gorzelańczyk, Sylwia Jaszczak i Jim Wiśniewski (matka z dzieckiem), Damian Kasprzak, Magdalena Krysińska-Kałużna, Ewa Lichańska, Kinga Nowak, Kamila Otto, Jolanta Paluszyńska, Magdalena Pogorzelska, Wioletta Przybylska, Zdzisław Siwik, Aleksandra Sobiewska, Marek Sobkiewicz, Karolina Stamblewska, Michał Stamblewski, Sylwester Tararuj, Stanisław Urbaniak, Zbigniew Walkiewicz, Adriana Wasilewska, Ryszard Zalas, Tomasz Zgarda. Dwie osoby z tej listy nie zostały sfotografowane.

¹³ Dla ścisłości dodajmy, że jeden z bohaterów sesji musiał wcześniej wyjechać z Konina, przysłał więc po swój portret w zastępstwie siostrę.

kolportowania portretów (wizerunków), zamknął się pełen cykl analogowy. Zupełnie jak w XIX-wiecznym warsztacie, który B. Biegowski zrekonstruował, a życie pozytywnie zwerfikowało. Jednym słowem raz jeszcze zwyciężyła materia, materialność fotografii i energia światła wpisana w strukturę ziaren soli srebra.

4.

Owo fotograficzne spotkanie przeszłości z terażniejszością przyjęło nie tylko wymiar edukacyjny (w przypadku fotografującej młodzieży) i czysto poznawczy (w przypadku uczestniczącej w zdarzeniu publiczności). Okazało się ono bowiem także formą zderzenia analogowej tradycji (ponoć odchodzącej w niepamięć, co nie jest do końca prawdą) z cyfrową współczesnością i fotograficznego rzemiosła (w najlepszym i najpełniejszym tego słowa znaczeniu) z często bezrefleksyjną i pozbawioną jakiegokolwiek wiedzy fotoaktywnością posiadaczy wszelkiego rodzaju urządzeń z funkcją „foto”, zasilanych energią elektryczną. Ci ostatni na masową skalę rejestrują obrazy w systemie zero-jedynkowego kodu, który odwzorowuje fragmenty rzeczywistości nie w postaci przywołanej przed chwilą struktury ziaren soli srebra, a w formie digitalnych pikseli.

W tym miejscu przychodzi na myśl tekst Zbigniewa Tomaszczuka, traktujący o śmierci fotografii tradycyjnej, którego napisanie zaproponowała mu redakcja „Kwartalnika Fotografia”¹⁴. Pretekstem, jak twierdzi sam autor, do powstania tego tekstu miała być wystawa prac Andrzeja Różyckiego, która pod znamienym tytułem: „W hołdzie śp. fotografii analogowej”, eksponowana była w Galerii Art NEW media w Warszawie, w maju i czerwcu 2009 roku. Tak więc Z. Tomaszczuk

¹⁴ Zbigniew Tomaszczuk: *Kilka refleksji na temat „śmierci fotografii tradycyjnej”*, [w:] „Kwartalnik Fotografia”, nr 35/2010, s. 96-97.

skonstruował swój tekst (wpisując go w klamrę przemysła A. Różyckiego) na zasadzie wskazania sześciu przykładów „z życia wziętych”, które – obudowane krótkim komentarzem – zamykają się refleksją definiującą i uniwersalizującą poszczególne przesłanki wymierania fotografii tradycyjnej. Owa typologia zagłady jest interesującą próbą opisu znanego niemal powszechnie zjawiska cyfryzacji świata fotografii, ponieważ jej autor odwołuje się do zjawisk oczywistych, prostych i zrozumiałych (zbiera je i gromadzi w jednym zbiorze doświadczeń ontologicznych), dla dobra sprawy nie obudowując ich nadmiernie tkanką łączną metajęzyka rodem z dyskursu filozofii i kulturoznawstwa. Na to, jak sądzę, przyjdzie odpowiedni czas w niezbyt odległej przyszłości, choć nie ulega również wątpliwości, że każdy opis zjawiska zmieniającego świat i każda próba ujęcia go w formułę objaśniającej refleksji jest niemal zawsze spóźniona w stosunku do nagich faktów i siłą rzeczy nie nadąza (bo nadążyć nie może) za stale na naszych oczach ewoluującym tu i teraz. Także tym fotograficznym.

I tak, gdy oglądałem dokumentację fotograficzną zdarzenia pod nazwą akcja „Mieszkańcy”, którego głównym ogniwem był B. Biegowski ze swoim aparatem i swoją ciemnią, od razu rzuciła mi się w oczy pewna prawidłowość – on był sam, ze swoim kawałkiem analogowej, a nawet przedmigawkowej, rzeczywistości fotograficznej, natomiast wokół niego poruszało się kilkadziesiąt fotografujących osób, które (jak można się tylko domyślać) prawie na pewno posługiwały się niemal wyłącznie sprzętem cyfrowym. Na tych zdjęciach widać ludzi z telefonami komórkowymi i niewielkimi kompaktami w geście kadrowania na podglądzie, a także z cyfrowymi lustrzankami, wśród których wyróżniała się Izabela Kolasińska, szefowa konińskiego oddziału „Głosu Wielkopolskiego”. Ten obraz doskonale współgra z „refleksją drugą”, z przywołanej typologii wymierania fotografii tradycyjnej. Zbigniew Tomaszczuk podsumowuje ją słowami: *Śmierć fotografii analogowej to*

śmierć fotografii jako techniki dla wybranych operatorów aparatów. Wybranych, czyli nielicznych, tych, którzy – kosztem pewnych wyrzeczeń – zainwestowali energię, czas i pieniądze w edukację, wiedzę, umiejętności i sprzęt.

Kiedy natomiast pojechałem 2 września do Konina (a więc kilka dni po wernisażu) obejrzeć wystawę kolodionowych portretów B. Biegowskiego, to – kontemplując w pustej sali wystawowej „Wieży Ciśnień” obrazy stworzone (nie?) ludzką ręką i siłą światła – doszedłem do wniosku, że rację ma Z. Tomaszczuk, gdy w swojej „refleksji piątej” twierdzi: *Śmierć fotografii analogowej to zanik stanu energetycznego atomów siatki krystalicznej związków srebra zawartych w obrazie utajonym.* Przyglądając się tym obrazom dłużej, badając wzrokiem tkankę niedoskonałej, a nawet miejscami uszkodzonej, warstwy zaschniętego na szybie kolodionu, mogłem mieć pewność, że obcuje z czystą materią, z naturą, a nie z kulturą Photoshopa, który w cyfrowej ofercie programu komputerowego posiada takie same, lub podobne, jak na portretach Biegowskiego zjawiska i efekty specjalne. Są one w wersji cyfrowej jedną z wielu możliwych do wykorzystania zabawek naśladujących estetykę błędu i niedoskonałość materii analogowej. Ich zastosowanie bywa formą podrasowywania estetycznie nijakich, a wręcz banalnie ładnych obrazków cyfrowych. Ma więc rację Z. Tomaszczuk, gdy w „refleksji trzeciej” zauważa: *Śmierć fotografii analogowej to przesunięcie akcentu z aktu fotografowania w kierunku postprodukcji.*

5.

Tak. Stoję więc w konińskiej Galerii „Wieża Ciśnień”, przyglądam się dwudziestu dwóm postaciom, które patrzą na mnie z portretów wykonanych w technice mokrego kolodionu, i zastanawiam się. Próbuję odpowiedzieć sobie na kilka pytań, jakie powstają i rosną w mojej głowie, gdyż obcowanie ze

sztuką zawsze sprawiało mi dziwny (niebanalny, niesomatyczny) rodzaj przyjemności, ale też budziło pewien niepokój (nazwijmy go niepokojem intelektualnym), bo... Może czegoś nie rozumiem. Może coś jest dla mnie zakryte. Może mam przed sobą nie to, co sądzę, że widzę. Może nie potrafię czegoś rozkodować. Może nie jest mi dane zajrzeć w głąb nieznanego wciąż języka sztuki. Intuicja, także jakiś wewnętrzny mechanizm odsiewania dobra od zła oraz prawdy od fałszu, często ułatwiały mi sensowne, ale i pozarozumowe wyprawy w świat tejsze sztuki. Mam tu na myśli malarstwo, literaturę, film, teatr, muzykę, ale i fotografię. Ta ostatnia towarzyszy mi od 45 lat. Jest, obok literatury, obecna w moim życiu pod postacią pewnej, po amatorsku rozwijanej praktyki, uprawianego przez lata zawodu dziennikarza, jest także częścią mojej osobistej semiologii codzienności¹⁵, a więc systemem znaków, przy pomocy których próbuję komunikować się z otoczeniem. Przed kilku laty wróciłem do fotografii, jako sfery działań praktycznych, już świadomie poszukując w niej spełnienia pewnych ważnych dla mnie wątków, nie tylko z obrębu egzystencji. Przede wszystkim jednak zacząłem zgłębiać tajniki fotografii z pozycji obserwatora, poszukiwacza, eksploratora, czeladnika w warsztacie, czy może raczej w labiryncie myśli. To dlatego, stojąc przed fotograficznymi portretami nieznanymi mi osób, które od początku do końca ręcznie, rzemieślniczo wręcz, wykonał B. Biegowski, próbuję zrozumieć to, co widzę, na co patrzę, próbuję odpowiedzieć sobie na pytanie, czym są te obrazy dla artysty (dla ich twórcy), czym są dla tych, których sylwetki i twarze odwzorowują, czym są wreszcie dla współczesnej fotografii?

Zacznijmy od stwierdzenia, że na tych fotografiach dostrzegam obcych mi ludzi. Najprawdopodobniej wszyscy są mieszkańcami Konina. Z widzenia znam tylko jednego z nich (przy-

¹⁵ W tym miejscu sparafrazowałem tytuł książki Umberta Eco: *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1996.

stojny młodzieniec w jasnym prochowcu), bo spotkałem go dwa lata temu na warsztatach fotograficznych w Licheniu, ale to nie zmienia istoty sprawy, gdyż o nim wiem równie mało, jak o całej reszcie sportretowanych postaci. Tak więc nic o nich nie wiem, poza tym, że są zbiorem dosyć przypadkowym, dobranym przez los i organizatorów. Łączy ich jedno – wszyscy podpisali zgodę na wykorzystanie swoich wizerunków w celach artystycznych. Nic ich poza tym nie określa społecznie (bo to nie są portrety z kolekcji Sandera realizowane w ściśle określonej konwencji), nic mi nie sygnalizują ich ubiory, fryzury, dłonie (ukryte w kieszeniach, poza kadrem albo splecione na podołku) – z wyjątkiem tego, że odróżniam kobietę od mężczyzny, osobę młodą od osoby starszej, kogoś, kto jest skłonny dbać o swój wygląd (modny, oryginalny ubiór), od kogoś innego, kto ubiera się przeciętnie, szaro, nijako. Wszyscy ci ludzie z portretów patrzą na mnie, widza i odbiorcę sztuki. Zanim znaleźli się na tych portretach, wprawdzie przez kilka lub kilkanaście sekund, unieruchomieni, patrzyli w obiektyw, a sportretowani zostali w sposób, o którym zawodowy artysta fotograf powie: klasyczny w formie portret kobiety lub mężczyzny, tyle że nie studyjny, bez aranżacji i sztucznego oświetlenia, zrealizowany w otwartej przestrzeni miasta, czyli w warunkach, w jakich w XIX wieku pracowali wędrowni fotografowie.

Rozpatrując te fotogramy w kategoriach dzisiejszych reżimów estetycznych, jakich wymaga od fotografii kultura masowa, oparta na kulcie piękna, konsumpcji, młodości i niczym niezamąconej atrakcyjności seksualnej, musiałbym nazwać je brzydkimi, nieudanymi, wręcz pokracznymi. One jednak z jakiegoś powodu przyciągają mój wzrok, zaciekawiają – pewnie dlatego, że są prawdziwe. Odnoszę wrażenie, że mogłyby wisieć na ścianie w moim mieszkaniu, jako przejaw ekspresji artystycznej konkretnego fotografa, znanego mi z imienia i nazwiska. Ale także mogłyby wisieć w wielu innych miej-

scach (muzea, uczelnie artystyczne, galerie w wielkich centrach kultury i sztuki współczesnej), jako dowód rzeczowy trwania ich twórcy na straży określonego systemu wartości, czy nawet – żeby ująć to dobitnie – analogowej myśli fotograficznej czerpiącej energię ze źródeł, odwołującej się do tych źródeł poprzez jak najbardziej współczesną teorię i praktykę.

6.

Idźmy dalej. Co – poza własną podobizną – mogą na tych kadrach odnaleźć ci, których wizerunki zdyktował fotograf Biegowski? I od razu pytanie następne: czy może być dla nich ważne to, że zdyktował im te wizerunki w procesie dosyć już egzotycznego, a wręcz niebywałego (w porównaniu z dzisiejszymi standardami) rękodziela fotograficznego, jakim była w przeszłości i nadal jest wielkoformatowa technika mokrego kolodionu? Jeżeli bohaterowie obu konińskich sesji kolodionowych mają świadomość, że uczestniczyli w jakiejś przygodzie artystycznej, w czymś niebanalnym, w odkrywaniu na nowo piękna oraz swoistej magii działań fotograficznych, które rozgrywają się na styku energii światła i soli srebra – to edukacyjny i poznawczy cel akcji „Mieszkańcy” można uznać za osiągnięty. Wyobrażam sobie, że osoby sportretowane przez Biegowskiego, oprócz własnych wizerunków i podobizn, mogą na tych zdjęciach dojrzeć także kawałek własnego świata, takim jakim on jest, bez upiększeń i cenzury, bez szumu informacyjnego i medialnego zakłamania.

A co z tego wszystkiego ma artysta, który z widocznym opatrunkiem na prawej ręce¹⁶ i z niekłamana pasją w sercu podjął

¹⁶ Bogusław Biegowski dwa dni przed wyjazdem do Konina, przygotowując mieszkankę kolodionową, poparzył się dotkliwie, gdy wybuchły mu w pracowni łatwopalne opary eteru. Opatrunek jego prawej ręki jest dobrze widoczny na wielu zdjęciach dokumentujących akcję „Mieszkańcy”, do których odwołuję się w przypisie 8 i 9.

się w przestrzeni miejskiej dzieła prezentacji zamierzczej techniki fotograficznej, przylączając się tym samym do elitar- nego grona animatorów i badaczy z obszaru zataczającej coraz szersze kręgi archeologii fotografii? Poza kolejnym doświad- czeniem, będącym formą ćwiczenia warsztatowego, autor tych portretów – jak mniemam – uzyskał potwierdzenie pewnej idei, będącej rodzajem azymutu i drogowskazu, która w jego konkretnym przypadku sprowadza się do wierności prawdzie w fotografii i wiary w osiągnięcie własnej, rozpoznawalnej stylistyki. Chodzi o możliwości, jakie w poszukiwaniu owej stylistyki stwarza fotografia analogowa, tradycyjna chemia, przeterminowany papier, skala szarości jako dominanta w fotografii wielkoformatowej potocznie zwanej fotografią czar- no-białą. Przy okazji zaprezentowanych w konińskiej Galerii „Wieża Ciśnień” portretów kolodionowych można mówić o estetyce błędu, ale ze znanych mi wypowiedzi B. Biegowskie- go wynika, że nie interesuje go estetyka błędu jako metoda, czy rodzaj fiksacji (według złudnej zasady: im gorzej tym lepiej), ale jedynie jako rodzaj przebłysku, niespodziewanego otwarcia na ewentualne nowe sposoby obrazowania.

Na koniec refleksja natury, dajmy na to, ogólniejszej, sprowo- kowana po części wypowiedzią prasową Zbigniewa Mikołej- ko¹⁷, profesora w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w War- szawie, który zapytany przez dziennikarkę „Rzeczpospolitej”, czy ratunkiem dla dzisiejszego człowieka może być kultura, odpowiada: *Bywa ratunkiem. Dziś wielu chwali się, że nie przeczytało żadnej książki, nie czyta gazet. Że funkcjonuje jako tatarak albo inne stworzenie. Wiedzie życie biologiczne, lecz pozakulturowe. Na dodatek coraz bardziej stroni od rozróż- niania dobra i zła. Znamiennym przykładem jest „Melancho- lia” Larsa von Triera. Film piękny, estetycznie wysmakowany,*

¹⁷ Zbigniew Mikołejko: *Sztuka wybierania między dobrem i złem*, rozmowa Małgorzaty Piwowar, [w:] „Rzeczpospolita” z dnia 7-8 stycznia 2012, s. A11.

tyle że rozgrywający się poza dobrem i złem. To niebezpieczne. Kierkegaard uważał, że istnieje życie estetyczne, abstrahujące od dobra i zła, i etyczne – polegające na wyborze między dobrem i złem w całej rozciągłości. Mam wrażenie, że punkt ciężkości kultury przesunął się w stronę życia estetycznego, przy czym często jest to marna i tandetna estetyka.

Gdyby główną myśl tej wypowiedzi przetransponować na grunt fotografii (wszak fotografia to znacząca część współczesnej kultury), a potem w miejsce dobra i zła wstawić pojęcia prawdy i kłamstwa, to otrzymalibyśmy taką oto konstrukcję myślową: istnieje fotografia estetyczna, abstrahująca od prawdy i kłamstwa, i fotografia etyczna – polegająca na wyborze między prawdą a kłamstwem w całej ich rozciągłości. Mam wrażenie, że punkt ciężkości kultury fotograficznej przesunął się w stronę działań estetycznych, przy czym często jest to marna i tandetna estetyka. Osobiście zatem uważam, że fotograficzne działania Biegowskiego, także te z Konina, warto (należy?) rozpatrywać najpierw w kategoriach etycznych, a dopiero potem przykładać do tego miarę norm estetycznych. Wiele wskazuje bowiem na to, że w twórczości autora „Zielnika Piłskiego” i konińskich portretów kolodionowych etyka jest bazą, a estetyka nadbudową.

Mam świadomość, że cały ten zabieg można rozpatrywać w kategoriach intelektualnego nadużycia i nieuprawnionej niczym prowokacji, ale skoro tak się stało, to niech już mądrzejsi ode mnie w przyпыłwie dobrej woli i zwyczajnej zyczliwości podejmą w wolnej chwili ten właśnie nurt rozważań, aby nadać mu w pełni uprawnioną formę oraz napełnić go treścią godną wagi problemu.









Z konińskiej wystawy mokrego kolodionu. Portrety wykonane przez Bogusława Biegowskiego. Fot. (4 x) K. Szymoniak

„Zielnik Pilski”, czyli o czym jest fotografia?

1.

W nocy z 9 na 10 lutego 2012 roku za oknem mojego domu/mieszkania jest minus 14 stopni C. Ten niewielki dom (a właściwie mały domek) stoi na wschodnim przedmieściu Gniezna. Za tydzień (a dokładnie za osiem dni), z piątku na sobotę, podobną mroźną noc mam spędzić w Wągrowcu. Wczoraj wieczorem (9 lutego) rozmawiałem w Poznaniu o fotografii z Bogusławem Biegowskim. O fotografii mam z nim rozmawiać także 17 lutego wieczorem w Wągrowcu. Nasze rozmowy o fotografowaniu i fotografii niekiedy zaczynają się od pytań i pytaniem się kończą. W nocy z 9 na 10 lutego miałem sen. Śniło mi się, że czytam list Bogusława Biegowskiego do kolegów fotografów, który zaczynał się słowami: „Nie mogę was z sobą zabrać”. W tym śnie dom był pełen ludzi (kobiet i mężczyzn) w wieku sprzyjającym kontaktom towarzyskim. Bogusław Biegowski rozdał ten list (zadrukowaną kartkę papieru) wszystkim obecnym w tym śnie osobom. Osoby te, czyli fotografowie, którzy weszli do tego snu, zadawały pytania, chciały wiedzieć coś więcej, chciały zrozumieć, ale autor listu odsyłał ich do źródła, czyli do listu. Tam jest wszystko – powiedział – co chcecie wiedzieć, a co ja chciałem wam przekazać.

Ja, piszący te słowa, śniąc ów sen, nie poznałem treści listu. Pamiętam tylko to pierwsze zdanie: „Nie mogę was z sobą zabrać”. Tak więc nie wiem, co autor tego listu chciał ponad to przekazać swoim kolegom fotografom, nie wiem też, czego oni chcieli się dowiedzieć od autora listu. Obu tych kwestii mogę się tylko domyślać, ale i w tym wypadku nie mogę być

pewien, czy moja ciekawość nie prowadzi mnie na manowce. Pierwszy i jedyny w zasadzie trop, który mógłby w jakikolwiek sposób rozjaśnić nieco zagadkę mojego snu, ma związek z czymś, co zdarzyło się dwa lata temu, a konkretnie 5 i 6 lutego 2010 roku. Wtedy właśnie poznałem Bogusława Biegowskiego. Spotkaliśmy się w Licheniu, gdzie on miał prowadzić warsztaty fotograficzne dla dorosłych amatorów, zorganizowane przez konińskie Centrum Kultury i Sztuki (w osobach Beaty Mazurek i Pawła Hejmana) oraz WBPiCAK, a ja przygotowywałem się do kolejnej rozmowy z cyklu Fotografowie Wielkopolski. Przypomnijmy, że ową serię od początku koordynował Władysław Nielipiński, a zaczęła się ona ukazywać w roku 2009 pod winietą Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Pojechałem do Lichenia, żeby poznać Bogusława Biegowskiego bez pośpiechu, z daleka od intelektualnych płycizn, dziennikarskich newsów i szumu informacyjnego, żeby zobaczyć, jak pracuje oraz dowiedzieć się, co myśli o fotografowaniu i fotografii. Rozmowa z nim miała w jakiś sposób przesądzić o losach całej serii oraz mojej obecności w tym przedsięwzięciu, obliczonym na kilka lat¹.

Najistotniejszy z tamtego spotkania – dla obecnych rozważań – był drugi dzień warsztatów, kiedy to organizatorzy zaprosili wszystkich uczestników zajęć na plener fotograficzny do otwartej dla wiernych, ale opustoszałej w środku zimy (i podczas trzaskających mrozów) licheńskiej Bazyliki. Było nas tam w sumie kilkanaście osób (może nawet dwadzieścia, z organizatorami) i miejscowy przewodnik, który udostępnił przyszłym mistrzom obiektywu wszystkie atrakcyjne (z fotograficznego punktu widzenia) pomieszczenia, poziomy i zakamarki tej ogromnej świątyni – od przyziemia, przez balkon

¹ Rozmowa ta ukazała się pod tytułem „*Moje nie-miejsca*” i była piątą rozmową w serii Fotografowie Wielkopolski, po Waldemarze Śliwczynskim, Pawle Kosickim, Macieju Frankowskim i Piotrze Chojnackim.

wewnętrzny, na wieży widokowej skończywszy. Pamiętam, że Bogusław Biegowski oderwał się nagle od grupy po obejrzeniu pomieszczeń przyziemia i – nikomu się nie tłumacząc – zniknął reszcie towarzystwa z oczu. Tego dnia, czyli 6 lutego, gdy wszyscy bez wyjątku uczestnicy warsztatów przez dwie godziny zapisywali na kartach pamięci swoich cyfrowych aparatów fotograficznych dziesiątki, a właściwie setki kadrów/plików (bo to przecież nic nie kosztuje), on w całkowitej ciszy i samotności rozstawił swój podróżny aparat skrzynkowy formatu 9 x 12 cm, aby sfotografować jedno tylko miejsce, jeden motyw. Było to pomieszczenie wypełnione kilkunastoma wielkimi agawami w drewnianych donicach, które tam najzwyczajniej zimowały. Fotografia ta weszła potem do naszej rozmowy, jako czarno-biały obraz zamykający książkę². Przedstawia gęszcz kolczastych ramion-liści (wypełniających cały kadr) na tle małego fragmentu ściany i jeszcze mniejszego fragmentu rzygającego światłem okna. Jeżeliby czytać ten obraz wprost, interpretując go 1 do 1 według tego, co na nim widać, to nie ma w nim nic z architektonicznego ogromu i estetycznej wyjątkowości licheńskiej Bazyliki. Gdyby nie ukierunkowujący odbiorcę podpis pod zdjęciem, to niemal na pewno nikt z tych, którzy nigdy nie widzieli w Licheniu pomieszczenia wypełnionego ogromnymi kaktusami, nie byłby w stanie przyporządkować tej fotografii do zbioru istniejących już obrazów fotograficznych świątyni, opisujących i ukazujących ją na wiele możliwych, jakże różnych zresztą, sposobów. Autor tego zdjęcia powiedział potem, że skoro podczas pobytu w Licheniu zabrakło mu odpowiedniego narzędzia (cytat: „Chciałbym mieć wtedy dużą kamerę cyfrową i oddać z jej pomocą każdą grudkę złota”), którym mógłby sfotografować wszechobecny tam bizantyński przepych, to skupił się wy-

² Bogusław Biegowski, *Moje nie-miejsca*, fotografia na stronie 41 pt. „Bazylika w Licheniu” (skan z negatywu), wyd. WBPiCAK, autor rozmowy – Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu – Władysław Nielipiński, Poznań 2010.

łącznie na tych kilkunastu agawach jako symbolu i jednocześnie kwintesencji licheńskiego przepychu, nadmiaru, zagęszczenia. Czy ta opowieść cokolwiek wyjaśnia i ma jakikolwiek związek z frazą: „Nie mogę was z sobą zabrać”? Jest to zaledwie trop, ale – jak mniemam – dosyć wyrazisty.

2.

Ok. Zanim zaczniecie oglądać i badać „Zielnik Piłski” Bogusława Biegowskiego, wpierw spróbujcie obejrzeć i zbadać cztery, zresztą pierwsze z brzegu, czarno-białe filmy: „Osieć i pół” Frederica Felliniego, „Matnię” Romana Polańskiego, „Ostatni dzień lata” Tadeusza Konwickiego, „Stan rzeczy” Wima Wendersa. Co je łączy z punktu widzenia naszych rozważań? Tylko to, że są bardzo fotograficzne. W każdym razie nie zamierzam dorabiać do tego filmowego czteropaku żadnej dodatkowej historyjki, czy nawet historii. Nie jestem ideologiem ani sprzedawcą reklam. Wystarczy mi zatem cytaty z filmu Wima Wendersa: „Cóż – życie jest w kolorze, ale czerń i biel są bardziej realistyczne”. Nie twierdzę także, jakoby te filmy miały cokolwiek wspólnego z „Zielnikiem Piłskim”, chcę tylko wskazać czytającej publiczności pewien niebanalny rys psychologiczny w zakresie postrzegania świata (takim, jakim on jest), pewien sposób myślenia fotografią, cenny, interesujący i ważny w dorobku Biegowskiego, a niezależnie od wszystkiego materializujący się między innymi także w twórczości kilku utalentowanych, przywołanych tu reżyserów. To oni, artyści kina, zwłaszcza ci niekomercyjni, dochodzą z czasem do wniosku, że kino czarno-białe jest o życiu, które się toczy naprawdę. A skoro tak, to ludzie – spragnieni kolorowych fabuł o nie-życiu – nie chcą tego oglądać. Zapytajmy teraz, czy ludzie, zwłaszcza mieszkańcy wielkich i dużych miast oraz rozsianych po kraju miast średniej wielkości, bezrefleksyjnie zanurzeni w przestrzeni opanowanej przez kolorowe obrazy fotograficzne niewiadomego często pochodzenia, chcą

dzisiaj oglądać czarno-białe fotografie? Zwłaszcza oglądać świadomie? I jeszcze jedno: skoro kino czarno-białe jest o życiu, które się toczy naprawdę, to o czym jest niekomercyjna czarno-biała fotografia? Zwłaszcza analogowa? Kiedy już poradzimy (poradzicie) sobie z tymi dwoma zagadnieniami, zajrzyjmy (zajrzyjcie) do świata fotografii Bogusława Biegowskiego i zastanówmy (zastanówcie) się przez chwilę, o czym jego czarno-białe, analogowe, niekomercyjny „Zielnik Piłski”?

Wystawa prac fotograficznych pod takim właśnie tytułem pojawiła się po raz pierwszy 2 lipca 2011 roku Wągrowcu, w galerii Miejskiego Domu Kultury. Wystawie, na którą składały się stykówki formatu 9 x 12 cm oraz kilka stykówek 4 x 5 cala³, towarzyszył skromny folder, na szczęście zaopatrzony w interesujący tekst. Wyszedł on spod ręki autora zdjęć. Fotografowie zazwyczaj takich tekstów nie piszą, wręcz wzbraniają się przed tego typu twórczością, ale to, co potrafi z pożytkiem dla sprawy napisać o sobie (o swoich działaniach fotograficznych) B. Biegowski, jest wprowadzeniem i refleksją wysokiej próby. Zresztą, co tu dywagować, niech przemówi słowo:

Geneza projektu. Bezpośrednim impulsem do realizacji tematu była autorska kartka fotograficzna, którą otrzymałem niedawno od Rafała Nadolnego, świetlicowego rezydenta w stolicy⁴. Fotografia przedstawia zwielokrotniony, ekspresyjny obraz samolotu-pomnika w Skierniewicach. Tytuł pracy: „*Było sobie województwo*”. Uświadomiłem sobie, że Mojego Województwa⁵ też już nie ma. Wykonywane przez

³ Otwierająca wystawę fotografia („Wał Pomorski”, ostatnia w Aneksie) została wykonana w formacie 18 x 24 cm.

⁴ Chodzi o jednego z uczestników działań „Kolektywu Fotograficznego – Świetlica”. Więcej na ten temat [w:] *Moje nie-miejsca*, rozmowa z Bogusławem Biegowskim, op. cit. s. 28-40.

⁵ W tym tekście B. Biegowski mówi o dawnym województwie piłskim, w obrębie którego znajdowała się także jego rodzinna Trzcianka.

lata fotografie bez żadnego konkretnego celu i przeznaczenia zaczęły powoli układać się w pary, dłuższe sekwencje i ciągi. Tak rodziła się idea zbioru, kolekcji fotografii przedstawiających coś, czego już nie ma. Czegoś przeszłego, martwego i zaszuszonego, poźółkłego i usystematyzowanego oraz przeraźliwie pozbawionego wyrazu. Zielnik z jednakową skrupulatnością kolekcjonuje zarówno wizerunki endemicznych okazów, np. monstrialne betonowe miecze strzegące wjazdu do wnętrza terytorium, ale też typowe kolejowe wieże ciśnień. Tworzenie dokumentu to pionierska wyprawa w głąb własnego archiwum, ale i bieżąca praca w terenie. Dotarcie do „przezroczystrych”, niewidzialnych artefaktów, wcześniej nieświadomych. Wszystkie prezentowane na wystawie prace powstały w XXI wieku, już po likwidacji Województwa. Wystawiane po raz pierwszy w Wągrowcu kopie stykowe są jedynymi, autorskimi egzemplarzami fotografii. Formalna różnorodność prezentowanych prac stanowi świadectwo wątpliwości i poszukiwań oraz wiary w magiczną moc fotograficznego oryginału. Zbiór nie ma ambicji bycia pilską monografią. Na przykład pominięta (z wyjątkiem jednej fotografii na wystawie) została Trzcianka, która ma osobny, jeszcze nie prezentowany, zbiór zdjęć pt. T.R. Schonlanke.

Pozostałe dwie części tego tekstu, czyli „**Pilskość. Pochodzenie mitu**” oraz „**Moje Województwo a w nim...**”, są istotnym elementem wprowadzenia w świat przedstawiony „Zielnika Pilskiego”, który sam z siebie nie wyjaśnia wszystkiego, co Autor uważa za ważne. Ważne na przykład z punktu widzenia percepcji obrazów fotograficznych (tych tutaj, konkretnych), ale i na poziomie zrozumienia przez odbiorcę odwołań historycznych oraz odwołań kulturowych (w zgodzie z semiotyczną teorią znaku, która zakłada, że znak odnosi się do czegoś), jakie niesie z sobą cała wystawa. Wiele wskazuje bowiem na to, że w te obrazy, co nie jest bez znaczenia dla nadawcy i odbiorcy, wpisany został istotny przekaz retoryczny z pogranicza estetyki, intelektu i emocji. To spostrzeżenie nie

jest tylko zwyczajową ekwilibrystą eseistów, ponieważ owa „sfera estetyki, intelektu i emocji” ujawnia się (w mojej głowie) za każdym razem, gdy podchodzę do „Zielnika” na odległość kontaktu wzrokowego z jego składowymi, czyli fotografiami, a właściwie niewielkimi kopiami stykowymi. Tak więc, można założyć, że cytowany powyżej fragment tekstu (ok. 1/3 całości) skutecznie wprowadza nas w istotę zagadnienia, ale faktem jest i to, że w oderwaniu od wystawy nie przekazuje on jednej istotnej informacji. Takiej mianowicie, że każda fotografia, po oprawieniu w jasne passe-partout, a potem włączona do pokazanego po raz pierwszy w Wągrowcu zbioru/wystawy, została wzbogacona/uzupełniona o rękopiśmienne uwagi, refleksje, notatki i wskazówki umieszczone przez Autora pod każdym czarno-białym kadrem. I to właśnie – moim skromnym zdaniem – sprawia, że tę wystawę nie tylko „się ogląda”, ją także „się czyta” (zarówno w wąskim, jak i szerokim znaczeniu tego słowa). A czytając i oglądając (lub oglądając i czytając) odbiorca wyrusza nie tylko w głąb fotograficznego archiwum, wyrusza bowiem także w osobistą przeszłość Autora prac, wreszcie zapuszcza się w coraz bardziej „przezroczyście” historię pewnego województwa, którego kiedyś przecież nie było i którego znowu nie ma. A skoro tak, to mamy do czynienia w przypadku „Zielnika” nie tylko ze światem przedstawionym (obrazy), ale i z językowym obrazem świata (rękopiśmienne podpisy pod obrazami). Spróbujmy teraz te „podpisy” obejrzeć i odczytać⁶ kadr po kadrze, głównie po to, aby zrozumieć intencje fotografa. Na koniec spróbujmy zinterpretować ich zawartość (nie tylko informacyjną, czy opisową) oraz ustalić ewentualną typologię tych para-komentarzy. Mogło się bowiem zdarzyć, że fotograf ubogacając swoje stykówki o ulotne, nieplanowane wcześniej tekściki, stworzył określoną typologię mimo woli, choć nie ma ona decydującej-

⁶ Owe podpisy, odczytywane z mozołem i badane przeze mnie niczym współczesne runy, albo ryte w kamieniu petroglify, w swoim pełnym brzmieniu zostały umieszczone w Aneksie.

go znaczenia dla całości projektu. Być może jednak doszło tutaj (w obrębie podpisów) do zaplanowanego wcześniej, a więc celowego zabiegu informacyjnego i stylistycznego. A jeżeli tak było, jeżeli tak się stało, to zapytajmy, w jakim celu czyniła te zapiski ręka fotografa? Czy na przykład po to, ażeby nieinwazyjnie wzmocnić przekaz retoryczny i strukturę poszczególnych wątków tematycznych oraz wystawy jako zamkniętej całości (zamkniętej w przestrzeni byłego województwa pilskiego)? A może w tej materii typologia nie jest obecna, może jest to po prostu rodzaj niesformatowanego typologicznie dziennika podróznego (albo nawet intymnego notatnika), w którym słowa łączą się z obrazem bez jakichś szczególnych intencji? Gdyby okazało się to prawdą, wówczas można by za Jerzym Kmitą⁷ postawić słynne pytanie Hilarego Putnama: „Jak słowa łączą się światem?”. W tym wypadku chodziłoby o to, jak słowa z dopisków pod zdjęciami Biegowskiego łączą się ze światem przedstawionym jego fotograficznych kadrów.

3.

Zacznijmy od koniecznego – moim zdaniem – stwierdzenia, że w przypadku stykówek, które weszły do „Zielnika Polskiego”, pojęcie ‘fotografia czarno-biała’ nie oddaje istoty rzeczy. Czerń i biel w czystej postaci na tych niedużych kawałkach papieru fotograficznego po prostu nie występuje, natomiast z całą pewnością dominują tam różne odcienie szarości – od bardzo jasnych, do bardzo ciemnych. To – po pierwsze. Po drugie – cały ten zestaw pięćdziesięciu fotografii, składających się na wągrowiecką wystawę Biegowskiego, w tym układzie zaistniał jako prapremiera. Co ważne, nie są to ładne obrazy fotograficzne, typu widokówki, z terenu byłego woje-

⁷ Jerzy Kmita, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, wydanie II, poprawione, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1998.

wództwa pilskiego. Oczywiście, niektóre z obiektów sfotografowanych na potrzeby tego cyklu i włączonych do „Zielnika” mogły pojawić się w przeszłości również na typowych, ładnych, kolorowych pocztówkach (zwłaszcza owe „grunwaldzkie miecze”), ale to, co zaproponował autor „Zielnika”, jest rodzajem manifestu estetycznego, świadomym zabiegiem artysty na materii fotograficznej, a nie – jak mogłoby się wydawać nie do końca zorientowanym uczestnikom wernisazu – wynikiem braku umiejętności warsztatowych. Po trzecie – Bogusław Biegowski porusza się ze swoim aparatem skrzynkowym w wyludnionej niejednokrotnie przestrzeni publicznej, na obrzeżach miast, miasteczek oraz w okolicach małych stacji kolejowych, połączonych na różne sposoby z niegdyś wojewódzką Piłą, czyli ówczesnym środkiem lokalnego kosmosu. Wszędzie tam, gdzie artysta ogląda ów kosmos przez obiektyw swojej kamery, a potem utrwała jego wycinek na listku kliszy, rozgrywa się bezszelestny spektakl przemijania i rozpadu, albo odbywa się literacki poniekąd rekonesans w przeszłość zahaczoną o fotografowane obiekty, wpisaną w osobiste przestrzenie pamięci. Wreszcie po czwarte – zastanówmy się, czy te obrazy, pokazane publiczności po raz pierwszy w Wągrowcu, są kwintesencją namysłu dokumentalisty? Zwłaszcza, że w cytowanym tutaj wstępie Biegowski mówi: „Tworzenie dokumentu to pionierska wyprawa w głąb własnego archiwum, ale i bieżąca praca w terenie”. A może raczej obrazy te są rodzajem wyprawy po złote runo, próbą odczytania prywatnej mitologii, którą pamięć wbudowuje w konkretne obiekty i dziejące się wokół nich sprawy?

Zapytałem kiedyś (a dokładnie 9 lutego 2010 roku) autora „Zielnika” o coś, co zwykle się nazywa samoświadomością fotograficzną. Zapytałem też o moment jej pojawienia się u niego. W odpowiedzi usłyszałem między innymi: *Kiedyś były to głównie działania intuicyjne. Ale to mi pozostało do dzisiaj, to przekonanie, że fotografia jest czymś dzikim i nieoswojo-*

nym. To nie jest tylko to, co jest na zdjęciu, tego się nie da sprowadzić na przykład do filozofii. Fotografia jest trochę gdzieś indziej, ona jest przede wszystkim formą, materialnością i substancją. W tamtych pierwszych czasach pojawiała się ciekawość, która u mnie jest do dzisiaj, jak to wyjdzie na zdjęciu. Nie jestem przekonany specjalnie do tego, że w fotografii mam do spełnienia jakąś misję, że muszę coś dokumentować, bo i tak przecież wszystko się kiedyś rozpadnie. To jest tylko kwestia przedłużenia pamięci. Ten budynek rozpadnie się na przykład za lat 50, a moje zdjęcie tego budynku przestanie istnieć powiedzmy za lat 150, ale to niczego nie zmienia, bo rozpad jest nieunikniony. Tak więc moje pierwsze motywacje sprowadzały się do tego, że biegałem z aparatem i fotografowałem wszystko – ludzi, zwierzęta, miejsca. Jeździłem po Polsce, po jakichś festiwalach rockowych, po jakichś dziwnych miejscach i tam fotografowałem. Nie miało to żadnego celu, żadnej metodyki i chyba żadnej głębszej myśli, chociaż gdy patrzę dzisiaj na te swoje stare zdjęcia z pewnym sentymentem, to dochodzę do wniosku, że twórca nie musi sobie uświadamiać tych wszystkich rzeczy, które uświadamia sobie widz, a zwłaszcza krytyk, który patrzy i mówi, że to jest takie świeże czy odkrywcze. Oto taki choćby przypadek Jacques-Henri Lartigue. On zrobił swoje słynne zdjęcia w wieku kilkunastu lat na wyścigach samochodowych, zdjęcia, które przeszły do historii fotografii światowej. Od razu więc rodzi się pytanie, czy on uświadamiał sobie to, że fotografuje zmiany kulturowe, cywilizacyjne, postęp? Nie. Nie uświadamiał sobie tego. I dlatego to jest dla mnie fascynujące w fotografii, że tam jest element niejako poza kulturą. To jest właśnie takie dzikie i nieoswojone. (...) Klóć się często ze swoimi kolegami ze „Świątlicy”, że świadomość nie jest aż tak istotna. Nie przeceniamy tego. Połowa wartościowych dzieł kultury europejskiej, zwłaszcza XX wieku, powstała poza świadomością – Van Gogh, Witkacy, Bruno Schulz. To jest europejska tradycja, która doceniła nieświadomość. To można połączyć z odkryciami Freuda i

Junga, aby pamiętać, że to jest ważna część naszej osobowości, a nawet szerszej kultury. Jung stworzył nawet pojęcie „nieświadomości zbiorowej”. Także dla mnie to jest niezmiernie istotne. Ja nie reflektuję cały czas chodząc z aparatem, że zrobię jakiś ważny zapis. Fotografuję dla przyjemności. Nie jestem fotografem heroicznym i dlatego nie przywiązuję do tego jakiejś specjalnej wagi, że oto teraz wykonuję jakiś dokument, który pozostanie dla kogoś. To wszystko nie jest aż tak istotne, chociaż miałem w swoim życiu taki okres, że z tym dokumentem byłem blisko. Ale to nie wynikało z potrzeby dokumentowania, tylko może bardziej z potrzeb społecznych, z uwagi na to, że zabytkowa architektura niszczy, że (...) przestrzeń jest czymś wspólnym i warto o nią dbać, a nie tylko ją rozprzedawać i budować w niej zamknięte enklawy. Sam dokument dla mnie nie jest najważniejszą rzeczą, dla mnie bardziej liczy się ekspresja, bardziej liczą się moje odczucia, gdy fotografuję. Potem widzę, oglądając moje zdjęcia, zyskuje nad nimi władzę symboliczną, ogląda, ocenia, ale już nie ma wpływu na to, co widać na zdjęciach.⁸

No właśnie, widzę nie ma wpływu na to, co widać na zdjęciach. Ale to, co widać na tych zdjęciach, widzę może poddać interpretacji, a w skrajnych przypadkach także nadinterpretacji. Działa tu dostrzeżony i opisany przez Umberta Eco przypadek „dzieła otwartego” – otwartego na różne możliwości interpretacyjne. Przypomnijmy zatem: mówimy teraz o samych tylko zdjęciach z kolekcji „Zielnik Pilski”, oglądanych na wszelki wypadek z takiej odległości, ażeby odczytanie umieszczonych pod nimi dopisków rękopiśmiennych było praktycznie niemożliwe. Co więc na nich widać z tej właśnie odległości, gdy bierzemy pod uwagę samo tylko patrzeć, oglądanie? Świat jako taki, przylapany na gorącym uczynku istnienia, istniejący niezależnie od woli, spostrzegawczości i dokumentacyjnych

⁸ Bogusław Biegowski, *Moje nie-miejsca*, op. cit., s. 6.

czynności fotografa? Czy raczej niepokojącą opowieść obrazkową o świecie (w tym wypadku o województwie), którego już nie ma, mimo że ciągle mającą w rozległym krajobrazie jakieś jego monumentalne lub zrujnowane pozostałości? W tym momencie wraca wcześniej postawione pytanie: „O czym jest fotografia?”. Więc o czym jest? O przemijaniu, o trwaniu w stanie negatywowo-pozytywowej hibernacji, czy o zapamiętywaniu tego, co właśnie odeszło i nigdy nie wróci? Wodociągowa wieża ciśnień z Wałcza, Piły, Wronek lub Złotowa, którą przed chwilą sfotografowano, najpewniej przetrwa najbliższe porywy wiatru, deszcze i śnieżyce, ale nic nie odwróci strumienia sekund, godzin i dni, jakie minęły od naciśnięcia spustu migawki.

Zastanawiam się, jak można (i czy w ogóle jest to możliwe) zdefiniować/określić świat przedstawiony „Zielnika Piłskiego”? W celu rozwikłania tego zagadnienia posłużmy się wprowadzonym przez Romana Ingardena terminem ‘świat przedstawiony’. W „Słowniku terminów literackich” czytamy:

Świat przedstawiony – jeden z głównych składników dzieła, całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk (...) będących przedmiotowym korelatem semantycznej warstwy wypowiedzi (...). Budulcem świata przedstawionego jest wyzyskany przez autora materiał tematyczny, który podlega zabiegom selekcji, interpretacji i konstrukcji zgodnie z konkretnym zamysłem artystycznym, koncepcją teoriopoznawczą i intencją ideologiczną. Elementarnymi jednostkami świata przedstawionego są motywy (...). Centralnym składnikiem świata przedstawionego, zapewniającym mu wewnętrzną koherencję i decydującym o jego całościowym układzie, jest temat (...). Niekiedy świat przedstawiony jest rozbudowanym znakiem wskazującym na treści bezpośrednio w dziele nie zakomunikowane.⁹

⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 565-566.

Pomijając drobny fakt, że termin ‘świat przedstawiony’ powstał z myślą o dziele literackim – co moim zdaniem nie kłóci się zbytnio z próbą opisu „Zielnika” – to już zawartość powyższego cytatu niewątpliwie otwiera przed nami interesujące (przystawalne do fotografii) pole analizy, które w innych okolicznościach (np. w przypadku rozmowy z autorem po wernisżu) można by przejść/rozpoznać niemalże intuicyjnie. A zatem, cóż to takiego, w przypadku „Zielnika” – *jeden z głównych składników dzieła, całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk?* Najpewniej chodzi o to, co widać, gdy się patrzy, przechodząc od kadru do kadru. A co widać? Wieże ciśnień (zazwyczaj kolejowe), budynki i obiekty stacyjne, liche kamienice lub inne, równie marne, obiekty mieszkalne, obiekty użyteczności publicznej (funkcjonujące lub zrujnowane), pomniki, mosty, mauzolea, murale, zabytki budownictwa przemysłowego, stogi słomy lub bele słomy upakowanej w białe pokrowce, miejsca kultu i miejsca letniego wypoczynku. To widać, gdy się patrzy. Patrzący ma prawo w tym momencie zastanowić się, dlaczego widzi i ogląda ten właśnie zestaw obiektów. Jeżeli weźmie do ręki folder przygotowany na wernisaż i przeczyta zamieszczony w nim tekst, dowie się, dlaczego świat przedstawiony „Zielnika Piłskiego” wypełniony jest zbiorem fotografii ukazujących te, a nie inne, wytwory ludzkich rąk. Jeżeli jednak widz wernisażowy nie przeczyta wskazanego tekstu i nie zapyta autora o zbiór zaprezentowanych w jego pracy obiektów, stanie przed koniecznością „przeżycia” tej wystawy na własną rękę (głównie w sensie estetycznym i być może także poznawczym), albo odrzucenia jej zawartości, jako niezrozumiałej w semantycznej warstwie wypowiedzi oraz odpychającej szarością i niewielkimi formami odbitek. Idźmy dalej. Jeżeli – jak wynika z zacytowanej definicji – *elementarnymi jednostkami świata przedstawionego są motywy*, to ich lista w przypadku „Zielnika” nie będzie trudna do ustalenia. Oto bowiem na zdjęciach pojawiają się:

motywy wertykalne (np. wieże ciśniń), motywy postindustrialne (np. obiekty kolejowe w trakcie odbywającej się, powolnej ich zagłady), motywy drogi i przemieszczania się (np. dworce kolejowe, most nad rzeką i przystanki komunikacji samochodowej), motywy miejskie (zabudowa), motywy wiejskie (obiekty stojące, murale, jeziora), motywy przemysłowe (gorzelnia), motywy ideologiczne i kulturowe (pomniki, mauzolea, miejsca kultu), motywy egzystencjalne (ludzie i ich siedliska). Patrząc na „Zielnik” wyłącznie jak na zbiór fotografii-motywów, które coś dokumentują, bez wgłębiania się w podpisy pod zdjęciami, w pierwszym odruchu percepcji nie dostrzega się osobistego stosunku autora prac do sfotografowanej rzeczywistości. Dlatego też, po obejrzeniu tej wystawy rodzi się pytanie o jej temat, który – jak wynika z definicji – *jest centralnym składnikiem świata przedstawionego, zapewniającym mu wewnętrzną koherencję i decydującym o jego całościowym układzie*. A zatem? Wbrew pozorom nie ma tutaj łatwej odpowiedzi, bo tematem „Zielnika” są nie tylko sfotografowane przez Biegowskiego obiekty i przestrzenie. Tematem jest sposób nieistnienia byłego już województwa. Tematem jest stan materii wypełniającej to niegdysiejsze województwo. Tematem jest wreszcie nieustająca podróż fotografa, który po swojej małej ojczyźnie, po krainie dzieciństwa i młodości, przemieszcza się niespiesznie z nieporęcznym aparatem skrzynkowym i próbuje zrozumieć (nazwać, usensownić) własne do tej krainy powroty. Najbardziej z cytowanej we fragmencie definicji Romana Ingardena podoba mi się zdanie ostatnie: *niekiedy świat przedstawiony jest rozbudowanym znakiem wskazującym na treści bezpośrednio w dziele nie zakomunikowane*. W tej frazie objawia się – jak sądzę – sedno sprawy. W moim przynajmniej odczuciu cała ta wągrowiecka wystawa jest rozbudowanym znakiem, a znak, jak powszechnie wiadomo, do czego się odnosi. Do czego zatem odnosi się „Zielnik Pilski”? Najpierw i przede wszystkim do pytania „O czym jest fotografia?”, ale zaraz potem także do stwierdzenia,

że nigdy tego nie zrozumiesz, zanim nie wyłączysz telewizora, zanim nie opuścisz przytulnego mieszkania, zanim nie staniesz za kamerą w jakimkolwiek (choć nie zawsze dowolnie wybranym) miejscu kosmosu i nie naciśniesz spustu migawki. Nie bez kozery amerykańscy mistrzowie reportażu i dokumentu mają w zwyczaju powtarzać, że fotografują po to, aby dowiedzieć się, jak świat wygląda naprawdę.

4.

Wystawa została zaaranżowana w taki sposób, aby oglądający, po zapoznaniu się z tekstem umieszczonym w katalogu wernisazowym, od razu mógł (miał szansę) odnieść się do idei tytułowego zielnika. Pogrupowano więc obrazy tematycznie – wieże wodociągowe razem, krajobrazy miejskie razem, krajobrazy wiejskie razem, ruiny razem itd. Prezentację otwierały stykówki, na których widzimy trzy betonowe miecze grunwaldzkie, symbol i znak rozpoznawczy dawnego województwa piłskiego (fotografia 50, 45 i 44; patrz – Aneks), ustawiane zazwyczaj przy drogach, które wiodły w głąb oznakowanego w ten sposób terytorium. Co ciekawe, te trzy obrazy, z racji tego, co na nich widać, mogą kojarzyć się z trzema krzyżami ustawionymi dwa tysiące lat temu na Golgocie, zwłaszcza że pierwszy z nich (fotografia 50) był większy – w sensie formatu – od dwóch pozostałych. Jest to zatem ikoniczne (powszechnie znany tutaj motyw), ale też ikonograficzne odwołanie do mitologii chrześcijańskiej; odwołanie, jak sądzę, nieintencjonalne w przypadku autora i chyba ryzykowne, bo ponieważ anegdotyczne, w przypadku odbiorców, u których zadziałał (jeżeli zadziałał) automatyzm skojarzeniowy. Wystawę zamykał kadr ukazujący dosyć tajemniczy krzyż nagrobny (fotografia 32; patrz – Aneks), pod którym autor umieścił podpis: *14 czerwca 2011, Łekno. Ostatnie zdjęcie. Spadł pierwszy od wielu dni deszcz. W Łeknie byłem po raz pierwszy od 25 lat. Staliśmy z Lechem koło jakiegoś dziwnego nagrob-*

ka, który w przecięciu ramion krzyża miał umieszczone oko opatrności. Nie mogłem sobie nic przypomnieć. Wiedziałem, że zdjęcie się nie uda. 25 lat to dużo czasu. Naświetliłem dwa listki. Drugiego jeszcze nie wywołałem. Może kiedyś... Deszcz padał coraz mocniej...

Bogusław Biegowski, artysta wielkoformatowy, dokładnie opisuje (lub tylko odnotowuje) w swoim podróznym kajecie wszystkie fakty ekspresji fotograficznej. Dzięki temu wiemy dokładnie, gdzie i kiedy powstały poszczególne kadry, a bywa, że poznajemy także okoliczności powstania kolejnych obrazów oraz związane z tymi sytuacjami autorskie refleksje. Z takich właśnie zapisków wzięły się rękopiśmienne teksty umieszczone pod stykówkami „Zielnika Pilskiego”. Niektóre powstawały od razu w miejscu fotografowania, a potem zostały tylko przeniesione z zeszytu na passe-partout, inne zaś nabierały ostatecznego kształtu dopiero w trakcie opracowania zdjęć.

Jak już wcześniej ustaliliśmy „Zielnik Pilski” nie tylko daje się oglądać. Można go także czytać. I to na dwa sposoby – linearnie, od pierwszego do ostatniego zdjęcia wystawy, albo chronologicznie, podług dat, od których zaczynają się wszystkie autorskie para-komentarze. Ponadto można go czytać na dwóch poziomach – na poziomie znaczeń i znaków odpowiadających sfotografowanej rzeczywistości (proste, szczegółowe odniesienie do desygnatów) oraz na poziomie metafory i mitu, kiedy znaczenia i znaki poszerzają swój zakres semantyczny¹⁰

¹⁰ W tym miejscu, dla jasności wywodu, należy przytoczyć najprostsza z możliwych definicję ‘semantyki’. A zatem, **semantyka** – termin używany w nauce w kilku znaczeniach. W językoznawstwie tradycyjnym definiowano semantykę jako naukę o znaczeniu i zmianach znaczeniowych wyrazów. W językoznawstwie współczesnym w badaniach semantycznych punkt ciężkości przesunął się z wyrazów na zdania. Wychodzi się przy tym z założenia, że treści komunikujemy nie za pomocą wyrazów, lecz za pomocą zdań (wypowiedzeń). (...) W gramatyce generatywnej semantyka to sposób re-

o sygnalizowane przez artystę konteksty, na przykład ideologiczne i egzystencjalne czy historyczne i kulturowe. Śmiem twierdzić, że owe konteksty – jak w każdej próbie metaforyzowania (lub mitologizowania) rzeczywistości – są istotne nie tylko dla zrozumienia (rozkodowania) całościowej idei „Zielnika”. Są istotne także dla kogoś, kto swoim namysłem próbuje wniknąć głębiej w fotograficzną twórczość Biegowskiego. Skoro więc o czytaniu mowa, to pora rzucić okiem na językowy obraz świata. W naszym przypadku sprowadza się to do kilku prostych pytań rodzących się w głowie piszącego te słowa. Na przykład, o czym informują i czym są rękopiśmienne dopiski umieszczone przez fotografa pod zdjęciami? Jak za ich pomocą autor (jeżeli faktycznie to robi) charakteryzuje/określa siebie i swoje przebywanie w nieodległej przeszłości byłego już województwa piłskiego lub obecne przebywanie poza nim? Wreszcie w jaki sposób słowa (ale i frazy) z tych dopisków łączą się z jednej strony ze światem przedstawionym (sfotografowanym), którego realność, czyli materialność, można zweryfikować, a z drugiej – ze światem wewnętrznym, będącym poza jakąkolwiek prostą weryfikacją, na który składają się: pamięć, emocje, doświadczenie życiowe i wyznawany system wartości? Być może piszący te słowa błądzi, być może wybrał niewłaściwe pytania, być może brakuje mu wiedzy i kompetencji badawczej, ale na pewno ta oto (zapewne niedoskonała) próba opisu twórczości Biegowskiego wzięła się z fascynacji fotografią tradycyjną i z potrzeby zrozumienia fenomenu artystycznego, który funkcjonuje w tak zwanej niszowej warsztatowej i estetycznej, jak dotąd całkowicie poza sferą komercji. Za tą motywacją stoją wyłącznie intencje poznawcze i całkowita bezinteresowność. Mam oczywiście świadomo-

prezentacji (przedstawienia) znaczenia zdań. (...) W logice przez semantykę rozumie się albo naukę o znakach, albo naukę o stosunkach między znakami a rzeczywistością. W pierwszym wypadku semantyka jest synonimem semiotyki, w drugim wypadku semantyka to dział semiotyki. Źródło: *Encyklopedia języka polskiego*, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 340-341.

mość, że dobrymi chęciami wybrukowane jest piekło (np. piekło intelektualnych nieudaczników i słabujących eseistów), ale ponieważ biorę odpowiedzialność za każde zdanie tego tekstu, to liczę na chociaż odrobinę wyrozumiałości ze strony prawdziwych znawców materii, o której tutaj mowa.

Tak więc zacznijmy od kwestii zasadniczej – o czym informują i czym są odręczne dopiski umieszczone przez fotografa pod zdjęciami? W pierwszej kolejności są, gdyby spojrzeć na nie okiem archiwisty, formą dokumentacyjnej sygnatury, kroniką działań fotograficznych (czas i miejsce oraz okoliczności powstania negatywu), są zbiorem metryczek pozwalających prześledzić kilkuletnią wędrówkę artysty po drogach i bezdrożach byłego województwa, znaczną nieprzypadkowo dobranymi przystankami. Natomiast w pozakronikarskiej warstwie tekstu owe odręcznie nanoszone notatki, umieszczone pod włączonymi do „Zielnika” kadrami, są rodzajem frapujących zapisków z podróży. Przypominają one zwięzłe i nasycone poetycką energią zapiski Edwarda Stachury z jego opublikowanych niedawno dwóch tomów „Dzienników” zatytułowanych „Zeszyty podróże 1” i „Zeszyty podróże 2”. Jest w nich prosta konstatacja i egzystencjalna refleksja, wspomnienie z młodości i zaczyn dłuższej opowieści, metafora i namysł antropologa. Zapiski te nie tylko informują o czasie pracy i miejscu pobytu fotografa-samotnika rodem z Trzcianki, one także przybliżają (nazywają) sfotografowaną rzeczywistość oraz definiują stany emocjonalne autora, wobec których naga fotografia jest najczęściej bezsilna. A może raczej niezdolna do samo-objaśnienia-się, do nazwania tego co-w-kadrze, do przekazania odbiorcom wiedzy o tym co-poza-obrazem. Język fotografii w swej funkcji referencyjnej odsyła widza do rzeczywistych przedmiotów i zjawisk, ale pod ręką Bogusława Biegowskiego, no i w przypadku samego „Zielnika”, staje się medium poniekąd bezbronny wobec obrazu-znaku, ale też medium niewystarczającym dla opisu i trafnego skomentowa-

nia tego-co-widać. Stąd nie dziwi świadome połączenie obrazu z tekstem. Wiele wskazuje na to, że – nawet jako eksperymentalna próba komunikowania się z odbiorcą – jest to połączenie uzasadnione i celowe. Przynajmniej w moim odczuciu. Zabieg ten, niekiedy ku szczeremu zaskoczeniu samego autora zdjęć, oferuje uczestnikom wernisażu nową jakość zdarzenia/aktu artystycznego, stwarza okazję do głębszego wejrzenia w kadr fotograficzny, a przez to dopuszcza do głosu poszerzające sferę percepcji działanie, które nie tylko interesująco, ale i obiecująco wykracza poza horyzont banalnych uczynków literackich.

Kolejna sprawa – zapytajmy, jak za pomocą tych właśnie obiecujących zdarzeń literackich autor (jeżeli faktycznie to robi) charakteryzuje/określa siebie i swoje przebywanie w nieodległej przeszłości byłego już województwa piłskiego lub obecne przebywanie poza nim? Owo drobne zastrzeżenie – „jeżeli faktycznie to robi” – wynika z faktu, że piszący te słowa nie wie (bo i wiedzieć nie może, skoro nie przeprowadził na tę okoliczność socjologizującego wywiadu z autorem „Zielnika”), czy B. Biegowski, układając swoją wystawę, kompletując mające ją tworzyć obrazy, odczuwał potrzebę, aby cokolwiek charakteryzować w związku ze swoim wieloletnim przebywaniem w obrębie niegdysiejszego województwa. Zakładając jednak, że taka okoliczność zaszła w obrębie warstwy tekstowej „Zielnika Piłskiego”, zresztą być może mimochodem, spróbujmy podjąć ten wątek ze zwykłej choćby ciekawości. Wbrew pozorom, zbiór niedługich i zupełnie krótkich odręcznych zapisków, które znalazły się pod pięćdziesięcioma fotografiami, tworzy w sumie dosyć pokaźny zestaw (patrz – Aneks) notatek, opisów i komentarzy. Ich niewątpliwy walor poznawczy, ale i – wspomniany już – walor literacki, uczyniły z wystawy coś w rodzaju opowieści, a nie tylko prezentacji. Spora doza autotematyzmu, jaki można dostrzec w tych odręcznych zapiskach, niezależnie od ewentualnych in-

tencji autora (lub ich braku) pozwala odbiorcy (widzowi/czytelnikowi) zrekonstruować szczątkowy chociaż portret człowieka fotografującego oraz zebrać garść jego nieortodoksyjnych poglądów. Ten właśnie ujmujący brak ortodoksyjności, ta nieskrywana niechęć wobec jakichkolwiek fundamentalizmów czynią z Biegowskiego (czy tego chce, czy nie) osobę życzliwą światu, życzliwą lokalnej społeczności, obdarzoną naturalną skłonnością do empatii w kontaktach z drugim człowiekiem. Autor tych zapisków nie popada w tanią egzaltację (gdy odwołuje się do mitologii byłego już województwa), ale też nie spogląda na tamten czas i tamtą krainę z pozycji bezlitosnego szyderycy. Wszystkie jego próby oglądu tego, co było i tego, co jest (w momencie fotografowania), pełne są ciepła, zrozumienia, a nawet pietyzmu okazywanego dookólnej rzeczywistości. W warstwie tekstowej „Zielnika” trudno doszukać się jakiegokolwiek agresji i niechęci (emocjonalnej czy werbalnej) wobec trudów własnego dorastania (niełatwe dzieciństwo, niezbyt komfortowa młodość) oraz wobec minionej epoki oraz ówczesnych realiów politycznych i gospodarczych, natomiast wiele tam dobrej energii, niemal czułości w obchodzeniu się z – nie tylko własnym – życiem i (będącą wspólną własnością) materią nieożywioną. Wszystko to razem przywołuje klimaty z krainy łagodności, nie tylko dzień po dniu wrastające w brutalny niekiedy porządek tego świata, ale i – co jest wartością samą w sobie – wyznawane każdym zapisanym zdaniem jako nieustający akt wiary. I jeszcze jedno – ukryte w zapiskach autotematyczne uwagi Biegowskiego mające związek z uprawianą przez niego sztuką fotografii, pozwalają lepiej zrozumieć związane z tym faktem jego ciągle rozproszone niestety poglądy i ważne konstatacje, które odnoszą się zarówno do teorii, jak i praktyki tej właśnie dziedziny ekspresji artystycznej.

Pozostała do krótkiego rozważenia kwestia ostatnia – w jaki sposób słowa z tych dopisków łączą się z jednej strony ze

światem przedstawionym (sfotografowanym), a z drugiej – ze światem wewnętrznym autora, na który składają się: pamięć, emocje, doświadczenie życiowe i wyznawany system wartości? Tylko tytułem odwołania się do źródeł napomknijmy tutaj o Ludwiku Wittgensteinie, którego wcześniejszy „Traktat logiczno-filozoficzny” oraz późniejsze „Dociekania filozoficzne” wywołały trwającą do dziś dwudziestowieczną dyskusję o pojmowaniu „łączenia się słów ze światem”. Różnym typom owego pojmowania, które zarysowują się już – odpowiednio – w „Traktacie” i „Dociekaniach”, można, jak twierdzi Jerzy Kmita, nadać nazwy: pojmowanie semantyczne oraz pojmowanie przyczynowe¹¹. Nie brnąc dalej (z braku kompetencji piszącego te słowa) w rozważania czysto filozoficzne, spróbujmy w kilku zdaniach rozeznaczyć kwestię „Zielnika Piłskiego” wyłącznie na poziomie faktów i słów. Fakty – to stylkowe odbitki, na których ukazana została „jakaś” rzeczywistość, miniona i teraźniejsza. Jest ona własną (nabytą z racji miejsca urodzenia i zamieszkania) rzeczywistością fotografa, wpisaną w historię jego życia. Stanowi też umowne (w znaczeniu odgórnego decyzji administracyjnej) ramy jego niegdyśszego świata, czyli województwa piłskiego. Słowa natomiast – zapisane i przypisane konkretnym faktom-obrazom tworzącym „Zielnik” – skierowane są do środka tego świata, choć powstały już poza nim. Na tym, jak sądzę polega owa łączność, wolna od artystowskiej kreacji i publicystycznej manipulacji, łączność biorąca swój początek w próbie nazywania tego-co-było (realność województwa piłskiego) oraz poszukiwaniem tożsamości w obrębie tego-co-jest (żywa mitologia miejsca w obrębie materialnych pozostałości obumarłej struktury). Ta sytuacja przypomina poniekąd kondycję miłośnika ruin starożytnej Grecji, który ogląda je, oswaja (fizycznie i mentalnie), który „przeżywa” ich formę i treść, idąc tropem mitologii starożytnych Greków, ale też mając świadomość

¹¹ Jerzy Kmita, *Jak słowa łączą się ze światem*, op. cit., s. 9.

mość, że ta mitologia zrosła się na stałe z ich prawdziwą i zrekonstruowaną po części historią. Tak to widzę, gdy myślę o materialnej rzeczywistości „Zielnika” oraz realności świata, do którego odwołują się (wracają) obrazy fotograficzne Biegowskiego. A świat wewnętrzny artysty? Emanacją tego, co ów świat zawiera, jak funkcjonuje i ku czemu (być może) zmierza są wypowiedziane wprost (niekiedy także metaforyzujące własny przekaz) uwagi i refleksje rozsiane po pięćdziesięciu odręcznych zapiskach umieszczonych pod pięćdziesięcioma wielkoformatowymi stykówkami. Można je badać i rozbierać, a w końcu – idąc za Jerzym Kmitą – pojmować semantycznie albo przyczynowo. Ale to jest propozycja na inny tekst oraz zupełnie inną okoliczność. Teraz to już wszystko. Wszystko, co niżej (lub wyżej) podpisany uznał w „Zielniku Pilskim” za ważne, cenne, interesujące. A to, z czym sobie nie poradził, niech badają mądrzejsi od niego. Ave!

ANEKS

Fotografia 1 (IMG_4909) – 17 marca 2006, Piła. Wieża ciśnień. Zaadoptowana na mieszkanie przez pana Lewińskiego. Wyprucie otworów i osadzenie plastikowych okien bardzo dyskusyjne. Tu dowiedziałem się, że w Polsce jest około 800 wież ciśnień. Od tego czasu mój zapal do fotografowania ich znacznie osłabł.

Fotografia 2 (IMG_4910) – 20 sierpnia 2007, Piła Główna. Infrastruktura kolejowa jest chyba najmniej podatna na zmiany. Jej trwanie zadziwia. Wieże kolejowe budowano bezpośrednio przy linii torów. Nie nadają się do zamieszkania. Będą stały aż się rozpadną.

Fotografia 3 (IMG_4911) – 17 marca 2007, Piła. Trzecia wieża, właściwie zbiornik. W swojej prywatnej typologii dzielę miasta na te, które mają wieżę ciśnień i te bez. Trzy wieże to już jest coś.

Fotografia 4 (IMG_4913) – 19 sierpnia 2007, Piła koło dworca PKS. Przyjechałem do Piły po kilkunastu latach. Schody do nieba, jak je nazywaliśmy, stały nadal, jak przed trzydziestu laty, kiedy je fotografowałem pierwszy raz. Transformację ustrojową przeżyłem w Poznaniu. Piła została w moich wyobrażeniach niezmienną.

Fotografia 5 (IMG_4915) – 20 sierpnia 2007, Piła, szkoła muzyczna. Muzyka zawsze związana była dla mnie z wdziękiem i wzniosłością...

Fotografia 6 (IMG_4916) – 1 kwietnia 2011, Wronki. We Wronkach byłem ze dwa razy, może trzy. Zawsze czułem tam jakąś presję. Ostatnim razem dopiero zrozumiałem, skąd to się bierze. Wyobrażam sobie, że za chwilę będzie bunt w więzieniu i zza murów wyleje się masa rozwścieczonych złoczyńców, niszcząc wszystko po drodze. Naoglądałem się chyba zbyt wiele amerykańskich filmów.

Fotografia 7 (IMG_4917) – 17 marca 2006, Biała Pilska. Biała Pilska budziła postrach wśród podróżnych ostatniego pociągu relacji Krzyż – Piła wysiadających w Trzciance. Najczarniejszy sen – przejechać stację i obudzić się w Białej. Pieszko w nocy jakieś 8 kilometrów. Zgroza.

Fotografia 8 (IMG_4918) – 24 marca 2007, Rosko. Rosko, Gulcz, Wrzeszczyna: kto jechał legendarną trasą z Inowrocławia do Krzyża – jakieś 150 km w 8 godzin – ten nigdy tego nie zapomni.

Fotografia 9 (IMG_4919) – 16 kwietnia 2011, Złotów, Dworzec PKP. Koło południa przyjechał pociąg. Nikt nie wysiadł i nikt nie wsiadł. Postal chwilę i wrócił, skąd przyjechał. Chyba wszyscy stąd

wyjechali już wcześniej. Kopia wykonana jest nieprawidłowo. Obraz odwrócony jest stronami. Zastanawiam się, czy ma to jakieś znaczenie, gdzie jest prawa strona? ...

Fotografia 10 (IMG_4920) – 16 kwietnia 2011, Złotów, Dworzec PKP. Dwie godziny później pojawiły się dwie nastolatki. Bez celu kręciły się po dworcu. Pociągi dziś już nie odjeżdżały. Kiedyś nie fotografowałem w słoneczne dni. Czekałem na „lepsze” światło. Nie wiedziałem, kiedy następny raz tu będę. Zrobiłem. Cieszę się, że słońce mi już nie przeszkadza...

Fotografia 11 (IMG_4921) – 9 lutego 2008, Wapno, wieża ciśnień. Niezbyt chętnie jadę na zdjęcia z innymi, zwłaszcza fotografami. Tu byłem z Witkiem przed spotkaniem z Lechem w Wągrowcu. Byliśmy w „jego” Wapnie. Tak, jak obiecałem, kopalni nie fotografowałem. Wieża mi wystarczy. Fotografowanie jest dla mnie czynnością intymną.

Fotografia 12 (IMG_4922) – 9 lutego 2008, Wapno, dom mieszkalny. Dzień po moich urodzinach i po powrocie z dziećmi z zimowiska byłem w „świetnej” formie fotograficznej i jeszcze ta mgła. Nie dziwiła mnie nawet wielka świnka mieszkająca w wieży ciśnień i ilość okien w domu właściciela.

Fotografia 13 (IMG_4923) – 30 czerwca 2007, Ludomy. Droga nr 178. Jechałem nią tysiące razy autobusem, rowerem, samochodem. Od kilku lat zdarza mi się zatrzymać i sfotografować jakiś motyw, który mijalem wcześniej wielokrotnie.

Fotografia 14 (IMG_4925) – 10 kwietnia 2010, g. 7.00, Grzępy. Nie wiem, dlaczego akurat tego dnia zatrzymałem się wreszcie przy motywie, który od dawna chciałem zrobić. Od Rafała Nadolnego „odkupiłem” w Wapnie licencję na fotografowanie architektonicznych form słomianych. Tak przynajmniej twierdzi Witek...

Fotografia 15 (IMG_4926) – 11 czerwca 2011, Sypniewo, spichlerz. Dzięki kolegom z Wąlcza, którzy byli bliżej, wiedziałem, że są takie miejscowości jak Nadarzyce, Sypniewo, czy wreszcie Borne-Sulinowo. Jednak nigdy tam wcześniej nie byłem. Wyobraźnia przewyższa rzeczywistość.

Fotografia 16 (IMG_4927) – 13 maja 2006, Czarnków, most na Noteci. Po przekroczeniu mostu do dziś mam wrażenie, że pokonuję granicę domu, próg. Kiedyś, jadąc do Trzcianki, za mostem czulem, że jestem już w domu. Dziś nie wiem...

Fotografia 17 (IMG_4928) – 12 kwietnia 2011, Bzowo-Goraj. Na stacji Bzowo-Goraj byłem tylko raz w życiu: 14 maja 1981 roku. Byliśmy na plenerze fotograficznym w pobliskim Lubaszu i stamtąd z kuzynem Ryskiem Szymczakiem wyruszyliśmy o 4 rano do Gorzowa, na wystawę fotograficzną w Stilonie. Wtedy pierwszy raz widziałem wystawę z wydarzeń na Wybrzeżu w 1970 i 1980 roku. + Wojnecki na płótnie. Był to dla mnie szok.

Fotografia 18 (IMG_4929) – 30 stycznia 2007, Siedlisko. Na tę stację kolejową przyjechałem pociągiem z Krzyża wcześniej rano. Była mgła. Przypomniałem sobie, że to właśnie do Siedliska odbyłem swoją pierwszą w życiu, samodzielną podróż koleją. Musiałem mieć mniej niż 9 lat. Jechałem do ojca, na pole, pomagać zrywać len.

Fotografia 19 (IMG_4930) – 4 czerwca 2006, Wągrowiec. Są miasta, gdzie są wieże ciśnieni i są miasta niefotograficzne. Na szczęście Wągrowiec ma wieżę. Ma też bifurkację, którą nie wiem, jak sfotografować. Pomnik konia rotmistrza zostawiam na lepszy czas...

Fotografia 20 (IMG_4931) – 4 czerwca 2006, Wągrowiec. Na okładce wydanego w końcu lat siedemdziesiątych albumu pt. „Pilskie” była przedstawiona plaża w Wągrowcu. W porównaniu ze zdjęciami w środku albumu fotografia była zjawiskowa. Byszcząca i kolorowa jak w zagranicznym kurorcie. Przez lata myślałem, że w Wągrowcu tak właśnie jest... Po latach z pewnym rozczarowaniem zrozumiałem, że to była tylko fotografia.

Fotografia 21 (IMG_4932) – 9 lutego 2008, Wapno. Wieże przeważnie stoją w środku miast i bardzo trudno znaleźć dobre miejsce do sfotografowania ich w dobrej perspektywie. W Wapnie można ją sfotografować z każdej strony. Uroczą odmiana.

Fotografia 22 (IMG_4933) – 16 kwietnia 2011, Złotów. Złotów był zawsze dla mnie jednym z najbardziej egzotycznych miast województwa. Tam się po prostu nie jeździło. Nie było po co. Byliśmy tam raz. Było to chyba w roku orwellowskim. Pojechaliśmy rozklekotaną Nyską z p. Królem odebrać nagrodę na lokalnym konkursie fotograficznym. Jak to często bywało, nasze kółko zdobyło wszystkie nagrody. Jak to często bywało, wypiliśmy całe wernisażowe wino i nie wiem jak wróciliśmy do domu. Już chyba wtedy rozpocząłem próby i przygotowania do „fotografii poza świadomością”.

Fotografia 23 (IMG_4934) – 26 marca 2011, Tuczno Krajeńskie. Tuczno Krajeńskie, stacja przy linii kolejowej Walcz – Stargard Szczeciński. Ważne miejsce. Tu wysiadało się jadąc pociągiem na

Betyń, przez Piłę i Walcz. Jadąc rowerem z Trzcianki, już się prawie było na miejscu. Jeszcze tylko kilka kilometrów. Dziś linia zamknięta, jak wiele w regionie.

Fotografia 24 (IMG_4935) – 16 kwietnia 2011, Złotów. Trwanie infrastruktury kolejowej może być przyczynkiem do podjęcia szerszych badań nad kulturą materialną, a zwłaszcza „ulotnością” i krótkim trwaniem (jednorazowością) współczesnej architektury. Solidnie wykonane obiekty kolejowe, nawet bez szczególnej „opieki”, wydaje się, że mogą trwać wiecznie, pozbawione funkcji absurdalne monstra. Zadziwiający kontrast między brakiem funkcji a jakością.

Fotografia 25 (IMG_4936) – 19 sierpnia 2007, Piła. Pierwsze odzucie – miasto po wyjściu z dworca nie pozostawia złudzeń, gdzie jesteście. Milicyjno-wojskowy charakter miasta czuło się na każdym kroku. Przygnębiające.

Fotografia 26 (IMG_4937) – 21 sierpnia 2007, Piła Główna. Do Piły jeździło się autobusem, ale często wracało pociągiem. Trzeba było zdążyć na ostatni, około 22.45. Następny był dopiero po 4 rano. Noc spędzona w poczekalni przypominającej dziób statku, była niezapomnianym przeżyciem.

Fotografia 27 (IMG_4938) – 21 sierpnia 2007. Budynek przy dworcu PKS w Pile. Wszyscy już chyba wyjechali z tego domu.

Fotografia 28 (IMG_4939) – 20 sierpnia 2007, Piła, nastawnia. Dzięki zaproszeniu przez Artura Łazowego na warsztaty do Piły, mogłem przez kilka sierpniowych poranków włóczyć się po Pile z aparatem. Choć moje zainteresowanie zabytkową architekturą przemysłową powoli już wygasło, nie mogłem sobie podarować sfotografowania tego obiektu.

Fotografia 29 (IMG_4940) – 20 sierpnia 2007. Piła, nastawnia. Podobno w Europie są jeszcze tylko takie dwa obiekty. Nie robi to, jak widać, na nikim wrażenia. Tego obiektu też pewnie nie uda się uratować. Może jednak?

Fotografia 30 (IMG_4941) – 7 maja 2005, Czarnków. Czołg w Czarnkowie był od zawsze. Ale nigdy nie było okazji, aby go dobrze sfotografować. Dopiero wizja, że mają „go” przenieść, zmobilizowała mnie do działania. Tym razem się nie spóźniłem. W Trzciance mieliśmy własny czołg. Oczywiście lepszy i większy niż w Czarnkowie. Mam go na zdjęciu, ale już bez łufy. Podczas fotografowania poznałem uroczego kolegę, majstra budowlanego z Zofiowa, który w

obronie czołgu chciał się do niego przywiązać. Wróciliśmy razem do Poznania, gdzie pracował. Nauczył mnie zaciągać gips na mokro. Jak przenosili czołg, pewnie był w Poznaniu.

Fotografia 31 (IMG_4942) – 28 maja 2011, Mirosławiec. Jeden z wielu symboli województwa. Tu pokazany rewers. Normalnie miecze stały koło drogi i były widoczne z dwóch stron. W Mirosławcu został przeniesiony i ustawiony na skwerze. Wjeżdżających do miasta, jakby nie wiedzieli, gdzie są, witał napis. Mieszkańcy domów żyjący w cieniu monumentu, zapewne wiedzą gdzie są i nie trzeba im ciągle przypominać, że mieszkają w Mirosławcu. W roku 1848 w Dreźnie podczas zamieszek anarchiści ustawili na barykadzie zabrany z muzeum obraz Rafaela Santi Madonna Sekstyńska. Na kule przeciwnika wystawili symbol europejskiej kultury. Sami zadowolili się rewersem. Obrazoburcze odwrócenie i pogarda.

Fotografia 32 (IMG_4943) – 14 czerwca 2011, Łekno. Ostatnie zdjęcie. Spadł pierwszy od wielu dni deszcz. W Łeknie byłem po raz pierwszy od 25 lat. Staliśmy z Lechem koło jakiegoś dziwnego nagrobka, który w przecięciu ramion krzyża miał umieszczone oko opatrności. Nie mogłem sobie nic przypomnieć. Wiedziałem, że zdjęcie się nie uda. 25 lat to dużo czasu. Naświetliłem dwa listki. Drugiego jeszcze nie wywołałem. Może kiedyś... Deszcz padał coraz mocniej...

Fotografia 33 (IMG_4944) – Czerwiec 2007, Rychlik. Rychlik był zawsze dla mnie miejsce wyjątkowym. Coś w rodzaju czarnej dziury, niebytu czy antimaterii. Zawsze miałem tu odczucie, że rozpadam się na tysiące kawałków.

Fotografia 34 (IMG_4945) – 10 listopada 2007, Rychlik. Sala gimnastyczna. Chcieć to czasami tylko chcieć. Ruina może chyba być centralną metaforą „Mojego Województwa”.

Fotografia 35 (IMG_4946) – 11 czerwca 2011, Sypniewo. W polu imponujący szkielet modernistycznej konstrukcji. Powinni tu przyjeżdżać studenci architektury i jak w prosektorium uczyć się anatomii.

Fotografia 36 (IMG_4947) – 26 marca 2011, Tuczno. Murali w Tucznie było kiedyś więcej. Zostały tylko dwa. Powstały w 1987 roku, choć dalbym głowę, że były tam wcześniej. „Malczewski” zawsze był najlepszy warsztatowo, choć „czwórka” nowa i niezasłonięta krzakami robiła większe wrażenie. Jak zauważył Zb. Herbert, dobrze warsztatowo wykonane dzieło sztuki nawet w stanie ruiny czy destrukcji nic nie traci ze swojej jakości i siły oddziaływania.

Fotografia 37 (IMG_4948) – 26 marca 2011, Tuczno. Właściciel stodoły twierdzi, że to jego twarz, woźnicę z batem, uwiecznili studenci gdańskiej ASP. Kiedyś próbował zainteresować kogoś ratowaniem murali, ale po latach zrezygnował. Nie wycina już dzikiego bzu zasłaniającego częściowo obraz.

Fotografia 38 (IMG_4949) – 25 listopada 2006, Trzcianka. Mauzoleum obok nieistniejącego już hotelu miejskiego i Gulki to najbardziej egzotyczne miejsca w moim mieście. Jako dzieci wierzyliśmy, że pochowani tam są radzieccy bohaterowie, wyzwolicieli Trzcianki. Miejsce to było święte i magiczne. Omijaliśmy je i do głowy nikomu nie przyszło, aby tam wchodzić. Tabu to przestrzegali również dorośli, pili piwo na skwerkach oddając szacunek miejscu. Po 1989 bronilem mauzoleum przed radykałami i patriotami. Dziś mam wątpliwości. Forma architektoniczna bez idei jest pustym znakiem. Nie znaczy nic.

Fotografia 39 (IMG_4950) – 17 kwietnia 2010, Czarnków. Pierwszy autobus KSK z Trzcianki do Poznania odjeżdżał o 6 rano. Do Czarnkowa docierał po 25 minutach. Ruszał dalej dopiero o 7. Wydawało się, że stoi wieczność. Jeżeli było wolne miejsce, zawsze siedziałem po prawej w trzecim rzędzie. Budziłem się i zawsze widziałem ten sam widok. Ściany wokół targowiska pokryte były zielonymi kropkami kilkucentymetrowej średnicy. Raster tworzył przedstawienie. Z porannej szarówki wylaniała się dziewczyna na łące. Psychodeliczna wizja za oknem przepelnionego, zimnego autobusu.

Fotografia 40 (IMG_4951) – 20 sierpnia 2007, Piła. Włócząc się po Pile z aparatem sierpniowego poranka nie przypuszczałem, że będzie to początek wyprawy w głąb pilskiego mitu. Poszukiwanie tożsamości, wspomnień i sentymentu. Przeważnie wystawa jest podsumowaniem pracy nad tematem. W tym przypadku jest dokładnie odwrotnie. To dopiero początek wyprawy w głąb czasu i miejsc... w głąb siebie.

Fotografia 41 (IMG_4952) – 20 kwietnia 2008, Walcz, wodociągi. Wieża została kupiona przez miejscowego architekta – zapaleńca, który asystował mi podczas fotografowania. Koniecznie chciał mnie namówić na wspólne skakanie po zbiorniku. Podobno odczucie „king sajzu” bezcenne. Może innym razem...

Fotografia 42 (IMG_4953) – 12 kwietnia 2008, Walcz, PKP. Wiosną 2008 zorganizowałem kilka wypraw do Walcza. Z Poznania

autobus KSK trasę około 120 kilometrów pokonuje się w trzy i pół godziny. Można przypomnieć sobie całe życie...

Fotografia 43 (IMG_4954) – 20 kwietnia 2008, Wałcz. Nitragina, nazwa gorzelni i klubu żeglarskiego. Często tu jeździliśmy na regaty. Czasem udawało się nam wygrać z ekipą Juszczaków. Nie było wtedy ustawy o wychowaniu w trzeźwości. Duchowy patronat spirytualiów nikomu nie przeszkadzał w kształtowaniu sportowej postawy młodzieży.

Fotografia 44 (IMG_4955) – 11 czerwca 2011, Wałcz. Monumenty odnoszące się do mitologii Wału Pomorskiego generalnie zachowały się w lepszej kondycji. Widać, że stanowią część żywej jeszcze tradycji zdobycia Wału Pomorskiego. Bez badań socjologicznych trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jak „grunwaldzkie” miecze są postrzegane przez mieszkańców byłego województwa pilskiego. Na pewno stanowią ciekawy ewenement architektoniczny w skali kraju.

Fotografia 45 (IMG_4956) – 28 maja 2011, Wronki. Dla osób spoza naszego kontekstu kulturowego, które nie rozpoznają „grunwaldzkiej” symboliki, miecze mogą być odczytywane jako krzyże. Na przykład bardzo podobne zwieńczenie pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 w Poznaniu. Przyzwyczajeni do przydrożnych krzyży upamiętniających ofiary wypadków. Podróżujący jeszcze mogą te miejsca kojarzyć w sposób odmienny od zamierzonego. Teza wymaga udowodnienia.

Fotografia 46 (IMG_4957) – 20 kwietnia 2008, Wałcz, jezioro Raduń. Wejście do ruin hotelu robotniczego. Widoku na jezioro mógłby pozazdrościć niejedyn wysokiej klasy obiekt turystyczny. Pamiętam, że w podstawówce straszono co bardziej opornych na wiedzę uczniów Hufcem Pracy w Wałczu. Często pomagało...

Fotografia 47 (IMG_4958) – 20 kwietnia 2008, Wałcz, PKP. W kwietniu 2008 roku cały czas padało, na pewno kiedy byłem w Wałczu. Miasto, które zawsze odwiedzałem latem, odbierałem zawsze pozytywnie. Pewnie za sprawą mieszkających tu kolegów z Technikum, wspólnych wyjazdów na ryby itp...

Fotografia 48 (IMG_4959) – 20 kwietnia 2008, Wałcz, dawny hotel. Obok stoi wielki, pusty, czteropiętrowy blok. Wielodzietna rodzina mieszka w zaadaptowanym garażu lub warsztacie. Podczas rozstawiania sprzętu otworzyły się drzwi i zaczęły po kolei wychodzić mieszkańcy. Spora gromadka małych dzieci pod opieką starszego brata. Byli odświętnie ubrani. Chyba szli do kościoła...

Fotografia 49 (IMG_4960) – 20 kwietnia 2008, Walcz, Zakłady Zbożowe. Między Walczem a Trzcianką nie ma bezpośredniego połączenia kolejowego. Trzeba było jechać z przesiadką w Pile. Pokonanie 28 kilometrów zajmowało czasem wiele godzin.

Fotografia 50 (IMG_4962) – 16 kwietnia 2011, Podgaje. Przy głównych drogach wiodących w głąb terytorium dawnego „Województwa” stoją do dziś pomniki. Dwa złęczone betonowe miecze na postumencie. Między nimi, mniej więcej w połowie wysokości, kartusz herbowy z białym orłem, pierwotnie wykonywanym z betonu. W wielu miejscach zastąpiono go plastikową wytłoczką. Zachowały się jeszcze w kilku miejscach napisy „województwo”. Natomiast napis „pilskie” został wszędzie bez wyjątku usunięty. W północnej części dawnego pilskiego ta sama forma oznacza miejsca związane z historią walk i zdobyciem Wału Pomorskiego. Takie podwójne użycie symbolu może wskazywać na chęć przeniesienia ideologii „wyzwolielskiej” na cały obszar, nie tylko Wału Pomorskiego, ale i miejsc zupełnie nie związanych z tą tradycją, m.in. pod Wronkami i Obornikami.



20 kwietnia 2011, Podgaje, województwo
Między Walczem a Trzcianką nie ma bezpośredniego
połączenia kolejowego. Trzeba było jechać z przesiadką w Pile.
Pokonanie 28 kilometrów zajmowało czasem wiele godzin.

Fotografia 5 (IMG_4915)



† Kuvitettiin 2011, Huonokki.
40 Huonokki byden ei ollut verry
maise tosi laaste etään tem jhi
jaksi. Oiditthi verra ohjien
2000mista etäl to si bicee
kyöntien saba, ja se chosky
lylän bünd u byntien i sen
vannor vylep sy kassa, he-
kelle cooney on etäast cist kilye
kilytthä po etvotke. Kilytthän
sy chye chyd etele qmlytthän
Solmit.

Fotografia 6 (IMG_4916)



Fotografia 14 (IMG_4925)



Fotografia 16 (IMG_4927)



15 septembris 2007. Pilsētas tīrīšanas
darbības laikā no mājlietu z
atņemtas arī piederušas zārnas
galvas. Jūdzamā. Mēģinājums uzstādīt
stāvētājus mērīšanai. 119. m
atņemtas brokastis. Pajūdzamā 15.00

Fotografia 25 (IMG_4936)



It is written that...
Och tożebie wójcie - Sąd
dla mój wół wół wół wół
U tożebie wójcie p. wół
wójcie wół 25 wół wójcie
z wójcie wół wójcie
wójcie wójcie wójcie
z wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół. wół wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie
wół wójcie wójcie wójcie

Fotografia 32 (IMG_4943)

Kamienna strona mocy oraz inne wyprawy za horyzont

(rzecz o fotografiach Lecha Szymanowskiego)

Wstęp.

W jednym z listów typu e-mail, jakie otrzymałem ostatnio od Lecha Szymanowskiego, znajdują się takie oto słowa: *Znalazłem chyba klucz-definicję do jednej ze ścieżek swojej fotografii. Zajmuje mnie fotografowanie MIEJSC zakodowanych w świadomości zbiorowej lokalnych społeczności jako miejsca odwiecznego kultu – Miejsca Święte. Bo czym innym są kamiennie kręgi, kujawskie kurhany, architektura romańska, a ostatnio także sanktuaria maryjne czy święte góry? Ta świadomość ułatwia ukierunkowanie przyszłych zamiarów, nakreślenie jakiegoś ogólnego planu na przyszłość. Miejsca Święte to określenie robocze, nie całkiem dokładnie oddające moje intencje. Nad dokładnym zdefiniowaniem jeszcze popracuję.* Nieco wcześniej, podczas długiej rozmowy, jaką na ten temat odbyłem z Lechem Szymanowskim w Wągrowcu, zastanawialiśmy się nad innym jeszcze motywem, który towarzyszy jego fotograficznym wyprawom za horyzont. Także za horyzont estetycznej poprawności, reporterskiego przegadania, czy – ogólnie rzecz biorąc – nadmiaru obrazów. Na marginesie tylko dodam, że za tym horyzontem – na blogu Lecha „Photodocument & Pinhole” (Notatki o „balsamowaniu czasu”) – znaleźć możemy rejestracje z pozoru tylko bliskie łomografii¹ jak

¹ **Łomografia (lomografia)** – powstała na początku lat 90. XX w. w Wiedniu nurt w fotografii polegający na użyciu starych, analogowych aparatów kompaktowych, przeważnie produkcji radzieckiej. Nazwa nurtu pochodzi od nazwy radzieckiej marki Lomo LC-A. Liczebność nurtu ocenia się na 500 000 osób. Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Lomografia>

BECHERKI czy nokiografie, częste nawiązania do estetyki błędu czy kampu. Ich cechą wspólną jest wykorzystanie przez autora skrajnie prostych narzędzi i materiałów, jak aparaty z plastikowymi soczewkami, tanie i nieprzewidywalne filmy z marketów, telefon komórkowy, camera obscura.

Bo widzisz – argumentował Lech w trakcie tego spotkania i naszej rozmowy – gdziekolwiek pójdziesz, dokądkolwiek pojedziesz, opuszczając gęsto zaludnione obszary miast, wszędzie tam znajdują się miejsca, w których od zawsze (a przynajmniej jak daleko sięga ludzka pamięć miejscowej społeczności) gromadzi się młodzież w czasie dni wolnych od nauki, gdzie w letnie wieczory spotykają się po pracy młodzi mężczyźni, dokąd w jesieni życia spacerują emeryci, aby powspominać minione dziesięciolecia. I zawsze niemal są to jakieś pagórki otoczone gąszczem krzewów, jakieś pełne światła i ziół polany na skraju lasu, jakieś porzucone przed wiekami kurhany i cmentarze, jakieś – leżące wśród pól – zadrzewione wyspy leśne z oczkiem wodnym (do których prowadzi jedna tylko miedza), jakieś trudne do ruszenia głady narzutowe albo polodowcowe skarpy moreny czołowej, z której sączy się źródłana struga. Co łączy te wszystkie punkty? Co przyciąga chodzących w te miejsca i przesiadujących tam ludzi? Nie tylko miejscowa tradycja, nie tylko przekonanie, że „tak było zawsze”, ale i nie sam wyłącznie koloryt, nie sama egzotyka, nie posmak tajemnicy. Miejsca te najprawdopodobniej promieniują subtelną energią, która dobywa się z wnętrza ziemi. Energia ta sprawia, że jak przed wiekami, tak i teraz ciągną w te magnetyczne punkty mocy ludzie zazwyczaj nieświadomi owego promieniowania. Co ważne, słuchając tych słów, uświadamiałem sobie, że i ja mam za sobą takie właśnie doświadczenia miejsc „uświęconych” lokalną tradycją, miejsc, do których chodziło się i chodzi nadal, gdzie siadywało się i siada nadal, dokąd wyprawiały i wyprawiają się nadal kolejne roczniki wchodzące w życie, w dorosłość, w rytuały napowietrznej wspólnoty

filozofii, uczuć i alkoholu. I nie wiem, czy ma rację Leszek Matela (przywołany tu via blog Lecha Sz.), badacz megalitów i miejsc mocy – który zwraca uwagę na fakt, że w starożytnych miejscach inicjacji obok dobrej energii, charakterystycznej dla każdego miejsca kultu, powinno się znajdować też i takie, gdzie energia jest ciemna, zła, nieprzyjazna, odpychająca – ale z całą pewnością miejsca „uświęcone” lokalną tradycją (spod znaku *sacrum* jak i spod znaku *profanum*) nigdy nie były mi obojętne, chociażby z racji swej, różnie mierzonej, starożytności jak i dzięki oczywistej, co chyba zrozumiałe, nie do końca wyjaśnionej sile przyciągania. Znam więc takie miejsca, bywam tam od czasu do czasu, ale nigdy wcześniej nie zastanawiałem się nad możliwością intencjonalnej przemiany tych miejsc (a więc trójwymiarowej przestrzeni) w płaskie obrazy fotograficzne, w rodzaj opowieści, a zatem w coś, co – zdaniem znawców przedmiotu – mimo wszystko nie jest wyłącznie zwykłą dokumentacją.

1.

Moc kamieni. Wystawa czarno-białych kadrów Lecha Szymanowskiego o takim właśnie tytule została pokazana w drugiej połowie czerwca 2011 roku w Wągrowcu w galerii Miejskiego Domu Kultury (a potem także w Kępnie, w galerii Powiatowej Biblioteki Publicznej²). Był to zestaw fotografii kamiennych

² Materiał poświęcony kamiennym kręgom, który Lech Szymanowski umieścił na swoim foto-blogu, pozwala osobom zainteresowanym spędzić kilka godzin na zajmującej lekturze i oglądaniu zdjęć oraz filmików video. To również tam można wyczytać, cytuję: *W zasadzie te zdjęcia nigdy nie poszłyby się w wystawę, gdyby nie rozmowa z Wiesławem Walasem, dyrektorem Powiatowej Biblioteki Publicznej w Kępnie, w kwietniu ubiegłego roku. Dywagowaliśmy wtedy nad wystawieniem KAMIENI w bliżej nieokreślonej przyszłości. Dzięki temu udało mi się doprowadzić projekt do etapu, na którym mogłem podjąć próbę pierwszego podsumowania. Projekt jest w ciągłym rozwoju, a im dłużej fotografuję KAMIENIE, tym lepsze okazują się zdjęcia. Z upływem lat temat staje się coraz bardziej przyjazny, a*

kręgów (analogowych powiększeń 30x40 cm), które znajdują się na Pomorzu, w okolicach miejscowości Grzybnica, Leśno, Odry i Węsiory. Autor pokazał tradycyjne zdjęcia wykonane – co z naciskiem podkreśla – w archaicznym dzisiaj procesie żelatynowo-srebrowym, na papierze barytowym. W katalogu wągrowieckiej wystawy czytamy, między innymi: *Kamienne kręgi albo kromlechy to obiekty składające się z kilkunastu kamiennych stel ustawionych na obwodzie koła, czasem również z kamieniami w środku okręgu. (...) Na polskim Pomorzu takich miejsc jest wiele i są one charakterystycznymi i tajemniczymi świadkami prahistorii tego regionu. (...) Archeolodzy stwierdzili, że owe kamienie postawili na swoich cmentarzyskach Goci – germański lud przybyły ze Skandynawii, którzy pozostawili tu materialne ślady określane jako kultura wielbarska. Ale wiek radiestezyjny kręgów szacowany jest na okres od 2 tys. do 8 tys. lat p.n.e. (...) Kiedy w I-III wieku n.e. na Kaszuby przybyli Goci, zastali tu miejsca otoczone szczególnie czcigodnie przez żyjące tu wcześniej ludy i wyznaczone właśnie przez ustawione tam kręgi z kamieni. Uznali te święte miejsca za doskonałe na cmentarzyska dla swoich zmarłych. (...) Dla wielbicieli wiedzy tajemnej kromlechy są dawnymi obserwatoriami astronomicznymi i skupiskami energii. (...) Osoby wrażliwe na energie subtelne twierdzą, że wnętrza kręgów emanuje wspaniałą energią uzdrawiającą.*

Lech Sz. kładzie nacisk na fakt, że fotografowanie owych kamiennych kręgów, pokazanych na wystawie, nie było zdarzeniem jednorazowym ani tym bardziej przypadkowym. Z

fotografowanie jest tylko pretekstem do poznawania. Dla ścisłości dodajmy jeszcze tylko, że owa rozmowa Lecha Sz. z dyrektorem Walasem odbyła się prawdopodobnie w kwietniu 2010 roku, a nie była ona rozmową przypadkową, ponieważ Wiesław Walas w swoim środowisku jest znanym poszukiwaczem, miłośnikiem i badaczem wszelkiego typu miejsc energetycznych oraz sytuacji sprzyjających obcowaniu na przykład z mocą kamieni i światem alternatywnym.

jego opowieści wynika, że gdy raz się „poczuje” energetyczną moc tych kamieni, to pojawia się w człowieku pewien rodzaj wewnętrzznego przymusu, aby w te miejsca wracać. Zapytany, czy też odczuł taką potrzebę, odpowiedział: *Czuliśmy ją razem, bo ja tam przede wszystkim naciskałem spust migawki, a głównym inicjatorem, pomysłodawcą i osobą, od której wszystko się zaczęło, jest moja żona. Widać ją zresztą na jednym z tych zdjęć. Ona o tych miejscach wiedziała dużo wcześniej i dużo więcej ode mnie, a ja dałem się namówić na pierwszą i wszystkie kolejne wyprawy fotograficzne do miejscowości, gdzie te kręgi się znajdują. Najpierw jechałem tam dla niej, a potem postanowiłem zmierzyć się z tematem, który jest kompletnie nefotograficzny. Zacząłem więc patrzeć na te kamienie, jak na obiekty do sfotografowania, ale wkrótce okazało się, że fotografia jest w tym wszystkim najmniej istotna. Ważniejsze od robienia zdjęć jest przebywanie tam, poddawanie się energetycznym fluidom, które krążą tam od tysięcy lat. W kontekście tych spostrzeżeń mogę powiedzieć, że fotografia, jako medium, jest przeceniana przez fotografów. Ona w pewnych sytuacjach, wobec określonych treści, staje się kompletnie bezradna. Chyba tylko w powiązaniu z reportażem literackim ma jakiekolwiek szanse, jako ilustracja, dodatek do słowa. I w tej kwestii zgadzam się całkowicie z Bogusławem Biegowskim.*

Patrzę więc na te zdjęcia i zastanawia mnie nieskrywany przez autora kontekst sytuacyjny ich powstania, ale także to, co przedstawiają, o czym informują jako rodzaj komunikatu, a co może być pojmowane (odbierane) przez odbiorcę wyłącznie z powodu fotogeniczności miejsca (lub jej braku), także z powodu bezbronnej otwartości kadru, otwartości podatnej na oczywistość kamiennych artefaktów oraz na dowolność interpretacyjną tej sytuacji (lub na brak jakiegokolwiek interpretacji). Ponieważ jednak – jak się domyślam – autor zdjęć nie jest ortodoksyjnym tropicielem energii kamiennych kręgów, to

całość przedsięwzięcia dosyć wyraźnie wpisuje się także (poza wspomnianym już kontekstem sytuacyjnym) w kontekst literacki (a wystawy wpisują się ponadto w kontekst edukacyjny), w narrację zbudowaną na metaforze sedymentacji kulturowej „miejsc świętych”. *Ale – jak utrzymuje Szymanowski – warto brać pod uwagę również kontekst metafizyczny tych miejsc. Przyczyna jest prosta, to nie są ot, takie sobie, surowe, przytazschone z pola kamyki. One tam istnieją według określonego porządku, istnieją jako obiekty poddane obróbce i wkopane w ziemię dla ściśle określonego celu. Te, które przetrwały do naszych czasów, kiedyś zaistniały wyłącznie dlatego, że ktoś je tam ustawił nie z myślą o dzisiejszych wycieczkach autokarowych, lecz w celach jak najbardziej magicznych, być może także dla zogniskowania mocy. I pamiętajmy, że to zdarzyło się nie w czasach przemarszu Gotów przez te ziemie, ale już w czasach budowy piramid egipskich, a może i wcześniej.*

No tak, żeby podjąć rozważania o kontekstowości fotografowanych przez Szymanowskiego kamiennych kręgów i nie popaść w interpretacyjną nadmiarowość, odwołam się wpierv do innej rozmowy, którą odbyłem w listopadzie 2009 roku z Piotrem Chojnackim, uprawiającym fotografię wielkoformatową. Oto jej istotny fragment:

K. Sz.: Kiedy pokazywałeś mi swoje zdjęcia, swoje fotograficzne obrazy w komputerze oraz w serii odbitek, które tutaj leżały porozkładane na krzesłach i stołach, mówiłeś o tym, że dla ciebie i dla tych fotografii ważny był kontekst niemal każdego z tych kadrów. Kontekst, czyli to, co działo się wewnątrz obiektu lub nad tym obiektem, na przykład wielkoczwartkowa msza w kościele czy przelot ptaków nad kamiennym kręgiem. Owe konteksty są na pierwszy rzut oka niewidoczne, ale interesuje mnie, czy one są wynikiem precyzyjnego planowania, czy raczej efektem przypadku i zbiegu okoliczności?

P. Ch.: Bywa z tym i tak, i tak. Niektóre takie sytuacje oczywiście planuję i wtedy celowo staram się wcześniej dokładnie rozpoznać i wybrać kontekst, w którym coś się dzieje i dokonuje, a co dotyczy charakteru miejsca lub obiektu przede wszystkim. A czasami pojawiają się różne sytuacje, które mnie zaskakują i które są absolutnie pożądane. Choćby sytuacja z wymienionym przez ciebie kluczem ptaków, które nagle pojawiają się nad fotografowanym przeze mnie kręgiem kamiennym i na moich oczach gubią rytm przelotu, zaczynają wirować, rozszypywać się w beładzie – to było coś, co zaobserwowałem i z czego wcześniej nie zdawałem sobie sprawy. Oczywiście, zdaję sobie sprawę z tego, że ten kontekst nie zawsze, albo rzadko kiedy, jest możliwy do odbioru dla oglądającego.³

Zacznijmy od stwierdzenia, że w powyższym fragmencie rzuca się w oczy podobieństwo doświadczeń (czy może raczej przekonań Lecha Sz. i Piotra Ch.) związanych z kamiennymi kręgami oraz ich domniemaną „mocarnością”. Nie zamierzam podważać ani tych doświadczeń, ani – tym bardziej – tych przekonań, ponieważ nie to jest celem powstających właśnie notatek. W tym jednak konkretnym przypadku, bo przecież mowa jest o wystawie Lecha Szymanowskiego „Moc Kamieni”, zamierzam obrazy z tej wystawy poddać próbie opisu i przemyśleć fakt ich powstania wyłącznie z pozycji odbiorcy (czy może raczej zwykłego widza), którego kompetencje siłą rzeczy są, bo muszą być, ograniczone. A zatem spójrzmy jeszcze raz na całość. Oto 25 kadrów, żadnych kolorów, poza odcieniami szarości (czasem poddawanej procesom tonowania), żadnych dźwięków, poza ciszą. W oryginale miejsca sfotografowane (a sfotografowano je niemal na pewno latem) są kolorowe, nasycone stonowanymi, naturalnymi barwami lasu i leśnych polan, są wypełnione ciszą kamieni. Kamieni, na któ-

³ Piotr Chojnacki, *Aura i sacrum*, seria: Fotografowie Wielkopolski, autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu: Władysław Nieliński, wydawca: WBPiCAK, Poznań 2010, s. 32 i 34.

rych osiadły wiekowe mchy i porosty – szare, żółtawe i brązowe. Cisza lasu, nawet jeżeli wypełniona jest śpiewem ptaków, delikatnym poszumem igliwia i poskrzypywaniem gałęzi, to jednak jest to żywa cisza natury, która nie zakłóca absolutnej ciszy omszałych kamieni. I w taką oto ciszę – lasu i kamieni – wkracza fotograf ze swoim aparatem, chodzi, robi zdjęcia, być może milczy i próbuje pokazać nam niemożliwe, czyli świat, którego już nie ma. Bo przecież nie ma świata minionych tysiącleci, gdy te kamienie układane przez kogoś i z jakiegoś powodu w kręgi lub spirale, z centralnym, większym kamieniem pośrodku (ale najpierw znoszone, ciągnięte lub zwożone z bliższej i dalszej okolicy) zmieniały swój kontekst i tym samym stawały się znakiem lub symbolem, układnią lub komunikatem, przekazem lub „gwiazdnymi wrotami”. Czy wtedy, kiedy się to działo, istniał w tych miejscach las? Być może, na pewno jednak nie był to las, jaki znamy dzisiaj i jaki widać na zdjęciach Szymanowskiego. Stąd pytanie o to, jak zmieniały się te miejsca? Jak wyglądało ich pierwotne otoczenie? I co zatem oglądamy dzisiaj, stojąc tam? Muzealne eksponaty, czy miejsca na zawsze opieczętowane ręką człowieka? Poza tym nie wiemy, czy miejsca mocy, oznakowane przed wiekami trudną do przeoczenia realnością kamiennych kręgów, „działały” za dnia, czy może raczej przy pełni Księżyca. Nie wiemy też, jaki wpływ na energetyczną skuteczność owych miejsc – jakkolwiek skuteczność, zakładaną lub doświadczaną – miały pory roku. Stąd też kolejne pytanie o coś w rodzaju „instrukcji obsługi” kamiennych kręgów i ewentualną metodę przyswajania zakładanej mocy kamieni. Zakładanej przez tych, którzy te kręgi stworzyli z sobie tylko znanych powodów, przez tych, którzy je potem wykorzystywali dla własnych, sobie tylko znanych celów, i przez tego, który je z sobie tylko znanych powodów sfotografował. Jeżeli te wszystkie (a być może też inne jeszcze, o wiele bardziej skomplikowane) pytania pojawią u odbiorcy-widza po obejrzeniu wystawy, to będzie znaczyło, że wystawa żyje, że

niewątpliwa literackość tematu zachęca, a nawet prowokuje do zrozumienia kultury pradziejowej, z której wywodzi się i nasza cywilizacja.

Czy fotografia, jako taka, ma szansę to wszystko w sobie zamknąć i ponieść między współczesne hordy mentalnych analfabetów, dla których jedyna realność świata, to świat Internetu, a jedyna znana im energia, to energia baterii zasilających sterty elektronicznych gadżetów? Czy zatem zdjęcia Szymanowskiego, który próbował przyjrzeć się napotkanym kamiennym kręgom na kilka sposobów, mogą cokolwiek powiedzieć o swoistej niezwykłości tych miejsc? To pytanie ma w podtekście dwa poziomy – poziom merytoryczny i poziom techniczny. Bo zdaje mi się, że chcąc zbadać te kręgi (oraz ich zakładaną moc, także moc fotograficzną, czyli ich fotogeniczność) trzeba by oglądać je i fotografować przy świetle rozproszonym, a nie tylko w ostrym słońcu, latem, ale i zimą, być może także nocą, przy świetle sztucznym (kiedyś tam pewnie palono ogniska) i w księżycowej poświacie, także o wschodzie i zachodzie słońca, a wreszcie podczas ulewnego deszczu i styczniowej śnieżycy. Nie wiem, czy w ten sposób można powiedzieć więcej o ewentualnej kamiennej stronie mocy, ale – jak mi się zdaje – można owe kręgi pokazać głębiej i bez pospiechu, przepuszczając ich obraz przez różne „filtry” pogody, światła, pory dnia i pory roku. Żeby jednak tego dokonać, trzeba by zamieszkać w pobliżu, na co – rzecz jasna – Lecha Szymanowskiego nie zamierzam namawiać. Rozpatruję jedynie pewne zagadnienie z pozycji odbiorcy (z uczuciem pewnego niedosytu), któremu te kadry, składające się na wągrowiecką i kępińską wystawę, nie dają spokoju. Tak, jak nie daje mi spokoju pewna wypowiedź Bogusława Biegowskiego, który – gdyśmy wspólnie zastanawiali się nad próbą zdefiniowania fotograficznej drogi autora „Mocy Kamieni” – powiedział, że Lech w swoich kadrach osiągnął rzadko spotykaną właściwość obrazu. Właściwość tę można określić frazą:

mniej powiedzieć się nie da. Mamy więc do czynienia z minimalizmem narracyjnym (nie mylić z minimalizmem estetyczno-ideowym) Owa fotograficzna „małomówność”⁴ Lecha Szymanowskiego faktycznie zastanawia, zwłaszcza że idzie w parze z konsekwentnym i w pełni świadomym powrotem do ciemni, czyli do tradycyjnych technik negatywowo-pozytywowych.

Patrzę na te 25 kadrów i co widzę? Widzę miejsca stworzone przez człowieka, oczywiście z wyłączeniem źródeł subtelnej energii, która musiała pojawić się tam przed człowiekiem. A jeżeli istnienie owych źródeł jest przyczyną powstania kamiennych kręgów, to widzę kawałki papieru, na których fotograf odwzorował wycinki interesującej go przestrzeni. Owa przestrzeń, oczyszczona zapewne z chwastów i krzewów, doglądana przez strażników leśnych i chroniona prawem, dzisiaj – otoczona lasem gospodarczym lub krajobrazowym – bywa zazwyczaj skansenem archeologicznym (bo przecież nie są to już miejsca kultu, obserwatoria astronomiczne, czy miejsca pochówku zmarłych i magicznych praktyk), w który domyślnie wpisane są dzieje setek pokoleń. Zwłaszcza zaś tych pokoleń i kultur, które w przeszłości związały swój los i pośmiertność swoich zmarłych z tą ziemią, z tymi właśnie miejscami. Patrzę i rozumiem, że są to miejsca, gdzie podobni do mnie ludzie ułożyli (lub zastali już ułożone) kamienne kręgi, kamienne spirale, wszelkie inne formy objawiające się, czy raczej uświęcone niewzruszonością kamieni i głazów. Kamień, głaz – już wtedy musiał być dla człowieka symbolem trwałości, nieprzemijalności, a kamienne, płaskie budowle rozmieszczone w planie horyzontalnym musiały stanowić znaki-

⁴ Bogusław Biegowski nie zgadza się na określenie „minimalizm narracyjny”. Postuluje, aby używać na tę okoliczność określeń typu – fotografia uboga lub anarchizm estetyczny. Są one bliskie postawie Lecha Szymanowskiego, który takim podejściem do materii manifestacyjnie odrzuca komercję i odwraca się od świata fotograficznych celebrytów.

pieczęcie, które sakralizowały wybrane miejsca, oswajały tajemniczą energię bijącą z ziemi, pozwalały być może porozumiewać się z tą częścią świata i kosmosu, które istnieją poza zasięgiem ludzkich zmysłów. I o tym – jak sądzę – jest fotograficzna opowieść Szymanowskiego, który nie epatuje ujęciami, on po prostu rejestruje na swoich obrazach kamienne formy i fakturę wybranych kamieni wykorzystując do tego wyłącznie światło zastane, niejednokrotnie skutecznie utrudniające rejestrację owych form i owej faktury. Lech Szymanowski, pokazując nam swoje fotografie, zaprasza widza na wyprawę w głąb ludzkiej duszy (sacrum), w meandry ludzkiej wyobraźni (profanum), wierząc, że przed setkami lat właśnie tam musiały rodzić się idee i pomysły na uśmierzeniu bólu niewiedzy, na oswojenie tajemnicy, na uświęcenie miejsc wzbudzających lęk przed nienazwanym. Idąc za nim, musimy zetknąć się z zagadką, ale i literacką próbą jej rozwiązania. Stykamy się na tych obrazach z materią milczącą, trwalszą niż ludzkie ciało, ale będącą też głosem z przeszłości. Te zdjęcia zawierają w sobie (w tym, co przedstawiają) dowód nie tylko istnienia człowieka w namacalnym kontakcie z naturą, zawierają także sugestię, że już wtedy (czyli bardzo dawno temu) powstawały – wśród zapewne niepiśmiennych plemion – abstrakcyjne konstrukcje myślowe. Dzięki nim potrafiono zapewne opisywać rzeczywistość (jakkolwiek ją wtedy pojmowano) formą i przedstawieniem, które z materialności w każdym momencie mogły przechodzić w zbiór niematerialnych znaków i pojęć. To na styku materialności i duchowości otwierały się szczeliny, przez które człowiek mógł wkraczać na teren zarezerwowany dla bóstw, duchów opiekuńczych i demonów. Jeżeli kamienne kręgi na zdjęciach Szymanowskiego były/są miejscami, gdzie świat styka się z zaświatem, a materia z energią, to same zdjęcia (pokazane na wystawie w Wągrowcu i Kępnie) są rodzajem króliczej norki, przez którą każdy z nas – zagubiony w lesie – może zajrzeć do świata, gdzie kamienna

strona mocy nie jest tylko zgrabną figurą stylistyczną, a jej milcząca (nie)obecność wyłącznie pytaniem retorycznym.

2.

Wapno – mała miejscowość na Pałukach, stanowiących północno-wschodnią część Wielkopolski. Pierwszą wiadomość o okolicach Wapna znaleźć można w bulli papieża Innocentego (1136 roku), a dotyczy ona wsi Podolin. Pierwsza historyczna wzmianka o Wapnie pochodzi z 1299 roku. Ostatnimi właścicielami Wapna były w XIX w. rodziny Wilkońskich, a następnie Moszczeńskich. W 1828 roku – jak można przeczytać na oficjalnej stronie Gminy Wapno – F. Wilkoński rozpoczął eksploatację złóż gipsu. Kopalnia gipsu istniała do 1933 roku, a w roku 1850 na terenie Wapna odkryto tzw. „skarby”, zawierający m.in. złote brakteaty pochodzenia skandynawskiego. W 1871 roku w trakcie prac wiertniczych natrafiono na złożę soli kamiennej. Po wykupieniu nudań górniczych belgijski koncern Solway rozpoczął w 1911 roku budowę kopalni soli, która odegrała ogromną rolę w rozwoju Wapna i okolic. W latach 1950-1965 kopalnia w Wapnie była największym producentem soli w Polsce. Eksploatację soli i rozwój Wapna przerwała w 1977 roku katastrofa górnicza, w wyniku której kopalnia została zalana wodą, ewakuowano 1402 mieszkańców a prawie cała zabudowa centrum Wapna uległa zniszczeniu lub uszkodzeniu⁵. To właśnie od tego momentu powinna zacząć się moja przygoda z fotografiami Lecha Szymanowskiego, gdyż przez siedem lat chodził z aparatem koło spraw, które w historii miasta zajmują nieco ponad 100 lat. Ponieważ jednak historia tego projektu nierozzerwalnie związana jest z katastrofą górniczą, w czasie której połowa miasta zapadła się pod ziemię, wypadało dorzucić do tekstu, a właściwie na jego otwarcie, kilka zdań o samej miejscowości.

⁵ Źródło: http://www.wapno.pl/content.php?tr=cl&cms_id=28&p=p4

O tym projekcie rozmawiałem z Lechem Szymanowskim już w grudniu 2010 roku. Zadałem mu wtedy pytanie o to, jak trafiał na tego typu tematy, odkrywając przy okazji urok i bogactwo prowincji? Rzecz w tym, że choć Szymanowski nie pochodzi z Wągrowca (jest tutaj elementem napływowym) to jednak porusza się po tym terenie ze znanstwem regionalisty i pasją fotografa dokumentalisty. Powiedział mi wtedy: *Źródłem wszelkich inspiracji tego typu była zawsze moja żona, która stąd pochodzi i zna ten powiat jak własną kieszeń. To dzięki niej trafiłem na przykład do Wapna, miasteczka górniczego, dotkniętego klęską po wielkiej katastrofie. Zakochałem się w nim od pierwszego wejrzenia i do dzisiaj jestem zauroczony Wapnem jako miejscem na ziemi. Staram się więc popularyzować to miejsce poprzez swoją fotografię, ale i poprzez działania fotograficzne oraz warsztaty filmowe z udziałem wielu innych osób z terenu całego kraju. Tak na przykład powstało zdjęcie, które pokazałem podczas edycji 2010 w konkursie „Moja Wielkopolska”. Widać na nim orkiestrę górniczą z Kłodawy na tle zrujnowanej kopalni w Wapnie. Sfotografowałem ją podczas kręcenia filmu „Bohaterowie z Wapna”, którego autorem i reżyserem jest Jurek Jernas, poznański filmowiec. Osobiście fotografuję Wapno, tamtejszą zrujnowaną kopalnię i sławną na cały kraj dziurę w ziemi od dziesięciu lat. Tam przerobiłem wszystkie swoje kolejne wcielenia, a więc ćwiczylem na tym temacie fotografię analogową czarno-białą i kolorową, fotografię cyfrową (w tym HDR), a w końcu i otworkową⁶.*

Na początku roku 2012 Lech Szymanowski, pokazując w Wągrowcu swoje odbitki z Wapna (prezentacja odbyła się w nieformalnym gronie kilku zaprzyjaźnionych fotografów przy

⁶ Lech Szymanowski, *Odkryć czas prowincji*, seria: Fotografowie Wielkopolski, autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu: Władysław Nielipiński, wydawca: WBPiCAK, Poznań 2010, s. 14.

okazji innej imprezy), stwierdził, że jest to pewne podsumowanie tematu, zamknięcie projektu, a także odłożenie go na półkę z mocnym postanowieniem, aby doń już nie wracać. Ostatnimi zdjęciami, jakie trafiły do tego przez kilka lat realizowanego projektu, są kadry, na których widzimy wspomnianą wcześniej dętą orkiestrę górniczą z Kłodawy w strojach paradnych, przemieszczającą się na tle zrujnowanych obiektów kopalni w Wapnie. Ten właśnie zestaw zatytułowany „W Wapnie znowu zagrała orkiestra górnicza” zdobył II nagrodę na Konkursie Fotograficznym im. Ireneusza Zjeżdżałki – Moja Wielkopolska 2010.

Potrzeba zaprzestania pracy nad tym cyklem – mówi Szymanowski – wynika z faktu, że dalsze grzebanie się w estetyce brudów poindustrialnych, rozpadu i upadku, przemijania materii przestało być dla mnie atrakcyjne. Po prostu wyczerpały się możliwości jakichkolwiek poszukiwań formalnych w tej przestrzeni, tym bardziej, że ja tam nigdy nie szukałem egzotyki, nie robiłem tego dla pieniędzy, czy na zlecenie jakiejś instytucji. Fotografowałem tę wieś wyłącznie z potrzeby serca. Wybrane kadry zostały już powiększone i stanowią trzon przyszłej wystawy. Chcę to ostatecznie zamknąć i podsumować. Miałem też szczęście, że zakończenie nie mogło być lepsze niż to, które się zdarzyło, czyli kadry z orkiestrą. Do tej pory wyselekcjonowałem i odbiłem 50 kadrów, a z tego należy wybrać zestaw ostateczny, czyli 25-30 obrazów. Podobnie, jak w przypadku „Mocy Kamieni”, format 30x40 centymetrów. Tyle tylko, że tym razem nie byłem ortodoksem, jeżeli chodzi o papier. „Kamienie” odbiłem na barycie, a „Wapno”, skoro jest to tylko industrialny dokument, powiększyłem na papierach plastikowych (PE). Zresztą z tego właśnie powodu całość nazwałem „Wapno 2005-2010. Dokumentacja”. Zależy mi tylko na tym, aby pierwszy raz pokazać tę wystawę właśnie w Wapnie. I jeszcze jedno – po raz kolejny przy pracy nad tym właśnie cyklem, utwierdziłem się w przekonaniu, że sam obraz nie

wystarczy do wyrażenia czegoś istotnego, zwłaszcza w dokumencie. Niekiedy jedno zdanie, jedno trafne dopowiedzenie umieszczone pod zdjęciem załatwia bardzo wiele, umacnia i pozycjonuje obraz we właściwym kontekście. Takie zdjęcie z jednym choćby zdaniem opisu staje się rodzajem komunikatu, nośnikiem informacji, która nie rozmywa się w mgłę setek możliwych skojarzeń.

Wychodząc od tej refleksji, która znowu odnosi się do kwestii bezbronności nagiego obrazu, który zawisa w bezkontekstowej próżni informacyjnej, oraz do bezradności fotografa, który staje oko w oko z historią, opowieścią nieprzekładalną na język obrazu, zastanówmy się, czym jest cykl nazwany przez autora „Wapno 2005-2010. Dokumentacja”. Najpierw patrzę na te zdjęcia oczami osoby, która nie wie nic o katastrofie górniczej (a pochłonęła ona połowę miejscowości), będącej efektem rabunkowej gospodarki wydobywczej, typowej dla sowieckiego modelu wydajności, przemilczanej zresztą przez ówczesne komunistyczne media i władze PRL-u. Z perspektywy niewiedzy widzę jakiś zdegradowany krajobraz miejsko-przemysłowy, krajobraz kompletnie wyludniony, w którym jedynymi elementami ożywionymi są porośnięte zielskiem ugory i place pokopalniane, uprawne pola wokół byłej kopalni, dziczące sady z jabłonią na pierwszym planie, ale i – nie wiedzieć skąd i po co tam sprowadzona – orkiestra górnicza, która maszeruje i gra dla nikogo. Dwa autoportrety Szymanowskiego wpisane w ten cykl kadrów stanowią jakieś przejmujące *memento*, w rodzaju: tak będzie wyglądał świat, gdy odejdzie z niego człowiek; albo: tak wygląda świat porzucony przez człowieka, gdy odejdzie z niego praca i codzienna zapobiegliwość. Jednym słowem – tryumf destrukcji nad konstrukcją, zwycięstwo upadku nad kreacją. Ponieważ jednak nie wiem, dlaczego to coś (to miasteczko, ta kopalnia) tak właśnie wygląda, mogę te obrazy traktować jako rodzaj postindustrialnego uogólnienia, zuniwersalizowania jednostkowego przy-

padku zagłady przemysłu wydobywczego, na swój sposób egzotycznego (mimo wszystko) przybliżenia konkretnych miejsc w konkretnym zakątku powiatu wągowieckiego.

Oczywiście takich miejsc (poddanych procesowi rozpadu i zagłady), podobnych do tego, co widzimy na fotografiach Szymanowskiego, w tym kraju i na tym kontynencie jest cała masa. Niektóre wegetują przez dziesięciolecia na granicy cywilizacji przemysłowej i wysypiska śmieci, a inne znikają błyskawicznie, bo oczyszczany przez wyspecjalizowane firmy teren potrzebny jest pod nowe inwestycje – mieszkaniowe, handlowe, usługowe, rozrywkowe lub produkcyjne. W przypadku Wapna nie zachodzi żadna z tych okoliczności, pozostaje więc powolny rozpad, ostateczna zagłada, wegetacja na granicy ludzkich siedlisk, dookolnych pól i medialnego nieistnienia. Skoro jednak nie wiem, kto i dlaczego doprowadził to miejsce do takiego stanu (widocznego na zdjęciach), kto i dlaczego pozwala, aby ów stan trwał i pogłębiał się z roku na rok, pozostaje mi tylko „zwiedzić” ten teren, obejrzeć te obiekty z zewnątrz, zajrzeć z fotografem do środka, aby tu i ówdzie dostrzec ślad minionej obecności człowieka (jakieś szuflady), ślad myśli inżynierskiej (jakieś maszyny), a poza kopalnią także ślad życia, czyli jakieś obiekty użyteczności publicznej – dworzec, poczta, remiza strażacka, dyskoteka. Wpisana w ten świat ciszy, martwoty i bezruchu zapewne kolorowa, generująca wesołe dźwięki orkiestra górnicza, jeżeli nie wiem, skąd się tam wzięła i co tam robi, może być odebrana jako surrealistyczna zjawia, powidok dawno minionej przeszłości, doskonale uchwycona przez Szymanowskiego w odrealnionych dekoracjach jakiegoś górniczego święta bez górników. Dzięki zbliżeniom widzimy twarze instrumentalistów, również tych bardzo młodych (wśród których znajdują się młode kobiety), co sprawia, że cały ten dokument fotograficzny zaczyna przypominać rodzaj linearnie rozwijającego się happeningu: od brzydoty poindustrialnej materii, przez niere-

alne piękno maszerującej po ściernisku orkiestry dętej, po refleksyjne autoportrety ze śmiercią w tle.

Jeżeli natomiast patrzę na te zdjęcia oczami osoby, która wie wystarczająco wiele o przyczynach i skutkach katastrofy górniczej (wiem np., że katastrofa rozkwitające kiedyś miasteczko przemysłowe zamieniła w niemal cywilizacyjną pustynię), to po prostu rozumiem więcej z tych obrazów i zaczynam je pojmować bez nadmiarowości skojarzeń, mogę je traktować jako fotograficzny dokument, skan tego, co istnieje naprawdę poza kadrem. W dodatku – jeżeli staram się patrzeć głębiej – bez wewnętrznego napięcia i niepokoju, że coś mi umyka, że nie potrafię czegoś rozkodować, że coś mnie nie zachwyca, a zachwycać powinno, to kilkuletni wysiłek Szymanowskiego nie idzie na marne. W sytuacji, gdy wiem, o czym jest ta fotograficzna opowieść, moja percepcja automatycznie wpisuje się w znane mi fakty, nie krąży wokół pytań bez odpowiedzi i nie traci energii na bezpłodne w zasadzie próby rozwikłania zagadki tego cyklu, zwłaszcza, że najbardziej zagadkowa wydaje się w tym wszystkim owa orkiestra w odprasowanych mundurach na tle budynków popadających w ruinę. Ale żebym mógł patrzeć i jednocześnie wiedzieć, o co w tym wszystkim chodzi, muszę wpierw zostać poinformowany (nagi obraz wyjaśnia niewiele; tym mniej, im dalej jestem od takich miejsc mentalnie i życiowo). Dlatego też, jeżeli jestem mieszkańcem Wapna – wszystko staje się jasne i oczywiste niemal od razu. Jeżeli jestem mieszkańcem Wielkopolski, wiele zrozumieć po zadaniu autorowi kilku pytań. Jeżeli natomiast jestem całkowicie spoza, powiedzmy z innego kraju, albo z innego świata (np. świata wielkomiejskich celebrytów i hipsterów), to – bym pojął z tego cokolwiek – trzeba mi wszystko opowiedzieć i wyjaśnić, *ab ovo*, inaczej nie rozpoznam zamierzonej prostoty i nieprzypadkowych sensów narracyjnych tych zdjęć, nie zrozumieć i nie docenię piękna czarno-białej estetyki odbitek (życie i czas skonwersowane do szarości), wreszcie nie pojmem

myśli przewodniej i potrzeby serca, które prowadziły rękę i oko fotografa. To tyle. Tylko tyle. I aż tyle.

3.

Parki i ogrody. *Interesuje mnie jakość obrazu i prostota formalna* – mówi Lech Szymanowski, gdy oglądamy wspólnie kadry z tego cyklu. – *To, co pokazuję na swoich odbitkach, ma być proste i czyste, bez nadmiarowych elementów, które próbują wcisnąć się do obrazu. Gdybym pracował ciasnym kadrem, to sprawa byłaby w miarę łatwa do przeprowadzenia – na zdjęciu jest to, co ma być i nic więcej. Ja jednak muszę mieć w swoich fotografiach przestrzeń, a obiekt fotografowany umieszczam w jakimś kontekście. Jest to dla mnie ważny, świadomy zabieg. W efekcie spada mi tak zwana czystość obrazu, ale bez tego kontekstu moje obrazy byłyby niepełne.*

Ciąg dalszy tej rozmowy cytuję za przywołaną już tutaj publikacją „Lech Szymanowski, *Odkryć czas prowincji*”⁷. A cytuję, ponieważ on sporo wnosi do moich własnych rozważań na temat cyklu „Parki i ogrody”. Ten fragment zaczął się od pytania o planowane wystawy.

- Najprędzej, co nie znaczy, że teraz, byłbym w stanie pokazać „Parki i ogrody” bo ten zestaw wydaje mi się najrówniejszy, najciekawszy i fotograficznie najbardziej dla mnie satysfakcjonujący. A ukończony zapewne nigdy nie zostanie.

- **Jak wybierasz swoje kadry do takiego cyklu?**

- Bez zbędnych obrazów, które niczego nie wnoszą do całości. Kiedy coś fotografuję, to zazwyczaj już wiem, obok jakiego innego zdjęcia pojawi się to, które akurat mam w obiektywie. No i bez jakichś formalnych kombinacji – a to znaczy, że mój obiekt jest na wprost, ja mam obiektyw 50 mm i nie wymyślam fajerwerków. W ten sposób próbuję

⁷ Lech Szymanowski, *Odkryć czas prowincji*, op. cit., s. 26.

nawiązywać do starej, tradycyjnej fotografii wielkoformatowej, która powstawała w takich właśnie okolicznościach. W efekcie niektóre zdjęcia mogą zahaczać o klasyczny piktorializm, ale czy to jest jakiś tam wielki grzech? Mam nadzieję, że cykl „Parki i ogrody”, jako całość, mimo wszystko się obroni. W każdym razie, jeżeli jakieś kadry wycho-
dzą mi za ładnie, za elegancko, to wtedy przypominam sobie słowa Piotra Chojnackiego, że coś jest w danej fotografii za proste, i wtedy próbuję te kadry jakoś złamać, przekęcić, uszlachetnić brzydota.

- Zacytujmy zatem drobny fragment twojego bloga zatytułowanego „Photodocument & pinhole”. Jest on o tyle ważny, że dotyczy spraw, o których właśnie rozmawiamy: *Dzisiaj kilka pierwszych zdjęć z nowego (a w pewnym sensie kontynuacji) cyklu „Parki i ogrody”. Nowego, bo te zdjęcia są w 100% analogowe, małoobrazkowe, a w najbliższej przyszłości będą też i średnioformatowe. Poprzednie „Parki i ogrody” z 2009 wykonane były cyfrowo. Nieestety, wielokrotne próby osiągnięcia zadowalających wydruków okazały się porażką. Projekt z założenia jest czarno-biały. Wydruki przy każdej zmianie papieru miały inny odcień, nigdy nie były po prostu „szare”. W końcu dałem sobie spokój i robię cały projekt właściwie od nowa. Technika analogowa pozwala mi panować nad całością przedsięwzięcia, osiągnięciem przewidywalnych rezultatów. Powiększenia „parków” – 30x40 cm, na ponad 20-letnim papierze z bydgoskiego fotonu – powoli wynurzają się z mojej ciemni. Ostatnie tegoroczne zdjęcia cyklu robilem „w okolicznościach” pierwszego śniegu. Mam więc czym się zająć przez najbliższe kilka miesięcy.*

To był pierwszy cykl fotografii Lecha Szymanowskiego, na które zwróciłem uwagę. A zwróciłem na niego uwagę, bo w roku 2009 kilka kadrów z tego cyklu wygrało konkurs „Moja Wielkopolska”. Byłem nimi szczerze zainteresowany, bo wpiły się w estetykę prostoty i widzenia bliskiego naturalnemu – w estetykę dosyć łatwą do wymyślenia, ale trudną do

realizacji⁸. Pamiętam i to, że choć na tych zdjęciach dominowały formy roślinne i mała architektura parkowa/ogrodowa, to jednak zawsze gdzieś tam, zanurzone w czerni-zieleni, pojawiały się sylwetki ludzi lub zwierząt. Zaraz potem przypomniałem sobie, że gdzieś wcześniej widziałem kolorowe zdjęcia Lecha ułożone w cykl „Wielkopolska jest płaska i symetryczna”. Kadry tego cyklu, były dla mnie najwcześniejszym sygnałem, że można nie fotografować zdemolowanego świata na konkurs World Press Photo i być autorem interesujących obrazów.

Cykl „Parki i ogrody” związał mnie emocjonalnie z fotografią Szymanowskiego, co w moim przypadku oznacza tylko tyle, że oglądając jego zdjęcia, mam z tego przyjemność patrzenia, ale też odczuwam potrzebę namysłu nad nimi, a nawet rozmowy z autorem. Może bierze się to z tego, że jako dziecko wsi miałem (i mam nadal) sentyment do ogrodów, a jako mieszkaniec kilku różnych miast zawsze miałem (i mam nadal) sentyment do parków. I o ile ogrody były dla mnie przejawem natury, a parki przejawem kultury⁹, o tyle w związku z obrazami, o których mówimy, podział ten nie jest istotny, ponieważ – jak sędzę – istotne są (niezależnie od moich inten-

⁸ Z tego właśnie powodu lubię zdjęcia Eweliny Gmerek, na których artystka pokazuje parki i ogrody, z tego też powodu lubię przeglądać album Waldka Śliwczyńskiego „Park Piłsudskiego”. O jednym ze zdjęć z tego albumu, umieszczonym na okładce, Autor pisze na swoim blogu: *Nie sprzedałem mojej fotografii na Aukcji Fotografii Kolekcjonerskiej w Warszawie. A tak się starałem... Odbiłem na najdroższym papierze, odbielalem, tonowałem (żeby trwalsze było) oprawiłem w grube archiwalno-kolekcjonerskie passepartout, umieściłem wszystko w ramie na zamówienie ze specjalnym szkłem, sygnowałem. Wiele nie chciałem... No i dupa. Kupca nie było. Między nami mówiąc, trochę się ucieszyłem, że praca nie poszła, bo przynajmniej ją sobie w domu powieszę.* Źródło: <http://sliwczynski.blogspot.com/> – wpis ze środy, 21 grudnia 2011.

⁹ Jest to podział dosyć umowny i dzisiaj już mocno nieprecyzyjny, ponieważ współczesne ogrody niekiedy stają się małymi parkami, natomiast zdziczałe parki niejednokrotnie przypominają romantycznie porzucone ogrody.

cji i gustów) wyłącznie zmagania fotografa z fotografowaną materią. Świadczą zresztą o tym jego cytowane przed chwilą fragmenty foto-bloga i cytowany fragment rozmowy. Tak więc warto skonstatować, że Lech Szymanowski, biorąc się za bary z materią parków i ogrodów, podjął niełatwe wyzwanie. Dlaczego tak sądzę? Po pierwsze – zawsze znajdzie się ktoś, kto posądzi autora o uprawianie przebrzmiałego ponoć piktorializmu. Po drugie – temat stary jak historia fotografii i eksploatowany przez wielu, może nawet bardzo wielu, na wiele różnych sposobów, więc trzeba się naprawdę przyłożyć, aby nie popaść w epigonizm. Po trzecie – ulistnione masy drzew i krzewów (przy zastosowaniu wyłącznie gamy szarości) są chyba jednym z trudniejszych zadań jakie może sobie wyznaczyć fotograf przyrody i krajobrazu. Przy okazji rodzi się pytanie, powiedzmy, natury metodologicznej: jeżeli (umownie rzecz biorąc) parki przynależą do krajobrazu miejskiego, a ogrody do krajobrazu wiejskiego, to jak zakwalifikować np. parki podworskie i pałacowe, położone daleko od miast, oraz wszystkie ogrody, które znajdują się wewnątrz miast? I jeszcze: czy miejskie ogródki działkowe, to także ogrody, a parki krajobrazowe, to także parki w potocznym znaczeniu tego słowa? Zastanawiam się nad tym, ponieważ ten socjologizujący podział ma ścisły związek z człowiekiem i miejscem jakie zajmuje wobec/obok celowo utrzymywanej przy życiu i pielęgnowanej zieleni. Ogród bowiem jest mimo wszystko miejscem, gdzie rośliny traktowane są przedmiotowo (gospodarczo), a w parkach roślinność się chroni, traktuje podmiotowo, głównie zresztą w celach estetycznych¹⁰. W ogrodach człowiek jest panem materii ożywionej, decyduje o jej życiu i śmierci, natomiast w parkach ten sam człowiek staje się zaledwie równorzędną wobec trawy, kwiatów, drzew i krzewów częścią ożywionej materii. Niekiedy zaś – w brutalnym kon-

¹⁰ O parkach i ogrodach zwykło się też mawiać „Zielone płuca miast”, ale to już zupełnie inna, czysto ekologiczna wersja tych rozważań, których nie będziemy tutaj rozwijać.

takcie z tą materią – człowiek bywa zwyczajnym intruzem, czy wręcz szkodnikiem. Można więc podjąć próbę fotografowania parków i ogrodów (a potem zbadania tych zdjęć) w związku z zasygnalizowanymi kontekstami, ale to już jest opowieść na zupełnie inną okazję. Mówię o tym z pewną nieśmiałością, ponieważ z jednej strony nie chcę niczego sugerować Lechowi Sz., a z drugiej jestem ciekaw, czy ktoś już kiedyś taką próbę podjął.

Zastanówmy się teraz, jak to wszystko ma się do „Parków i ogrodów” Lecha Sz., jak przekłada się to u niego na fotograficzne obrazy? Nie bez znaczenia jest bowiem to, o czym te obrazy traktują, o czym one są. Dlatego najpierw wróćmy do zdania: *„mój obiekt jest na wprost, ja mam obiektyw, który widzi tak, jak widzi ludzkie oko (o ogniskowej 50 mm) i nie wymyślam fajerwerków. W ten sposób próbuję nawiązywać do starej, tradycyjnej fotografii wielkoformatowej, która powstawała w takich właśnie okolicznościach”*. Odwołanie do starej fotografii wielkoformatowej jest tutaj o tyle zasadne, że tak właśnie wtedy portretowano zieleń parków i ogrodów, tyle tylko, że wówczas – przy niskich czułościach płyt fotograficznych – czasy ekspozycji musiały być długie, a w związku z tym pojawiający się na tych zdjęciach ludzie zazwyczaj pozowali, mając pełną świadomość, że monumentalna, o wysmakowanych kształtach i malarsko prześwietlona, albo nastrojowo oświetlona zieleń tła (lub otoczenia) była zaledwie dodatkiem do ludzkich postaci, a najwyżej równorzędnym partnerem dla większej grupy ludzi i zwierząt. U Szymanowskiego jest dokładnie na odwrót – dzięki fotografii migawkowej nikogo nie musi ustawiać, nikt tam nie musi pozować, mało tego, obecni na zdjęciach ludzie w większości przypadków nie wiedzą nawet, że są fotografowani. A zatem, z całą pewnością jego parki i ogrody są cyklem poświęconym przede wszystkim miejscom, w których owszem, obecny jest/bywa człowiek (i ci ludzie rzeczywiście tam występują), ale dominantą kompozy-

cyjną i estetyczną tych kadrów jest zdecydowanie żywa masa zieleni z towarzyszącą jej małą lub dużą architekturą, jaka trafia się w parkach i towarzyszy ogrodom.

O czym więc traktują fotografie z tego cyklu? O czym one są? Są one o świecie, którego zazwyczaj nie dostrzegamy, a jeżeli go dostrzegamy, to go nie pamiętamy, a jeżeli go pamiętamy, to nie potrafimy go opowiedzieć słowami, opisać z dokładnością, jaką dzięki swoim możliwościom zapewnia fotografia. Oczywiście sprawa dotyczy tylko wizualnego fragmentu rzeczywistości, kształtu tego, co fotograf ma przed obiektywem, bo na zdjęciach czarno-białych (biel i czern traktujemy tu bardzo umownie) kolory naturalne (takie, jakie rejestruje nasze oko) nie istnieją, a i cała reszta sfotografowanej rzeczywistości pozostaje tylko w domyśle – zapachy, dźwięki, smaki (np. smak trawy, smak kwiatów akcji) pozostają nieosiągalne dla osoby, która te zdjęcia ogląda. Ten oczywisty brak nie przeszkadza mi jednak, ponieważ w obrazach, o których mowa, gęstość nastroju, gęstość świata (parkowego lub ogrodowego) jest tak intensywna, że owe brakujące fragmenty rzeczywistości można sobie po prostu wyobrazić. Tak, sądzę, że zdjęcia te traktują o wrażliwości fotografa, są rodzajem odcisku jego duszy, a ten odcisk, jeżeli już krąży w tego typu kategoriach, przypomina mi odcisk stopy na piasku morskiej plaży. Odcisk, którego za chwilę nie będzie, bo zabierze go z sobą jedna z kolejnych fal morskiej wody. Patrząc na kadry z cyklu „Parki i ogrody” i widząc w nich przede wszystkim odcisniętą w obrazie osobowość fotografa. Czas sprawia, że sfotografowane miejsca albo już nie istnieją, albo wyglądają inaczej, ale dzięki błonie światłoczułej możemy sobie wyobrazić, jak one wyglądały w tej jednej, niepowtarzalnej chwili, uchwycone w błysku migawki. A ponieważ autor nie monumentalizuje swoich obrazów, nie czyni z nich kompozycji wtórnie piktorialnych, nie udaje prostoty formalnej, to ta jego szczerłość i uczciwość, ta bezpretensjonalność estetyczna sprawiają, że warto oglądać

ten cykl, przede wszystkim jednak warto wiedzieć i pamiętać o jego istnieniu. Zwłaszcza, że w przeciwieństwie do dwóch poprzednich, jest to ciągle cykl otwarty, ciągle uzupełniany o nowe odciski światła na kliszy i nowe odciski duszy fotografa na barytowych odbitkach.

Epilog

O fotografii Lecha Szymanowskiego można powiedzieć dużo więcej (i na pewno dużo mądrzej), bo przecież istnieją w jego dorobku inne jeszcze interesujące cykle, o których nawet nie napomknąłem. A przecież bohater tego tekstu jest także mistrzem fotografii otworkowej (pinhole), która przeżywa obecnie swoisty renesans, posiada własne portale i strony internetowe, a z całą pewnością staje się atrakcją (rodzajem analogowego fenomenu) na wszelkiego typu, profesjonalnie rzecz jasna zorganizowanych, warsztatach fotograficznych. Moja, bardzo nienaukowa, próba oglądu trzech tylko cykli Lecha Szymanowskiego, jest wyłącznie formą osobistego przeżycia przygody fotograficznej, także przygody intelektualnej. Lubię zdjęcia, które prowokują do myślenia, a w moim przypadku to myślenie zawsze niemal powiązane jest z emocjami. Dlatego dziękuję Autorowi za cierpliwość, gdyż kilka razy zmuszałem go do odpowiedzi na moje (często naiwne) pytania, które w ostateczności stały się zacznym powyższego tekstu. Dziękuję też Bogusławowi Biegowskiemu za braterski współudział (intelektualny i emocjonalny) w tej przygodzie, bo bez jego celnych jak zawsze uwag i spostrzeżeń, pisząc ten tekst błądziłbym jeszcze bardziej.



Moc kamieni



Moc kamieni



Wapno



Wapno



Parki i ogrody



Parki i ogrody

Część II

SPRAWY

Fotografie z masakry, czyli Gardelegen mojej matki

1.

Ta historia zaczyna się po wybuchu II wojny światowej na obszarach zachodniej Polski, a dokładnie wiosną 1940 roku. To wtedy właśnie mój przyszły ojciec (Władysław Szymoniak, rocznik 1924), zamiast kontynuować naukę w szkole średniej, widząc w urzędach, instytucjach i na ulicach Gniezna brutalne rządy niemieckiego okupanta, zastanawiał się, jaki czeka go los w tej wojennej zawierusze. Ostatecznie, nie mając jeszcze 16 lat (urodziny obchodził 1 czerwca), w marcu został wywieziony do pracy w głąb Rzeszy jako robotnik przymusowy (*Zwangsarbeiter*). Trafił do gospodarstwa rolnego w miejscowości Mechau. Właścicielem gospodarstwa był Niemiec o nazwisku Lüberst. Ta niewielka miejscowość, właściwie wioska (w której i dzisiaj mieszka nie więcej niż 300 osób), leżąca w powiecie Altmarkkrais Salzwedel (Saksonia-Anhalt), znajduje się na dawnej granicy, która przez kilkadziesiąt lat rozdzielała DDR i BRD. W tym samym powiecie znajduje się miasteczko Gardelegen (dzisiaj około 14.500 mieszkańców), do którego, jako 20-letnia dziewczyna, na początku kwietnia 1942 roku trafiła z rodzinnego Baranowa koło Kępna moja przyszła matka (Halina Stefaniak, rocznik 1922). Oczywiście także jako robotnik przymusowy (*Zwangsarbeiterin*). Najpierw na polach nad Łabą (Elbą) zbierała szparagi, a potem przydzielono ją do istniejącej wówczas w Gardelegen (nieopodal dworca kolejowego) niewielkiej fabryki przetworów owocowo-warzywnych, będącej spółką, czy może raczej spół-

dzielnią (Spargel und Gemüse Absatzgenossenschaft¹), którą zarządzał niejaki Schlender. Dokładnie 69 lat później, ja (autor tych słów) syn Haliny i Władysława, mieszkam z rodzicami w Gnieźnie, a kończąc 58 rok życia trafiam w dzienniku „Rzeczpospolita” na pewien interesujący mnie artykuł.

Płonąca stodoła w Gardelegen. Tak brzmi tytuł jednego z rozdziałów artykułu Piotra Zychowicza pt. „Niemieckie polowanie na zebry”². A oto treść owego rozdziału:

Profesor Blatman jest znanym badaczem Holokaustu z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Jego najnowsza monografia „Marsze śmierci. Ostatnia faza Holokaustu” została właśnie przetłumaczona z hebrajskiego na języki obce. Ukazała się w Stanach Zjednoczonych oraz w Niemczech, gdzie wywołała olbrzymią sensację.

W swojej książce – opartej na ponaddwudziestoletniej kwerendzie archiwalnej w ośmiu krajach – Blatman opisał szereg masakr i pojedynczych zabójstw dokonanych na więźniach przez Niemców pod sam koniec wojny. Wiele z nich było dziełem cywilów. Izraelski historyk, zapytany, która ze zbrodni zrobiła na nim największe wrażenie, bez wahania wskazuje na mord w Gardelegen.

Wydarzenie to miało miejsce 13 kwietnia 1945 roku. Tego dnia do Gardelegen, miasteczka położonego w Saksonii-Anhalt, przybył oddział esesmanów konwojujący dużą grupę więźniów, głównie z obozu Mittelbau-Dora. Strażnicy poprosili mieszkańców o pomoc w pilnowaniu kolumny. Zgłosiło się kilkudziesięciu ochotników. Powszechnie szanowani obywatele miasteczka udali się na miejsce zbiórki. Część zaopatrzyła się w sztucery myśliwskie, inni po prostu w kije. W grupie oprócz zwykłych mieszczan znaleźli się pracownicy administracji, członkowie partii, podstarzali

¹ Jest to prawdopodobna nazwa zakładu pracy mojej matki, którą zrekonstruowałem z odsłuchu, spisując zapamiętaną przez nią frazę.

² Artykuł opublikowano w sobotnio-niedzielnym dodatku PlusMinus do dziennika „Rzeczpospolita” (wydanie: 29-30 stycznia 2011).

mężczyźni z Volkssturmu oraz nastolatki z Hitlerjugend. Wszyscy wzięli udział w masakrze.

Więźniów wprowadzono do olbrzymiej stodoły na obrzeżach miasteczka. Następnie wrzucono tam nasączoną benzyną słomę. Jej warstwa sięgała ludziom mniej więcej do kolan. Słoma została podpalona, do środka poleciały granaty. W kilkadziesiąt sekund wszystko stanęło w płomieniach. Kamienna stodoła zamieniła się w wielki piec.

Ci, którym udało się z niego wydostać, zostali ścięci seriami z broni maszynowej. W dobijaniu rannych brali udział cywile. Podobno w chwili śmierci płonący ludzie śpiewali swoje narodowe pieśni. Francuzi „Marsyliankę”, Polacy „Mazurka Dąbrowskiego”, Żydzi pieśni syjonistyczne... Alianci po zajęciu miasteczka dokonali ekshumacji pośpiesznie zakopanych ciał. Okazało się, że zamordowano 1016 ludzi.³

³ Przebieg zdarzenia: 15 kwietnia 1945 żołnierze posuwającej się na wschód 102 Dywizji Piechoty IX Armii Stanów Zjednoczonych natknęli się w miejscowości Gardelegen na wypaloną murowaną stodołę. Okazało się, że znajdują się w niej spalone i osmalone zwłoki 1016 jeńców wojennych i więźniów obozów koncentracyjnych. Co się tam wydarzyło? Dnia 13 kwietnia 1945 jednostka SS umykająca przed Sowietami i prowadząca ich w „marszu śmierci” ze wschodu, natknęła się na amerykańskie czołówki i postanowiła usunąć zbędny „balast”. Ok 1100 więźniów spędzono do stodoły z sianem, podlano benzyną i podpalono. Na wprost wrót stodoły ustawili się SS-mani z bronią maszynową, granatami, panzerfaustami i dobijali tych, którym udało się jakimś cudem wydostać z płonącego budynku. Oprócz SS w akcji brali również udział żołnierze Luftwaffe, Fallschirmjäger, Hitlerjugend, Volkssturm. Kolejny przyczynek do legendy o „rycerskim” niemieckim żołnierzu. Amerykanom tylko w 4 przypadkach udało się ustalić tożsamość ofiar. Dla 301 ofiar ustalono zaledwie ich numery obozowe. 711 więźniów w ogóle nie zidentyfikowano. Udało się ustalić narodowość 186 poległych: 60 Polaków, 52 Rosjan, 27 Francuzów, 17 Węgrów, 8 Belgów, 5 Niemców, 5 Włochów, 4 Czechów, 4 Jugosłowian, 2 Holendrów, 1 Meksykanina (?) i 1 Hiszpana. Amerykanie zmusili mieszkańców okolicznych miejscowości do kopania grobów i grzebania zwłok. Amerykańscy żołnierze opowiadali, iż widoczne było jak na dłoni, że Niemcy tylko udawali skrucę i wyrzuty sumienia – w rzeczywistości byli zadowoleni z takiego obrotu spraw. Czuli ulgę, że nie dane im było dostać się w ręce uwolnionych więźniów. SS-mani „rozwiązali” ten palący „problem” likwidując potencjalnych mścicieli.

Najpierw pokazałem, a potem przeczytałem ten rozdział mojej niemal 89-letniej wówczas matce, która – słuchając opowieści o Gardelegen – bardzo się ożywiła. Powiedziała: „Boże! To ja tam byłam!”, a po chwili, zapytana przeze mnie o jakieś konkrety, opowiedziała to, co w jej pamięci zachowało się żywymi obrazami z wojennej młodości⁴.

– To był koniec wojny. Dobrze pamiętam, bo już wszyscy szykowali się na wejście amerykańskiego wojska. Nie było tylko wiadomo, kiedy to nastąpi. Właściciele, to znaczy zarządcy naszej fabryki wysyłali nas do miasta po jedzenie. I chodząc od sklepu do sklepu w poszukiwaniu chleba, mąki i konserw, widziałyśmy tę grupę więźniów, których prowadzili esesmani. To były resztki więźniów z różnych obozów. Tak mówili miejscowi Niemcy, którzy oglądali ten przemarsz z nami. Potem musiałyśmy wrócić do fabryki, ale za kilka godzin zorientowałyśmy się, że coś wielkiego pali się za miastem. Dym i ogień było widać z każdego miejsca w Gardelegen. Nikt z nas nie wiedział, co się pali. Żadna z nas nie miała pojęcia, że to płonie ta wielka stodoła z więźniami.

Człowiek przypuszczalnie bezpośrednio odpowiedzialny za masakrę, to niejaki Gerhard Thiele – wysoko postawiony nazistowski cywilny urzędnik na obszarze dystryktu Gardelegen (nie mylić z niemieckim astronautą o tym samym nazwisku). Nigdy go nie schwytano – pewnie zmarł w jakimś małym miasteczku w Ameryce Płd., jako szacowny starszy pan. Schwytano i uwięziono innego „ważnego” – SS-Untersturmführera Erharta Brauny’ego, który zmarł w 1950 r. Oprócz tego zatrzymano „płatki”, które potem na skutek sojuszniczego porozumienia, w liczbie 21 osób, przekazano pod sowiecką jurysdykcję. Odsiadawali kary w specjalnych obozach na terenie DDR. Na podstawie:

<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/index.html>; cytata, za:
<http://www.historycy.org/index.php?showtopic=25291>.

⁴ Więcej na ten temat można przeczytać w Internecie, m.in. na stronie:
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre.html>; natomiast krótka historia miasta jest zamieszczona na stronie:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Gardelegen>

Kiedy wkroczyli Amerykanie i mogliśmy swobodnie chodzić po mieście, poszłam z koleżankami obejrzeć to pogorzelnisko. To był straszny widok. W murach tej stodoły widziałam metrowej wielkości otwory, które ci pałacy się ludzie wyszarпали gołymi rękami albo powybijali jakimiś belkami, które znaleźli w stodole. Tych, którzy uciekali z ognia właśnie przez te dziury i przez rozerwane drewniane wrota, Niemcy na zewnątrz zabijali z karabinów maszynowych. Trzy dni później odnalazł się jakiś żywy człowiek z tego pożaru. Podobno tylko on ocalał. Podobno tylko jemu udało się uniknąć kuli karabinowej. Trzy dni siedział bez jedzenia i picia w gąszczu wielkich łopuchów. To taki dziki rabarbar o wysokich i dużych liściach. Myśmy z nim rozmawiały. To był Polak. On przez te trzy dni nie wiedział, co się dzieje dookoła. Nie wiedział, że wojna się skończyła i że może wyjść. Niemcy tych spalonych i zastrzelonych ludzi szybko zakopali, ale Amerykanie natychmiast zaczęli ich odkopywać. Pamiętam to dobrze, bo każda rodzina z Gardelegen, która znalazła się na amerykańskiej liście, musiała oddelegować do ekshumacji jednego mężczyznę. Mój Szef też znalazł się w tej grupie. Musiał zabrać z domu dwa prześcieradła i osobiście odkopać dwa trupy, zawinąć je w te prześcieradła, a potem znowu zakopać, ale już w miejscu wskazanym przez Amerykanów. Szefowa mówiła nam, że Szef potem przez tydzień nie mógł jeść. Co zjadł, to zaraz wyrzygał. Myśmy tam chodziły oglądać z daleka to odkopywanie zwłok. Wojna przyzwyczaiła nas do różnych widoków, ale to było najgorsze. Tam pełno było gapiów, amerykańskich żołnierzy i ludzi z kamerami, z aparatami fotograficznymi. Wtedy pierwszy raz w życiu zobaczyłam korespondentów wojennych. Podobno była tam też amerykańska telewizja. Tak mówili ci, co się na tym znali. Dwa dni później wywieziono nas do obozu przejściowego dla wyzwolonych niewolników, a stamtąd trafiłam do Hannoveru. Nigdy więcej w Gardelegen nie byłam.

Zainteresowany wojennymi losami matki, ale i pamiętając z kępińskiego jeszcze dzieciństwa jej opowieści o pobycie w Gardelegen, postanowiłem wypytać ją o kilka spraw z tamtego okresu. Zainspirowała mnie do tej rozmowy przede wszystkim lektura książki Rogera Moorhouse'a pt. „Stolica Hitlera”⁵, w której szczególnie bliski (z racji doświadczeń wojennych moich rodziców) stał mi się rozdział 6, zatytułowany „Niepożądani cudzoziemcy”. Traktuje on o losie robotników przymusowych (zwanych *Zwangsarbeiter*) zwożonych do Berlina z podbitych krajów Europy Wschodniej oraz o życiu w stolicy III Rzeszy pracowników zagranicznych (zwanych *Ausländische Arbeitskräfte* lub *Fremdarbeiter*) zwożonych do Berlina z Francji, Belgii, Holandii i Danii. A zatem, żeby oddać sens i treść tej rozmowy, chyba ostatniej naszej rozmowy na ten temat w latach jej późnej starości, po prostu przytoczę z pamięci słowa mojej matki.

– Najpierw, jak nas w kwietniu 1942 roku przywieźli pociągiem nad Elbę, trafiłam z innymi dziewczynami na wielką farmę rolną. To były głównie długie pola szparagów. Musiałyśmy te szparagi zbierać dwa razy dziennie, ale poza tym nikt nas tam do niczego nie zmuszał. Mieszkałyśmy w drewnianym baraku z ubikacjami i natryskami. Nie było tam żadnego ogrodzenia ani żadnych strażników, więc mogłyśmy w ciągu dnia chodzić do lasu lub nad rzekę. Posiłki dowozili nam z kuchni, która znajdowała się kilka kilometrów dalej w budynkach należących do właściciela gospodarstwa. Kiedy skończył się sezon zbioru szparagów przewieźli nas do Gardelegen, do przetworni owocowo-warzywnej, gdzie znajdowała się też fabryka konserw. Zarządzał nią Herr Schlender. Wszyscy mówili na niego Kogut, bo był wysoki i chudy, no i pilnował nas tam, w tej fabryce, jak kogut pilnuje na podwórzu stadko swoich kur. A było nas tam trzydzieści młodych Polek,

⁵ Roger Moorhouse, *Stolica Hitlera*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

głównie z Wielkopolski i Kujaw. Rok przed końcem wojny 25 dziewczyn, które pochodziły z Włocławka, przeniesiono do innej fabryki, a w Gardelegen zostało nas tylko pięć Polek z Wielkopolski. Oprócz nas i kilku miejscowych Niemców, w tej fabryce pracował jeszcze jeden Francuz, jeden Duńczyk, jeden Rosjanin i jakiś Ukrainiec, który stale podkreślał swoją wyższość nad nami i domagał się lepszego traktowania, bo wiadomo, że Ukraińcy służyli w niemieckim wojsku i w SS. Tak więc nasz szef, ten Kogut, nie był nazistą i nie pamiętam, żeby nas kiedykolwiek traktował jak niewolników, albo żeby nasyłał na nas policję lub gestapo. Za to jego pomocnik, brygadzysta w naszej fabryce, był nazistą całą gębą. Stale wyzywał nas od polskich świni i parszywych sabotażystów. Ciągle też straszył nas, że skończymy w obozie za drobne nawet przewinienie. Była tam jeszcze kobieta, która nas pilnowała. Mówiliśmy o niej Frau Lagrowa, od słowa *Lager*. To ona zamykała wieczorem i otwierała rano budynek przyfabryczny, w którym mieszkaliśmy. My zajmowałyśmy cały wysoki parter, a ona mieszkała nad nami. Najlepsza z nich wszystkich była żona Koguta. Mówiliśmy do niej Szefowa. Kobieta miała złote serce. Traktowała nas jak córki, bo własnych dzieci nie miała. Miała tylko psa, na którego wołała Zucień. Ta nazwa pochodziła od imienia Ziuta. Pomagałyśmy jej robić pranie, sprzątać mieszkanie, myć okna, gotować i piec ciasta na święta. Ona w zamian dbała o nas na każdym kroku. Na przykład pozwalała nam korzystać o każdej porze dnia i nocy z wielkiej fabrycznej pralni, w której był kocioł do gotowania bielizny pościelowej. Kąpałyśmy się w tym kotle po dwie, trzy jednocześnie. Zawsze chodziłyśmy czyste i zadbane. Między innymi dlatego, że załatwiła nam wizyty u miejscowego fryzjera, który robił nam trwałe ondulacje. Latem pracowałyśmy w fabryce od 7 rano do 7 wieczorem z godzinną przerwą na obiad, a zimą od 7 rano do 5 po południu, też z przerwą na obiad. Niedziele miałyśmy wolne, ale często właśnie w niedziele przyjeżdżały wagony z butelkami, słoikami, kartonami i

puszkami do konserw, więc trzeba było je szybko rozładowywać. Obok fabryki stał barak pełen wszelkich ubrań damskich i męskich. Były to dary ludności Niemiec dla rodzin z dużych miast, których domy zostały zbombardowane przez samoloty alianatów. Te rodziny mieszkały po wsiach i w małych miasteczkach, jak nasze Gadelegen. A ten barak był miejscem, gdzie zaopatrywano je w odzież. Szefowa raz w miesiącu dawała nam klucz do tego baraku i mogłyśmy stamtąd brać wszystko, co było nam potrzebne. Zawsze więc po pracy chodziłyśmy elegancko ubrane. Dzięki tej odzieży nie odróżniałyśmy się od prawdziwych Niemek, więc kiedy w niedzielę rano Szefowa dawała nam wypłatę za miniony tydzień i dodatkowo kieszonkowe za dobrą pracę, chodziłyśmy do kina i do najlepszej kawiarni w mieście⁶. W tym czasie obowiązkową literę „P” chowałyśmy pod klapę marynarki, płaszcza lub garsonki. Za brak tej litery umieszczonej w widocznym miejscu raz tylko zapłaciłyśmy karę. Po kilka lub kilkanaście marek każda, ale szczegółów już nie pamiętam. Policjant, który nas na tym przyłapał, przyszedł do fabryki, wypisał nam mandaty i powiedział w obecności Szefa, że jeszcze jeden taki wybryk a zostaniemy odesłane do obozu. A ten barak z ubraniami, co stał przy torach kolejowych i przy naszej fabryce, to został kiedyś przez pomyłkę zbombardowany przez angielskie samoloty. Bomby zamiast na dworzec spadły na ten barak. Pamięć

⁶ Spytałem matkę, czy pamięta jakieś niemieckie filmy z tego okresu, zwłaszcza genialne (choć z założenia propagandowe) filmy Leni Riefenstahl – „Triumph des Willens” i „Olympia”. Nie pamiętała, czy takie filmy puszczano wtedy w kinie w Gardelegen, ale kiedy spytałem ją, czy pamięta wobec tego jakieś niemieckie piosenki z tego okresu, na przykład „Lilli Marleen”, okazało się, że pamięta ten utwór. Powiedziała: „No tak, to wtedy wszyscy znali. Zawsze, gdy żołnierze maszerowali przez miasto, to śpiewali tę piosenkę”. Ściągniętą z Internetu wersję tego przeboju lat II wojny światowej, w wykonaniu Marleny Dietrich, odtworzyłem w jej obecności. I co? I całą pierwszą zwrotkę wyrecytowała potem z pamięci. Sama była zaskoczona tym faktem.

tam, że przez kilka dni wszędzie leżały szmaty i resztki ubrań. A w czasie bombardowań cała załoga naszej fabryki, z Szeferem i Szeferową włącznie, za każdym razem uciekała do pobliskiego lasu, za tory kolejowe, gdzie się ukrywałyśmy przed samolotami. My musiałyśmy zawsze zabierać z sobą taki nieduży wózek na czterech kołach, w którym Szeferowa trzymała wszystkie swoje i męża ważne dokumenty, jakieś kosztowności, pieniądze i najpotrzebniejszą bieliznę, także buty i coś ciepłego do ubrania. W każdym razie w mieście nasza obecność nikomu nie przeszkadzała. To dzięki Szeferowej miałyśmy dorobione klucze do magazynu, skąd mogłyśmy brać butelki pełne wina, cukier i pięciolitrowe kartony soków owocowych. Za sok owocowy dostawałyśmy u miejscowego piekarza siedem bochenków chleba na osobę na tydzień, zamiast kartkowego przydziału. Z cukrem biegałyśmy nocami (wychodząc z lagru przez okno w ubikacji) do pobliskiej wioski Zienau, gdzie u bauerów pracowali chłopcy z Polski. Oni mieli dostęp do mleka, my dawałyśmy cukier i co jakiś czas smażyłyśmy u nich cukierki na blasze kuchennego pieca. Wino podbierane z magazynu ciągle stało za szafami w naszych dziesięcioosobowych sypialniach. Przydawało się w różnych okolicznościach, także do konsumpcji na bieżąco. Na święta każda z nas dostawała od Szeferowej paczkę z jedzeniem (którą mogłyśmy wysłać do domu), słodycze i butelkę dobrego wina. W czasie wolnym od pracy chodziłyśmy nie tylko do kina, czy do kawiarni. Robiłyśmy długie spacery za miasto i do pobliskich lasów. W czasie jednego z takich spacerów odkryłyśmy pod lasem polski cmentarz żołnierski z czasów I wojny światowej. Leżeli tam Polacy z zaboru pruskiego, głównie z Wielkopolski, którzy zginęli na froncie służąc w niemieckim wojsku. Nasi gospodarze, to znaczy Szefer i Szeferowa, a także Frau Lagrowa najlepiej traktowali te dziewczyny, które pochodziły z Wielkopolski. Dla nich byłyśmy spolszczonymi trochę rodaczkami, które mieszkaly na dawnych terenach niemieckich, czyli na terenach pruskiego zaboru. Ja pochodziłam z nadgra-

nicznego Kępna (*Kempen*), gdzie mieszkało wielu Volksdeut-schów i spolszczonych Niemców, więc traktowano mnie w Gardelegen niemal jak przyszlą Niemkę, choć o to nie zabiegałam. Przez trzy lata pracy w tej fabryce trzy razy byłam w domu na urlopie. Raz dostałam miesiąc wolnego z powodu choroby mamy (miała wypadek, złamała sobie pięć żeber), drugi raz dwa tygodnie też z powodu choroby mamy, a trzeci raz, już niemal pod koniec wojny wszystkie nas wysłali do domów na pięciodniowy urlop, żebyśmy załatwiły sobie dokumenty związane z podpisaniem Volkslisty. To miało nam umożliwić pozostanie po wojnie na terenie Niemiec i otrzymanie niemieckiego obywatelstwa. Pojechałyśmy to załatwić wszystkie pięć dziewczyn, które zostały w fabryce do końca wojny, a gdy wróciłyśmy do fabryki, tośmy opowiadały, że teraz czekamy, aż odpowiednie dokumenty zostaną przesłane do Gardelegen z miejsca zamieszkania. Oczywiście żadna z nas Volkslisty nie podpisała i po wojnie w Niemczech nie została. Ale w sumie miałam chyba szczęście, bo przeżyłam wojnę w miarę spokojnie, pracując u dobrych ludzi. Nigdy nie chodziłam głodna ani obdarta, nikt mnie nie bił, nie popychał, nikt mi nie ubliżał. Tylko brygadzysta lubił na nas wrzeszczeć, ale on tam nie miał wiele do powiedzenia, więc kończyło się na krzyku i typowych faszystowskich wyzwiskach.

2.

Chcąc zrozumieć, co moja mama widziała w Gardelegen w kwietniu 1945 roku i czego była wówczas świadkiem, zacząłem penetrować Internet w poszukiwaniu stron, na których – obok relacji i analiz, znalazły się również zdjęcia robione 15 kwietnia i krótko potem przez amerykańskich żołnierzy (i dziennikarzy prasy wojskowej). Czułem intuicyjnie, że opowieść mojej matki o nazistowskiej „Masakrze w Gardelegen” jest wystarczającym powodem, aby spróbować ją (a konkretnie jej skutki) „obejrzeć” pod postacią fotograficznego doku-

mentu i reporterskich migawek oraz spróbować zbadać te za pośredniczone kadry (czyli wydobyte z Sieci cyfrowe reprodukcje analogowych, czarno-białych odbitek) pod względem ich ówczesnego i dzisiejszego przekazu. Chodzi mi o ten rodzaj przekazu (pomijając referencyjność tych zdjęć oraz towarzyszące ich oglądaniu czyste, trudne do zdefiniowania emocje), który wynika z domniemania, że każda fotografia, że każda grupa zdjęć spójnych tematycznie jest formą przekazu retorycznego lub może taki przekaz zawierać. Zresztą niezależnie od moich, czy mojej matki uczuć i przemyśleń.

Zacznijmy od konstatacji, że w przepastnych otchłaniach Internetu nie natrafiłem na żadne zdjęcie nazistowskiej masakry w Gardelegen wykonane ręką niemieckich uczestników tej masowej zbrodni, choć popełniono ją przy dyskretnym aplauzie i aktywnym uczestnictwie miejscowej ludności. Przypomnijmy cytowaną w przypisie trzecim opinię: *Amerykańscy żołnierze opowiadali, iż widoczne było jak na dłoni, że Niemcy tylko udawali skruchę i wyrzuty sumienia – w rzeczywistości byli zadowoleni z takiego obrotu spraw. Czuli ulgę, że nie dane im było dostać się w ręce uwolnionych więźniów. SS-mani „rozwiązali” ten palący „problem” likwidując potencjalnych mścicieli.* Przypomnijmy też fragment cytowanego wcześniej artykułu z „Rzeczpospolitej”: *Wydarzenie to miało miejsce 13 kwietnia 1945 roku. Tego dnia do Gardelegen, miasteczka położonego w Saksonii-Anhalt, przybył oddział esesmanów konwojujący dużą grupę więźniów, głównie z obozu Mittelbau-Dora. Strażnicy poprosili mieszkańców o pomoc w pilnowaniu kolumny. Zgłosiło się kilkudziesięciu ochotników. Powszechnie szanowani obywatele miasteczka udali się na miejsce zbiórki. Część zaopatrzyła się w sztucery myśliwskie, inni po prostu w kije. W grupie oprócz zwykłych mieszczan znaleźli się pracownicy administracji, członkowie partii, podstarzali mężczyźni z Volkssturmu oraz nastolatki z Hitlerjugend. Wszyscy wzięli udział w masakrze.*

Czyżby zatem nikt nie sfotografował marszu śmierci, który sunął ulicami miasteczka? Czyżby nikt, żaden miejscowy ochotnik udzielający aktywnie pomocy funkcjonariuszom SS, nie sfotografował płonącej stodoły? Czyżby w końcu żaden SS-man nie utrwał na kliszy tego spektakularnego wyczynu swoim małym niemieckim aparatem fotograficznym? Może źle szukałem, a może po prostu takie zdjęcia nie istnieją. A jeżeli istnieją, na przykład w jakichś prywatnych zbiorach, to należy sądzić, że nigdy nie ujrzały światła dziennego. Przy najmniej w wersji oficjalnej⁷.

W tym miejscu warto wspomnieć, że armia hitlerowska była świetnie przygotowana do działań fotograficznych w zakresie dokumentu i reportażu wojennego głównie za sprawą specjalnie szkolonych oddziałów propagandowych. Henryk Latoś w swojej książce „Z historii fotografii wojennej” dosyć dokładnie omawia to zjawisko:

Po dojściu do władzy partii faszystowskiej z kraju tego poczęli masowo emigrować wybitni fotografowie, uchodząc przed prześladowaniami rasowymi i przed niebezpieczeństwem podporządkowania oficjalnej hitlerowskiej propagandzie wszelkich działań z zakresu literatury i sztuki, w tym i fotografii. W latach trzydziestych cała niemiecka fotografia, ze zreszceniami i towarzystwami fotograficznymi włącznie, została bez reszty wprzęgnięta w maszynę hitlerowskiej propagandy. Wydawane corocznie „Deutschen Kamera-Almanach” stały się trybuną nazizmu i faszystowskiego ekspansjonizmu, a każdy numer obowiązkowo mu-

⁷ O problemie nazistowskiego dokumentu fotograficznego, który pochodzi z miejsca popełnienia zbrodni, pisze Frédéric Rousseau w książce *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2012; patrz rozdział „Powrót do dokumentu źródłowego”, s. 65-111.

siał zawierać wymuskane i paradne zdjęcia führera, często w otoczeniu partyjnej i wojskowej świty. W okresie wojny almanachy te reprodukowały wyłącznie zdjęcia wojenne. Już przed napaścią na Polskę w armii zostały utworzone Propaganda-Kompanie, składające się ze specjalnie przeszkolonych dziennikarzy, fotoreporterów i operatorów filmowych⁸. Fotoreporterzy mieli obowiązek wykonywać tylko takie zdjęcia, które potwierdzałyby głoszone hasła i zaspokajały potrzeby propagandy. Żołnierz niemiecki miał być pokazywany jako bohater, dżentelmeński wobec pokonanych, człowiek dobry i szlachetny. Dla osiągnięcia tych celów uciekano się nierzadko do trików, fotomontaży i fałszerstw. Dobrze widziane były zdjęcia ukazujące przeciwnika w sposób lekceważący, a nawet obelżywy. Liczne zastępy fotoreporterów Propaganda-Kompanie w pierwszej fazie wojny, kiedy hitlerowskie wojska kroczyły od sukcesu do sukcesu, miały ułatwione zadanie. Nietrudno było wyśmiewać przeciwnika, który się cofał, i pokazywać własnego żołnierza jako nieustraszonego, zwycięskiego bohatera. Kiedy role się zmieniły i niemieckie wojska rozpoczęły odwrót, kiedy widmo klęski zaczęło zaglądać w oczy, znacznie trudniej było spełniać żądania dowództwa służb propagandy. Jeśli nawet powstawały zdjęcia zasiewające pewną dozę niepewności i niepokoju co do sensu dalszej wojny, to i tak nie przedostawały się na łamy czasopism, a tym bar-

⁸ Podstawowymi oddziałami propagandowymi niemieckich sił zbrojnych były kompanie propagandowe (*Propaganda-Kompanie*). Składały się zazwyczaj z 3 plutonów korespondentów wojennych i 1 plutonu propagandowego. Ich zadaniem było relacjonowanie wydarzeń militarnych, a także prowadzenie wojny psychologicznej. Służyło w nich wielu znanych dziennikarzy i pisarzy niemieckich. Od sierpnia 1938 r. znajdowały się one w strukturze *Oberkommando der Wehrmacht* (OKW), a od 1939 r. ich status był analogiczny do statusu jednostek propagandowych *Luftwaffe* i *Kriegsmarine*. Formalnie podlegały one Ministerstwu Propagandy kierowanemu przez Josepha Goebbelsa. W okupowanym krajach i na frontach zwierzchnictwo nad nimi sprawował odpowiedni departament OKW zwany *Wehrmachtspropaganda*. Źródło:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Niemieckie_oddzia%C5%82y_propagandowe

dziej wspomnianych almanachów, które niemal do końca usiłowały trzymać „fason”.⁹

Skoro tak, to można domniemywać, że 13 kwietnia 1945 roku, kiedy doszło do masakry w Gardelegen, żadne zwarte i kontrolowane przez nazistowską cenzurę kompanie propagandowe już nie istniały. W rękach oficerów i żołnierzy, także oddziałów SS, które nadzorowały marsze śmierci, zapewne nadal sporo znajdowało się sprzętu fotograficznego. Jednakże w obliczu nieuchronnej klęski nikt – jak można się domyślać – nie ryzykował własnej przyszłości dźwigając jakiekolwiek obciążające go materiały, zwłaszcza zaś naświetlone filmy lub gotowe odbitki, na których dokumentowano by własne uczestnictwo w różnego typu zbrodniczych akcjach eksterminacyjnych. Z tego zapewne powodu SS-mani mogli nie fotografować zapędzania więźniów do mającej za chwilę spłonąć stodoły, ale być może ktoś z grona cywilnych pomocników, chętnie biorących udział w pilnowaniu i konwojowaniu więźniów na miejsce zbrodni, mógł wykonać kilka zdjęć, jeżeli oczywiście nadzorcy z SS kategorycznie nie zabronili wcześniej jakiegokolwiek fotografowania.

Przy okazji, skoro mowa tutaj – co potwierdzają materiały źródłowe – o współuczestnictwie cywilów w świadomym i konsekwentnym uśmiercaniu byłych więźniów obozów koncentracyjnych, warto zapytać, co w okresie II wojny światowej stało się z narodem niemieckim, a przynajmniej jakąś jego częścią, że wiele osób bez najmniejszych oporów aktywnie włączało się u schyłku III Rzeszy w mordowanie więźniów-niewolników (np. uczestników marszów śmierci), nie będąc do tego zmuszanym przysięgą wojskową, noszonym mundurem czy rozkazem przełożonych? Z moich osobistych refleksji (popartych wieloma poważnymi lekturami) wynika, że dwu-

⁹ Henryk Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1985, s. 269-270.

dziestowieczne niewolnictwo zostało nie tylko wpisane w zbrodniczą ideologię nazizmu i komunizmu, nie tylko konsekwentnie praktykowane było na masową skalę w sowieckich łagrach i hitlerowskich obozach koncentracyjnych, ale także w pewien sposób i bez większych oporów zostało zaakceptowane przez część społeczeństwa hitlerowskich Niemiec i Rosji sowieckiej. Być może zatem niewolnictwo, nie tylko jako forma życiowej opresji, ale także jako przejaw określonej normy społecznej, jako forma, sposób organizowania gospodarki państwowej oraz funkcjonowania społeczeństwa klasowego, było – zwłaszcza w III Rzeszy – pojmowane w kategoriach oczywistych konsekwencji historyczno-biologicznych: przynależności albo do rasy panów, albo do rasy niewolników. Podobnie przecież, choć być może nie tak zbrodniczo, uprawiano, praktykowano i tolerowano niewolnictwo w starożytnej Grecji, w starożytnym Rzymie, na obszarze imperiów muzułmańskich, a wcześniej egipskich, babilońskich i perskich. Tak więc – *nilhil novi sub sole*. Być może i dzisiaj wystarczy jakimś społeczeństwu/narodowi stworzyć odpowiednie warunki ideologiczne i ekonomiczne do praktykowania oraz akceptowania niewolnictwa we współczesnej postaci (przykładów tegoż daleko szukać nie trzeba), aby stało się ono akceptowaną przez większość, przyjmowaną ze zrozumieniem „normalną” częścią rzeczywistości.

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że historia ludzkości jest także nieustającą historią niewolnictwa, w której okresy walki z tym procederem (w imię głoszonych przez humanistów wartości), albo jego zanik, są w gruncie rzeczy tylko niewiele znaczącymi epizodami. Od wolności osobistej człowieka do niewolnictwa politycznego, ekonomicznego, kulturowego, religijnego lub światopoglądowego ciągle, jak przed wiekami, jest tylko mały krok. Tak więc, skoro niewolnictwo zawsze było częścią świata człowieka, skoro zawsze stanowiło część jego opresyjnej kultury, skoro na trwałe usadowiło się

ono w ludzkiej mentalności pod postacią swoistej normy cywilizacyjnej, to trudno dziwić się postępowaniu ideologicznie urobionych Niemców, którzy bez specjalnych skrupułów i zahamowań w okresie II wojny światowej przyjmowali do wiadomości fakt istnienia na terenie swojego kraju (a konkretnie na terenie III Rzeszy) niewolników, jako pozbawionej wszelkich praw wielomilionowej armii podludzi. Podludzi tych – tak, jak traktuje się hodowlane, pociągowe, cyrkowe, doświadczalne lub juczne zwierzęta – więziono (bo niewolnik nie może żyć poza zoną), zmuszano do wyniszczającej pracy (bo niewolnik musi być opłacalny ekonomicznie), wykorzystywano na wszelkie możliwe sposoby (bo niewolnik jest tylko żywym przedmiotem), a w końcu zabijano bez oporów, jeżeli okazywali się oni zbędni, bezwartościowi lub w jakikolwiek sposób niebezpieczni dla swoich panów, czyli właścicieli. Wszystko to jak ułał pasuje do sytuacji mającej związek z masakrą w Gardelegen, której niemym świadkiem była moja matka – niewolnik z wyższej półki, niewolnik fabryczny. Ślad, pozostałości i niektóre konsekwencje tej masakry udokumentowane zostały na kilkudziesięciu zwykłych zdjęciach wykonanych na miejscu zbrodni przez dwóch, może trzech fotografujących żołnierzy US Army niemal natychmiast po wejściu do Gardelegen wojsk amerykańskich i odkryciu za miastem dziwnej stodoły pełnej spalonych trupów¹⁰. Większe oddziały wojskowe zawsze miały w swoich szeregach fotografów, którzy albo po amatorsku, albo na zlecenie służb prasowych US Army dokumentowali wydarzenia frontowe. O tym, jak wyglądała taka praca żołnierza i fotoreportera w jednej osobie, zresztą pod czujnym okiem wojskowej cenzury, opowiedział interesująco w filmowym serialu BBC Tony Vaccaro (rocznik

¹⁰ Należy się domyślać, że tych zdjęć powstało dużo więcej, zapewne kilkadziesiąt (najpewniej też istnieje gdzieś pełna dokumentacja fotograficzna „Masakry w Gardelegen”), ale z jakiegoś powodu do publikacji prasowych oraz do tekstów zamieszczonych w Internecie trafiła niewielka liczba kadrów. Swoje rozważania oparłem więc na tym właśnie materiale ikonograficznym.

1922), znany amerykański fotograf starszego pokolenia¹¹, który w roku 1944 i 1945 był uczestnikiem walk na terenie Francji i hitlerowskich Niemiec, a po opuszczeniu wojska został i fotografował w zachodniej Europie do 1949 roku.

Tak więc cały materiał fotograficzny, jakim mogę dzisiaj posłużyć się na okoliczność tych rozważań, pochodzi wyłącznie z jednego źródła – są nim prywatne zbiory kilku byłych żołnierzy amerykańskich oraz kadry wykonane na użytek wewnętrzny dla amerykańskiej prasy wojskowej (na pewno są to odbitki i być może też negatywy mało- i średnioformatowe), zdeponowane następnie w US Holocaust Memorial Museum¹². O wyjątkowości i szczupłości tego zbioru świadczy fakt, że na kilkudziesięciu innych stronach www, do których dotarłem, a które w jakikolwiek sposób odnoszą się do masakry w Gardelegen, pojawiają się wyłącznie te i tylko te obrazy, jakie pozyskałem i ja w ramach mozolnej internetowej kwerendy. Zdjęcia te, których cyfrowe skany via Internet trafiły do naszego tekstu, nic nie mówią o sprzęcie, przy pomocy którego je wykonano, nic nie mówią o odczuciach fotografów, nic nie wyjaśniają w kwestii atmosfery panującej wówczas w Gardelegen. A było się nad czym zastanawiać, bo przecież to niewielkie miasteczko rękami swoich obywateli (a więc rękami cywilów) aktywnie wsparło zbrodnicze poczynania oddziałów SS. Do-

¹¹ *Historia fotografii. Geniusz zaklęty w fotografii*, 6-cioczęściowa produkcja BBC, © BBC 1996, odcinek 3 pt. „W odpowiednim czasie, w odpowiednim miejscu”; także patrz – Tony Vaccaro, źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Vaccaro. Patrz także: *Tony Vaccaro. War Photographer*, źródło:

<http://www.military-history.org/articles/war-photographers/tony-vaccaro-war-photographer.htm>

¹² W materiale źródłowym, umieszczonym w Aneksie, pojawiają się nazwiska: Bill Wilson, Craig Tisbury i Robert Archie Fitzgerald (ten ostatni jest uwidoczniiony na zdjęciu 7a – *These old photos of the Gardelegen massacre were contributed by Ethel B. Fitzgerald Stark, the daughter of the late Robert Archie Fitzgerald of the 124th Ordinance H.M. Company. Robert A. Fitzgerald is the tall soldier in the back row in the photo below*).

stępny materiał fotograficzny, różnej zresztą jakości, podzieliłem na kilka grup tematycznych: widok spalonej stodoły (1, 1a, 1b); zbliżenia stodoły z widocznymi fragmentami spalonych ciał (2, 2a, 2b, 2c, 2d, 2e); zbliżenia, obrazy spalonych ciał (3, 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f, 3g, 3h, 3i, 3j, 3k); obrazy ukazujące m.in. obywateli Gardelegen, którzy decyzją stacjonujących w mieście oficerów US Army przygotowują się do ekshumacji oraz ponownego grzebania ciał zamordowanych więźniów (4, 4a, 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 4g, 4h, 4i); czynności ekshumacyjne (5, 5a, 5b, 5c, 5d, 5e, 5f); kopanie grobów i grzebanie ciał (6, 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f, 6g, 6h); zdjęcia żołnierzy amerykańskich, którzy uczestniczyli w tej operacji (7, 7a, 7b); niemieckojęzyczny napis na tablicy upamiętniającej wydarzenia z 13 kwietnia 1945 roku, która znajduje się na cmentarzu w Gardelegen (8). W sumie 51 zdjęć. Do tego dochodzi też zeskanowana w pięciu plikach amerykańska broszura wojskowa poświęcona w całości masakrze w Gardelegen, na którą składa się, oprócz tekstu, 10 fotografii prasowych. Dwie z nich nie występują we wcześniejszym zestawie (widok cmentarza po zakończeniu prac grzebalnych), jedna jest zmienioną nieco wersją (szerszy kadr) zdjęcia 4c, jedna jest powtórzeniem kadru 1c, jedna jest powtórzeniem kadru 7b (salwa honorowa – *102nd Division soldiers fire a 21 gun salute at the cemetery*), a pięć pozostałych to inne lub podobne do wcześniejszych ujęcia z grupy fotografii „zbliżenia i obrazy spalonych ciał” (3-3k).

Razem daje to 61 zdjęć, na podstawie których w zasadzie można wyrobić sobie pogląd w kwestii masakry i jej następstw, ale tylko w wymiarze sytuacyjnym. Niczego bowiem, patrząc na te kadry, nie dowiemy się o nastrojach panujących wówczas wśród mieszkańców Gardelegen i żołnierzy amerykańskich, o emocjach, jakie musiały towarzyszyć jednemu z ostatnich koszmarnych „epizodów” II wojny światowej. Utrwalone na zdjęciach nagie „kawałki” tamtego miejsca i

czasu, nawet wzbogacone o oryginalne podpisy z amerykańskiego archiwum (patrz: Aneks), niewiele nam mogą powiedzieć o tym, co się tam wówczas działo naprawdę. Tam, czyli na ulicach i w domach małego niemieckiego miasteczka Gardelegen. Tam, czyli w duszach oraz sercach oprawców, dobrowolnych współuczestników zbrodni, niemych świadków zdarzenia (np. w duszy i sercu mojej matki), mężczyzn zapędzonych do grzebania ciał (marsz białych krzyży), ale i amerykańskich żołnierzy, którzy wzięli na siebie obowiązek zorganizowania cmentarza dla ponad tysiąca ofiar nazistowskiego obłędu śmierci. Na jednym ze zdjęć (2b) widać trzech żołnierzy w pobliżu odsuniętych wrót stodoły i kilku ciał spalonych więźniów. Żołnierze są w ruchu, patrzą w prawo, poza kadr, a ten, który jest najbliżej, zamiast karabinu trzyma w rękach aparat fotograficzny. Pracuje w bezgłośnym przerażeniu, choć być może nie jest to najgorszy widok, jaki przyszło (albo jeszcze przyjdzie) mu uwiecznić na kliszy w ramach pełnienia obowiązków wojennego fotoreportera. Na innym zdjęciu (5) widać od tyłu żołnierza (być może jest to ten sam fotoreporter ze zdjęcia 2b) bez broni długiej, który najprawdopodobniej fotografuje (wskazuje na to postawa, jaką zazwyczaj przyjmuje osoba robiąca zdjęcia aparatem typu box albo lustrzanką dwuobiektywową) miejsce ekshumacji oraz przygotowania do kopania grobów. Tego samego (lub innego) żołnierza z aparatem fotograficznym widać także na zdjęciach 2d i 4d. Na tym samym zdjęciu 4d widzimy ponadto ocalałego uczestnika marszu śmierci, który (leżąc) pokazuje i opowiada żołnierzom amerykańskim, w jaki sposób wydostał się z płonącej stodoły (*Geza Bondi, a Hungarian prisoner, tells American soldiers how he escaped from the barn*).

Na jedno jeszcze zdjęcie chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Widać na nim (4), co też wynika z podpisu, trzech burmistrzów miast leżących w okolicy spalonej stodoły, którym Amerykanie kazali obejrzeć na własne oczy efekty zbrodni,

skoro uczestniczyli w niej ich współobywatele (*Three mayors from the vicinity pay their respects to the murdered prisoners. The photograph above appears to be a posed publicity picture, taken by the US Army Signal Corp. The three men are the mayors of the surrounding towns*). Obraz co najmniej zastanawiający – trzech mężczyźni klęczą w milczeniu wewnątrz stodoły nad ciałem spalonego więźnia. Oświetla ich błysk flesza, a z tyłu, poza budynkiem, w prześwicie rozwalonych wrót grupa żołnierzy w hełmach przygląda się tej scenie. O czym myślą (myśleli wówczas) owi trzej burmistrzowie? Ciekawe, czy zdawali sobie sprawę z faktu, że koniec wojny, to nie tylko koniec udręki, bombardowań oraz głodu i niewygód wszelkiego rodzaju, ale także hańba spadająca na ich głowy i głowy ich dzieci? Bo to oni przecież do niedawna jeszcze reprezentowali w swoich miasteczkach naród panów. A teraz klęczą pokornie (choć być może bez wewnętrznego poczucia skruchy) nad ciałem spalonego niewolnika i co? Cierpią oświadczenie z powodu dokonanej nie ich rękami zbrodni, żałują za grzechy opętanego nazizmem narodu? Wstydzą się swojej nazistowskiej przeszłości, czy może raczej skrycie nienawidzą zwycięzców (aliantów) za ten gest upokorzenia, w którym zostali zrównani z prochem ciał spalonych niewolników? Tego nie dowiemy się już nigdy, ale dzięki fotografii możemy zajrzeć na moment w ten świat, który dla mnie jest już tylko światem z książek i filmów, a dla mojej matki był światem rzeczywistym, realnym, stuprocentowym. Ona stała tam, gdzie klęczą owi trzej burmistrzowie. Dotykała murów stodoły oczyszczonej już ze spalonych ciał. Widziała cmentarz i amerykańskich żołnierzy. Widziała też swojego Szefa, zwanego Kogutem, który po powrocie z przymusowej, zarządzanej przez Amerykanów, akcji grzebania spalonych więźniów przez tydzień wymiotował przy każdej próbie zjedzenia cokolwiek. Musiała trwać w tym świecie nie z własnej woli, musiała sobie w nim radzić, musiała jakoś pojąć, przyswoić i zrozumieć to, co działo się niemal na jej oczach. Zapewne, jak

wielu innych niewolników, chciała to wszystko przeżyć i wrócić do domu, do normalności. Tyle tylko, że ta wymarzona normalność na nieszczęście okazała się normalnością równie koszmarną, bo komunistyczną, sowiecką, z wszystkimi tego zbrodnicznymi konsekwencjami.

3.

Teraz przyszła pora, aby moja matka, siedząc przed moim komputerem, obejrzała na dużym ekranie monitora to, czego nie mogła zobaczyć 13, 14, 15 i 16 kwietnia 1945 roku w Gardelegen, a właściwie w odległej kilka kilometrów od miasta wielkiej ceglanej stodole. Ten widok, czyli to, co widać na wyjętych z Internetu zdjęciach, ma przed sobą po raz pierwszy w życiu. Za kilka miesięcy skończy 90 rok życia, a kiedy stało się to, co za chwilę obejrzy na zeskanowanych odbitkach starych fotografii, miała zaledwie 22 lata. Siedzi, milczy i patrzy. Po obejrzeniu wszystkich zdjęć mówi: „Tak marnie ci biedacy skończyli. Straszne. A ja przecież wielu z nich mogłam widzieć żywych na ulicy, gdy prowadzili ich esesmani”. Wyciera chusteczką nos i dodaje: „Też mogłam znaleźć się w tej stodole, gdyby mnie z fabryki zabrali do obozu... My jednak byłśmy ryzykantki... Wtedy nie zdawałam sobie sprawy z tego, co nam grozi. Teraz już wiem, że to nie były żarty, gdy nas straszili obozem. Pamiętam, jak wtedy ludzie w Gardelegen opowiadali, że esesmani podobno zakopywali w pośpiechu jeszcze żywych, rannych więźniów”. Po tych słowach milczy dłuższą chwilę. Potem jeszcze raz ogląda niektóre ze zdjęć i zatrzymuje się przy fotografii 2e, na której widać grupę mężczyzn. Pilnowani przez amerykańskich żołnierzy oglądają przy stodole ciała kilku spalonych więźniów. Prosi, żeby powiększyć obraz. Długo przyglądała się tym ludziom, a potem mówi: „Ten wysoki, trzeci z lewej, to może być mój Szeff, Kogut. Tak wyglądał i tak go pamiętam”. A więc jednak jest jakiś konkret. Jest punkt styczny przeszłości i terażniejszości. Tam-

ta, trójwymiarowa prawda rzeczywistego czasu i przestrzeni splotła się z cyfrową, niematerialną, dwuwymiarową, płaską prawdą obrazu i ekranu. Człowiek rozpoznany (prawdopodobnie) na zdjęciu przez moją matkę nazywał się Schlender. Oto, jak materializuje się fenomen fotografii. Moja matka widziała go naprawdę, gdy wychodzi z fabryki, aby w towarzystwie kilkuset innych mężczyzn grzebać zwłoki spalonych niewolników, a potem widziała go naprawdę, gdy wraca do fabryki odmieniony, zielony na twarzy, chory od fetoru rozkładających się trupów. Teraz, tutaj, pod koniec lutego 2012 roku, przy moim komputerze zobaczyła go na płaskim ekranie monitora (ujrzała – dodajmy – tylko jego niezbyt wyraźną podobną uwiecznioną na małej fotografii), jak stoi przy wypalanej stodole w długim płaszczu i wysokim kapeluszu, jeszcze bez łopaty i białego krzyża.

Obyło się bez łez wzruszenia, bez sentymentalnych opowieści, bez umoralniających historyjek o wstrętnych Szkopach i dobrej Szefowej (żonie Schlendera, też przecież Niemce). Może z racji wieku, a może raczej z powodu tak niespodziewanego powrotu do młodości moja matka przez cały czas prezentacji (i moich wyjaśnień, co jest czym i kto jest kim na tych zdjęciach) zachowała spokój. Był to rodzaj szoku medialnego, który nie zabija) i zadziwienia (wobec którego jesteśmy bezbronni), że takie powroty do przeszłości są możliwe. Że te obrazy, zarejestrowane po masakrze przez amerykańskich fotoreporterów, w ogóle istnieją. I to w taki dziwny, niezrozumiały dla niej, niematerialny sposób. Jak w telewizji. A co dziwniejsze, że można je ściągnąć z amerykańskich stron i wydrukować w Gnieźnie, na domowej drukarce HP 710C, w bardzo przyzwoitej zresztą jakości. Tak więc stało się w jej długim życiu coś, co wcześniej było trudno sobie nawet wyobrazić. Moja matka staruszka, dzięki fotografiom, o istnieniu których nie miała pojęcia, oraz dzięki Internetowi, którego zasady działania nigdy zapewne już nie pojmie, uzyskała szan-

sę, aby wreszcie zajrzeć we własną młodość, obejrzyć coś, czego wtedy, w kwietniu 1945 roku, na żywo zobaczyć po prostu nie mogła. A nie mogła, bo najpierw była pracującą dla Niemców młodą Polką, czyli niewolnikiem trzymanym z dala od niemieckiej racji stanu, a kilka dni później już wyzwoloną przez Amerykanów młodą Polką, która mogła zwyczajnie pójść i z koleżankami obejrzyć jedynie nagą stodołę (bez martwych ludzi, bez ich nienazwanego, niewyobrażalnego cierpienia), ale ciągle jeszcze z wyraźnymi śladami ognia i śmierci na ceglanych murach. Jednym słowem wtedy mogła obejrzyć tylko pozamiatany, niemal banalny krajobraz po zbrodni. Mogła też obejrzyć pole zasłane usypanymi z ziemi setkami świeżych nagrobków, w które wbito jednakowe białe krzyże.

To, o czym w przeszłości wspominała w mojej obecności wiele razy, czego nie mogłem w żaden sposób ani zweryfikować, ani racjonalnie poukładać, a co pamiętam z czasów kępińskiego jeszcze dzieciństwa jako rodzaj legendy z Gardelegen, najpierw, dzięki fotografii, stało się weryfikowalną w jakiś sposób prawdą, a potem, dzięki Internetowi, stało się prawdą utrwalonego na odbitce i wyświetlonego na ekranie monitora obrazu. Można go obejrzyć, można go powiększyć, można wydrukować, ale w żaden sposób nie można go ani przeżyć naprawdę, ani zamienić na trójwymiarową realną rzeczywistość głosów, zapachów, kolorów. Jest w tym jakaś upiorna cisza śmierci. Patrząc z niemym przerażeniem na archiwalne zdjęcia z okolic stodoły w Gardelegen, nie można tej ciszy usłyszeć, można ją sobie tylko wyobrazić. Tak, moja matka do tej pory mogła sobie tylko wyobrażać to, co zdarzyło się niemal w jej obecności, w pobliżu, za płotem, jakieś pięć kilometrów za miastem, w którym mieszkała i pracowała. Potem żyła z niedokończonym w pewien sposób mitem Gardelegen w pamięci, rodziła i wychowywała dzieci, pracowała, prowadziła dom i ogród. Zestarzała się, przeszła kilka operacji, czytała gazety, oglądała telewizję, ale nigdy nie natrafiła na żaden

obraz Gardelegen, który dopełniłby się w jej świadomości prawdą o masakrze. Teraz, czyli 67 lat później, pod koniec lutego 2012 roku, dzięki fotografii, dzięki zdjęciom amerykańskich fotoreporterów wojennych, które trafiły do Internetu, niczego już nie musi sobie wyobrazać. Teraz już wie, jak tamten świat, a właściwie kawałek tamtego świata (który był wówczas i jej światem) wyglądał naprawdę dwa dni po wspólnej, jakże pięknej – z nazistowskiego rzecz jasna punktu widzenia – zbrodni oddziału SS i licznego grona cywilnych ochotników. Nadal nie wie jednak (i nigdy się już nie dowie), jak to jest umierać w ogniu wielkiej, zamkniętej od zewnątrz stodoły. Wiedzą to ci tylko, którzy byli w środku, ale tego akurat nikt nie sfotografował. Natomiast ci (cywile, mieszkańcy Gardelegen), którzy stali na zewnątrz z kijami lub myśliwskimi strzelbami w rękach, którzy przyglądali się płonącej stodołę z pozycji rasy panów, nie chcą o tym opowiadać, albo udają, że ich tam nie było.

4.

Co jeszcze widać na tych zdjęciach (a właściwie ich cyfrowych wersjach), które pokazałem swojej matce? Na pierwszych trzech widać płaskie pole na przednówku i stojącą w szczerym polu dużą, solidnie zbudowaną ceglana stodołę z dachem dwuspadowym. Widać też cztery otwory wjazdowe do stodoły z resztkami czegoś drewnianego. Kiedyś, przed pożarem, były to masywne, rozsuwane wrota, obramowane metalową ramą. Na jednym z dalszych zdjęć (3) widać jej wewnętrzną konstrukcję, którą tworzą długie drewniane belki. Nie wiemy, czyja to stodoła i dlaczego stała tak daleko za miastem. Na dwóch zdjęciach (4g i 6) wyraźnie widać to oddalenie od miasta, tę pustą przestrzeń oddzielającą stodołę od cienkiej linii zabudowań na horyzoncie. Wokół stodoły widać sporo wojskowych pojazdów amerykańskich i kilkudziesięciu żołnierzy US Army, którzy właśnie odkrywają i zapewne

oznaczają na swoich wojskowych mapach miejsce niedawnej kaźni. Poza tym najpewniej próbują zrozumieć, co to za miejsce, skąd tam tyle zwęglonych i nadpalonych ludzkich ciał, kto i dlaczego jest sprawcą widocznej gołym okiem masakry?

Na wielu następnym zdjęciach widać, to znaczy można rozpoznać sylwetki i twarze amerykańskich żołnierzy (2b, 2e, 4c, 4d, 7, 7a, 7b), widać i można rozpoznać twarze oraz sylwetki niemieckich cywilów, w tym zapewne także mieszkańców Gardelegen (2e, 4, 4a, 4b, 4c, 5a, 5b, 6, 6b, 6c, 6d, 6g.). Twarze widocznych na zdjęciach Niemców nie wyrażają nic, poza uległością, być może fałszywą pokorą i lękiem przed ewentualną odpowiedzialnością zbiorową. Twarze amerykańskich żołnierzy są pełne skupienia. Rozmiar odkrywanej właśnie zbrodni przytłacza, fakt, że to miejsce trzeba uporządkować, a potem masowe groby z setkami nadpalonych trupów zamienić w prawdziwy, oznakowany krzyżami cmentarz, nie sprzyja świętowaniu zwycięstwa nad pokonanym wrogiem. Ale są też na tych zdjęciach resztki zwłok, których oddział SS nie zdążył już zakopać. Niektóre ciała, a właściwie nadpalone truchła, ciągle jeszcze mają wyraziste rysy twarzy (2, 3b, 3c), bo proces rozkładu nie postępuje zbyt szybko. Szczególnie przejmująco działa na obserwatora widok twarzy ze zdjęcia 2 (*One prisoner tried to escape by tunneling under the door*), twarzy śpiącego człowieka. Reszta fotografii ukazuje albo sterty spalonych (lub tylko nadpalonych) ludzkich zwłok, albo pojedyncze, niemal spopiелone sylwetki, przypominające swoim kształtem żywych niegdyś ludzi (3f, 3g). Wszystko to szokuje i przeraża, ale nie pozostawia też złudzeń – tak może kiedyś wyglądać każdy z nas, kto znajdzie się o niewłaściwej porze w złym miejscu. Uzupełnieniem tych obrazów są czysto dokumentalne kadry, na których widać równe szeregi leżących na ziemi ekshumowanych, przygotowanych do identyfikacji i godnego pochówku ciał (3k, 4e, 4f, 4h, 4i, 5c, 5d, 5e, 5f), albo wykonywane rękami i łopatami niemieckich cywilów czynno-

ści ekshumacyjne (5d, 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f, 6g, 6h). Cykl ten zamykają zdjęcia, na których widać, jak niemieccy cywile kopią doły dla ponad tysiąca zwłok, układają te zwłoki na noszach i zawijają w białe prześcieradła (4g, 5a, 5b, 6). Na dwóch zdjęciach (4a i 4b) widać Rynek w Gardelegen, gdzie 18 kwietnia gromadzą się wytypowani przez Amerykanów mężczyźni zdolni do pracy fizycznej, w tym mieszkańcy Gardelegen i prawdopodobnie obywatele kilku innych okolicznych miejscowości. Za chwilę wyruszą spod ratusza na ostatnie spotkanie z ofiarami masowej zbrodni, zaplanowanej oraz skutecznie dokonanej w imię Führera i dla dobra narodu niemieckiego. Niosą na ramionach łopaty lub szpadle oraz jednokowe, białe nagrobne krzyże.

W tym miejscu, ponieważ opowiadam o tym, co widzę na zdjęciach robionych dla wojskowej prasy amerykańskiej, warto zacytować fragment książki Anny Marii Potockiej pt. „Fotografia”. W owym fragmencie autorka analizuje różne odmiany fotografii prasowej, także te, poświęcone utrwalaniu na kliszy działań wojennych, wspominając jednocześnie, że fotografia wojenna dysponuje tłustą trójcą tematyczną – parada, pole bitwy, cmentarz¹³. Dwa akapity dalej autorka stwierdza: *Napięcie synkretyczne znajdujemy również w fotografiach grających konfrontacją ofiary z oprawcą, zwycięzcy z przegrany. Z jednej strony upokorzony, brudny, skurczony, czasem nieżywy „śmieć ludzki”. A obok niego nadęty zwycięzca przepelniony poczuciem racji: spokojny, dumny i zrównoważony. Takich fotografii można znaleźć sporo w XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku. Wtedy nienawiść do wroga politycznego była chwalebna. Wolno było nim gardzić, zabijać go i poczytywać to sobie za chwałę. Totalitaryzm faszystowski i sowiecki, który stworzył kategorię wroga grupowego i likwidował go seryjnie, stracił możliwość bezpośredniego konfron-*

¹³ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 143.

towania ofiary z oprawcą i w ten zbrodniczy sposób przyczynił się do zniesienia fotograficznej „przyjemności” z dominowania oprawcy nad ofiarą. „Ich” ofiara istniała w postaci stosu ciał lub tłumy pędzonego na śmierć i nie była już „godnym” partnerem dla oprawcy. Hitlerowcy pozujący na miejscach egzekucji czy na terenie obozów koncentracyjnych bardziej przypominają ekipę sprzątającą niż zwycięzców¹⁴. Opisana tu sytuacja jak ulał pasuje do realiów masakry w Gardelegen, tyle tylko, że ową prawdziwą ekipą sprzątającą są zagonieni do pracy cywile, wśród których mogą ukrywać się oprawcy-ochotnicy. I jeszcze jedno: oni także pozują do zdjęć na miejscu kaźni, ale już nie z własnej woli i nie w poczuciu własnych racji. A jeżeli nawet w swoich duszach ukrywają satysfakcję z tej masowej zbrodni i chwalebna nienawiść do wroga, to na tych zdjęciach tego nie widać, bo sytuacja dramatycznie się odwróciła – oto niedawni zwycięzcy-oprawcy (pod nieobecność swoich mocodawców) musieli ugiąć się przed obrońcami pokonanych. Owi pokonani najpierw byli tłumem pędzonym na śmierć, a chwilę później stali się stosem ciał. Przegrani zwycięzcy-oprawcy kilka dni po triumfie zostali zagonieni do porządkowania miejsca zbrodni, jako – w ścisłym znaczeniu tych słów – upiorna ekipa sprzątająca.

Ciekawe i pouczające byłoby to doświadczenie, gdyby udało się poznać ich ówczesne myśli, ich uczucia, trwogę ukrytą w ich duszach, albo hardość ich zimnych serc. Dzisiaj, patrząc na te zdjęcia, niczego już się nie dowiemy, a niemal na pewno nawet nie pojmimy sedna epoki nazizmu, w której przyszło im wszystkim żyć, pracować, w coś wierzyć, wychowywać dzieci, a potem także patrzeć na klęskę własnego narodu i ponizenie własnych ideałów. Skoro jednak widzimy ich na tych dwóch zdjęciach, to znaczy, że nie zginęli na frontach II wojny światowej, że doczekali końca walk, że pochowali

¹⁴ Op. cit. s. 144-145.

(zmuszeni do tego) swoich niewolników we własnej ziemi, że następnego dnia mogli zacząć rozmyślać o przyczynach i skutkach takiego właśnie stanu rzeczy. Małym fragmentem ich własnego losu był los mojej matki, wtedy młodej, 22-letniej Polki wywiezionej przymusowo na roboty do Niemiec. Była z nimi i między nimi trzy lata, żyła tam i pracowała, chodziła na spacer do lasu, do fryzjera i do kina, tęskniła za rodzinnym domem w dalekim Baranowie (koło Kępna) i spoglądała w niebo, na którym czasem pojawiali się ćwiczący skoki spadochronowe niemieccy żołnierze Führera (w Gardelegen funkcjonowało lotnisko wojskowe). Zna i pamięta ten Rynek, ten ratusz w Gardelegen i dookolne kamienice, poznała też owo puste pole z wypaloną stodołą, widziała na koniec powstający cmentarz zamordowanych niewolników. Ja jestem jej synem i z jakiegoś powodu czuję związek z tym miejscem, z tym miastem, z całą tą historią. Chciałbym tam kiedyś pojechać i dotknąć świata, który znam tylko z opowieści moich rodziców, a teraz także z tych kilkudziesięciu zdjęć znalezionych w Internecie. Nie ma we mnie nienawiści ani odrazy, jest we mnie potrzeba zrozumienia mrocznych tajemnic ludzkiej duszy.

ANEKS

Źródła zdjęć:

http://en.wikipedia.org/wiki/Gardelegen_%28war_crime%29
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/MassacrePhotos.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre00.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre01.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre04.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre05.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre06.html>
<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre03.html>
<http://furtherglory.wordpress.com/2010/04/25/letter-from-american-soldier-describes-gardelegen-massacre-on-april-13-1945/>
http://www.tankdestroyer.net/index.php?option=com_igallery&view=igcategory&id=11&Itemid=83

Podpisy pod zdjęciami:

Photo Credit: US Holocaust Memorial Museum

One prisoner tried to escape by tunneling under the door

Geza Bondi, a Hungarian prisoner, tells American soldiers how he escaped from the barn

Photo from 102 Division pamphlet about the Gardelegen massacre

Barn made of brick & stucco with two wooden sliding doors, front and back.

American soldiers view the bodies in the barn. Photo Credit: Bill Wilson

Charred bodies in the field next to the barn in Gardelegen. Photo credit: Craig Tisbury

Victims of the Gardelegen massacre lying in a field. Photo Credit: Bill Wilson

German civilians were forced to bury the bodies

German civilians prepare the bodies for burial

These old photos of the Gardelegen massacre were contributed by Ethel B. Fitzgerald Stark, the daughter of the late Robert Archie Fitzgerald of the 124th Ordinance H.M. Company. Robert A. Fitzgerald is the tall soldier in the back row in the photo below.

Photo taken by British soldier J. Edgar shows bodies in front of barn door. Photo credit: Craig Tisbury

Three mayors from the vicinity pay their respects to the murdered prisoners. The photograph above appears to be a posed publicity picture, taken by the US Army Signal Corp. The three men are the mayors of the surrounding towns.

American soldiers show men of Gardelegen the mass graves in front of barn door

Gardelegen men were forced to take a good look at the victims of the massacre

Burned bodies piled up inside the barn at Gardelegen

Victim of the Gardelegen massacre

Gardelegen men forced to construct military cemetery.
Gardelegen men assemble with white crosses, April 22, 1945.
On the orders of General Frank A. Keating, around 250 to 300 male citizens of the town of Gardelegen assembled in the town square on April 18, 1945, dressed in their Sunday best. They were then marched five kilometers to the barn, escorted by American soldiers and Sherman tanks. At the barn, soldiers of the 327th Engineer Combat Battalion stood guard with fixed bayonets while the Gardelegen men were forced to dig up the bodies from the trenches near the barn and to carry out the dead prisoners still inside the barn.

The men had to march 5 kilometers under guard to the cemetery

Old photo shows crosses waiting to be put on graves in military cemetery. Photo credit: US Holocaust Memorial Museum

102nd Division soldiers fire a 21 gun salute at the cemetery

The men of Gardelegen were at first forced to dig mass graves. Photo credit: US Holocaust Museum

Town of Gardelegen can be seen in background as men dig graves for military cemetery. Photo credit: US Holocaust Museum

Sign at the Memorial Site in Gardelegen

Źródło:

<http://www.scrapbookpages.com/Gardelegen/Massacre.html>

Inne miejsce, gdzie można to obejrzeć:

<http://furtherglory.wordpress.com/2010/04/25/letter-from-american-soldier-describes-gardelegen-massacre-on-april-13-1945/>

Od kolekcji do zbiorów

(kilka refleksji o zbiorach i kolekcjonowaniu aparatów fotograficznych)

1.

Weźmy na początek dwa, dosyć odległe w czasie i przestrzeni, przykłady użytkowania w sposób amatorski sprzętu fotograficznego, który – w momencie pojawienia się najpierw w sklepach, a potem w rękach jego właścicieli – reprezentował nowość oraz wysoki stopień zaawansowania w zakresie techniki¹ i technologii². Pierwszy z tych przykładów ma związek ze starą fotografią, pochodzącą z roku 1890, zamieszczoną w dziesiątym wydaniu „Almanachu Fotografii”³. Widzimy na niej George’a Eastmana z wprowadzonym przez siebie na rynek dwa lata wcześniej aparatem fotograficznym marki Kodak. Zdjęcie ukazuje Eastmana w trakcie fotografowania tymże aparatem (zwanym też boxem Kodaka), a scena ta została uchwycona przez Fredericka Churcha na pokładzie statku pasażerskiego w bliżej nieznanym nam okolicznościach. Ważny w tej opowieści jest nie tylko podpis pod zdjęciem: *George Eastman, który wprowadził na rynek aparaty Kodak, a tym samym z każdego człowieka uczynił potencjalnego fotografa, stoi na pokładzie S/s Gallia i używa własnego wynalaz-*

¹ Przez ‘technikę’ rozumieć tu będziemy „wiedzę na temat praktycznego wykorzystania osiągnięć nauki w przemyśle, transporcie, medycynie itp.; także praktyczne wykorzystanie tej wiedzy”. Patrz: **technika**, [w:] *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 1238, znaczenie 1.

² Przez ‘technologie’ rozumieć tu będziemy „opracowaną naukowo metodę przeprowadzania procesu produkcyjnego lub przetwórczego”. Patrz: **technologia**, [w:] j. w., s. 1239, znaczenie 1.

³ Barbara London, Jim Stone, John Uptown, *Almanach fotografii*, wydanie X, Wydawnictwo HELION, Gliwice 2011, s. 348.

ku. Film w rolce sprawił, że aparat stał się mniejszy i znacznie poręczniejszy. Czula żelatynowa emulsja umożliwiała stosowanie czasu naświetlania 1/25 sekundy, więc pozuający nie musieli się męczyć sztywnym stanem bez ruchu⁴.

Ważne jest więc i to – o czym w innym miejscu (choć na tej samej stronie) wspominają autorzy cytowanej książki – że ten prosty i łatwy w obsłudze aparat posiadał w środku film (błonę zwojową o szerokości 70 mm), na którym można było zapisać (naświetlić) 100 okrągłych kadrów, ale ów film przytwierdzony był do papierowej bazy. Aby więc uzyskać negatyw, z którego dałoby się stworzyć odbitki, należało oderwać celuloid z emulsją od nieprzezroczystego papieru. Okazywało się jednak, że większość fotografujących amatorów miała z tym pewien problem, ponieważ negatyw przy nieostrożnym odrywaniu od podłoża ulegał rozciągnięciu. Ten problem można było usunąć tylko w jeden sposób – naświetlony film wysyłało po prostu razem z aparatem do firmy Eastmana w Rochester. Po jakimś czasie właściciel sprzętu otrzymywał przesyłkę, w której znajdował się wywołany negatyw razem z odbitkami, a także aparat z załadowaną nową rolką filmu. Towarzyszył tej operacji słynny slogan Kodaka: „Ty przyciśnij spust, my zrobimy resztę”.

Przykład drugi ma związek z zakupem, jaki autor niniejszego tekstu poczynił wiosną 2010 roku. Nabył on mianowicie w celach niekomercyjnych cyfrową lustrzaną markę Nikon, o symbolu D5000, z obiektywem Nikon DX, AF-S NIKKOR 18-105 mm. Kupił go z pełną świadomością, że nabywa sprzęt zaawansowany technologicznie, choć nadal przeznaczony jedynie dla szlachetnych amatorów fotografii, w tym wypadku fotografii cyfrowej. Nie ma tu problemu z rozciągającym się filmem, nie ma potrzeby niczego nikomu wysyłać do dalszej

⁴ Cytat, za: j. w., s. 348.

obróbki, bo wszystko to załatwia pewien istotny drobiazg – własny, domowy komputer z odpowiednim oprogramowaniem. Ale zakładając, że nawet jeśli właściciel tego sprzętu nie ma komputera (np. właśnie go stracił w trakcie powodzi lub pożaru), że zgubił gdzieś przewód umożliwiający połączenie aparatu z jakimkolwiek innym komputerem, to i tak nie jest bez szans, bo może udać się do współczesnego, ucyfrowionego zakładu fotograficznego świadczącego usługi dla ludności, gdzie pan (lub pani) sprawnie wyjmie z aparatu kartę pamięci, włoży ją do własnego czytnika, a stamtąd prześle wszystkie lub wybrane tylko kadry (pliki cyfrowe) do maszyny, z której po kilkunastu minutach wyjdą na świat gotowe, papierowe odbitki (lub wydruki) w wybranym przez klienta formacie. Nic się w zasadzie – mimo przepaści technicznej i technologicznej oddzielającej aparat Kodak z roku 1890 od aparatu Nikon D5000 z roku 2010 – nie zmieniło. Nadal bowiem, mimo odmiennych okoliczności, aktualny jest i ciągle znajduje zastosowanie w życiowej praktyce chwytliwy slogan Eastmana – ty naciśnij spust, my zrobimy resztę.

O ile jednak box Kodaka z roku 1890 był naprawdę prosty i łatwy w obsłudze (w porównaniu do wcześniej stosowanych przenośnych, wielkoformatowych aparatów skrzynkowych), o ile dawał tylko to, do czego został stworzony i przystosowany, o tyle przywołany tu Nikon D5000 z roku 2010 jest już gigantyczną (choć zminiaturyzowaną), wielofunkcyjną, multimedialną maszyną, rodzajem przenośnego kombajnu, także z funkcją FOTO. Jego instrukcja obsługi jest książką formatu A-5, zawierającą na 234 stronach wszystko to, co współczesny amator wideofilmowania i fotografii powinien wiedzieć o możliwościach swojego sprzętu. Jeżeli nie ulega wątpliwości, że te dwa aparaty dzieli przepaść technologiczna, to należy spytać, co je łączy, skoro przywołujemy je w tej historii i stawiamy obok siebie? Łączy je zapewne fakt, że oba należą już do czasu minionego, że wspólnie mogą trafić za szybę, do

obszernej kolekcji wytrawnego znawcy techniki fotograficznej lub też do skromnej kolekcji kogoś, kto po prostu lubi gromadzić taki sprzęt, a niekoniecznie zajmują go zagadnienia mechaniki precyzyjnej, optyki i elektroniki. Tak czy inaczej oba te modele są świadkami przeszłości. Przywołany tu Kodak z racji wieku, a Nikon – z tej racji, że należy do pokolenia elektronicznych artefaktów, które w dzisiejszym świecie galopujących nowinek, w świecie obezwładniających amatora nowości starzeje się niemal z dnia na dzień.

2.

W przypadku, gdy ktoś mówi o kolekcji i kolekcjonowaniu sprzętu fotograficznego, wyraźnie trzeba podkreślić fakt, że zbiór aparatów fotograficznych (zwanymi też kamerami, od frazy *camera obscura*) mieści się w większym zbiorze sprzętu fotograficznego, na który składają się także inne niż aparaty akcesoria, np. lampy błyskowe, powiększalniki, światłomierze, obiektywy, kopiarki, korekсы, statywy, diaskopy, wyposażenie ciemni analogowej itd., itp. Z kolei, gdy myślimy o kolekcjach aparatów, to na pewno można podzielić je na prywatne (amatorskie lub półprofesjonalne, zawsze niemal z niezbyt dużą liczbą eksponatów), zazwyczaj ukryte przed okiem lokalnej społeczności, oraz instytucjonalne, prowadzone profesjonalnie, według określonej metodologii. Te drugie są udostępniane zwiedzającym, czyli zazwyczaj są to zbiory muzealne, z fachową obsługą i dużą liczbą eksponatów. Wyobraźmy sobie sytuację, że zainteresowany historią fotografii młody człowiek, biele posługujący się wiedzą udostępnianą via Internet oraz własną „cyfrówką”, który nigdy nie widział analogowej ciemni z koreksem, kuwetami i powiększalnikiem, który nigdy nie fotografował z użyciem prostego aparatu typu Druh⁵, czy Smiena 8M⁶, zaczyna grzebać w Sieci. I tak, przy-

⁵ **Druh** (*Druh Synchro*) – prosty, polski aparat fotograficzny na film typu 120, produkowany po II wojnie światowej przez Warszawskie Zakłady

kładowo, trafia tam na stronę www krakowskiego Muzeum Historii Fotografii, gdzie w dziale „technika i sprzęt fotograficzny” znajduje w pierwszej kolejności co? Ku własnemu zdziwieniu znajduje definicję aparatu fotograficznego. Wydawać by się mogło, że to sprawa banalnie oczywista, a brzmi następująco:

Aparat fotograficzny – urządzenie służące do rejestracji obrazu rzeczywistego na materiałach światłoczułych (opartych zwykle o halogenki srebra) lub na matrycy CCD składającej się z wielu elektronicznych elementów światłoczułych. Aparaty fotograficzne składają się z korpusu, w którym znajduje się ciemnia optyczna, z obiektywu (zamocowanego na stałe lub wymiennego) ewentualnie z wbudowa-

Fotooptyczne w dwóch wersjach: **Druh** i **Druh Synchro** wzbogaconej o gniazdo synchronizacji i sanki do lampy błyskowej. Jest to aparat skrzynkowy zbudowany na wzór niemieckiego aparatu Pouva Start. Pozwala, dzięki specjalnym zastawkom, na wykonywanie zdjęć w formatach 6x6 i 6x4,5. Druh i Druh Synchro należą do światowej „rodziny” bakelitowych aparatów skrzynkowych z wykręcanym tubusem obiektywu, która wywodzi się konstrukcyjnie i wzorniczo z przedwojennego francuskiego aparatu Photax II Blindé. Przez to też należy do stylu wzornictwa art deco. Aparat ten, podobnie jak czeski Pionyr i niemiecki Puva stworzony był z myślą o fotoamatorach pragnących uwiecznić ważne chwile. Spełniał rolę dzisiejszego aparatu kompaktowego. Pomimo zaledwie dwóch dźwigni regulacyjnych, fotografujący popełniali często błędy i wykonywali nieostre i poruszone zdjęcia. Aparat Druh, wyparty w latach 70. przez amatorskie małoobrazkowe aparaty fotograficzne przeżywa obecnie drugą młodość w dobie lomografii. Bywa też przerabiany na kamerę otworkową. Jego nowocześniejszym wyglądownym i lżejszym następcą był aparat Ami. Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Druh>

⁶ **Smiena 8M** – radziecki aparat fotograficzny małoobrazkowy, ze skalą odległości, bez matówki i dalmierza, o bardzo prostej konstrukcji: ustawianie ostrości za pomocą skali odległości, ręczne ustawianie przysłony i czasu naświetlania, brak światłomierza, brak automatyzacji. Smiena zrobiona jest z plastiku oprócz aluminiowego obiektywu oraz migawki. Jest to lekki aparat. Posiada obiektyw o ogniskowej 40mm (dlatego można go uznać za względnie szerokokątny). Wszystkie zastosowane soczewki są szklane. Wartość przysłony – od f/4 do f/16; czas otwarcia migawki – od 1/15 s. do 1/250 s i czas B; rodzaj materiału światłoczułego – film 35 mm. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Smiena_8M

ną przysłoną oraz celownika. W większości aparatów występuje migawka, a w niektórych wbudowany jest światłomierz oraz lampa błyskowa. W zależności od formatu zdjęcia wyróżniamy następujące rodzaje aparatów fotograficznych: miniaturowe – o formacie klatki mniejszym niż 18 x 24 mm; małoobrazkowe o formacie klatki 24 x 36 mm; średnioformatowe o formacie klatki do 6 x 9 cm; wielkoformatowe o formacie klatki większym od 9 x 12 cm (zwykle do 24 x 30 cm)⁷.

Tenże młody człowiek, niezrażony „belferską” dokładnością powyższej definicji, dowiaduje się po chwili, że w przypadku zbiorów muzealnych można mówić o pewnej misji, która niejednokrotnie wyrażana jest *explicite*, tak na przykład, jak zostało to zaprezentowane właśnie na stronie muzeum krakowskiego:

Misją Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie jest ochrona materialnego dziedzictwa kulturowego. Muzeum wypełnia ją przez gromadzenie, opracowywanie, przechowywanie, konserwowanie i udostępnianie do celów badawczych i wystawienniczych dóbr kultury z dziedziny fotografii, techniki i technologii fotografii oraz sztuki fotograficznej. Muzeum organizuje wystawy, popularyzuje wiedzę, prowadzi badania naukowe i działania edukacyjne i w tym celu współdziała na niwie regionalnej, ogólnokrajowej i międzynarodowej z osobami fizycznymi, jednostkami samorządu terytorialnego, instytucjami kultury i sztuki, urzędami i firmami oraz stowarzyszeniami muzealnymi⁸.

Wchodząc głębiej w muzealny hipertekst młody człowiek w odnośniku „zbiory” znajdzie rozbudowany opis zawartości

⁷ Źródło:

<http://www.mhf.krakow.pl/?action=education¶m=techandhard&submenu=techandhard>

⁸ Źródło: <http://www.mhf.krakow.pl/?action=aboutmuseum¶m=mission>

działu, pod nazwą „Kolekcja sprzętu fotograficznego i kinematograficznego”, którego treść, zapewne zaspokaja wstępne potrzeby informacyjne potencjalnej publiczności, wśród której zdarzają się nie tylko pasjonaci historii techniki fotograficznej czy analogowi neofici. Należy sądzić, że każdy (lub prawie każdy), kto jest zainteresowany tego typu profesjonalnie opracowanymi zbiorami⁹, po lekturze niniejszego wprowadzenia w zasadzie wie, co go czeka lub czego może się spodziewać po krakowskiej placówce. Zacytujmy więc fragment tego tekstu:

Kolekcja sprzętu fotograficznego liczy obecnie 2000 obiektów z czego około 600 to różnego typu aparaty fotograficzne wyprodukowane pomiędzy rokiem 1880 a 2005. Pozostałą część zbioru stanowią zabytkowe obiektywy, różnego typu akcesoria, sprzęt ciemniowy oraz rekwizyty atelierowe. W zbiorze wyróżniają się wielkoformatowe aparaty produkcyjne (firm: Hunter z Londynu czy Hoh & Hahne z Lipska) aparaty fotograficzne atelierowe (altanowe) i podróżne wyprodukowane w wytwórni R.A. Goldmann (działającej w Wiedniu), a także w Century Camera Co. z Rochester (USA). Największy ilościowo zespół stanowią – powszechnie używane od końca XIX wieku – aparaty fotograficzne o konstrukcji składanej na klisze szklane lub błony cięte wyprodukowane głównie na terenie Niemiec w kilku wytwórniach drezdeńskich takich jak: Dr. R. Krügener, R. Hüttig A.G., E. Wünsche, H. Ernemann, oraz w tworzonych tam w późniejszych latach koncernach ICA (Internationale Camera Aktion Gesellschaft) i Zeiss Ikon A.G.. Trzeba również wymienić produkty firm mających siedzibę w Brunszwiku Voigtländer & Sohn czy berliński Carl Paul Goerz. Licznie reprezentowane są też wyroby największego w historii wytwórcy sprzętu fotograficznego – firmy East-

⁹ Świadomie używam określenia „zbiory”, ponieważ w przypadku instytucji muzealnej wchodzi w grę nie tyle kolekcjonowanie przedmiotów bliskich sercu hobbysty, co właśnie systematyczne, a także pozbawione „prywatnych” emocji, gromadzenie zbiorów, któremu to gromadzeniu przyświeca inny cel niż tylko zaspokajanie kolekcjonerskiej potrzeby posiadania.

man Kodak Co. z Rochester w Stanach Zjednoczonych i ich oddziałów w Europie. Ważne miejsce zajmuje unikalna kolekcja polskiego sprzętu fotograficznego. Obejmuje ona wszystkie modele (i ich wersje) zaprojektowane i wytworzone po II wojnie światowej w Warszawskich Zakładach Fotooptycznych (później w PZO). Udało się pozyskać modele aparatów, które nigdy nie weszły do seryjnej produkcji, takie jak małoobrazkowy Zefir czy skrzynkowy Druh Nowy a także egzemplarze prototypowe aparatu Start. Znalazł się tu również pierwszy zmontowany w Polsce po II wojnie światowej aparat Start I, który był po raz pierwszy publicznie zaprezentowany pod koniec 1953 roku. Oczywiście większość tego zbioru stanowią modele produkowane seryjnie z wyróżniającym się niezwykle kształtem aparatem Alfa. Od kilku lat gromadzone są aparaty fotograficzne wytworzone w różnych zakładach na terenie byłego ZSRR. Obok popularnych aparatów Zorkij i Zenit produkowanych w bardzo wielu wersjach przez Krasnogorskiej Mekhaniczeskij Zawod; Smien i Lubiteli produkowanych w Leningradzkim Obiedinienu (LOMO) znajdują się tutaj aparaty FED z Charkowa, Kijewy produkowane w stolicy Ukrainy, czy Vilie i Siluety z Biełomo w Mińsku oraz cała gama mniej znanych konstrukcji jak: Sputnik, Start, Leningrad, Zaria, Iskra, FT 2, F 21 itd. Ta kolekcja stale jest uzupełniana i liczy obecnie około 100 egzemplarzy. Uzupełnieniem zbioru aparatów fotograficznych są różnego typu akcesoria fotograficzne takie jak statywy, światłomierze, filtry, itd. Ciekawy zbiór stanowią projektory do przeźroczy, spośród których wyróżniają się te najstarsze pochodzące z przełomu XIX i XX wieku i nazywane tradycyjnie latarniami magicznymi oraz znacznych rozmiarów epidiascopy firmy Liesegang. Osobną grupę stanowi sprzęt ciemniowy w postaci kopiarek, powiększalników, tanków, koreksów, lamp i zegarów ciemniowych wytworzonych głównie na początku XX wieku. Podobnie jak w przypadku aparatów udało się zgromadzić niemal kompletną kolekcję powiększalników rodzimej produkcji począwszy od cieszącego się dużym uznaniem i występującego w kilkunastu

wersjach Krokusa poprzez niemal zapomniane Meteor, Meteoryst czy Mak, a także wiele ciemniowych akcesoriów¹⁰.

3.

Spójrzmy teraz, oczywiście także *via Sieć*, jak to wygląda w dużo młodszej placówce, czyli w przypadku Muzeum Fotografii, będącego własnością Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy. Na stronie internetowej Muzeum, w dziale „informacje”, znajduje się artykuł wprowadzający w historię tego miejsca. Czytamy w nim:

Bydgoszcz od bardzo dawna związana jest z fotografią. W 1925 roku Pan Marian Działkiewicz założył przy ul. Garbary 3 Fabrykę Płyt Fotograficznych. Firma przez lata rozwijała się i zmieniała nazwę: najpierw ALFA, OPTA aż do Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne „FOTON”. Któż nie zna tej firmy, był to jeden z największych zakładów w Bydgoszczy. Niestety duża konkurencja jaka powstała po 1989 roku doprowadziła do powolnego upadku fabryki. Znalazł się jednak człowiek, który chciał ocalić choć trochę z historii Fotonu i tradycyjnej fotografii. Jest nim Pan inż. Ryszard Chodyna, który wysunął pomysł utworzenia Muzeum Fotografii i w nim zgromadzić wiele pamiątek po dawnym Fotonie i technice fotograficznej. Pomysł swój zaprezentował Kanclerzowi WSG Panu Krzysztofowi Sikorze, grupie dawnych pracowników Fotonu. Inicjatywa się spodobała i rozpoczęły się prace nad przygotowaniem muzeum. Czasu nie było za wiele, ponieważ pierwsze spotkanie i przedstawienie pomysłu nastąpiło 15 października 2004 roku, a otwarcie Muzeum zaplanowano na 23 listopada 2004 r. Jak widać, było tylko pięć tygodni na zorganizowanie wszystkiego, począwszy od miejsca, gdzie miało się mieścić Mu-

¹⁰ Marek Maszczak, *Kolekcja sprzętu fotograficznego i kinematograficznego*, strona www Muzeum Historii Fotografii. Źródło: <http://www.mhf.krakow.pl/?action=aboutmuseum¶m=crops&submenu=hardPhoto>

zeum, przez gabloty, aż po najważniejsze – Ekspozycje. Miejsce znalazło się dosyć szybko, ponieważ przy ul. Garbary 3, w miejscu gdzie zaczęła się cała historia, stały wolne pomieszczenia po niedawno zamkniętym oddziale FUJIFILM Polska Distribution S.A. I tak w miejscu, gdzie kiedyś była Fabryka Płyt Fotograficznych, zaczęły się prace przygotowawcze i zbiórka eksponatów. Wszystkie przedmioty znajdujące się w Muzeum są darami: od Fotonu, od Technikum Fototechnicznego w Zespole Szkół Chemicznych i od wielu przyjaciół pana Ryszarda, którzy zajmowali się lub zajmują do dzisiaj fotografią. Gdy już w bardzo krótkim czasie udało się zebrać większość eksponatów, trzeba było wszystko wyczyścić, niektóre rzeczy skompletować, trochę podreperować. Tu bardzo pomógł Pan mgr Roman Starzyk z uczniami z ZSCh, którzy sprząkali pomieszczenia, czyścili zakurzone, często wyciągnięte z piwnicy przedmioty. I udało się zdążyć. 23 listopada 2004 roku, o godzinie 16, nastąpiło oficjalne otwarcie Muzeum Fotografii. Wszyscy zaproszeni goście byli bardzo zaskoczeni ilością eksponatów i takim dobrym stanem technicznym, gdyż większość przedmiotów jest jeszcze sprawna. Mamy nadzieję, że Muzeum Fotografii będzie się rozwijać i że zechcecie je odwiedzać, do czego serdecznie zapraszamy¹¹.

Po wejściu w internetowy dział „ekspozycje” trafiamy na kolejny dział pod nazwą „kategorie eksponatów”. Każda z nich (aparaty, zdjęcia, powiększalniki, akcesoria fotograficzne, kamery filmowe, projektory filmowe, rzutniki, obiektywy, lampy błyskowe i kopiarki) zawiera szczegółowy wykaz posiadanych i skatalogowanych obiektów, ułożonych nazwami własnymi w porządku alfabetycznym. W przypadku kategorii „aparaty” osoba oglądająca to wirtualne muzeum (lub przygotowująca się do zwiedzenia placówki w realu), otrzymuje nie tylko listę aktualnie istniejących eksponatów, ale także pełen katalogowy opis każdego eksponatu oraz jego wizualizację w jednej, dwóch lub nawet trzech pozycjach. Przykładowo, róż-

¹¹ Źródło: http://muzeumfoto.byd.pl/?page_id=89

nych aparatów marki Kodak¹² jest w tym zbiorze dziewięć (Kodak Box 620, Kodak Brownie Holiday Flash, Kodak Brownie Starmeter, Kodak Color Snap 35, Kodak Junior 620, Kodak No.2 Cartridge Hawk-Eye Model A, Kodak Retina Typ 117, Kodak Six 20 Brownie Junior, Kodamatic 950), a każdy z nich posiada własną metryczkę. I tak, np. aparat z numerem katalogowym *141a* nosi nazwę *Kodak No.2 Cartridge Hawk-Eye Model A*, nie posiada numeru fabrycznego, jest typem *aparatu skrzynkowego*, został wyprodukowany w latach 1923-1924, w miejscowości *New York (Stany Zjednoczone)*, do zbiorów został dodany 2011-09-16, nieznane jest źródło jego pozyskania. A oto inny aparat z tej samej rodziny: nazwa – *Kodamatic 950*, numer katalogowy – *126a*, numer fabryczny – *brak danych*, typ – *aparat do zdjęć natychmiastowych*, rok produkcji – *1982-1985*, miejsce produkcji – *Rochester (USA)*, data dodania – *2008-07-30*, forma otrzymania – *darowizna (Marian Mroziński)*. W sumie bydgoskie Muzeum pod koniec stycznia 2012 (gdy kończono kwerendę na potrzeby tego tekstu) posiadało 145 tak opisanych eksponatów, czyli używanych w dalszej lub bliższej przeszłości aparatów fotograficznych, przy pomocy których ktoś kiedyś robił zdjęcia. Nie jest to dużo, jeżeli zbiór bydgoski porównać ze zbiorem krakowskim, w którym znajduje się około 600 różnego typu aparatów fotograficznych wyprodukowanych pomiędzy rokiem 1880 a 2005, ale jest to na pewno już liczący się zbiór, jeżeli porównamy go z dwoma relatywnie tylko niewielkimi zbiorami prywatnymi, o których poniżej.

¹² Stan katalogu odnotowany w dniu 29 stycznia 2012.

4.

Pierwsza kolekcja prywatna. Jej właścicielem jest Maciej Frankowski (rocznik 1945), gnieźnieński fotograf rzemieślnik, absolwent Liceum Plastycznego w Gdyni-Orłowie (kierunek fotograficzny), w przeszłości także fotoreporter prasy lokalnej, obecnie właściciel znanego w mieście od kilkadziesiąt lat zakładu pod nazwą FOTOPLASTYKA. Jego pierwszym aparatem była czeska średnioformatowa, dwuobiektywowa lustrzanka Flexaret. W trakcie jednej z rozmów przeprowadzonych z panem Maciejem na okoliczność serii wydawniczej Fotografowie Wielkopolski pojawił się wątek jego kolekcji aparatów fotograficznych¹³. Zapytany wówczas o początki tej pasji, powiedział: *Ta pasja nie została wymyślona. Ona pojawiła się sama z siebie. Rzecz w tym, że nie lubię się pozbywać aparatów, które wychodzą z użycia. Sprzedając taki aparat na wielkie zyski liczyć nie można, a wspomnienia są ważniejsze. Każdy z tych aparatów jest kawałkiem mojej duszy, a duszy nie powinno się wyprzedawać. Warto ją mieć przy sobie. Czasem zdarza się, że kupuję aparaty, które mają wartość przede wszystkim historyczną. Mam na przykład aparat Altissa, który w latach 20. XX wieku był produkowany ręcznie w warsztacie ślusarskim w Poznaniu, a szkła do tego aparatu wykonywał zaprzyjaźniony z panem ślusarzem optyk. W ten sposób powstał aparat wziernikowy formatu 6 x 6, o jednym czasie migawki. Tak więc takie właśnie perelki zatrzymuję w swojej kolekcji, jeżeli już mam ku temu okazję. Obok tej puszki od ślusarza stoi pierwsza moja cyfrówka, która też już zakończyła swój fotograficzny żywot. Każdy z tych aparatów jest osobną historią na dany czas. Każdy, kto fotografuje, zawsze marzy o sprzęcie doskonalszym od tego, który akurat ma w ręce. Teraz aparaty z mojej kolekcji wydają się bardzo niewygodne, a*

¹³ Maciej Frankowski: *Nie sprzedaje się duszy*, seria: Fotografowie Wielkopolski, autor rozmowy: Krzysztof Szymoniak, koordynator projektu: Władysław Nielipiński, wydawca: WBPiCAK, Poznań 2009, s. 28.

przecież przed laty były marzeniem fotografów. Wszystkie one razem są ładnym kawalkiem historii fotografii światowej, od studyjnej kamery altanowej na szklane klisze dużego formatu, które były standardowym wyposażeniem każdego szanującego się atelier, przez aparaty średnioobrazkowe, a skończywszy na aparatach małoobrazkowych. Nie ulega wątpliwości, że zawsze to stojąca u drzwi pracowni fotograficznej potrzeba wyższej jakości wymuszała na wynalazcach i producentach technologię filmu i optykę, a postępy w technologii kliszy i szkła, czyli obiektywów, dawały nową jakość. I w ten sposób dotarliśmy do fotografii cyfrowej, gdzie historia sprzętu elektronicznego zaczęła się praktycznie od nowa. Mój pierwszy aparat cyfrowy służył mi wyłącznie do robienia zdjęć legitymacyjnych. Formatu pocztówki z niego wyciągnąć się już nie dało. A dzisiaj? Ogromna rozdzielczość, która umożliwia rzadko wcześniej spotykane formaty zdjęć. Za tym idą ceny, które w przypadku profesjonalnego sprzętu z klatką formatu, jak dawniej, 6 x 6, idą w setki tysięcy złotych.

Postanawiam przyjrzeć się tej kolekcji z bliska i – jeżeli to możliwe – wziąć do ręki każdy z aparatów fotograficznych stojących na ściennym regale, za szybą. Do spotkania dochodzi w sobotnie popołudnie, gdy zakład pustoszeje, a pracownicy udają się do domów. Nie musimy się spieszyć, nikt nam nie zakłóca rozmowy, a i my nikomu nie przeszkadzamy. Już na pierwszy rzut oka w tym zbiorze narzędzi pracy zawodowego fotografa, narzędzi, które wyszły z użycia, widzę główne rodziny aparatów. Są więc aparaty mieszkowe z pierwszej połowy XX wieku, są lustrzanki dwuobiektywowe, lustrzanki jednoobiektywowe, kamery średnioobrazkowe i małoobrazkowe, widzę także aparaty z klatką połówkową oraz miniaturowe aparaciki, do których można było zastosować tylko mikrofilmy. Jest kilka modeli polaroidów. To wszystko, rzecz jasna, w wersji analogowej. Obok, też już na emeryturze, kilka modeli aparatów cyfrowych. Kamery wielkoformatowe, także dREW-

niane, bezmigawkowe, stoją w innym pomieszczeniu. W sumie, po zliczeniu wszystkich aparatów, okazuje się, że kolekcja sprzętu wycofanego z użytkowania, wraz kamerami wielkoformatowymi liczy 60 egzemplarzy. Jeżeli dodać do tego wszystkie inne aparaty, będące w posiadaniu pana Macieja i jego firmy, to ostatecznie zbiór ten liczy około 70 sztuk. Najstarszy w tym zbiorze, wspomniany wcześniej, a produkowany ręcznie w międzywojennym Poznaniu aparat Altissa, z obiektywem Altissar Periskop, jest nadal sprawny. Wykonane nim na szerokim filmie zdjęcia zostały wywołane i oprowiane przez Bogusława Biegowskiego, a następnie wręczone uczestnikom w pewnym sensie historycznej sesji fotograficznej. Doszło do niej 28 grudnia 2010 roku w Gnieźnie, w mieszkaniu Władysława Nielipińskiego.

Pobieżna próba skatalogowania kolekcji Macieja Frankowskiego pozwoliła ustalić, że za szybą w jego zakładzie stoją, między innymi: Rolleicord, Kodak, Flexaret Automat, Pentacon Six TL, Praktica F3, Exakta, Praktica Super TL, Olympus Pen, Smiena, Zenit, Fujifilm (pierwszy cyfrowy aparat w zakładzie), Kodak Retina, Exakta 1000, Exakta Varex, Exa, Taxona, Vera, Altissa, Anscoflex II, panoramiczny Gorizont, Polaroid-Land, miniaturki – Exakta i Hanimex, cyfrowy Fujifilm S7000, przedwojenny Kompur, Minolta, Druh, Voighlander, Chinon, Olympus, Kowa, Kiev 88, Nikon F90X, Lubitel 166B, Start 66, Rollei 35, polska Alfa, Praktica LTL3, Nikon F80, Nikon EM (odkupiony od J. Andrzejewskiego)¹⁴ oraz

¹⁴ **Nikon EM** przedstawiony został w 1979 roku jako aparat przeznaczony wybitnie dla użytku amatorskiego. Reklamowano go jako poręczny, wygodny, kompaktowy, lekki aparat dla każdego. Brak w nim było zaawansowanych funkcji użytkownika. Jedyne co miał robić to zdjęcia. Użytkownicy dostali jednak wraz z aparatem wiele akcesoriów dedykowanych do tego korpusu i oznaczonych literką E. Specjalnie do tego aparatu powstała seria obiektywów SERIES-E, lampa SB-E oraz winder MD-E. Co ciekawe, obiektywy serii E, choć przeznaczone do użytku amatorskiego, niejednokrotnie stawały się obiektem zainteresowań profesjonalistów. Wszystko

Mini 110 (na mikrofilmy) sprzedawany w Hong Kongu, wielkości pudełka po kasecie z filmem małoobrazkowym. Do tej kolekcji należy włączyć także szczelinowy aparat wielkoformatowy Mentor Technika (13x18) oraz skrzynkowy aparat atelierowy (13x18). Tu warto dodać, że generalnie aparaty wielkoformatowe nie mają migawek, a wyjątek stanowią Mentor i Globica produkowane w byłym NRD. Migawka centralna umieszczana była najczęściej w obiektywie, który nie przynależy w sensie ścisłym do aparatu. A czego nie ma w tej kolekcji? O te braki pytam właściciela zbioru. Nie ma na przykład średnioformatowego Hasselblada (którego kopią jest radziecki Kiev), ponieważ – jak twierdzi gospodarz – z przyczyn finansowych był on w czasach fotografii analogowej poza jego zasięgiem. Poza tym nie ma w tej kolekcji Rolleiflexa (nigdy się go nie dorobił), a także innego kultowego aparatu, za jaki w środowisku fotografów uchodzi niezawodna niemiecka Leica¹⁵. Pan Frankowski raz w życiu nią fotografował, natomiast

dlatego, że – pomimo niskiej ceny – prezentowały one wysoką jakość użytkową. Źródło: http://www.fotoklasyka.pl/view_item.php?item=69 PS. Ten konkretny aparat jego poprzedni właściciel pragnął jakiś czas temu odkupić od M. Frankowskiego i tym samym ponownie włączyć go własnej kolekcji. Do transakcji jednak nie doszło.

¹⁵ **Leica** (nazwa pochodzi od nazwiska właściciela zakładów: **Leitz** oraz od słowa **camera**) — marka pierwszych fotograficznych aparatów małoobrazkowych. Pierwszy aparat marki *Leica* skonstruował Oskar Barnack w 1913 roku. Pomysłem autora było użycie w aparacie fotograficznym około 2 metrów perforowanej taśmy kinematograficznej w celu uzyskania 40 klatek na jednym odcinku błony. Klatka małoobrazkowa 24x36mm powstała z podwojenia kinowej 18x24mm. Z nastaniem aparatów „Leica” rozpoczął się okres nowoczesnego reportażu fotograficznego. Dzięki rozmiarom i poręczności tego sprzętu fotoreporter mógł znajdować się w centrum wydarzeń. Produkcję seryjną aparatów marki *Leica* rozpoczęto w 1925 roku w zakładach *E. Leitz Optische Werke* w Wetzlar. W listopadzie 2007 na aukcji w Wiedniu za model z 1923 zapłacono 336 tysięcy euro. Model, który osiągnął tę cenę należy do prototypowej serii i jest oznaczony numerem 107. Jest pierwszym aparatem wyeksportowanym na rynek amerykański (w celu przedłożenia w tamtejszym urzędzie patentowym). W maju 2011, na aukcji w Niemczech sprzedano aparat fotograficzny firmy Leica z 1923 za 1,32

nigdy nie dorobił się tego modelu na własność. Kiedy okazało się, że jedyną taką Leicę w Gnieźnie posiada właścicielka innego zakładu fotograficznego, Maria Nowicka, to był to już aparat nie na sprzedaż. Pamiątek po ojcu nie sprzedaję – powiedziała pani Maria – i na tym się skończyło.

Po dwóch godzinach rozmowy o życiu i pracy fotografa warsztatowego, przychodzi pora na niespieszną refleksję. Wynika z niej, że dla kogoś, kto z fotografowania uczynił swój zawód, kto z technicznego produkowania obrazów fotograficznych uczynił źródło dochodu dla siebie i całej rodziny, aparaty fotograficzne są czymś niezwykle ważnym, a może najważniejszym, bo bez nich (w przypadku ich utraty albo złej jakości sprzętu) zagrożony jest byt i los zakładu. Nie ma więc w tej branży sentymentów – starsze modele, mniej wydajne, odchodzą na półkę, a w to miejsce pojawiają się nowe, dzięki którym można nadążyć nie tylko za konkurencją, ale i za potrzebami, jakie generuje rynek usług fotograficznych. Kowal tym samym młotkiem, jeżeli się uprze, może zarabiać na życie przez 50 lat, w fotografii jest to niemożliwe. W okresie minionych 50 lat przez ręce i warsztat Macieja Frankowskiego przewinęło się kilkadziesiąt aparatów fotograficznych – głównie analogowych, a po roku 2000 także cyfrowych. Co ważne, to nie były przedmioty, które amatorom ułatwiają przyjemne spędzanie czasu. Stąd też kolekcja, którą obejrzałem i o której rozmawialiśmy, jest przede wszystkim materialnym zapisem przeszłości, wspomnieniem trudów wszelakich i ciężkiej, także fizycznej pracy. Dopiero na drugim lub trzecim miejscu, przy opisywaniu tej kolekcji, pojawia się jakiś rys wspomnień sentymentalnych i niemej urody świata fotografii zakłętej w zazwyczaj czarne korpusy i jaśniejące czystym blaskiem szkła obiektywów. Przy pomocy większości tych aparatów analo-

miliona euro. Aparat ten pochodził z serii liczącej zaledwie 25 egzemplarzy. Ten jeden miał wygrawerowany napis „Germany”, gdyż starał się o patent w Nowym Jorku. Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Leica>

gowych (także tych najstarszych), które miałem okazję obejrzeć i dotknąć, nadal można wykonywać zdjęcia. Trzeba tylko wkręcić w nie film lub założyć kasetę z kliszą, a potem, po naświetleniu, udać się z nimi do ciemni z chemią mokrą, gdzie znowu, jak 50, 100 i 150 lat temu, o wszystkim zadecyduje magia światła i soli srebra.

– Na większości tych aparatów w przeszłości pracowałem – opowiada pan Maciej, spoglądając na swoją kolekcję – ale są tutaj i takie, które kupowałem z ciekawości. Interesującym przykładem takiego sprzętu, na którym nie pracowałem, jest wyprodukowany w DDR małoobrazkowy model Vera z lat 60. Jest to aparat typowo amatorski, który występował w kilku odmianach. Ciekawe w nim jest to, że ma nietypowy naciąg migawki, w ruchomym pierścieniu przy nasadzie obiektywu. Poza tym osłona obiektywu, po zdjęciu dekielka, staje się osłoną przeciwsłoneczną przykręcaną na obiektyw. Przy okazji warto wspomnieć, że ten aparacik miał dobry obiektyw typu Tessar¹⁶. Na te obiektywy mówiło się „żyłeta”, bo one dawały rewelacyjną ostrość obrazu. Ciekawostką był także japoński Olympus PEN¹⁷, który na 36-klatkowym filmie dawał 72 kadry. Klasyyczny przykład aparatu połówkowego. Mały, poręczny, ze światłomierzem w obiektywie, idealny na wczasy, bo mieścił się w każdej kieszeni. Z kolei produkowana od

¹⁶ **Tessar** (tryplet czterosoczewkowy) – obiektyw fotograficzny składający się z czterech soczewek umieszczonych w trzech grupach zaprojektowany w zakładach Carl Zeiss przez Paula Rudolpha w 1902. Nazwa Tessar pochodzi z greckiego *tessares* (cztery) i oznacza cztery soczewki użyte w konstrukcji obiektywu. Tessar powstał jako rozwinięcie wcześniejszych konstrukcji Rudolpha i wbrew spotykanym opiniom nie jest on rozwinięciem trypletu Cooca. Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Tessar>

¹⁷ Pierwszy model z tej serii połówkowych Olympusów PEN wszedł na rynek w roku 1959 i był promowany, jako niezawodny aparat dla całej rodziny. Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/Olympus_Pen

lat 50. w DDR jednoobiektywowa lustrzanka Exakta Varex¹⁸ jest o tyle ciekawa, że ma w sobie nóż, który tnie film w dowolnym miejscu, według potrzeb użytkownika. Po zwinięciu do kasety można było taki fragment wyjąć i wywołać. Ciekawa historia związana jest z najoryginalniejszym aparatem polskiej produkcji, czyli z małoobrazkową Alfą¹⁹. Wszedłem w jego posiadanie w dosyć nietypowych okolicznościach. Ktoregoś dnia przyszedł do zakładu człowiek, który twierdził, że odziedziczył po zmarłym koleździe tę właśnie Alfę i że chciałby ją sprzedać. Kupiłem ten aparat ze zwykłej ciekawości, bo wiedziałem, że nigdy tym czymś zdjęć robić pewnie nie będę. Wkrótce okazało się, że w tym aparacie pozostał naświetlony film. Wywołałem go, zrobiłem odbitki i co widzę? Widzę tego mojego nieznanego ze swoim kolegą pod piramidami w Egipcie. To byli obaj, jak się później okazało, gnieźnięscy nauczyciele, zapaleni podróżnicy i rowerzyści. A ten film, zapomniany przez właściciela, okazał się ostatnim śladem ich wspólnej pasji. Inna historia wiąże się z tym oto, małym, ale bardzo drogim aparatem o nazwie Rollei 35. Dzisiaj produkuje się go niemal wyłącznie dla kolekcjonerów, w stylu retro. Otóż pewnego dnia przychodzi do zakładu kobieta z tym właśnie aparatem i twierdzi, że rodzina przysłała jej go z RFN-u, ale ona zupełnie nie potrafi się nim posługiwać. Ponieważ

¹⁸ Ostatni model (VX500) wycofano z produkcji w roku 1972. Wyprodukowano ponad pół miliona aparatów Exakta Varex i pochodnych. Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Exakta>

¹⁹ **Alfa**. W 1965 r. nastąpiła premiera oryginalnego aparatu małoobrazkowego Alfa. Technicznie była to prosta konstrukcja, niewiele odbiegająca parametrami od aparatu Ami 2: takie same czasy ekspozycji, jednak lepszy obiektyw o świetle f4,5 z możliwością zawężenia do f11 i nastawienia ostrości. Alfa wyróżniała się wyglądem i kolorystyką, dzięki czemu do tej pory jest poszukiwanym aparatem nie tylko na naszym rynku kolekcjonerskim. Trzy lata później doczekała się następczyni – Alfy 2, która miała nowszy obiektyw, wizjer ze znacznikami paralaksy oraz zmieniony przedni spust migawki. Źródło: <http://fotoblogia.pl/2011/11/16/start-druh-fenix-czyli-historia-aparatow-fotograficznych-made-in-poland>

myśmy wtedy jeszcze handlowali prostym sprzętem fotograficznym dla amatorów, to ona patrzy na półkę z modelami aktualnie będącymi w sprzedaży i składa mi propozycję, że chętnie wymieni ten niemiecki aparat, który jej kompletnie nie służy, na jakikolwiek inny, łatwy w obsłudze, z lampą błyskową. Rzecz w tym, że ja nie miałem pojęcia, z czym ta kobieta do mnie przyszła, bo nigdy wcześniej takiego aparatu nie widziałem. Nie skojarzyłem go z rodziną Rolleiflexów, które postrzegałem wyłącznie jako lustrzanki dwuobiektywowe. Ten sprzącik mnie zaciekał właśnie jako kolejny ewentualny „dziwoląg” do kolekcji, więc mówię, niech sobie pani wybierze którykolwiek z tych wystawionych do sprzedaży. Dokonałiśmy wymiany, pani opuściła zakład zadowolona, a ja zacząłem się zastanawiać, co właściwie mam przed sobą. Po dwóch miesiącach pojechałem po coś do Poznania, zaglądam do firmy Foto-Gajek przy ulicy Kramarskiej, a tam gabłota, w której stoją czarne, złote i srebrne aparaty Rollei 35. Patrząc na ceny i co widzę? Widzę kwotę 3200 złotych. Długo można by jeszcze snuć takie opowieści, bo za każdym aparatem z mojej kolekcji kryje się jakaś historia czy anegdota, ale do tego potrzebna byłaby inna forma wypowiedzi, na którą pewnie kiedyś się zdobędę, jak czas i zdrowie pozwolą. Na razie pozytywnie zaskakuje mnie moja wnuczka Monika, która pięknie rozwija się fotograficznie, a ostatnio zaczyna także zaglądać do tej kanciapy. Zakładamy więc raz po raz film do jakiegoś stareńkiego analogu, a ona potem robi zdjęcia, zachwycona materialnością fotografii tradycyjnej. Kto wie, czy za jakiś czas nie będę musiał odtworzyć dla niej ciemni z pełnym wyposażeniem i solidnym powiększalnikiem. Jeżeli tak się potoczą losy, moja kolekcja dostanie szansę na nowe życie, co będzie aktem niemal symbolicznym w erze powszechnej cyfryzacji obrazu. A to nowe życie z całą pewnością się tej mojej kolekcji należy, bo przecież tworzące ją aparaty solidnie i ciężko zapracowały na twórczy spokój, na ciszę, szacunek i czułe oko młodej fotografki.

5.

Druga kolekcja prywatna. Jej właścicielem jest Jerzy Andrzejewski (ponad 40 lat pracy w zawodzie), absolwent Technikum Fotochemicznego w Poznaniu, najpierw kierownik pracowni fotografii w Muzeum Początków Państwa Polskiego, później także zawodowy fotograf-rzemieślnik. Ostatnio, od kilkunastu lat, specjalizuje się przede wszystkim w dokumentowaniu życia społecznego miasta Gniezna i Kościoła w Archidiecezji Gnieźnieńskiej, a także – co wynika z treści jego wizytówki – świadczy wszelkiego typu profesjonalne usługi fotograficzne. O tym, że jest również cenionym dokumentalistą architektury romańskiej i gotyckiej w Polsce i Europie, wiadomo od niedawna, między innymi za sprawą ważnej wystawy, której katalog właśnie leży przede mną. Wernisaż odbył się w październiku 2011 roku w Dużej Galerii gnieźnieńskiego MOK-u. Wystawa została zatytułowana „Jerzy Andrzejewski – Fotografia. Architektura romańska i gotycka w Europie”. Obszerny, interesujący tekst wprowadzający w istotę tej prezentacji napisał prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz. Mnie, po lekturze tego wstępu i po obejrzeniu wystawy, zainteresowało przede wszystkim zdjęcie towarzyszące krótkiemu biogramowi autora fotogramów. Widać na nim eleganckiego mężczyznę w okularach, który został sfotografowany z użyciem flesza na tle kilkunastu obiektów przypominających sprzęt fotograficzny. Tego typu obiekty zazwyczaj oglądać można wyłącznie w salach muzealnych. Na pierwszy rzut oka widać, że są to aparaty fotograficzne sprzed epoki cyfrowej i że – najprawdopodobniej – stanowią one część pozazawodowego wyposażenia pracowni pana Jerzego. Idę tropem tego zdjęcia, aby dowiedzieć się, co kryje przestrzeń poniżej dolnej linii kadru, w którym widnieje popiersie autora prac pokazanych na wystawie i kilkanaście jego zabytkowych kamer.

Intuicja mnie nie zawodzi. Po rozmowie telefonicznej następuje akt autopsji. Okazuje się, że poniżej dolnej linii kadru, w trójwymiarowej przestrzeni pracowni Jerzego Andrzejewskiego, znajduje się reszta obszernego regału z półkami z grubego szkła, na których właściciel zakładu zgromadził kilkadziesiąt następujących aparatów fotograficznych. Wcześniej ich obecności mogłem się tylko domyślać, patrząc na zdjęcie przy biogramie. Żaden z tych przedmiotów służących w przeszłości do robienia zdjęć, które poniekąd odkryłem na potrzeby poniższego tekstu, będących *de facto* kawałkiem historii techniki XX wieku zaklętej w konkretne modele aparatów fotograficznych, nie służy już ich właścicielowi do rejestrowania obrazów. Nie służy, bo nie musi. Dochodzę do wniosku, że tak oto wygląda (lub może wyglądać), ukryta przed okiem profana opowieść o drodze fotografii do współczesności, opowieść wpisana w urodę i kształty urządzeń służących do technicznej rejestracji obrazu. A zatem – kolekcja. Kolekcja pana Andrzejewskiego. Oglądam ją bez pośpiechu, przedmiot po przedmiocie, zdejmuję z regału jej ściśle określone, wolne od kurzu, nabrzmiałe piękną przeszłością, zmaterializowane fragmenty. Odczytujemy wspólnie napisy na korpusach i obiektywach, rozmawiamy.

Kolekcja – a przynajmniej ten jej spory fragment, który stoi na szklanych półkach regału, liczący w sumie 90 eksponatów²⁰ – nigdy nie została skatalogowana, ale jej właściciel twierdzi, że wszystkie nazwy aparatów oraz ich dane techniczne ma w głowie. O każdym może też coś powiedzieć, bo na większości z nich w przeszłości pracował.

²⁰ Jerzy Andrzejewski zgromadził w sumie – jak sam stwierdził – około 120 egzemplarzy różnego rodzaju i różnych modeli aparatów fotograficznych. Niektóre dopiero czekają na swoje miejsce w „oficjalnej” kolekcji, którą można oglądać i podziwiać (ale nie badać, jak to jest w przypadku zbiorów muzealnych) wyłącznie w jego prywatnej pracowni.

– W latach, kiedy zacząłem poważnie i jednocześnie zawodowo zajmować się fotografią – mówi J. Andrzejwski – w obiegu były aparaty najprzeróżniejszych marek, z kilku epok technologicznych. Ponieważ wówczas w sklepach sprzęt fotograficzny praktycznie nie istniał, kupowało się kamery w komiśkach, na giełdach, czy od znajomych. Można więc było dostać coś bardzo nowoczesnego (jak na tamte czasy) i coś niemal archaicznego, w tym aparaty mieszkowe ze średnim i małym formatem sprzed drugiej, a nawet sprzed pierwszej wojny światowej. Pracowałem na tym, co mi było potrzebne i przydatne, ale szukając nowych rozwiązań i wyższego standardu technologicznego musiałem niekiedy sprzedawać stary aparat, żeby kupić nowy. Dzisiaj tego żałuję, bo w ten sposób pozbyłem się wielu rzadkich i poszukiwanych obecnie modeli. Jeżeli natomiast gdzieś trafiam na taki właśnie, utracony w przeszłości aparat, to go kupuję, aby – jeżeli zachodzi potrzeba – odrestaurować go, naprawić i włączyć do kolekcji. Niech cieszy oko i przypomina mi czasy naszej wspólnej młodości. A jak doszło do tego, że powstała ta kolekcja? Najpierw aparaty, na których przestawałem pracować, wracały do skórzanego futerału i zapakowane do kartonów czekały na lepsze czasy. Te lepsze czasy pojawiły się wtedy, kiedy stać mnie było na postawienie własnego zakładu, w którym znalazło się miejsce także na solidny regał, gdzie mogłem wyeksponować te swoje po amatorsku gromadzone zbiory, które powstawały spontanicznie, rok po roku, bez jakiejś wymyślonej idei wyższego rzędu. To był po prostu kawałek mojego świata wpisanego w moje życie, więc chciałem go ocalić od zapomnienia i ochronić przed materialną zagładą. Ma to ścisły związek z przejściem od fotografii analogowej do fotografii cyfrowej. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę z faktu, że cały mój sprzęt niemal w jednej chwili stał się świadectwem minionych czasów, głosem z przeszłości. A ponieważ fotografia analogowa nadal mnie urzeka, nadal mam wiele szacunku dla pracy w ciemni, to usprzętawiając się od nowa w wersji cyfrowej nie

wyobrażałem sobie, aby całkowicie odrzucić swoją własną analogową historię na tym polu. Technologicznie musiałem iść do przodu, ale nic już nie stało na przeszkodzie, aby w tym jednym miejscu zgromadzić i po amatorsku wyeksponować zasoby ukryte wcześniej w kartonach. Tak powstała moja kolekcja – zwyczajnie i bez rozgłosu, z miłości do fotografii i z szacunku dla przeszłości. Teraz, gdy sytuacja na tym polu ostatecznie się ustabilizowała, mogę pozwolić sobie na poszukiwanie i włączanie do tej kolekcji poszczególnych, wybranych modeli aparatów, szczególnie produkcji polskiej, bo ten rynek zawsze był bardzo wąski, a przez to kolekcjonersko niezwykle interesujący.

Biorąc pod uwagę, że właściciel tej kolekcji przez wiele lat był fotografem muzealnym, nie może dziwić fakt, że wśród wyeksponowanych w jego zakładzie 90 aparatów znajdują się i takie, dzięki którym mógł wykonywać prace w zakresie fotografii naukowej. I tu od razu można wymienić dwa aparaty: Exakta VX1000 oraz Praktica²¹ z przystawkami obiektywowymi do efektów specjalnych. To samo dotyczy fotografii reporterskiej i dokumentalnej (dokumenty życia społecznego Gniezna i Archidiecezji Gnieźnieńskiej), a ostatnio także dokumentowania architektury romańskiej i gotyckiej w Polsce i Europie. Mówiąc krótko, określone działania fotograficzne wymuszają na użytkowniku konkretne rozwiązania w zakresie techniki, czyli sprzętu. Ten właśnie, nieco odmienny w porównaniu z M. Frankowskim, rys zawodowy właściciela sprawia, że – mimo powtarzających się modeli i odmian aparatów – ta jego kolekcja, choć dosyć podobna do poprzedniej, jednak jest nieco inaczej sprofilowana.

²¹ Protoplastą lustrzanek z Drezdeńskich Zakładów Aparatów Fotograficznych był produkowany od 1939 r. aparat PRAKTIFLEX. Źródło: http://praktica.w.interia.pl/korpusy/historia_p.html

Najstarszy eksponat w kolekcji J. Andrzejewskiego – KODAK Automatic PAT. May 7. – pochodzi z 1907 roku²². Jest to mieszkowy aparat z podwójnym wyciągiem, z pokłonami, z wysuwem obiektywu na bok i do góry, z systemem tylnych ścianek, z wizjerem i wkładką na błony płaskie. Migawka tego aparatu nadal jest sprawna, choć nigdy nie była naprawiana. Tylko skórzany miech nieco już niestety skruszał. Do tego modelu dołączona jest oryginalna, bo z epoki, lampa błyskowa spaleniowa, zasilana ogromnym suchym ogniwem z roku 1924, używana przez fotoreporterów prasy amerykańskiej. Udostępniona całość kolekcji, choć nieskatalogowana, pozwala ustalić (w drodze zwykłego odczytu nazw poszczególnych aparatów), że jej właściciel pracował w przeszłości głównie na sprzęcie amerykańskim, niemieckim, radzieckim, polskim i japońskim, w sferze zawodowej preferując głównie średni format i kamery małoobrazkowe. Ale nie tylko, bo do dzisiaj w jego pracowni stoi także wielkoformatowa kamera Mentor 13x18 cm (z roku 1972), przystosowana do reprodukcji w najwyższej jakości, na kreskowych błonach graficznych, starych map o wielkości 2 x 2 metry, oraz innych tego typu materiałów ilustracyjnych. W tej, pokrótce tylko omówionej, kolekcji można spotkać aparaty, które nigdy nie zostały wypro-

²² Oto jego opis znaleziony w Internecie: Kodak Automatic – This is a cool camera and probably the oldest in my collection. The plate on the front says "Pat. May 7 1907." The lens is a Kodak Anastigmat f-7.7 x 170mm. Shutter speeds are: 1, 1/2, 1/5, 1/25, 1/100, B and T. The "Autotime" dial is embossed with the type of scene next to the f-number (very similar to the dials on the newest digital equipment). They are: 4, shadow moving objects; 8, near view portrait; 16, average view; 32, distant view; 64, marine clouds snow. The focusing mechanism moves the bellows in and out. The scale is in meters and feet and appears to be engraved on ivory! The case is wood construction with a ground glass back for composing the scene (presumably under a cloth). When you want to shoot; you insert a pre-loaded 4x5 wood cartridge (reversible - 2 negatives per cartridge); pull out a metal sheet to reveal the film to the inside of the camera; press the shutter to expose the film; and insert the metal sheet in the cartridge. Now, wasn't that simple!?!
Źródło: <http://www.pbase.com/image/39914918>

dukowane w profesjonalnych wytwórniach sprzętu fotograficznego. Są to zazwyczaj własne konstrukcje, albo przeróbki J. Andrzejewskiego, który tego typu działania inżynierskie wykonywał nie w ramach hobbystycznie realizowanej pasji, ale wyłącznie na skutek zaistniałych potrzeb i możliwości technicznych posiadanego sprzętu. Najciekawiej w tej grupie prezentują się dwie konstrukcje. Jest to przede wszystkim dwuobiektywowy Metz, który – jak się okazało – był pierwotnie aparatem Rolleicord²³ (niemiecka lustrzanka dwuobiektywowa), tyle że z dokręconym nad matówką pryzmatem od aparatu Pentacon Six²⁴ oraz z doklejoną tabliczką, na której widnieje nazwa „Metz”, pochodzącą prawdopodobnie od nieużywanej już lampy błyskowej. Druga z nich, to własna konstrukcja, która powstała na bazie przedniej części powiększalnika. Ten aparat służył do realizowania szybkich i jednorazowych fotografii, z wykorzystaniem średnioformatowych listków kliszy negatywowej.

Kolekcję, którą pokrótce tylko próbowałem scharakteryzować, zamyka aparat, co prawda już niekompletny, ale ciągle jeszcze

²³ Warto pamiętać, że z tego modelu, wprowadzonego na rynek w latach 30. XX wieku przez panów Paula Franke i Reinholda Heidecke, wywodzą się, jako w zasadzie dokładne kopie, sowiecki Lubitel i polskie lustrzanki dwuobiektywowe Start.

²⁴ **Pentacon Six** – nazwa aparatów średnioformatowych produkowanych w NRD latach 1956-1990, początkowo pod nazwą Praktisix. Aparaty te są średnioformatowymi lustrzankami jednoobiektywowymi z wymiennymi obiektywami i wymiennym układem celowniczym. Nie są wyposażone w wymienne kasety na film. Aparaty Pentacon Six używają błon fotograficznych typu 120 i 220, tworząc kwadratowe klatki w formacie 6 cm x 6 cm (a ściśle rzecz biorąc 56 mm x 56 mm). Modele aparatów Pentacon Six i Praktisix: Praktisix, Praktisix II, Praktisix IIA, Pentacon Six, Pentacon Six TL, Pentacon Six TLs (rzadko spotykany model, zmodyfikowany do formatu 4 x 4,5 cm z przeznaczeniem do wykonywania zdjęć legitymacyjnych). Mocowanie obiektywów zgodne z Pentaconem Six mają również radzieckie i ukraińskie aparaty Kiev 6C, 60 i 88CM (wraz z niektórymi modyfikacjami firm trzecich), a także produkowane w Niemczech w latach 90. aparaty Exakta 66. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Pentacon_Six

dający się łatwo zidentyfikować jako legenda fotografii średnioformatowej, czyli Hasselblad. Ten konkretny egzemplarz, stojący na najniższej półce regału J. Andrzejewskiego, jest modelem, za pomocą którego w 1969 roku wykonano pierwsze zdjęcia Księżyca w ramach amerykańskiego programu Apollo. Właściciel kolekcji twierdzi, że nie ma ona wielkiej wartości finansowej, wyjąwszy jakieś pojedyncze, rzadko spotykane wśród kolekcjonerów modele aparatów. Dlatego też nigdy nie traktował jej jako swoistej lokaty kapitału. Jednocześnie dumny jest z faktu, że po wielu latach aktywności na polu świadczenia profesjonalnych usług fotograficznych znalazł pełne zrozumienie dla swojej pasji wśród najbliższych. Tak więc gromadzenie przez niego fotograficznych narzędzi pracy, które już wyszły z użycia, ale nie straciły duszy i charakteru, przestano w rodzinie traktować jako niegroźną fiksjację, a zaczęto postrzegać jako ważny i ceniony przez obserwatorów (oraz znawców przedmiotu) element tożsamości środowiskowej.

6.

Zanim pozwolę sobie na końcową refleksję podsumowującą, a może i rozszerzającą podjęte zagadnienie w jakiś niebanalny – mam nadzieję – sposób, wpierw jeszcze zacytujmy fragment wstępu z pewnej popularnej w latach 80. XX wieku encyklopedii fotografii: *Fotografia jest techniką zapisywania i przekazywania informacji za pomocą promieniowania widzialnego i niewidzialnego. Mimo powiązania z wieloma dziedzinami współczesnego życia, nie można jej ograniczyć do chemii, fizyki, optyki, mechaniki precyzyjnej, techniki reprodukcji ani sztuki, chociaż ma ścisły związek z każdą wymienioną dziedziną*²⁵. Spytajmy zatem, co znaczy, że tak właśnie, czyli ency-

²⁵ Mikołaj Iliński, Ryszard Krejser, *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich. Podstawy fotografii*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1981, s. VI.

klopedycznie, hasłowo pojmowanej fotografii nie można ograniczyć do „chemii, fizyki, optyki, mechaniki precyzyjnej, techniki reprodukcji ani sztuki”? Co jeszcze jest tutaj ważne, a o czym być może nie wypada pisać autorom cytowanej encyklopedii? Czyżby chodziło o te obszary wiedzy i refleksji naukowej, które obejmują namysł filozofa, socjologa, medioznawcy, kulturoznawcy i historyka sztuki? Z całą pewnością – nawet idąc tylko za głosem intuicji – można spróbować rozszerzyć historię rozwoju aparatu fotograficznego (od najprostszej puszkki typu *camera obscura*, po najbardziej technologicznie zaawansowane aparaty doby cyfrowej) o pewien wątek „zimnej” logiki postępu w obszarze rozwiązań technicznych, ale także o nurt „gorących” dociekań w zakresie metafizycznych podstaw badania obrazu fotograficznego. Są to jednak sprawy znacznie już wykraczające poza wąski zakres zagadnień niniejszego tekstu.

W tej samej publikacji znajdujemy następujące hasła poświęcone interesującej nas problematyce: aparat fotograficzny, aparat fotograficzny atelierowy, aparat fotograficzny do fotografii natychmiastowej, aparat fotograficzny do zdjęć podwodnych, aparat fotograficzny lustrzany dwuobiektywowy, aparat fotograficzny lustrzany jednoobiektywowy, aparat fotograficzny małoobrazkowy, aparat fotograficzny mieszkowy, aparat fotograficzny miniaturowy, aparat fotograficzny na filmy (błony) zwojowe, aparat fotograficzny na płyty i filmy arkuszowe, aparat fotograficzny panoramiczny, aparat fotograficzny ręczny, aparat fotograficzny składany, aparat fotograficzny skrzynkowy, aparat fotograficzny stereoskopowy, aparat fotograficzny systemowy, aparat fotograficzny tubusowy, aparaty fotograficzne Polaroid-Land²⁶.

²⁶ Op. cit., s. 5-10.

Ważne, moim zdaniem, jest to, o czym chyba warto pamiętać, że owa lista haseł powstała w czasach fotografii analogowej, gdy przeciętny użytkownik istniejącego wówczas sprzętu fotograficznego, zwłaszcza zaś szlachetny amator, nie miał prawdopodobnie żadnego pojęcia o wykluwającej się gdzieś daleko – w najbardziej zaawansowanych laboratoriach techniki wojskowej i kosmicznej – fotografii digitalnej, dzisiaj przez użytkowników potocznie nazywanej „cyfrą”. Rzecz w tym, że absolutna większość eksponatów z przedstawionych tu kolekcji prywatnych i dwóch zbiorów muzealnych pochodzi właśnie z tej epoki, zaawansowanej już technologicznie, ale jednak ciągle epoki, w której dominowała analogowa fotografia negatywowo-pozytywowa. Jeżeli pominiemy w tym miejscu aparaty ewidentnie zabytkowe, pochodzące z przedmigawkowej epoki niskich czułości i długich ekspozycji, jeżeli pominiemy technologię diapozytywową oraz zdjęcia z polaroidów – to w przypadku dwóch kolekcji prywatnych, czyli nieskatalogowanych, uzyskamy zbiory sytuacyjne będące w przeważającej części przede wszystkim odbiciem życia zawodowego ich właścicieli. Dlatego też każda z tych kolekcji obciążona jest syndromem nieskatalogowanej pamięci pozatekstowej. Za każdym niemal z umieszczonych w kolekcji artefaktów kryje się bowiem nie tylko wiedza właściciela o jego nazwie, parametrach, możliwościach (osiągach), niezawodności lub ukrytych usterkach i wreszcie przydatności zawodowej, ale także wiedza anegdotyczna. Ponieważ (a potwierdziły to rozmowy z J. Andrzejewskim i M. Frankowskim) za wieloma konkretnymi modelami aparatów z ich kolekcji kryją się osobne, nigdy niespisane historie i przypadki oraz pełne niespodziewanych okoliczności losy sprzętu i człowieka, to można zaryzykować twierdzenie, że te kolekcje żyją wyłącznie (albo niemal wyłącznie) dzięki pamięci ich właścicieli. Są przypisane do ściśle określonej rzeczywistości, określonych miejsc, do czasu i przestrzeni, a wreszcie do imion, nazwisk i wizerunków ludzi, którym towarzyszyły i którym służyły głównie jako narzędzia

pracy. Ta wiedza (jak to zwykle bywa z wiedzą anegdotyczną), przekazywana niekiedy przygodnym słuchaczom, zapewne kiedyś przypadnie, odejdzie w bezimienną przeszłość, najpewniej wraz z ich depozytariuszami, a co za tym idzie – rozproszy się nieodwołalnie i ostatecznie wraz z kolekcją, która – odarta z egzystencjalnych i kulturowych kontekstów – na przykład trafi kiedyś (może dopiero w następnym pokoleniu) do zbiorów muzealnych albo do bogatej prywatnej kolekcji²⁷.

A czym jest muzeum? Przypomnijmy, co w tym wypadku stoi, ukrywa się, za pojęciem ‘muzeum fotografii’? Wróćmy zatem na moment do cytowanej już w tym artykule wykładni charakteryzującej misję: *Misją Muzeum Historii Fotografii (...) jest ochrona materialnego dziedzictwa kulturowego. Muzeum wypełnia ją przez gromadzenie, opracowywanie, przechowywa-*

²⁷ Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że ponowną rekordową cenę 2 mln 160 tys. euro osiągnięto tym razem 12 maja 2012 roku na aukcji w Austrii za niemiecki aparat fotograficzny marki Leica z 1923 roku. To niesamowite, biorąc pod uwagę, że cena wywoławcza wyniosła 300 tysięcy euro. Aukcję zorganizowała Galeria Westlicht z Wiednia, jeden z najbardziej znanych domów aukcyjnych zajmujących się fotografią i sprzętem fotograficznym. Model aparatu Leica 0 Series pochodzi z serii wstępnej (testowej). W 1923 roku wyprodukowano jedynie 25 prototypów. Dwa lata później w 1925 roku ruszyła już produkcja seryjna tych aparatów. W ubiegłym roku za taką samą Leicę o numerze 117 uzyskano 1,32 mln euro. Leica 0 Series to pierwszy na świecie tzw. aparat małoobrazkowy. Zaprojektował go w 1914 roku Oskar Barnack. Tego typu sprzęt fotograficzny wymagał filmu o szerokości 35 mm (jak w przemyśle filmowym). Współcześnie firma Leica oferuje repliki Leica 0 Series. Dostępne są w sprzedaży za około 10.000 złotych. Dzisiejsze egzemplarze, wykonane na wzór pierwszych aparatów Leica, zostały wykonane tak samo jak te sprzed prawie 100 lat. Obsługują filmy w standardowych kasetach 35mm. Wyposażone są w taki obiektyw jak te konstruowane w latach 20. XX wieku, jednak mają znak współczesności. Naniesiono nowe powłoki przeciwodblaskowe. Jednak najwięksi miłośnicy Leici marzą o autentykach, pierwszych modelach, limitowanych i noszących na sobie ślad czasu. W końcu to ikony fotografii, które w swojej duszy przechowywały świadectwa minionych dekad. Źródło: <http://luxclub.pl/kat,1016265,wid,14483987,wiadomosc.html?ticaid=6e744>

nie, konserwowanie i udostępnianie do celów badawczych i wystawienniczych dóbr kultury z dziedziny fotografii, techniki i technologii fotografii oraz sztuki fotograficznej. Muzeum organizuje wystawy, popularyzuje wiedzę, prowadzi badania naukowe i działania edukacyjne (...). Tak więc, jeżeli opisane kolekcje trafią kiedykolwiek do muzeum w całości lub w wersji rozproszonej, to czekają tam na nie pozbawione emocji przestrzenie wiedzy i nauki, wprawne ręce pracowników, sterylne gabloty, skomputeryzowane katalogi, profesjonalne opisy redagowane według norm i zasad muzealnej metodologii. Owe procedury najpierw wyjmują każdy aparat ze sfery anegdoty i jednostkowego bytu, a potem wpisują go w szeroki horyzont cywilizacji technicznej, w nieco węższy horyzont historii fotografii i zupełnie specjalistyczny horyzont rozwiązań w zakresie sprzętu fotograficznego. Jediną nicią, która może jeszcze w jakikolwiek sposób zatrzymać przez chwilę te przedmioty na powierzchni życia (czyli w sferze związków z działalnością konkretnego człowieka), jest już tylko (będzie) nazwisko darczyńcy, które to nazwisko pojawi się (jeżeli się pojawi) na katalogowych metryczkach pod hasłem: „sposób pozyskania eksponatu”.



Maciej Frankowski na tle swojej kolekcji. Fot. K. Szymoniak



Jerzy Andrzejewski na tle swojej kolekcji. Fot. K. Szymoniak

Przewodnik po nieistniejącym mieście

(rzecz o widokówkach z portalu historycznego
www.liegnitz.pl oraz www.kepnosocjum.pl)

1.

W „Uniwersalnym Słowniku Języka Polskiego” PWN widnieje hasło ‘pocztówka’. Czytamy w nim: *karta służąca do korespondencji, często z fotografią lub obrazkiem, wysyłana zwykle bez koperty*¹. To samo źródło zawiera też hasło ‘widokówka’: *karta pocztowa z widokiem krajobrazu, miasta, zabytku*². Wynikałoby z tego, że widokówka to po prostu pocztówka z widokiem, na przykład fotograficznym. Ponieważ jednak nie każda pocztówka jest widokówką, a oba te określenia zwykliśmy w potocznym użyciu stosować zamiennie, dla jasności wyводу (na potrzeby tego tekstu) będziemy posługiwać się przede wszystkim słowem ‘widokówka’, gdyż interesują nas tutaj wyłącznie fotograficzne widoki starej Legnicy sprzed 1945 roku oraz widoki starego Kępna sprzed roku 1920, umieszczane na niemieckich kartach pocztowych³. Znaczący przedmiot uprawiający deltiologię⁴ nie tylko kolekcjonują, badają i opisują pozyskane eksponaty, ale także szczycą się

¹ *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, tom 3, s. 213.

² Op. cit., tom 4, s. 415.

³ Dla ścisłości dodajmy, że język angielski nie rozróżnia pocztówki i widokówki, gdyż dla obu tych nazw „Wielki słownik angielsko-polski. PWN-Oxford” rezerwuje jedno tylko słowo: ‘postcard’. Natomiast w „Wielkim słowniku niemiecko-polskim. PWN” pocztówka to ‘Postkarte’, a widokówka to ‘Ansichtskarte’.

⁴ Deltiologia (filokartystyka) – hobby polegające na zbieraniu pocztówek.

dogłębną wiedzą w zakresie dziejów i losów karty pocztowej⁵ jako takiej. My dodajmy tylko, że historia karty pocztowej sięga w głąb XIX wieku, że autorem polskiej nazwy „pocztówka” jest Henryk Sienkiewicz⁶ i że z Niemiec pochodzi niewielka kartka o wymiarach 5x7,5 cm przedstawiająca widok jeziora w Schwarzwaldzie. Wysłano ją 6 lipca 1889 roku. To właśnie ten artefakt należy uznać za pierwszą pocztówkę fotograficzną.

Zastanówmy się teraz, gdzie, to znaczy w jakiej niszy typologii i genologii fotograficznej, umieścilibyśmy fotografię widokówką, czyli taką, która powstaje od razu z myślą o masowym upowszechnieniu na prostokątnym kawałku tektury będącym kartą pocztową. Jeżeli na zdjęciu, które za chwilę zostanie poddane obróbce poligraficznej, znajduje się krajobraz rustykalny, malowniczy widok morza, gór, rzek, jezior, pól, łąk albo lasów i bagien, jeżeli zdjęcie przedstawia wschody lub zachody słońca, jeżeli wreszcie są na tym zdjęciu dziko żyjące zwierzęta, klucze ptaków w przelocie albo łabędzie w paradnej procesji – wówczas możemy mówić o fotografii przyrodniczej lub krajobrazowej. Jeżeli natomiast w grę

⁵ Obszerny i merytorycznie wiarygodny artykuł poświęcony historii karty pocztowej można znaleźć w Internecie, na polskojęzycznej stronie: <http://www.grawerowanie-lublin.pl/?historia-karty-pocztowej,93>

⁶ Z powodu braku określenia karty pocztowej w języku polskim organizatorzy „Pierwszej Wystawy Kart Pocztowych w Warszawie” w grudniu 1900 r. ogłosili konkurs na brakujące słowo oznaczające jednoznacznie kartę pocztową. Na konkurs wpłynęło około 300 propozycji, z czego członkowie redakcji „Słownika Polskiego” – Jan Karłowicz, Ludwik Korotyński, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki i Waław Taczanowski – wybrali pięć następujących propozycji: listówka, liścik, otwartka, pisanka i pocztówka. Na te pięć propozycji głosowali zwiedzający wystawę. Najwięcej głosów uzyskała ‘pocztówka’. Autorem i pomysłodawcą tego słowa był Henryk Sienkiewicz, który w konkursie uczestniczył pod pseudonimem Marja z R. Źródło:

<http://plock.gazeta.pl/plock/1,39368,1170748.html>

wchodzi wyłącznie krajobraz miejski, zwłaszcza zaś zdjęcia, na których widzimy świątynie, gmachy i obiekty użyteczności publicznej, ratusze, pomniki, place, rynki, ulice z zabudową, a także parki i fontanny oraz zabytkowe centra miast oglądane z wież kościołów albo z lotu ptaka (fotografia lotnicza, balonowa) – to można mówić o fotografii architektury lub o fotografii dokumentalnej. Oczywiście miejska fotografia widokówkowa nie jest czystym dokumentem fotograficznym, ponieważ w przypadku widokówki liczy się przede wszystkim efekt estetyczny (dobre światło, czyste kolory, ładni ludzie, a jeżeli ruiny – to romantyczne), natomiast w dokumencie ważny jest obiektywizm wizualny. Maria Anna Potocka w swojej książce „Fotografia” mówi o obowiązkach dokumentu, które sprawdzają się do następujących punktów: 1) zaprezentowanie obiektu; 2) informacja o właściwościach obiektu; 3) kontekst lub tło; 4) wiarygodność wymiaru i koloru; 5) opis; 6) odbiorca; 7) komunikat. Jak twierdzi autorka – w przeciwieństwie do dzieła sztuki dokument jest komunikatem. Ustala zasady języka wizualnego pomiędzy twórcą a odbiorcą, dąży do zrozumiałości przekazu, pragnie znaczyć to samo dla twórcy i dla odbiorcy⁷. Tak więc – idąc tropem powyższych uwag, można stwierdzić, że dokument chce się zbliżyć do prawdy oryginału, natomiast fotografia widokówkowa próbuje zazwyczaj ów oryginał, a właściwie jego wizerunek, uczynić atrakcyjnym estetycznie, przyjemnym dla oka..

2.

W przypadku niektórych przynajmniej widokówek niemieckiej Legnicy pochodzących sprzed roku 1945, jakie umieszczono na portalu historycznym „Liegnitz.pl”⁸, zachodzi inna jeszcze okoliczność. Niemal na pewno fotograficzne obrazy

⁷ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 158-160.

⁸ www.liegnitz.pl, patrz podstrona: Miejsca

ulic, placów i budynków, które powstały przed wybuchem II wojny światowej (ale także przed I wojną światową) przenoszono na widokówki wyłącznie w celach upamiętniania i rozsyłania „obrazków” miłych sercu każdego legniczanina. Nikt – w trakcie wprowadzania do obiegu tych widokówek – nie mógł wiedzieć, że po roku 1945 mogą stać się one rodzajem dokumentu, wizualnym śladem zlikwidowanej (spalonej i rozebranej) sporej części zabytkowego centrum miasta. Tak więc kadry, o których mowa, pierwotnie jakoś (choć nie nachalnie) estetyzujące oryginalny krajobraz miejski, po zagładzie starego świata wtórnie stały się nośnikami pamięci, a nawet dokumentem (komunikatem), dowodem istnienia w przeszłości „innej” Legnicy, rodzajem przewodnika po mieście, którego już nie ma. Szczególnego dramatyzmu tej sytuacji nadaje fakt, że spora część miejskiego krajobrazu (zabudowa i siatka ulic), który możemy kontemplować na wybranych widokówkach, zniknęła bezpowrotnie i nieodwołalnie.

Przyczyna takiego stanu rzeczy ma ścisły związek z zakończeniem II wojny światowej i wkroczeniem do Legnicy wojsk sowieckich. Szczegóły owej katastrofy, czyli częściowej zagłady miasta, zostały opisane w magazynie historycznym „Mówią Wieki” z marca 2012 roku. Oto kilka istotnych fragmentów tej opowieści:

W PRL o radzieckiej armii publicznie można było mówić tylko pozytywnie. Powstał obraz jednostronny, w dużej mierze zakłamany i odmienny od utrwalonego w pamięci ludzkiej oraz w wytworzonych wówczas dokumentach. Działania wojenne na froncie wschodnim w czasie drugiej wojny światowej były niesłychanie okrutne. Propaganda, którą karmiono radzieckich żołnierzy, podkreślała bestialstwo Niemców i wzywała do zemsty za ich zbrodnie. (...) Nic dziwnego, że czerwonoarmiści wkraczający w 1945 roku na terytorium Trzeciej Rzeszy pałali żądzą odwetu i zniszczenia. Warmia i Mazury, Dolny Śląsk oraz Pomorze

bardzo ucierpiał. Cywilną ludność niemiecką, która nie zdołała się ewakuować, bez litości mordowano, gwałcono i rabowano. (...) Prace na zachód wojska radzieckie paliły zajęte miasta, wsie czy obiekty pałacowe. Spłonęły m.in. centra Stargardu Szczecińskiego, Kluczborka, Opola, Twardogóry, Brzegu i Trzebnicy. Często nie miało to żadnego związku z działaniami wojennymi. (...) Druga, mniejsza, fala zniszczeń miała miejsce po 9 maja 1945 roku. Ofiarą „pochodni zwycięstwa” padło zabytkowe centrum Legnicy wraz z zamkiem piastowskim. Palenie i niszczenie wiejskich rezydencji pałacowych i dworów miało natomiast charakter klasowy. Była to forma zemsty na feudałach, „wyzyskiwaczach ludu pracującego”.⁹

Od 1945 roku w mieście stacjonował sztab Północnej Grupy Wojsk Armii Czerwonej (PGW) i dowództwo 4. Armii Lotniczej, a w latach 1984-1990 także Naczelne Dowództwo Zachodniego Kierunku Strategicznego. Podlegały mu siły zbrojne Układu Warszawskiego, liczące łącznie 52 dywizje. Ze względu na koncentrację struktur dowódczych i najważniejszych ogniw organizacyjnych PGW, centralnych ośrodków kultury i propagandy oraz obecność potężnego garnizonu, Legnicę nazywano Małą Moskwą. W praktyce Legnica była miastem garnizonowym o ograniczonej suwerenności. Polska administracja, która formalnie przejęła władzę w mieście pod koniec kwietnia 1945 roku, nie zarządzała nim w pełni. Tereny zajęte przez jednostki Armii Czerwonej były niedostępne dla polskiej ludności, a znajdujących się tam nieruchomości nie wykazywano polskiej administracji. To, co działo się za murami jednostek i na poligonach, było objęte tajemnicą wojskową. Co więcej, nawet w pozostałej części miasta polskie władze administracyjne nie były w pełni samodzielne. Plany zagospodarowania przestrzennego, inwestycje, a nawet wysokość budynków lub prowadzenie robót ziemnych w pobliżu jednostek wojskowych musiały być uzgadniane z dowództwem PGW. Rosyjscy ofice-

⁹ Paweł Piotrowski, *Uciążliwa obecność. Pół wieku z Armią Radziecką*, [w:] magazyn historyczny „Mówią Wieki”, marzec 2012, s. 21.

rowie mieli także pewien wpływ na obsadę części stanowisk w polskim wojsku, milicji i aparacie partyjnym. (...) 10 lutego 1945 roku Legnica znalazła się pod jurysdykcją radzieckich władz okupacyjnych. Przed przekazaniem Polakom została w dużym stopniu ogołocona. Do ZSRR wywieziono *trofejnny* poniemiecki majątek ruchomy, wyposażenie licznych fabryk i warsztatów. Co więcej – Sowietci spalili starówkę i zamek.¹⁰

Stosunek Polaków do Rosjan w dużym stopniu kształtowała polityka. Tuż po wojnie społeczeństwo Legnicy było niezwykle zróżnicowane – do osiedlonej tu wieloetnicznej ludności dołączyli przesiedleńcy, repatrianci, mieszkańcy różnych państw Europy Wschodniej. Obrazu dopełnili żołnierze Armii Radzieckiej, którzy nie tylko zajęli większość poniemieckich obiektów wojskowych, ale też zmusili wielu legnicznan do opuszczenia swoich mieszkań, które przeznaczono dla wojskowych. Mieszkający w Legnicy Polacy obawiali się Rosjan siłą rozdzielających miasto na dwie części: polską i radziecką. Żołnierzy z czerwonymi gwiazdami powszechnie uważano za barbarzyńską hordę; niektórzy obawiali się ich bardziej niż Niemców. Zniszczenia, jakich dokonali w mieście – nienaruszonym podczas wojny – oraz surowe egzekwowanie rozkazu o przesiedleniu polskiej ludności sprawiały, że Rosjan uważano za okupantów bezprawnie zajmujących terytorium powojenne Polski.¹¹

Można domniemywać, że w niemieckim archiwum państwowym istnieje architektoniczna i krajobrazowa dokumentacja przedwojennej Legnicy, wywieziona z miasta w głąb Rzeszy przed nacierającą ze wschodu armią sowiecką, tyle tylko, że nie na wiele może się ona zdać obecnym władzom samorządowym grodu nad Kaczawą, gdyż nie istnieją plany rekon-

¹⁰ Wojciech Kondusza, *Legnicka matryoszka*, [w:] magazyn historyczny „Mówią Wieki”, marzec 2012, s. 24.

¹¹ Jędrzej Burszta, *Razem, lecz osobno. Mała Moskwa Polaków i Rosjan*, [w:] magazyn historyczny „Mówią Wieki”, marzec 2012, s. 30.

strukcji (lub odbudowy) zniszczonej przez Rosjan starówki. Te materiały (jeżeli się zachowały) mogą być interesujące i ważne niemal wyłącznie dla historyków po obu stronach Odry i Nysy Łużyckiej. To właśnie świadomość wielu światłych obywateli Legnicy, że przyszło im trwać w mieście odziedziczonym po ludności niemieckiej, ale też w mieście okaleczonym przez świętujące koniec wojny pijane sowieckie żołdactwo, legła zapewne u źródeł pomysłu, aby powołać do istnienia portal poświęcony historii Legnicy. To właśnie w Internecie natknąłem się na tekst wyjaśniający tę sprawę: ***W środę, 8 lutego 2012, pojawił się w sieci historyczny serwis internetowy – www.liegnitz.pl – poświęcony przedwojennym dziejom Legnicy. Jego twórców – przedsiębiorcę Zbigniewa Brzezińskiego, historyka Marcina Makucha i dziennikarza Bartłomieja Rodaka, połączyła miłość do miasta i pasja kolekcjonowania związanych z nim pamiątek.*** – Pierwszy polski niekomercyjny portal historyczny miasta poświęcony jest Legnicy okresu pruskiego, od połowy XVIII w. do 1945 r. Ponad pół tysiąca fotografii i ponad sto tekstów tworzy zarys portretu miasta i jego mieszkańców. Autorzy serwisu, którego jedną z misji jest ciągła rozbudowa i poszerzanie bazy informacyjno-ikonograficznej, okres ten uznali za najintensywniejszy w rozwoju terytorialnym i gospodarczym miasta – informuje rzecznik magistratu Arkadiusz Rodak. Serwis tworzą cztery kategorie główne: „Historia miasta”, „Katalog firm”, „Miejsca” oraz „Legniczanie”. W pierwszym dziale zawarto podkategorie: kalendarium, wojsko, komunikacja, wystawy, festyny, pieniądze zastępczy, varia. „Katalog firm” dotyczy sfery gospodarczej. Zapoznaje z zakładami miejskimi, przemysłem prywatnym, opisuje liczne sklepy, firmy usługowe, hotele i restauracje. Kategoria „Miejsca” to zbiór zdjęć i opracowań poświęconych ulicom, placom, pomnikom, budynkom, kościołom czy parkom. Ostatni dział serwisu mieści sylwetki legniczan, twórców polityki, wojskowości, nauki i kultury. Portal zawiera także kategorię „Kalendarium”, w którym już dziś zamiesz-

czonych jest ponad sto dat dziennych. Aktualne karty z kalendarza widoczne są na bieżąco na stronie głównej. Liegnitz.pl znaleźć mogą także użytkownicy Facebooka.¹²

W interesującym nas dziale „Miejsca”, do którego trafiły cyfrowe pliki (skany) widokówek z kolekcjonerskich zbiorów lokalnych regionalistów, redaktorzy portalu umieścili obrazy miasta według kategorii: „ulice, place”, „budynki i instytucje”, „kościół i cmentarze”, „pomniki”, „park”, „mosty”. Obok umieścili znamiennej sentencję: *„Przedwojennej Legnicy już nie ma. Tu odbudowujemy ją wirtualnie. Chodzimy jej ulicami, poznajemy ludzi, ich codzienność, pracę i pasje. Bez polityki, bez uprzedzeń. Z miłości do miasta”*.

3.

Na podobnej zasadzie, tyle że od roku 2009, działa w Kępnie portal będący własnością Stowarzyszenia Socjum. Kępno jest niewielkim, niespełna piętnastotysięcznym, miastem powiatowym zamykającym od południa województwo wielkopolskie. Do roku 1793 Kępno leżało w województwie sieradzkim. W wyniku II rozbioru Polski znalazło się na obszarze zaboru pruskiego (od 1795 jako część departamentu kaliskiego Prus Południowych). W roku 1807 miasto weszło w skład departamentu kaliskiego Księstwa Warszawskiego, by po kongresie wiedeńskim w roku 1815 powrócić w granice Prus. Panowanie pruskie, a od roku 1871 niemieckie, przyniosło oprócz zaostrzającej się polityki germanizacyjnej także dynamiczny rozwój gospodarczy, przestrzenny i architektoniczny. W II połowie XIX wieku w mieście powstały liczne budynki użyteczności publicznej oraz nowoczesna infrastruktura techniczna. Po I wojnie światowej Kępno wróciło w granice państwa polskiego 17 stycznia 1920 roku, w wyniku powstania wielkopolskiego.

¹² Źródło: <http://www.legniczka.com/news,single,init,article,5092>

Niemcy wkroczyli do Kępna 1 września 1939 roku. Okupanci zrabowali między innymi dzwony kościelne. W styczniu 1945 roku do Kępna od strony Wieruszowa zbliżyły się wojska radzieckie wypierając stopniowo oddziały niemieckie. Niemcy stawili niewielki opór w okolicy wsi Olszowa, jednak został on szybko przełamany i 21 stycznia miasto zostało zajęte przez Armię Czerwoną. Należy też wspomnieć o kwestiach narodowościowych, dzięki którym do dzisiaj przetrwały w Kępnie ślady dawnej wielokulturowości. O owej, utrzymującej się do 1945 roku, wielonarodowej historii miasta świadczą trzy świątynie: kościół rzymskokatolicki p.w. św. Marcina, kościół ewangelicko-augsburski i neoklasycystyczna synagoga. Mieszkańcami byli głównie Polacy, Żydzi i Niemcy. Z biegiem czasu przybywało Polaków i Niemców. Ludność żydowska emigrowała w kierunku zachodnich prowincji niemieckich oraz do Ameryki. Jej populacja zmniejszyła się do tego stopnia, że przestała odgrywać jakąkolwiek rolę w życiu miasta¹³.

Tak więc niewielkie Kępno, w przeciwieństwie do dużej Legnicy, przetrwało wojnę niemal nienaruszone. Nawet kępińska synagoga, którą oszczędzili hitlerowcy i sowieci, spłonęła dopiero w latach 70. XX wieku, kiedy to zamieniono ją na magazyn mebli. Członkowie wspomnianego wcześniej stowarzyszenia w taki oto sposób przedstawiają siebie i swoją działalność: *Stowarzyszenie „Socjum i okolice” nazywane jest pierwszą oddolną inicjatywą społeczeństwa obywatelskiego na naszym regionie. Powstało w sierpniu 2009 roku z inicjatywy użytkowników strony www.kepnosocjum.pl. Strona istnieje od 1 czerwca 2008 roku, akcje w terenie prowadzone są od marca 2009 r. Strona – portal społecznościowy, skarbnica wiedzy o naszym regionie współtworzona przez jej użytkowników. Serce działań Stowarzyszenia. Tutaj są inicjowane wszystkie akcje,*

¹³ Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kępno>

tutaj rodzą się pomysły. Obecnie strona ma około 500 użytkowników. W swoich zbiorach gromadzi kilkadziesiąt tysięcy zdjęć Kępna i okolic pogrupowanych w tematycznych galeriach. Są wśród nich zarówno zdjęcia współczesne, jak i przedwojenne unikaty. Nigdzie na świecie nie ma więcej zdjęć związanych z historią Kępna. Na stronie są także filmy związane z Kępem, pliki do pobrania z ciekawymi opracowaniami historycznymi lub innymi źródłami oraz różnorodne tematy na forum. Można tu dyskutować na żywo z innymi socjumowiczami i wspólnie cieszyć się z kolejnych unikatowych zdjęć, lub planowanych akcji. Stowarzyszenie „Socjum Kępno i okolice” pomimo to, że jest organizacją świecką, przeprowadziło kilkadziesiąt akcji na cmentarzach ewangelicko-augsburskich w Kępnie, Przybyszowie i Trzcinicy. Miejsca te zostały objęte opieką ze względu na ich piękno, olbrzymią wartość historyczną i jednocześnie postępujące zniszczenie. Podczas akcji socjumowicze usuwali śmieci, karczowali niepotrzebne zarośla, ale przede wszystkim podnosili strącone przez wandalów nagrobki i sklejali potłuczone tablice nagrobne. Postawili również krzyż i wyremontowali grobowiec rodu von Borcke. Od trzech lat, 1 listopada, Stowarzyszenie organizuje nabożeństwo ekumeniczne na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Kępnie. Prace na cmentarzach nadal trwają. Stowarzyszenie promuje swoją małą ojczyznę poprzez organizowanie różnych imprez kulturalnych. W roku 2009 zorganizowało wystawę starych zdjęć i pocztówek „Kępno wczoraj i dziś”, którą można było podziwiać w kościele ewangelickim w Kępnie. W roku 2010 było współorganizatorem wystawy zbiorów Lecha Kokońskiego podczas VI Zjazdu L.O. im H. Sucharskiego w Kępnie oraz zorganizowało wystawę w witrynach sklepowych pokazującą historyczne zdjęcia rynku w Kępnie. W 2011 roku byliśmy współorganizatorem wystawy o historii kościoła p.w. św. Marcina w Kępnie. By zachęcać do poznawania urokliwych okolic Kępna i zwrócić uwagę na niewykorzystany potencjał niszczonej nieczynnej linii kolejowej Kępno-

Namysłów, socjumowicze zorganizowali cztery piesze wyprawy torami z Kępna do Rychtala liczące po 23 km każda. Podczas dni Kępna Socjum dwukrotnie organizowało nowatorskie gry uliczne i angażując młodzież w terenową zabawę pokazało, że odkrywanie lokalnej historii może być wielką przygodą. Stowarzyszenie jest organizatorem ciekawych koncertów i spotkań łączących ze sobą lokalną historię i muzykę powiązaną z trzema wyznacznymi naszymi terenów. W 2010 roku wystąpił zespół Hagada, a w 2011 roku – zespół Rzeszów Klezmer Band. Internetowa Baza cmentarzy jest nowym i ciągle rozwijanym projektem stowarzyszenia. Umożliwia ona wyszukiwanie osób pochowanych na cmentarzach Kępna i okolic przed 1945 roku po nazwisku. Ciekawostką jest fakt, że strona zawiera także dane z macew pochodzących z nieistniejącego już kępińskiego kirkutu udostępnione dzięki uprzejmości Urzędu Miasta i Gminy Kępno¹⁴.

Obrazy dawnego Kępna można znaleźć na stronie www.kepnosocjum.pl, a dokładnie na podstronie „Galerie”, która zawiera – między innymi – dział „Kępno i powiat kępiński”, a w nim podrozdział „Kępno do roku 1945”¹⁵. O ile w przypadku Legnicy część przedwojennych widokówek przywołuje obraz nieistniejącego w dawnym kształcie miasta lub fragmentów miasta zniesionych z powierzchni ziemi, o tyle widokówki kępińskie pokazują miasto jakie można obejrzeć i dzisiaj, bo żaden niemal obiekt dawnego Kępna, w jego zasadniczej bryle architektonicznej, nie zniknął z krajobrazu miasta. Jeżeli widokówki legnickie ukazują obraz tego, co było, a czego już nie ma, to widokówki kępińskie „informują” o tym, czego nie było w momencie powstawania zdjęć, a co pojawiło się na przykład po roku 1920. Na fotograficznych obrazach przedstawiających dawną rzeczywistość Kępna (z okresu międzywojennego i z lat przed I wojną światową) znaj-

¹⁴ Źródło: <http://bazy.ngo.pl/search/info.asp?id=199867>

¹⁵ Źródło: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?album_id=601

dują się także te „obiekty”, które nie dotrwały do naszych czasów, a które były ściśle związane ze zmianami przynależności państwowej tego obszaru. Oto jeden z przykładów. Jest w Kępnie miejsce, w którym do roku 1918 stała Wieża Bismarcka¹⁶. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wieża została rozebrana, a na tym samym miejscu usypano (rękami młodzieży szkolnej i miejscowych obywateli) Kopiec Piłsudskiego. Po roku 1939 okupanci nakazali rozbiórkę kopca. Dziś teren ten szczelnie pokrywają domy jednorodzinne tworzące Osiedle Przemysława. Obok miejsca, o którym mowa, biegnie obecna ulica Paderewskiego. Skany zachowanych zdjęć i widokówek nieistniejącej Wieży Bismarcka i nieistniejącego Kopca Piłsudskiego zostały skrzętnie zebrane (i udostępnione internetowej publiczności) na jednej z podstron portalu Stowarzyszenia Socjum¹⁷.

A oto sytuacja odwrotna od opisanej przed chwilą. Na portalu Socjum istnieje skan kolorowej (a może tylko pokolorowanej) widokówki¹⁸, na której umieszczono niemieckie napisy „Kempen i. Pos.” oraz „Promenade mit Windmühlen”. Chodzi o kępińską promenadę z wiatrakami, a miejsce (obecnie zajmowane przez plac zabaw), na którym owe wiatraki stały, do dzisiaj nazywane jest górką wiatrakową¹⁹. Oryginalna widokówka może mieć ze sto kilka lat (wyprodukowano ją praw-

¹⁶ Wieże Bismarcka, patrz:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Wie%C5%BCe_Bismarcka

¹⁷ Patrz: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?album_id=614.

PS: szkoda tylko, że owe zdjęcia i widokówki nie są datowane w podpisach. Nie wiadomo na przykład, oglądając materiały ikonograficzne na historycznej części portalu, z którego roku pochodzą interesujące nas kadry. A jest to spora niedogodność, na przykład dla piszącego te słowa.

¹⁸ Aleja Topolowa, patrz źródło:

http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?photo_id=5163

¹⁹ Najstarsze znane źródło mówiące o wiatrakach na owej Górze Wiatrakowej pochodzi z mapy, którą datuje się na rok 1810. Patrz, źródło:

http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?album_id=605

dopodobnie w okolicach 1910 lub 1912 roku) i przedstawia prostą, pnącą się lekko ku górze aleję obsadzoną młodymi topolami. Na linii horyzontu znajdują się dobrze widoczne zabudowania gospodarcze i dom mieszkalny oraz, na niewielkim wzniesieniu, dwa drewniane wiatraki. W stronę owych wiatraków idą (oddalają się od próbującego opisać widokówkę obserwatora) dwaj mężczyźni w ciemnych ubraniach i kapeluszach. Po obu stronach alei ciągną się świeżo zaorane pola. Być może fotograf rozstawił swój aparat na środku drogi w jakąś niedzielę po żniwach i pierwszych podorywkach. O tym, że nie jest to wczesna wiosna ani późna jesień świadczą zielone liście na topolach. Owe dwa wiatraki zniknęły z kępińskiego krajobrazu w dwudziestoleciu międzywojennym, ale widoczne na widokówce gospodarstwo istnieje w Kępnie do dzisiaj. Mieszkalny dom z czerwonym dachem stoi nadal przy ulicy księdza Wawrzyniaka. Pole po prawej stronie alei jeszcze w latach 60. XX wieku było polem uprawnym. Nazywano je wówczas „polem Michalskiego”. Wkrótce jednak zbudowano na nim kilkanaście bloków mieszkalnych, a powstałe w ten sposób osiedle nazwano Osiedlem 700-lecia. Tę samą nazwę przydano ciągle istniejącej alei topolowej, która łączy ulicę księdza Wawrzyniaka z ulicą Kościuszki, a pozostałością po dawnych czasach są nazwy dwóch osiedlowych ulic: Wiatrakowa i Topolowa.

4.

Interesujące nas karty pocztowe z umieszczonymi na awersie reprodukcjami obrazów fotograficznych, zwane potocznie widokówkami, niemal od początku swego istnienia w obiegu publicznym podlegały różnym zabiegom, które z jednej strony podwyższały ich detaliczną, pierwotną wartość handlową, a z drugiej strony zmieniały ich status poprzez zmianę kontekstu – z użytkowego na dokumentalny (albumy, źródło wiedzy),

kolekcjonerski (zbiory prywatne, biblioteczne i muzealne) lub artystyczny (fotograficzne gry wizualne).

Widokówka jako dokument. Zdjęcia widokówkowe nie są (i nie były także w przeszłości) z założenia formą dokumentacji fotograficznej. Stają się nią w pewnym tylko zakresie i zazwyczaj po jakimś czasie (bez wyraźnych intencji i założeń ideowych autora), kiedy to sfotografowane obiekty i fragmenty krajobrazu miejskiego przestają istnieć, podlegają daleko idącym zmianom lub poprzez działalność urbanizacyjną lokalnych społeczności zostają wpisane w nowe realia architektoniczne i krajobrazowe. Po zmianie owego kontekstu, gdy zachodzą okoliczności pozwalające uznać widokówkę za rodzaj dokumentu, zreprodukowany na karcie pocztowej obraz może stać się źródłem wiedzy, z którego korzystają (mogą korzystać) historycy, regionaliści, architekci, kulturoznawcy, socjologowie, a nawet pisarze, malarze i scenografowie. Formą trwałego „dokumentu fotograficznego” niektóre widokówki stają się z chwilą, gdy za sprawą poligrafii zaczynają funkcjonować jako zbiór albumowy, jako książka, w której główną treścią (poza okolicznościowym lub merytorycznym wstępem i opisami poszczególnych artefaktów) są obrazy z przeszłości. Tak powstają widokówkowe albumy miast²⁰, regionów²¹ oraz albumy tematyczne²². Szczególnie popularne, bo stosunkowo

²⁰ Patrz, np. *Warszawa zapomniana: pocztówki z lat 1898-1915 ze zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy* – Krystyna Lejko; *Chorzów na starych pocztówkach i współcześnie* – Jacek Nowak; *Żywiec na dawnej pocztówce* – Monika Ćwikowska; *Wadowice na dawnych pocztówkach* – teksty Marek Sosenko, Piotr Wyrobiec.

²¹ Patrz, np. *Zakopane i Tatry na starych pocztówkach* – Jan Skłodowski; *Pozdrowienia z: portret dawnej wsi opolskiej // Gruss aus: die Landschaft des ehemaligen Oppelner Dorfes* – Elżbieta Oficjalska.

²² Patrz, np. *Zamki na starych pocztówkach // Burgen und Schlosser auf alten Ansichtskarten // Castles in old postcards* – Roman Czejarek; *Ulicami Poznania* – Jakub Skutecki, Małgorzata Jańczak, Tadeusz Piskorski; *Tramwaje w Legnicy 1898-1968* – Grażyna Humeńczuk; *Quo vadis na pocztówkach: wybór pocztówek ze zbiorów Muzeum Literackiego Henryka Sienkiewicza* –

łatwe w realizacji, stają się albumy miejskie, gdyż dzisiaj każdy niemal gród z ambicjami, od wojewódzkiego po siedzibę powiatu, pragnący popularyzować swoją historię, na bazie własnych zbiorów (prywatnych lub instytucjonalnych) potrafi sfinansować i sfinalizować (także dzięki darczyńcom i sponsorom) publikację tego typu. Oto, z braku miejsca, zaledwie kilka przykładów interesujących przedsięwzięć albumowych, które ukazały się niedawno na terenie Wielkopolski – Witold Banach, *Ostrów Wielkopolski w dawnej pocztówce, 1897-1939*; Witold Banach, *Powiat Ostrowski w dawnej pocztówce (do 1939 roku)*²³; Tomasz Chlebba, *Kalisz na starych pocztówkach*; Muzeum Regionalne w Kościanie, *Kościan na starych pocztówkach*; Andrzej Sieradzki, Waldemar Śliwczyński, *Września na starych pocztówkach, 1897-1945*; Krzysztof Witkowski, *Koło na dawnej widokówce*. Autor tej ostatniej pozycji jest dyrektorem Muzeum Techniki Ceramicznych w Kole oraz autorem wstępu, w którym czytamy między innymi:

wicza Oddziału Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu – Anna Surzyńska; *Dawne pomniki Tadeusza Kościuszki* – Krzysztof Lachowicz; *Dawne pomniki Tadeusza Kościuszki* – Krzysztof Lachowicz.

Źródło dla 20, 21 i 22:

<http://www.nationalgeographic.pl/uzytkownik/publikacje/pokaz/darka/historia-pocztowek-cz2/>

²³ Warto wspomnieć, że publikacja Muzeum Miasta Ostrowa Wielkopolskiego znalazła się gronie laureatów XII Przeglądu Książki Turystycznej i Krajoznawczej. Wydawnictwo Witolda Banacha pt. „Ostrów Wielkopolski w dawnej pocztówce 1897-1939” zajęło II miejsce w kategorii albumów krajoznawczych. Jury pod przewodnictwem prof. Janusza Zdebskiego, prezesa Zarządu Głównego PTTK, wyróżniło ostrowski album za ogromne walory poznawcze i ciekawe wykorzystanie materiałów archiwalnych. Wcześniej album „Ostrów Wielkopolski w dawnej pocztówce 1897-1939” był nominowany do nagrody „EDUKACJA 99” na Międzynarodowych Targach Książki Szkolnej i Edukacyjnej w Warszawie. Natomiast publikacja „Powiat Ostrowski w dawnej pocztówce (do 1939 roku)” był w 2000 r. eksponowany na Międzynarodowych Targach Książki we Frankfurcie.

Źródło:

<http://www.ostrowwielkopolski.um.gov.pl/cache/18//1652/1806/2298/3440/>

Pocztówka w pierwszym etapie swojego „życia” jest głównie nośnikiem treści, informacji, wymiany myśli. Ta jej funkcja szybko znika i z upływem czasu staje się czymś więcej, a mianowicie niezwykle ciekawym dokumentem życia społecznego. Zaczyna być źródłem ikonograficznym, na którym utrwalono pewien fragment historii w określonym miejscu i czasie. Dla badacza dziejów widokówka jest niezwykle ważna, gdyż ułatwia badanie przemian urbanizacyjnych i cywilizacyjnych danej miejscowości. Ale również w niezwykle, bo przypadkowy, sposób ukazuje nam niejednokrotnie rąbek życia mieszkańców. I to jest w niej fascynujące.²⁴

Widokówka w kolekcji. Filokartyści zazwyczaj działają w pojedynkę, a spotykają się na giełdach i wystawach pocztówek/widokówek. Ostatnio prezentują swoje zbiory oraz wymieniają się uwagami także na hobbystycznych portalach społecznościowych, do których na pewno warto zaliczyć chociażby ten – <http://pocztowki.toplista.pl/>. Ich kolekcje obejmują od kilkuset do kilku tysięcy eksponatów. Jeżeli w danej miejscowości od dziesięcioleci działa jeden wybitny regionalista, kolekcjonujący widokówki z terenu konkretnego powiatu, to zdarza się, że posiada on w swoich zbiorach większość wartościowych eksponatów (zwłaszcza dotyczących okresu od końca XIX wieku do roku 1945), jakie kiedykolwiek pojawiły się w obiegu. Najczęściej jednak bywa tak, że dane miasto posiada dwóch, trzech konkurujących z sobą filokartystów, którzy w ten sposób, po latach aktywności zbierackiej, kontrolują lokalny rynek starych widokówek, niekiedy odsprzedając swoje kolekcje zainteresowanym instytucjom. Stąd też największe zbiory tego typu, skatalogowane i prowadzone w pełni profesjonalnie, znajdują się w niektórych miejskich placówkach muzealnych (np. w Muzeum Historii Miasta Poznania) i w bibliotekach uniwersyteckich (np. w Bibliotece Uniwersytec-

²⁴ Krzysztof Witkowski, *Koło na dawnej widokówce*, Muzeum Technik Ceramicznych w Kole, Koło 2009, s. 3.

kiej UAM w Poznaniu)²⁵. O ile w przypadku placówek muzealnych i bibliotek gromadzenie zabytkowych materiałów ikonograficznych (typu stara widokówka) jest wycinkiem działalności statutowej, o tyle w przypadku kolekcji prywatnych wszystko opiera się zazwyczaj na pasji i wiedzy jednego człowieka. W obu jednak przypadkach działalność filokartystyczna niewątpliwie pochłania sporo energii, czasu i środków finansowych. Ale to dzięki takim właśnie zbiorom i kolekcjom mogą powstawać książki i albumy, które – jeżeli dotyczą krajobrazu i zabudowy wybranej miejscowości – niemal zawsze są rodzajem przewodnika po nieistniejącym już mieście. Nieistniejącym fizycznie, jak stało się to w przypadku zniszczonego przez Sowieców zabytkowego centrum Legnicy, czy nieistniejącym kulturowo i zmienionym (rozbudowanym) urbanistycznie, jak to stało się z niegdyś wieloetnicznym, ale i małomiasteczkowym Kępnem.

Widokówka a gry wizualne współczesnych fotografów.

Fotografowie uprawiający sztukę obrazu metodą tradycyjną lub digitalną (dotyczy to także niektórych zdolnych fotoamatorów) wykorzystują niekiedy w swoich działaniach obrazy ze starych widokówek – głównie jako surowiec lub odwołanie – do konceptualnych przekształceń formalnych, albo jako punkt wyjścia do własnych, rozwijających ideę widokówki działań fotograficznych. Ktoś, kto uprawia kolaż dadaistyczny lub fotomontaż konstruktywistyczny posłuży się zapewne starą widokówką jako cytatem, obrazem z przeszłości, cudzą materią, dzięki której jego własna wypowiedź nabiera nowych zna-

²⁵ Patrz także, np. *Pocztówki. Kolekcja Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Wystawa w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Dom Eskenów* – Jan Kotłowski; *Katalog zbiorów filokartystycznych wydany z okazji XV Ogólnopolskiej Aukcji Pocztówek*, Warszawa, 24/25 kwietnia 1999 – pod red. Bohdana Dunin-Wilczyńskiego, Jerzego Resza; *Katalog zbiorów filokartystycznych, z których organizowana jest XII Ogólnopolska Aukcja Pocztówek*, Warszawa, 14 marca 1998 – Ogólnopolski Klub Filokartystów i Warszawski Ośrodek Kultury. Źródło: jak w przypisie 20, 21 i 22.

czeń. Jeżeli natomiast owe działania fotograficzne z wykorzystaniem starych widokówek nie ukrywają zawitych, świadomie rozwijanych intencji artystycznych (lub gdy z założenia owe działania mają skutkować nie-sztuką), owa stara widokówka staje się istotną częścią projektu, częścią, bez której współczesne gry wizualne fotografów nie są w stanie przekroczyć jałowego progu formy, zwłaszcza przy trudnym do ukrycia niedoborze treści. Najprostszą, najbardziej szczerą, ale i najpopularniejszą metodą zaistnienia starej widokówki w takim właśnie projekcie jest zestawienie kadru starego (zazwyczaj jest to znacznie powiększona reprodukcja widokówki) z kadrem nowym, przy założeniu, że na obu kadrach fotograf pokazuje to samo miejsce, ten sam budynek, tę samą ulicę. Jest to możliwe w sytuacjach, gdy obiekty i miejsca ze starych widokówek nadal istnieją. Aby osiągnąć ten cel należy tylko odnaleźć punkt, optycznie zgodny z pierwowzorem, z którego wykonano zdjęcie osiemdziesiąt czy sto lat temu. Nie jest to zbyt trudne, choć w większości przypadków nie daje się ukryć jakościowej różnicy między dawnym i współczesnym sprzętem fotograficznym. Ideałem byłoby zrobić zdjęcie współczesne przy pomocy takiego samego aparatu (jak osiemdziesiąt czy sto lat temu) i na takim samym, jak wtedy, podłożu negatywowym. Ta metoda „zestawiania kadrów” ma też swoje wariacje, które polegają przykładowo na „sklejaniu” lewej połówki starego i prawej połówki nowego obrazu w jedną, zróżnicowaną tonalnie całość. Zdarza się i tak (ale to już głównie w obrębie fotografii cyfrowej, która uprawia fotomontaż, posługując się programami komputerowymi), że fotograf do powiększonej reprodukcji starego obrazu „wpisuje” nieco jaśniejszy lub nieco ciemniejszy fragment (kwadrat, prostokąt, trójkąt) obrazu nowego, dopasowując je co do milimetra, przez co w nieistniejącym już świetle (obok tamtych pojazdów, ludzi, drzew i zwierząt, nawet sprzed stulecia) umieszcza/zamyka fragmenty dzisiejszej rzeczywistości tego samego miejsca, z własnym niekiedy wizerunkiem zaplątanym

w tu i teraz dziejące się przed obiektywem aparatu. Wszystko, co wykracza poza tego typu (między innymi, rzecz jasna) w miarę proste próby zmierzenia się dzisiejszych fotografów ze starą widokówką, dzieje się w obszarach zaawansowanych koncepcji artystycznych, na styku fotografii tradycyjnej, malarstwa, grafiki, instalacji i multimediiów.

5.

Teraz możemy już wrócić do skanów widokówek, jakie zostały umieszczone na portalach lieginitz.pl i kepnosocjum.pl. Zaczniemy od Legnicy, która do roku 1945 była miastem niemieckim, w pełnym znaczeniu tego słowa, to znaczy w pełni niemieckim od niemal trzystu lat. Żywił polskojęzyczny stanowiął tam przez te trzysta lat niewątpliwą mniejszość. Dla ścisłości przypomnijmy, że w roku 1675 zmarł ostatni książę piastowski Jerzy Wilhelm, co sprawiło, że miasto dostało się pod bezpośrednie panowanie Habsburgów. Po zdobyciu Śląska przez Prusy miasto, wraz z całym regionem stało się od 1740 roku częścią państwa pruskiego, a odrębność administracyjna księstwa legnickiego uległa ostatecznej likwidacji. W okresie tym miasto stało się garnizonem, między innymi 7 Pułku Grenadierów im. Króla Wilhelma I²⁶. Z tego też względu trudno dziwić się, że po roku 1945 Legnicę postrzegano jako byłe niemieckie miasto zajęte w części na cele wojskowe przez ZSRR, a wcześniej częściowo zniszczone przez żołnierzy Armii Czerwonej. Nagle, niemal z dnia na dzień, na skutek wielkiego pożaru i planowych podpażeń zniknęła spora część miasta, której nigdy już nie podniesiono z ruin. Dla ludności zamieszkującej Legnicę do roku 1945 musiała to być katastrofa na miarę swoistego końca świata, a przynajmniej na miarę końca małej ojczyzny, z której jedni sami uciekli na zachód, a inni zostali przymusowo wysiedleni za Odrę i Nysę Łużycką.

²⁶ Źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Legnica>

Upadek i bezwarunkowa kapitulacja Trzeciej Rzeszy, stały się dla Liegnitz (na mocy postanowień konferencji poczdamskiej) kresem rozwoju w ramach państwowości niemieckiej, kresem niemieckiego języka, kresem niemieckiej kultury. Ale przeszłość, rozumiana jako zbiory dokumentów i osiągnięcia naukowe oraz technologiczne, jako teksty literackie, jako dokonania muzyczne, plastyczne i teatralne, wreszcie jako zbiorowa pamięć i ludzkie życiorysy – nie znika ot tak, z dnia na dzień, nie przepada bez śladu wraz z gruzami domów i pogorzelijskim ulic w dziejowej otchłani zwanej historią. Filip Springer w swojej książce o rzeczywistym znikaniu śląskiej Miedzianki (Kupferberg) nie bez racji nazywa ową historię Bestią²⁷. Pewne jest, że ślady przeszłości, podtrzymujące zbiorową pamięć dawnych mieszkańców grodu nad Kaczawą (Katzbach), zachowały się także na fotografiach, które posłużyły do produkcji widokówek z miasta Liegnitz. To między innymi dzięki nim (pomijając w tym miejscu ocalone od zagłady albumowe fotografie rodzinne mieszkańców niemieckiej Legnicy) ci, którzy przetrwali zakończenie wojny i doczekali nowych czasów w jednym z dwóch państw niemieckich, mogli zacząć wspominać chwile dawnego życia, mogli wracać w domowym zaciszu do miejsc, które nie tylko musieli na zawsze opuścić, ale które także na zawsze zostały wymazane z topografii ich byłego miasta²⁸.

I w tym właśnie, jak można domniemywać, zasadza się istota fenomenu widokówki, tutaj pojmowanej jako ślad, jako dokument, jako sposób przywołania obrazu przeszłości. Mogło się przecież zdarzyć i tak, że na niektórych widokówkach

²⁷ Filip Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011.

²⁸ Podobnie ma się sprawa ze Starym Miastem niemieckiego Küstrin, dzisiaj Kostrzyna nad Odrą, które leżało w widłach Odry i Warty, między dawnym Długim Przedmieściem (dzisiaj Küstrin-Kietz), a Krótkim Przedmieściem (dzisiaj Kostrzyn). To samo dotyczy np. starego Wrocławia sprzed epoki nazistowskiej samozagłady miasta, czyli epoki Festung Breslau.

dawni mieszkańcy Legnicy mogli odnaleźć samych siebie lub swoich przodków wpisanych fotograficznie w kadr obejmujący kawałek nieistniejącej dzisiaj ulicy lub we fragment nieistniejącego (zmienionego) dziś legnickiego Rynku. Jest na portalu liegnitz.pl skan widokówki²⁹, na której widnieje nadruk „Gruss aus Liegnitz. Grosser Ring” i ręcznie pisany tekst dla adresata z datą 6 września 1900. Na tej pocztówce, którą wzbogacono poligraficznie o fotografię wykonaną przy dobrym mocnym świetle słonecznego dnia, przenośnym aparatem skrzynkowym (dzięki czemu pracujący fotograf był widoczny z daleka), w niewielkiej odległości od obiektywu kamery wyraźnie pozuje dwanaście osób. Dziesięć spośród nich stoi twarzą do aparatu i spogląda w obiektyw wiedząc, że w tej właśnie chwili odbywa się zabieg naświetlania kliszy. A klisza (najpewniej szklana) musiała mieć wysoką czułość przy względnie krótkim czasie ekspozycji), o czym świadczy ostrość obrazu, czytelność ludzkich twarzy (także tych z cienia po lewej stronie poziomego kadru) oraz rysunek lekko zachmurzonego nieba nad miastem. Śmiem twierdzić, że osoby z tego zdjęcia, z tej widokówki (lub ich dorosłe dzieci), gdyby pokazać im tę pocztówkę w roku 1946 lub 1947, były w stanie rozpoznać na tym obrazie siebie lub swoich bliskich. A przecież podobnych, ujmujących szczerością sytuacji pozowania do ulicznej fotografii widokówkowej z początku XX wieku można znaleźć więcej na portalu liegnitz.pl. Spójrzmy chociażby na skan bardzo interesującej karty pocztowej z napisem „Liegnitz. Landwirtschafts-Schule”³⁰. Zdjęcie zostało wykonane prawdopodobnie z jakiegoś podwyższenia (być może z ruchomej platformy), które ustawiono na środku ulicy, przed otwartą na oścież bramą szkoły. Ekspozycję wykonano późną jesienią lub na przedwiośniu, o czym świadczą bezlistne drze-

²⁹ Patrz, <http://liegnitz.pl/?OBJ/11>, Duży Rynek z 1900 r. (karta pocztowa ze zbioru Z. Grosickiego).

³⁰ Patrz, <http://liegnitz.pl/?OBJ/290>, Dawna Szkoła Rolnicza (dziś V Liceum Ogólnokształcące). Karta pocztowa ze zbioru K. Makowca.

wa wokół szkoły i ubrania widocznych na zdjęciu osób. Na pierwszym planie, na chodniku, tuż przed obiektywem kamery, widzimy spoglądającą na fotografa grupkę chłopców (w tym jeden pozuje z małego, dziecięcego wózka drabiniastego), nieco z prawej strony, przy płocie, stoi policjant w pikielhaubie, a nieco z lewej jakaś kobieta, tyłem do aparatu, spogląda przez płot otaczający szkołę na to, co dzieje się za płotem. A za płotem, na placu przed budynkiem szkolnym stoi, wyraźnie pozując, kilkudziesięcioosobowa grupa uczniów i nauczycieli. Jeden z nich (zapewne uczeń starszej klasy), dokładnie w centrum kadru, na jednej trzeciej wysokości od dolnej linii obrazu, siedzi na ziemi po turecku. Czyż to zdarzenie uliczne zanotowane przez fotografa, ten kadr, nie jest idealną okazją do wspomnień i poszukiwania znajomych twarzy? Oczywiście, że tak. I jestem niemal pewien, że dzięki takim pocztówkom w niejednym niemieckim domu po roku 1945 odbywały się wirtualne powroty do krainy młodości, do bezpowrotnie utraconego świata o nazwie Stadt Liegnitz. Rzecz w tym, że w świecie, który nazwano Legnicą, po zakończeniu wojny historia lokalnej społeczności zaczęła powstawać niemal z niczego, a to znaczy, że powstawała nowa, w całkowicie odmienionych realiach politycznych, etnicznych i kulturowych. Mam świadomość, że w ten sposób można by długo jeszcze analizować kolejne kadry umieszczone na legnickim portalu historycznym, znajdując tym samym kolejne potwierdzenia dla wcześniej zanotowanej refleksji o zbiorze widokówek jako swoistym przewodniku po nieistniejącym mieście, nieistniejącym na różne sposoby. W tym tekście nie chodzi jednak o badanie dużej liczby faktów fotograficznych, i wyciąganie wniosków z rejonu statystyki socjologicznej. Chodzi raczej o potwierdzenie pewnej intuicji, że fotografia użytkowa w ściśle określonych okolicznościach staje się czymś więcej niż tylko zapisem obrazu przeszłości, banalnym dokumentem, dzięki któremu możemy się przekonać, jak świat wyglądał kiedyś. Chodzi zatem o przecucie, że fotografia widokówkowa,

zwłaszcza ta z pierwszych trzech dekad XX wieku, dla mieszkańców wielu miast, które w dekadzie czwartej doznały etnicznego wstrząsu i fizycznej niemal zagłady, może być jedną z niewielu okazji do zajrzenia w szczęśliwą przeszłość. Może być jedyną niekiedy szansą na dotarcie do własnych korzeni w obrazach miejsc, które już nie istnieją lub istnieją inaczej, a których ślad ktoś kiedyś zamroził/zatrzymał na kawałku papieru, posługując się wyłącznie energią światła, skrzynką ze szklanym obiektywem i mocą światłoczułych soli srebra.

Na chwilę wróćmy jeszcze do Kępna i dwóch widokówek z portalu kepnosocjum.pl, o których była mowa w jednym z wcześniejszych akapitów. Najpierw spójrzmy ponownie na widokówkę z Wieżą Bismarcka³¹. Jest to pionowy kadr, czarno-biały, z napisem u góry „Bismarckturm des Kreises Kempen i.P.” (Wieża Bismarcka z powiatu kępińskiego). Obraz pokazuje tylko ową wieżę sfotografowaną przy rozproszonym świetle (zachmurzone niebo, brak cieni)³² i trzech odświętnie ubranych mężczyzn stojących przed wejściem do wieży, którzy wyraźnie pozują do zdjęcia. Za wieżą rozciąga się dosyć płaski i monotony raczej krajobraz z wyraźnie zaznaczoną linią horyzontu. Całość dosyć monumentalna i bardzo widokówkowa. Oczywiście nie wiemy, kim są (kim byli wtedy) owi widoczni na zdjęciu mężczyźni, nie wiemy, jak nazywał się fotograf i w którym działo się to roku. Wiele wskazuje, że może chodzić o lata 1910-1912 roku. Uczestnicy życia portalowego Socjum piszą w tej sprawie między innymi, że: *„Cechą każdej z tych wież (w Wielkopolsce stało ich 6 – Międzychód, Bydgoszcz, Kępno, Międzyrzecz, Wschowa i Wielen; pozostała jedna) jest najczęściej ogniowa czara, umieszczona na szczycie, na której palono ogień ku czci Bismarcka. Kępiń-*

³¹ Adres do tej widokówki znajduje się w przypisie 16.

³² Na innym zdjęciu tej samej wieży (które już nie jest pocztówką, ujęcie z żabiej perspektywy) widać trzech innych mężczyzn, przed którymi klęczy trzech chłopców.

ska była 15-metrowa o przekroju kwadratowym, zaprojektowana jako wieża widokowa z czarą ogniową” i dalej, cytując: „Związek Upiększania w Kępnie wraz z powiatem Kępno był inicjatorem budowy tej wieży na wzgórzu, w południowo-zachodniej części miasta. Projektantem był architekt Ryszard Konwiarz z Wrocławia, wykonawcą Karl Weber z Kępna. Nad wejściem wykuto w granicie inskrypcję WIELKIEMU KANCELERZOWI WDZIĘCZNY POWIAT KĘPNO, powyżej której przymocowano medalion Bismarcka z brązu. Uroczystego otwarcia wieży dokonano 02.09.1911 (z tego roku pochodzi zdjęcie). Całkowity koszt budowy wyniósł 10.000 marek. W 1920 wieżę przemianowano na Wieżę Kościuszki, a po jej zburzeniu w tym miejscu usypano kopiec Piłsudskiego. Na początku lat 40 kopiec rozwieziono”³³.

Z Wieżą Bismarcka ściśle związane są kadry ukazujące Kopiec Piłsudskiego, ponieważ usypano go dokładnie na miejscu – o czym była już tu mowa – po rozebranej wieży³⁴. Żaden z kadrów, spośród umieszczonych na historycznej części portalu kepnosocjum.pl, które ukazują Kopiec Piłsudskiego (jego budowę oraz stan po zakończeniu prac), nie jest obrazem przeniesionym na kartę pocztową. Może dziwić brak na kępińskim portalu takiej widokówki z okresu dwudziestolecia międzywojennego, z tak reprezentacyjnym obiektem – symbolem patriotyzmu i odzyskanej państwowości, ale być może taka widokówka po prostu nigdy nie powstała. Obrazy fotograficzne kopca z epoki, umieszczone na portalu, są niemal na pewno prywatnymi zdjęciami rodzinnymi lub rodzajem dokumentu z przebiegu prac budowlanych i oficjalną pamiątką, jak jest to w przypadku zdjęcia, na którym widać, cytując: *Patrol kolarzy, wiozących ziemię z Kopca Wolność w Poznaniu i z Kępna do*

³³ Patrz: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?photo_id=5142

³⁴ Z wpisów na portalu kepnosocjum.pl wynika, że: *granitowe płyty z tej wieży zostały wykorzystane do budowy NBP, a cegły kupił murarz z Kępna*. Patrz: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?photo_id=5140

*Krakowa na Sowiniec. W środku siedzi pan Wilhelm Kostka, naczelnik Poczty Polskiej w Kępnie*³⁵. Na jednym z tych zdjęć, które ukazują przebieg prac przy budowie kopca, widzimy dziesiątki wozów konnych zwożących ziemię i tłum dziatwy szkolnej z taczkami³⁶. Wyraźnie widoczne na kilku zdjęciach kopca, układające się w równą linię, młode drzewa tworzyły już wtedy aleję czereśniową, która przetrwała wojnę³⁷, a po roku 1945, gdy zaczęto na tym terenie zakładać osiedle domów jednorodzinnych, nazwano ją ulicą Paderewskiego. Kopiec – gdyby spojrzeć na tę aleję ze wschodu na zachód – znajdował się na prawo od linii drzew, w okolicy za siódmym domem, między obecnymi ulicami Szymanowskiego i Paderewskiego. Pisząc te słowa oglądam i dokładnie analizuję omawiane skany widokówek oraz zdjęć prywatnych nie bez powodu. Otóż moja matka, jako rodowita kępnianka (przez ojca policjanta związana była kolejno z miejscowościami Łaski, Baranów, Kępno) oraz uczennica kępińskiej szkoły podstawowej, brała udział w sypaniu Kopca Piłsudskiego, a ja mieszkałem przez dziesięć lat (1959-1969) w domu zbudowanym przez mojego ojca przy ulicy Paderewskiego 8. Żyłem więc z rodzicami i rodzeństwem w bezpośredniej bliskości resztek kopca i resztek wieży, o czym wówczas nie miałem zielonego pojęcia. Ostatnią pozostałością obu tych budowli, jakie pamiętam (a pamiętam, bo je oglądałem z bliska), były wielkie kamienie zagrzebane w zrytej, piaszczystej ziemi, czyli najpewniej resztki fundamentu Wieży Bismarcka. Dziś, wiosną roku 2012, mogę z oddalenia spisywać powyższe rozważania, traktując umieszczone na kępińskim portalu zdjęcia i widokówki jako rzeczowy i trudny do zastąpienia

³⁵ Patrz: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?photo_id=5161

³⁶ Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-A-376. Patrz: http://www.kepnosocjum.pl/photogallery.php?photo_id=5317

³⁷ Tę czereśniową aleję można było wydzierzawić od miasta jeszcze w latach 70. W latach 90. XX wieku te wielkie wtedy drzewa czereśniowe zaczęły zwolna ginąć, przede wszystkim ze starości.

czykolwiek innym przewodnik po nieistniejącym już mieście. A przecież niemal każdy skan starej widokówki, które umieszczono na stronach kepnosocjum.pl, zasługuje na osobne omówienie i niespieszne spojrzenie współczesnego fotografa. Tak więc za sprawą tegoż portalu z pewnym rozczuleniem spoglądam na widokówkę przedstawiającą topolową aleję i Górkę Wiatrakową („Promenade mit Windmühlen”), o czym była już tutaj mowa w rozdziale trzecim. Także zresztą nie bez powodu. Pamiętam dobrze tę aleję z własnego, kępińskiego dzieciństwa, wtedy już dobrze rozrośniętą i odporną na scyzoryki zakochanych nieszczęśliwie młodzieńców. Będąc uczniem Szkoły Podstawowej nr 1 chodziłem latem tamtędy z Osiedla Przemysława na basen lub nad Samicę (rzeka, zwana też Niesobem), czasem także na dworzec PKP, skąd odjeżdżałem z bratem na kolonie letnie. Dzisiaj wiele bym dał, żeby się dowiedzieć, kim byli mężczyźni widoczni na tej widokówce, owi dwaj mężczyźni w kapeluszach idący ku wiatrakom. Chętnie poznałbym także mężczyzn sfotografowanych pod Wieżą Bismarcka. Niestety, tego miasta z widokówek już nie ma, bo nie ma ludzi, którzy byli wówczas jego mieszkańcami, nie ma fotografa, który rozstawiał w różnych miejscach swój aparat skrzynkowy, np. na Rynku, na środku alei topolowej lub pod Wieżą Bismarcka. A robił to pewnie dla pieniędzy, na zamówienie, bo to była jego praca, choć w głębi duszy robił te zdjęcia być może i po to, aby zachować dla przyszłości ludzkie twarze i sylwetki oraz obrazy miejsc, o których wielu wtedy sądziło, że są trwałym, niezmiennym fragmentem tamtego świata. Świata, który przecież – w ich mniemaniu – nie mógł w ciągu kilkudziesięciu zaledwie lat zmienić się aż tak bardzo, żeby rozpocząć dwie wielkie wojny światowe, przesunąć granice państw, przepędzić całe narody z miejsca na miejsce. A jednak historia, zwana Bestią, pokazała – na nasze i wasze nieszczęście – że wszystko jest możliwe, nawet to, co niewyobrażalne. Pamiętajmy więc, oglądając stare widokówki, że pochodzą one z czasów, kiedy nie wierzono jeszcze w zabój-

czą siłę Historii-Bestii, w te jej prawdziwe, być może zaledwie przeczuwane, pełne okrucieństwa możliwości.

6.

Sięgając do dwóch historycznych portali internetowych – Legnicy i Kępna – a właściwie do ich zasobów fotograficznych umiejscowionych na skanach starych/dawnych kart pocztowych, zwanych przeze mnie widokówkami, wyobrażałem sobie, że przysłużę się i fotografii jako takiej, i historii obu wspomnianych miast. Nie mogąc w krótkim tekście omówić kilkudziesięciu interesujących mnie obrazów fotograficznych, sięgnąłem więc po dwa kadry z każdego portalu (choć wspominam o kilku innych), na których starałem się skupić uwagę czytelnika. Doświadczenia i refleksje pozyskane z kilkoma fotografiami (widokówkami) można zapewne przenieść na zdecydowaną większość zasobów legnickich i kępińskich. Można, jak sądzę, zbadać je wszystkie, a wyniki tego oglądu można zamknąć w osobnej książce. Dla mnie, skromnego perypatetyka, który próbuje zrozumieć, poznać fotografię (oraz jej fenomen) także poprzez konteksty, w jakie wpisują się obrazy fotograficzne (te stare i te nowe), najważniejszy jest jednak w tej chwili namysł nad pytaniem: co widzą ci, którzy patrzą na widokówki ze zdjęciami nieistniejącej od 1945 roku części Legnicy lub na obrazy nieistniejących obiektów Kępna (wiatraki, Wieża Bismarcka) z początków XX wieku? Ponieważ patrzą na widokówki, to fakt ten oznacza, że oglądają reprodukcje zdjęć, które ktoś, kiedyś wykonał w realnie istniejącej rzeczywistości. Zdjęcia te zatem odwzorowują – w pewnym przybliżeniu rzecz jasna – na płaskim, bezczasowym kartoniku coś, co istniało naprawdę w trójwymiarowej przestrzeni i w realnie płynącym strumieniu czasu, a czego już nie ma, ani w nadal płynącym czasie, ani w ciągle istniejącej przestrzeni. Skoro tak, to można zaryzykować stwierdzenie, że obrazy fotograficzne z portali historycznych kepnosocjum.pl. i

liegnitz.pl. są nie-bytem, czystym nieistnieniem lub powidokiem przeszłości. Jeżeli natomiast przyłożymy do tych kadrów miarę estetyczną, to nie będzie nadużyciem konstatacja, że stare widokówki są bezpretensjonalne, a ponieważ dawno już opuściły swoją epokę, to trudno dzisiaj przy ich pomocy budować estetyczne nadużycia, dorabiać ideologię „ducha czasów” (*Zeitgeist*) do przedstawionej na nich rzeczywistości. Są jakie są i inne nigdy już nie będą. Z kolei autorzy tych zdjęć (które stały się widokówkami), kimkolwiek byli i na jakimkolwiek sprzęcie pracowali, nie mogą zabrać głosu w swojej sprawie. W ich imieniu mogą przemówić tylko te obrazy. Tak więc nasze widokówki nie tworzą światów alternatywnych, one w swoim osamotnieniu, w swojej bezbronności są szczerze, ale i niepokojąco zagadkowe, bo spoglądają z nich na nas żywi kiedyś ludzie, bo oglądamy na nich istniejące kiedyś obiekty, bo odślania się przed nami zatrzymana kiedyś energia. Reszta jest niespisaną opowieścią, domysłem i stanem zawieszenia między nigdy i zawsze, między widoczne i niewidzialne, między było i jest.

Na koniec już, idąc za głosem Marshalla McLuhana, który powiedział, że *the medium is the message* (środek przekazu jest przekazem)³⁸, zastanówmy się, jak to wygląda w przypadku fotografii umieszczanej na starej karcie pocztowej. W przywołanej tu książce, a konkretnie w rozdziale poświęconym fotografii, McLuhan pisze:

Aby zrozumieć taki środek przekazu, jak fotografia, należy zgłębić jego relacje z innymi mediami – i to zarówno starymi, jak i nowymi. Środki przekazu bowiem, jako przedłużenia naszych układów fizycznego i nerwowego, tworzą świat biochemicznego współoddziaływania, który w miarę

³⁸ Jeden z rozdziałów książki Marshalla McLuhana *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2001, nosi tytuł „Środek przekazu sam jest przekazem”; patrz op. cit., s. 37.

pojawiania się nowych przedłużeń musi ciągle poszukiwać nowej równowagi³⁹.

Pamiętajmy tylko, że słowa te McLuhan opublikował w 1964 roku, kiedy o Internecie i fotografii cyfrowej (jaki znamy dzisiaj) nikt jeszcze nie słyszał. Jeżeli więc stare widokówki z obu przywołanych w tym tekście portali historycznych Legnicy i Kępna były kiedyś (na początku swego istnienia) po prostu obrazem jakiegoś (konkretnego) miejsca, obrazem wyodrębnionym fotograficznie w pojedynczej, niepowtarzalnej chwili ekspozycji, to – po przejściu z obszarów kolekcji do obszarów dokumentu – za sprawą ucyfrowienia i włączenia do zbioru plików internetowych stały się przekazem, a nawet opowieścią o przeszłości. Przekaz ów, aby stał się czytelny i zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy, słabo zorientowanego w dwudziestowiecznych dziejach Kępna i Legnicy, wymaga wzmocnienia o kolejny środek przekazu, jakim może być tutaj tekst pisany lub tekst mówiony. Rzecz w tym, że najprawdopodobniej nie ma już ludzi, którzy patrząc na te widokówki/skany mogliby rozpoznać w nich fragmenty własnego świata, jaki znali i którego byli częścią. Oni już nie mogą się z nami skomunikować, aby coś istotnego lub interesującego powiedzieć nam o tym, co przedstawiają owe widokówki. Pozostaje więc coś, co jest poza ich wolą i świadomością, a co określamy jako przekaz, komunikat zbliżający się ku obiektywnej prawdzie oryginału.

Z kolei Umberto Eco, który twórczo odnosił się do słów McLuhana, że środek przekazu jest przekazem, w jednym ze swoich publicznych wystąpień, będącym naukowym referatem, przypomniał istotę mechanizmu komunikacji:

Łańcuch komunikacji zakłada Źródło, które za pośrednictwem Nadawcy wysyła Sygnał poprzez Kanał. Na końcu

³⁹ Op. cit., s. 268.

Kanału Sygnał, dzięki Odbiorcy, zostaje przekształcony w Przekaz na użytek Adresata. Ten normalny łańcuch komunikacji przewiduje oczywiście obecność Szumu w Kanale, tak że przekaz musi ulec redundancji, aby informacja została przekazana w sposób jasny. Innym zasadniczym składnikiem tego łańcucha jest jednak Kod, wspólny zarówno dla Źródła, jak i dla Adresata. Kod jest systemem prawdopodobieństwa, ustalonym z góry i jedynie na podstawie kodu możemy stwierdzić, czy składniki przekazu są intencjonalne (zamierzone przez Źródło), czy też są skutkiem Szumu. Wydaje mi się bardzo ważne wyodrębnienie poszczególnych elementów łańcucha komunikacji, ponieważ w przeciwnym razie mają miejsce nieporozumienia uniemożliwiająca uważne rozważenie kwestii⁴⁰.

Ponieważ, jak sądzę, łańcuch komunikacji w przypadku omawianych widokówek zakładał prymarnie innego nadawcę oraz innego odbiorcę dla swojego źródła niż ma to miejsce obecnie, czyli w przypadku obrazów oglądanych także przeze mnie via Internet, to zachodzi okoliczność, w której zdecydowanie zmienił się przekaz, choć mówimy ciągle o tych samych obrazach. Natomiast dzięki temu, że znany jest nam kod owego łańcucha komunikacji (o którym z naciskiem wspomina U. Eco), to możemy stwierdzić że składniki obecnie istniejącego przekazu są skutkiem szumu, na który składają się: zmiana źródła, zmiana kanału, zmiana nadawcy, zmiana odbiorcy. Wszystkiemu „winien jest” czas i zanurzone w nim wydarzenia z przeszłości, które nadały omawianym widokówkom nowe znaczenie, prowokując nas tym samym do uważnego rozważenia kwestii – czym jest i jak w naszym świecie funkcjonuje stara fotografia? A ten tekst stał się, jak miemam, tym, co sprawia, że pierwotny przekaz naszych widokówek ulega postulowanej przez Eco redundancji.

⁴⁰ Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1996, patrz rozdział „Partyzantka semiologiczna”, s. 160-161.



Legnica. Duży Rynek z 1900 r. (karta pocztowa ze zbioru Z. Grosickiego).
Źródło: <http://liegnitz.pl/?OBJ/11>



Legnica. Dawna Szkoła Rolnicza (dziś V Liceum Ogólnokształcące). Karta pocztowa ze zbioru K. Makowca. Źródło: <http://liegnitz.pl/?OBJ/290>



Kęпно. Wieża Bismarcka. Źródło: www.kepnosocjum.pl



Kępno. Kopiec Piłsudskiego. Źródło: www.kepnosocjum.pl



Kępno. Aleja Topolowa i Górka Wiatrakowa. Źródło: www.kepnosocjum.pl



Tak w latach 60. XX wieku wyglądało miejsce, gdzie najpierw stała Wieża Bismarcka, a potem usypano Kopiec Piłsudskiego. Dokładnie rzecz biorąc, miejsce to znajduje się jakieś 150 metrów za lewą krawędzią zdjęcia. Widok ze szczytu nieistniejącej już Strzelnicy. Źródło: www.kepnosocjum.pl

„Kolekcja wrzesińska”, czyli miasto sfotografowane

1.

Na okoliczność tego tekstu pozwolę sobie zaryzykować pogląd, że niewiele jest w Polsce miast, które z pełną świadomością celu inwestują w długofalowe projekty obejmujące sztukę fotograficzną i w realizujących je artystów¹. Oczywiście wszyscy znamy wielkie imprezy fotograficzne, które odbywają się w Krakowie (Miesiąc Fotografii), Łodzi (Międzynarodowy Festiwal Fotografii), Warszawie (Festiwal Fotografii Artystycznej) czy Poznaniu (Biennale Fotografii), nie mówiąc o wielu pomniejszych, ale równie ważnych inicjatywach, żeby tylko wspomnieć znane środowisku fotograficznemu miejscowości: Izabelin, Bielsko-Biała, Gliwice, Jarosław, Szczecin, Rybnik. Owe imprezy, zazwyczaj cykliczne i wielodniowe (nierzadko międzynarodowe) – co ważne – wywodzą się z innego nieco nurtu prezentacji sztuki fotograficznej oraz animowania różnych innych działań foto-artystycznych niż ma to miejsce w przypadku inicjatywy, o której chcę napisać tutaj kilka zdań. Ponadto – kontynuując wywód rozpoczęty w pierwszym zdaniu tego akapitu – podejrzewam, że każde, albo prawie każde miasto na terenie Polski (duże, średnie, małe), w którym działa choć jeden nieustługowy fotograf miejski (tak go umownie nazwijmy) przekraczający w swoich poczynaniach estetykę widokówkowego landszaftu, zostało w jakiś sposób uwiecznione, przedstawione na serii nieprzypadkowych za-

¹ Pomijam w tej chwili albumy gromadzące starą fotografię, kilkudziesięcioletnie widokówki lub dokumentalny zapis różnych obszarów życia społecznego. Mam więc na myśli wyłącznie współczesne, zazwyczaj opatrzone słowem „artystyczny”, projekty fotograficzne i wydawnicze realizowane na przykład za pieniądze podatników.

zwyczaj zdjęć². Owa, celowo tu przeze mnie przywołana „nieprzypadkowość” ma ścisły związek nie tylko ze świadomością osoby wytwarzającej obrazy fotograficzne, ale także z faktem, że istnieją (a przynajmniej mam nadzieję, że istnieją) w wielu miastach gremia samorządowe (także etatowi pracownicy instytucji kulturalnych lub lokalni animatorzy sztuki wizualnej), dla których nie jest bez znaczenia fakt, kto, jak i dlaczego fotografuje miejskie krajobrazy oraz w jaki sposób i gdzie je prezentuje³. Chodzi rzecz jasna o krajobrazy daleko odbiegające od poetyki „obrzydliwie” kolorowego folderu, który (niejednokrotnie udając wybitny produkt wykonany ręką artysty) z założenia ma wyłącznie promować, reklamować, podkreślać marketingowo szarą najczęściej rzeczywistość i niezbyt atrakcyjne „uroki” małej ojczyzny.

Dobrym przykładem nowatorskiego, poważnego, a przede wszystkim ambitnego podejścia do tego typu materii fotograficznej jest miasto Września, którym zarządza burmistrz Tomasz Kałużny. Jest to – przypomnijmy – miasto fotografa (śp.) Eryka Zjeżdżałki, poety Krzysztofa Grzechowiaka, pisarza Rafała Szamburskiego, ale także (choć może przede wszystkim) miasto Waldemara Śliwczyńskiego, który we Wrześni

² Robione jest to mniej czy bardziej intencjonalnie, ale niemal zawsze w ramach ucieczki od kiczowatej ładności, żeby nie powiedzieć śliczności, czyli nieschematycznie, nowatorsko, a nawet posiłkując się prowokacją estetyczną i z premedytacją (ale nie agresywnie) pomijając lokalne świętości.

³ Przykładem jednorazowego, ale i ambitnego działania na rzecz fotograficznej promocji miasta jest niewątpliwie przypadek Poznania. Miasto sfinansowało pobyt i działalność artystyczną na swoim terenie Ryszarda Horowitza. Wystawę czterdziestu jego prac otwarto w październiku 2010 roku na Placu Wolności, a potem także zainwestowano w książkę-album „Poznańskie impresje”. Ten – jak twierdzą pomysłodawcy projektu – intrygujący wizerunek miasta (które, po Krakowie i Nowym Jorku, jako trzecie znalazło się na liście miast sfotografowanych przez Horowitza) jest efektem sesji zdjęciowej, przeprowadzonej przez Ryszarda Horowitza w 2010 roku. Album ukazał się nakładem Wydawnictwo Miejskie Poznań.

prowadzi z żoną Jolantą znane w środowisku fotograficznym Wydawnictwo KROPKA, a z córką Aleksandrą redaguje i wydaje ceniony w kraju „Kwartalnik Fotografia”. Przeszukując strony internetowe, na których mogą pojawić się jakiegokolwiek informacje (najlepiej z pierwszej ręki) o genezie⁴ pomysłu, w realizację którego włączyły się dwie strony: publiczno-samorządowa i prywatno-medialna, kilka razy trafiałem na powtarzający się komunikat:

W 2009 roku pojawił się pomysł na „Kolekcję Wrzesińską”, czyli na tworzenie artystycznego archiwum fotograficznego Wrześni, ukazującego „aktualny stan” miasta i jego mieszkańców, przefiltrowany przez wrażliwość jednego twórcy. Pierwszym zaproszonym do Wrześni artystą był – mieszkający w Paryżu – Bogdan Konopka, jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu „fotografii elementarnej”, który wypracował niepowtarzalny styl o nowych jakościach wizualnych, autor kilkuset wystaw indywidualnych i zbiorowych, prezentowanych na całym świecie. Drugim współpracującym z Wrześnią fotografem był Andrzej Jerzy Lech – jeden z najważniejszych pol-

⁴ Interesujący wywód na temat genezy projektu znajduje się na początku albumu Andrzeja Jerzego Lecha „Kolekcja wrzeșińska 2010”; tekst nosi tytuł *Kolekcja Wrzeșińska. Co to jest?*. Waldemar Śliwczyński przywołuje w nim, między innymi, okupacyjną ideę fotografa urzędowego, który miał obowiązek codziennie wykonać jedno zdjęcie, pisze też o powstających w ten sposób dokumentalnych zbiorach fotografii miejskiej, które niemal nie dotrwały na ziemiach polskich do naszej współczesności. Pisząc o Wrześni, podkreśla następujące fakty: *Czasy powojenne i kolejne dziesięciolecia PRL, a także okres po 1989, są znacznie lepiej udokumentowane fotograficznie. Ogromne archiwa tworzyły zarówno urzędy, muzeum regionalne, jak i największe zakłady pracy oraz dziennikarze i fotoamatorzy. W 1990 powstało Wrzeșińskie Towarzystwo Fotograficzne, później Grupa Twórcza Wrześni (Śliwczyński/Zjeżdżałka), a całkiem niedawno Grupa Fotodialog, które to stowarzyszenia starały się spojrzeć na swoje miasto bardziej „artystycznie”. Odbyło się wiele wystaw, zapraszano do współpracy fotografów z zewnątrz. Powstałe w tych latach fotografie nie tworzą jednak zwartego, systematycznego powiększanego zbioru, są rozproszone.*

skich dokumentalistów, fotograf, artysta i pasjonat mieszkający i pracujący w New Jersey i w Nowym Jorku, twórca ważnych dla rozwoju najnowszej polskiej fotografii wystaw, takich jak „Kalendarz szwajcarski, rok 1912”, „30 fotografii”, czy też „Dziennik podróżny”. Kolejnym fotografem zaproszonym do Wrześni przez burmistrza Tomasza Kałużnego i Waldemara Śliwczyńskiego – pomysłodawcę projektu – był Mariusz Focrecki. Jest on absolwentem Instytutu Kreatywnej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie (Czechy). Fotografuje dla najważniejszych polskich czasopism. Interesuje się fotografią społeczną. Dokumentuje zmiany zachodzące w Polsce po roku 1990⁵.

W zacytowanym fragmencie znalazło się ważne moim zdaniem określenie, ważne w związku z osobą Waldemara Śliwczyńskiego: *pomysłodawca projektu*, który – o czym należy i warto pamiętać – obecnie jest także kuratorem serii publikacji i cyklu wystaw związanych z „Kolekcją wrzesińską”. Sprawa na pozór tylko wydaje się prosta – bo trudno sobie wyobrazić sytuację, że oto nagle, z dnia na dzień (w roku 2009), redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia” i „Wiadomości Wrzesińskich”, prywatnie fotograf, członek Związku Polskich Artystów Fotografików, wydawca, fundator wrzesińskiej nagrody artystycznej („Srebrna Śliwka”), a poza tym aktywny uczestnik życia fotograficznego i autor bloga „Śliwczyński jestem”⁶ – wpada na pomysł realizacji pewnego projektu, czyli zapraszania do Wrześni uznanych fotografów, którzy mieliby to miasto po swojemu obejrzeć i sfotografować. Pomysły odnośnie projektów artystycznych – jak uczy życie – można mieć przeróżne i w tej kwestii ludzka wyobraźnia nie zna granic. Rzecz w tym jednak, aby projekt ów (ten konkretny, wymyślony przez W. Śliwczyńskiego), jeżeli miała zaistnieć szansa

⁵ Źródło: http://www.wrzesnia.pl/web/index.php/strona-2515-Kolekcja_Wrzesinska+Kolekcja_Wrzesinska.html

⁶ Patrz: <http://sliwczyński.blogspot.com/>

na jego realizację, był nie tylko fajerwerkiem pomysłowości, ale przede wszystkim czymś, co ma sens (artystyczny i kulturowy), co da się wpisać w lokalne realia (organizacyjne, logistyczne i społeczne), co wreszcie ujrzy światło dzienne, jako konkretny produkt (wystawienniczy i wydawniczy), który ktoś sfinansuje i doprowadzi do jego realizacji. Tak się szczęśliwie widać złożyło, że wszystkie wymienione przed chwilą pryncypia zostały przede wszystkim dostrzeżone, a potem wcielone w życie; wspólnie przez burmistrza i pomysłodawcę projektu. W ten sposób doszło, rok po roku, do zorganizowania i zaprezentowania trzech kolejnych wystaw (pokazanych także w przestrzeni publicznej miasta) oraz do zredagowania i opublikowania trzech albumów fotograficznych: Bogdan Konopka – „Fotografie”, Andrzej Jerzy Lech – „Kolekcja wrzeșińska 2010” i Mariusz Forecki – „Kolekcja wrzeșińska. Nr 3/2011”. Krótko po otwarciu na wrzeșińskim Rynku wystawy prac Mariusza Foreckiego⁷ jeden z dziennikarzy prasy lokalnej zapytał burmistrza Kałuźnego, czy uważa, że są to dobrze wydane pieniądze przez Urząd Miasta i Gminy? W odpowiedzi usłyszeliśmy:

– Na pewno można było za to coś innego zrobić. Jest pełno sposobów i pomysłów na wydawanie pieniędzy. Ten akurat jest dosyć nietypowy i może przez to interesujący. A interesujący między innymi dlatego, że rzadko kto takie coś robi. A wartość tych prac, tego pomysłu i jego efektu, będzie szczególnie widoczna dopiero za pięć, dziesięć lat. Myślę więc, że „Kolekcja wrzeșińska” nabiera wartości z każdym rokiem.

Skoro sprawy mają się tak, jak ujął to burmistrz Kałuźny, to przypomnijmy jeszcze początki jego współpracy z kuratorem projektu: *Andrzeja Lecha poznałem na przełomie tysiącleci, przy okazji jego wizyty we Wrześni, gdzie w Muzeum Regio-*

⁷ Odbyło się to w czwartek, 14 czerwca 2012, o godzinie 17.

nalnym prezentowana była wystawa jego fotografii. Dwa lata później zostałem burmistrzem Wrześni i z udziałem dwóch wrzesińskich fotografów – Waldemarem Śliwczyńskim i Ireneuszem Zjeżdżałką – różnymi sposobami „przemycaliśmy” ich „niepocztówkową” fotografię w materiałach promocyjnych miasta: folderach, widokówkach, albumach itp. Powstawały całe projekty, których wynikiem były zestawy fotografii naszego miasta. Niestety, nagła i niespodziewana śmierć Irka, jednego z dwóch członków Grupy Twórczej Wrześnica, spowodowała, że wiele pomysłów już nigdy nie zostanie zrealizowanych. Jednak zapal Waldemara Śliwczyńskiego nie zgasł. Trzy lata temu zaproponował on, aby nasze miasto było co roku utrwalane na zdjęciach przez jakiegoś cenionego fotografa. W ramach „Kolekcji wrzesińskiej” – bo tak się nazywa cykl – wybrany autor według własnego uznania portretuje Wrześnię. Żadnych podpowiedzi, żadnych wskazówek. Po roku powstaje wystawa, zbiór zdjęć i album.⁸

2.

Wróćmy jeszcze na moment do genezy projektu-pomysłu, który urodził się w roku 2009. Postawmy proste pytanie, gdzie się ów projekt narodził? W Wydawnictwie KROPKA? W redakcji „Kwartalnika Fotografia”? W głowie Waldemara Śliwczyńskiego? Najpewniej sprawa jest dzisiaj nie do rozwiązania, ale ponieważ – jak sądzę – wydawnictwo, redakcja i W. Śliwczyński stanowią swoistą jedność intelektualną, duchową, organizacyjną i materialną, to nie ma powodu, aby dzielić w tym miejscu włos na czworo. Ważniejsze jest raczej to, co było impulsem, co legło u podstaw pomysłu-projektu. Waldemar Śliwczyński, o czym wiedzą osoby z tak zwanej branży, jest nie tylko wielkoformatowym fotografem praktykującym, jest także krytykiem sztuki, kuratorem wystaw i

⁸ Jest to fragment wstępu Tomasza Kałużnego, który otwiera album A. J. Lecha pt. *Kolekcja wrzesińska 2010*.

autorem tekstów okołofotograficznych⁹. W przeszłości, wspólnie z Erykiem Zjeżdżałą, z dużym zaangażowaniem własnych sił i środków animował na terenie Wrześni życie fotograficzne, edukując tym samym lokalną społeczność, zachęcając ją do świadomej aktywności w obszarze percepcji sztuki. Robiąc to, jednocześnie pokazywał metodę profesjonalnego obchodzenia się z obrazem fotograficznym w galerii, rzetelnego podejścia do realizacji i prezentacji wszelkiego rodzaju projektów z obszaru sztuk wizualnych, przede wszystkim zaś fotografii. To ostatnie ku pamięci miejscowym instytucjom i gremiom odpowiedzialnym za generowanie zdarzeń kulturalnych i artystycznych. Jak pokazuje przykład „Kolekcji wrzesińskiej” – ta organiczna praca u podstaw, mimo różnych zawirowań, w sumie nie poszła na marne. Zdarzyło się ponadto w biografii fotograficznej W. Śliwczyńskiego coś, co także mogło posłużyć za dobry przykład wypracowania na tyle skutecznych działań, aby „Kolekcja wrzesińska” mogła stać się tym, czym jest obecnie. Owo COŚ ma zapewne (najprawdopodobniej) związek z wyjazdem W. Śliwczyńskiego do Francji. Cytuję jego wypowiedź sprzed kilku lat:

W marcu 2004 roku fotografowałem miasteczko Croix, które wchodzi w skład metropolii Lille. A w Lille właśnie odbywał się festiwal „Transphotographiques”. Najpierw więc, mając pełną swobodę twórczą, odwiedziłem Croix z aparatem fotograficznym, a potem, po dwóch miesiącach, była wystawa moich prac w programie oficjalnym festiwalu. Organizatorzy, rzecz jasna, wszystko to sfinansowali, a na koniec jeszcze wręczyli mi honorarium¹⁰.

⁹ Zainteresowanych odsyłam przede wszystkim na łamy archiwalnych numerów „Kwartalnika FOTOGRAFIA”.

¹⁰ Patrz: seria Fotografowie Wielkopolski. Waldemar Śliwczyński, *Obrazy z przypomnienia*, wydane przez WBPiCAK w Poznaniu, s. 5. Rozmowę przeprowadził: Krzysztof Szymoniak. Koordynator projektu: Władysław Nieliński.

Czyż nie tak właśnie przebiega (a w każdym razie podobnie) realizacja kolejnych odsłon fotograficznego działania artystów w ramach „Kolekcji wrzesińskiej”? Oczywiście miasto i gmina Września są ciągle jeszcze za małe (w wymiarze finansowym i dostępnej powierzchni wystawienniczej) na wielki europejski festiwal fotograficzny, ale kto wie, co się jeszcze zdarzy w tej materii, jeżeli wspólny projekt kuratora i burmistrza dotrwa do dziesiątej na przykład edycji. Tymczasem jednak kurator Śliwczyński, zapytany przez dziennikarzy na wrzesińskim Rynku, dlaczego w trzeciej odsłonie serii wystąpił poznański fotoreporter, powiedział między innymi:

– Chodziło o pewną różnorodność. Kolekcja jest ciekawa wtedy, kiedy nie jest monotonna. Zarówno Konopka, jak i Lech, to są fotografowie powiedzmy... klasyczni. Natomiast Forecki jest uznanym od lat fotoreporterem. I chodziło właśnie o to, aby zmierzył się z tematem wrzesińskim, abyśmy mieli zdjęcia inne od tych, które widzieliśmy poprzednio. Bardziej pokazujące życie, codzienność, codzienne sytuacje, zdarzenia będące rzeczywistością naszego miasta. (...) Książka ze zdjęciami Foreckiego ma swój rytm, ma przede wszystkim określoną narrację. Tam znajdujemy opowieść o człowieku, od jego narodzin do śmierci. (...) Nie wiem jeszcze, kto będzie następnym autorem odkrywającym oblicze miasta i gminy Września. Rozmawiam na ten temat z kilkoma fotografami. Chodzi o to, że propozycji jest wiele i one może nawet są ciekawe, ale do tej pory żadna z nich nie przekonała mnie do siebie. Chciałbym, żeby to był ktoś z innej jeszcze, że tak powiem, artystycznej parafii. Chciałbym też, żeby to była osoba młoda, o jeszcze innej koncepcji fotografii. A powinno tak się stać dla dobra całej Kolekcji.

Nie wiemy, bo wiedzieć nie możemy, ku czemu zmierza „Kolekcja wrzesińska”, ku jakim nazwiskom, prezentacjom i publikacjom. Jeżeli jednak idea rzucona kilka lat temu przez

redaktora naczelnego „Kwartalnika Fotografia”, a podjęta przez burmistrza i radnych Wrześni rozwijać się będzie tak, jak do tej pory, to już dzisiaj – antycypując przyszłe wydarzenia – można mówić o fenomenie kulturowo-socjologicznym. Samorządy miejsko-gminne uświetniają własne istnienie na wiele różnych sposobów, zazwyczaj odpowiadając na wielość głośnych głosów podatników, czyli wyborców. W efekcie powstają baseny, hale sportowe, ronda, parki, nowe ulice, pomniki, tablice pamiątkowe, nowoczesne przedszkola i centra handlowe. Ale żeby 30-tysięczne miasto powiatowe inwestowało w ambitną fotografię (artyści, wystawy, publikacje) – i to w czasach kryzysu, kiedy wszyscy dookoła oszczędzają na kulturze – to albo trzeba mieć u steru naprawdę światłych obywateli, albo trzeba mieć już te wszystkie hale, baseny, ulice, pomniki i centra handlowe od dawna zbudowane, albo... jedno i drugie.

Nie wiem, jak kurator Śliwczyński przekonał do swojej koncepcji radnych i burmistrza, nie wiem, jakich użył argumentów, aby namówić lokalną społeczność do poddania się, rok po roku, woli trzech jakże różnych fotografów, niemniej faktem jest, że i jedno, i drugie udało mu się z powodzeniem przeprowadzić. Nie ulega wątpliwości, że tymi trzema autorskimi wystawami (Konopka, Lech, Forecki), tymi trzema publikacjami, które do tej pory ukazały się w serii „Kolekcja wrzeńska”, miasto stawia sobie pomnik wyjątkowy, być może przechodząc w ten sposób do historii polskiej fotografii jako nie tylko miejsce niezwykle w swej otwartości na współczesną sztukę fotograficzną, ale i jako miasto dobrze, interesująco sfotografowane. A ja, biorąc do ręki owe trzy publikacje, przeglądając je, studiując ich zawartość, zadaję sobie pytanie – ile trzeba by napisać książek prozatorskich, ile wydać tomików poezji, ile wystawić sztuk teatralnych, ile namalować obrazów i nakręcić filmów, aby opowiedzieć i pokazać to wszystko, co widać (oraz czego nie widać, ale co tam się znaj-

duje) na zdjęciach Konopki, Lecha i Foreckiego? A przecież to dopiero początek kolekcji.

Warto podkreślić fakt – co należy przyjąć z pełnym zrozumieniem – że krótka charakterystyka tej serii trafiła także na oficjalną stronę Związku Polskich Artystów Fotografików, gdzie można przeczytać: *„Kolekcja wrzesińska” – to fotograficzne archiwum Wrześni realizowane od roku 2009. Każdego roku do dokumentowania i pokazywania aktualnego stanu miasta i okolic oraz jego mieszkańców zostaje zaproszony jeden artysta. Sposób, tematyka, sprzęt – wszystko to pozostaje w gestii fotografującego, nic nie jest narzucane czy z góry określone. Wynikiem pracy fotografów są cykle zdjęć przefiltrowane przez wrażliwość jednego twórcy. Dzięki temu działaniu powstaje niezwykła kolekcja polskiej fotografii, a także w bardzo niebanalny sposób zostaje promowane miasto Września. Pomysłodawcą oraz kuratorem całości jest Waldemar Śliwczyński – redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia”, a także wydawca wrzesiński. Projekt powstaje dzięki finansowemu wsparciu burmistrza Wrześni Tomasza Kałużnego i radnych Rady Miejskiej we Wrześni*¹¹.

Dla ścisłości tylko dodajmy, że jeden z albumów tej serii został dostrzeżony i doceniony w dalekiej Warszawie przez fachowców, ekspertów, mistrzów projektowania użytkowego. Otóż – jak czytamy na łamach „Wiadomości Wrzesińskich” z 23 maja 2012 – Polskie Towarzystwo Wydawców Książek ogłosiło niedawno wyniki 52. Konkursu Najpiękniejsze Książki Roku 2011. „Kolekcja wrzesińska 2010 – Andrzej Jerzy Lech” otrzymała wyróżnienie w kategorii katalogów. Wielkie, ciężkie pudło z magnesowym zamknięciem, które na oddzielnych kartach kryje w sobie plon rocznej pracy polsko-amerykańskiego fotografa, zostało wybrane spośród

¹¹ Źródło: <http://www.zpaf.waw.pl/stara-galeria/83-aktualnoci/417-wyjatkowe-wydawnictwo-kolekcja-wrzesinska-2010-andrzej-jerzy-lech.html>

159 tytułów nadesłanych przez 85 wydawnictw. W skład jury wchodziła znani artyści i profesorowie akademicy. Wydawnictwo Kropka po raz pierwszy wysłało swoją publikację na tego typu konkurs, dlatego tym bardziej cieszymy się, że zdobyliśmy dla Państwa to wyróżnienie. Projektantem albumu jest Tomasz Wojciechowski, poznański grafik i designer pochodzący z Wrześni. – Album miał mieć charakter prestiżowy, klasyczny i elegancki – wyjaśnia T. Wojciechowski. – Zależało mi, aby podkreślić w nim osobę fotografa, co, jak myślę, udało się osiągnąć, wykorzystując odręczny podpis i zdjęcia wprowadzające. Powstał klasyczny autorski album, jak widać doceniany nie tylko przez wrześnian. Album powstał dzięki zaangażowaniu wielu osób, więc jest mi bardzo miło, że został jedną z najpiękniejszych książek w Polsce – dodaje.¹²

3.

Bogdan Konopka, *fotografie*, Wydawnictwo KROPKA¹³. Książka rozpoczyna się rodzajem wstępu („Subiektyw”) Waldemara Śliwczyńskiego, krótkim, osobistym wyznaniem („Szara codzienność”) Bogdana Konopki oraz reportażem prasowym („Człowiek światłoczuły”) Damiana Idzikowskiego, który to tekst wcześniej ukazał się na łamach 994 numeru „Wiadomości Wrzesińskich”¹⁴. Chcąc najcelniej oddać istotę rzeczy – gdy mowa o wrzesińskim albumie Bogdana Konopki – należałoby właściwie zacytować w całości wstęp wydawcy i

¹² Źródło: <http://wrzesnia.info.pl/tematyczne/kultura/item/482-wrze%C5%9Bnia-kolekcja-a-j-lecha-w%C5%9Br%C3%B3d-najpi%C4%99kniejszych>

¹³ Korzystam z egzemplarza, który podarowała mi Julia Drozda, zdolna wrzesińska fotografka młodego pokolenia.

¹⁴ Wszystkie teksty wydrukowano po polsku, francusku, angielsku i niemiecku, co może świadczyć nie tylko o promocyjnym charakterze publikacji. Należy w tym dostrzegać świadomy zamysł Wydawcy, aby książka ta mogła swobodnie odnaleźć swoich odbiorców również na zachodzie Europy, a nawet za Oceanem.

kuratora w jednej osobie. Szczerze mówiąc, po tym, co i jak W. Śliwczyński napisał o swoim przyjacielu-artyście, co powiedział o zamieszczonym w książce cyklu zdjęć, jak przybliżył ideę fotografowania miast – trudno w niewielkim eseju dodać coś ważnego, mądrego czy odkrywczego. Jest jednak w tym wszystkim pewien rys, na który warto zwrócić uwagę, choćby po to, aby osoby nie czytające wstępów, a oglądające zdjęcia, nie musiały zastanawiać się, dlaczego album otwiera zdjęcie płyty nagrobnej śp. Ireneusza Zjeżdżałki. Zacytujmy więc odpowiedni fragment:

W 1999 Bogdan Konopka wziął udział w plenerze fotograficznym zorganizowanym przez Grupę Twórczą Wrzeźnica (Zjeżdżałka - Śliwczyński), w wystawie poplenerowej w Muzeum Regionalnym, a także miał tu w 2002 wystawę indywidualną Rekonesans. Od początku, czyli od roku 2000, współpracuje z wychodzącym we Wrzeźni „Kwartalnikiem Fotografia”, prezentując na jego łamach twórczość głównie autorów zagranicznych; ale nie stroni też od pisania o fotografach polskich. Jego przyjacielem był wrzeński fotograf Ireneusz Zjeżdżałka, któremu Bogdan Konopka zadedykował niniejszy cykl. To piękny gest wobec zmarłego w 2008 roku artysty.¹⁵

No właśnie, musi budzić szacunek taka postawa. Ponadto nie dziwi zbytńo odczucie rodzące się podczas lektury i przeglądania albumu „fotografie”, że Bogdan Konopka (przy założeniu, że pomijamy fotografie, które powstały wcześniej¹⁶), realizując swoją część zlecenia dla „Kolekcji wrzeńskiej” chodził także ścieżkami wydeptanymi przez Ireneusza „Eryka” Zjeżdżałkę. Wspomina zresztą o tym w reportażu Damiana Idzikowskiego¹⁷. W takiej sytuacji zachodzi między fotogra-

¹⁵ Bogdan Konopka, *fotografie*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzeźnia 2010, s. 8.

¹⁶ Píše o tym w swoim wstępie W. Śliwczyński; patrz: op. cit. s. 8.

¹⁷ Op. cit., s. 9.

fiami obu artystów swoista estetyczna więź, coś na kształt mistycznego porozumienia wielkoformatowych dokumentalistów, dla których ważne są nie tylko milczące w swej subiektywnie pojmowanej urodzie miejsca lub przedmioty, ale i światło, które je ożywia, wydobywa z mroku nieistnienia. Niezależnie jednak od tego typu koincydencji, Konopka musiał spojrzeć na Wrześnię własnymi oczami. I właśnie dokładnie o tym mówił na łamach „Wiadomości Wrzesińskich” w czwartek, 17 grudnia 2009 roku:

– Września jest trudna do fotografowania, ale tak to zwykle bywa z miastami tej wielkości. Ta miejscowość ma bardzo ciekawą historię, a jednocześnie w samej tkance miejskiej zostało z tego niewiele. Jest tu kilka zabytkowych budynków, które, rzecz jasna, odwiedziłem i sfotografowałem, ale ich liczba jest bardzo ograniczona. Najwięcej się tutaj zmieniło od momentu, kiedy wybudowano autostradę, dlatego ta arteria również znalazła się wśród moich zdjęć. Odwiedziłem też zamknięte fabryki, takie jak Stokbet czy Tonsil, który jest już legendą znaną chyba każdemu Polakowi z mojego pokolenia. Staralem się pokazać także to, co jest bardziej przyziemne i fajne, czyli np. tereny rekreacyjne i dwa piękne parki. Jak to wszystko zobaczyłem z perspektywy Paryża, będzie można przekonać się na wystawie. Za każdym razem kiedy tu byłem, starałem się na chwilę być mieszkańcem tego miasta. Jednocześnie moje spojrzenie jest zdystansowane, więc może być w pewien sposób pouczające¹⁸.

Chcąc scharakteryzować wykonane kamerą wielkoformatową fotografie Konopki, które trafiły do albumu „Kolekcji wrzesińskiej”, można z powodzeniem przywołać, niemal powtórzyć słowa recenzenta podpisującego się literami „Ik”. Ów recenzent, omawiając poprzednią książkę Bogdana Konopki,

¹⁸ Źródło: <http://wrzesnia.info.pl/2012-05-25-11-47-51/kultura/1350-kolekcja-wrzesinska-nr-1-w-wykonaniu-fotografa-bogdana-konopki>

która ukazała się w wydawnictwie KROPKA, czyli „De rerum natura”, napisał:

Zdjęcia Konopki charakteryzuje czystość, oszczędność formy i wewnętrzna harmonia. Perfekcyjne technicznie (autor przykładą ogromną wagę do tej strony swojej pracy), elegancie kadry powstają jako odbitki stykowe z negatywów 4x5 cali (rzadziej 8x10) i dzięki tym niewielkim wymiarom (zostały zreprodukowane w skali 1:1) zyskują pewną intymność, która z kolei zachęca do dłuższej kontemplacji każdego obrazu. Typowe dla Konopki ciemnoszare, miejskie fotografie ukazują miejsca, przedmioty i sytuacje, przy których zatrzymałoby się niewiele (stare, zrujnowane kamienice, zniszczone podwórka, opuszczone fabryki). Autor, zamykając pozornie niefotogeniczny fragment rzeczywistości w ramach kadru, nadaje mu znaczenie/znaczenia. Oglądając poszczególne fotografie, prezentowane pojedynczo lub zestawione parami na zasadzie podobieństw czy kontrastów, czytelnik wpada w pewien może nie trans, ale na pewno rytm¹⁹.

Nic dodać, nic ująć. Oczywiście tak duży cykl fotografii, z jakim mamy do czynienia w przypadku zdjęć wrzesińskich, zawsze można poddać pogłębionej analizie i nieortodoksyjnej próbie interpretacji. Na pewno jednak, co rzuca się w oczy niemal od razu po otwarciu książki, na zreprodukowanych fotografiach Konopki ładne jest to (słowa „ładne” i „brzydkie” potraktujmy w tym wypadku umownie), co w naturze jest brzydkie. A to, co ładne w naturze u niego staje się dostojne, szlachetne, eleganckie. Przykładowo, brzydota zdegradowanej materii odpowiednio sfotografowana nabiera nowej jakości, staje się opowieścią artysty o świecie, w którym przemijanie i rozpad są nie tylko częścią tego-co-nas-otacza (i w czym jesteśmy zanurzeni), ale i samoistnym gestem estetycznym bytu. A co się ukrywa – zapyta ktoś – za słowami „materia odpowied-

¹⁹ Źródło: <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=1952&album-bogdana-konopki-de-rerum-natura>

nio sfotografowana”? Długo by o tym pisać lub mówić, ale na pewno, ujmując rzecz skrótowo, chodzi o mistrzostwo warsztatowe Bogdana Konopki, o jego smak, gust i własny, rozpoznawalny idiom artystyczny.

Na koniec – co nie jest bez znaczenia dla miłośników fotografii analogowej – cytat ze stopki bibliograficznej książki: **Fotografie zostały wykonane:** kamera „Vista” 4x5 cala z obiektywami 75mm, 90 mm oraz 150 mm, do której użyto błon płaskich Foma 200, oraz panoramiczną kamerą otworkową 6x12 cm, wykonaną przez Michała Gozdek „omfmana” z Chelma Lubelskiego z użyciem filmów Fuji Neopan 400 professional. Wszystkie odbitki zostały wykonane na papierze Fomaton classic MG 132.

PS. Książka zawiera 156 stron, a umieszczono w niej 108 fotografii czarno-białych, w tym 33 panoramy otworkowe.

Andrzej Jerzy Lech, Kolekcja Wrzesińska 2010, Wydawnictwo KROPKA²⁰. Na stronie Związku Polskich Artystów Fotografików napisano: „Kolekcja wrzesińska 2010” nie jest następnym normalnym książkowym albumem fotograficznym. To 71 zdjęć autorstwa Andrzeja Jerzego Lecha zreprodukowanych 1:1, czyli w formacie 43x19 cm. „Kolekcja wrzesińska 2010” to najnowsza pozycja w portfolio wydawniczym KROPKI, ważąca 3,8 kg. Składa się z pojedynczych kartek umieszczonych w eleganckim i trwałym pudle. W zamyśle seria ta przywodzi na myśl dzieło Augusta Sandera „Menschen des 20. Jahrhunderts”, który próbował sportretować różne klasy społeczne. Kompozycyjnie jednak „Kolekcja wrzesińska 2010” jest rzeczą zupełnie inną. W projekcie tym autor posłużył się manierą określaną mianem „zdjęcia strażackiego”. Na czarno-białych fotografiach widzimy najróżniejsze wrzesińskie

²⁰ Korzystam z egzemplarza, który przekazał mi Szymon Krajniak – kierownik referatu promocji Urzędu Miasta i Gminy Wrzesnia.

grupy osób związanych ze sobą zawodowo, towarzysko lub po prostu złączonych określoną pasją. Pozują oni w skupieniu, ustawieni na wprost panoramicznej, wielkoformatowej tradycyjnej kamery. I choć autor zadedykował te fotografie mieszkańcom Wrześni, to mają one także aspekt bardziej uniwersalny – powstał dokument-portret-panorama współczesnych Polaków, grup społecznych wraz z ich atrybutami, przejawami życia, miejscami.²¹

Miałem przyjemność uczestniczyć w obu wrzesińskich wystawach A. J. Lecha, które towarzyszyły promocji tego niezwykłego albumu²². Byłem więc świadkiem nie tylko reakcji tłumnie zebranej tam publiczności, ale i wzruszającego wystąpienia artysty, który niespiesznie odczytywał (żeby nikogo nie pominąć) wydrukowany tekst swojego podziękowania, skierowanego do całej Wrześni, do wszystkich jej mieszkańców, ale i do konkretnych instytucji oraz osób wymienionych z imienia i nazwiska. To wtedy właśnie uświadomiłem sobie, że „Kolekcja wrzesińska”, a w tym konkretnym przypadku zwieńczenie jej kolejnego etapu, nie jest zwyczajną, jeszcze jedną kulturalną imprezą fotograficzną, jakich setki odbywa się każdego roku na terenie całego kraju. Zresztą słowo „impreza” jest w tym kontekście zupełnie nie na miejscu, należy raczej używać określenia „wydarzenie”, gdyż to właśnie słowo jest adekwatne do rangi Kolekcji w ogóle oraz faktu wydania przez miasto albumu z fotografiami Lecha. I nie jest (nie było) to raczej wydarzenie z rodzaju newsów medialnych, o które biją się telewizyjne serwisy informacyjne, jest (było) to wydarzenie, którego ranga wpisana została na długie lata w niewy-

²¹ Źródło: <http://www.zpaf.waw.pl/stara-galeria/83-aktualnoci/417-wyjatkowe-wydawnictwo-kolekcja-wrzesinska-2010-andrzej-jerzy-lech.html>

²² Wernisaże obu wystaw odbyły się 11 listopada 2011 roku w Muzeum Regionalnym i Wrzesińskim Ośrodku Kultury. Wcześniej wybór prac A. J. Lecha został pokazany w przestrzeni publicznej miasta, czyli na wrzesińskim Rynku.

mierną (tu i teraz) panoramę uniwersalnych wartości kulturowych i kulturotwórczych, choć lokalna społeczność wcale nie musi tego odczuwać i celebrować *en bloc*.

Wydawca i kurator serii zadbał o wysokiej jakości oprawę intelektualną albumu, co uznać należy za fakt trudny do przecenienia. I tak Lena Wicherkiewicz w mądrym, wysmakowanym esejku „Dotykalność” bada i analizuje fotografie Lecha (które znalazły się w albumie), z pozycji historyka i krytyka sztuki. Píše o nich między innymi:

*Andrzej Jerzy Lech zinterpretował temat wrzesiński jako fotograficzną panoramę mieszkańców miasta i okolicznych miejscowości. Bohaterów poszczególnych fotografii tworzących kolekcję znamy z profesji, pasji, często z nazwiska, wiemy też, kiedy zostali sfotografowani. Oglądamy szczególny dokument fotograficzny, wyjątkową fotografię pamiątkową: fotograficzny dziennik wrzesińskiej wiosny i jesieni 2010 roku. Wrzesińskie fotografie Andrzeja Jerzego Lecha to także refleksja nad istotą kolekcji. Wydaje się, że temat kolekcji autor potraktował z rozmysłem, jego zdjęcia to więcej niż seria czy cykl fotograficzny. Kolekcja powstaje wokół pewnej idei; to całość, którą tworzą obiekty połączone siecią wewnętrznych relacji – tematycznych, historycznych.*²³

Z kolei w tekście Piotra Komorowskiego, zatytułowanym „Obrazy jako relikwie”, czyli w kolejnym esejku otwierającym wrzesiński album A. J. Lecha, czytamy:

Istnieją co najmniej trzy wątki w „Kolekcji wrzesińskiej” Andrzeja Jerzego Lecha: historyczno-socjologiczny, artystyczny i osobisty. Najnowsze prace tego cenionego polskiego fotografa (na stałe zamieszkałego w Nowym Jorku), współtworzące

²³ Lena Wicherkiewicz, *Dotykalność*, [w:] Andrzej Jerzy Lech, *Kolekcja wrzesińska 2010*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2011.

„Kolekcję”, w sposób oczywisty nawiązuje do zasadniczego, archetypicznego powołania fotografii, którym jest postulat zachowania w pamięci dla następnych pokoleń wyglądu ludzi i rzeczy, jak też rozmaitych zachodzących pomiędzy nimi relacji. Jednakże ponad tym podstawowym zadaniem zdaje się unosić intencja szersza, komentująca ludzką potrzebę wręcz plemiennego poczucia więzi i przynależności do określonej wspólnoty. Mamy tu więc do czynienia z próbą wskazania na sposoby kultywowania współczesnych przejawów życia społecznego wraz z jego zewnętrznymi symbolicznymi atrybutami. Z powyższych powodów uważam, że realizacja fotograficzna Andrzeja Jerzego Lecha daleko przekracza sens kronikarskiego zapisu, stając się kanwą rzeczywistości artystycznej, która zaistniała – co istotne – nie tylko w samych obrazach, ale także w rozbudowanym, skomplikowanym procesie samej rejestracji oraz towarzyszących jej okolicznościach.²⁴

Zacytowany tutaj pierwszy akapit z eseju Piotra Komorowskiego to zaledwie przedsmak tego, co autor ma do powiedzenia na temat obrazów fotograficznych A. J. Lecha tworzących zbiór „Kolekcja wrzesińska 2010”. Jego tekst jest rodzajem interesującego wykładu zbudowanego na fundamencie erudycji i rozumienia tradycyjnej praktyki fotograficznej²⁵. Obszer-

²⁴ Piotr Komorowski, *Obrazy jako relikwie*, [w:] Andrzej Jerzy Lech, *Kolekcja wrzesińska 2010*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2011.

²⁵ Fakt ten nie może dziwić, ponieważ P. Komorowski obronił doktorat z fotografii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jest członkiem ZPAF. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku związany był z ideą fotografii czystej, akcentującej wewnętrzną strukturę medium, jej wizualność a także autonomiczność w stosunku do innych dyscyplin sztuki. Od końca lat dziewięćdziesiątych zaangażowany w fotografię inscenizowaną. Wystawy w Polsce i za granicą. Zajmuje się również pracą dydaktyczną (Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania w Łodzi, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu). Jest ponadto autorem tekstów krytycznych dotyczących fotografii. Publikuje m.in. w „Sztuce”, „Obskurze”, „Exicie”, „Formacie”, „Akcencie” i innych czasopiśmiech. Źródło:

ny i pięknie napisany esej ułatwia percepcję twórczości polsko-amerykańskiego twórcy tym wszystkim, którzy nie tylko spotykają się z fotografiami Lecha po raz pierwszy, ale także nigdy wcześniej nie zagłębili się w historię fotografii analogowej, a zwłaszcza nie interesowali się archaicznymi, ciężkimi, wielkoformatowymi kamerami oraz istotą ich działania. Jego lekturę można zatem polecić każdemu, kto nie tylko chce się dowiedzieć, na poziomie rudymetów, o co w tym wszystkich chodzi (np. dlaczego fotografia jest sztuką?; dlaczego „strażackie” panoramy A. J. Lech są fotografią artystyczną?) i jakie to ma znaczenie dla fotografa, dla sportretowanych mieszkańców Wrześni, dla miasta jako takiego, jako miejsca na mapie, dla polskiej kultury wreszcie, która bezdyskusyjnie została wzbogacona „Kolekcją wrzesińską”. Kolekcją, która powstaje poza wielkimi ośrodkami polityki, biznesu i sztuki, z dala od wielkich pieniędzy i centrów decyzyjnych. Powstaje – jak sądzę – za sprawą kilkunastu osób, których napędza miłość do fotografii. A jest wyrazem pasji jednego człowieka, który wiele lat temu uwierzył w sens i możliwość uprawiania fotografii nie tylko w małym mieście, ale i na światowym poziomie.

Mariusz Forecki, *Kolekcja wrzesińska. Nr 3/2011*, Wydawnictwo KROPKA²⁶. Tak, Mariusz Forecki to zupełnie inna – że przywołam słowa W. Śliwczyńskiego – parafia fotograficzna. Sprzęt? Głównie analogowe (ale też cyfrowe) lustrzanki małoobrazkowe z obiektywami o stałej ogniskowej. Czasy naświetleń? Ułamki sekundy. Temat? Człowiek w miejscu swojego życia (od narodzin do naturalnej śmierci), człowiek w działaniu, w ruchu, człowiek w pracy, w miejscu gdzie odpoczywa, bawi się lub świętuje. Mariusz Forecki zaczynał swoją drogę do „Kolekcji wrzesińskiej” jako uzdolniony fotoamator

<http://kwadrat.edu.pl/o/wykladowcy/komorowski.html>

²⁶ Korzystam z egzemplarza, który przekazał mi Szymon Krajniak – kierownik referatu promocji Urzędu Miasta i Gminy Września.

w Poznańskim Towarzystwie Fotograficznym, potem przez lata był fotoreporterem prasy poznańskiej, w końcu dołączył do niezbyt licznego grona najważniejszych polskich fotografów uprawiających reportaże i dokument społeczny w europejskim wymiarze. Teraz, gdy biorę do ręki jego wrzeński album, od razu niemal dostrzegam słowa z autorskiego wstępu:

*Nie jestem artystą, moje zdjęcia są bardzo proste, raczej dokumentują niż zadają pytania. Nie używam jakiegś niezwyklej technologii czy specjalnego sprzętu. Nie traktuję fotografii jako przedmiotu, który nabiera wartości poprzez niezwyklej sposób jego wykonania, pozostawiając na marginesie to, co niesie sam obraz. Dla mnie istnieje tylko to, co widzę, bez względu na sposób prezentacji (zupełnie nieistotny) – od wysmakowanej galerii do wyświetlacza w najnowszym telefonie komórkowym. W fotografiach starałem się być przede wszystkim szczery, nie chciałem, aby cokolwiek wprowadziło zniekształcenia w relację obraz-odbiorca. Dlatego tak mało miejsca zajęły zdjęcia ustawiane. Te, które się trafiają, wynikają z idei wprowadzenia różnorodności do całego zestawu i zawsze są podyktowane naturalną potrzebą bohatera zdjęcia. Do tego wszystkiego dodałem moje postrzeżenie rzeczywistości – przyjazne, ciepłe, trochę z przymrużeniem oka, czyli te elementy, które są potrzebne nam wszystkim do funkcjonowania we współczesnym świecie.*²⁷

W przeciwieństwie do obu swoich poprzedników Mariusz Forecki musiał się wykazać niezłym refleksem, aby dziejącą się rzeczywistość złapać na gorącym uczynku. Nie pokonywał, co prawda, tysięcy kilometrów, żeby wykonać zleczone mu zadanie, ale chcąc móc realizować założony przez siebie plan zdjęciowy, musiał w ciągu roku przyjechać do Wrześni aż 70 razy. Musiał to miasto (i przynależne do gminy okoliczne miejscowości) w miarę dobrze poznać, musiał – dla dobra

²⁷ Mariusz Forecki, *Kolekcja*, [w:] tegoż, *Kolekcja wrzeńska*. Nr 3/2012, Wydawnictwo KROPKA, Września 2012, s. 5.

sprawy – zaprzyjaźnić się z wieloma bohaterami swoich zdjęć. Po co? Żeby zostać uznanym za kogoś, komu się ufa, kogo wpuszcza się do mieszkania, na prywatną uroczystość, z kim spędza się czas w radości i w żałobie. Nawet najwięksi fotoreporterzy o uznanej światowej renomie znają te wszystkie zasady i stosują je w codziennej praktyce, bo fotoreporter musi być blisko (niekiedy bardzo blisko) człowieka, musi być w środku dziejących się zdarzeń, nie może sobie pozwolić na lenistwo czy brak spostrzegawczości. Wystarczy spust migawki naciśnięty sekundę za wcześniej lub sekundę za późno i nie ma kadru, nie ma czego oglądać ani pokazywać. A co gorsza – tutaj niczego nie da się powtórzyć. Życie przed obiektywem fotoreportera toczy się własnym rytmem i zazwyczaj nie czeka, aż fotograf przyłoży do oka wizjer swojej lustrzanki.

Czego nie ma w albumie Foreckiego? Nie ma wypadków drogowych ani katastrof żywiołowych, nie ma dramatycznych scen ulicznych ani ofiar zbrodni, nie ma protestów, manifestacji, strajków, stadionowej zadymy kiboli, policjantów w czasie pacyfikowania ustawki bandytów w klubowych szalikach ani rozpirzonego sztachetami wiejskiego wesela. Na zdjęciach Foreckiego nie ma także bójek rodzinnych, bezdomnych alkoholików, którzy grzebią w śmietnikach albo śpią na parkowej ławce, nie ma naćpanej młodzieży przed dyskotekami, komorników przeprowadzających przymusowe eksmisje lokatorów z marginesu społecznego. W albumie Foreckiego nie ma jeszcze wielu innych epizodów codzienności, która dzieje się zazwyczaj po ciemnej stronie naszego świata i naszych czasów. Można wręcz zaryzykować opinię, że żadne ze zdjęć Mariusza, o których mowa, a które zasiły „Kolekcję wrzesińską”, nie miałyby szansy zdobyć pierwszej nagrody w prestiżowym konkursie World Press Photo. Dlaczego? Bo one są o życiu, a nie o śmierci. Bo one są o miłości i przyjaźni, a nie o zbrodni. Bo one są o pięknie codzienności, a nie o fascynacji kosmosem. Bo one są o małych radościach przeżywanych w małej

ojczyźnie, a nie o wyprawach na dno piekła. Stare powiedzenie dziennikarzy prasy codziennej brzmi: „Nic tak nie ożywia pierwszej strony, jak świeży trup”. Nie bez powodu zatem nazywa się niekiedy dziennikarzy i fotoreporterów hienami, albo sępami. Gdyby do książki Foreckiego przyłożyć tę właśnie miarę prasowego newsa, to trzeba stwierdzić, że w albumie „Kolekcja wrzesińska. Nr 3/2012” nic się nie dzieje.

Mariusz Forecki, kończąc pracę nad swoją częścią „Kolekcji wrzesińskiej”, miał już możliwość przyrzeć się swoim poprzednikom i efektom ich pracy. Nie dziwi zatem refleksja, o jaką pokusił się poznański fotoreporter, siadając do pisania wstępu, który otwiera jego album:

*Kolekcja Wrzesińska stała się już legendą, wzorcem, jak najpełniej dokumentować życie małych społeczności, jak budować więzi i relacje pomiędzy mieszkańcami. Jej ideę uważam za odbicie najlepszych tradycji fotografii dokumentalnej na świecie. Nawiązując do takich kultowych realizacji jak „Amerykanie” Roberta Franka, twórczość Berndta i Hilly Becherów czy sposobu rejestracji rzeczywistości w fotografii genialnego czeskiego fotografa Jindricha Streita. Efekty tego wyjątkowego projektu wykraczają więc daleko poza nasze wyobrażenia. Różnorodność spojrzeń, przemyślany charakter i konsekwencja, z jakimi wykonano te fotografie – poczynając od zdjęć Bogdana Konopki, poprzez niezwykle, klasyczne grupowe zdjęcia Andrzeja Jerzego Lecha – dają szeroki obraz życia i ludzi, i architektury. Może trudno to dzisiaj jeszcze zrozumieć, lecz zbiór wrzesiński jest po prostu bezcenny. Jego wartość – nie ta materialna, tylko kulturowa, w sensie zachowania dziedzictwa kulturowego miasta i gminy – z każdym dniem jest coraz większa.*²⁸

²⁸ Mariusz Forecki, *Kolekcja...* op. cit. s. 4.

4.

Ostatni rzut oka na Kolekcję Wrzesińską. Niech będzie to spojrzenie na warsztat fotografów, na ich metody pracy, wreszcie na drogę, jaką musieli pokonać, aby uzyskać zadowalający efekt końcowy – negatyw i odbitkę pozytywową (w przypadku Konopki, Lecha i Foreckiego), albo dopracowany plik cyfrowy (także w przypadku Foreckiego).

Bogdan Konopka. Zacytujmy wpiery dwa fragmenty przywołanego już tutaj reportażu pt. „Człowiek światłoczuły”:

W małym pokoju pensjonatu Mansarda (...) znany fotograf i krytyk pokazuje na ekranie laptopa swoje próbne zdjęcia zaczarowanych zakątków Wrześni. To odpowiedniki szkiców do obrazu. Dla Bogdana Konopki cyfrowy aparat to tylko notatnik. Prawdziwym aparatem jest dla niego wielkoformatowa, nieporęczna kamera na trójnogu. Zamiast elektronicznej karty pamięci – wielka światłoczuła klisza; zamiast zdjęć seryjnych – jedno jedyne podejście.

Liczniki są na pierwszym piętrze. Unosi się tu zapach starego drewna. – Jest dużo mniej światła niż wcześniej, ale i tak spróbuję to zrobić – decyduje dokumentalista, rozkładając statyw aparatu. – Myślę, że w tych instalacjach jest kilka rzeczy jeszcze sprzed wojny, jest na pewno coś z Gomułki i późnego Gierka, są też liczniki współczesne. Widać warstwy czasu, jak w przekroju drzewa – mówi z uśmiechem. Gdy wszystko jest gotowe, czeka na światło. Gdy wreszcie się pojawia, naciśnięta spust aparatu i czeka dokładnie jedną minutę; na tyle ustawił naświetlanie. Nagle światło blednie. – O właśnie, to jest największe ryzyko. Nie bardzo wiadomo, co z tego zalamania światła wyjdzie na filmie. Bo przy tak długim naświetlaniu mamy na obrazie sumę czasu, kadr z minutowego filmu,

*a nie milisekundowy, cyfrowy odprysk - porównuje z niesmakiem.*²⁹

Ktoś, kto nigdy nie stał pod czarną płachtą osłaniającą matówkę wielkoformatowej kamery, kto nigdy nie naświetlał przez minutę kliszy negatywowej, kto nigdy nie podjął próby samodzielnego wywoływania takiej kliszy we własnej ciemni – ten może mieć trudności ze zrozumieniem sytuacji, w jakiej znalazł się Bogdan Konopka, przystępując do realizacji swojego wrzeńskiego zlecenia. W fotografii wybór sprzętu i technologii determinuje w pewien sposób wybór tematu. Może się wydawać, że jeżeli ktoś decyduje się na błony niskiej czułości, z minutowym czasem ekspozycji, to wkracza niemal automatycznie w świat fotografii przedmigawkowej, kiedy to na zdjęciach nigdy nie utrwalano obiektów będących w ruchu (z wyjątkiem płynącej w rzece wody). Nie jest to do końca prawda, ponieważ Konopka (i wielu innych), używa różnych błon. Ta Foma, o której pisałem w rozdziale 3, ma czułość 200 ISO, czyli należy do błon średniczułych. Nawet jednak, jeśli używałby błon wysokoczułych, to i tak miałby długie czasy naświetlania, nawet kilku- czy kilkunastominutowe. Z dwóch powodów – B. Konopka często fotografuje miejsca ciemne, gdzie jest mało światła, a po drugie on prawie zawsze³⁰ całkowicie przemyka przesłonę. Chodzi o maksymalną głębię ostrości, a także o ostrość rysunku na całej powierzchni kadru, także na bokach, z czym bywają problemy, bo fotografowie wielkoformatowi często korzystają ze sprzętu starej generacji. A zatem, Bogdana Konopkę interesuje światło w zderzeniu z materią statyczną. jeżeli więc w trakcie naświetlania kliszy gwałtownie pogarszają się warunki oświetleniowe, to prak-

²⁹ Damian Idzikowski, *Człowiek światłoczuły*, [w:] Bogdan Konopka, *fotografie*, op. cit. s. 10.

³⁰ Zresztą tak samo, jak dzieje się to w przypadku A. J. Lecha, Waldemara Śliwczyńskiego oraz innych wielkoformatowców.

tycznie kadr nie może się właściwie zapisać na ziarnach soli srebra.

A przecież to nie wszystko. Udana ekspozycja musi zostać jeszcze potwierdzona w ciemni poprzez właściwy dobór składników wywoływacza i utrwalacza. Potem na odpowiedniej jakości papierze fotograficznym uzyskuje się odbitkę stykową, którą także trzeba najpierw odpowiednio naświetlić, a potem odpowiednio wywołać i utrwalić. Są to procedury, które w wieku XIX nie dopuszczały do fotografii amatorów. Natomiast już w erze Kodaka fotoamatorzy masowo zareagowali na slogan reklamowy firmy: „Ty naciśnij spust, a my zrobimy resztę”. Bogdan Konopka chodził po Wrześni z aparatem cyfrowym i na karcie pamięci notował obrazy miejsc, do których potem wracał z ciężką kamerą wielkoformatową. Wiedział, że porównywalny efekt mógłby osiągnąć przy pomocy profesjonalnej cyfrówki, Photoshopa i wysokiej jakości plotera, ale wiedział także i to, że wówczas stałby się radosnym niewolnikiem technologii gwarantującej natychmiastową wysoką jakość. Pozbawiłby się możliwości gry ze światłem, utraciłby szansę na artystyczną porażkę, przestałby panować nad materia, której poświęcił niemal całe swoje dorosłe życie, doskonałą własny warsztat i coraz głębiej wnikając w fenomen światłości z jednej i fotogeniczności z drugiej strony.

Andrzej Jerzy Lech. Zaczniemy od trzech cytatów. Wszystkie pochodzą z rozmowy, jaką przeprowadziła z artystą Julia Drozda. Tekst rozmowy ukazał się na łamach „Przeglądu Powiatowego”, gazety wydawanej przez starostwo wrzesińskie.

O magii starego aparatu: – *Patrząc na ustawiających się przed obiektywem ludzi mam pewną wizję przyszłego obrazu. Dopiero na dużej matówce mojej kamery wizja ta przeradza się w obraz przyszłej fotografii. Wtedy zaczyna działać magia starego aparatu. Wszystko jest czarno-białe, obraz widzę do góry*

nogami, prawa strona jest lewą stroną, a lewa prawą. Myślę, że to dzięki temu moja fotografia jest dokładnie taka, jak ją czuję. Nowe aparaty, szczególnie te cyfrowe, są pozbawione czegoś, co ja nazywam celebracją fotografii, aurą i magią wypływającą ze sprzętu, później z gotowego obrazu fotograficznego...

O ponad stuletnim aparacie fotograficznym³¹, który został wykorzystany do pracy nad Kolekcją Wrzesińską: – *Kamerę tę kupiłem. Nie ma ich już dużo. Są unikalne. Dostanie do niej negatywów, szczególnie w panującej teraz erze fotografii cyfrowej, jest bardzo trudne. Pozostało już tylko kilka firm, które chcą je produkować w limitowanej ilości. Negatywy do mojej kamery sprowadzam z Chin. Prawdę mówiąc z niepokojem spoglądam w przyszłość. Boję się, że nadejdzie taki dzień, kiedy niestety ich już nie będzie wcale. Wtedy zacznę je sam produkować... Mam jeszcze większą kamerę tego typu. Jej też używam. Jestem kolekcjonerem starych aparatów i starej fotografii. Wszystkie moje kamery są w stanie używalności, gotowe do fotografowania.*

O warsztacie fotografa analogowego: – *Będą to prace przedstawiające grupy ludzi fotografowanych w stylu tak zwanych zdjęć „strażackich”. Pozowane, trochę „na baczność”, oficjalne, na których ludzie z pełną powagą patrzą prosto w obiektyw mojej kamery, czyli w moje oczy. Aparat ustawiony na statywie, długi czas ekspozycji negatywu. Gdzieś tu unosi się duch XIX-wiecznej amerykańskiej fotografii bankietowej. Aparat fotograficzny, którym fotografowałem we Wrześni w*

³¹ Piotr Komorowski, w eseju otwierającym album A. J. Lecha *Kolekcja wrzeșińska 2010*, pisze o tym aparacie: *Kamera, którą posługuje się Andrzej Jerzy Lech, została wykonana ręcznie przez firmę Folmer & Schwing, Rochester, New York; rok wykonania – ok. 1905. Format negatywu: 7x17 cali (17.78 cm x 43.18 cm). Patrz: Piotr Komorowski, *Obrazy jako relikwie*, op. cit., przypis 11.*

ramach projektu „Subiektyw – czyli Kolekcja Wrzesińska”, został zaprojektowany pod koniec XIX wieku w Nowym Jorku specjalnie do tego typu zdjęć, czyli do fotografowania na bankietach i przyjęciach dużych grup ludzi. Powoli materializuje się to, co zostało przeze mnie zarejestrowane podczas tego pobytu. Prace te będą fotografiami stykowymi, czyli odbitymi metodą kopii kontaktowej, wykonanymi na szlachetnym papierze fotograficznym. Odbitki te będą w kolorze sepii dodatkowo zafarbowane naturalnym herbacianym barwnikiem.³²

Tyle A. J. Lech o sobie. A jak go postrzegał i jak wspominał burmistrz Wrześni? Oto inny fragment cytowanego już tutaj wstępu Tomasa Kałużnego:

*W 2010 zaproszenie przyjął Andrzej Jerzy Lech, mieszkający na stałe w New Jersey (...). Jednym z jego pomysłów były tzw. fotografie strażackie, czyli pozowane portrety grup ludzi na tle ich miejsc pracy czy popołudniowych spotkań. W maju Andrzej wraz z żoną Magdą pojawił się na ulicach Wrześni z wielkim ciężkim aparatem z początku XX wieku. Wcześniej w lokalnej prasie zamieszczono prośbę wszystkich, którzy chcieliby znaleźć się na zdjęciach, aby zgłosili się, określając, kiedy i gdzie ich grupa ma być fotografowana. Fotograf ze swoją asystentką musiał za każdym razem dotrzeć z ciężkim aparatem na miejsce, rozstawić i wypoziomować go, zebrać ludzi, znaleźć odpowiedni kadr, porozmawiać z fotografowanymi, wytłumaczyć cel wykonania tego akurat zdjęcia i sposób działania swojej starej drewnianej kamery. Za każdym razem fotograf zniknął pod wielką czarną płachtą, coś tam sprawdzał i ustawiał, a na koniec unosił rękę do góry, dając znak, by przez sekundę się nie ruszać.*³³

³² Julia Drozda, *W zaczarowanym świecie fotografii...*, [w:] „Przegląd Powiatowy”, Biuletyn Informacyjny Powiatu Wrzesińskiego, nr 74 z 28 maja 2010, s. 23.

³³ Tomasz Kałużny, wstęp do albumu, [w:] Andrzej Jerzy Lech, *Kolekcja wrzesińska 2010*, op. cit.

Jeżeli na reprodukcjach fotografii Andrzeja Jerzego Lecha, które weszły do „Kolekcji wrzesińskiej”, czyjaś postać albo twarz jest zamazana, to znaczy, że owa sekunda bezruchu naprawdę była konieczna. To jest ów magiczny, namacalny dowód istnienia czasu, ślad określonej światłoczułości błon, na jakich pracuje artysta, technologiczny odcisk palca. Niewiele już chyba trzeba by dodać, aby dopełnił się obraz człowieka zafascynowanego fotografią tradycyjną. Tradycyjną w pełnym znaczeniu tego słowa. No, może poza stwierdzeniem, że dla wielu wrześnian, którzy bliżej poznali metodę pracy Lecha, nic już w świecie fotografii nie będzie „takie proste” jak do tej pory i „takie oczywiste” jak mogło się to wcześniej wydawać. W końcu 56 dni zdjęciowych, jakie Lech spędził we Wrześni, musiało wywrzeć jakiś wpływ na tych, którzy się z nim spotykali, pracowali, rozmawiali, musiało odcisnąć ważny ślad w ich świadomości.

Mariusz Forecki. I jeszcze raz fragment rozmowy przeprowadzonej przez Julię Drodzę na łamach „Przeglądu Powiatowego”, tym razem z Mariuszem Foreckim.

O metodzie pracy: – Metody pracy są ściśle uzależnione od zadania, które sobie stawiasz. Nie zawsze jest tak, że wystarczy iść ulicą, by sfotografować życie w danym mieście, bo będzie to tylko zbiór przypadkowych kadrów, nic więcej. Jak chcesz powiedzieć coś więcej o danej społeczności, to trzeba uczestniczyć w ważnych dla niej momentach. Dlatego do Kolekcji Wrzesińskiej fotografowałem ludzi zarówno w pracy, ale i podczas odpoczynku, kiedy bawią się – tak opisuję ich codzienność. Te fragmenty składają się dopiero na pewien obraz.

34

³⁴ Julia Drodza, *Nie wystarczy wyjść na ulicę, żeby sfotografować miasto*, [w:] „Przegląd Powiatowy”, Biuletyn Informacyjny Powiatu Wrzesińskiego, nr 120 z 16 marca 2012, s. 16.

Tak, Bogdan Konopka i Andrzej Jerzy Lech w najgorszym przypadku, w razie nieudanej ekspozycji, mogli w to samo miejsce wrócić następnego dnia (dźwigając swoje nieporęczne aparaty wielkoformatowe) i ponowić próbę w podobnych warunkach oświetleniowych (Konopka) lub z udziałem tych samych co poprzednio osób (Lech). Mariusz Forecki miał zawsze tylko jedną szansę, niepowtarzalną i nie do odtworzenia. Życie bowiem, to realne (chciałoby się powiedzieć – potok życia), któremu Forecki się przygląda ze zręcznością lino-skoczka, dzieje się jednak nieco inaczej niż rejestruje to fotografia inscenizowana z udziałem licznych grup ludzi, jak to jest u Lecha, a i materia, przedmioty przynależne do tego życia wyglądają w nim inaczej niż w omiatanych minutowymi strumieniami światła kadrach Konopki.

Wszystko to sprawia, że fotograficzne myślenie Foreckiego (choć pozostaje ono ciągle w ramach tej samej idei zaproponowanej przez kuratora „Kolekcji wrzesińskiej”) jest zdeterminowane nie jakością sprzętu i rodzajem technologii, ale potrzebą uchwycenia ruchu, odzwierciedlenia emocji, zatrzymania w błysku migawki tego-co-się-dzieje i co za chwilę przechodzi na zawsze w niebyt, czyli w coś, co my, ludzie Zachodu, zwykliśmy nazywać przeszłością. Z tej niezwykle dynamicznej aktywności fotografa pozostały stop-klatki, wycinki potoku życia zamrożone w obrazach (powołanych do swojego statycznego bytowania w obszarach analogowych i cyfrowych nośników pamięci) odpryskiem strumienia światła i mocą milionów ziaren soli srebra oraz milionów światłoczułych pikseli. A że naturalnym przedłużeniem fotografii jest poligrafia, to przynależne do „Kolekcji wrzesińskiej” i za sprawą druku zmaterializowane zdjęcia Foreckiego oglądać będziemy głównie w omówionej tu pokrótce książce-albumie.



Trzy albumy fotograficzne z „Kolekcji wrzesińskiej”.
Fot. K. Szymoniak



Fragmenty prezentacji prac Mariusza Foreckiego na wrzesńskim Rynku. Fot. (3x) K. Szymoniak



Część III

ROZMOWY

Moje nie-miejsca

Z BOGUSŁAWEM BIEGOWSKIM, poznańskim fotografem, współanimatorem działań artystycznych w ramach projektu „Świetlica. Kolektyw Fotograficzny” – rozmawia Krzysztof Szymoniak

- Oto mamy 9 dzień lutego 2010. Jest godzina 10 rano. Spotkaliśmy się w twojej pracowni przy ulicy Działowej w Poznaniu, aby porozmawiać. Zdjęć oglądać w tej chwili nie musimy, ponieważ sporą, reprezentatywną część swojego dorobku zaprezentowałeś kilka dni temu w Licheńniu, podczas warsztatów fotograficznych zorganizowanych tam przez konińskie Centrum Kultury i Sztuki. Byłem na tych warsztatach, zdjęcia widziałem i przy okazji dowiedziałem się, że za kilka miesięcy przypada 30 rocznica twojej działalności fotograficznej. To chyba dobra okazja do rozmowy?

- Nienajgorsza, tym bardziej, że wczoraj ukończyłem 45 lat życia.

- A zatem, jak łatwo policzyć, mając lat 15 zacząłeś sobie organizować życie wokół fotografii. Może to jednak fotografia zorganizowała ci świat i życie?

- To drugie. Tak, to fotografia zorganizowała mi świat. Dzisiaj mam świadomość, że bez fotografii ten mój świat wyglądałby zupełnie inaczej. I nie jest to moja tylko refleksja. Wszyscy, którzy znają mnie i moją rodzinę, potwierdzają, że zmiana, która dokonała się nie tylko w moim życiu, ale i w życiu moich braci, mojego kuzyna, zaszła poprzez fotografię.

Mogę podać nawet dzień, w którym to się stało. Było to 7 grudnia 1980 roku, kiedy po raz pierwszy spotkaliśmy się z panem Henrykiem Królem w Trzcianeckim Domu Kultury i przeżyliśmy rodzaj objawienia, że istnieje inny świat niż ten, który znaliśmy do tej pory. Przed poznaniem pana Króla też robiliśmy zdjęcia. Były to dosyć zabawne próby, które podejmowałem z kolegą Zbychem Tomkalskim, bo to on dostał na Komunię aparat „Ami”. Mieliśmy wtedy po 10 lat i wkładaliśmy do tego aparatu film, postępując według naszego wyobrażenia. Następnie robiliśmy zdjęcia, po chwili wyciągaliśmy film z aparatu pod kołdrą, a potem szybko biegnęliśmy do okna, rozwijaliśmy film i... byliśmy przerażeni, bo nic na tym filmie nie było widać. Nie mieliśmy pojęcia, że ten film trzeba najpierw wywołać, a potem zrobić odbitki. Nikt nam tego nie powiedział. Po kilku takich próbach fotografię odstawiłem na bok na kilka lat, bo mi się to wydawało nieciekawe, skoro zdjęć nie było widać. Sprawa jednak musiała być dosyć poważna, bo pamiętam zapach tego filmu wyciąganego pod kołdrą. Dla mnie fotografia zaczęła się od zapachów i do dzisiaj fotografia to dla mnie również zapachy – filmu, papieru, odczynników. W Licheniu na przykład, podczas warsztatów fotograficznych, o których wspominałeś, otwieraliśmy paczkę papieru, która była przeterminowana ze 40 lat. Dostaliśmy ją od pana Janusza Kostrzewskiego, drugiego człowieka, który odegrał istotną rolę w moim życiu fotograficznym i nie tylko fotograficznym. Tak więc z uczestnikami warsztatów otwarliśmy paczkę papieru, który być może był starszy ode mnie, a na pewno był moim rówieśnikiem, i od razu poczułem ten sam jak przed laty zapach papieru bromowego. To są może rzeczy nieistotne, ale ze mną tak już jest. To samo dotyczy zapachu utrwalacza.

- Takie zapachy i związane z nimi zdarzenia zostają niekiedy w głowie na całe życie. Co jeszcze pamiętasz z tamtych czasów fotograficznej inicjacji?

- Pamiętam swoje pierwsze doświadczenia ciemniowe w pomieszczeniu, które było jakby odwrotnością ciemni. To działo się kilka lat później, już w obecności innego kolegi, Wojtka Garstki, który niedługo potem zginął w wypadku samochodowym. On miał starszego brata, a mieszkali za Trzcianką w wiosce Kadłubek. W tej wiosce była rzeźnia, a w tej rzeźni mieli jakąś ciemnię, pozostałość po jakichś pracownikach. Pamiętam więc, że był to dosyć mroźny dzień, gdy ja wybrałem się pieszo kilka kilometrów do Wojtka Garstki, żeby próbować zrobić z nim swoje pierwsze zdjęcia. I pamiętam jak dziś tę ciemnię, która w zasadzie była jakąś świetlistością, a nie ciemnią, bo poprzez olbrzymie szpary w drzwiach z desek prześwitywało jasne słońce zimowego dnia. Tak więc z tej pierwszej mojej wizyty w ciemni pamiętam jasność a nie ciemność oraz zamrożony utrwalacz w słoikach po ogórkach. A ponieważ nie udało się go nam rozłuc, to i zdjęć nie zrobiliśmy. W sumie, następne spotkanie z fotografią zostało odwołane w czasie, ale tym razem już do pierwszego spotkania z Henrykiem Królem, kiedy wszystko potoczyło się błyskawicznie i we właściwym kierunku.

- To wtedy poznałeś tajemnicę, ową drogę od naciśnięcia spustu migawki do utrwalonej i wysuszonej odbitki?

- Tak, choć istnienie owej tajemnicy uświadomiłem sobie wcześniej. Jednak to wszystko wcześniej nas przerastało. Sami nie potrafiliśmy do tego dojść. Potrzebowaliśmy nauczyciela, mistrza, który nam to wszystko pokaże krok po kroku, od rzeczy podstawowych, od techniki i technologii, do rzeczy bardziej istotnych, w rodzaju: po co to robić?, dlaczego?, czym jest fotografia? Henryk Król uświadomił nam, że to jest coś więcej niż tylko zwykła fotografia. I minęło kilka lat, zanim te wszystkie tajniki poznałem i zrozumiałem o co w tym

wszystkim chodzi. Bo technologię opanowaliśmy dosyć szybko. Mam na myśli mojego brata Andrzeja, z którym tę drogę pokonywaliśmy, i brata Krzysztofa, i kuzyna Ryszarda Szymczaka. Ja może nie miałem początkowo zbyt wielu ciągów do techniki, to przyszło później, ale Andrzej łapał to wszystko w lot, więc on był tym pierwszym sprawnym technikiem. W sumie jednak poszło nam to bardzo szybko, bo w ciągu jednego roku opanowaliśmy rzemiosło i potem mogliśmy się zajmować czymś innym. Był to dla nas czas bardzo intensywnych doznań i doświadczeń. Pamiętam, że kończyliśmy robić zdjęcia o siódmej rano, a na ósmą szliśmy do szkoły. Były to więc czasy dosyć romantyczne, ale i czasy przełomu, czego wtedy sobie nie uświadamiałem.

- Zrozumienie takich przełomowych momentów zazwyczaj przychodzi nieco później.

- U mnie stało się to całkiem niedawno. Jako refleksja *ex post*, że tak powiem. Wtedy to było dla nas czymś w zasadzie normalnym. Chyba Kantor o tym mówił, że gdy jesteśmy w tym punkcie, w jakim aktualnie jesteśmy, to nam się wydaje, że dany moment ma wiele możliwości, wiele dróg wyboru w prawo, w lewo, prosto, ale gdy później spoglądamy wstecz, to nasze życie wydaje się prostą drogą, bo te wybory zostały już dokonane.

- I nie wyobrażamy sobie, żeby mogło być inaczej. Albo nie zgadzamy się na takie właśnie życie i marzymy, aby zacząć wszystko jeszcze raz.

- No tak, ale ta druga możliwość jest jeszcze przede mną. Jeszcze nie doszedłem do tego momentu. Ale pojawiają się wątpliwości, jak u każdego człowieka. W każdym razie świadomość, że tamto spotkanie z Henrykiem Królem było rodzajem ważnej zmiany w naszym życiu, dotarła do nas sto-

sunkowo niedawno. Trzydzieści lat temu byliśmy przecież normalnymi chłopcami, mieszkającymi w małym miasteczku. Fotografia pojawiała się jako jedna z wielu możliwości, obok filatelistyki, wędkarstwa, żeglarstwa czy modelarstwa. Ona była jedną z wielu dziedzin aktywności.

- A pamiętasz może, czy w owej aktywności pojawiały się już u Ciebie jakieś zaczątki tego, co zwykle się nazywało świadomością fotograficzną?

- Wtedy były to głównie działania intuicyjne. Ale to mi pozostało do dzisiaj, to przekonanie, że fotografia jest czymś dzikim i nieoswojonym. To nie jest tylko to, co jest na zdjęciu, tego się nie da sprowadzić na przykład do filozofii. Fotografia jest trochę gdzieś indziej, ona jest przede wszystkim formą, materialnością i substancją. W tamtych pierwszych czasach pojawiała się ciekawość, która u mnie jest do dzisiaj, jak to wyjdzie na zdjęciu. Nie jestem przekonany specjalnie do tego, że w fotografii mam do spełnienia jakąś misję, że muszę coś dokumentować, bo i tak przecież wszystko się kiedyś rozpadnie. To jest tylko kwestia przedłużenia pamięci. Ten budynek rozpadnie się na przykład za lat 50, a moje zdjęcie tego budynku przestanie istnieć powiedzmy za lat 150, ale to niczego nie zmienia, bo rozpad jest nieunikniony. Tak więc moje pierwsze motywacje sprowadzały się do tego, że biegałem z aparatem i fotografowałem wszystko – ludzi, zwierzęta, miejsca. Jeździłem po Polsce, po jakichś festiwalach rockowych, po jakichś dziwnych miejscach i tam fotografowałem. Nie miało to żadnego celu, żadnej metodyki i chyba żadnej głębszej myśli, chociaż gdy patrzę dzisiaj na te swoje stare zdjęcia z pewnym sentymentem, to dochodzę do wniosku, że twórca nie musi sobie uświadamiać tych wszystkich rzeczy, które uświadamia sobie widz, a zwłaszcza krytyk, który patrzy i mówi, że to jest takie świeże czy odkrywczе. Oto taki choćby przypadek Jacques-Henri Lartique'a. On zrobił swoje słynne

zdjęcia w wieku kilkunastu lat na wyścigach samochodowych, zdjęcia, które przeszły do historii fotografii światowej. Od razu więc rodzi się pytanie, czy on uświadamiał sobie to, że fotografuje zmiany kulturowe, cywilizacyjne, postęp? Nie. Nie uświadamiał sobie tego. I dlatego to jest dla mnie fascynujące w fotografii, że tam jest element niejako poza kulturą. To jest właśnie takie dzikie i nieoswojone.

- To się odbywa częściowo poza świadomością człowieka.

- Owszem. Kłóć się często ze swoimi kolegami ze „Świetlicy”, że świadomość nie jest aż tak istotna. Nie przeceniajmy tego. Połowa wartościowych dzieł kultury europejskiej, zwłaszcza XX wieku, powstała poza świadomością – Van Gogh, Witkacy, Bruno Schulz. To jest europejska tradycja, która doceniła nieświadomość. To można połączyć z odkryciami Freuda i Junga, aby pamiętać, że to jest ważna część naszej osobowości, a nawet szerszej kultury. Jung stworzył nawet pojęcie „nieświadomości zbiorowej”. Także dla mnie to jest niezmiernie istotne. Ja nie reflektuję cały czas chodząc z aparatem, że zrobię jakiś ważny zapis. Fotografuję dla przyjemności. Nie jestem fotografem heroicznym i dlatego nie przywiązuję do tego jakiejś specjalnej wagi, że oto teraz wykonuję jakiś dokument, który pozostanie dla kogoś. To wszystko nie jest aż tak istotne, chociaż miałem w swoim życiu taki okres, że z tym dokumentem byłem blisko. Ale to nie wynikało z potrzeby dokumentowania, tylko może bardziej z potrzeb społecznych, z uwagi na to, że zabytkowa architektura niszczeje, że – tak, jak w „Antropologii Poznania” – przestrzeń jest czymś wspólnym i warto o nią dbać, a nie tylko ją rozprzedawać i budować w niej zamknięte enklawy. Sam dokument dla mnie nie jest najważniejszą rzeczą, dla mnie bardziej liczy się ekspresja, bardziej liczą się moje odczucia, gdy fotografuję. Potem widz, oglądając moje zdjęcia, zyskuje nad

nimi władzę symboliczną, ogląda, ocenia, ale już nie ma wpływu na to, co widać na zdjęciach.

- Jednak zanim doszedłeś do tego poziomu samoświadomości, który teraz prezentujesz, byłeś uczniem szkoły średniej, poszedłeś na jakieś studia, dojrzewałeś intelektualnie. Spróbujmy przybliżyć twoją postać z tej choćby strony.

- Najpierw zdałem maturę w Technikum Samochodowym w Trzciance, a potem skończyłem w Poznaniu etnografię, którą dziś nazywa się etnologią lub antropologią kulturową. To były moje pierwsze studia, a potem na tym samym Uniwersytecie Adama Mickiewicza skończyłem historię sztuki jako drugi fakultet. To była zresztą śmieszna historia, bo gdy zastanawiałem się nad wyborem studiów, nic poza fotografią mnie nie interesowało. A w tamtym czasie nie było w Polsce studiów fotograficznych. Tak więc najpierw miałem pozytywne skojarzenia między „fotografią” a „etnografią” przynajmniej w połowie tej nazwy, ale potem okazało się, że ten wybór był trafny, bo miałem dużo wolnego czasu i poznałem fajnych ludzi. Dopiero po latach zacząłem interesować się teorią, antropologią, ale też praktyczną stroną, na przykład konserwacją zabytków. Potem zacząłem studiować historię sztuki, pewnie na tej zasadzie, że większość historyków sztuki to są niedozrli artyści. W naszym gronie śmialiśmy się, że stanowimy niezłą kolekcję nieudaczników, bo każdy z nas miał jakieś doświadczenia, najczęściej nieudane. Ja na to tak nie patrzyłem, bo wiem uważałem, że studiuję dla przyjemności. Te studia dały mi pewien warsztat.

- Uzyskałeś dodatkowe narzędzie.

- Ale zupełnie nie związane z fotografią. Moim zdaniem, to jest ważne, bo sama fotografia jest też tylko narzędzie.

dziem. To jest tylko forma zapisu. Mając w zanadru fotografię odczuwamy potrzebę czegoś więcej, żeby się sensownie wypowiedzieć, zwłaszcza dzisiaj. Bo kiedyś, w początkach fotografii, to była jakaś magia, jakaś chemia, a dzisiaj fotografowanie jest tak proste, że zatrzymanie się tylko na poziomie rejestracji już nie wystarcza. W rzeźbie i malarstwie ciągle pozostaje dużo z manualności, pozostaje pewna fizyczność, a w fotografii to już zanika. Dlatego nie dziwi mnie, że są tacy fotografowie, którzy mówią o mnie – a posłużę się tu sympatycznym lapsusem lingwistycznym Lecha Szymanowskiego z Wągrowca – że jestem archaikiem fotografii. Bardzo mi się to spodobało. Moi koledzy ze „Świetlicy” to podchwycili i mówią o mnie „archaik”. Według opinii niektórych bliskich mi osób jestem uważany za człowieka sentymentalnego, ale ja, skoro rozmawiamy o przeszłości, nie czuję związku, w ramach swojej osoby, z tym małym chłopcem, który biegł z aparatem po Trzciance, a potem studentem i tak dalej.

- Przeszłość nie istnieje?

- Dla mnie, mimo wszystko, jednak współczesność jest najważniejsza. Bo to nie tylko chodzi o upływ czasu, ale o istotne zmiany, jakie dokonały się w moim życiu, a które odcinają to, co już było. Więc ja nie mam specjalnego poczucia ciągłości w ramach własnej osoby. Nie potrafię siebie dzisiejszego odnaleźć tam, w przeszłości. Ja patrzę na tamtego siebie, jak na obcą osobę. Jest to efektem różnych wydarzeń życiowych, ale i drogi jaką od tamtego czasu pokonałem. Kilkakrotnie w przeszłości musiałem sobie zaprzeczyć, wykorzenić się także w sensie kulturowym. Musiałem zostawić tamto życie, aby móc przenieść się do Poznania. Nie jest to pewnie zbyt wielka rewelacja, bo ludzie masowo wyjeżdżają na inne kontynenty i odcinają się zupełnie, ale to moje wykorzenienie było dla mnie istotne, bo ja się musiałem rozstać z bratem, z którym byłem bardzo związany emocjonalnie i twórczo, bo

my większość zdjęć wykonywaliśmy razem. A ponadto, gdy podjąłem decyzję, że zostaję w Poznaniu, musiałem się rozstać z moim mistrzem Królem. To nie było takie łatwe, bo miałem poczucie, że go w tym momencie zawodzę, że się odcinam i zaczynam poszukiwać, i *de facto* zaczynam robić dużo gorsze zdjęcia niż robiłem wtedy, kiedy dostawałem nagrody na konkursach i Król był ze mnie zadowolony. Pamiętam taką rozmowę z okresu, kiedy zacząłem się buntować, kiedy postanowiłem odciąć pępowinę, pan Król powiedział: – *No tak, z młodego wina zrobił się kwas*. Bardzo mnie to zabolalo, ale zrozumiałem to po latach, że tak musi być.

- Mistrzów trzeba porzucać, aby odnaleźć siebie.

- Właśnie tak. I teraz, po latach, nasze stosunki są bardziej niż poprawne, są niemalże przepelnione obopólną czułością.

- On też zrozumiał.

- Wszyscy zrozumieliśmy, że tak musiało być, bo nie było innego wyjścia.

- Tu masz rację. Bo albo się odcinasz i idziesz swoją drogą, albo zostajesz zawsze częścią jego świata i nigdy nie będziesz wiedział, kim jesteś naprawdę.

- Patrząc na nasze zdjęcia z pierwszego okresu, kiedy byliśmy zafascynowani naszym mistrzem, to trudno jest odróżnić, które zdjęcia są czyje. Oczywiście w sensie wykonania, poziomu technicznego, to zdjęcia pana Króla były mistrzowskie, a nasze były mierną kopią, naśladownictwem. Dzisiaj jest mi łatwo o tym mówić, bo robiliśmy to dawno, mając po kilkanaście lat. Tak więc dla mnie to jest zabawne i z czułością mogę ten epizod swojego życia wspominać, a nie

ukrywać go skrzętnie i nie chować po dywan jako coś wstydlivego.

- A w okresie studiów, kiedy byłeś już człowiekiem na wyższym poziomie samoświadomości, choć ciągle poszukującym, to jak wtedy patrzyłeś na siebie i swoją przyszłość? Studia się kończą, trzeba podjąć jakieś decyzje zawodowe, z czegoś trzeba żyć, więc potrafiłeś utrzymać się finansowo z uprawiania fotografii?

- Tak. Jakoś mi się to udawało, ale musiałem to stanowisko pracy zbudować sobie za własne pieniądze, musiałem też sfinansować i zbudować od podstaw to mieszkanie, w którym teraz rozmawiamy, bo to jest zaadaptowany strych. Wyglądało to tak, że od rana zazwyczaj biegałem realizować jakieś zlecenia, powiedzmy nalepkę na dżem, albo architekturę, nowoczesne elewacje ze szkła i aluminium. To była moja praca. Ja w swoim języku nigdy nie stosowałem słowa „chałtura”, którego używają moi starsi a czasem i młodszy koledzy. Zawsze mnie to jakoś mierziło. Wspominam o tym, bo starsi koledzy, uważający się za wielkich artystów, którzy mieli w swoim słowniku to słowo, pracę zarobkową uważali za coś gorszego, co można zrobić byle jak, czy lewą ręką. Ja zawsze miałem do tego stosunek solidnego rzemieślnika. Każde zlecenie fotograficzne staram się zrealizować najlepiej jak potrafię.

- Jest to rodzaj zawodowej uczciwości.

- I ja staram się dochować tej uczciwości. Ale wracając do czasu, o który pytałeś, czasu końca studiów i podejmowania decyzji zawodowych, to warto wspomnieć pewien mój interesujący epizod zawodowy z tamtego okresu. Otóż próbowałem pracować na Uniwersytecie. Przez trzy lata prowadziłem Pracownię Antropologii i Fotografii w Instytucie Etnologii, ale za zarobione tam pieniądze nie dałbym rady utrzymać

rodziny. Zbieg okoliczności sprawił, że w wyniku jakiejś reorganizacji zostałem zwolniony z tej pracy i właśnie wtedy zacząłem wszystko od zera. Nie mając sprzętu ani doświadczenia zacząłem próbować zarabiać na chleb fotografią. I trochę przez przypadek związałem się wtedy z teatrami. A zaczęło się od tego, że mój brat Krzysztof zorganizował w Trzciance Festiwal Kultury Niezależnej, a ja na tym festiwalu poznałem kolegów z teatru „Biuro Podróży”. I przez kilkanaście lat, do jesieni zeszłego roku, towarzyszyłem temu teatrowi. Przez kilkanaście lat fotografowałem w teatrach alternatywnych i repertuarowych, głównie w Poznaniu, choć mam za sobą doświadczenia tego typu także z Torunia i Kalisza. Tym się zajmowałem, traktując to jako pracę, bez ambicji jakie przejawiali niektórzy moi koledzy, którzy sfotografowali jeden spektakl i uważali, że natychmiast trzeba robić z tego wystawę. Funkcjonowałem w świecie, wśród ludzi teatru, gdzie chyba nie byłem intruzem, pełniłem tam jednak rolę służebną wobec ich sztuki. Największy komplement, jaki mnie w tym świecie spotkał – a było to w Teatrze Nowym, kiedy tam intensywnie pracowałem – to moment, kiedy zostałem zaliczony do ludzi teatru. To jest bardzo ważne w tym świecie, gdzie występują pracownicy i ludzie teatru. Spędzałem tam mnóstwo czasu na próbach i nauczyłem się tego, że to co robię ma sens, choć jest tylko częścią większej całości. Znałem swoje miejsce w szeregu i dlatego wiedziałem po co robię te zdjęcia, czemu one mają służyć.

- A kiedykolwiek zrobiłeś wystawę swoich prac fotograficznych, które powstawały w teatrze?

- Nigdy. Były takie dwie lub trzy wystawy okolicznościowe związane z jubileuszami „Teatru Podróży”, ale miałem świadomość, że ja swoimi zdjęciami rejestruję ich kreację, że jestem tylko dokumentalistą. Po wykonaniu tej pracy brałem swój stary drewniany aparat skrzynkowy, który widziałeś w

Licheniu, szedłem z nim do lasu, aby zdjęciami tam robionymi wyrazić siebie. Zdjęciami robionymi w teatrze nigdy nie wyrażałem siebie. Miałem pełną tego świadomość.

- Zreasumujmy. Byłeś więc i pewnie nadal jesteś dla chleba dobrym rzemieślnikiem, fachowcem który potrafi profesjonalnie sfotografować dżem, samochód, szklaną fasadę wielkiej firmy, suknię ślubną, premierę teatralną. To zabiera sporo czasu. Jak i kiedy, w jakich okolicznościach podjąłeś trud uprawiania własnej fotografii artystycznej, takiej, w której pokazujesz siebie?

- Zaczniemy od stwierdzenia, że nie mnie oceniać, czy to fotograficzne rzemiosło, uprawiane dla chleba, było dobre, czy nie. To, że na przykład utrzymywałem się na trudnym stanowisku fotografa teatralnego za czasów bardzo wymagającego dyrektora Korina, chyba świadczy o tym, że nie byłem najgorszy. Ale warto pamiętać, że ja tam nie miałem etatu. Pojawiałem się w teatrze wtedy, kiedy po mnie dzwoniło, a każda moja kolejna praca mogła być moją ostatnią. Tak więc kwestię oceny swojego dorobku pozostawiam innym. A wracając do wątku moich różnych działań fotograficznych, to należy podkreślić fakt, że ja się składam – mam takie wrażenie – z wielu sprzeczności. To jest dobre i złe. Dobre jest w tym sensie, że utrzymywanie się w takiej schizofrenii i służenie dwóm jednocześnie sprawom – realizacji zamówień komercyjnych i fotografii własnej – jest trudne, ale można wywahać proporcje. Kiedy musiałem dokonać osadzenia materialnego w Poznaniu, kiedy musiałem zarobić na najprostsze rzeczy, że-bym mógł nie mieszkać do końca życia z chłopakami na podłodze w teatrze „Biuro Podróży” (choć był to uroczy okres w moim życiu i bardzo cenny), to 80 procent mojego czasu (a niekiedy 100 procent) było przeznaczane na zarabianie pieniędzy, a reszta na inne działania. W tym miejscu przypomina mi się pewna wypowiedź Ryszarda Horowitza, który przyjechał

ze swoimi pracami do Polski jako wielka gwiazda i powiedział, że nie może dłużej żyć w tej schizofrenii, gdy z jednej strony jest artystą, a z drugiej strony robi zlecenia i katalogi dla jakichś domów mody. W związku z czym, aby tę schizofrenię przerwać, nadał swoim pracom komercyjnym status dzieła sztuki.

- Jest to jakieś wyjście z sytuacji.

- Owszem, jest to jakieś wyjście, tyle tylko, że w przypadku poziomu Horowitza to jest inna dyskusja. Bo jego prace w tamtym czasie, ujmując to historycznie, były wybitnymi pracami komercyjnymi, ale jednakowoż ich geneza, źródło i przeznaczenie były czysto komercyjne. I to nie jest tak, jak często ludzie mówią, że Michał Anioł malował Kaplicę Sykstyńską też za pieniądze. Należy pamiętać, że on ją malował przede wszystkim na chwałę bożą. A swoją drogą ludzie w tamtym czasie wiedzieli (i nadal powinni to wiedzieć), że niepłacenie komuś za pracę artystyczną jest czymś złym. To teraz wszystkim się wydaje, że każdy może otrzymać moje zdjęcie za darmo, bo można je zrobić jednym pstryknięciem. W tym wszystkim ważne jest to, o czym nie należy zapominać, że najwybitniejsza nawet praca Horowitza służy powiększeniu sprzedaży butów albo koszulek. Tak samo było z Oliviero Toscanim. Przecież jego prace służyły podwyższeniu wyników ekonomicznych Benettona. Dla mnie motywacja jest pierwszorzędna, bo to wymaga dużo wysiłku i wielu wyrzeczeń, żeby oddzielić komercję od sztuki. Dla mnie to jest jasne. I wielu fotografów mojego pokolenia, mojej generacji tak właśnie funkcjonuje. Jest jeszcze drugi model postawy fotograficznej, model amatorski, w znaczeniu – szlachetnego miłośnictwa. I to jest taki etos przedwojenny, gdy za fotografię biorą się architekci czy lekarze.

- Adwokaci...

- Właśnie. Na przykład Tadeusz Cyprian. On był wybitnym fotoamatorem, który pisał książki, fotografował, a przecież był znanym adwokatem. W powszechnej świadomości jest znany jako sędzia Trybunału Norymberskiego. W ten sposób też można funkcjonować, bo różne są drogi, które prowadzą do fotografii. Ja zawsze starałem się funkcjonować na dwóch nogach, chociaż mój mistrz eseju Jerzy Stempowski twierdził, że nie można jeździć na dwóch koniach, nie można służyć Apollinowi i Merkuremu. To trzeba wybrać. W sumie jednak to jest tak, że ludzie pochodzący z bogatych domów, którzy mają zaplecze ekonomiczne, mogą być – powiedzmy – dandysami i mogą dokonywać wyboru. Skoro są niezależni finansowo, to mogą inwestować w swoją sztukę przez dwadzieścia lat, pisać przez dziesięciolecia jeden dramat czy jedną powieść. Jest to w zasadzie wzór XIX-wieczny. Ja nie miałem takiej sytuacji, czyli sytuacji dobrobytu. Przestałem biedować wtedy dopiero, kiedy ożeniłem się, a jak mówią złośliwcy – wżeniłem się w roku 1997 w bogatą poznańską rodzinę. Wtedy moja sytuacja zmieniła się z dnia na dzień, a wcześniejsze wysiłki finansowe okazały się niemal od razu mniej istotne. Wtedy mogłem też przesunąć akcenty, czyli te 80 procent dotychczas przeznaczanych na zarabianie pieniędzy, mogłem przeznaczyć na działalność własną, niekomercyjną. W momentach prosperity firmy mojej małżonki całą energię mogłem przeznaczyć na działalność twórczą. Ale gdy sytuacja staje się z jakiegokolwiek powodu trudna, reaguję na bieżąco i dostosowuję się do sytuacji, jakie niesie życie. Oczywiście za tym idą różne konsekwencje, bo w każdej chwili można wypaść z rynku, ale jest to generalnie problem wszystkich fotografów. Nie mają tego problemu tylko ci, którzy zajmują się wyłącznie fotografią użytkową. Znam takich i szanuję ich dorobek i warsztat. To są fajni ludzie, którzy dokonali określonego wyboru.

- Interesuje mnie moment, kiedy z jednej strony masz swoją określoną pozycję zawodową na płaszczyźnie fotografii teatralnej i użytkowej, a z drugiej strony zaczynasz zawężać nurt tak zwanej fotografii własnej do konkretnych zagadnień, konkretnej technologii i estetyki. Jak to się zaczęło?

- To zaczęło się w momencie podjęcia decyzji, że po studiach nie wrócę w rodzinne strony. Był to moment dosyć wyrazisty, moment odcięcia się od korzeni doświadczeń fotografii trzcianeckiej. Całość jednak dosyć płynnie rozkładała się na koniec lat 80. XX wieku. Owo odcinanie się było dosyć trudne, bo ta fotografia, którą wtedy wykonywaliśmy z bratem, będąc w Trzciance, zapewniała nam dosyć komfortowe warunki funkcjonowania w środowisku fotograficznym kraju. Uczestniczyliśmy w wielu wystawach, dostawaliśmy wiele nagród w konkursach, byliśmy rozpoznawalni, a ja nagle to przerwałem. Stwierdziłem bowiem, że z tego nie wynikają żadne perspektywy, bo przez ile lat można odbierać nagrody na tych samych konkursach. To mi nie wystarczało. Poza tym miałbym być w Trzciance trzecim fotografem, zaraz po moim mistrzu Królu i bracie Andrzejcu? A przecież tam było jeszcze paru innych fotografów. Wiedziałem, że muszę dla siebie poszukać innego miejsca. I nie chodziło o to, że odrzucałem reportaże czy portrety, a zająłem się fotografowaniem wież ciśnień, ja raczej odrzuciłem całą swoją dotychczasową praktykę. Poradziłem sobie z tym w miarę łatwo, bo zmieniłem miejsce pobytu i ta moja aktywność fotograficzna była po prostu wygaszona. Poświęciłem się głównie studiom, zajmowałem się czytaniem książek i nadrabianiem zaległości, które mi się wytworzyły w Technikum Samochodowym. Tym samym fotografowałem mniej, ale też starałem się znaleźć inną formę dla swojej fotografii. Potem, nagle, na początku lat 90., zorientowałem się, że z fotografii kreacyjnej („Łódź Kaliska” nazywała to performance do fotografii), którą wtedy uprawialiśmy

w Trzciance, przeszedłem na pozycję dokumentalisty. Sam siebie nieco tym zaskoczyłem. Dziesięć lat później dowiedziałem się, że na początku lat 90., nie zdając sobie z tego specjalnie sprawy, zacząłem uprawiać fotografię dokumentalną, nie mając ani kontaktu z tą myślą, ani z tą fotografią. Był to wynik moich własnych poszukiwań. Ja po prostu zacząłem poszukiwać innej formy, używać innych aparatów, stąd też ten duży format.

- Przejście z fotografii małoobrazkowej i migawkowej na duży format, z długimi czasami ekspozycji, nie zdarza się codziennie.

- Zaczęło się od tego, że mój brat Andrzej pojechał, chyba w 1987 roku, na plener fotograficzny do Książa zorganizowany przez Wojtkę Zawadzkiego. Wrócił stamtąd z wiadomością, że ludzie tam fotografują dużymi, starymi aparatami, które gdzieś tam pojawiały się jeszcze w zakładach fotograficznych. Kiedy my zbieraliśmy jakieś kosmiczne kwoty na zakup aparatu typu Praktica czy Pentax, to nagle okazało się, że można fotografować starym aparatem przedwojennym, który jest praktycznie poza jakąkolwiek rynkową wartością. Dla mnie to było jak objawienie, że można fotografować w inny sposób. Uwierzyłem, choć tego nie widziałem. Wkrótce zdobyliśmy z bratem taki właśnie skrzynkowy aparat do zdjęć wielkoformatowych i kiedy Andrzej zajął się w końcu lat 80. swoją nową miłością, czyli komputerami, ja przejąłem po nim aparat pochodzący z Komendy MO w Trzciance, który służył do fotografowania przestępców. Jest to drewniany Union Classic, który mam do dzisiaj i którym nadal fotografuję. Ta konsekwencja jest może godna lepszej sprawy, ale tak mnie to zafascynowało, że do dzisiaj jestem temu wierny. Z tym wyborem wiązała się rzecz jasna zmiana technologii. W sumie, wszystko razem, a więc wybór aparatu, zmiana technologii, zmiana miejsca pobytu, poszukiwanie własnej drogi, pewnie

trochę na przekór, żeby się odciąć, żeby zakwestionować to, co było wcześniejszym doświadczeniem – wszystko to sprawiło, że zacząłem trochę od nowa budować swoje miejsce w fotografii.

- Fotografia użytkowa, którą uprawiałeś z bardzo prozaicznych powodów, utrudniała ci w jakikolwiek sposób znalezienie własnej drogi w obrębie działań artystycznych?

- Protestuję przeciwko takiemu stawianiu sprawy, ponieważ ograniczenia komercyjne, nawet wymagania najgłupszych klientów nie zwalniają nas od myślenia. W najgłupszym i trywialnym zleceniu, jakim może być etykieta na dżem lub butelkę taniego wina, też jest miejsce na umieszczenie odrobiny siebie.

- Na odrobinę artyzmu?

- Jakkolwiek to nazwiemy. To są fałszywe opozycje rozumienia działalności, także działalności fotograficznej, w takich dwóch nieprzenikalnych światach. To byłby stan idealny, ale życie jest bardziej skomplikowane. Ja zdaję sobie sprawę z faktu, że te dwa światy są rozdzielne. Moja własna działalność, powiedzmy ta artystyczna, jest dla mnie przestrzenią wolności i samorealizacji. I tam rzeczywiście klienci zamawiający nalepki na dżem nie mają wstępu, ale my mamy wstęp na drugą stronę, mamy dostęp do ich świata. I to jest dla mnie też ważne. Ja to doceniam. Miałem na przykład możliwość zjeździć cały kraj i fotografować odchodzącą Polskę z wielkiej płyty i moment pojawienia się elewacji ze szkła i aluminium. Mam w swojej dokumentacji setki zdjęć o tym jak powstaje nowa architektura, różnej zresztą jakości, ale to dla mnie było fascynujące, że miałem taką możliwość. A ponieważ się do tego przykładałem i robiłem to solidnie, to owo

dokumentowanie przemiany w architekturze zajęło mi kilka lat. Nie zrezygnowałem jednak z możliwości umieszczenia w tym wszystkim odrobiny siebie, swojego ducha, swojej własnej estetyki. Dlatego też bycie w kontekście zamówienia, bycie w kontekście pracy nie zwalnia nas od tego, żeby być sobą. Nie wyobrażam sobie, abym mógł w takich sytuacjach traktować te działania jako coś gorszego i oglądać je wyłącznie przez pryzmat zarobionych pieniędzy.

- Ja nie mam takich podejrzeń ani wobec ciebie, ani wobec innych moich kolegów, fotografów czy malarzy, ponieważ także moje własne doświadczenie zawodowe podpowiada mi, że bez dobrego rzemiosła i fachowości nie zrobi się żadnej dobrej komercji. Po prostu nie ma takiej możliwości.

- Zgadzam się. Nie ma. Ale niektórym się wydaje, że bez dobrego rzemiosła można zrobić dobrą sztukę. I to jest też temat na chwilę rozmowy.

- No właśnie. Jak to z tym jest?

- Z tym jest tak, że często – a doświadczam tego we własnej praktyce fotograficznej – w sztuce istnieje konieczność znalezienia nowego języka, a ta konieczność wymusza często działania ekstremalne, w postaci... na przykład zakwestionowania oczywistej konstrukcji obrazu, szukania środków wyrazu, które przeczą estetyce komercyjnej. To jest naturalna droga. I tak właśnie dzieje się w muzyce, w teatrze, w filmie. A jest to trudne, bo realizując te dwa paradygmaty estetyczne w obrębie jednej osoby, czasami można się otrzeć o schizofrenię. U mnie ta nieprzenikalność polega generalnie na nieużywaniu w mojej fotografii zapisu cyfrowego. To jest podstawa. W sumie to nie jest istotne, bo gdy nie było jeszcze „cyfry”, to

podział ten zachodził, z małymi wyjątkami, na linii kolor i zdjęcia czarno-białe.

- Albo mały obrazek i duży format.

- Na przykład. Tyle że u mnie ten akurat podział nie zachodził, bo ja fotografowałem komercyjnie dużym formatem. Ponieważ w tym się wyspecjalizowałem, to być może moje trwanie przy zapisie analogowym jest powodowane tym, że ta jakość, którą uzyskiwałem dzięki dużym kamerom, nie ma porównania z niczym innym. Tak więc granice technologiczne są ważne, bo one w prosty sposób wyznaczają te regiony, ale jest to też dalej posunięte, powiedzmy, gdy zachodzi kwestionowanie oczywistości zapisów, gdy pojawia się estetyka błędu, estetyka nonszalancji technologicznej – zdjęcia są szare, nieostre, mają specyficzną formę, taką na przykład, jaką w swoich fotografiach wypracował Paweł Żak. Mam na myśli odbitki litowe, do których on używa starych, przeterminowanych papierów. Żak uzyskuje dzięki temu nową wizualność, której w żaden sposób, nawet przy dużym wysiłku, nie da się wciągnąć w obieg użytkowy, komercyjny i tak dalej. Ona ma po prostu inny status na poziomie ostrości, szarości itp. Ja też to kultywuję w swoich fotografiach, które nazywam, autor-skimi czy własnymi.

- Stałeś się dzięki fotografii człowiekiem, który zapewne nigdy już nie wróci do pracy typu: siedzenie w biurze?

- To jest niemożliwe, bo w mojej świadomości zaszły trwałe, nieodwracalne zmiany.

- Jak bardzo te zmiany są głębokie?

- Nie wiem, bo nie potrafię tego zmierzyć, bo nie jestem w stanie sobie wyobrazić siebie w innej sytuacji niż ta, w której się aktualnie znajduję. Ja generalnie uciekam od samooceny, bo taka ocena jest nic nie warta. Trzeba by o to zapytać moją małżonkę, moją mamę, moich braci, pana Króla.

- Jak zatem postrzegają cię twoi najbliżsi?

- Ich trzeba by o to zapytać, Ale gdybym miał odpowiedzieć za nich, bo innej możliwości teraz nie ma, to myślę, że postrzegają mnie jako niezłego dziwaka, jako człowieka, który jest totalnie nieprzystosowany do rzeczywistości, który żyje w jakichś swoich własnych wizjach, a tak chyba nie jest, bo fotografia mimo wszystko, jak cała działalność twórcza, jest czymś bardzo konkretnym. Artysta-dziwak to jest fałszywe wyobrażenie, to jest taki mit, który narasta jak huba. On jest tworzony przez tak zwanych „normalnych” ludzi, którzy są przekonani, że artysta musi być kimś wyjątkowym, wybitnym, nawiedzonym i tak dalej. Ja myślę, że tak nie jest, że my jesteśmy normalnymi ludźmi, jak wszyscy inni, tylko mamy specyficzny sposób realizacji naszych celów. On jest trochę odmienny od potocznie pojmowanego standardu, ale nie jestem przekonany, czy aż tak bardzo odmienny. To są jakieś takie mity, które postrzegają nas jako „niebieskie ptaki”, które nic nie robią, mity, z których wynika, że jesteśmy pasożytami. To jest jakieś pokłosie modernizmu, a nawet romantyzmu. Potem jeszcze buduje się jakieś mury mentalne w rodzaju: on jest inny, więc nie mamy wspólnego języka.

- Ale to jest nieprawda.

- Oczywiście, że nieprawda. Ja uwielbiam bywać na tak zwanych motywach ze swoją dużą kamerą, bo trzy czwarte spędzanego w danym miejscu czasu zabierają mi rozmowy ze spotykanymi tam ludźmi. Rozmowy o bardzo różnych rze-

czach, niekiedy bardzo interesujących. Jestem przekonany, że jakbym był reporterem chwytającym moment, to nie byłbym w stanie nawiązać kontaktów z tymi wszystkimi sympatycznymi osobami i wysłuchać tych wszystkich opowieści, które są od lat moim udziałem.

- Reporterska fotografia migawkowa w zasadzie uniemożliwia jakikolwiek dłuższy kontakt z otoczeniem.

- Bo się izolujemy od tego otoczenia przez aparat, który stale mamy przy oku. I to jest paradoks, ponieważ wielu kolegom uprawiającym fotografię migawkową wydaje się, że to my jesteśmy odizolowani od świata czarną płachtą, że jesteśmy hermetyczni, że boimy się ludzi, co jest oczywiście nieprawdą i co chciałbym w tym momencie zdecydowanie zdemontować.

- W sumie niewiele osób fotografuje kamerami wielkoformatowymi, ale z drugiej strony odnoszę wrażenie, że coraz więcej osób próbuje tej właśnie fotografii wielkoformatowej. Dlaczego tak się dzieje?

- Widzę tu kilka powodów. Przede wszystkim fotografia cyfrowa z tą swoją łatwością zapisu powoduje, że każdy może bezkarnie być fotografem, bez jakiegokolwiek wiedzy i przygotowania oraz niemal bez kosztów. Tę analizę można przeprowadzić od podstawy, czyli od czynnika ekonomiczno-materialnego, bo to jest tutaj najważniejsze. Chodzi o strategię odróżniania się. W fotografii cyfrowej bardzo trudno jest wypracować własny styl, używając tego sprzętu. Oto najbliższy znany mi przykład Andrzeja Dragana z Konina, który jako jeden z niewielu umiał wypracować swój styl w obrębie fotografii cyfrowej. Teraz, będąc na warsztatach w Licheniu, poznałem jego kolegę Janusza Tomczaka, który z Draganem w czasach młodości brał udział w działaniach Sceny

Komputerowej tak zwanej Demosceny. Janusz wiele mi opowiadał, jak Dragan te cyfrowo-artystyczne działania komputerowe, którymi kiedyś się razem zajmowali, potrafił później wykorzystać do twórczej działalności fotograficznej czy nawet je skomercjalizować. I jest to jedyny bliżej znany mi przypadek nowatorstwa i znalezienia własnego języka w obrębie technologii cyfrowej. Być może są inni fotografowie, którzy osiągają podobne wyniki, ale na pewno nie jest to zjawisko powszechne. Natomiast w fotografii wielkoformatowej przez to, że nas jest mniej, że to jest technologia ręczna, manualna, łatwiej jest wypracować własną stylistykę.

- Może jakiś przykład?

- Przykładem pierwszym z brzegu, jest powiedzmy Bogdan Konopka, najbardziej rozpoznawalny fotograf wielkoformatowy, z którym koledzy bardzo często mnie porównują. Nie ma w tym złośliwości, ja się też o to nie obrażam. Z Bogdanem Konopką łączy mnie pewna anegdota. Otóż poznaliśmy się wiele lat temu na Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze. On dokumentował swój zaprzyjaźniony zespół, a ja swój. Chwilę porozmawialiśmy, nie wiedząc wzajemnie o sobie, że jesteśmy fotografami wielkoformatowymi. Myślę, że ani jego, ani moja działalność nie była wtedy na tym poziomie, na jakim jest teraz. Później każdy z nas robił swoje, a teraz bywam porównywany do niego. Bywa i tak. Konkludując, należy podkreślić, że na postawiony przez ciebie problem składa się czynnik ilościowy i odróżniający. W zalewie tego, co można obejrzeć na przykład na różnych portalach fotograficznych w Internecie, ambitni czują potrzebę ucieczki z tego getta cyfrowego, gdzie jest pełno wszystkiego. Tak więc, powtórzmy – łatwiej jest wypracować własną estetykę, gdy używa się procesów długotrwałych, wymagających czasu, wiedzy i poświęcenia. Są to procesy, które leżą po stronie natury, a natura stwarza możliwość przypadku. W naturze nie

istnieje Photoshop. Pamiętam, że kiedyś wdałem się z Maciejem Kuszalą, moim kolegą i wybitnym fotografem poznańsko-stargardzkim, w dyskusję, zresztą zupełnie niepotrzebną, na temat tego, żeby nie robić hybrydyzacji, żeby to wszystko było naturalne, że ważna jest kopia stykowa albo wykonana pod powiększalnikiem. Gdy natomiast łączymy negatyw analogowy z – na przykład – drukiem cyfrowym, wkraczamy w rodzaj niepewności, gdyż błędami możemy manipulować, udając „naturalność”. Stąd pewnie rodzi się zainteresowanie dużym formatem, choć ja bym tego nie przeceniał, bo to jednak nie jest masowy ruch.

- Może, ci, których na to stać, robią to ze szlachetnego snobizmu, albo z ciekawości?

- To nie jest kwestia finansowa, bo to jest tania technologia. Najtańszy listek negatywu do mojej kamery kosztuje dwa złote, a chemia na pewno jest tańsza niż wydruk cyfrowy na dobrym atramencie. Sam zaś aparat wielkoformatowy, taki na przykład jakim ja się posługuję, można dziś kupić za parę złotych.

- Stare aparaty są tanie, ale pewnie pasjonaci chcieliby mieć jednak kamery wyższej klasy, a takie superkamery do tanich nie należą.

- Superkamery też staniały. Ja mam nowoczesny sprzęt wielkoformatowy, ale z premedytacją używam tego drewniaka, który ma dla mnie większe wartości użytkowe. Jest lżejszy, poręczny...

- I efekty takie same?

- Porównywalne, ale dla widza nieistotne. Pamiętajmy, że dla mnie ważna jest droga dochodzenia do fotografii, cała ta

manualność, procesualność. Ja się posiłkuję niekiedy terminami, już nie z filozofii, ale z alchemii czy ezoteryki, że to jest trans-substancjonalność, bo ja przekształcam jedną materię w drugą, jak ci, co chcieli kiedyś wynaleźć złoto czy kamień filozoficzny. Dla mnie fotografia polega na tym właśnie, w tym tkwi jej urok, że to jest proces. Ja nie oddzielam drogi od efektu. Dla mnie ważniejsze jest fotografowanie i stąd mam całe szafy negatywów, natomiast odbitek robię 30-40 na dwa lata i z tego staram się robić wystawę mniej lub bardziej udaną. Etap negatywu to dla mnie w zasadzie końcowy proces. Patrząc na ten negatyw, widzę, że wszystko z nim jest ok, więc uznaję proces za zakończony. Z tego też powodu taki sam los na razie spotkał negatywy z Lichenia.

- Przyszła pora, aby zająć się tym, co ty nazywasz własną fotografią, swoim fotografowaniem. Możesz podjąć próbę autozdefiniowania się?

- To jest dla mnie trudne, bo o ile łatwo mi zdefiniować, opisać fotografię nieżyjącego już przyjaciela Irka Linde, nawet na przykładzie choćby tylko 20 jego zdjęć z ostatniej wystawy w Wągrowcu, to gdy chodzi o mnie samego, zaczynają się pewne problemy. Ja mogę tylko naświetlić pewien kontekst, ponieważ nie jestem zwolennikiem odkrywania siebie, a zatem pozbawiania ludzi przyjemności obcowania ze mną poprzez moje zdjęcia. Na moich noworocznych, czy świątecznych pocztówkach własnej produkcji, których wysyłam corocznie 50, wszystko o mnie jest na moim obrazie, dlatego i tym razem chciałbym, żeby wszystko, co mam do powiedzenia, było na obrazie, na fotografii. Może to jest megalomańskie i zbyt ambitne założenie, szczególnie w przypadku takich fotografii, jak ostatnia moja praca, kumulacja zimujących agaw w przedsionku bazyliki licheńskiej, która to fotografia może sprawić odbiorcy pewną trudność, ale jeżeli będzie tu napisanie: Licheń, 6 lutego, 2010 rok, to docieklivi

odbiorca być może zacznie się zastanawiać, dlaczego Biegowski nie zrobił zdjęcia w sposób referencyjny, pokazujący bazylikę. I to jest dla mnie najważniejsze, żeby starać się zaproponować potencjalnym widzom mojej fotografii nie jakieś formalne ekstazy, żeby ich olśnić ferią kolorów i formą, tylko żeby zaproponować im myślenie. Niech się zastanowią, dlaczego Biegowski zrobił w Licheniu jedno zdjęcie, na którym jest masa kaktusów? Ano dlatego, że to jest kumulacja, że to jest przepych, że to jest taka moja synteza bazyliki w Licheniu. Wszystko jest za duże, za bardzo stłoczone i egzotyczne. I o to właśnie chodzi mi w mojej fotografii, żeby nie pokazywać na zdjęciach urody tego świata, która to uroda oczywiście jest ważna, ale ona dla mnie ważniejsza jest w realu. Mogę pokazać swój zachwyt nad rzeczywistością, ale ja nie mam potrzeby pokazywać tego w fotografii. Ludzie, którzy są czasami zawiedzeni, kiedy oglądają moje zdjęcia, na przykład na tych kartkach świątecznych, które sprawiają im jakiś kłopot swoją stylistyką czy estetyką, nie przekraczają często bariery zastanowienia się, dlaczego on to robi tak i w ten sposób? I dlaczego od 20 lat przysyła nam jakieś upiorne...

- Dziwolągi?

- Tak, dziwolągi, które ja nazywam kuriozami. Bo to jest fotografia kuriozalna, zwłaszcza w kontekście świąteczno-noworocznym. Znam parę osób, którym się to podoba, ale ja nie używam takiej kategorii estetycznej, bo ja nie robię fotografii po to, żeby się podobała. Ja robię fotografię po to, żeby zainspirować do myślenia. To jest moja próba interpretacji rzeczywistości, bo dla mnie fotografia jest sposobem komunikacji. To jest mój język, którym próbuję się nieporadnie komunikować ze światem. Poprzez fotografię nie chcę opowiadać żadnych historii, ale chcę prowokować do myślenia.

- Jak się to ma do twoich tematów, czy raczej motywów? Dlaczego stare obiekty przemysłowe? Dlaczego wieże wodociągowe? Dlaczego cykle, bardzo niekiedy rozbudowane?

- To jest dosyć proste. Wynika to z jednej strony z moich zainteresowań formą architektoniczną, a z drugiej strony – z inspiracji. A one, jak to zwykle bywa, są dosyć prozaiczne. Pamiętam, na przykład, gdy zaczął się budować „Stary Browar”. Ja wiedziałem, że to tam jest, ale nie miałem motywacji, żeby to zebrać do kupy, sfotografować i utrwalić. Motywacja pojawiła się wtedy dopiero, gdy przyjechałem do Poznania po wakacjach i zobaczyłem, że nie ma już starego browaru, nie ma tego miejsca, gdzie jako studenci chodziliśmy na piwo. Dla mnie to było uroczne miejsce, gdzie siedzieliśmy na jakiejś rurze ciepłowniczej z miejscowymi – jak to ładnie określa Roch Sulima – członkami napowietrznej wspólnoty alkoholowej, rozmawiając o sztuce i o życiu. I nagle zobaczyłem, że tego miejsca nie ma i że przyszedł wielki biznes, zawłaszczył to miejsce, a ze starego browaru została tylko nazwa wpisana w nowy kontekst. Będąc już spóźniony o ten jeden obiekt, chciałem dać świadectwo, chciałem coś zakomunikować, ale też swoim tekstem z katalogu wystawy rozpocząłem jakąś tam dyskusję o tego typu sprawach i zjawiskach. A zjawisko było uderzające: przychodzi nowy inwestor i on jest zbawcą, bo ratuje ten stary browar. Zabytek staje się swoją antytezą. Tam przecież nie ma nic z tego dawnego browaru. To właśnie pozwoliło mi sformułować pewną myśl, że tej warstwy wyłącznie dokumentalnej bym nie przeceniał. Ona jest – w takim sensie, jak to Jan Kott napisał – ważna, bo „ten mały kawałek papieru okazał się często trwalszy od domów z cegły i betonu”. Mam parę takich obiektów na swojej fotografii, które już nie istnieją (a które są w moim katalogu wystawy „Znikające miasto”), ale to nie było najważniejsze. Najważniejsze jest to, żeby pokazać ludziom, że nie musi być tak, a chodzi o różne

miejsca, że one nie muszą być tak totalnie zmiążdżone i przemielone przez maszynkę biznesu, a my się nie musimy z tego cieszyć i nie musimy tego akceptować, i nie musimy wielbić dobroczyńców, którzy tak właśnie te miejsca wykorzystali. Według mnie to jest oszustwo i dlatego dałem wyraz swojej niezgody na taki sposób traktowania przestrzeni publicznej. I to w następnej wystawie, „Antropologia Poznania”, jeszcze bardziej chciałem poddać pod dyskusję i zapytać, czy – jak napisałem we wstępie do katalogu – tak ma być, że „radykalne wizje rewitalizacji roztaczane przez deweloperów, odczytywane są jak prorocтва wybawienia, gdzie bez liczenia się z rzeczywistymi potrzebami lokalnej wspólnoty powstają egzotyczne, wyizolowane enklawy”? Chciałem zapytać, czy to jest dobre rozwiązanie? Tak więc staram się w ramach swoich możliwości nie uciekać od odpowiedzialności, staram się sygnalizować i wskazywać, choć jest to wołanie na puszczy, bo nie mam w tej materii żadnych niemal możliwości medialnych.

- Inny obszar znikającej tu i ówdzie rzeczywistości, to wieże wodociągowe, które fotografujesz od lat. Masz ich już około 150 z 800, które istnieją na terenie Polski.

- Podobno jest osiemset. Sądzę, że razem z wieżami kolejowymi, które ja fotografuję fakultatywnie, bo one są typowe. Natomiast wieże miejskie różnią się między sobą. Nie spotkałem, jak dotąd, dwóch takich samych. Dokumentowanie tych obiektów zrodziło się z pomysłu, że te wieże stoją często pośrodku miast i są tak oczywistym fragmentem krajobrazu miejskiego, że większość mieszkańców ich zwyczajnie nie dostrzega. Taka jest rola fotografa. Unaocznic to, co jest oczywiste, a czego nie widzą inni. Pokazać obiekty, które stoją w środku miasta jak wielkie fallusy, ale z którymi nie bardzo wiadomo, co zrobić. To jest ta podstawowa moim zdaniem

funkcja fotografa. Stąd też pewna uwaga ogólniejszej natury. Te miejsca, które ja fotografuję, one często takie właśnie są – absurdalne, surrealistyczne, a właściwie są to „nie-miejsca”, jak mówi o nich niemiecki hermeneutyk Bernhard Waldenfels. Są to antytezy tych miejsc, które są uświadamiane, którym nadawana jest pewna ranga, pewne znaczenie. Są to nie-miejsca w sensie negatywnym, w sensie antytezy. To jest głównym tematem moich zdjęć, skupienie się na tym, co jest wyparte ze społecznej świadomości i zwrócenie uwagi na fakt, że być może wyparte jest niesłusznie.

- Podczas warsztatów w Licheniu, prezentując swoje zdjęcia, użyłeś określenia, pewnie jako rodzaj skrótu myślowego, że „im gorsze są moje zdjęcia, tym są lepsze, a wykonuję świadomie określone czynności, aby one takie właśnie były”. Wcześniej, próbując znaleźć klucz do twojej estetyki fotograficznej, zapytałem Władka Nielipińskiego, jak scharakteryzowałby cię jednym zdaniem. Władek powiedział wtedy coś takiego: „Boguś robi szare, smutne, upiornie nieładne zdjęcia, na których jest nieustająca szaruga, ale on to potrafi uzasadnić i ma do tego własną filozofię”. Chciałbyś do tego coś dodać?

- Sprawa jest dosyć prosta. Ja nieśmiało do tego się zbliżałem, definiując tę moją fotograficzną schizofrenię. W tym tkwią źródła sprawy, o którą pytasz. A poza tym, ta – jak ją nazywam – antyestetyka ma długą tradycję w kulturze europejskiej. Ona się rodzi ze sprzeciwu, czy niezgody na funkcjonowanie po tej drugiej stronie. Rozwinę to w kategoriach szukania języka, który nie wpisywałby się w te, już zajęte miejsca przez konwencje użytkowe. Kiedyś, dawno temu, nie było tego rozdzwięku. Było tak, że ta doskonałość i perfekcja była miarą jakości samego dzieła, ale też nadawała rangę i znaczenie wytwórcy. W fotografii jest tak samo i dlatego ja to traktuję jako pewną kategorię ilościową. Te miejsca, gdzie podąża-

nie za doskonałością techniczną wyczerpało się, przestały się rozwijać, bo...

- Bo lepiej się nie da.

- Tak, tak. Pewne obszary zostały już wypełnione dziełami, które doszły do granicy własnych możliwości technicznych. W tym momencie zjawiała się fotografia, która uwolniła malarstwo od potrzeby rejestrowania i opisywania rzeczywistości. Fotografia przejęła tę funkcję, ale potem i w samej fotografii ta doskonałość techniczna i perfekcja, przestały być postrzegane jako coś pozytywnego, przynajmniej w moim odczuciu. Ale istnieją obszary, gdzie ta doskonałość jest niezbędna, czyli w reklamie, w fotografii dokumentalnej.

- W fotomontażu.

- Na przykład. I to, co ja robię, to jest ten, istniejący chyba od czasów romantyzmu, nurt kontestacji. Przeciwwstawienie natury kulturze. Wcześniej powiedziałem już, że dla mnie taka fotografia znajduje się po stronie natury i po stronie dzikości. To nie jest dążenie za perfekcją. Może w tym jest odrobina przekory. I ta fraza „czym gorzej, tym lepiej”, to jest taka etykieta na użytek masowego odbiorcy. A naprawdę to jest tak, jak powiedział Picasso, że gdy miał pięć lat, to rysował jak Rafael i musiał całe życie poświęcić na to, żeby stać się Picassem. Analogia może jest zbyt duża w stosunku do mojej fotografii, ale pokazuje mechanizm niszczenia w sobie doskonałości, przewyższania jej i nabywania umiejętności wypowiedzenia się tym innym językiem – niedoskonałym, chropowatym. Jest to doświadczenie naszej codzienności. Słuchamy przecież takiej muzyki, oglądamy takie filmy. Podejrzewam jednak, że i ta estetyka w którymś momencie się

wyczerpie. Ona u mnie też już dociera do pewnego wyczerpania, w sensie takim, że...

- Że gorzej się nie da.

- Tak, nomen omen. Że to prowadzi dalej już tylko do czarnej plamy, że ocieramy się o granicę niezrozumienia, że ta granica nieprzedstawionego jest już przekroczona. Ale to jest takie balansowanie, bo to w sumie też jest szukaniem własnego języka, własnej formy, własnej szarości, własnej tonacji. Dla mnie jest to ważne, bo poza takim prostym odróżnianiem się od fotografów, którzy pracują w innej technice, chciałbym, żeby to było znaczące, żeby to było częścią konstrukcji wypowiedzi. Wypowiadam się poprzez formę, jaką wywołuje tego typu fotografia, a ta forma jest znacząca, bo to nie jest przypadek. A to jest część oddziaływania. Dla mnie akurat nie jest najważniejsze, co jest na tej fotografii, co jest przedmiotem zdjęcia, tylko jak to jest fotografowane. Bo cały swój wysiłek wkładam nie w znalezienie się w jakimś egzotycznym miejscu, w jakimś wyjątkowym czasie, staram się znajdować w miejscach typowych, przeciętnych, pozbawionych sensu, właśnie w „nie-miejscach”. I staram się sprawdzić – ale to już jest kwestia oceny tych, którzy będą oglądali moje zdjęcia – czy to mi się udaje, czy nie. Ale przynajmniej próbuję i staram się rozwijać swoją własną interpretację w myśl tego, że nie „co”, tylko „jak”. W każdym razie myślę, że nie jestem wyjątkowy w swej odmienności. Znam wiele osób, które fotografują w podobnych konwencjach, mam tylko nadzieję, że się pięknie odróżniamy w jakiś sposób. A swoją drogą nie zmienia to faktu, że pewnie któregoś dnia wszystko to zwyczajnie mi się znudzi i wtedy zacznę robić kolorowe, wyraziste zdjęcia. Na przykład w Licheniu zabrakło mi takiego narzędzia, którym bym mógł sfotografować ten bizantyński przepych. I tam bym chciał mieć dużą kamerę cyfrową, na której bym mógł oddać każdą grudkę złota.

- Rozumiem, że odczuwasz potrzebę szukania nowych środków wyrazu.

- Tak, bo przecież ja się nie urodziłem fotografem wielkoformatowym, który zawsze już będzie robił zdjęcia w myśl zasady, że im gorsze, tym lepsze. To jest tylko pewien etap w mojej drodze i myślę, że wreszcie kiedyś dobiegnie on końca i zrealizuję jakąś wystawę tego typu zdjęć – nazwijmy to tak – czym gorsze, tym lepsze – i zacznę potem robić co innego. Ja nie jestem niewolnikiem tego systemu widzenia świata i tego fotografowania.

- Przyjmuję ten oto fakt do wiadomości z pokorą i pełnym zrozumieniem. Wróćmy zatem do twojego 30-lecia fotograficznego. W fotografii masz pewne rzeczy gruntownie przećwiczone, sprawdzone, wiele spraw w fotografii przetestowałaś na różne okoliczności, masz wiedzę, doświadczenie, zrozumienie swoich własnych przemian i wyborów. Jesteś więc idealnym materiałem na kogoś, kto mógłby się tym wszystkim dzielić z innymi. Jak dalece dzielisz się swoimi doświadczeniami w czymś tak intrygującym, jak „Świetlica – Kolektyw Fotograficzny”?

- „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 się pojawiała, 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 klubo-kawiarni, 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 zaczął edukację od zamiatania izby, a kończył wyzwalając 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 więc legło u podstaw idei nazwanej „Świetlicą”?

- 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 wspominałem, ale dopiero poznanie Pawła Kosickiego wyzwoiliło pewną dynamikę, która pchnęła sprawę do przodu. Dobrą nowinę o powstaniu „Świetlicy” głosiliśmy przede wszystkim wśród znajomych. Do projektu zaprosiliśmy kilka osób, które znaliśmy 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 Harem-

za. Radek Anger i Olga Grzelak to najmłodszy wiekiem i świeżym 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 zaglądają 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” ma jakąś, nazwijmy to tak, strukturę organizacyjną, czy jest pod tym względem ciałem dynamicznie kreatywnym, ale i nie do końca określonym?

- „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 „Meskal” 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 zdevaluowała, 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.

- Czego dotyczy druga z tych utopii?

- 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. 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 pozbyć 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.

- O co jeszcze chodzi w utopii materiałowej?

- W utopii materiałowej kwestionujemy postępowanie w sensie ogólnocywilizacyjnym. Wróciliśmy do kamery obskury, do której wkładamy rolkę papieru, używamy go jako negatywu i naświetlamy na przykład sześć godzin. My świadomie spowalnimy ten proces, kwestionujemy ekonomię i czas. Zamieniamy relacje, bo dla nas ważna jest droga, ważne są relacje z otoczeniem. Zyskujemy określoną wartość, tracąc zdobycze 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 Kamery Obskury. Przynajmniej jeszcze przez rok chcemy wykonać około 50 wielkoformatowych fotografii, a potem zrobić wystawę i całość jakoś podsumować.

- Podczas finału konkursu fotograficznego „Moja Wielkopolska” pokazaliście w galerii WBPiCAK kilka

dużych prac, które nie przypominały tradycyjnej fotografii.

- To był drugi nasz projekt, który nazywa się „Zorki – prawdziwa historia”. My wykonujemy ten projekt rzeczywiście aparatem Zorki 4, a sama nazwa jest rodzajem gry znaczeń z „Projektem Zorka” Moniki Redzisz i Moniki Berezeckiej. Dodatkowo akurat wtedy pojawił się na ekranach kin film Agnieszki Holland i Kasi Adamik „Janosik, prawdziwa historia” i nas zastanowiła taka etykietyzacja. Bo jeśli coś nazwiemy prawdziwą historią, to ma to być *deus ex machina* rzeczywiście prawdziwą historią. Oczywiście jest to rodzaj zabiegu marketingowego. Dla nas „Zorki – prawdziwa historia” jest sposobem fotografowania kolektywnego, które – w skrócie rzecz ujmując – polega na tym, że każdy z nas fotografuje na tej samej klatce negatywu te same, wybrane motywy, ale po swojemu, dzięki czemu dokonuje się synteza indywidualnych spojrzeń, które tworzą jedno wspólne zdjęcie. Dzięki temu uzyskujemy obraz poza indywidualną świadomością.

- Szczerze mówiąc byłem wtedy zafascynowany tymi obrazami, ową przedziwną gmatwaniną warstw tworzących dosyć zagadkową całość.

- One, te obrazy, powstają poza naszą świadomością, bo nikt z nas nie wie, co będzie na końcu. I to jest też fascynujące w sensie tej utopii materiałowo-technologicznej, że to jest taki proces naturalny, że ta fotografia powstaje warstwa po warstwie, ale nikt nie może przewidzieć efektu finalnego. „Zorki – prawdziwa historia” ma już chyba cztery edycje. Nie wszystkie kończą się sukcesem, bo to cały czas jest rodzaj poszukiwania, jest to przewycięzanie stereotypowych sposobów rejestracji oraz stereotypowych wyobrażeń na temat fotografa i jego roli sprawczej.

- Czy w związku z tymi doświadczeniami, które są twoim udziałem przy okazji animowania „Świetlicy”, interesują się tobą na przykład krytycy sztuki, specjaliści od opisu i diagnozowania nowych zjawisk w świecie fotografii?

- Interesuje się tym Włodek Nielipiński, który darzy nas życzliwą sympatią i wspiera nas jak może. To jest trudny problem, bo takie życzliwe zainteresowanie i wsparcie ze strony krytyki lub szeroko rozumianych mediów, nie przychodzi od razu. Myślę, że jest jeszcze za wcześnie na próbę opisu i diagnozowanie zjawiska. My o to świadomie nie zabiegamy, nie mamy nawet własnej strony internetowej (mamy tylko jakieś skromne forum), bo – jak ustaliliśmy z kolegami – wolimy tworzyć trwałą legendę niż krótkotrwały produkt marketingowy. To jest nasza wspólna konkluzja.

- I to jest chyba słuszna koncepcja. Mówię „chyba”, ponieważ nie wiem, co w tej kwestii przyniesie czas, jak rozwinie się idea „Świetlicy”.

- Po prostu chcemy mieć w „Meskalu”, który wreszcie przenosi się w okolice BWA, do lokalu po „Kresowej”, w miarę trwałe przytulisko. Chcemy, aby każdy, kto ma związek z fotografią, wiedział, że „Świetlica” zbiera się tam w każdy ostatni poniedziałek miesiąca o godzinie 20. Jak będziemy mieli za dwadzieścia lat długie siwe brody i laski, to mam nadzieję, że ta nasza legenda będzie tam nadal trwała, jak trwa do dzisiaj legenda na przykład Bohumila Hrabala w praskiej piwiarni „Pod Złotym Tygrysem” (z całym szacunkiem dla różnicy), że nadal będziemy tam mieli swoje miejsce. Dlatego też nie zabiegamy na razie o nic więcej. Nasz „Obscur” stoi w BWA i tam mamy jakieś wsparcie logistyczne. To nie zmienia faktu, iż mamy świadomość, że BWA jest instytucją do pro-

mowania uznanej sztuki, o społecznym wysokim statusie. My jesteśmy na początku drogi, ale jesteśmy otwarci.

- Mnie, jako obserwatora i szczerego miłośnika fotografii, próbującego coś tam praktykować własnymi, skromnymi środkami, fascynuje wasza odwaga pójścia w twórczą przygodę, a przede wszystkim w przeciwną stronę niż cała reszta fotograficznego Poznania.

- To jest celowe i świadome. Ja zawsze to podkreślam, szczególnie wobec osób, które mają wątpliwości i wahają się, że takich fotografów jak każdy z nas, to jest tysiące w Polsce, a „Świetlica” jest tylko jedna. Realizujemy tę swoją utopię z wiarą i przekonaniem, że to ma sens, choć ja nie mam oglądu całości zjawiska. Być może w Bytomiu albo w Chorzowie jest coś podobnego, ale pewne jest, że nasz projekt nie powstał w wyniku zafascynowania tym, o czym nie wiemy.

- Jest coś w waszych działaniach, co wkracza w obszary rozważań teoretycznych, gdzie bada się wartość i znaczenie określonych idei?

- Była taka podstawowa dyskusja w „Świetlicy” o tym, jaką ma wartość to, co robimy w ramach fotografii kolektywnej. Próbowaliśmy badać to zagadnienie także od drugiej strony, zastanawiając się, czy złożenie warstw będzie tym samym, co osiągamy poprzez kolejne naświetlanie tego samego kawałka negatywu. Dla mnie na przykład jest czym innym złożenie w Photoshopie dziesięciu warstw obrazów zrobionych pojedynczo, bo nie ma w tym nieprzewidywalnego idiomu, postulowanej przeze mnie naturalności, czy dzikości fotografii, która się objawi na końcu. Albo się nie objawi. My jednak ciągle próbujemy.

- Samo podejmowanie takiej próby już jest wartością. W końcu większość fotografów nie podejmuje podobnego ryzyka.

- Ale bez ryzyka nie ma zabawy. Sądzę, że wszelkie działania w obszarze twórczym czy artystycznym wymagają ryzyka. Można podążać autostradą, ale tam już byli przed nami ci wielcy. Tak więc być polskim Cartier-Bressonem nie jest moją ambicją. Ja nie jestem do końca przekonany, że podążam właściwą drogą, ale mam świadomość własnego ryzyka. Wiem, że w ramach „Świetlicy” ryzykujemy kolektywnie i dlatego tym bardziej jest to dla mnie ważne, że będąc członkiem „Świetlicy” ryzykuję nie tylko za siebie. Nikt z nas nie ma pewności, jak to będzie dalej.

- Rozumiem, że godzicie się na to solidarnie?

- Różnie to z tym bywa. To jest cały czas twór dynamiczny i dialogiczny. Różne mamy dyskusje. Czasem bardzo burzliwe.

- W tym też jest chyba wartość.

- Jest wartość. Ja przynajmniej tak to postrzegam, staram się nie obrażać i konstruować w oparciu o te dwie utopie wyrazisty program. A kolegów, którzy powątpiewają, staram się mobilizować do działania. Dlatego to jest wartość. Sama droga jest wartością. Moje doznania wyniesione z działania kolektywnego i z działań z „Obscurem”, są dla mnie wartością niezaprzeczną. Być może okaże się kiedyś, że ta fotografia i nasze odczucia, które zostaną po „Świetlicy”, są wartością trzeciorzędą. To, co po nas być może pozostanie, Witkacy nazywał gówienkami na drodze. A zatem to co jest drogą, jest chyba ważniejsze. A jeżeli coś przy okazji nam się uda zrobić,

co – jak powiedziałeś – podoba się tobie i jest inne, to chwała nam.

- Podoba mi się w takim znaczeniu, że to nie są pocztówki, słodkie krajobraziki, upojne zachody słońca.

- My w „Świetlicy” mamy z tym pewien problem metodyczny. Rozpoczynamy właśnie dyskusję na temat, jak w ramach tych nawet środków, którymi dysponujemy, nie popaść właśnie w estetykę pocztówki. To jest ważne, żeby mieć cały czas azymut na właściwy kierunek.

- Nie wiem, czy powinienem w tym miejscu wyrazić takie opinie, ale to, co robi „Świetlica” jest dla mnie fascynujące.

- Dla mnie też, choć problem jest bardziej złożony. Parę dialogów wcześniej powiedziałem, że w tym też tkwi pewne niebezpieczeństwo. Można tu wpaść w rutynę, w powtarzalność i zafiksowanie się, że to ma czemuś służyć.

- Ten proces można pewnie jakoś kontrolować?

- Pewnie można, ale on nie jest zdefiniowany raz na zawsze. Tu już posługujemy się tą kalką myślową, że „czym gorzej, tym lepiej”, więc trzeba pamiętać, że ten proces też może być niebezpieczny, jak wszystko, co jest w nadmiarze. Piotr Skrzynecki mówił, że nawet zupa pomidorowa w nadmiarze może być szkodliwa.

- Ale skoro ty jesteś świadom tych niebezpieczeństw, to macie pewien wentyl bezpieczeństwa, który nie pozwoli zboczyć wam w ślełą uliczkę.

- Dlatego o tym dyskutujemy. I to jest fascynujące, że możemy o tym rozmawiać i kierować naszymi działaniami, mimo że one są nieprzewidywalne. Takie oto towarzyszą nam paradoksy.

Jesteś człowiekiem, który edukuje adeptów fotografii w bardzo konkretnych, rzeczywistych sytuacjach, jak warsztaty fotograficzne dla początkujących, młodych ludzi. Byłem świadkiem twoich działań w Licheniu właśnie i odniosłem wrażenie, że robisz to z dużym zaangażowaniem i w sposób niezwykle interesujący. Kim jesteś, gdy stajesz oko w oko z kilkunastoma uczestnikami takich warsztatów i musisz ich otwierać na świat fotografii, niejednokrotnie *ab ovo*?

- Chciałbym być dla nich przewodnikiem po fotografii w takim sensie, w jakim u Strugackich Stalker jest przewodnikiem po świecie, który ma na przykład zaburzone prawa grawitacji. Ja mam świadomość, że dla tych młodych ludzi mój świat jawi się często jako świat bez grawitacji, że ta grawitacja w tych zonach jest zaburzona. I ta moja fotografia dla nich może być trochę światem na opak. Takim Bachtinowskim światem na opak, który ja staram się im przybliżyć i pokazać im, że istnieje inna możliwość. Też staram się być sobą, staram się więc nie pouczać nikogo, ja tylko pokazuję siebie jako kompozycję nie do naśladowania, ale raczej do przemyślenia. Staram się też nie robić tego w sposób hermetyczny czy egotyczny. Ja staram się na konkretach z własnego doświadczenia, z własnej praktyki pokazać im metody pracy, nie tańc żadnych warsztatowych, technicznych aspektów, po kolei przybliżyć swoją drogę. To jest pierwszy etap, etap przedstawienia siebie, żeby owi adepci mogli zrozumieć to, czego mogą nie rozumieć widząc moje prace po raz pierwszy, gdy facet pokazuje im zdjęcia nieostre i szaro-bure. A potem jest następny etap, etap propozycji i dialogu, bo wbrew pozorom ja też się

od nich dużo uczę. Podstawowe pytania są najtrudniejsze: dlaczego?, dlaczego pan to tak robi? I one wymagają głębszej odpowiedzi niż tylko frazy: bo mi się tak podoba, bo tak chcę, albo co to ciebie obchodzi. To nie jest odpowiedź. Ja staram się przybliżyć im siebie i czasami to się udaje, a czasami nie. Czasami mam wrażenie, że trafiam w próżnię. A satysfakcja z tego jest taka, że mam możliwość kontaktu z innymi ludźmi. Pomijając komunały i frazesy o misji edukacyjnej, mam zwykłą radość z kontaktu z żywym człowiekiem. A dla człowieka takiego jak ja, który 90 procent czasu twórczego spędza w samotności (a chwilami 100 procent), to przebywanie z nimi daje i radość bycia w świecie fotografii, i możliwość prowadzenia z nimi dialogu. „Świetlica” nieco zmieniła te proporcje i być może też jest taką odpowiedzią na samotność długodystansowca, czy raczej wielkoformatowca. Warsztaty przez swoją intensywność kontaktów, relacji, bycia razem przez kilka dni, stwarza unikalną formułę...

- Ładowania akumulatorów?

- Raczej rozładowywania, bo ja uważam, że cała działalność twórcza to jest przekazywanie energii. Ja po takich trzydniowych warsztatach, które trwają od piątku do niedzieli, zazwyczaj do środy dochodzę do siebie. Ja od nich, tych młodych ludzi, też biorę wiele impulsów, które skłaniają mnie do przemyśleń, ale jestem zdania, że twórca powinien przede wszystkim dawać innym. My akurat dajemy siebie na kawałku papieru, w formie symbolicznej, ale podczas warsztatów czuję się jak aktor na teatralnej scenie, który ciężko pracuje fizycznie, aby zrealizować założone cele. To jest bezpośredni przekaz energetyczny, ja podczas warsztatów daję im dobrą energię i otwieram wszystkie kanały komunikacji, i nie kumuluję w zakamarkach swojej świadomości jakichś koniunkturalizmów. To musi działać w przekazie szerokopasmowym, że

użyję współczesnej terminologii . I wtedy albo te kanały między nami się otworzą, albo nie ma efektów.

- Gdyby za sprawą tej rozmowy miało zdarzyć się coś dobrego i ważnego, gdyby ta rozmowa miała w jakikolwiek sposób zmienić twoje życie fotograficzne, a twoją drogę uczynić rodzajem mądrości przekazywanej z ust do ust, to chciałbyś teraz coś powiedzieć, coś dodać do słów, które już zostały wypowiedziane?

- Chyba tylko stwierdzenie, że fotografia nie jest w tym wszystkim najważniejsza. To jest tylko środek. Środek istotny i ważny. Niemniej, podkreślę to raz jeszcze, ja nie czuję się fotografem heroicznym, nie jestem do tego przyspawany ani przywiązany. Było tak, że fotografowałem mniej, teraz fotografuję trochę więcej, ale w sumie odnoszę wrażenie, że nie muszę się wstydzić za to, ile i co robię. Ważne jest i to, że ten sposób myślenia o sobie i fotografii pozwala mi zachować zdrowy rozsądek, pozwala mi nie obrażać się na tych, którzy nie interesują się na przykład „Świetlicą”. Mogę więc spokojnie myśleć, że wszystko to razem wzięte nie jest centrum świata. Mogę też z godnością znosić pewien rodzaj marginalizacji, odosobnienia i różnych innych niedostatków, jeżeli ma się to ustawione w odpowiedniej perspektywie, do której musiałem dorosnąć. Teraz nie muszę się miotać, nie muszę zabiegać o względy, ale też mogę się nie łudzić i nie rozpychać łokciami oraz pozwolić sobie na komfort braku presji. Być może ta nasza rozmowa jest czymś najważniejszym, co mogło mi się wydarzyć w moim życiu fotograficznym, bo jest rodzajem podsumowania, bo ktoś zainteresował się tym, co robię. Może być i tak, że ta rozmowa otworzy mi jakieś możliwości, bo ktoś to przeczyta i dowie się, że w Poznaniu istnieje „Świetlica” i że to jest coś fajnego. W każdym razie, będąc już dorosłym, pozbawiłem się złudzeń, niezdrowego napinania się i czekania, że ktoś zadzwoni do mnie i zrobi mi jakąś wielką

wystawę. To byłoby oczywiście miłe, gdyby ktoś z taką propozycją zadzwonił, ale ja tego nie przeżywam jako rozpacz, że życie mi przeminie, a ja nie doczekam się uznania. Te młodzieńcze napięcia i rozterki są już na szczęście poza mną. I dlatego najważniejsze jest, że to, co daje fotografia, otwiera mi nowe możliwości, pozwala przebywać z przyjaciółmi i tworzyć z ludźmi relacje, które są czymś więcej niż tylko fotografowaniem. Ta odbitka z Lichenia, którą teraz trzymam w ręce, to jest tylko kawałek papieru, pewna zabawa i konwencja.

- Ale też jest to pewna forma opowieści o tobie i twoim świecie.

- Ona jednak nie jest najważniejsza. Dla mnie relacje są ważniejsze, ponieważ jestem typem społecznym. Wychowany w kulturze europejskiej wierzę jednak, że pozbawienie możliwości bycia we wspólnocie i wygnanie do lasu, jest największą karą dla Pigmeja Mbuti. Tak samo, jak we wspólnotach starowierów rosyjskich niebycie w tej ich najmniejszej wspólnocie społecznej jest największą karą. Tak więc fotografia pozwala mi na komunikowanie się ze światem i być może stwarza inne relacje niż relacja niefotografa. Do kontaktów ze światem używam zapośredniczonego języka obrazu, ale jest to pewna ułomność, bo są ludzie, którzy realizują się bez tego. Siłą rzeczy – według mnie – działalność twórcza jest rodzajem ułomności, ona wynika z pewnych ograniczeń i jest wyrazem niedoskonałości czy lęków. Mnie interesuje szerokopasmowy kanał bezpośredniego komunikowania się między świadomościami. Sama fotografia to za mało.

© K. Sz.

© B. B.

Rozmowa po raz pierwszy ukazała się w serii FOTOGRAFOWIE WIELKOPOLSKI (wydawca: WBPiCAK w Poznaniu)

Odkryć czas prowincji

Z LECHEM SZYMANOWSKIM, fotografem z Wągrowca, mistrzem fotografii otworkowej, instruktorem i popularyzatorem sztuki fotograficznej, laureatem wielu konkursów fotograficznych, regionalistą i fotoreporterem – rozmawia Krzysztof Szymoniak

- Umówiliśmy się na tę rozmowę w Wągrowcu, 1 grudnia 2010 roku. A w jednej z pracowni Miejskiego Domu Kultury oglądamy wykonane przez ciebie zdjęcia między innymi po to, aby wspólnie przyrzeć się twojej profesji w obrębie działań fotograficznych, twojemu dorobkowi oraz drodze, która doprowadziła cię do tego miejsca, czyli do stanowiska etatowego instruktora filmu i fotografii. Na początek – ponieważ działasz na kilku jednocześnie polach – ustalmy, w jakim miejscu tej rozległej przestrzeni umieściliby swoją aktywność.

- Na wizytówce mam napisane „fotograf”, w przeciwieństwie do tego, co znajduje się w nazwie Związku Polskich Artystów Fotografików. Jest to zabieg w pełni świadomy, ponieważ zacząłem wiele lat temu jako dokumentalista, a i teraz najbliższa jest mi fotografia dokumentalna. Zawodowo natomiast postrzegam siebie przede wszystkim jako animatora kultury. Filmem i fotografią zajmuję się w Wągrowcu od 1987 roku.

- Jak się zostaje etatowym instruktorem fotografii?

- Można powiedzieć, że jestem przykładem oświeconego samouka. A zaczęło się to u mnie dosyć dawno, bo w momencie Pierwszej Komunii Świętej, kiedy dostałem w pre-

zencie książkę Tadeusza Cypriana „Fotografia. Technika i technologia”. Najpierw ją czytałem, a potem zapisałem się, jak wielu moich rówieśników, do szkolnego kółka fotograficznego. Działo się to w Lubawie, między Ostródą a Iławą, w małym miasteczku, na pograniczu Pomorza i Mazowsza, czyli na dawnej Ziemi Chełmińskiej. Przed wojną było to polskie miasto graniczne z mocnymi tradycjami patriotycznymi, a w czasach mojej młodości żywa tam jeszcze była dawna historia, kultywowana przez rdzennych lubawiaków, którzy mówili rozpoznawalną, twardą polszczyzną z domieszką słownictwa niemieckiego. Ciekawi ludzie i ciekawe miejsce, które nieustannie prosiło się o kogoś, kto by to wszystko sfotografował albo sfilmował. Eksponuję dosyć mocno ten wątek historyczny, ponieważ historia także jest moją wielką pasją, a to co robię w fotografii niemal zawsze ociera się o historię, niekiedy nawet głęboko w nią wchodzi.

- Można więc powiedzieć, że doświadczenia z krajny dzieciństwa i wczesnej młodości w pewien sposób ukształtowały twoje postrzeganie świata.

- Jeżeli już o tym mowa, to muszę wspomnieć także o Mikołaju Koperniku, który był w Lubawie, odwiedzając tam swojego przyjaciela, biskupa chełmińskiego, Tiedemana Giese (mecenasa kultury i nauki), z którym popijał wino, rozmawiał o sprawach ważnych i oglądał nocne niebo. Pamiętam, że w szkolnej izbie pamięci przechowywano kawałek drewnianej rury z XVI wieku, pozostałość wodociągu zaprojektowanego i wykonanego przez Kopernika. Dotykałem tej rury i miałem poczucie niemal metafizycznego kontaktu z przeszłością. I w tej właśnie szkole działało kółko fotograficzne prowadzone przez pana od wuefu. Wielkich spraw tam nas nie nauczono, ale wtedy opanowałem pracę pod powiększalnikiem i naświetlanie odbitek prywatnych zdjęć wuefisty. Jeżeli ktoś przyszedł na zajęcia z własnym, wywołanym już filmem, tak-

że mógł poćwiczyć wytwarzanie odbitek. W sumie – tam i wtedy dowiedziałem się, jak w praktyce działa i z czym się wiąże fotografia analogowa. A jeżeli chodzi o magię ciemniową, to mam jeszcze wcześniejsze wspomnienie z dzieciństwa. Otóż miałem ciocię, która była niewiele ode mnie starsza. Ona była panienką ze szkoły średniej, a ja miałem mniej niż dziesięć lat i trafiłem u dziadków na moment, kiedy moja ciocia w zaimprovizowanej ciemni z czerwoną żarówką operowała prostym aparatem Druh i prostym powiększalnikiem. Pamiętam więc klimat tej ciemni, kuwety, zapach chemii oraz bakelitowe, praktycznie niezniszczalne szczypce do wyjmowania odbitek. Te szczypce i kuwety zresztą odziedziczyłem po niej i nadal używam. A działało się to w Skórczewie pod Poznaniem, skąd pochodziła moja mama i gdzie rok po roku spędzałem u dziadków całe wakacje.

- Krainę młodości, w której dotknąłeś fotografii, opuściłeś pewnie zaraz po maturze.

- Tak. Był to rok 1977. Słusznie użyłeś określenia o dotykaniu fotografii, bo to było w moim przypadku faktycznie tylko dotykanie. Ja w tym samym czasie, w tej swojej krainie młodości, rozwijałem inną pasję, czyli miłość do filmu. Kino bywało moim drugim domem od końca podstawówki do końca studiów. Pierwszym było istniejące do dzisiaj lubawskie kino „Pokój”, a potem kina poznańskie – „Bałtyk”, „Apollo”, „Wilda” i „Rialto”. Teraz, w dobie DVD i kina domowego, nadal oglądam kilka filmów tygodniowo. Z tego też powodu chętnie biorę dyżury i zastępstwa na seanse filmowe w naszym Domu Kultury, jeżeli akurat w ofercie są interesujące produkcje, których jeszcze nie widziałem. Ale wróćmy do fotografii. W młodości jej dotknąłem, ale nie zagłębiałem się w nią specjalnie, ponieważ chciałem zostać artystą malarzem. Kilka lat w czasach licealnych poświęciłem szkicowaniu, rysowaniu i malowaniu z myślą o studiach plastycznych. Wszystkiego

uczyłem się sam z braku jakichkolwiek źródeł wiedzy. Czasem tylko ktoś mi coś podpowiedział, gdzieś coś przeczytałem i tak to szło. Ostatecznie, na głębokiej prowincji nie znalazłem dla swoich malarskich zainteresowań żadnego wsparcia i gdy przyszła pora egzaminu wstępnego na ASP, to nawet nie wiedziałem, jak się przygotowuje egzaminacyjną teczkę z zestawem prac. Ostatecznie więc postawiłem na swoje zainteresowania historyczne i zacząłem na UAM w Poznaniu studiować nauki polityczne. Zamieszkałem u cioci i dziadka w Skórzewie, a chwilę później historia ruszyła z kopyta. Moje studia przypadły na okres powstania Solidarności i wprowadzenia stanu wojennego. Dyplom politologa obroniłem i odebrałem w roku 1982.

- A co z fotografią?

- Od innej ciotki, która uwielbiała podróżować i akurat wróciła z wycieczki do Leningradu, w 1979 roku dostałem kupionego tam przez nią Zenita E. Ten sprzęt nadal jest sprawny, a do dzisiaj dość często używam obiektyw Helios od tego aparatu. Tak więc, mając Zenita, zacząłem fotografować swoją dziewczynę (moją obecną żonę), kolegów na rajdach studenckich oraz tak zwane widoczki. To było takie miłe hobby bez większych ambicji estetycznych. Ponieważ jednak chciałem mieć pełną kontrolę nad materiałem, to kupiłem sobie koreks, powiększalnik i podstawowe wyposażenie ciemni fotograficznej. Pierwszy, jako tako świadomy dokument fotograficzny zrobiłem podczas strajków studenckich, a także podczas gdańskich obchodów pierwszej rocznicy powstania Solidarności, gdzie między innymi byliśmy na jednym z pierwszych seansów „Człowieka z żelaza”. I chociaż negatywy tych zdjęć gdzieś już się zapodziały, to na szczęście przetrwały odbitki, które pokazałem pięć lat temu w Wągrowcu. To są jedyne oryginalne egzemplarze zdjęć ze strajku studenckiego i z rocznicy Solidarności, z udziałem, na przykład, Kry-

styny Jandy i Jacka Kaczmarskiego, którzy też są na tych zdjęciach. Dzisiaj można je tylko zeskanować i w ten sposób ewentualnie wykorzystywać dla dalszej edycji.

- Te fotografie są poniekąd odbiciem twoich zainteresowań początkującego politologa.

- Nie ukrywam, że sprawy związane z najnowszą polityką są mi dosyć bliskie. Niekiedy może nawet zbyt bliskie, chociaż od zakończenia studiów polityką, jako taką, już się nie zajmuję. Ale wtedy była to naturalna reakcja zainteresowanego światem młodego człowieka. To, co działo się wokół mnie, dosyć mocno mnie obchodziło, nie przechodziłem więc obok tej rzeczywistości obojętnie. A te zdjęcia są dzisiaj jedynym tego śladem i potwierdzeniem. Jest w tym zestawie zdjęcie, które uważam za pierwsze w pełni udane. Widać na nim księdza Jankowskiego, jak trzyma parasol nad którymś z biskupów. W stanie wojennym robiłem zdjęcia inscenizowane w zaciemnionym pokoju, które były rodzajem mojej prywatnej walki z komuną.

- Jest to interesujący epizod z twoich, dosyć spontanicznie realizowanych, działań początkującego fotoreportera. Towarzyszyła ci wtedy świadomość, że to ma określoną wartość dokumentalną?

- Nie tylko miałem świadomość tego faktu, ale też natychmiast te materiały wykorzystałem do zilustrowania mojej pracy magisterskiej. Jej tematem był ten właśnie, przeze mnie sfotografowany w ramach obserwacji uczestniczącej, strajk studencki. Ewenementem zapewne był fakt, który chyba warto teraz przypomnieć, że podczas pisania tej pracy ani godziny nie spędziłem nad literaturą przedmiotu w bibliotece. Całość materiału pochodziła z ulotek, plakatów, rozmów z uczestnikami, materiałów prasowych oraz różnych innych dokumen-

tów, jakie udało mi się wtedy zebrać. Całość zilustrowałem własnymi kadrami fotograficznymi. I co ciekawe, mimo że ówczesny Instytut Nauk Politycznych UAM był niezwykle skomunizowany, to mój promotor, będąc jednocześnie docentem i działaczem partyjnym w Instytucie, nie miał, jak sam twierdził, żadnych wątpliwości co do tego, że moja praca magisterska jest wartościowym dokumentem wycinka ówczesnej rzeczywistości. Dokończyłem ją więc i obroniłem w stanie wojennym. Na marginesie tylko dodam, że dwie trzecie moich kolegów z roku było albo konfidentami SB, albo dziećmi dostojników partyjnych.

- Ustalmy dla porządku rzeczy, jak budowała się wówczas twoja samoświadomość fotograficzna?

- Przez cały okres studiów dużo czytałem (między innymi były to miesięczniki „Fotografia” i „Foto”), oglądałem albumy, wgryzałem się w historię fotografii, chodziłem na wystawy do PTF-u, kolegowałem się z chłopakami, którzy także coś tam robili w fotografii, ale nie przypominam sobie, aby któryś z nich wszedł na stałe do branży z oryginalnym pomysłem na własną twórczość fotograficzną. Sporo jednak wtedy rozmawialiśmy na tematy fotograficzne, oglądaliśmy swoje zdjęcia i próbowaliśmy zмагаć się z materiałem, nie dysponując ani dobrym sprzętem, ani specjalnymi możliwościami w zakresie prezentacji własnego dorobku. W naszym gronie był tylko jeden kolega, o nazwisku Marek Jurek (ale nie ten polityk), który posiadał bardzo porządne Canonę z automatyką sprzed epoki EOS-ów, o jakim ja wtedy mogłem tylko pomarzyć.

- A w PTF-ie nie próbowałeś wejść w jakieś środowisko młodych zdolnych? Nie wpadło ci do głowy, żeby zbliżyć się do znanych już wtedy profesjonalistów?

- Wtedy jeszcze nie odczuwałem takiej potrzeby, ale kilka lat później zbliżyłem się do Lecha Morawskiego, z którym nawet się kumplowałem. Do dzisiaj mam kilka jego fotografii, w tym plakat z jego słynnym „Wstydem” z odręcznym autografem i dedykacją dla mnie.

- Mówiąc krótko, budowanie twojej świadomości fotograficznej odbywało się powoli, ale systematycznie, poprzez różne formy aktywności warsztatowej, intelektualnej i towarzyskiej.

- Ale także poprzez stały kontakt z arcydziełami światowego kina i poprzez fotograficzną analizę poszczególnych ujęć w wybranych filmach. Takim klasycznym dla mnie przykładem filmu doskonale sfotografowanego jest „Powiększenie” Antonioniego. Jednak tak na poważnie zaczęło się to wszystko u mnie krystalizować jakiś czas po studiach, gdy dostałem po Jurku Mianowskim etat instruktora w Domu Kultury. Zanim jednak do tego doszło, musiało minąć jeszcze kilka lat mojego pobytu w Wągrowcu. A zaczęło się od tego, że w rodzinnym mieście mojej żony znaleźliśmy się kilka dni po ślubie. Tutaj znaleźliśmy pracę – ja w szkole, a żona w bibliotece szkolnej – i tutaj też mieliśmy trafić do obiecanej nam służbowego mieszkania. Ale, jak to zwykle bywa, z owego locum nic nie wyszło, bo była to zwyczajna zmyłka urzędników od oświaty. W każdym razie jest rok 1982, my nie mamy gdzie mieszkać, ale do pracy iść trzeba. Na ratunek przychodzi nam ojciec mojej żony, dzięki któremu na dwa lata dostaliśmy jeden pokój w ośrodku w Kobyłcu. Przez te dwa lata wykańczaliśmy jeden z segmentów mieszkaniowych szeregowca, które stawiała tutejsza spółdzielnia mieszkaniowa. Aby jeszcze bardziej skomplikować nam życie na dorobku, Polska generała Jaruzelskiego wezwała mnie na rok do wojska i wówczas wszystkie sprawy związane z budową spadły na głowę mojej żony. Reasumując – byłem na tyle mocno zaan-

gażowany w codzienną egzystencję, że nie bardzo miałem czas myśleć kreatywnie o fotografii, nie mówiąc już o tworzeniu jakiejś rozbudowanej refleksji okołofotograficznej. Sporo moich zupełnie przyzwoitych zdjęć pochodzi już z okresu, kiedy przyszły na świat nasze dzieci. Ćwiczyłem więc wtedy w miarę świadomie czarno-biały dokument rodzinny, odwołując się niekiedy do znanej mi z lektur tradycji. O tym, że nie było to bezmyślne pstrykanie świadczy zapewne fakt, że z pełnym namysłem najlepsze kadry przenosiłem do albumów, a słabsze przekładałem do kartonów, w których spoczywają do dzisiaj.

- Przed chwilą po raz kolejny wspomniałeś o swoich fascynacjach filmem, a ten wątek przewija się w naszej rozmowie od samego początku. Skoro film tak bardzo cię interesował i zajmował, to dlaczego nie zostałeś filmowcem, reżyserem, operatorem?

- Realizowałem się w tej przestrzeni prowadząc Dyskusyjne Kluby Filmowe, popularyzując tę dziedzinę sztuki. Poza tym film jest jednak pracą kolektywną – jeden człowiek filmu nie zrobi – a ja mam naturę samotnika. Jestem takim „wilkiem stepowym” z kultowej powieści Hermanna Hessego. I jeszcze jedno – po studiach i wojsku, kiedy mogłem spróbować podjąć wysiłek zdawania na filmówkę, miałem, jak patrzę na to dzisiaj, za mało doświadczenia życiowego, żeby brać się poważnie za robienie filmów. Do wszystkich tych spraw dojrzałem dopiero wtedy, kiedy wszedłem na etat instruktorski w Domu Kultury, o czym już wspominałem.

- Zatem podsumujmy: na studiach interesujesz się filmem i fotografią, po studiach pojawiaasz się z żoną Wągrowcu, tu zaczynasz pracę jako nauczyciel, nadal jednak fotografujesz. Idziesz do wojska, budujesz dom, rodzą

się twoje dzieci, znowu fotografujesz i wreszcie trafiasz do wągrowieckiej kultury instytucjonalnej. W którym roku?

- Pracę w Domu Kultury rozpocząłem w roku 1987.

- Mamy więc wyrazistą cezurę – przestajesz myśleć o świecie jak nauczyciel, a zaczynasz myśleć o nim jak rasowy fotograf, czy jak fotografujący politolog?

- Jak coraz lepiej fotografujący prawicowy sceptyk o bardzo wyrazistych poglądach na to, co dzieje wokół mnie. Tak więc zostałem przyjęty na etat instruktora-fotografa do obsługi imprez oraz do prowadzenia Dyskusyjnego Klubu Filmowego i z wolna przeistaczałem się ze szlachetnego amatora w kogoś, kto zaczyna uprawiać fotografię zawodowo, także dla chleba. Moje wcześniejsze doświadczenia fotograficzne i dobrze opanowane podstawy ciemni na pewno ułatwiały mi start w tym fachu. Wkrótce też zacząłem prowadzić grupę fotografującej młodzieży skupionej przy Domu Kultury. A pracować było na czym, bo przejąłem po Jurku Mianowskim bardzo dobrze wyposażoną ciemnię. Dokupiłem do tego zestawu przyzwoitą Praktycę i przez wiele lat działałem jako klasyczny fotograf-dokumentalista. Fotografowałem ile było trzeba oraz ile dusza zapragnie, nie musiałem specjalnie ograniczać się z materiałami fotograficznymi, a ciemnia stale była do mojej dyspozycji. Wszystko to było możliwe i działo się za sprawą dyrektora Gustawa Gościniaka, który od początku życzliwie patrzył na moje działania. To on dał mi szansę fotograficznego samodoskonalenia. Gdyby nie ta praca w Domu Kultury, gdyby nie czas spędzony w ciemni i przez lata doskonalone umiejętności, nigdy pewnie nie wszedłbym na drogę, która doprowadziła mnie do miejsca, w jakim się znajduję.

- Mamy więc rok 1987,1988 i 1989. Zrekonstruuemy tamten czas w twoim życiu zawodowym. Jakież istotne momenty, zdarzenia, ludzie?

- Pojawia się człowiek o nazwisku Waldek Wylegałski. Prywatnie jest ze Skoków, ale zaczyna pracować w Poznaniu jako zawodowy fotoreporter prasowy. I to on przywozi do Wągrowca wystawę zdjęć dokumentalnych (dokument rodzinny, kolaże itp.) Lecha Morawskiego, który znany był przede wszystkim ze swoich aktów. To, co wtedy pokazał u nas Morawski, bardzo mi się spodobało. Poczułem, że tego typu myślenie o fotografii jest bliskie moim skłonnościom estetycznym i formalnym. Następną ważną wystawę pokazał sam Waldek, który zrobił wtedy cykl zdjęć w Domu Opieki. Był to mocny, wyrazisty dokument, który także pobudził mnie do refleksji i kazał się zastanowić nad własnymi poczynaniami. Kolejnym ważnym etapem okazał się pierwszy plener fotograficzny, jaki zorganizowałem w Wągrowcu z udziałem Lecha Morawskiego, czyli plener aktu. Zamknęliśmy na sobotę i niedzielę Dom Kultury, a Morawski przywiózł z sobą kilku kolegów, w tym nieżyjącego już Piotra Stasika, oraz modelkę. Fotografowaliśmy więc tę modelkę przez jakieś dwie godziny, a potem prowadziliśmy wielogodzinne rozmowy. I te właśnie rozmowy z Morawskim i Stasikiem dosyć mocno mnie wtedy poustawiły mentalnie w obrębie fotografii. Zrozumiałem, mówiąc krótko, że fotografia niejedno ma imię i może opowiadać różne historie, może opisywać świat na wiele sposobów. Stasik pokazał mi na przykład ciekawe zabiegi formalne, sposoby przetwarzania obrazu jakie wtedy robiło się ręcznie pod powiększalnikiem, a dzisiaj załatwia to komputer i Photoshop.

- Uzyskałeś jednym słowem przyzwoity, jak na tamte czasy, poziom świadomości fotograficznej, ale też zaczęłaś uczyć dzieci i młodzież. Tak zwane kółko fotogra-

ficzne jest miejscem, gdzie można wychować uzdolnionego, dobrze rokującego na przyszłość fotografa?

- Ktoś taki pojawia się raz na dziesięć lat. Nie częściej. Zazwyczaj jest to osoba rozsądnie myśląca, obdarzona naturalną wrażliwością fotograficzną, o której potem dobrze się mówi w środowisku. Ci ludzie ostatecznie trafiają do innych zawodów (np. kamerzysta w Polsacie, pani archeolog), ale zawsze towarzyszy im aparat fotograficzny. Także moja córka skłania się ku fotografii. A zaczęła od tego, że zaanektowała moją profesjonalną Minoltę i przez wiele lat pracowała na tym sprzęcie. Mój syn z kolei, który wypiera fotografię ze swojego życia, nie potrafi zrobić złego zdjęcia, nawet jeżeli pstryknie gdzieś coś zwykłą „małpką” i przyśle mi to z „pозdrowieniami dla mamy i taty”.

- Zainfekowałeś więc całą rodzinę zamilowaniem do fotografii. A co na to szanowna małżonka?

- Bez mojej żony tego wszystkiego po prostu by nie było. Moje życie fotograficzne bez niej byłoby niemożliwe. Zazwyczaj jeździmy razem w różne miejsca w Polsce, ale ona ze swoim, a ja ze swoim aparatem. Wisia od zawsze mi towarzyszy i od zawsze mnie wspiera. Pomaga mi także koncepcyjnie rozbudowywać konkursy i imprezy fotograficzne, jeżeli coś sensownego akurat organizuję. Tak było właśnie z ogólnopolskim konkursem „Moja Europa”, który przez pięć lat prowadziłem w Wągrowcu. Tematy do poszczególnych edycji tego konkursu wymyślała właśnie ona. Jak każda normalna kobieta nie jest zadowolona, gdy zbyt wiele godzin popołudniowych lub nocnych spędzam na dyżurach w kinie albo w ciemni, ale poza tym jest bardzo wyrozumiała dla moich pasji. Jest też bezlitosnym i bezwzględny krytykiem moich zdjęć. Dzięki temu nie zdarza mi się pokazywać szerszej publiczności

ści rzeczy wyłącznie atrakcyjnych wizualnie, ale poza tym banalnych lub nieco przekombinowanych.

- Po wielu latach, które przepracowałeś w wągrowieckim Domu Kultury, jak oceniasz sens uprawiania zawodu instruktora fotografii?

- Po kilku latach pracy w szkole zacząłem się cofać w tak zwanym rozwoju ogólnym. I to nie było przyjemne doświadczenie. Miałem poczucie zamknięcia w klatce raz ustalonych wartości intelektualnych. Natomiast Dom Kultury jest miejscem, do którego przyjeżdżają ludzie ze świata, z dużych miast z ważnych ośrodków artystycznych. Każda taka wizyta, każdy nowo poznany malarz, piosenkarz, muzyk, poeta czy fotograf, każdy wartościowy człowiek ze świata kultury, to nowe bodźce, to szansa na intelektualny rozwój. Z tego więc powodu uważam pracę w Domu Kultury za bardzo sensowne zajęcie. Poza tym, chcąc być w tej pracy na bieżąco z nowościami artystycznymi i kulturalnymi, trzeba się przemieszczać, odwiedzać inne ośrodki, zaliczać jakieś festiwale, przeglądy i konkursy, jednym słowem przebywać w miejscach, gdzie się dzieją rzeczy ważne oraz interesujące. A zatem – dom kultury ogólnie jest ok, bo praca w nim rozwija oraz poszerza horyzonty.

- Ty, politolog z ciągotami do historii, stałeś się dzięki tej pracy człowiekiem kultury i sztuki. Ponieważ jednak rozmawiamy o fotografii, interesuje mnie przede wszystkim ta sfera twojego życia zawodowego.

- Ustalmy więc, że ja zdecydowanie oddzielam to, co robię tutaj w ramach etatu instruktora fotografii, od tego, co robię w fotografii dla siebie, prywatnie, po godzinach pracy. I dlatego to fotografowanie, które jest moim obowiązkiem, moją codzienną pracą na rzecz Domu Kultury, staram się wykony-

wać najlepiej jak to jest możliwe, ale bez emocjonalnego zaangażowania się w tę czynność. Wojtek Beszterda w swojej rozmowie powiedział, że nawet, gdy robił najbardziej banalną dokumentację z imprezy masowej, to zawsze starał się przemycić do tych zdjęć odrobinę swojej osobowości, nadać im własne piętno, wmontować w nie jakąś cząstkę rozpoznawalnego arcyzmu. Ja robię dokładnie na odwrót – fotografuję tak, żeby na zdjęciach było wszystko co jest ważne, ale mnie tam nie ma. Moja fotografia dokumentalna ma być dobrze oświetlona, dobrze skadrowana i dobrze skomponowana. Ma być czystą informacją, rzetelnym dokumentem, bez jakichkolwiek naleciałości artystycznych, zwanych odjazdami. Reasumując – w pracy jestem solidnym rzemieślnikiem, a sztukę to ja uprawiam po pracy, kiedy nic nie muszę. Żeby jedno i drugie robić dobrze, a nawet coraz lepiej, od pewnego czasu startuję w konkursach fotograficznych, a ewentualne nagrody finansowe przeznaczam przeważnie na zakup sprzętu. To dzięki tym pieniądząm mogłem sobie pozwolić na tanią (co nie znaczy, że złą) lustrzankę cyfrową, obiektywy i lampę. To jest mój prywatny sprzęt (żadnego innego zresztą nie posiadam), ale to dzięki niemu właśnie mogę być dobrym rzemieślnikiem i realizować się zawodowo w ramach obowiązków fotografa dokumentalisty imprez MDK. Do realizowania się w MOJEJ fotografii, ten sprzęt jest mi w zasadzie niepotrzebny.

- Stałeś się więc człowiekiem kultury i sztuki, a dzięki poznanym po drodze fotografom, którzy przyjeżdżali tu ze świata, rozwinąłeś w sobie jakąś pogłębioną refleksję fotograficzną?

- Zdawało mi się, że tak właśnie jest, ale wkrótce okazało się, że potrzebne mi było jeszcze jedno całe dziesięciolecie, żeby cokolwiek z tego wszystkiego pojąć, żeby się wreszcie czegoś nauczyć i przełożyć to na język własnych faktów fotograficznych. Wtedy w Wągrowcu działały się dwie ważne

sprawy. Z jednej strony był to mocny ruch teatralny, zainicjowany działaniami Jana Kaspra tutaj i Jurka Lacha w Żninie, które miałem szczęście i okazję fotografować, zazwyczaj w dosyć trudnych warunkach, bez flesza i po ciemku. Dla mnie była to dobra szkoła. Z drugiej natomiast strony jest to cała dekada lat dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiła się prasa lokalna, która potrzebowała fotoreporterów. Z jednym odłamem tej prasy współpracowałem przez wiele lat, dzięki czemu odebrałem w szkole życia kolejną fotograficzną lekcję, bo w stałym reżimie czasowym musiałem dobrze sfotografować imprezę, zjawisko, człowieka, a od czasu do czasu dostarczać redakcji także fotoreportaż. W końcu zacząłem także pisać teksty dziennikarskie, ale wyspecjalizowałem się w „odgrzebywaniu” lokalnej historii, lokalnych inicjatyw i ciekawostek, pokazywaniu interesujących ludzi (bardzo na przykład ujął mnie historią swojego życia Marian Jopp, wieloletni kinooperator) i zapomnianych klubów sportowych (żużel, boks), ratowaniu od zapomnienia tego, co jest solą tej ziemi. Stałem się więc poniekąd fotografującym i piszącym regionalistą, choć moje korzenie, jak wiadomo, sięgają zupełnie innego regionu Polski.

- Jak trafiałeś na te wszystkie tematy, odkrywając przy okazji urok i bogactwo prowincji?

- Źródłem wszelkich inspiracji tego typu była zawsze moja żona, która stąd pochodzi i zna ten powiat jak własną kieszeń. To dzięki niej trafiłem na przykład do Wapna, miasteczka górniczego dotkniętego klęską po wielkiej katastrofie. Zakochałem się w nim od pierwszego wejrzenia i do dzisiaj jestem zauroczony Wapnem jako miejscem na ziemi. Staram się więc popularyzować to miejsce poprzez swoją fotografię, ale i poprzez działania fotograficzne oraz warsztaty filmowe z udziałem wielu innych osób z terenu całego kraju. Tak na przykład powstało zdjęcie, które pokazałem podczas edycji

2010 w konkursie „Moja Wielkopolska”. Widać na nim orkiestrę górniczą z Kłodawy na tle zrujnowanej kopalni w Wapnie. Sfotografowałem ją podczas kręcenia filmu „Bohaterowie z Wapna”, którego autorem i reżyserem jest Jurek Jernas, poznański filmowiec. Osobiście fotografuję Wapno, tamtejszą zrujnowaną kopalnię i sławną na cały kraj dziurę w ziemi od dziesięciu lat. Tam przerobiłem wszystkie swoje kolejne wcielenia, a więc ćwiczyłem na tym temacie fotografię analogową, fotografię cyfrową, fotografię czarno-białą, fotografię kolorową, a także ostatnio fotografię otworkową.

- Wygląda więc na to, że wrosłeś w tę ziemię, jako fotograf i jako regionalista.

- Można tak to nazwać, ale bardziej wrosłem w powiat wągrowiecki, bo na sam Wągrowiec ciągle nie mogę znaleźć sposobu. W sensie fotograficznym. Nie wiem, jak się dobrać obrazem do tego, co w Wągrowcu najciekawsze. Ciągle coś w tej materii robię i ciągle mam uczucie, że to nie to.

- A masz taką potrzebę, żeby się dobrać i pięknie sfotografować?

- Szczerze mówiąc – nie mam. Nie odczuwam też potrzeby, żeby z wągrowieckich zdjęć, które już powstały, zrobić jakąś większą wystawę.

- To czym się zajmujesz. Kiedyś na pewno znajdą się tacy, którzy to zrobią i dobrze, i pięknie.

- Pewnie tak, ale myśląc o tym, uświadamiam sobie, że ja ciągle w Wągrowcu nie czuję się u siebie. Żyję tu, mieszkam, ale ciągle mam poczucie jakiejś dziwnej nieprzystawalności, wyobcowania. Może to wynika z mojego charakteru (z natury jestem samotnikiem, o czym już wspomniałem),

z faktu, że nie dają się polubić. A nie dają się polubić, bo jestem zazwyczaj bezkompromisowy w sprawach zasadniczych. Nie chadzam na skróty, wyznaję określony system wartości i trudno się zaprzyjaźniam, ponieważ kilka tego typu podejść okazało się dosyć wyrazistym nieporozumieniem. Dzisiaj, jeżeli chcę w Wągrowcu porozmawiać z kimś sensownie o sztuce, kulturze czy fotografii, to rozmawiam właściwie tylko z moją żoną. Czasami też z moim szefem, czyli panem Włodzimierzem Naumczykiem. A wspominam o tym, bo wydaje się, że jest to wreszcie właściwy człowiek w tym miejscu, osoba, jakiej przez minione dziesięć lat wągrowieckiej kultury wyraźnie brakowało. Z kolegami fotografami rozmawiam w zasadzie tylko o fotografii i fotografowaniu. A jeżeli już o tym mowa, to muszę podkreślić i to, że mój kłopot z Wągrowcem polega także na niemożności zamknięcia się w obrębie rzeczywistości jednego miasta. Bardziej od obiektów, które znajdują się tylko w Wągrowcu, interesują mnie różne obiekty z tej samej klasy, które znajdują się w wielu miejscach kraju i świata. Na tej samej zasadzie lubię dokumentować konkretne zjawiska występujące na przykład w Wągrowcu, ale i w każdym innym zakątku tej części Europy.

- Podobnie myśli Boguś Biegowski, który od lat fotografuje wieże wodociągowe.

- On podchodzi do tego bardzo solidnie, bo wie na przykład, że tych wież jest w Polsce ponad osiemset i systematycznie je dokumentuje aparatem wielkoformatowym. Sam nie widzę na razie niczego takiego wokół siebie, czyli w Wągrowcu, co mogłoby rozpocząć jakiś interesujący cykl. Zwłaszcza, że takie cykle już rozwijam – „Kamienne kręgi”, „Parki i ogrody”, „Wapno”, „Wielkopolska jest symetryczna i płaska”.

- Cofnijmy się jednak do roku 2000, kiedy to w twoim życiu prowincjonalnego fotografa dzieją się rzeczy interesujące i ważne.

- No właśnie. Miałem więc za sobą współpracę z prasą lokalną, ale od początku lat 90. zaczęły pojawiać się komputery. A jak komputery, to projektowanie i programy graficzne i różne inne. Także początki Internetu. Ten świat dosyć mocno oderwał mnie od fotografii. Co ważne – w roku 1997 reaktywowaliśmy działalność Dyskusyjnego Klubu Filmowego (pod nazwą Elitarny Klub Filmowy „Marlon”), który działał przy Domu Kultury, ale poza strukturami tej placówki. Klub i klubowicze rozwinęli skrzydła na tyle mocno, że w pewnym momencie robiliśmy w ramach EKF-u więcej niż cały Dom Kultury, a więc nie tylko pokazy filmów, ale także spotkania literackie czy spektakle kabaretowe. Ponieważ ówczesna pani dyrektor poczuła się naszymi działaniami nieco zagrożona, któregoś dnia, aby nie wchodzić w otwarty konflikt z administracją, po dwóch latach działalności sami się rozwiązaliśmy. Zrobiliśmy to bez specjalnego żalu, bo nasza formuła EKF-u zwolna się wyczerpywała, a trudno działać mając za sobą już tylko ścianę i niechęć dyrekcji. W ten sposób w moim życiu zawodowym i artystycznym pojawiła się wolna przestrzeń, zwana też dziurą, której nie bardzo było czym zapełnić. Wtedy, a był to rok 2002, właśnie moja żona zaproponowała mi powrót do fotografii. Jedne drzwi się zamknęły, otwieram więc drugie. Ogłosiłem nabór do Klubu Fotograficznego. Pojawiła się kilkunastoosobowa grupa licealistek oraz różnego kalibru miejscowych artystów-amatorów i zaczęliśmy pracować. Dzisiaj mogę powiedzieć, że wszyscy, włącznie ze mną, byliśmy dosyć radosną „zbieraniną” osób niespecjalnie świadomych tego, za co się biorą. Ruszyliśmy w styczniu, a już w kwietniu pojawiło się od Władka Nielipińskiego, czyli z WBPiCAK, zaproszenie na warsztaty fotograficzne do Tarnowa Podgórnego, gdzie pojawił się Janusz Nowacki. Dzięki

tym warsztatom poznałem wreszcie porządnego, uznanego fotografa, a potem był plener w Margoninie, były wspólne wyjazdy na wystawy fotograficzne i w ten sposób, krok za krokiem, zacząłem wchodzić w środowisko ludzi, dla których wspólnym punktem odniesienia była fotografia.

- Działania animacyjne Władka Nielipińskiego, który tę tradycję przejął po Januszu Nowackim, pokazują na twoim przykładzie swoją niepodważalną wartość.

- Wtedy to było dla nas raczej dosyć oczywiste, że ktoś to animuje, ktoś zaprasza i stwarza określone możliwości. My stąd jeździliśmy w różne miejsca, na przykład do Środy Wielkopolskiej, na spotkania z tamtejszym środowiskiem, a z kolei różni pasjonaci fotografii z innych miejsc Wielkopolski przyjeżdżali także do nas. I tak to się zaczęło – w moim przypadku był to pierwszy systematyczny i poważny kontakt z fotografią Poznania i Wielkopolski. Działo się to w latach 2002-2004. Sam też zacząłem się wreszcie rozwijać i pojmować głębszy sens uprawiania fotografii. Bardzo mi się wtedy przydały wszystkie wcześniejsze doświadczenia fotograficzne, bo mogłem od razu wejść na w miarę przyzwoity poziom sprawności warsztatowej. Pewnych rzeczy nie musiałem się już uczyć, ja to po prostu miałem opanowane. Zdjęcia jeszcze były naiwne, jeszcze miałem sporo do przemyślenia, ale w głowie już zaczęło się coś układać, już zaczął się marsz we właściwym kierunku. No i te nieocenione kontakty z ludźmi, bez których znowu byłbym odcięty od świata samotnym wilkiem. Nigdy nie zapomnę na przykład spotkań i rozmów z Erykiem Zjeżdżałą, którego wystawę udało nam się tutaj powiesić w dosyć siermiężnych jeszcze warunkach. Ale to było dla mnie naprawdę ważne spotkanie. Pamiętam, że nasz wągrowiecki konkurs „Moja Europa” (o którym już chyba w tej rozmowie napomknąłem) zorganizowałem pod wpływem wystawy „Moja Ameryka” Wojciecha Zawadzkiego, którą w

Tarnowie pokazał nam Janusz Nowacki. Na pierwszą edycję tego konkursu przyszło ponad dwieście prac, a wygrał ją Filip Springer, bardzo rozsądny młody człowiek, którego powinienś znać i pamiętać.

- Owszem. Znam i pamiętam. Ale pamiętam i to, że przedłużeniem kolejnych edycji tego konkursu były cenione w środowisku warsztaty fotograficzne.

- Dla mnie to była fantastyczna przygoda, bo na te warsztaty, oprócz młodzieży konkursowej, przyjeżdżali znani wielkopolscy fotografowie, że wymienię tylko Eryka Zjeżdzałkę, Janusza Nowackiego, Piotra Chojnackiego, Jurka Wierzbickiego. Zapraszałem też do nas znanych uczestników życia fotograficznego spoza Wielkopolski, w tym na przykład Witka Englendera – twórcę i organizatora Festiwalu Fotografii Otworkowej OFFO z Jastrzębia. Z tego narodziły się rozliczne przyjaźnie fotograficzne, a przy okazji wychowaliśmy sobie w Wągrowcu publiczność dla tego typu działań i przedsięwzięć.

- Rozwinąłeś więc skrzydła jako animator i propagator kultury fotograficznej, a co osobiście wyniosłeś z tamtej, zamkniętej już epoki? Jak to wpłynęło na twój rozwój?

- Wyniosłem przede wszystkim poczucie, że zacząłem coś z tego wszystkiego rozumieć, że stawałem się innym człowiekiem. A stawałem się nim głównie pod wpływem kolejnych spotkań i rozmów z Erykiem Zjeżdzałką. Przejąłem po nim pewien wewnętrzny spokój i sposób myślenia o fotografii. To on mi zaszczerpił szacunek dla zdjęć i świadomość perfekcji warsztatowej. Do dzisiaj pamiętam i realizuję jego wskazówki w rodzaju „*zdjęcie nie musi być duże*”. Podobnie o swojej pracy myślał także Janusz Nowacki, który swoje fotografie prezentował w rękawiczkach, aby nie zostawiać śladów

na odbitkach. Więc i ta znajomość jest dla mnie bardzo cenna. Można powiedzieć, że w tamtych latach szczęśliwie poodmykały mi się w głowie różne szuflady i kanały myślenia, dzięki czemu nigdy już nie wróciłem do poziomu szlachetnego, ale nieświadomego swych celów amatora. Konkurs „Moja Europa” prowadziłem do roku 2007, a niemal równoległe zacząłem zgłębiać to, co działo się wtedy w polskiej fotografii. Szczególnie bliscy estetycznie byli mi, i są do dzisiaj, artyści z kręgu tak zwanej „fotografii elementarnej”. Rozszerzałem swoje horyzonty, ale ciągle czułem w tej swojej fotografii jakąś słabość techniczną. Wreszcie okazało się, że to jest wina sprzętu, na co powinienem był wpaść dużo wcześniej. Zacząłem więc od wymiany obiektywów w powiększalniku. Niemal od razu te same negatywy nabrały nowego wyrazu, a uzyskane z nich odbitki stały się bardzo porządnymi fotografiami. Patrząc na to doszedłem do wniosku, że musiałbym teraz wyjąć z pudeł wszystkie swoje wcześniejsze negatywy i zacząć kadr po kadrze od nowa je rzucać na papier i to najlepiej w porządnym, wystawowym formacie. Wcześniejsze odbitki były tylko zdjęciami bez wartości, a ja zacząłem odczuwać poziom świadomej fotografii. Ale, jak to zwykle z poprawianiem historii bywa, okazało się, że tamte negatywy na współczesnych papierach nie siedzą zbyt dobrze, bo stają się zbyt kontrastowe. Musiałem się więc niezłe nagłowić, aby coś z tej materii wyciągnąć, a przy okazji nie zepsuć zbyt wiele.

- I dalej radę?

- Trochę mi w tym pomógł pewien zbieg okoliczności. Otóż zupełnie przypadkowo, przez koleżankę mojej żony poznałem wtedy pana Stanisława Jankowskiego, który przekazał mi całe kartony starych papierów fotograficznych, stare podręczniki, sporo literatury fotograficznej, w tym pierwsze polskie wydanie książki Susan Sontag „O fotografii”. Okazało się, że w ten sposób otrzymałem doskonałe materiały do dzia-

łań z młodzieżą, ale i do własnych prób ze starymi negatywami. W ten sposób osiągnąłem efekt, którego wcześniej mi brakowało. Gdy papiery od pana Stanisława się skończyły, zacząłem na Allegro szukać starych papierów, aby osiągać efekty, na których mi zależało. Może nie od razu takie, jakie osiąga Boguś Biegowski, czyli „szare na szarym”, ale jestem zainteresowany zdecydowanie słabszą kontrastowością od tej, jaką dają papiery współczesne. Obecnie powoli dochodzę do poziomu sprawności oraz do efektów, na jakich mi zależy. Ta nasza rozmowa odbywa się niemal dokładnie w chwili, gdy moje fotograficzne doświadczenia obejmuje wyrazista cezura – zamykam pewien etap, włącznie z fotografią postindustrialną. Przestał mnie inspirować rozpad, rozkład i brzydota, coraz odważniej zwracam się w stronę natury. Wchodzę w nowe obszary, których reprezentantem jest cykl „Parki i ogrody”. Co ciekawe, parki i ogrody zaczynałem fotografować cyfrowo, ale teraz wracam w te same miejsca z aparatem analogowym. Wracam tam z pełną świadomością założeń estetycznych i wyznaczonego sobie celu

- Skoro jest cezura, to pokażemy się o małe podsumowanie. Po wielu latach najróżniejszych doświadczeń wkraczasz świadomie w okres poszukiwań formalnych. Interesuje cię kadr, obrazowanie, technologia analogowa, która wypiera twoje wcześniejsze doświadczenia w obrębie fotografii cyfrowej.

- Fotografii cyfrowej nigdy nie traktowałem zbyt poważnie. Owszem, kompaktem cyfrowym zrobiłem kilka niezłych zdjęć, które wygrały nawet jakieś konkursy, ale cyfra była dla mnie przede wszystkim rodzajem notatnika, łatwego w obsłudze i pojemnego. Przy okazji wykorzystywałem cyfrę do realizowanych na własny użytek slajdshow'ów, które dzisiaj nazywamy fotocastami, czyli pokazów zdjęć z jednoczesnym eksponowaniem muzyki. Jeden z najciekawszych, jak

sądę, moich fotocastów został stworzony na podkładach piosenek Krzysztofa „Grabarza” Grabowskiego i Muńka Staszczyka, od których mam zgodę na wykorzystanie tych nagrań. W każdym razie obraz w połączeniu z muzyką działa inaczej niż sam obraz i sama muzyka osobno. Kiedy podczas warsztatów w 2007 roku pokazałem te swoje projekty Piotrowi Chojnackiemu i Januszowi Nowackiemu, to oni nie mieli zdania na ten temat, nie wiedzieli w pierwszej chwili, co z tym zrobić, jak to zdefiniować. Uznali nawet, że jest w tym wszystkim za dużo obrazów, ale nie byli w stanie wskazać tego, co miałbym wyciąć. W końcu zostało tak jak było, ale dzisiaj jest to już sprawa dla mnie zamknięta. W ostatnim tego typu pokazie multimedialnym wykorzystałem najlepsze swoje zdjęcia otworkowe, a całość nazwałem „Czas zapisany”. Tym samym odstawiłem na jakiś czas pinhole i fotocasty.

- Można powiedzieć, że jesteś dzisiaj świadomym fotografem analogowym, który eksperymentuje z odczynnikami, z chemią po to, aby uzyskać pożądaną jakość obrazu. Spróbuj to rozszerzyć.

- Interesuje mnie jakość obrazu i prostota formalna. To, co pokazuję na swoich odbitkach, ma być proste i czyste, bez nadmiarowych elementów, które próbują wcisnąć się do obrazu. Gdybym pracował ciasnym kadrem, to sprawa byłaby w miarę łatwa do przeprowadzenia – na zdjęciu jest to, co ma być i nic więcej. Ja jednak muszę mieć w swoich fotografiach przestrzeń, a obiekt fotografowany umieszczam w jakimś kontekście. Jest to dla mnie ważny, świadomy zabieg. W efekcie spada mi tak zwana czystość obrazu, ale bez tego kontekstu moje obrazy byłyby niepełne.

- Pokazałeś mi odbitki, w których określony efekt kolorystyczny (monochromatyczny) osiągasz poprzez podanie odbitek dodatkowej kąpieli w różnych substancjach

„niefotograficznych”. Chodzi w tym o jakąś nowa wartość estetyczną?

- Tonowanie obrazów stosuję tylko i wyłącznie w tych momentach, kiedy chcę świadomie na przykład postarzyć dane zdjęcie, albo sprawić, aby oglądający miał wrażenie obcowania z innym wymiarem, innym światem, inną rzeczywistością. Robię to także wtedy, gdy na zdjęciu wychodzi mi za duży kontrast, albo gdy pojawia się na nim zbyt wiele bieli, zwłaszcza gdy ta biel jest denerwująco krzykliwa. Do tonowania najczęściej używam naturalnych barwników pochodzenia roślinnego. O tonowaniu odbitek herbatą zapewne słyszeli wszyscy. Ja stosuję jeszcze kilka własnych wynalazków.

- Ci, którzy nigdy nie pracowali w ciemni chemicznej, powinni teraz usłyszeć, że te zabiegi, o których tu mowa, są czymś, co zwykle się nazywało technikami szlachtetnymi. A jeżeli jeszcze dochodzi do tego świadome ich stosowanie, to chyba mamy do czynienia z coraz rzadszym odwoływaniem się do tradycji.

- Nie ja jeden to robię. Podobne zabiegi, z wielkim zresztą powodzeniem, stosuje Boguś Biegowski. A o sobie mogę tylko powiedzieć, że jestem zaledwie na początku tej drogi. Ja cały czas uczę się nowych rzeczy, bo moim celem jest opanowanie technik najstarszych spośród tych, jakie są w naszym zasięgu. Chcę w ten sposób zejść w historię fotografii najgłębiej, jak to jest możliwe. Odczynniki są w zasięgu moich możliwości, receptury są dostępne w starych podręcznikach, więc w zasadzie powinno mi się udać. Jediną barierą mogą być tylko finanse, bo to wszystko jest coraz droższe.

- A do czego ci to wszystko jest potrzebne?

- Nie ma w tym jakiegoś wielkiego celu, jakiejś wielkiej idei. Niekiedy mam wrażenie, że pracując w ciemni mogę się wyciszyć, uspokoić, zastanowić nad wieloma sprawami. Świat fotografii cyfrowej stał się nieznosnie krzykliwy, a ja potrzebuję spokoju. Fotografia cyfrowa jest za łatwa, za szybka, niemal natychmiastowa, a to jakoś mnie nie pociąga. Ona ułatwia mi życie, kiedy dokumentuję imprezy w Domu Kultury, ale już zdjęcia rodzinne robię średnim formatem albo małoobrazkowym analogiem.

- Jako dorosły facet wróciłeś do ciemni, ponieważ zaczynałeś w niej jako dziecko, czy może z innego powodu?

- Ponieważ uważam, że porządne zdjęcie trzeba wziąć do ręki, a nie wyświetlać je na ekranie monitora. Ważne jest i to, że stary papier barytowy po latach najwyraźniej szlachetnieje, a uzyskany na nim obraz subtelnie różni się od wyostrzonej cyfry, nie jest arogancki, bezczelny, agresywny.

- A twoi młodzi uczniowie z kółka fotograficznego chcą tego słuchać? Chcą się w to bawić?

- O dziwo, tak. Oczywiście dzieci i młodzież zapisują się wyłącznie na kurs fotografii cyfrowej, ale gdzieś tak w okolicach trzecich zajęć zaczynam ich indoktrynować 170-letnią historią fotografii. Potem namawiam, żeby odszukali w swoich rodzinach jakieś działające stare aparaty fotograficzne, a gdy już z nimi przychodzą, to dostają rolkę filmu z dwudziestoma klatkami i mają tydzień na zrobienie zdjęć. Kiedy nastaje moment rytualnego wywołania filmów, jest to dla nich rodzaj święta, moment wtajemniczenia w świat fotograficznej magii. I właśnie wczoraj mieliśmy takie święto z wywołaniem pierwszych filmów. Za dwa tygodnie etap następny, czyli odbitki. Mamy więc piętnaście negatywów, bo każdy dostał własny film. Do końca stycznia proces ciemniowy powinien się

zakończyć. Potem, w czasie ferii zimowych, przerobię z nimi fotografię otworkową, a potem już tylko wystawa. Śmiem twierdzić, że będzie to dla nich udana przygoda, którą zapamiętają być może na długie lata.

- Dzieci zazwyczaj motywuje do działania szczerą pasją. Twoi uczniowie jednak dorastają, zaczynają inaczej postrzegać swoją fotograficzną przygodę i...?

- I kiedy mają już dwadzieścia lat, a jeżeli jeszcze przy okazji zdobędą nagrodę w jakimś konkursie, to zwyczajnie przewraca im się w głowie. Kończy się szczerą miłość do fotografii, a zaczyna myślenie o sukcesie finansowym i karierze artystycznej. Na palcach jednej reki można policzyć tych, którzy nadal chcą się uczyć rzemiosła i mają krytyczny stosunek do własnych osiągnięć. Pozostali – we własnym mniemaniu – są już mądrzy i wiedzą na temat fotografii wystarczająco wiele, aby spokojnie przestać przejmować się tym, co ewentualnie miałbym im jeszcze do powiedzenia. Nie tak dawno rozstałem się z taką grupą młodych-zdolnych, którzy faktycznie byli już dla mnie za starzy. Poza tym za mało ich chwaliłem, a w najlepszej wierze wskazywałem im błędy, które nadal popełniają. Doszli więc do wniosku, że wolą dalej rozwijać się bez mojego udziału, a efekty tego „rozwoju” mogę dzisiaj oglądać na popularnym portalu „plfoto.com”.

- Podsumowując twoje dochodzenie do miejsca, w którym znajdujesz się obecnie, trzeba chyba wspomnieć o publikacjach, wystawach, konkursach i blogu, który prowadzisz w Internecie.

- Roli Internetu bym nie przeceniał. Owszem, mam w sieci swojego bloga, ale rozwijam go ze świadomością, że czyta go niewiele osób, poza rzeczą jasną moją żoną, Bogusiem Biegowskim, może Władkiem Nielipińskim, tobą i paroma

jeszcze znajomymi. Znam badania robione w tej kwestii, a z badań tych wynika, że nikt nie czyta blogów, choć wszyscy je piszą. Patrząc na to poważnie, mogę tylko powiedzieć, że strona internetowa, którą założyłem, i która miała być czymś w rodzaju portfolio, w sumie nie spełniła moich oczekiwań. Czasem umieszczam na niej jakieś przemyślenia, ale w sumie nie jestem w tej materii zbyt systematyczny.

- Mówiąc o konkursach fotograficznych, powiedziales, że traktujesz je głównie jako ewentualne źródło pieniędzy na nowy sprzęt. A jakieś inne radości wynikają dla ciebie z udziału w konkursach?

- Przede wszystkim lubię uczestniczyć w wernisażach, bo mogę tam spotkać znajomych lub zaprzyjaźnionych fotografów, mogę z każdym z nich zamienić chociaż kilka zdań. A ten rodzaj niespiesznej rozmowy akurat bardzo sobie cenię. Tak więc dla mnie wernisaże pokonkursowe są niekiedy jedyną okazją spotkania fajnych ludzi (niektórych widuję raz na kilka lat), jedyną okazją pokazania się w środowisku. Ze mną jest jeszcze tak, że absolutną większość swoich zdjęć zrobiłem do szuflady, więc konkursy są okazją, aby raz po raz coś z tej szuflady wyjąć i pokazać, są miłą szansą na to, że ktoś je zauważy i doceni.

- A zdarzyło ci się kiedykolwiek w przeszłości, że byleś mile zaskoczony wysoką oceną, z jaką spotkały się twoje fotografie?

- Tak stało się w zeszłym roku w związku z moim cyklem „Parki i ogrody”, który wysłałem do Poznania na konkurs „Moja Wielkopolska”. To były pierwsze zdjęcia z tego cyklu, miałem więc opory, aby to pokazywać, a tu się okazało, że Piotr Chojnacki dojrzał w nich coś, co jego zdaniem zasługiwało na pierwszą nagrodę. Z kolei w tym roku zaskoczyłem

sam siebie tym, jak sobie poradziły moje zdjęcia na konkursie „Wielkopolska Press Photo”. Ponieważ nie uważam się za wytrawnego fotografa prasowego, to znalezienie się w towarzystwie Łukasza Cynalewskiego, Macieja Nowaczyka i Tomka Kamińskiego jest bardzo miłym zaskoczeniem.

- Te drobne, ale miłe zaskoczenia utwierdziły cię w przekonaniu, że warto było kiedyś postawić na fotografię?

- No tak, moja przygoda z fotografią przynosi wymierne efekty, ale przychodzi też refleksja połączona z pytaniem – co dalej? Nie chciałbym przeżywać kiedyś tego, co spotkało Pawła Pierścińskiego, który spalił w piecyku kilkaset negatywów, bo w pewnym momencie okazało się, że one nikomu nie są potrzebne. A faktem jest, że też niekiedy zastanawiam się, co zrobić ze swoim archiwum, z tymi wszystkimi negatywami? Spakować je do kartonowego pudła, zamknąć w pancernej skrzynce i zakopać pod jabłonką w ogrodzie? Tylko po co? Owszem archiwizuję poszczególne zdjęcia w sensie dokumentalnym. One są dokładnie opisane, żeby było wiadomo, gdzie i kiedy zostały zrobione, i to ma sens, ale jaki ostatecznie los czeka moje negatywy i moje odbitki – nie mam, szczerze mówiąc, pojęcia.

- A jak odnosisz się do zdjęć z czasów, kiedy ciebie nie było jeszcze na świecie, a które na przykład nagle wpadają ci w ręce?

- Odnoszę się do takich zdjęć z wielką rewerencją. Jakiś czas temu otrzymałem od mojej, nieżyjącej już, koleżanki paczkę szklanych negatywów, których pochodzenia nikt nie zna, bo nie zostały opisane. Absolutne anonimy. Ja te negatywy stykowo odbiłem, a potem jeszcze powiększyłem i papiery przekazałem do wągrowieckiego Muzeum. Szkiełka zachowałem dla siebie, bo one są w tym wszystkim najcenniejsze.

Wiem, że na pewno kiedyś je jeszcze do czegoś wykorzystam, oczywiście w sensie fotograficznym. Z oglądu wiadomo niemal na pewno, że te negatywy pochodzą sprzed II wojny światowej i niemal na pewno z Wągrowca. Są to najprawdopodobniej zdjęcia jednej rodziny, ponieważ twarze osób uwiecznionych na tych zdjęciach są do siebie podobne.

- Planujesz w najbliższym czasie jakąś własną, retrospektywną wystawę swoich fotografii?

- Nie wiem, czy to ma sens, wolałbym pokazać poszczególne cykle. Retrospektywy robi się po śmierci artysty, albo u schyłku życia, ja się jeszcze z tym światem nie żegnam.

- To może jakaś książka? Album z wyborem najlepszych fotografii?

- To już chętniej. Ale też nie wszystko. Najprędzej, co nie znaczy, że teraz, byłbym w stanie pokazać „Parki i ogrody” bo ten zestaw wydaje mi się najrówniejszy, najciekawszy i fotograficznie najbardziej dla mnie satysfakcjonujący. A ukończony zapewne nigdy nie zostanie.

- Jak wybierasz swoje kadry do takiego cyklu?

- Bez zbędnych obrazów, które niczego nie wnoszą do całości. Kiedy coś fotografuję, to zazwyczaj już wiem, obok jakiego innego zdjęcia pojawi się to, które akurat mam w obiektywie. No i bez jakichś formalnych kombinacji – a to znaczy, że mój obiekt jest na wprost, ja mam obiektyw 50 mm i nie wymyślałam fajerwerków. W ten sposób próbuję nawiązywać do starej, tradycyjnej fotografii wielkoformatowej, która powstawała w takich właśnie okolicznościach. W efekcie niektóre zdjęcia mogą zahaczać o klasyczny piktorializm, ale czy to jest jakiś tam wielki grzech? Mam nadzieję, że cykl „Parki i

ogrody”, jako całość, mimo wszystko się obroni. W każdym razie, jeżeli jakieś kadry wychodzą mi za ładnie, za elegancko, to wtedy przypominam sobie słowa Piotra Chojnackiego, że coś jest w danej fotografii za proste, i wtedy próbuję te kadry jakoś złamać, przekręcić, uszlachetnić brzydota.

- Zacytujmy zatem drobny fragment twojego bloga zatytułowanego „Photodocument & pinhole”. Jest on o tyle ważny, że dotyczy spraw, o których właśnie rozmawiamy: *Dzisiaj kilka pierwszych zdjęć z nowego (a w pewnym sensie kontynuacji) cyklu „Parki i ogrody”. Nowego, bo te zdjęcia są w 100% analogowe, małoobrazkowe, a w najbliższej przyszłości będą też i średnioformatowe. Poprzednie „Parki i ogrody” z 2009 wykonane były cyfrowo. Niestety, wielokrotne próby osiągnięcia zadowolających wydruków okazały się porażką. Projekt z założenia jest czarno-biały. Wydruki przy każdej zmianie papieru miały inny odcień, nigdy nie były po prostu „szare”. W końcu dałem sobie spokój i robię cały projekt właściwie od nowa. Technika analogowa pozwala mi panować nad całością przedsięwzięcia, osiągnięciem przewidywalnych rezultatów. Powiększenia „parków” – 30x40 cm, na ponad 20-letnim papierze z bydgoskiego fotonu – powoli wynurzają się z mojej ciemni. Ostatnie tegoroczne zdjęcia cyklu robiłem „w okolicznościach” pierwszego śniegu. Mam więc czym się zająć przez najbliższe kilka miesięcy. Równoległe powiększam, do formatu 30x40, wykonane w lecie kamienne kręgi, z nadzieją, że uda mi się je gdzieś wystawić. Dopiero przy tej skali powiększenia, na zdjęciach kręgów zaczyna się pojawiać coś, co z pewnością, jest z tego świata, ale niekoniecznie z tego wymiaru.*

- Wiedziałem, że parę osób to czyta, ale nie sądziłem, że to może być dla kogoś punktem odniesienia.

- W naszej rozmowie punktem odniesienia jest wszystko to, co składa się na twoje przemyślenia, na twoją refleksję okółofotograficzną. A takie właśnie są zapisy z twojego bloga – czyli interesujące. Przy okazji sporo mówią o autorze tych słów, czyli o tobie. A skoro już mamy kawałek ciebie na żywo, to powiedz jeszcze, gdzie dzisiaj widzisz siebie i swoje zdjęcia na mapie współczesnej polskiej fotografii?

- Jeżeli gdziekolwiek miałbym siebie sytuować, to raczej obok fotografów, których znam, cenię i od których czerpię, jeżeli nawet nie inspirację, to chociaż przyjemność obcowania z ich sztuką fotograficzną. Ja na przykład nie robię portretów, nie fotografuję mody, ale znam kilku takich artystów z tego obszaru, których zdjęcia lubię i cenię. Na ich przykładzie ćwiczę swój smak fotograficzny. Bywają jednak przyjaźnie i fascynacje fotograficzne, które przekładają się na moje myślenie o fotografii. I tu od razu przychodzi mi na myśl Eryk Zjeżdzałka i Piotr Chojnacki. Każdy z nich inspiruje mnie inaczej, ale dokładnie mogę powiedzieć, co u każdego z tych artystów jest mi najbliższe.

- A co cię inspiruje poza tym?

- Nieustannie otwieram się na nowe bodźce, mogą to być zdjęcia Svena Nykvista w filmach Bergmana, czeski film czy współczesna architektura postmodernistyczna. To jest dzisiaj dla mnie najważniejsza chyba dziedzina sztuki współczesnej. Tak więc bardziej niż fotografia, inspiruje mnie architektura. Nawet na swoim blogu, czasami, więcej piszę o architekturze niż o fotografii.

- Ta fascynacja architekturą może w przyszłości rozwinąć się w coś, co byłoby na przykład cyklem zdjęć?

- Nie wiem. Gdyby tak miało być, to musiałbym na dłużej wyjechać z Wągrowca, bo te wszystkie interesujące mnie obiekty i budynki znaleźć można niemal wyłącznie w dużych i bardzo dużych miastach. Na pewno chciałbym fotografować wielkie miasta Azji i Nowy Jork.

- Do tego potrzebna jest chyba kamera wielkoformatowa. Masz dostęp do takowej?

- W tej chwili nie, ale gdyby okazało się, że mój projekt jest bliski realizacji, to na pewno pomyślę i o właściwym sprzęcie. W tej chwili przechodzę-wracam powoli do średniego formatu. Przez wiele lat nie był mi potrzebny, ale widzę, że to może pozytywnie wpłynąć na kolejne fotografie do cyklu „Parki i ogrody”. Na razie kupiłem przez Internet prostą kamerę średnioformatową, mieszkową 6x6, bez dalmierza, i właśnie czekam na listonosza z przesyłką. Jeżeli okaże się, że taka kamera poprawi jakość obrazu, to zastanowię się nad kupnem czegoś bardziej zaawansowanego technicznie.

- Jak z tego widać jesteś człowiekiem, który ciągle coś planuje w związku z fotografią.

- I dlatego nie boję się emerytury, gdy mnie już ona dosięgnie za jakieś piętnaście lat. Mam co robić do końca życia. A czy droga, którą zmierzam ku nieznaney mi przyszłości, okaże się drogą właściwą, będzie jasne dopiero ostatniego dnia.

- Na tej drodze, którą zmierzasz ku nieznaney przyszłości, w niezbyt odległej przeszłości pojawiła się fotografia otworkowa. Co cię pchnęło w stronę pinholi?

- Najpierw zafascynowało mnie w fotografii otworkowej bezpośrednie dotknięcie materii fotograficznej, zainte-

resował mnie fenomen przedmiotu zdjęcia i światła rzutującego obraz bez pośredników, jakimi są obiektywy, migawki, przesłony, lustra. A więc zachwyty nad genialnością zjawiska i prostotą „urządzenia”, jakim jest camera obscura. Po latach własnych prób i doświadczeń na tyle opanowałem to zagadnienie, że dzisiaj potrafię zrobić kamerę otworkową w kilka minut z byle czego. Mam też w głowie tak rozpracowane tabele czasu naświetlania i średnicy otworka, że osiągam powtarzalność wyniku jak w normalnej fotografii.

- W tym momencie odpada, przynajmniej u ciebie, element romantycznej niepewności.

- No właśnie. Pamiętam, że gdy zaczynałem próby z pinholami, najbardziej interesowała mnie owa nieprzewidywalność, a dzisiaj, skoro doszedłem do graniczącej z pewnością przewidywalności, skoro zaczęło mi wychodzić na zdjęciu to, co chciałem, zrozumiałem, że właśnie doszedłem do ściany. Pora zacząć szukać czegoś innego. Dlatego też swoją przygodę z otworkami podsumowałem „Czasem zatrzymanym”, to jest cyklem zdjęć otworkowych, które można obejrzeć na mojej stronie w Internecie – <http://photodocument.republika.pl/> – i na jakiś czas przestałem się tym zajmować.

- Zdarza ci się jednak prowadzić warsztaty fotografii otworkowej. Jakiego typu jest to doświadczenie, gdy widzisz dorosłych ludzi zadziwionych magią fenomenu światła i obrazu?

- Najlepiej jest to pokazać na przykładzie grupy dzieci. A dlatego lepiej, ponieważ dzieci są otwarte, szczerze, reagują entuzjastycznie i przede wszystkim nie udają, że coś je zachwyca albo, że nie zachwyca. Takie właśnie dziecięce warsztaty fotografii otworkowej robiliśmy jakiś czas temu w Tucz-

nie koło Wąlcza, gdzie bardzo aktywnie działa Lidia Beata Barej, miejscowa artystka-fotograf. Dzięki niej spora grupa dzieci gimnazjalnych przeszła coś w rodzaju castingu artystycznego, a te najbardziej zainteresowane sztuką i utalentowane stworzyły grupę warsztatową. Zajęcia polegały na tym, że pokazałem, jak robi się kamerę otworkową z pudełka po butach, a potem każde dziecko własnoręcznie taką kamerę wykonało. Pierwsze zrobione w tych kamerach zdjęcia zazwyczaj wychodzą nienajlepiej, ale potem, po korekcie, gdy zaczęły pojawiać się zdjęcia bardzo przyzwoite, miałem kłopot z zapanowaniem nad emocjami tych dzieciaków. Siedziałem w ciemni i doglądałem procesu mokrego w kilku kuwetach jednocześnie, a za drzwiami była długa kolejka. Wszyscy chcieli jak najszybciej wywołać swoje zdjęcia, żeby poznać efekt i natychmiast robić kolejne fotografie.

- To są ćwiczenia, w których efekty uwidaczniają się szybko, w ciągu kilku minut, bo jest to oparte na technologii „speed”. Ale już pinhole realizowane w ramach solarigrafii na warsztaty raczej się nie nadają. No, chyba, że załadowane puszki wieszamy w czerwcu jednego roku, a zdejmujemy z tym samym zespołem w czerwcu roku następnego.

- Faktem jest, że fotografia otworkowa daje kilka różnych możliwości. Solarigrafia na przykład jest łatwa i efektywna, bo tego nie trzeba wywoływać, ale czasy ekspozycji są bardzo długie. To wymaga, niestety cierpliwości, na którą w przypadku dzieci liczyć raczej nie można, choć nie jest to regułą.

- A jak z tą cierpliwością jest u ciebie?

- Ja mam załadowanych kilka puszek do solarigrafii, ale nie mam ich gdzie postawić. A wymogi są bardzo konkret-

ne – puszka musi być stabilna, bez względu na warunki pogodowe, musi być skierowana na południe, albo w niebo. Musi być zabezpieczona przed wilgocią i nie może przyciągać wzroku wandalii albo – z drugiej strony – straży miejskiej lub policji, która mogłaby taką puszkę potraktować jak potencjalne zagrożenie terrorystyczne, czyli bombę domowej produkcji. Jakiś rok temu, podejrzanym o terroryzm został wiceburmistrz warszawskiego Śródmieścia, zapalony otworkowiec. Zamontował on na latarni pudełko od butów, które służyło mu za kamerę obscurę. Nie minęło wiele minut kiedy otoczony został przez trzy załogi policyjnych radiowozów, które zaczęły go sprawdzać. Ja miałem podobną sytuację w Wągrowcu, ale na szczęście zanim ludzie zadzwonili na policję, ktoś im wytłumaczył, że to są moje kamery otworkowe.

- W każdym razie masz za sobą udane eksperymenty z pinholami, a interesujące niewątpliwie efekty tych doświadczeń widać na twojej stronie internetowej. Można więc powiedzieć, że zrobiłeś w ramach pinholi wszystko, co było możliwe?

- Nie można, bo na przykład „Świetlica” Bogusia Biegowskiego poszła z kamerą otworkową w inną jeszcze stronę.

- Utrzymujesz stałe kontakty ze „Świetlicą”?

- My się bardzo przyjaźnimy. Jakiś czas temu, kiedy „Świetlica” wyszła z podziemia, pomogłem im zorganizować w Wągrowcu weekendowy plener fotograficzny pod nazwą „Plener Obscur Tour”, któremu towarzyszyła akcja na Rynku. Konkrety do obejrzenia na mojej stronie. W każdym razie należy pamiętać, że oni z fotografią otworkową poszli w inną niż ja stronę. Oni robią ją w wielkości naturalnej stosując pinhole, chcą osiągnąć efekty fotografii obiektywowej. Chcą – jak sądzę – osiągnąć doskonałość, którą uzyskuje się bez trudu

w normalnym aparacie fotograficznym. Może tym samym utrudniają sobie niepotrzebnie sprawę, może te eksperymenty niewiele wnoszą nowego do fotografii otworkowej, ale na pewno członkowie „Świetlicy” realizują w ten sposób swój projekt z zapałem i godną podziwu konsekwencją. Jeżeli jedno zdjęcie dużego formatu naświetlają dwie, trzy godziny, a w tym czasie, rozmawiają, piją herbatę i zaprzyjaźniają się z otoczeniem, to ma to z całą pewnością bardzo pozytywny wymiar towarzyski. Jednym słowem – prawdziwa świetlica, z wszystkimi pozytywnymi skojarzeniami, jakie to słowo ze sobą niesie.

- W każdym razie uczestnicy tych działań nie nudzą się, nie robią nic złego, a przy okazji realizują bardzo konkretną przygodę fotograficzną. Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę fakt, że fotografię otworkową zaczęto w przeszłości stosować głównie w celach utylitarnych a nie estetycznych, to rodzi się pytanie, czy dzisiejsze pinhole, traktowane jako rodzaj sztuki fotograficznej, mają sens artystyczny?

- Myślę, że tak, z tego choćby powodu, że świat zapisywany obrazem fotografii otworkowej wygląda jednak nieco inaczej niż na tradycyjnej fotografii obiektywowej (w tle słychać pukanie do drzwi pracowni) !?!. O, pan listonosz.

- W tym momencie następuje mała przerwa w naszej rozmowie, ponieważ właśnie wszedł pan listonosz i przyniósł niewielką paczkę, w której znajduje się... co? Uwaga, rozpakowujemy, znajduje się, zawinięty w folię bombelkową, średnioformatowy, mieszkowy aparat fotograficzny niemieckiej produkcji z lat 40. lub 50. XX wieku, o nazwie Precisa Beier.

- Ten piękny zabytkowy aparat, który kupiłem na Allegro za 130 złotych, posłuży mi do pierwszych prób ze średnim formatem. Można nim robić zdjęcia formatu 6x6 i 4,5x6, dzięki temu na jednym filmie mam więcej klatek. Pomysł z tym aparatem wziął się z tego, że – widząc wszędzie pełno śniegu – postanowiłem fotografować pejzaż zimowy. A na wiosnę, jak się uda, gdzieś dalej, a także do realizacji rozpoczętych wcześniej projektów. Ma on, ten aparat, jak widać, dość duży zakres przesłony, dość jasny obiektyw, bo od trzy i pół, oraz migawkę od sekundy do 250 i B.

- Bardzo ładna kamera. Sprawdziliśmy – działa, trzeba ją tylko wyczyścić i załadować filmem 120. Takie filmy są do kupienia w sklepach?

- Tradycyjnych sklepów fotograficznych z materiałami i filmami czarno-białymi jest już niewiele. Przeniosły się do Internetu. Mamy tam wybór materiałów o jakich mogliśmy tylko pomarzyć 20-30 lat temu. Jak czegoś tam nie ma, to z pewnością znaleźć można to coś na Allegro. Dotyczy to także filmów.

- Które to filmy wchodzi, rzecz jasna, do tradycyjnego, polskiego koreksu.

- Oczywiście. A skoro już mowa o koreksach, to chciałem się pochwalić, że używam stary, 30-letni koreks, wyprodukowany przez niemiecką firmę Jobo. Łatwo zauważyć różnicę między szpulką polskiego Krokusa, a szpulką od Jobo. Ta różnica przekłada się na ekonomię. Ponieważ Jobo ma mniejszą średnicę, to zużywa się o jedną trzecią mniej płynu. I jeszcze pewien drobiazg – szpule od Krokusa po kilku użyciach są do wyrzucenia, a moje szpulki od Jobo mają 30 lat i ciągle działają jak trzeba.

- Wróćmy na moment do aparatu, który przed chwilą przyniósł pan listonosz. Masz wobec niego jakieś poważne plany, poza zimowym pejzażem?

- Ten aparat jest częścią zbioru tego typu aparatów, które właśnie zacząłem gromadzić i wykorzystywać. Zaczniemy od tego, że przez wiele lat uprawiając tak zwaną fotografię uliczną, doszedłem w końcu do wniosku, że najlepiej sprawdza się w tym działaniu niewielki aparat małoobrazkowy, który nie rzuca się w oczy, a jest niezawodny, jak ta analogowa, kompaktowa Minolta Hi-Matic GF, którą kupiłem za 30 złotych. Ta sama wiedza wyniesiona z fotografii ulicznej stała się dla mnie impulsem do refleksji, że dobrych zdjęć krajobrazu małym formatem zrobić w zasadzie się nie da. Nie mówiąc już o architekturze. Ten aparat, który jest w moich rękach od kilkunastu zaledwie minut, ma obiektyw 75 mm, a chcę dokupić jeszcze jeden taki sam aparat, ale z obiektywem 105 mm, żeby pracować jednocześnie dwoma kamerami o zbliżonych parametrach. To daje pewien komfort fotografowania, bo nie muszę wreszcie manipulować przy sprzęcie i stale wymieniać obiektów.

- Ponieważ nasza rozmowa zbliża się do końca, spróbuj powiedzieć światu i potencjalnym czytelnikom, po co właściwie fotografujesz?

- Dokładnie tego nie wiem, ale po głowie chodzą mi skojarzenia, które dotyczą poszukiwania prawdy absolutnej, boskiego elementu materii i światła, a nawet mocy sprawczej tego wszystkiego, co zwiemy fotografowaniem. Jestem ciekaw, jak ten świat się kręci, jak to nasze życie jest zorganizowane, kto pociąga za sznurki? I myślę niekiedy, że może da się to kiedyś sfotografować. Nie zdziwiłbym się, gdyby po latach okazało się, że otarłem się o rozwiązanie tych tajemnic, a wszystko zostało zapisane na moich zdjęciach. Trzeba je

tylko właściwie zinterpretować, rozkodować ukryte w nich komunikaty wysyłane z tamtej strony do naszej rzeczywistości.

- Jest jeszcze egzystencjalny wymiar twojej działalności fotograficznej. Czy fotografia zatem organizuje ci życie? A może ona je dezorganizuje?

- Na pewno nie wyobrażam sobie swojego życia bez fotografii. Wyobrażam sobie życie bez telewizji, bez samochodu, bez używek, ale aparat fotograficzny jest mi nieodzowny. Skoro padło już tutaj słowo „używki”, to chyba warto podkreślić fakt (taka jest moja w tej kwestii opinia), że wszelkie „zmiennicze świadomości” bardzo szkodzą fotografom i samej fotografii. Zawsze zadziwiam się nad niedojrzałością młodych pasjonatów fotografowania, którzy twierdzą, że dobrze im się robi zdjęcia dopiero po czterech piwach. Biorą więc kolejną flaszkę do torby i idą w miasto. A nie wpadnie im do głowy, że w stanie euforii alkoholowej najłatwiej niszczy się sprzęt, gubi się zaślepki i filtry, a także robi się masę niepotrzebnych zdjęć, które nie mają żadnej niemal wartości. Po takiej sesji zostaje najczęściej kac i złudzenie odkrywczych kadrów, które następnego dnia okazują się oczywistością i banałem. Ten umoralniający akapit bierze się nie z jakiejś tam maniackiej potrzeby tępienia używek w ogóle, ale z tego, że od lat jako instruktor pracuję z młodymi ludźmi, którzy, dorastając, próbują wchodzić do świata fotografii także przez furtkę używek. A to jest tak naprawdę droga donikąd.

- Gdyby z jakiegokolwiek powodu zabrano ci możliwość uprawiania fotografii, to czym ewentualnie mógłbyś wypełnić tę pustą przestrzeń, która została po fotografii?

- W moim życiu zawsze tak było, że gdy jedne drzwi się przede mną zamykały, to wówczas otwierałem następne.

Może mógłby to być film – animowany albo dokumentalny. Mam już za sobą tego typu doświadczenia związane z festiwalem „5 minut z życia...”, więc wiem, że to w moim przypadku działa zupełnie dobrze. To się zaczęło w 2004 roku i ma ścisły związek z Wągrowcem i tym Domem Kultury. Wymyśliła to moja ówczesna pani dyrektor, która widziała w telewizji taki program, w którym jedni ludzie pokazywali nakręcone przez siebie gagi, a inni to oceniali. Filmik, który zwyciężał w danej edycji, dostawał jakąś sporą nagrodę finansową. Tak powstał na naszym gruncie ogólnopolski festiwal krótkich filmów video. Na pierwszą edycję festiwalu przysłano 40 filmów, których długość regulaminowo była ograniczona do pięciu minut. W okolicach piątej edycji doszliśmy do wniosku, że trzeba materię filmową naszego festiwalu jakoś uściślić tematycznie. I tak powstał temat wiodący, czyli „5 minut z życia codziennego”. Wtedy pojawiły się – obok banałów o banalnej rzeczywistości lub relacji z imieniem u cioci – pierwsze ambitne produkcje, pogłębione tematycznie, z dozą refleksji, a także zaawansowane formalnie. Zdarzały się nawet filmy wybitne. A poziom całego festiwalu podniósł się ponownie wtedy, kiedy zrezygnowaliśmy z ograniczeń nakładanych na studentów szkół artystycznych. Nadal wyłączone są z tego festiwalu filmy przyrodnicze i teledyski. Dopuszczamy natomiast animacje, bo animacja, jak wiadomo, może dotyczyć życia codziennego. W tym roku zwyciężył świetny śląski dokument Henryka Latuska. A dwa lata temu połączyliśmy ten festiwal z kilkudniowymi warsztatami filmowymi, na które zjechali młodzi filmowcy z całej Polski. Ostatniego dnia warsztatów nastąpił publiczny pokaz gotowych, zmontowanych filmów, które powstały podczas tych warsztatów. I to było naprawdę wielkie przeżycie.

- Gdy oglądasz takie filmy pięciominutowe, to nie żal ci, że ty – maniak filmowy – sam ich nie kręcisz?

- Owszem, żal mi, bo ja przez całe swoje życie jestem niespełnionym filmowcem. Kamerę cyfrową już mam, ale niewiele jeszcze nią nakręciłem. Mam z tym pewien problem, ponieważ wiem, że można to robić albo po amatorsku, albo profesjonalnie. Ale do profesjonalnego myślenia o filmie potrzebny jest profesjonalny scenariusz, dzięki któremu kręcisz całość scena po scenie, bez późniejszego montażu. A w wersji amatorskiej kręcisz film dosyć żywiołowo, ale potem mnożstwo czasu musisz poświęcić na sprawy montażu, żeby nie wypuszczać w świat gnioła.

- Czy fotografia kiedykolwiek ci w czymkolwiek pomogła, albo może jakoś ci zaszkodziła?

- Pod koniec lat 80. jeździłem na festiwalach rockowe do Jarocina, gdzie zrobiłem sporo zupełnie przyzwoitych zdjęć, z których też pewnie dzisiaj można by ułożyć niezłą wystawę. W każdym razie, zainfekowany fotograficznie klimatem Jarocina fotografowałem w Wągrowcu dużą imprezę rockową „Eko-czad”. Zrobiłem wtedy zdjęcie chłopaka z irokezem na głowie. Później okazało się, że ktoś go na tym zdjęciu rozpoznał jako sprawcę przestępstwa. A rozpoznano go, bo to zdjęcie ukazało się w miejscowej gazecie. Wtedy, pamiętam, policja ciągała mnie na przesłuchania, żebym powiedział, kto to jest. A przecież dla mnie był to anonimowy uczestnik dużej imprezy rockowej, więc nie mogłem policji pomóc w żaden sposób, ale przyjemne to nie było. W sumie jest to raczej anegdota niż poważny problem. Inna nieprzyjemna historia wydarzyła się zupełnie niedawno. W roku 2008 zrobiłem nostalgiczny slajdeshow złożony z ulicznych zdjęć Lwowa. Wrzuciłem go do YouTube’a, żeby był podpisany pod moją stroną. Wisiał tam spokojnie ponad rok, kiedy to nagle wygrzebał go jakiś nasz nacjonalista. Link z dojściem do tego pokazu powysyłał innym ukraińcozercem. W efekcie ostro zareagowali Ukraińcy i Rosjanie. Rozpętała się fala niewy-

brednych komentarzy. Słowem wojna polsko-ukraińska w sieci. Niestety, poziom dyskusji był żenujący. Z początku próbowałem im tłumaczyć, że moje intencje są zupełnie inne, ale na niewiele się to zdało, bo komentarze stawały się coraz bardziej nieprzyjemne. W końcu za namową małżonki zamknąłem dyskusję usuwając materiał z serwera. Ale wrażenie niesmaku pozostało. Natomiast w kategoriach problemu rozpatrywałem swoją aktywność fotografa dokumentalisty, kiedy pod koniec lat 80. rozpocząłem pracę w Domu Kultury. Zaniedbywałem wtedy rodzinę, bo wydawało mi się, że nieustające dokumentowanie wszelakich imprez kulturalnych (i nie tylko – w myśl zasady, że „każde pierdnięcie musi mieć zdjęcie”) może się kiedyś do czegoś przydać. A gdy okazało się, że był to trud daremny, straconych lat oddać już rodzinie nie mogłem. Tamten czas minął bowiem bezpowrotnie. Pracując w Domu Kultury myślałem, że wypełniam jakąś ważną misję swojego życia, bo byłem naiwnym idealistą. Dzisiaj wiem, że jest to praca jak każda inna, w miarę potrzebna, w miarę przydatna i w miarę sensowna, ale tylko z punktu widzenia innych wartości, na przykład tych, które dotyczą rodziny.

- A zdarzyło ci się kiedyś, że w momencie naciskania spustu migawki odczuleś kontakt metafizyczny z tajemnicą, prawdą lub czymś dla ciebie ważnym a nienazwanym.

- Mnie się to zdarzało dopiero w ciemni, kiedy robiłem powiększenia kamiennych kręgów. Tam rzeczywiście działa się coś ważnego, co kazało mi spojrzeć na te zdjęcia z pozycji kogoś, przed kim uchylono rąbka tajemnicy. Te kręgi fotografowałem wyłącznie analogowo na negatywie oraz równolegle na slajdach, które chciałem w przyszłości wykorzystać podczas wystawy, czyli pokazać je publiczności wernisazowej. Gdzie to będzie, jeszcze nie wiem, ale rozmowy trwają, zwłaszcza, że wystawa zdjęć kamiennych kręgów musi kosz-

tować, bo one, te kręgi, zasługują zdecydowanie na raczej duże formaty.

© K. Sz.

© L. Sz.

Rozmowa po raz pierwszy ukazała się w serii FOTOGRAFOWIE WIELKOPOLSKI (wydawca: WBPiCAK w Poznaniu)

Spis treści

Zamiast wstępu, list do Zofii K.....	5
--------------------------------------	---

Część I. Ludzie

Stojąc przed portretem.....	19
-----------------------------	----

Kobieta w smudze cienia.....	29
------------------------------	----

(Nie)Liryczna triada	47
----------------------------	----

Między etyką a estetyką, czyli mokry kolodion 160 lat później.....	61
---	----

„Zielnik pilski”, czyli o czym jest fotografia?.....	81
--	----

Kamienna strona mocy oraz inne wyprawy za horyzont.....	117
--	-----

Część II. Sprawy

Fotografie z masakry, czyli Gardelegen mojej matki.....	147
--	-----

Od kolekcji do zbiorów	179
------------------------------	-----

Przewodnik po nieistniejącym mieście	211
--	-----

„Kolekcja wrzesińska”, czyli miasto sfotografowane	245
--	-----

Część III. Rozmowy

Moje nie-miejsca.

Rozmowa z Bogusławem Biegowskim 279

Odkryć czas prowincji.

Rozmowa z Lechem Szymanowskim 323