

**Krzysztof Szymoniak**

# **Fotografioly 3**

O czym jest fotografia?

Gniezno 2015

# FOTOGRAFIOŁY 3

© Krzysztof Szymoniak 2015  
© Wydawnictwo Gaudentinum 2015

Fotografia na okładce: Autor  
Fotografia na 4 stronie okładki: Marta Konieczna

Projekt okładki: Ewa Polaszewska  
Przygotowanie do druku: Tomasz Brończyk

ISBN: 978-83-65189-08-0

Formalny porządek fotografii nie objaśnia niczego. Jasność lub niejasność przedstawionych na niej wydarzeń zależy od wiedzy, którą dysponuje odbiorca przed obejrzeniem fotografii. Co zatem sprawia, że fotografia posiada znaczenie? Co powoduje, że jej elementarny przekaz – *podjąłem decyzję, że to, co widzę, jest warte utrwalenia* – wywiera wrażenie i żyje?

**John Berger**  
***Zrozumieć fotografię***



## Zamiast wstępu...

O tym, że przyjdę kiedyś na świat zdecydowała pewna zabawa zorganizowana latem 1945 roku w Hanowerze, a konkretnie w obozie dla dipisów, podczas której spotkali się po raz pierwszy (i jakoś musieli sobie przypaść do gustu) Halina Stefaniak z Baranowa k/Kępna oraz o dwa lata od niej młodszymi Władysław Szymoniak z Gniezna. Decyzja o tym, że chcą się pobrać i zamieszkać razem, zapadła dużo później. I najprawdopodobniej niewiele miała wspólnego z wielkim, porywającym uczuciem, z romantyczną otoczką pierwszych randek i nieśmiałyh pocałunków. O wszystkim zdecydował, jak sądzę, powojenny zdrowy rozsądek, a u fundamentów tej decyzji legły – banalnie okrutne – wcześniej zaistniałe okoliczności.

Otóż ona (Halina) już wiedziała, że Szczepan, jej młodzieńcza miłość z Baranowa, z którym umówiła się na powojnie, czyli na wspólne życie pod jednym dachem, kilka dni po przejściu armii czerwonej, a może nawet dokładnie w dniu tak zwanego „wyzwolenia”, wracając do domu po pracy w Namysłowie, został zadźgany bagnetem przez sowieckiego żołdaka tylko dlatego, że jechał na rowerze, w dodatku na niemieckim rowerze. Z kolei on (Władysław) też już wiedział, że jego dom rodzinny w Gnieźnie, przy ulicy Bł. Jolenty 8, zasiedlili funkcjonariusze UB, prawowitym właścicielem, czyli moim dziadkiem i braciom mojego ojca, zostawiając tylko jeden pokój i dostęp do kuchni.

Tak więc jej plany założenia rodziny ze Szczepanem legły w gruzach. W dodatku przedwojenny dom rodzinny Stefaniaków, policyjna służbówka przy ulicy Ogrodowej w Baranowie, najpierw, wraz z wybuchem wojny, została im odebrana i

zajęta przez Niemców, a po wojnie trafiła w ręce komunistycznej milicji obywatelskiej. Maria Stefaniak, matka Haliny, już jako wdowa została przez niemiecką administrację dokwaterowana do mieszkania rodziny Ratajewskich przy obecnej ulicy Wrocławskiej. Tam, do tego nie swojego mieszkania, wróciła wiosną 1946 roku 24-letnia Halina. Najpierw zamieszkała razem z matką i młodszym bratem Bogusławem (którego wkrótce wcielono do polskiego wojska), a widząc, że nic jej już w Baranowie dobrego nie czeka, odpowiedziała na któryś z kolei list 22-letniego Władysława Szymoniaka. On, wiedząc już, że w powojennym Gnieźnie widoki są raczej marne, a dom rodzinny nie do odzyskania, zaproponował jej ślub i wspólne życie na tak zwanych ziemiach odzyskanych, czyli w Wałbrzychu, gdzie było mnóstwo pustych, w pełni umeblowanych mieszkań, pozostałość po wygnanych za Odrę i Nysę Niemcach. Tam była też praca w opuszczonych przez niemieckich górników kopalniach, więc młodzi ludzie mogli mieć w Wałbrzychu jakieś widoki na przyszłość.

Moi przyszli rodzice poznali się więc latem 1945 roku w Hanowerze<sup>1</sup>, gdzie znajdował się duży aliancki obóz dla dipisów (*displaced persons*)<sup>2</sup>. Stamtąd wrócili już razem do Polski w marcu 1946 roku. Dokładnie rzecz biorąc – pierwsze brytyjskie samochody wojskowe, które wiozły wyzwolenców w stronę przesuniętej na zachód niemieckiej granicy z Polską, dojechały do Szczecina 12 lub 13 marca. Kiedy więc moi przyszli rodzice przedostali się już przez Szczecin i zrujnowany most na Odrze do swojej wymarzonej i wytęsknionej Polski, okazało się, że nic nie jest takie, jak im się zdawało, że może

---

<sup>1</sup> O tym, co tam robili, napisałem w pierwszym tomie „*Fotografiiolów*” (rozdział: *Fotografie z masakry, czyli Gardelegen mojej matki*) oraz w „*Fotografiiolach 2*” (rozdział: *Powojenna nie-tulaczka*).

<sup>2</sup> Niektóre źródła podają nazwę obozu, jako Hannover-Empelde. Pytana o to moja matka twierdziła, że kilka dni po wyzwoleniu najpierw została przewieziona z Gardelegen do obozu przejściowego w Empelde, a potem dopiero trafiła do dużego obozu dla dipisów w Hanowerze.

być. Moja matka wróciła do rodzinnego Baranowa, a tam ponownie dopadła ją, opowiedziana ze szczegółami, historia śmierci Szczepana. Jego rodzice zachowali dla niej tylko zakrwawiony szalik syna. Jeszcze raz wysłuchała więc kaleczącej serce opowieści o tym, jak to przechodzący rok wcześniej przez powiat kępiński na zachód Rosjanie zamordowali jej chłopaka, a właściwie narzeczonego, gdy wracał rowerem z Namysłowa. Oto przybliżona rekonstrukcja tej opowieści. Tutaj – jako cytat z innej mojej książki:

*Oto świat frontowych, często głupich, banalnie tragicznych obrazków i zdarzeń. Oto konkret. Jest środek dnia, kilkanaście godzin po ucieczce wojsk Hitlera. Na każdym kroku, co nikogo nie dziwi, świętują tryumfujący czerwonoarmiści. Strzelają na wiwat, węszą, a jakże, obrzydłego szpiona, ale też obściskują kobiety wynoszące im z domów jedzenie i wódkę. W tym samym czasie 23-letni chłopak, Szczepan, w grupie innych młodych mężczyzn, uskrzydłony nadzieją na lepsze jutro wraca rowerem z niewolniczej harówki u Niemca, gdzieś z okolic Namysłowa. Wszyscy razem mają do domu kilka kilometrów. Nagle, na drodze przecinającej gęsty las, zatrzymują ich pijani sowieccy żołdacy. Widzą na ramach rowerów niemieckie napisy fabrycznej marki. Nie pytając o nic, zabierają chłopakom pieniądze, zegarki, rowery, buty i... życie. Kilkanaście ciosów bagnetem robi swoje. Potem wsiadają do samochodu i odjeżdżają, krzycząc coś o rezaniu germańców. Koszmarny w swym bezsensie dramat obserwował zza drzew ukryty w lesie kolega pechowców. Jechał z dwieście metrów za nimi. Też na niemieckim rowerze. Widząc, co się święci, zdołał w ostatniej chwili ukryć się przed wzrokiem wyzwolicieli. Kim był jeden z nich? Kim był Szczepan Śliwański, zamordowany od niechcenia, lekką ręką, w środku Europy, jako zupełnie niewinny człowiek? Był młodzieńczą miłością mojej matki. Gdy wywożono ją w 1942 roku z Baranowa do Niemiec na roboty przymusowe, obiecali sobie, że będą na siebie czekać – on tu, ona*

*tam. I czekali. Szczęśliwie ocaleli z wojennej pożogi, ale – jak to czasem bywa na bezdrożach historii – rozdzielił ich na zawsze pierwszy dzień wolności.*<sup>3</sup>

Mijały lata. Rodzina Haliny i Władysława Szymoniaków z córką Krystyną pod koniec 1950 roku wróciła z Wałbrzycha do Baranowa. Wiele lat później, już mieszkając znowu w Gnieźnie, Władysław Szymoniak, przygotowując się do kolejnej zmiany miejsca pracy, napisał życiorys (dzisiaj nazwalibyśmy go CV). Tekst ten odnalazłem w osobistych dokumentach ojca kilka dni po jego śmierci, czyli 2 lub 3 lipca 2011 roku. Oto jego początkowy fragment:

*Urodziłem się 1 czerwca 1924 roku w Gnieźnie, z ojca Ludwika i matki Julianny. Do roku 1939 byłem na utrzymaniu rodziców i w tym czasie ukończyłem szkołę podstawową. Wczesną wiosną 1940 roku wywieziono mnie na roboty przymusowe do Niemiec, gdzie pracowałem u gospodarza oraz przy wyrębie lasu do zakończenia II wojny światowej. W czasie okupacji rodzice moi przebywali w Gnieźnie. Ojciec pracował jako kolejarz. Matka w tym okresie była aresztowana przez Niemców i osadzona w obozie karnym przez kilkanaście miesięcy za wrogi stosunek do okupanta. Siostrę Zdzisławę także wywieziono do Niemiec na roboty przymusowe. Bracia Mieczysław i Zygmunt pracowali u niemieckich gospodarzy i rzemieślników w kraju. Odebrano naszej rodzinie własne mieszkanie i dano w zamian jeden pokój w domu, gdzie wszyscy musieli mieszkać razem do końca wojny. Tak więc cała rodzina była w tym okresie represjonowana. Do Gniezna wróciłem jednym z pierwszych transportów wysyłanych z Hanoweru w marcu 1946 roku. Po krótkim pobycie w domu rodzinnym wyjechałem do Wałbrzycha, gdzie pracowałem w Kopalni „Victoria” w okresie od 17 lipca 1946 do 15 listopada 1950 roku, w charak-*

---

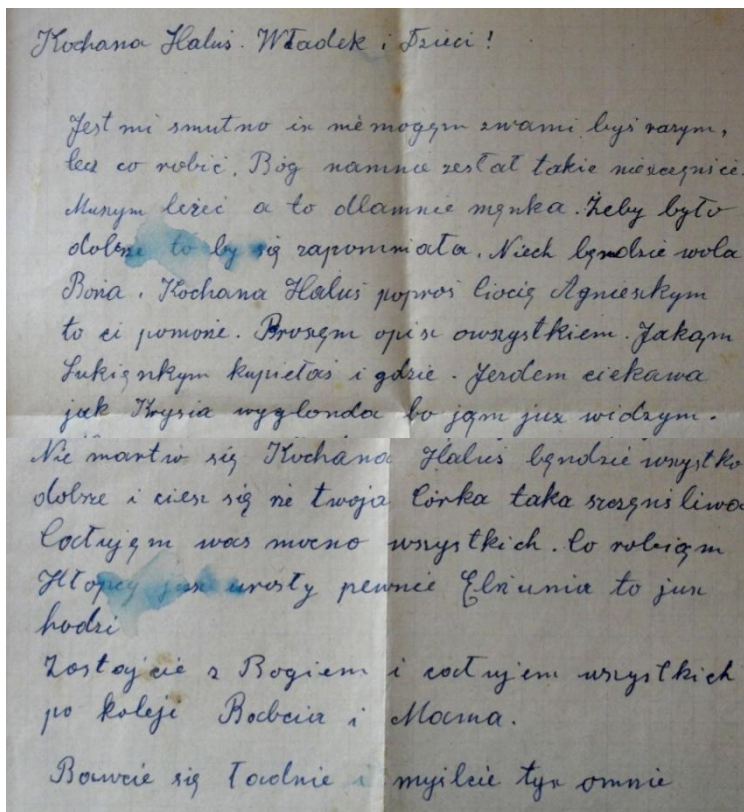
<sup>3</sup> Krzysztof Szymoniak, *Epizody*, wyd. III zmienione, Gniezno 2013, s. 19-20.



*terze pracownika umysłowego. Związek małżeński zawarłem w 1947 roku z mieszkanką Kępna, którą poznałem w trakcie robót przymusowych w Niemczech. Dlatego też w roku 1950 przenieśliśmy się do Kępna, gdzie od 1 grudnia podjąłem pracę w Gminnej Spółdzielni Samopomoc-Chłopska. Dnia 27 lutego 1951 roku zostałem służbowo przeniesiony z inicjatywy Komitetu Powiatowego PZPR w Kępnie do Kolejowych Zakładów Gastronomicznych (Dyrekcja w Poznaniu), gdzie pracowałem do dnia 21 lipca 1953 roku na stanowisku kierownika zespołu zakładów gastronomicznych na stacji Kępno, Jarocin i Gniezno. Następnie, w drodze przeniesienia służbowego, od 1 sierpnia 1953 roku przeszedłem do PZGS w Kępnie, gdzie między innymi zajmowałem stanowisko Pełnomocnika Zarządu do spraw Produkcji oraz inspektora zakładów żywienia zbiorowego. W drodze awansu społecznego przeniesiony zostałem do Gminnej Spółdzielni Samopomoc-Chłopska, na stanowisko V-ce Prezesa do spraw Zaopatrzenia Ludności. Na tym stanowisku pracowałem od 26 września 1959 roku do 31 grudnia 1968 roku. Ponieważ postanowiłem przeprowadzić się do Gniezna, w drodze przeniesienia służbowego zostałem zatrudniony w Gminnej Spółdzielni Samopomoc-Chłopska w Gnieźnie, na stanowisku kierownika zakładów gastronomicznych. Pracowałem tam od 1 stycznia 1969 roku do 31 grudnia 1969 roku, gdyż w drodze kolejnego przeniesienia służbowego zatrudniono mnie od 1 stycznia 1970 roku w Centrali Rybnej w Gnieźnie na stanowisku kierownika hurtowni, gdzie pracuję do chwili obecnej. Teraz istnieje możliwość zatrudnienia mnie z dniem 15 stycznia w Gnieźnieńskich Zakładach Gastronomicznych, na stanowisku z-cy dyrektora.*

Wróćmy jeszcze na moment do Wałbrzycha. Tam bowiem, gdy Halina i Władysław, już jako małżeństwo, zamieszkali na piętrze górniczego bloku mieszkalnego, odwiedzała ich Maria Stefaniakowa, matka Haliny, oraz jej brat Bogusław, który przyjeżdżał do Wałbrzycha na urlopy z wojska. W efekcie

tych przyjazdów Bogusław zapoznał dziewczynę z mieszkania na parterze (w tym samym bloku) i po powrocie do cywila ożenił się z nią. Mieszka tam do dzisiaj ze swoją młodszą córką Anną. Wtedy jednak, gdy zaczęła się nasza historia, osiadł



Kochana Halus. Władek i Trzeci!

Jest mi smutno i nie mogę z wami być razem, lecz co robić. Bóg nam nie zostawił takiej niecierpić. Mój leci a to dla mnie męka. Chyba by to dołbnę to by się zapomniała. Niech będnie wola Bona. Kochana Halus poprosi cię Agnieszka to ci pomyli. Proszę o piś o wszystkim. Jakąm Lukaszkiem kupiłeś i gdzie. Jędem ciekawa jak Trzysia wygląda bo ja już widzę.

nie martw się Kochana Halus będnie wszystkim dołbnę i ciesz się nie twój. Córka taka rozgniewa. Co tyżem was mocno wszystkim. Co robięm. Złotyżem już wroty pewnie Złunia to już hodzi.

Zostajcie z Bogiem i co tyżem wszystkim po koleje Boćcia i Moćna.

Bowcie się Towalnie i myśleć tyż omnie

w Wałbrzychu, założył rodzinę, znalazł pracę w kopalni, a z czasem, kiedy to Halina i Władysław Szymoniakowie przeprowadzili się do Baranowa i zajęli przydziałowe mieszkanie u Ratajewskich, ściągnął do siebie Marię Stefaniakową, swoją matkę, a moją przyszłą babcię. Babcia Maria wyemigrowała z

rodzinych stron, czyli z Baranowa, do Wałbrzycha, bo w mieszkaniu przy ulicy Wrocławskiej zrobiło się ciasno – Halinie i Władysławowi rodziły się kolejne dzieci. W sumie było nas czworo (Krystyna, Krzysztof, Romuald i Elżbieta). To z tego właśnie okresu pochodzi list (reprodukcja na poprzedniej stronie), ostatni list babci Marii do moich rodziców. Zmarła kilka dni później, 25 maja 1958 roku, w dniu Pierwszej Komunii Świętej mojej starszej siostry Krystyny. Od tego czasu moja matka była zdana już tylko na siebie, na swojego męża i paru baranowskich przyjaciół, którzy wspierali ją między innymi finansowo, gdy Władysław zajmował się pracą, całymi tygodniami przebywając poza domem, czyli na służbowych delegacjach, lub gdy zaczął już budować w Kępnie swój pierwszy własny dom. Tak wtedy wyglądała...



Moja mama, jak patrzę na to dzisiaj, była kobietą bardzo samotną – ojca straciła wchodząc w piętnasty rok życia, a swoją matkę pochowała jako młoda mężatka z czwórką dzieci. Jedy-ny jej brat, człowiek z sercem na dłoni, ale z jakiegoś powodu znieawidzony przez mojego ojca, mieszkał daleko, więc wi-dywali się rzadko. Moja mama miała zatem męża i czworo dzieci, ale w obliczu nadchodzącej starości (endoproteza bio-dra, endoproteza kolana, Parkinson, niedotlenienie mózgu) zazwyczaj musiała sama dochodzić prawdy na temat własnego przemijania, gdyż żadne racjonalne argumenty do niej nie przemawiały. Patrząc jak żyła i jak spełniała swoje obowiązki kobiety udręczonej małżeństwem, macierzyństwem, latami niedostatku i ciężką fizyczną pracą, dzięki której miała na starość własną emeryturę, można było sądzić, że jest głęboko wierzącą katoliczką, ale przynajmniej kilka razy, w sprowo-kowanych przeze mnie rozmowach na temat nieuchronnej śmierci, wyrażała poglądy, które nijak miały się do oficjalnej katolickiej doktryny, do postulowanej przez kler wiary w nie-mal pewne i w zasadzie bezbolesne zbawienie po tamtej stro-nie, jeżeli po tej stronie... Oczywiście wierzyła w Boga – lub inaczej – modliła się gorliwie w kościołach swoich kolejnych parafii, ale bała się śmierci jak ktoś, dla kogo zadekretowana przez dogmatykę idea raju, sądu ostatecznego i ewentualnego zbawienia była czystą abstrakcją. Na posterunku życia trwała dzielnie do swoich 90 urodzin. Dopiero ostatnie miesiące ży-cia przyniosły całkowite załamanie funkcji życiowych organi-zmu, była więc zdana na całodobową opiekę ze strony najbliż-szych, a ostatni miesiąc życia, podłączona do kroplówek i karmiona przez sondę, spędziła w gnieźnieńskim szpitalu przy ulicy św. Jana.

Kiedy jeszcze w miarę normalnie funkcjonowała we własnym mieszkaniu, na tyle normalnie, że mogła rozmawiać przez telefon, komunikowała się w ten sposób tylko z własnym bra-tem, który dzwonił do niej co kilka tygodni z Wałbrzycha.

Były to rozmowy dwojga schorowanych i zniedołężniałych starsuszków (on słabo słyszał, a ona coraz gorzej i ciszej mówiła), którzy nie roztrząsali własnych chorób, lekceważyli je raczej z humorem umawiając się na spotkanie w Poznaniu, w domu mojej starszej siostry. Zawsze jednak wymieniali życzenia zdrowia i wzajemnie się pocieszali, wspierali nawet wizją ozdrowienia i powrotu do stanu sprzed katastrofy (...żebym tylko mogła znowu chodzić...), bo byli kochającym się rodzeństwem. Podejrzewam, że ich wspólny świat, świat beztroskiego dzieciństwa, szczęśliwej baranowsko-kępińskiej młodości, był światem równoległym, dzięki któremu znosili nawarstwiająca się troski i kolejne nieszczęścia (choroby, śmierci, wojenną zawieruchę i powojenną beznadzieję), jakie dotykały najpierw ich wspólną rodzinę, z której wynieśli umiejętność okazywania sobie miłości i szacunku, a potem także i własne, nowe rodziny, w których tak potrzebne ludziom miłość i szacunek nie zawsze były zjawiskami ze sfery oczywistych pewników. A przynajmniej nie zawsze były okazywane jej przez męża i jemu przez żonę przy pomocy prostych, dających oparcie i siłę słów i gestów.

Pod koniec października roku 2009 po raz ostatni zawiozłem matkę do Kępna samochodem (wtedy jeszcze jako tako chodziła, opierając się na jednej kuli) na grób jej ojca, kępińskiego policjanta, który zmarł w roku 1938 na skutek powikłań po przypadkowym postrzale, jaki nastąpił w trakcie czyszczenia służbowej broni. Ten grób był jej zwornikiem scalającym roztrzaskany świat kolejnych życiowych zmian i przeprowadzek, był ostatnią fizyczną pamiątką z czasów własnej młodości, ostatnim miejscem, przez które mogła nawiązać łączność duchową z własnym życiem równoległym, mimo że przepadło ono w odmętach zawikłanej i niełatwej współczesności. Tak więc przywiozłem matkę na kępiński cmentarz, porządkowałem miejsce zwane nagrobkiem, sadziłem kwiaty na kawałku jałowej ziemi i jak zawsze zrobiłem jej kolejną fotografię przy

grobie ojca, a ona tylko stała, patrzyła i milczała. Na koniec – gdy już mieliśmy odejść stamtąd po krótkiej modlitwie i rozpocząć drogę powrotną do Gniezna – ta trzeźwo myśląca, schorowana starsza pani zaczęła płakać jak mała dziewczynka, która na zawsze, czyli ostatecznie rozstaje się z najbliższą jej sercu osobą. Płakała i mówiła: *Żegnaj kochany tatuśku. Żegnaj...* To była jej ostatnia wizyta w Kępnie, ostatnia i chyba najbardziej emocjonalna, bo wtedy, stojąc i płacząc nad grobem ojca, czuła to i zapewne wiedziała, że nigdy już tam nie wróci. Tak było zresztą umówione, że w roku 2010, gdy skończy się opłata wniesiona do parafii za kolejną dzierzawę działki cmentarnej Wojciecha Stefaniaka, miejsce to zostanie przekazane zaprzyjaźnionej ze mną rodzinie Teresy i Włodka Mazurkiewiczów, którzy przez kilka jeszcze lat opiekowali się grobem mojego dziadka, gdy jego córka Halinka poważnie już zaniemogła, a ja z różnych powodów nie byłem w stanie jeździć do Kępna i zajmować się tym miejscem.

Koniec końców moja rodzicielka dołączyła latem 2013 roku do swoich rodziców w zaświatach, a ja tradycyjnie, wiedząc, co zostało po ojcu, zająłem się skromną zawartością jej małej szufladki w szafce nocnej stojącej od zawsze przy jej łóżku. Była to jak tylko sięgam pamięcią zawsze ta sama szafka, pozostałość dawnego moich rodziców łoża małżeńskiego, które – zżarte dokumentnie przez korniki – dokonało żywota w mieszkaniu na ulicy Grzybowo 3, a które moi rodzice odziedziczyli właśnie po babci Marii Stefaniakowej i jej śp. mężu Wojciechu. Tak więc przejrzałem zawartość szufladki i wyjąłem z niej tylko obwiązaną sznurkiem mocno zużytą foliową torebkę, w której znalazłem kilka małych kopert ze starymi dokumentami matki, z fotografiami ślubnymi jej dzieci i jej wnucząt oraz ze świętymi obrazkami, jakie rok po roku zostawiał jej na stole ksiądz dobrodziej podczas dorocznej kolędy. Była w tej lichej paczuszce jeszcze jedna koperta, w której mama przechowywała najcenniejszy swój skarb.



Zawartość tej koperty stanowiły: wykaz osobisty jej matki (reprodukcja powyżej) z roku 1922, a właściwie książeczka-dokument żony kępińskiego policjanta; wspólne zdjęcie dwudziestoletniej Halinki Stefaniak, jej brata Bogusława (to ten mój wujek z Wałbrzycha) oraz przystojnego młodzieńca o nazwisku Szczepan Śliwański, zdjęcie wykonane tej trójce przez moją przyszłą babcie krótko przed wyjazdem mojej przyszłej matki na roboty przymusowe do Gardelegen; bożonarodzeniowa kartka świąteczna wysłana przez Szczepana do Gardelegen 20 grudnia 1942 roku; ostatni odręczny list mojej babci do mojej mamy z roku 1958 (patrz: strona 10); oraz dwa zdjęcia młodego Szczepana, jak byśmy dzisiaj powiedzieli – zdjęcia legitymacyjne. Na odwrocie kartki bożonarodzeniowej widnieje adres *An Fräulein Halina Stefaniak, Gardelegen, Adolf Hitler Str. 107* oraz słowa *Najserdeczniejsze życzenia świąteczne zasyła Twój Szczepan*. Natomiast na wspólnym zdjęciu młodzieży Szczepan, przed wysłaniem tej fotografii do Gardelegen, napisał: *Baranów, 7 marca 1943, (Ostatnie chwi-*

*le krótko przed wyjazdem do Gardelegen), zdjęcie wykonała Mamusia. Porównując odręczne pismo mojej mamy, mojej babci i Szczepana doszedłem do wniosku, że to właśnie Szczepan Śliwański, najpewniej otrzymawszy ten kawałek fotograficznego papieru z utrwalonym na nim obrazem od swojej przyszłej-niedoszłej teściowej, opisał go i wysłał do swojej ukochanej Halinki, do Gardelegen. Oto ta fotografia.*



Nietrudno się domyślić, że tych dwoje uśmiechniętych młodych ludzi na zdjęciu obok siebie, to Halina Stefaniak i Szczepan Śliwański. Ten trzeci, to Bogusław, brat mojej przyszłej matki i mój przyszły wujek z Wałbrzycha. Jest to jedyne zdję-



cie mojej mamy, na którym widzę ją promiennie, szczerze uśmiechniętą i szczęśliwą. Szczęśliwą, mimo że trwała okupacja hitlerowska i za chwilę miała wyjechać w głąb Rzeszy do niewolniczej pracy. Potem, jak pamiętam ją z powojennych już zdjęć i z rodzinnych spotkań wszelkiej maści, zawsze się tylko łagodnie uśmiechała, mniej czy bardziej radośnie, ale to już nigdy nie był uśmiech ze szczęściem w oczach. Obecność ukochanego mężczyzny i wizja wspólnej z nim przyszłości wtedy musiała dodawać jej skrzydeł. Nic dziwnego zatem, że ten skromny skarb mojej przyszłej matki zawierał także dwa zdjęcia „legitymacyjne” Szczepana. Oto reprodukcja jednego z nich. Widoczny na nim chłopiec ma najwyżej z 9-10 lat.



I to właśnie ten chłopiec, a właściwie jego wizerunek, towarzyszył Halinie Stefaniak (po mężu Szymoniak) nieprzerwanie od wczesnej młodości spędzonej w Baranowie aż po chwilę śmierci w gnieźnieńskim szpitalu, będąc dla niej zapewne rodzajem fundamentu, na którym zbudowała całą resztę niewesołego życia i dzięki któremu znajdowała w sobie siłę, aby tę resztę dźwigać przez kilkadziesiąt lat bez słowa skargi. Raz tylko, jak pamiętam, otwarła się ze swoim cierpieniem w mojej obecności. Było to w okolicach roku 2010, kiedy stan zdrowia ojca, po przebytym rok wcześniej udarze mózgu, zaczął się gwałtownie pogarszać. Doszło wtedy między nim i moją matką do jakiejś koszmarniej wymiany ciosów, w czasie której wyrzaskiwali sobie w twarz wszystkie prawdziwe i urojone krzywdy z minionych dziesięcioleci. Na koniec ojciec trzasnął drzwiami od swojego pokoju, stwierdzając na odchodnym, że chyba pójdzie do piwnicy po siekierę i kogoś nią zaszlachtuje. Mama została z tymi słowami sama na środku kuchni, oniemiała, przerażona i prawie zamieniona w słup soli, niczym starotestamentowa żona Lota. Ja właśnie wchodziłem do ich mieszkania, będąc świadkiem ostatnich trzech minut tej karczemnej awantury, więc na żadną sensowną reakcję nie było już czasu. Mogłem tylko przyglądać się, jak ostatecznie i nieodwołalnie spopielił się związek małżeński tych dwojga starych ludzi. Zajrzałem do pokoju ojca. Leżał już na swojej kanapie przykryty kocem, spod którego wystawał tylko czubek jego posiwiałej na biało głowy. Zamknąłem więc cicho drzwi i wszedłem do kuchni. Nie potrafiłem w sobie znaleźć słów, aby jakoś sensownie tę sytuację rozładować, podszedłem więc do mamy, objąłem ją i mocno przytuliłem. Najpierw wczepiła się we mnie jak uratowane z powodzi dziecko, a potem zaczęła płakać, zanosząc się w tym płaczu czarną głębią swojej samotności i nienazwaną boleścią poranionego serca. Płakała zadając kilka ciągle tych samych pytań: *Dlaczego nikt mnie nie kocha?, Czemu ja się muszę tak męczyć?, Co ja Bogu zrobiłam złego, że mnie całe życie tak doświadcza...?*

Dzisiaj, kiedy patrzę na ten fotograficzny głos z przeszłości, mogę już z dużym prawdopodobieństwem domknąć historię życia kobiety, która przestała się serdecznie uśmiechać po wyjściu za mąż w roku 1947. Kluczem do rozwikłania zagadki jest ten marny w gruncie rzeczy skarb, na który składało się kilka zdjęć, jedna kartka pocztowa i pożegnalny list od własnej matki. Nie bez powodu Halina niosła te drobiazgi z sobą przez całą swoją dorosłość i długą starość, chroniąc je przed wzrokiem barbarzyńców jak najświętszą relikwię, sama przenosząc się stale z mieszkania do mieszkania, z domu do domu, z miasta do miasta. A dlaczego nigdy nikomu nie wyjawiała ani zawartości białej, zszarzałej koperty, ani faktu jej istnienia? Bo to była jej jedyna prawdziwa własność, to była ostatnia resztką jej prywatności, którą nie musiała i nie chciała dzielić się z mężem i z dziećmi. Tam, w tym okrucuchu przeszłości, zamknęła na zawsze przed światem swoje tęsknoty, swoje niespełnione nadzieje, swoje marzenia o szczęściu i spokoju. Wszystko to odeszło, a raczej przepadło wraz ze śmiercią Szczepana. Całą resztę, a także cały swój przyszły czas, swoje siły i swoje zdrowie, oddała ślepemu losowi, czyli tej rodzinie, jaka przypadła jej w udziale, a więc mężowi, córkom, synom, wnuczkom i wnukom. Żyła w tym wszystkim i z tym wszystkim najlepiej jak potrafiła, ale czy znalazła w tych realiach szczęście i spełnienie, czy jej kobiece serce zaznało prawdziwej miłości, która koi ból istnienia? Tego mogę się tylko domyślać, ale nie mam żadnej pewności w tej materii.

O istnieniu Szczepana wiedziałem może od ośmiu lat. Wtedy bowiem, czyli w roku 2004 albo 2005, poprosiłem mamę, aby opowiedziała mi coś ze swojej baranowskiej młodości. Sam przecież pierwsze pięć lat życia spędziłem na baranowskim bruku, klepisku i bezdrożu, o czym nigdy nie zapomniałem, a poza tym powstawała wtedy moja pierwsza książka prozatorska, na którą składały się krótkie opowieści, a właściwie niemal felietonowe wspomnienia z Baranowa i Kępna, z lat 50. i

60. XX wieku, drukowane pierwotnie na łamach „Tygodnika Kępińskiego”. Zawiadowała nim wówczas Teresa Mazurkiewicz, natomiast pomysł wydania całego zbioru tych wspomnień, pod jakimś wspólnym tytułem i z rysunkami Henryka Bajora, wyszedł wspólnie od Teresy i Włodka Mazurkiewiczów. Ostatecznie książka ta ukazała się w Kępnie w roku 2005, jako „Epizody”, za pieniądze paru miejscowych darczyńców, a jej oficjalnym Wydawcą było Kępińskie Towarzystwo Edukacyjno-Kulturalne DROGA. Tak więc książka się pisała, ale ja niewiele wiedziałem o Baranowie, jako miejscu na ziemi (historycznie, biograficznie i geograficznie), poza tym nie chciałem tworzyć własnej mitologii bez odwołania się do rodzinnych korzeni.

I to właśnie wówczas, najpewniej w roku 2004, przy okazji kolejnego, wspólnego z mamą, wyjazdu samochodem z Gniezna do Kępna na grób dziadka Wojciecha Stefaniaka, zaczęliśmy rozmawiać o jej baranowskiej przeszłości. I to właśnie wówczas dowiedziałem się o istnieniu Szczepana Śliwańskiego, który był pierwszą, młodzieńczą miłością Halinki Stefaniak, mojej przyszłej matki. Po uporządkowaniu grobu dziadka Wojciecha pojechaliśmy do pobliskiego Baranowa, gdzie mama pokazała mi swój przedwojenny dom rodzinny na ulicy Ogrodowej oraz dom, w którym mieszkał Szczepan, narożnikowy dom przy Rynku, obok kościoła, vis a vis wlotu do ulicy Kościelnej. Wtedy też po raz pierwszy poznałem historię jego tragicznej i zupełnie bezsensownej śmierci, zadanej mu przez sowieckiego żołdaka. Szybko zrozumiałem, że ta śmierć całkowicie zmieniała plany życiowe mojej mamy, ale nie podejrzewałem wówczas, że pamięć o Szczepanie jest dla niej nie tylko ważna, ale być może nawet konieczna, aby trwać przy mężu, którego sobie nie wymarzyła i nie wyśniła, który jej się po prostu trafił jako dar od powojennego losu, ale który na pewno nie był nigdy tym jednym jedynym, jakiego każda dziewczyna wkraczająca w dorosłe życie nosi w swoim mło-

dzieńczym sercu. Wytrwała z nim 65 lat, urodziła mu czwórkę dzieci, wychowała je najlepiej jak potrafiła, a poza tym przez całe swoje dorosłe życie dla niego i ich wspólnych dzieci gotowała, prała, sprzątała, paliła w piecach, cerował skarpety, piekła placki, oporządziła domową zwierzynę i doglądała ogrodu, chodząc jednocześnie do fizycznej pracy zarobkowej, aby za lat kilkadziesiąt mieć własną emeryturę. Wszystko to zostało okupione koszmarną udręką codziennych obowiązków, o jakich wiedzą tylko te żony polskich mężów i te matki polskich dzieci z tamtej epoki, które przeszły w latach wczesnego polskiego komunizmu przez to samo piekło niedostatku, strachu, szarpaniny z losem i zwyczajowego braku szacunku ze strony najbliższych, nie mówiąc już o lokalnej władzy, sąsiadach i przełożonych. Mimo tych wszystkich niedogodności, które dzisiaj dla większości społeczeństwa polskiego, zwłaszcza dla młodych roczników, są niewyobrażalną bujdą (bo przecież tak się nie da żyć), moja mama potrafiła ocalić w sobie ostatnią iskrę nadziei i wiary, które pozwoliły jej to wszystko przetrwać w zdrowiu długie lata i dotrzeć w spokoju ducha do nieuchronnej śmierci. Tajemnica jej sukcesu kryje się w tej jednej zszarzałej kopercie, ukrytej przed resztą rodziny, przenoszonej od lat z miejsca na miejsce, z domu do domu, a właściwie w jej zawartości. Tam, w tej kopercie została na zawsze (na jej zawsze) zdeponowana pieczęć miłości, tej pierwszej i jedynej, tej, która dała jej siły, aby wytrwać (jako żona i matka) w świecie bez miłości. A co ważne, moja mama nigdy się tej miłości nie wyparła, nigdy jej nie porzuciła, nigdy w nią nie zwątpiła, niosąc ją w sobie i skrywając przed motłochem związane z nią fotograficzne artefakty. Cała i wielka, jedyna na całe długie życie, niepowtarzalna miłość zamknięta, schowana, ukryta w tej marnej szarej kopercie z kilkoma zdjęciami, o której istnieniu nie miałem wcześniej żadnego pojęcia. Można powiedzieć nawet, że właśnie medium fotografii okazało się kluczową siłą sprawczą w tej opowieści, siłą ocalającą fundament kobiecej duszy.



# **Przyczynki do pytania: o czym jest fotografia?**

## Jak znika świat i co go ocala...

Zacznijmy od fotografii. Jest rok 1958. Międzychód, nadwarciańskie miasto powiatowe na zachodnich kresach Wielkopolski. Mała Grażynka, wtedy najpewniej dwulatka, córka Wandy Gałęzewskiej, stoi ze swoim 70-letnim dziadkiem, Wincentym Gałęzewskim, w ogrodzie starego, popadającego z wolna w ruinę domu z dachem dwuspadowym (domu, jakich w starej części Międzychodu nadal jest wiele), który do roku 1972 istniał przy ulicy 17 Stycznia, pod numerem 127. Na tym samym zdjęciu widać też kilkuletniego chłopca. Jest to czteroletni wówczas Bogdan, syn Zbigniewa Gałęzewskiego, który był nie tylko ojcem chrzestnym Grażynki, ale także zapalonym fotografem, autorem widocznego obok kadru. Można się domyślać, że owa fotografia powstała w jakąś letnią niedzielę, przy okazji jakiegoś rodzinnego święta, o czym świadczą wyjściowe ubranka dzieci. Poza tym dziadek Wincenty, od kilku lat emeryt, prezentuje się na tym zdjęciu w służbowym uniformie woźnego sądowego i czapce mundurowej z orzełkiem. A skąd wiadomo, że pod koniec swojej aktywności zawodowej był woźnym sądowym? O tym za chwilę.

Od dnia, gdy powstał ten kadr, mija 56 lat i oto w piątek 5 września 2014 roku pojawia się w Międzychodzie 61-letni mężczyzna. Ma umówione spotkanie z panią wiceburmistrz oraz panem dyrektorem biblioteki publicznej i muzeum regionalnego. Tak się składa, że jego przewodniczką po mieście i fotogenicznych zakątkach Międzychodu jest pani Grażyna Marcinkowska, czyli dziewczynka dawno temu sfotografowana ze swoim dziadkiem. Ów 61-letni mężczyzna zostaje przez swoją przewodniczkę zaprowadzony do miejsca, gdzie kiedyś stał dom, a za domem był ogród. Pani Grażyna zatrzymuje się na asfalcie, w luce między dwoma budynkami, i mówi: *Tu był*



*pokój, w którym się urodziłam. Tutaj przyszłam na świat, ale jak widać tego pokoju już nie ma. Tamten świat zniknął.*



**Fot. Zbigniew Gałęzewski. Międzychód, rok 1958. Skan z oryginalnej odbitki papierowej z epoki, pozostającej w archiwum rodzinnym Wandy Gałęzewskiej.**

61-letni mężczyzna, nie namyślając się długo, wyjmuje z torby aparat fotograficzny i po prostu „zdejmuje” to miejsce, ten fragment najwcześniejszego świata pani Grażyny, który zniknął wraz z rozebrany do fundamentów (bo rozpadającym się ze starości) domem. Dzisiaj to miejsce jest kawałkiem asfaltowej łącznicy między ulicami 17 Stycznia i Wałami Jana Kazimierza. Fotografujący mężczyzna cały czas z uwagą słucha opowieści swojej przewodniczki. Dowiaduje się na przykład, że dziadek Wincenty był mężczyzną jej życia, bo jej biologiczny ojciec nigdy się w tym życiu nie pojawił, nie zmaterializował, stał się więc zwykłym, czystym nieistnieniem. Opowieść o dziadku, jego dwóch żonach (córką drugiej z nich, Stanisławy, z domu Matuszek, jest Wanda, matka Grażyny) i wszystkich jego dzieciach i wnukach rozwija się w piękną sagę rodzinną. Jego życiorys jest tematem na interesujący film: w swoim długim życiu najpierw był powstańcem wielkopolskim, a potem pracował w Straży Granicznej w Raduszu (wieś w Puszczy Noteckiej, która zniknęła w tajemniczych okolicznościach z powierzchni ziemi) i w Chojnicach, gdzie urodziła się Wanda Gałęzewska. Gdy córka Wanda miała trzy lata, przeniósł się z rodziną do Międzychodu. Tam pracował w Nadzorze Dróg Wodnych, w zakładach „Mecentra” produkujących maszyny rolnicze, a po wojnie jako woźny sądowy.

Na koniec warto przypomnieć, że miał dwie żony – Antoninę i Stanisławę – oraz że urodził się w marcu 1889, a zmarł w czerwcu 1970 roku. Małą Grażynką, o której zwykł mawiać *Moja Iskiereczka*, opiekował się wraz z żoną i mieszkającą na poddaszu bezdzietną ciotką Wiktorią Rojową przez pierwsze trzy lata, bo potem Grażynka poszła do Przedszkola nr 1. Jej mama Wanda potrzebowała takiego wsparcia, gdyż pracowała zawodowo na różnych stanowiskach administracyjnych w Powiatowej Stacji Sanitarno-Epidemiologicznej w Międzychodzie. Na emeryturę odeszła jako główna księgowa tejże Stacji.

A dom i ogród, które zniknęły wraz ze światem dzieciństwa, w którym Grażynka spędziła pierwsze pięć lat swojego życia? Co z nimi? Dom przy ul. 17 Stycznia 127 był własnością miast, jego stan techniczny, w chwili gdy rodzina Gałęzewskich go opuszczała w roku 1962, był już bardzo zły, co nie przeszkadzało zamieszkać w nim kolejnym lokatorom. Na poddaszu, w skromnym pokoiku, pozostała ciocia Wiktorja Rojowa, która przez trzy sezony potrząsała stojącym w ogrodzie wózkiem z małą marudzącą Grażynką. Ciocia Wiktorja zmarła w roku 1972 i wówczas dom całkowicie opustoszał. Wkrótce też został rozebrany. Na pozostałościach dawnej posesji ktoś wydzierżawił od miasta plac i ustawił na nim kiosk z kwiatami, a reszta, ogrodzona płotem, skutecznie zarastała chwastem. Opuszczoną działkę uporządkowano kilka lat temu, a potem (w roku 2010) zbudowano na niej kawałek drogi z chodnikami, która połączyła dwa ważne szlaki komunikacyjne Międzychodu. Na zdjęciach widać pustą przestrzeń, która wiele lat temu była kawałkiem świata przewodniczki 61-letniego mężczyzny. Świata, który zniknął na zawsze wraz z domem i ogrodem.



Widok od strony miasta.



Widok od strony rzeki. Fot (2x) K. Szymoniak

Tak znika świat człowieka.... A jeśli tak właśnie znika ten nasz świat, który być może istnieje obiektywnie, niezależnie od tego jaki jego obraz zapisują w naszym mózgu nasze zmysły, to powstaje pytanie: co go ocala, jeśli ocala go cokolwiek? Ale najpierw jeszcze słów kilka o znikaniu. Otóż znikanie, czyli przechodzenie w niebyt, jest nie tylko istotą naszego istnienia, jest istotą przemian zachodzących we Wszechświecie, gdzie jedne byty materialne (niekoniecznie ożywione) kończą swój „życie”, a inne powstają na gruzach materii, czasu i energii. To właśnie fotografia (a wcześniej, przed wynalezieniem fotografii, także malarstwo i rysunek) próbuje zatrzymać w postaci obrazu coś, co kiedyś istniało, a potem odeszło w niebyt. W pierwszej kolejności zawsze odchodzi w niebyt ta chwila, którą fotograf z pomocą swojego aparatu najpierw zamroził na światłoczułym negatywie, a potem oddał teraźniejszości w postaci utrwałonego obrazu pozytywowego. Potem odchodzą, znikają rośliny, ludzie i przedmioty zapisane na obrazie fotograficznym. Na koniec znika pamięć o nich, gdy



Fot. Zbigniew Gałęzewski. Międzychód. Babcia i dziadek małej Grażynki Gałęzewskiej (rodzice Wandy) w ogrodzie domu przy ulicy 17 Stycznia 127. Skan z oryginalnej odbitki.

odchodzą (znikają) depozytariusze wiedzy na temat zawartości tego-co-widać na zdjęciu. Z każdym następnym pokoleniem

tej wiedzy jest mniej, aż przychodzi moment (o ile takie zdjęcie w ogóle się zachowa), gdy prawnukom pani Grażyny wiadomo będzie tylko tyle, że: *Ta mała dziewczynka na zdjęciu to nasza prababcia ze swoim dziadkiem*. Przyjdzie w końcu i taki dzień, gdy nikt już nie rozpozna osób na tym zdjęciu, ani miej-



Fot. Zbigniew Gałęzewski. Międzychód. Zaplecze nieistniejącego już domu przy ulicy 17 Stycznia 127. Mała Grażynka pośrodku, w białych spodenkach, w otoczeniu kuzynostwa. Od lewej – bracia dziadka: Józef i Roman; pierwsza z prawej – 22-letnia mama Grażynki, Wanda; obok niej Edmund, najstarszy syn dziadka Wincentego z pierwszego małżeństwa. Chłopiec z prawej strony to Bogdan, syn autora archiwalnych zdjęć. Skan z org. odbitki.

sca i czasu jego powstania. Finał procesu znikania tego świata nastąpi w dniu, gdy nie będzie już kogo spytać o całą tę historię. 61-letni mężczyzna, brodzący 5 i 6 września 2014 roku po zalanych słońcem uliczkach i bulwarach Międzychodu miał szczęście. Poznał tę historię, bo opowiedziała mu ją 58-letnia kobieta, z rozczeniem wspominająca własne pojawienie się wśród członków swojej rodziny i ten konkretny kawałek gruntu (dzisiaj zaasfaltowanego), na którym dawno temu stał dom jej pierwszego oddechu i najwcześniejszego dzieciństwa.



Fot. Zbigniew Gałęzewski. Międzychód. Tył nieistniejącego już domu przy ulicy 17 Stycznia 127. Familijne spotkanie rodu Gałęzewskich. Grażynka, już rok starsza, siedzi na kolanach dziadka, a za nią stoi mama Wanda. Obok dziadka Wincentego siedzą jego trzej bracia – Józef, Leon (z Poznania) i Roman (ze Zbąszynia). Pierwszy z prawej stoi Tadeusz, kolejny syn Wincentego z pierwszego małżeństwa. Skan z oryginalnej odbitki.

Ów mężczyzna poznał tę historię, zanim zniknęli ostatni ludzie potrafiący przywołać z pamięci kształt tamtego świata oraz imiona tych, którzy już przeminęli (zniknęli), choć nadal patrzą na nas z tych czterech archiwalnych fotografii. Gdyby te same zdjęcia wpadły mu w ręce w jakiegokolwiek innej sytuacji, gdziekolwiek w Polsce, czy w Europie, i gdyby nie stała obok kobieta ocalająca swój świat, ta jego przewodniczka po świecie własnej przeszłości, to głębsza, pozaobrazowa treść tych kadrów byłaby dla niego zakryta, niedostępna, niemożliwa do rozkodowania w prostym procesie patrzenia. Wszystko, co na nich widać, on postrzeżałby osobno, pozakontekstowo, a twarze dorosłych i dzieci byłyby tylko jakimiś twarzami, anonimowymi wizerunkami z jakichś nieznanych, odległych labiryntów czasu i przestrzeni. Mógłby ów mężczyzna jedynie zadać sobie pytanie: o czym są te fotografie? A odpowiedź byłaby raczej nieskomplikowana: te zdjęcia są o tym, co na nich widać, a do czego nie jest potrzebna żadna głębsza wiedza. Widać więc jakąś trzypokoleniową rodzinę, jakiś stareńki dom, jakiś kawałek ogrodu, jakiś kawałek dachu krytego zmurszałą dachówką, jakiś ogrodowy budynek z pruskiego muru, po którym wije się winorośl. Motywem łączącym te zdjęcia mógłby być starszy pan (zapewne dziadek) i mała dziewczynka (zapewne jego wnuczka). Tyle by zobaczył patrząc, ale nie wiedząc na co i na kogo patrzy. Także teraz, jeśli ów 61-letni mężczyzna, który ogląda te zdjęcia, nie miałby dostępu do rzeczywistości spoza tych kadrów i do ludzi, których wizerunki na nich utrwalono, to staje wobec tajemnicy świata, który zniknął, wobec tajemnicy zdjęć, które same nic o sobie (o swojej zawartości) powiedzieć nie mogą, gdyż taka z natury jest ich uboga kondycja semantyczna. Końcowym efektem takiego oglądu byłyby cisza bez treści i bezradność interpretacyjna, czyli znak w czystej postaci, niezmiennie trwałe trwałością papieru, na którym go zapisano, narażony na zniknięcie (na utratę) pod wpływem wody lub ognia, wiatru lub ludzkiego roztargnienia, bez szans na ożywczą epifanię.



Równie dobrze ów mężczyzna mógłby oglądać muchę zatopioną w bryłce bursztynu. Patrząc na nią wiedziałby tylko, że ta mucha kiedyś była żywym owadem, a ten bursztyn był kiedyś żywicą rosnącego swobodnie drzewa. Reszta jest domysłem, jest poza wszelką wiedzę, bo muchy nie mają imion, a bursztyn nie ma adresu zamieszkania. Dlatego tak ważne jest, aby patrzeć na stare fotografie odbywało się w atmosferze ocalania od zapomnienia faktów, dat, imion, adresów i kontekstów – politycznych, historycznych, kulturowych, egzystencjalnych, religijnych.

Kobieta, która pokazała 61-letniemu mężczyźnie te zdjęcia, która pokazała mu miejsce, gdzie 58 lat temu pojawiła się na świecie opuszczając ciało swojej matki, nawet jeśli potrafi ocalić pamięć o tym zdarzeniu i tym ważnym dla niej kawałku międzycywilizacyjnej ulicy, to i tak nie odbuduje tamtego świata w czystej postaci, bo nie zawróci czasu, nie odtworzy cegła po cegle tamtego domu, ponieważ nawet tamtych cegieł już nie ma, nie zaludni tego miejsca tymi samymi osobami, bo one też już albo nie istnieją (zniknęły), albo są żywym dowodem nieustannych przemian zachodzących w Kosmosie, w którym wieczne wydawałoby się kamienie i głazy są tylko pozornie niezniszczalne. A co dopiero człowiek i jego bolączki.

Co więc ocala i jak ocala tamten świat pani Grażyny (świat małej Grażynki), świat jej dzieciństwa (który dzisiaj możemy oglądać tylko na kilku wyblakłych i podniszczonych kawałkach papieru fotograficznego), jeśli w ogóle ocala? Jeśli cokolwiek go ocala, to chyba tylko rozmowa z nosicielami wiedzy, z depozytariuszami pamięci, a potem pismo i poligrafia. Ludzie przeminą i w proch się obrócą, ogrody zarosną łopuchem, płoty spróchnieją, domy się zawalą pod ciężarem zmurzonych dachów, ale słowo zapisane i wydrukowane ma szansę przetrwać. Dłużej niż ludzie, domy, ogrody i kamienie w tych ogrodach. Słowo i obraz, fotografia i poligrafia – oto ocalenie.

## 2 x Wągrowiec, czyli...

J. Paszak,  
M. Grewling

„3 x Wągrowiec” – pod taką nazwą 7 lutego 2014 roku odbyła się w Galerii WBPiCAK w Poznaniu (w ramach Wojewódzkiego Przeglądu Wielkopolskich Wystaw Fotograficznych 2013 roku) prezentacja działalności galerii prowadzonej przez Lecha Szymanowskiego w MDK w Wągrowcu. Tym razem przeniesiono do Poznania wystawy trojga mało jeszcze znanych, ale dobrze rokujących pasjonatów fotografii kreatywnej (Marlena Grewling – „Klatka”), analogowej (Jędrzej Paszak – „ORWOgrafie z dzieciństwa”) i fotomontażu cyfrowego (Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka – „Oto jestem”).



Na zdjęciu (powyżej) dokumentującym poznański wernisaż wystawy „3 x Wągrowiec”, od lewej stoją: Lech Szymanow-

ski, Dorota Jeśmontowicz-Pawlicka, Marlena Grewling i Jędrzej Paszak. Tak więc, dwoje bohaterów tego rozdziału (Marlena i Jędrzek) znalazło się szczęśliwie w jednym kadrze, potwierdzając tym samym dużo wcześniejszą intuicję Lecha Szymanowskiego odnośnie czegoś, co można by nazwać nicią przewodnią ich, jakże różnych, biografii oraz swoistą wspólnotą losów fotograficznych, które w realnej rzeczywistości nigdy wcześniej się nie skrzyżowały. Źródła, przyczyny tych wystaw, nawet jeśli ukryte są dosyć głęboko przed okiem widza-profana, to i tak dają się w końcu pojąć i z grubsza chociaż rozkodować (przynajmniej na poziomie obrazu jako metafory), jeżeli przyłożymy do tych prac miarę duchowego labiryntu, ideę narracji autobiograficznej, busołą etyki i estetyki sytuacyjnej. Śmiem twierdzić, że każda z tych wystaw zawiera opowieść o tym, czego nie ma (czego nie widać, bo znajduje się poza kadrem) na tworzących ją fotografiach.

Do tekstu o twórczości Mareny Grewling wykorzystałem własne, wcześniejsze materiały przygotowane specjalnie na okoliczność jej wągrowieckiej wystawy, natomiast w przypadku wystawy Jędrzeja Paszaka posłużyłem się źródłem pisanym w postaci impresji krytyczno-biograficznej autorstwa Lecha Szymanowskiego. To z tego materiału oraz z wcześniejszych i późniejszych rozmów z Jędrkiem wyprowadzam własne, pogłębione niespieszным namysłem refleksje.

# ORWOgrafie z dzieciństwa, czyli uczeń czarnoksiężnika

Lech Szymanowski napisał: Jak już kiedyś wspominałem, unikam na tym blogu zamieszczania materiałów związanych z moją pracą, robię to jedynie w przypadkach szczególnych, kiedy przedsięwzięcie z różnych powodów uważam za ważne i niecodzienne, kiedy zazębia się ono z moją prywatną niekomercyjną działalnością fotograficzną i niesie ze sobą dużo pozytywnych emocji. Dzisiaj, naśladowując Krzysztofa Szymonia-ka, metodą PODAJ DALEJ, pragnę wydobyć z cienia **Jędrka Paszka**, młodego człowieka, który ma jeszcze wiele entuzjazmu dla fotografii, a który zaczął od poznania i doskonalenia warsztatu. Swoje zamysły realizuje poruszając się w zasadzie pod prąd, wbrew powszechnym fotograficznym modom. Ma on talent do utrudniania sobie życia w imię określonych zasad, jest też chyba jedynym znanym mi fotografem, który nie posiada własnego aparatu cyfrowego (nawet w telefonie). Jest to ortodoksja, którą niezwykle szanuję, i dlatego zamierzam wspierać podobnych *fotografiołów* zawsze, kiedy tylko nadarzy się ku temu okazja.<sup>4</sup>

Kilka miesięcy temu zaproponowałem Jędrzejowi przygotowanie do wystawy kilku kolorowych zdjęć w technice ORWOGRAFII. Od kilku dni mogę powiedzieć, że pomysł jest bliski finału, a jego zwieńczeniem będzie **wernisaż 26 kwietnia 2013 r.** Będą to zdjęcia\*) jeszcze bardziej antyestetycznie

---

<sup>4</sup> Cały ten fragment i osiem następnych akapitów pochodzi z bloga Lecha Szymanowskiego. Blog nazywa się **Photodocument & pinhole**. Cytowany wpis został wykonany – 12 kwietnia 2013; pobrałem go – 30 lipca 2014.

*przejęte* niż niedawno prezentowane w tej samej galerii zdjęcia Krzysztofa Szymoniaka (wystawa ta poza Wągrowcem eksponowana była także w Gnieźnie, Bydgoszczy i Kaliszu). **Jędrzej Paszak** do pracy nad wystawą wykorzystał efemeryczną – wydawałoby się – już nie wykorzystywaną przez nikogo, kolorową technologię ORWO oraz pozytywową proces Kodaka RA-4, który twórczo zmodyfikował i uprościł na własny użytek. Kolorowe zdjęcia z nieprodukowanych już filmów kolorowych **ORWO**, bardzo niegdyś popularnych w całych *demoludach*, miały specyficzny urok. Zbudowane były z innych komponentów barwnikowych niż obecnie produkowane filmy do gorących procesów E-6 i C-41, dlatego nie da się ich wywołać w tych procesach. Muszą być wywołane w specjalnym dedykowanym procesie **ORWOCOLOR**.

Mieszkańcy *Suicide City* bez trudu zlokalizują miejsca wykonania poszczególnych kadrów, ale dzięki interesującym zabiegom technologicznym ostateczny efekt, jaki udało się osiągnąć Jędrkowi, jest niezwykle frapujący. Mimo iż zdjęcia wykonane zostały współcześnie (rok 2012-2013), to wydaje nam się, że pochodzą z przełomu lat 80. i 90. XX wieku.

*Zdjęcia są eksperymentalnym powrotem do czasów dzieciństwa lat 90-tych, retrospektywną wędrówką pomiędzy wspomnieniami. Ludzka pamięć jest zawodna, wszystko zaciera się i blaknie niczym stare odbitki. Są próbą fotograficznej reprodukcji tego, co pamiętamy coraz słabiej. Mają także zwrócić uwagę na otoczenie współczesnych dzieci oraz udzielenia odpowiedzi na pytanie: Czy przez kilkanaście lat zmieniło się wiele?* – napisał do mnie Jędrzej.

Na kolejnych obrazach możemy obejrzeć miasto dzieciństwa autora bez pomocy wehikułu czasu, konfrontując zdjęcia z

rzeczywistymi miejscami i obiektami. Patrząc, uświadamiamy sobie, że w zasadzie od ostatnich dekad XX wieku tutaj czas stoi w miejscu. Wrażenie potęguje szczególna estetyka, a raczej antyestetyka tych zdjęć – żółta dominanta, głębokie czernie, nieostrości, zwichrowane piony. Obrazy Jędrka mogą być szkolnym przykładem subiektywnego dokumentu o zabarwieniu nostalgicznym. Na oryginalnych zdjęciach sprzed 30 lat i bardzo popularnych wtedy slajdach ORWO, które wielu z nas posiada w swoich archiwach, kolory wyblakły, obraz jest już mało wyraźny, a często zanikł całkowicie. Jak wspomnienia, które się zacierają, a ich hierarchia się zmienia. Jedne blakną i odchodzą w głębokie rejony podświadomości, inne łagodnieją, ulegają idealizacji, kolejne ulegają wyostreniu, a jeszcze inne, te traumatyczne, są kasowane z dysku jakim jest nasz umysł. Tak samo zaciera się pamięć o NRD (DDR), nieistniejącym już, totalitarnym państwie niemieckim, które produkowało szeroki wachlarz materiałów fotograficznych, nadal cenionych i poszukiwanych na internetowych aukcjach przez rzesze fotografów eksperymentatorów.

Już po napisaniu poprzedniego akapitu zajrzałem na bloga Jędrka (*Fotoamatorszczyzna*) i znalazłem takie słowa: *„Lata 90-te były dla mnie czasem dziwnym, choć beztroskim. Wczesne dzieciństwo w Wągrowcu. Nie myślało się wtedy zbyt wiele o życiu, nie zwracało się większej uwagi na otoczenie i to, co dzieje się dookoła, choć działa się naprawdę wiele. Siłą rzeczy były sprawy, które nie omijały nawet dzieciaków (...) Wszystko wydawało się sielanką, a sama miejscina ziemią obiecaną. Z biegiem lat człowiek nabiera do wszystkiego pewnego dystansu, zupełnie inaczej wszystko pamięta... lub zapomina. Wspomnienia zacierają się i blakną jak stare, kolorowe odbitki z wakacji czy szkolnej wycieczki do Ciechocinka. Po latach stwierdziłem, że nie chciałbym fundować swoim dzieciakom*

*takiego dzieciństwa. Nie tutaj, ponieważ mam bardzo dziwne wrażenie, że nie zmieniło się tutaj wiele poza fasadą". Ciekawa synchronia, nieprawdaż?*

Jędrzek Paszak jest dopiero na początku swojej fotograficznej drogi, a zaczął ją od właściwej strony – najpierw podjął moliżną pracę w celu doskonałego opanowania analogowych technik i technologii, zaczął od zmagania z ich materią. Miał to szczęście, że od razu trafił na dobrych nauczycieli w **Kolektywie Fotograficznym ŚWIETLICA**. Tam udało mu się „załapać na udział” w realizacji ostatnich ważnych projektów Kolektywu Fotograficznego, szybko stał się jednym z najbardziej aktywnych członków grupy. W krótkim czasie perfekcyjnie opłnował analogowy proces czarno-biały i fotografię otworkową, teraz zgłębia i modyfikuje procesy kolorowe osiagając coraz lepsze efekty. Następnym etapem powinno być tzw. świadome fotografowanie. Liczę, że przed nim wiele ważnych projektów fotograficznych, którymi jeszcze nie raz nas zaskoczy.

Przygotowując materiały do wystawy autor długo zastanawiał się nad adekwatnym tytułem, ostatecznie zdecydował się na tytuł **Orwografie z dzieciństwa** chociaż zestaw pierwotnie miał się nazywać *Niepocztówki/Antywidokówki*, ale podobne tytuły miało już kilka wystaw, więc nie chciałby naśladować innych z *Niepocztówkami z dzieciństwa*.

*Jeżeli chodzi o informacje na temat samych zdjęć – napisał do mnie Jędrzej – cóż, ciężko pisać mi o swojej fotografii i tłumaczyć, czemu fotografuję akurat to i dlaczego wygląda to tak, a nie inaczej. Fotografuję na czuja, instynktownie. Odbiorca albo czuje to co ja, albo po prostu tego nie kupuje. Albo każdy widzi co innego. I to bywa fajne. Myślę, że poniższy opis wystarczy. Nie ma sensu pisać elaboratu i podawać potencjal-*

*nemu odbiorcy (może jednak ktoś będzie chciał to zobaczyć i nie wyjdzie po ujrzeniu pierwszego kadru) wszystkiego na tacy.*

Tyle Lech Szymanowski o swoim młodszym koledze. Dla ścisłości przypomnijmy, że **Jędrzej Paszak** urodził się w 1987 r. w Wągrowcu, skończył resocjalizację na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, uważa się za mieszkańca poznańskiego Dębca. Fotografiją zajmuje się od 8 lat, choć do „zatrzymywania czasu” ciągnęło go od dziecka. Już jako pięciolatek podkrażał ojcu Praktycę, żeby bawić się w fotografa. Jest aktywnym członkiem Kolektywu Fotograficznego „Świećlica” oraz Autorem interesującego bloga FOTOAMATORSZCZYŻNA. A teraz popatrzmy...











Wszystkie zaprezentowane tu obrazy są fotograficznymi reprodukcjami z oryginalnych autorskich odbitek, które na potrzeby własnego bloga wykonał Lech Szymanowski.

Jędrzej Paszak, czytając to, co Lech Szymanowski na swoim blogu powiedział o nim i jego drodze fotografa analogowego, w komentarzu do tej wypowiedzi zamieścił taką oto prostą uwagę: *Pewnie nie wypadalo Panu tego napisac, ale oprócz Świetlicy, bardzo wiele zawdzięczam wągrowieckiemu MDKowi i osobom blisko z tym miejscem związanym.* To drobne, ale jakże ważne dla Paszaka sprostowanie, czy może raczej dopowiedzenie, każe domniemywać, że z jakiegoś powodu autor „ORWOgrafii z dzieciństwa” nie zamierza przemilczać faktu przynależności do środowiska wągrowieckiego MDK-u. Co takiego istotnego – pytajmy od razu – to środowisko mu dało? Kim okazali się ludzie, których tam spotkał i którzy musieli najprawdopodobniej wyrzucić jakiś pozytywny wpływ nie tylko na fotograficzną sferę jego życia?

Czytając z uwagą blogowy tekst L. Szymanowskiego o Paszaku, w którym to tekście sam Paszak dopowiada swoją historię cytatami z własnego bloga, trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystko co istotne w tej historii dzieje się za kurtyną słów, a powrót do krainy dzieciństwa jest możliwy (także w sensie przezwyciężenia jakiejś traumy, o której nic nie wiemy) tylko za sprawą fotografii realizowanej (od negatywu po kolorowe powiększenie) dostępnymi wtedy metodami. Autor ORWOgrafii, chcąc odbyć tę podróż w czasie, musiał najpierw poznać tajniki procesów chemicznych, opanować pracę na sprzęcie i materiałach z epoki, co przypomina drogę ucznia czarnoksiężnika do własnej, twórczej samodzielności. A owym czarnoksiężnikiem dla wielu adeptów fotografii analogowej przez lata był Boguś Biegowski. Podobnie można postrzegać rolę Lecha Szymanowskiego, stąd też wziął się zapewne cytowany przed chwilą komentarz. Lech, instruktor fotografii i filmu z wągrowieckiego MDK-u, nie tylko uczy fotograficznej magii tych, którzy chcą się jej nauczyć, ale także sam nieustannie praktykuje w dziedzinie, która dla Jędrka Paszaka okazała się być może (w czasach, gdy trafił *między osoby blisko z tym*

*miejscem związane*) kołem ratunkowym lub furtką do tajemniczego ogrodu. Albo jednym i drugim. To są oczywiście czyście domysły, ale tak to już jest z fotografią, że często opowiada nam ona to, czego na niej nie widać, a co – jak już tu wspomniałem – ukryte jest za kurtyną słów. Tym razem (co jest szczęśliwym odstępstwem od normy) kurtyna słów nieco się uniosła za sprawą ucznia czarnoksiężnika, ale to nadal nie czyni mnie mniej bezradnym wobec próby zgłębienia pozatechnologicznej (a więc psychologicznej) warstwy obrazów z cyklu ORWOgrafie z dzieciństwa. Kadry te na pewno powstały dzięki technice i technologii istniejącej w czasach dzieciństwa Paszaka, na pewno pokazują, oglądany dzisiaj, tamten świat, w którym czas artefaktów i przestrzeni jakby się zatrzymał w galaktyce Wągrowca, ale już nie ma pewności co do ukrytych w tych obrazach przed okiem widza traumy i nostalgii. I niczego nie zmienia fakt, że widz-odbiorca (każdy ja-patrzący) postrzega dokładnie to, co Paszak sfotografował, poddał chemicznej obróbce, a potem utrwalił na kawałkach światłoczułego papieru, bo on zapewne sfotografował jeszcze coś, czego na tych zdjęciach nie ma.

Jak więc można sobie poradzić z niepokojącą materią obrazów zapyziałego miasteczka, które najpierw było dla Paszaka krainą *dziwnej beztroski*, a potem stało się miejscem, gdzie on sam, już dorosły i wyzwolony, *nie chciałby fundować swoim dzieciakom takiego dzieciństwa?* Obawiam się, że nie można sobie z tym poradzić, a to znaczy, że nie można tego rozłożyć na czynniki pierwsze, nie można tego rozkodować do dna, do czystych emocji i motywacji. W każdym razie fotografie z cyklu, o którym mowa, takiej możliwości nie stwarzają, a ich autor niczego nam nie ułatwia. Co najwyżej pisze na blogu: *Fotografuję na czuja, instynktownie. Odbiorca albo czuje to, co ja, albo po prostu tego nie kupuje. Albo każdy widzi co innego. Nie ma sensu pisać elaboratu i podawać potencjalnemu odbiorcy wszystkiego na tacy. A zatem? A zatem można*

spróbować odpowiedzieć na pytanie: czego Paszak szuka w fotografii, co chce nam o sobie powiedzieć swoimi pracami? Jediną sensową próbę zgłębienia tego problemu podejmuję za sprawą bloga Jędrka Paszaka<sup>5</sup>, gdzie pisze o sobie krótko i treściwie: *Urodzony w Wągrowcu, zamieszkały od kilkunastu lat w Poznaniu. Niedoszły historyk, absolwent Wydziału Studiów Edukacyjnych UAM, z zamiłowania zagorzały mistyk, ciemniowy-samouk. Poniedziałkowo naiwny Orwograf-śmieciograf.* Jest tam także swoiste credo: *Moje boje, głównie czarno-białe, wykonane czym popadnie za pomocą techniki analogowej i wiecznej prowizorki.* Znam Jędrka na tyle długo, że mogę bez warunków wstępnych uwierzyć w to, co mówi o sobie. Wiem, że nie ściemnia, nie lansuje się, nie dorabia mętnej ideologii do spraw oczywistych. Jest to chłopak prostolinijski i o dobrym sercu, skromny i szczerze oddany sprawie.

Z ostatniej chwili... W czerwcu 2014 roku wągrowiecką Galerię MDK odwiedził znany poznański fotograf Antoni Rut. Doszło wówczas do rozmowy, w trakcie której pan Antoni zwierzył się Lechowi Szymanowskiemu, że posiada sporo ciemniowych staroci, z którymi jakiś zdolny eksperymentator analogowy mógłby z powodzeniem popracować ku większej chwale fotografii tradycyjnej. Stało na tym, że karton z tymi „starociami” (były wśród nich np. szklane płyty negatywowe Fotonu, których termin ważności minął w roku 1965!) trafił do instruktorskiej pracowni Lecha Szymanowskiego. Część szklanych negatywów, których dzisiejsza czułość nie przekracza zapewne 1 DIN, otrzymał właśnie Jędrzek Paszak. Efekty jego pracy z tymi materiałami zamieszczam obok, razem z wpisami na blogu, które on sam zatytułował **Best before 1965**, **Best before 1965 – II**, **Best before 1965 – III**. Wpisy te ilustruję dwoma (z trzech istniejących w dniu redagowania tego tekstu, a więc 30 lipca 2014) portretami, które niezłe chyba puentują opowieść o autorze „ORWOfotografii z dzieciństwa”.

---

<sup>5</sup> <http://photoamatorszczyzna.blogspot.com/>



**Best before 1965 (20 lipca).** Skan stykówki na papierze Fomaspeed. Płyta graficzna 9x12 Foton GO 3,0 z terminem przydatności 1965. Wywoływacz Foton N-9 z dodatkiem 12,5g Kbr (łącznie 17,5g) na litr. Ciężko mi naświetlać czułość 1 ASA / 1 DIN moim sprzętem, ale przynajmniej mam okazję, by podszkolić się z techniki otwartego flesza. Darowany materiał (dziękuję L.S.) zobowiązuje do robienia na nim zdjęć. Płyta szklana (czyli prawdziwa klisza) kojarzy mi się

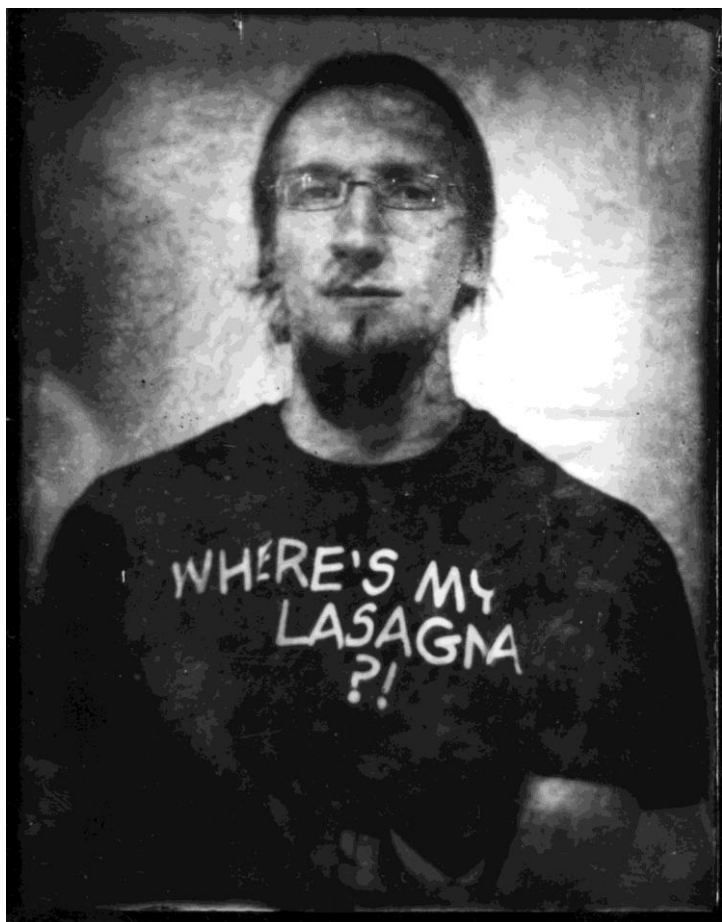
wyłącznie z portretem, więc postanowiłem się przemóc. Portretowanie ludzi jest nawet fajne, chyba cieszą się jeszcze bardziej niż ja. Z odbitek na barycie pewnie też będą się cieszyć. Trzeba tylko go dokupić przy okazji zamawiania emulsji. Dobrze też wiedzieć, że mam pod domem szklarza. P.S. Gdyby ktoś dysponował niepotrzebnym statywem do podpierania głowy, to chętnie bym go przygarnął, odkupił na raty lub pożyczył na dłuższy czas.

\*

**Best before 1965 – II (24 lipca).** Kij od szczotki, kilka kształtek hydraulicznych, uchwyt do flagi, gąbka do mycia garów... i jest statyw na głowę. Niecała godzina roboty. Zauważyłem, że skrajnie zadymione materiały w pewnym momencie zwyczajnie przestają reagować na bromek. Kiedyś trochę o tym czytałem, lecz dopiero przedwczoraj zobaczyłem to w praktyce. Podbicie jego ilości do 20 gram spowodowało jedynie spory spadek czułości przy jednoczesnym wzroście kontrastu. 15-17,5 g to chyba złoty środek. Cóż zrobić, przy 5 czy 10 gramach nie pojawia się nawet obraz. Poza tym, szkoda materiału na eksperymenty, jestem zadowolony z tej formy. Losowe plamy, czy defekty emulsji, takie jak dziury, retykulacja czy jej miejscowe spływanie dostarczają mi podobnych wrażeń jak kolodion. Każde ze zdjęć żyje swoim własnym życiem (dlatego warto uprawiać fotografię w jej materialnej formie), a loteriada jaka towarzyszy każdemu ujęciu sprawia, że efekt jest nie do powtórzenia. Gdyby wszystko było na jedno kopyto, byłoby po prostu nudno. To fajna zabawa przy okazji której coś powstaje. Chyba więcej z tego nie wycisnę. W końcu to materiał graficzny, pozbawiony większości półtonów. Zamiast półtonów, mam na kilku płytach całkiem sympatycznego grzybka. Ciekawe ile ma lat?

\*





**Best before 1965 – III (28 lipca).** Skan odbitki stykowej 9x12, Fomabrom. Dochodzę do wprawy, czyli Arek. Wpadł wywołać slajd, wrócił do domu z portretem. Zrezygnowanie z czarnej płachty było dobrym posunięciem. Przy jaśniejszym tle, włosy portretowanych nie zlewają się z otoczeniem, a cały ten ciekawy „sznyt”, jaki oferują płyty, wychodzi na wierzch. Klawo. „Pływanie pod prąd bardzo wyrabia mięśnie” – Z. Herbert. A Foton not dead.

**PS.** Gdy pod koniec pracy nad tym tekstem zadzwoniłem do Lecha Szymanowskiego, aby uszczegółowić pewne informacje związane z Jędrkiem Paszakiem, nie wiedziałem, że ten drugi nigdy nie był uczniem tego pierwszego. Kilka godzin później sprawa wyjaśniła się sama, bo Lechu napisał do mnie krótkiego maila: *Pomyślałem sobie, że nie możesz napisać jakoby Jędrək był moim uczniem, bo nie jest i nie był nim. Zaczynał sam, a ukształtowała go „Świetlica”. Ja tylko poradzilem mu, aby znalazł ich w Poznaniu i dałem namiar na Bogusia B. i „Meskal”, gdzie się wtedy „Świetlica” spotykała. W zasadzie tyle.* Tylko tyle i aż tyle. W tym miejscu należy jeszcze tylko wspomnieć, że Boguś Biegowski był głównym ideologiem i animatorem działań Kolektywu Fotograficznego „Świetlica”. Więcej, dużo więcej na ten temat można przeczytać w pierwszym i drugim tomie moich „Fotografiołów”. A Jędrək Paszak? Ten chłopak zadziwia mnie i fascynuje. Jest w moim odczuciu samorodnym talentem, który dzięki fotografii i uporowi w zgłębianiu jej tajników opuścił bezkresne pole jałowej samotności. Ta sama samotność, jakiej oddaje się w ciemni fotograf analogowy, jest już jednak czymś innym, czymś, co nie rozwała serca, nie spopiela duszy, nie unieważnia jednostkowego losu w tłumie anonimowych singli. Jego „ORWOgrafie z dzieciństwa” wyzwoliły we mnie podobne emocje, jakimi wcześniej obdarował mnie Boguś Biegowski swoim „Zielnikiem pilskim”, a to, co Jędrək Paszak potrafi wycisnąć z przeterminowanych o 50 lat szklanych płyt negatywowych, czyli te niezwyklej urody portrety, także w klimacie i estetyce przypominają mi portrety na mokrym kolodionie, jakie kilka lat temu w Koninie wyczarowywał na oczach publiczności Boguś Biegowski. A więc jednak uczeń czarnoskóznika...

# Klatka, czyli walka z upiorem

Jakiś czas temu, oglądając pierwsze cykle fotografii Marleny Grewling, w których Autorka eksploatowała wizualnie wyłączenie własną, sprowadzoną do czystej nagości sylwetkę, pozwoliłem sobie zapisać takie oto przemyślenia: *Dlaczego warto zwrócić uwagę na te kadry? Ponieważ nie są one narcystycznym przekazem adresowanym do świata internetowych celebrytów, nie są samozachwytem nad własnym, jeszcze młodym i pięknym ciałem. Są natomiast – jak mi nie mam – 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. 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.*

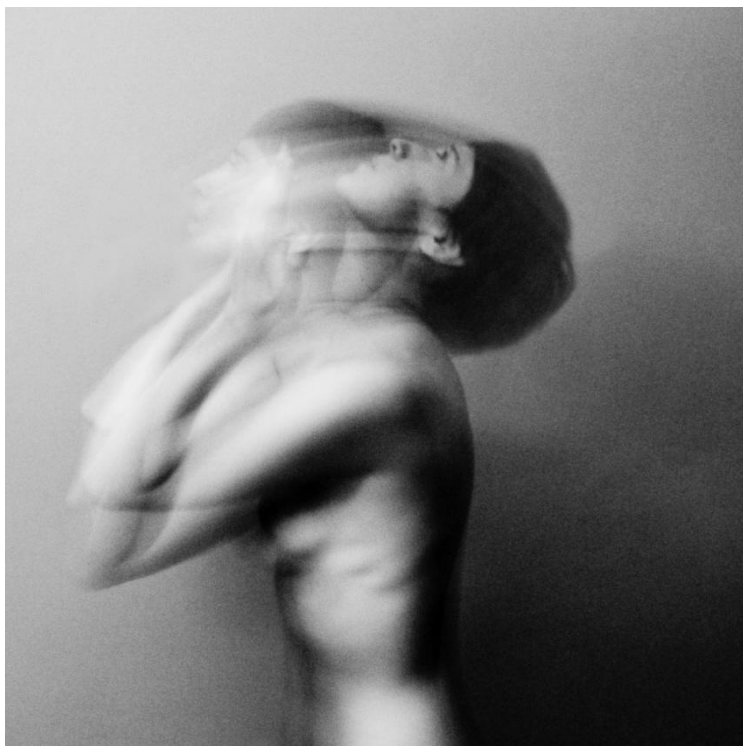
Od tamtej pory minęło kilkanaście miesięcy, fragment cyklu **Konfrontacje** został zauważony i nagrodzony wyróżnieniem na konkursie w Kole (Portret 2013), a Lech Szymanowski zaprosił Autorkę do Wągrowca, do Galerii Miejskiego Domu Kultury. Na okoliczność tej prezentacji Marlena Grewling przygotowała 19 prac ułożonych w trzy mini cykle (9 – 4 – 5), którym towarzyszy **Autoportret przesłonięty** (pochodzący z września 2011 roku) – kadr funkcjonujący na wystawie samodzielnie, ale i pomysłowo wykorzystany jako *leitmotiv* w intrygującym, najnowszym cyklu zawierającym pięć obrazów.

Ponieważ jest on także łącznikiem Autorki z co prawda nieodległą, ale jednak nieodwołalną już przeszłością, spróbuję przypomnieć własną próbę jego niegdysiejszej analizy:

*Oto miękko zarysowany kształt twarzy kobiecej, zakrytej częściowo przez opadające włosy. Nie ma tu naśladowania cze-  
gokolwiek, jest „naga” próba zmierzenia się z wizerunkiem,  
który właśnie odchodzi w niebyt (bo tamtej twarzy przecież już  
nie ma). Owszem, Autorka wygenerowała na tym obrazie po-  
ciągające piękno, ale nie jest to autoportret stworzony na wzór  
komputerowych gracji z okładek kobiecych tygodników. Raczej  
mamy tu do czynienia z pięknem bolesnym i mrocznym, za  
którym ukrywa się jakaś tajemnica bytu lub metafizyki, a może  
jedno i drugie. Zapewne Marlena Grewling skupia się właśnie  
na tym aspekcie 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 urodze-  
nia i świata noszonego w głowie.*

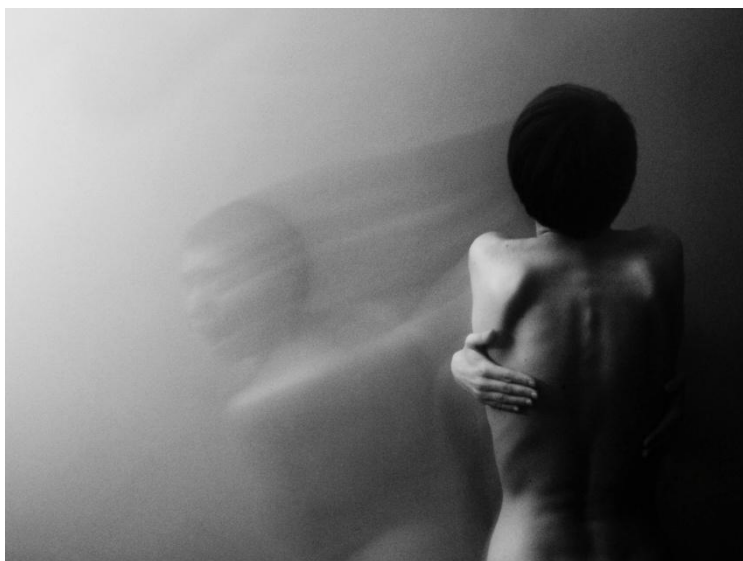
Całość projektu zatytułowanego KLATKA jest zapewne podsumowaniem i zamknięciem ważnego dla Marleny Grewling okresu życia i doświadczeń z fotografią. Rzecz w tym, że Ona (wbrew pozorom) nie bawi się tą fotografią, Ona z jej pomocą opowiada pewną ważną historię własnego przebudzenia, wychodzenia z mroku, dojrzewania. Jeżeli uważnie spojrzymy na prace z wągrowieckiej prezentacji, to mamy szansę ujrzeć w nich walkę Jakuba z Aniołem, ale i demony przeszłości, które rozszarpują kruche ciało i delikatną duszę kobiety. A wszystko to rozgrywa się na tle ściany panińskiego pokoju, która w oryginale jest czerwona. Tak, cała ta inscenizacja to nie jest estetyczna gra z formą, to jest krzyk osoby, która próbuje uwolnić się prostym działaniem fotograficznym od lęku samotności, od niepokojów prowincji, od niespełnienia wreszcie,

które w przypadku młodej kobiety niejedno ma imię i niejedno przybiera oblicze. Na marginesie warto wspomnieć, że ta wystawa w tej wersji i tym kształcie po raz pierwszy zaistniała w Wągrowcu (a potem jeszcze w Poznaniu), czyli daleko od Księstwa Wielkopolskiego, małej gminnej miejscowości w powiecie śremskim, który takiej prezentacji dzisiaj by nie zaakceptował. Lokalna społeczność nie jest na to gotowa.



Rzecz w tym, że obok tych obrazów nie da się przejść obojętnie. Ich przemyślany autotematyzm (rodzaj oczyszczającej pantomimy, a nawet fotograficznej psychodramy prowadzonej z własnym wizerunkiem i z własnym ciałem) niepokoi, zasta-

nawia, pobudza emocjonalnie. Te kadry, oglądane w przestrzeni wągrowieckiej i poznańskiej galerii, rodziły pytania nie tylko o to, co widać, ale przede wszystkim o to, czego na tych fotografiach nie widać, a co stało się przyczyną ich powstania, co legło u ich źródeł. Bo, jak sądzę, bez powodu, dla czystej igraszki, takie obrazy nie powstają, a przynajmniej nie mogły powstać bez ważnego powodu w przypadku Marleny Grewling, która nosi w sobie głęboką traumę z czasów, gdy była nastolatką. Być może to właśnie fotografia, jako czysta ekspresja, a fotograficzna opowieść o walce z upiorem, rozumiana jako terapia, pozwoliły jej przetrwać, nie zapaść się w mrokach przeszłości, ocaleć w świecie niewypowiedzianych słów oraz bytów skazanych w małym miasteczku na zagładę.



Na pierwszy rzut oka te obrazy mogą wydawać się zbiorem elementów, których nie łączy żadna liryczna idea, są 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 przychodzi?, do poetyckich przesileń i tym samym do lirycznego zmagania się z zamkniętą w kadrze, niełatwą metaforą własnego życia. Jeżeli tak jest, jeżeli te kadry miałyby być tylko poezją przełożoną na język obrazu, to dlaczego zatrzymują wzrok i poruszają strunę refleksji? Moim skromnym zdaniem, chodzi tu o coś więcej niż tylko o ćwiczenie z kadrowania i kompozycji na długim czasie ekspozycji. To „więcej” zawarte jest w tytułowych sześciu literach. A więc poezja jako klucz do ciemności, po której następuje przebudzenie? A więc obrazy fotograficzne jako próba wyjścia poza to, co niemożliwe w słowach? Oglądając te obrazy z uwagą dochodzimy w końcu do wniosku, że ukryta w nich 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 wystawie zatytułowanej KLATKA ?

Ta lapidarnie, minimalistycznie, wręcz surowo, a przy tym niezwykle dynamicznie opowiedziana historia, opowiedziana z użyciem jednej tylko bryły własnego ciała Autorki, zawiera niepowtarzalne, absolutnie jednostkowe trwanie, ograniczone w przestrzeni własną fizycznością. Pamiętajmy więc, że Autorka tych prac i jednocześnie bohaterka obrazkowej opowieści jest młodą kobietą, która – dręczona przez to, co nigdy nie zostało wykrzywane – w ten, wybrany przez siebie, sposób najwyraźniej próbuje rozplątać mroczne węzły swojej egzystencji. Może chce tym zabiegiem dotknąć jakiegoś ważnego dla niej fragmentu życia. A życie to – by trwać dalej w rozedrganium – musi opuścić niewidzialną dla postronnych klatkę mroku. Zwycięstwo jest blisko. Wyobrażam sobie, że jego sygnałem, nadzieją na nowe otwarcie, jest ostatnia praca pięcioskładnikowego mini cyklu, na którym widzimy uspokojoną



już, nieruchomą (a może tylko wyczerpaną) rękę bohaterki skierowaną w stronę autoportretu z przeszłości. Jest to rodzaj wyjścia z kadru, ale czy także egzystencjalny *happy end*? Tego akurat nie wiemy. Autorka mówi tylko: opuszczam tamten świat, demony zostały pokonane. Ocalenie znalazłam w foto-



grafii. Czekać więc na mnie po jasnej stronie mocy. Żeby pojąć siłę oddziaływania tych prac, trzeba było stanąć w galerii wągrowieckiego MDK-u obok zszokowanych rodziców Marleny Grewnling, którzy niemal do końca wernisazu nie potrafili zrozumieć w czym tkwi fotograficzny i życiowy sukces ich córki, sukces potwierdzony przez licznie przybyłą do galerii publiczność. A co ważne, ta publiczność potraktowała Autorkę i jej pracę z szacunkiem i uznaniem, bez zdawkowej poprawności politycznej.



## Epizody..., ale jakie...!

Krótką opowieść o tym,  
czego nie widać na starej fotografii.

Na tę, mającą ponad 80 lat fotografię trafiłem podczas zbierania materiałów do tekstu o dwóch prywatnych kolekcjach sprzętu fotograficznego. Jedną z tych kolekcji jest własnością Macieja Frankowskiego (rocznik 1945), gnieźnieńskiego fotografa, absolwenta Liceum Plastycznego (wydział fotografii) w Gdyni-Orłowie, najpierw fotoreportera, a potem rzemieślnika, który przez wiele lat prowadził w Gnieźnie z żoną Ewą zakład FOTOPLASTYKA<sup>6</sup>. Wówczas to, po rozmowie o wielu pięknych i dziwnych, a już nie używanych, aparatach fotograficznych – które do dzisiaj stoją w gablocie rodzinnej firmy, z powodzeniem rozwijanej przez następne pokolenie rzemieślników (córka Katarzyna, syn Leszek i zięć Piotr) – przyszła pora na przypomnienia, anegdoty i niebanalne epizody potwierdzone fotografiami, listami, dokumentami oraz wycinkami prasowymi sprzed sześciu, siedmiu i ośmiu dziesięcioleci, które zachowały się w zbiorowej pamięci żyjących jeszcze krewnych ze strony matki mojego rozmówcy (z domu Kłobuckowskiej; w rodzinnej tradycji istnieje też inna wersja tego nazwiska – Kłobuchowska). W ten sposób wziąłem do ręki niewielką odbitkę formatu pocztówkowego pochodzącą najprawdopodobniej z 1935 lub 1936 roku, którą wykonał w Zawadzie na północ od Bydgoszczy<sup>7</sup>, przed ziemiańskim dwo-

---

<sup>6</sup> Patrz: Krzysztof Szymoniak, *Fotografioly. Około fotograficzne ćwiczenia umysłowe*, Gniezno 2012, rozdział „Od kolekcji do zbiorów”, s. 179-210.

<sup>7</sup> **Zawada** – wieś położona w województwie kujawsko-pomorskim, w powiecie świeckim, w gminie Pruszcz. W latach 1975-1998 miejscowość należała administracyjnie do województwa bydgoskiego.

rem Antoniego Kłobukowskiego (Kłobuchowskiego; tę wersję nazwiska pan Antoni przyjął, a właściwie przywrócił swojej rodzinie po II wojnie światowej), nieznaną w zasadzie fotograf z nieznanego już dzisiaj powodu, czy może raczej z okazji, o której nic nam dzisiaj nie wiadomo. W tym jednak miejscu zaczyna się nasza historia, opowiedziana na okoliczność tego tekstu w Gnieźnie 12 lipca 2014 roku przez pana Macieja, a potem spisana na wieczną rzecz pamiątkę. Jest to właściwie zbiór barwnych, choć nie zawsze radosnych epizodów z okresu dwudziestolecia międzywojennego, II wojny światowej i pierwszych lat polskiego siermiężnego powojnia.

Zanim jednak zanurzymy się w nieznaną szerszej publiczności przeszłość małego fragmentu Europy Środkowej, gdzie wykwały się losy kilkunastu jej obywateli, wpierw spójrzmy chłodnym okiem na reprodukcję kawałka papieru fotograficznego, na którym przetrwał pamiątkowy, albumowy obraz zwyczajnego miejsca, zwyczajnego czasu i zwyczajnych ludzi. A zatem widzimy na tej fotografii (patrz: następna strona) neoklasyzystyczny dwór ziemiański w otoczeniu pozbawionego jeszcze żywej zieleni, ale słonecznego i ciepłego przedwiośnia. Z prawej strony kadru fotograf utrwalił postrzępioną czerń gałęzi świerku, a z lewej strony, na niższej części budynku, wrosnięty w tynk ściany frontowej bezlistny po zimie winobluszcz. Na trawniku przed budynkiem stoi elegancko ubrana (być może jest to niedziela) grupa osób – starsza kobieta i starszy mężczyzna tworzą ramę tej grupy, wewnątrz której znalazły się cztery młode kobiety oraz młody mężczyzna i dziecko. Sądząc po układzie cieni sylwetek na trawniku i cieni na twarzach tych osób, można przyjąć, że fotograf wykonał to zdjęcie w samo południe. Dziewczynka stojąca przed młodą kobietą i młodym mężczyzną z prawej strony grupy jest prawdopodobnie ich córką, natomiast zajmujący w tej grupie skrajne pozycje starsza kobieta i starszy mężczyzna są prawdopodobnie rodzicami kilku młodych kobiet i dziadkami małej

blondynki. Starszy mężczyzna jest łysy, ma na sobie czarny garnitur z kamizelką, zegarek na łańcuszku i białą koszulę z muszką. Ubiory i fryzury młodych kobiet wskazują – jeżeli chodzi o epokę – na lata 30. XX wieku. Tyle widać, tyle można odczytać z tego niewielkiego obrazu, o zawartości którego na pierwszy rzut oka nie wiemy nic więcej.



Tyle najpewniej można by opowiedzieć o miejscu, czasie i ludziach, gdybyśmy tę fotografię kupili na targu staroci, wyrwaną z kontekstu miejsca, języka, polityki, historii i kultury. Gdybym tej fotografii nie zobaczył w rękach Macieja Frankowskiego i nie dowiedział się, co konkretnie przedstawia, nie mógłbym przykładowo domyślić się, jakim językiem posługiwali się na co dzień ludzie z tego zdjęcia, w jakim kraju żyli, czym się zajmowali i czy na pewno byli rodziną. Oczywiście z dużą dozą prawdopodobieństwa można by natomiast założyć, że ci ludzie – każdy z osobna i wszyscy razem – mają za sobą jakąś własną historię, a przed sobą (jeżeli żyli kilka lub nawet kilkanaście lat od momentu powstania fotografii) wiele ciekawych, ważnych, pięknych lub okropnych chwil i zdarzeń. Nigdy jednak te chwile i te zdarzenia nie weszłyby do pamięci świata, gdyby nie ktoś, kto część tej historii kiedyś usłyszał, zapamiętał ją, a w końcu opowiedział piszącemu te słowa. Oczywiście opowiedział tyle, ile sam zachował w swojej pamięci z tego, co wcześniej mu przekazano żywym tekstem, niczego nie spisując. Nic ponadto. O czym więc jest fotografia? Zazwyczaj o tym, co wiedzą o jej zawartości ci, którzy na nią patrzą. Teraz więc spójrzmy na nią raz jeszcze i posłuchajmy innej, spisanej tym razem opowieści, wzbogaconej o interesujące epizody. Tylko epizody? – spyta ktoś. Owszem – odpowiem – tylko epizody, ale jakie! A zatem... *Voilà!*

Neoklasycystyczny dwór ziemiański w Zawadzie Antoni Kłobukowski (starszy pan w czarnym garniturze z kamizelką i zegarkiem na łańcuszku) odkupił od poprzedniego właściciela w okolicach 1920 roku, ale na pewno nie później niż w roku 1924. Roma Walczak (z domu Pawlak), żyjąca wnuczka Antoniego, zapytana o tę kwestię stwierdziła, że kupno majątku ziemskiego wraz z budynkiem mieszkalnym i wszystkimi zabudowaniami gospodarskimi nastąpiło w okresie ogromnej inflacji, jaka wówczas panowała w II RP. A wiadomo, że inflacja taka miała związek z wymianą marki polskiej na pol-

skiego złotego po kursie: 1 złoty = 1.800.000 marek polskich i zakończyła się właśnie w roku 1924. Rodzina do Zawady przeniosła się z Szadłowic koło Inowrocławia, gdzie Antoni Kłobukowski (ur. 1871) prowadził z żoną Antoniną, z domu Mąka (ur. 1875), sklep przemysłowo-tytoniowy i gdzie urodziły się wszystkie jego córki – Leokadia (1899), Teodora, matka Romy (1901), Czesława (1904), Monika (1906) i Bronisława, matka Macieja Frankowskiego, na zdjęciu czwarta od lewej (1909). Przy okazji – młody mężczyzna na zdjęciu (trzeci od prawej) to Ludwik Pawlak, mąż Teodory i ojciec Romy (mała blondynka). Jego rodzice wyemigrowali z Wrześni do Niemiec, a on urodził się w Dortmundzie. Był inżynierem kolejnictwa po politechnice berlińskiej. Pracował w krakowskiej firmie „Sygnały”. Teodorę poznał w Bydgoszczy, skąd razem wyjechali do Krakowa, a po wojnie osiedli w Bytomiu. Jednej z pięciu córek Antoniego, czyli Leokadii, na zdjęciu nie ma. Wiadomo, że ona wtedy już nie żyła. A jeśli chodzi o Ludwika Pawlaka, to istnieje duże prawdopodobieństwo, że to właśnie on jest autorem (za sprawą czasowego samowyzwalacza i statywu) interesującego nas zdjęcia, gdyż we wspomnieniach rodziny poważnie interesował się fotografią. Natomiast co do nazwiska Kłobuchowski/Kłobukowski, to należy domniemywać, co potwierdzają rodzinne opowieści, że pierwotnie nazwisko to brzmiało Kłobuchowski, ale ponieważ ród o tym nazwisku żył i mieszkał pod zaborem pruskim, to Niemcy zmienili je pragmatycznie na Kłobukowski, nie radząc sobie z wymową polskiego „ch”.

\*\*\*

**Epizod pierwszy, przedwojenny.** W posiadaniu rodziny Macieja Frankowskiego znajduje się wycinek jakiejś gazety codziennej (brak opisu bibliograficznego) z roku 1934, zawierający notatkę prasową następującej treści: *Śmierć b. gubernatora Indochin, Polaka z pochodzenia. Paryż, 25 kwietnia. Pogrzeb b. gubernatora Indochin Kłobukowskiego, który zmarł*

wczoraj w Paryżu, odbędzie się w czwartek w Auxerre. Kłobukowski pochodził z polskiej rodziny. Urodził się w roku 1855. Był początkowo konsulem francuskim w Jokohamie i Kalkucie, w roku 1908 został gubernatorem Indochin, a w r. 1911 – posłem francuskim w Brukseli. W roku 1921 Kłobukowski uczestniczył w pracach komisji odszkodowawczej.

Fakt, że rodzina pana Macieja przechowuje ten kawałek starej gazety oraz oryginalne zdjęcie pamiątkowe dyplomaty z polskojęzycznym opisem, które zreprodukowano w roku 1934, świadczy o tym, że Antoni Kłobukowski z Zawady i Antoni Kłobukowski z Auxerre musieli być spokrewnieni. W przepastnych zasobach Internetu znalazłem notę biograficzną, która częściowo wyjaśnia losy byłego gubernatora Indochin:

**Antony Klobukowsky** (Antoni Kłobukowski) ur. w 1855 r. w Auxerre, zm. 24 kwietnia 1934 r. w Paryżu, pochowany w Pontagny k. Auxerre – wieloletni dyplomata w służbie Francji, pamiętnikarz, wolnomularz. Był synem Romana Kłobukowskiego, emigranta z Polski osiadłego w Auxerre dep. Yonne pod Paryżem. Jego ojciec najpierw uczył języka niemieckiego później został urzędnikiem w miejscowej prefekturze. Ożenił się z Anne Colin z którą miał 5 dzieci, w tym Antoniego. Mały Antony początkowo uczył się w Paryżu w szkole dla dzieci polskich emigrantów na Batignolles a następnie w gimnazjum w Auxerre. Licencjat z prawa i handlu otrzymał w Paryżu. Zaczyna pracę w biurze i wkrótce awansował na kierownika biura prefekta Charlesa Thomsona. Razem z nim udał się do Indochin z misją dyplomatyczną do Kambodży i w okolice rzeki Mekong. Kłobukowski nawiązał kontakty i zdobył doświadczenie i w 1886 jako dyrektor biura pozostawał u kolejnego dyplomaty francuskiego. W 1889 poślubił jego córkę Pauline Bert. Antony Kłobukowski rozpoczął swoje samodzielne misje od podróży do Jokohamy, następnie do Kalkuty, Kaszmiru, Tybetu. W 1901 został ambasadorem Francji w

Bangkoku. Często podróżował do Kambodży. Przy poparciu swojego znajomego Clemenceau został ambasadorem w Limie. Podróżował też do Argentyny i Chile. Na krótko trafił do Kairu a następnie do Etiopii jako minister pełnomocny z ramienia Francji na dworze Menelika II. Do stolicy Etiopii podróżował konno 22 dni, czym zapewne zwrócił uwagę władcy na konieczność unowocześnienia państwa oraz wydłużenia linii kolejowej z wybrzeża do stolicy. W 1908 został z kolei trzecim generalnym gubernatorem Indochin. W 1911 wrócił do Europy i od czerwca do maja 1918 pozostawał ministrem pełnomocnym przy dworze króla belgijskiego Alberta I. Swoje wspomnienia z tego okresu opisał w pamiętniku *Wspomnienia z Belgii*. Za wybuch I wojny światowej Kłobukowski w swoich wspomnieniach jednoznacznie obwinia Niemcy i przytacza na to wielorakie dowody. Po wojnie Clemenceau mianował go pierwszym Dyrektorem Informacji i Propagandy. Ostatnim jego zadaniem służbowym było reprezentowanie Francji w komisji repatriacyjnej działającej na terenie dawnych Austro-Węgier. Antony Kłobukowski był wysyłany w najbardziej zapalne miejsca, gdzie łagodził konflikty i przyczyniał Francji sympatii i zwolenników. Zwłaszcza w Indochinach tubylców nigdy nie traktował jako ludzi gorszych, a ich ziem jako kolonii. Rozwinął tam sieć szkół podstawowych, średnich, zawodowych, także dla dziewcząt. Starł się o poprawę opieki zdrowotnej. Wychodził z inicjatywami pozwalającymi uruchomić eksploatację miejscowych surowców na bazie przedsiębiorstw francusko-miejscowych. Z miejsc swego pobytu przygotowywał precyzyjne i szeroko rozbudowane raporty – omawiał finanse, działanie administracji, służby zdrowia, szkolnictwa oraz miejscowe stosunki i siły polityczne. Na emeryturze osiadł w posiadłości żony, w Venoy koło Auxerre. Tu zajmował się porządkowaniem dokumentów oraz pisaniem wspomnień i reportaży, także dla lokalnego pisma Bourguignon. W 1932 został Prezydentem Towarzystwa Naukowego w Yonne.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Antoni\\_K%C5%82obukowski](http://pl.wikipedia.org/wiki/Antoni_K%C5%82obukowski)



**Epizod drugi, wojenny.** Jest II wojna światowa. Hitlerowskie Niemcy właśnie (22 czerwca 1941 roku) ruszyły na podbój sowieckiego imperium. Wojska Hitlera zbliżają się do linii Leningrad-Moskwa-Stalingrad. W tym czasie Hitler ze swoim sztabem, specjalnym pociągiem pancernym „Amerika”, w którym zazwyczaj towarzyszyło mu do 200 osób (bywało, że podróżował także w mniejszym gronie swoim Junkersem Ju52), wyrusza z Berlina po raz kolejny do swojej mazurskiej kwatery zwanej Wilczy Szaniec. Dla jasności przypomnijmy, że Wilczy Szaniec to niemiecka nazwa *Wolfsschanze*. Jest to teren leśny położony 8 km od Kętrzyna. Podczas II wojny światowej służył jako miejsce dowodzenia Adolfa Hitlera. Nazwa pochodzi od pseudonimu Hitlera *Wilk* – w języku niemieckim *Wolf*. Wydawano tutaj rozkazy, które trafiały na wszystkie fronty, czyli tam, gdzie działali niemieccy żołnierze i urzędnicy. Na tym obszarze o powierzchni 8 km kw. wybudowano około 80 obiektów, z których część to bunkry o grubości stropów dochodzącej do 8 m. W tym miejscu warto przypomnieć i to, że pierwszy raz Hitler zjechał do Wilczego Szańca 24 czerwca 1941 roku, czyli dwa dni po napaści na ZSRR. Przebywał tam aż do 20 listopada 1944 roku. W czasie tych ponad trzech lat spędził w swej kwaterze w sumie dwa i pół roku.<sup>9</sup> W czasie jednej z takich podróży do Wilczego Szańca zapragnął jednak rozprostować kości i odbyć naradę sztabową poza swoją pancerną salonką. I tak oto... któregoś jesiennego dnia wieczorem do Zawady, małej wsi leżącej 4 kilometry od stacji kolejowej Pruszcz Pomorski, zjeżdża duży oddział Wehrmachtu. Grupy uzbrojonych żołnierzy wchodzi do wszystkich domów, zakazują ich mieszkańcom wychodzić na dwór oraz przy każdym gospodarstwie wystawiają *die Wache* (posterunek wartowniczy). Tak samo sprawa wygląda w majątku Antoniego Kłobukowskiego, tyle tylko, że tam oficer prowadzący akcję nakazuje wszystkim domownikom, robotnikom rolnym i całej służbie zgromadzić się w jednym zaciem-

---

<sup>9</sup> <http://www.guru.edu.pl/119/wilczy-szaniec.html>

nionym pokoju i pozostawać tam w ciszy do odwołania, czyli przynajmniej kilka godzin. Przy drzwiach tego pomieszczenia także staje uzbrojony wartownik. Nikt nie wie, co się dzieje, bo żołnierze Wehrmachtu, którzy otoczyli całą wieś, niczego nie wyjaśniają. Wydają tylko polecenia i bezdyskusyjne rozkazy.

Ta sytuacja w Zawadzie, a więc i w domu Kłobukowskich, trwa do godziny piątej rano. Potem nagle wartownicy opuszczają swoje posterunki, wojsko wsiada do samochodów i odjeżdża, a o poranku życie we wsi wraca do poprzedniej sytuacji. Wszyscy czują, że coś się we wsi musiało zdarzyć tej nocy ważnego, tyle tylko, że nikt nic nie wie, no może poza sołtysiem Zawady, przyzwoitym Niemcem mieszkającym we wsi od wielu lat, ale ten milczy jak grób. Co ważne jednak, dom Kłobukowskich nie ucierpiał w żaden sposób na nocnej wizycie niezapowiedzianych gości. Gdy domownicy nad ranem opuścili wskazany im przez oficera Wehrmachtu pokój, zastali budynek, jego wyposażenie i jego otoczenie w takim stanie, w jakim pozostawili je poprzedniego dnia wieczorem. Tylko z największego, reprezentacyjnego pokoju dworu, zwanego salą lustrzaną, w którym znajdował się solidny długi stół na kilkanaście osób, zniknął ze ściany polskojęzyczny dyplom-podziękowanie na nazwisko Antoniego Kłobukowskiego, przyznany mu przed wojną za finansowe wspieranie armii polskiej. Jakiegokolwiek sensowne i wiarygodne próby wyjaśnienia tej, co najmniej dziwnie wyglądającej, zagadki spełniają na niczym.

Sołtys od lat przyjaźnił się z właścicielem majątku w Zawadzie, nie było więc nic dziwnego w tym, że obaj panowie spotkali się od czasu do czasu przy filiżance kawy i kieliszku wina. Do takiego spotkania doszło także kilka miesięcy po owym tajemniczym nocnym zdarzeniu z udziałem Wehrmachtu. Wtedy to niemiecki sołtys Zawady w największej tajemni-

cy powiedział Antoniemu Kłobukowskiemu, że owej jesiennej nocy w jego dworze przebywał Hitler ze swoim sztabem, na kilka godzin przerywając podróż do Wilczego Szańca. Okazało się wówczas, że wywiad wojskowy mając informację o ziemiańskim dworze Kłobukowskich, posiadającym obszerny salon z dużym stołem, na którym można rozłożyć mapy sztabowe, po prostu skorzystał z okazji i na kilka godzin zaanektował tę przestrzeń dla własnych potrzeb. Przy okazji też wyjaśniła się zagadka zniknięcia dyplomu za działalność patriotyczną właściciela majątku. Okazało się, że to sołtys, który jako pierwszy wszedł owego wieczora do pomieszczenia, gdzie miała się odbyć narada sztabowa Hitlera, widząc na ścianie ów duży, oprawny dyplom, na wszelki wypadek zdjął go ze ściany i schował za dębowym kredensem. W ten sposób być może – jak sam stwierdził – zaoszczędził Kłobukowskiemu ewentualnych kłopotów, z daleko idącymi konsekwencjami łącznie, bo przecież zawsze mogło się zdarzyć, że któryś z oficerów Wehrmachtu mógł znać język polski i zainteresować się patriotycznymi zasługami właściciela dworu. W sumie epizod ten, z Hitlerem w roli głównej, nigdy nie wszedł do rodzinnej legendy Kłobukowskich, a tę historię Maciej Frankowski usłyszał od swojej matki wiele lat później, już jako dorosły mężczyzna. Jednym słowem, najprawdopodobniej nie bardzo było co pamiętać, bo konsekwencje tego zdarzenia dla rodziny były niemal żadne. Nie stało się bowiem nic złego, nikt wtedy nie ucierpiał, nikt (poza sołtysiem) nie mógł potwierdzić prawdziwości owego epizodu, a poza tym okres wojny był dla każdej lokalnej społeczności czasem wielu dziwnych, tajemniczych, a często i tragicznych w skutkach zdarzeń. Tak więc rodzina tamtego wojennego epizodu niemal nie zapamiętała.

Bardzo dobrze natomiast rodzina Kłobukowskich zapamiętała zimowy przemarsz przez Zawadę wyzwoleniczej armii czerwonej. Dowódca sowieckiego wojska, które parło na Zachód,

wyeksmitował z dworu wszystkich domowników (ci przenieśli się do pomieszczeń gospodarskich) i cały budynek zamienił na wojskowy lazaret. Natomiast panoszący się wszędzie krasnoarmiejcy, już na własną rękę, najpierw bezkarnie spenetrowali dwie duże piwnice chlebowe dworu, pod glinianą posadzką jednej z nich odnajdując zakopane wiele lat wcześniej przez poprzedniego jeszcze właściciela kilkadziesiąt butelek wina (o których nie wiedział nawet Antoni Kłobukowski), a potem, już pijani, bezkarnie wypatroszyli dorodnego prosiaka i zaczęli go piec na wolnym ogniu. Rzecz tylko w tym, że ów ogień rozpalili w wielkiej dworskiej stodole wypełnionej słomą i sianem. W efekcie spalili stodołę i kilka innych budynków gospodarskich, w tym oborę i część stajni.

Po wojnie gospodarstwo, w miarę możliwości odbudowane, nadal funkcjonowało, ale wkrótce rodzima władza komunistyczna całą niemal ziemię majątku przekazała powstającym PGR-om, a połowę dworu zamieniła na mieszkania dla repatriantów ze Wschodu.

**Epizod trzeci, wojenny.** Mieczysław Matecki, mąż Czesławy Kłobukowskiej, skończył przed wojną szkołę artylerii w Toruniu. Na początku wojny, jako oficer wojska polskiego trafił do niemieckiej niewoli i został umieszczony w jenieckim oflagu w Lubece<sup>10</sup>. Do tego samego obozu trafił także syn Stalina – Jakub. Dla jasności warto przypomnieć, że:

***Jakow Josifowicz Dżugaszwili** urodził się w 1907 we wsi Badži (inne dane: w Baku), był synem Józefa Stalina (nazwisko rodowe: Dżugaszwili) i jego pierwszej żony Jekateriny*

---

<sup>10</sup> **Oflag**, niem. *Offlag*, skrót od *Offizierlager* – niemiecki obóz jeniecki, w którym trzymani byli oficerowie wzięci do niewoli w czasie działań wojennych lub okupacyjnych. W czasie II wojny światowej Niemcy utworzyli około 130 oflagów (ich liczba ulegała zmianie w różnym okresie). Pierwsze oficerskie obozy jenieckie założone zostały w 1939 r. w trakcie i tuż po zakończeniu działań wojennych na terytorium Polski.

*Swanidze. Gdy miał 8 miesięcy, jego matka zmarła na gruźlicę, a ojciec był więziony i wychowaniem Jakowa zajmowała się ciotka. Uczył się w Tbilisi, w 1921 przeprowadził się do ojca do Moskwy w celu dalszej nauki. Następnie pracował w Leningradzie jako robotnik w elektrowni. Ukończył Moskiewski Instytut Inżynierów Transportu, po czym pracował w zakładach samochodowych imienia Stalina (ZiS). Na życzenie ojca, w 1938 rozpoczął naukę w Akademii Artyleryjskiej im. F. Dzierżyńskiego, którą ukończył w 1940 w stopniu starszego lejtnanta (porucznika), po skróconym toku nauki. Po ataku Niemiec na ZSRR 22 czerwca 1941, Dżugaszwili zgłosił się do służby frontowej. Walczył na Białorusi jako dowódca baterii 14. pułku haubic kaliber 122 mm. Będąc w okrążeniu niemieckim, 16 lipca 1941 dostał się do niewoli niemieckiej pod Liozną, w okolicy Witebska. Niemcy, zorientowawszy się w osobie jeńca, podejmowali próby wykorzystania tego faktu propagandowo, jak też próbowali bezskutecznie nakłonić go do współpracy z III Rzeszą. Był przetrzymywany m.in. w oflagu XIII D w Hammelbergu. Po nieudanej próbie ucieczki, został w 1942 przewieziony do oflagu X Z pod Lubeką, gdzie spotkał się m.in. z przetrzymywanymi tam polskimi oficerami (polscy oficerowie, pod dowództwem por. Mariana Więclewicza, dzielili się z nim paczkami żywnościowymi Czerwonego Krzyża i przydzielili mu jako oficerowi ordynansa kpr. Władysława Chmielińskiego). W 1943 Dżugaszwili został przeniesiony z oflagu do obozu w Sachsenhausen. Niemcy zaproponowali Stalinowi wymianę Jakowa Dżugaszwili na wziętego do niewoli pod Stalingradem feldmarszałka Paulusa, lecz Stalin odmówił wymiany „porucznika na marszałka”. Kontakty Stalina z Jakowem nigdy nie były serdeczne, a kiedy jego syn dostał się do niewoli, Stalin podtrzymał swoje oficjalnie powtarzane stanowisko, że nie ma jeńców wojennych – są tylko zdrajcy ojczyzny. Sam Dżugaszwili na przesłuchaniu 18 lipca 1941 powiedział, że gdyby miał taką możliwość, zastrzeliłby się zamiast dostać się do niewoli. Często w obozie popadał w*

*depresję i odmawiał jedzenia. 14 kwietnia 1943 odmówił powrotu do baraku mieszkalnego i rzucił się w kierunku ogrodu z drutów pod napięciem, po czym został zastrzelony przez straż, względnie porażony prądem. Żona Jakowa Dżugaszwili, tancerka Julia Melcer, została po dostaniu się Jakowa do niewoli aresztowana przez NKWD i więziona około dwóch lat (zmarła w 1962).*<sup>11</sup>

W pamięci rodziny zapisał się fakt, że Mieczysław Matecki brał osobiście udział w budowaniu trzech kolejnych podkopów dla syna Stalina, którymi ten miałby móc uciec z oflagu w Lubece. Wszystkie te próby zakończyły się jednak niepowodzeniem.

**Epizod czwarty, przedwojenno-powojenny.** Po wojnie młody Maciej Frankowski jeździł z Gniezna do Zawady z ciotką Czesławą Matecką (siostrą matki), gdzie spędzał radosne chwile dzieciństwa pod okiem babci i dziadka. Tam zaprzyjaźnił się ze swoim rówieśnikiem Joachimem Kleinem. Matka Joachima, pani Paulina Klein, była przed wojną – jak wynikało z jej własnej opowieści przekazanej dorosłemu już Maciejowi – guwernantką córek generała Władysława Sikorskiego, który miał swój majątek w niedalekim Topólnie (powiat Świecie). Dla ścisłości tylko dodajmy, że w polskiej Wikipedii można znaleźć następującą informację: *generał Sikorski skonfliktowany z Józefem Piłsudskim, 19 marca 1928 został odwołany ze stanowiska dowódcy VI Okręgu Korpusu we Lwowie (otrzymał status generała do dyspozycji). Odtąd do roku 1939 spędzał miesiące wiosenno-letnie w nabytym w 1923 dworku w Parchaniu k. Inowrocławia (nabył majątek ok. 50 ha wraz z dworkiem na podstawie ustawy o osadnictwie wojskowym jako tzw. resztówkę)*<sup>12</sup>. Pani Kleinowa, jak powszechnie nazywano ją w Zawadzie, wyprowadziła się z czasem do pobliskiego Niewie-

---

<sup>11</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakow\\_D%C5%BCugaszwili](http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakow_D%C5%BCugaszwili)

<sup>12</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw\\_Sikorski](http://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw_Sikorski)

ścina, gdzie kupiła dom jednorodzinny. Jakiś czas potem dla siebie i swojego drugiego syna Andrzeja wykupiła od spadkobierców rodziny Kłobukowskich działkę grobową na cmentarzu w Niewieścinie, którą wcześniej zajmowały pochówki dwóch zmarłych córek Antoniny i Antoniego. Na innym cmentarzu w Niewieścinie spoczywają także oni, czyli babcia i dziadek Macieja Frankowskiego oraz Romy Walczak – ostatni prawowici właściciele majątku w Zawadzie. Dziadek Antoni zmarł w roku 1953, a babcia Antonina w roku 1959.

**Epizod piąty, wojenno-powojenny.** Rodzice Macieja Frankowskiego (Bronisława i Klemens) zostali w roku 1939 wysiedleni z gospodarstwa pod Gnieznem i wywiezieni do Krakowa, gdzie zamieszkali w kamienicy przy ulicy Koletek. Zajmowali tam część dużego mieszkania przedzielonego zamkniętymi drzwiami. Za tymi drzwiami mieszkała rodzina Czernych z córką Haliną, późniejszą polską pianistką światowej sławy Haliną Czerny-Stefańską. W pamięci rodziny Frankowskich zachował się fakt z tamtych czasów – że ojciec Haliny, skrzypek, klepał wtedy straszną biedę, jak absolutna wówczas większość ludzi sztuki. Polska Wikipedia o tym fragmencie życia pianistki informuje: *Halina Czerny-Stefańska, rocznik 1922 (przed II wojną światową używała nazwiska Helena Szwarzenberg-Czerny), pochodziła ze znanej arystokratycznej rodziny Schwarzenbergów. W czasie wojny ukrywała się w majątku rodziny Branickich w Branicach pod Krakowem, a potem występowała na konspiracyjnych koncertach z Ludwikiem Stefańskim.*<sup>13</sup>

Nie zmienia to jednak faktu, że Maciej Frankowski przyszedł na świat 22 stycznia 1945 roku, kilka dni po wyzwoleniu Krakowa. Jego chrzest odbył się w lutym, także w Krakowie, w kościele św. Idziego, a jego matką chrzestną została 14-letnia wówczas kuzynka Roma (mała blondynka ze zdjęcia), dzisiaj

---

<sup>13</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Halina\\_Czerny-Stefa%C5%84ska](http://pl.wikipedia.org/wiki/Halina_Czerny-Stefa%C5%84ska)

od 40 lat wdowa mieszkająca w Zakopanem przy ulicy Słonecznej. Przypomnijmy, że w czasie wojny Roma Pawlak mieszkała w Krakowie z rodzicami najpierw przy ulicy Pańskiej, a potem przy Cystersów, a na ulicę Kołetek przychodziła bawić się z Wiesławą, starszą siostrą Macieja, która zmarła w wieku lat dziewięciu. Roma kilka lat po wojnie wyszła za mąż za Józefa Walczaka (ur. 1927) – inicjatora i współzałożyciela Tatrzańskiej Szkoły Narciarskiej (1962-1969), wiceprezesa zarządu Koła Przewodników Tatrzańskich w Zakopanem oraz członka zarządu Zakopiańskiego Oddziału PTTK. Józef Walczak zginął tragicznie w wypadku samochodowym, spowodowanym przez słowackiego, pijanego kierowcę autobusu.

\* \* \*

A co z majątkiem Zawada? Dwa miesiące przed wybuchem wojny Antonina i Antoni Kłobukowscy (Kłobuchowscy) sporządzili zapis testamentowy, w którym spadkobierczynią uczynili Teodorę, najstarszą żyjącą córkę. I to ona, już po śmierci ojca i matki, czyli po roku 1959, w związku z rozproszaniem się pozostałych siostr po kraju, dom w Zawadzie (i resztę majątku ziemskiego, jaki został w rękach rodziny po przymusowej kolektywizacji) sprzedała sąsiadom. Sama, po usamodzielnieniu się córek Henryki i Romy, mieszkała do końca życia z mężem w Bytomiu.

Teraz możemy powiedzieć i to, że widoczne na otwierającym ten tekst zdjęciu gałęzie świerku (wchodzące w kadr z prawej strony) są, jak łatwo się domyślić fragmentem większej całości. A ta całość, czyli ów świerk, miał przed rokiem 1939 około 30 metrów wysokości i był widoczny ze stacji kolejowej w Pruszczu Pomorskim, a więc z odległości 4 kilometrów. Drzewo to było ulubionym miejscem pobytu wiejskiego drobnego ptactwa. Bywało, że przed wojną, gdy ten świerk obsiadła licząca kilkaset sztuk chmara szpaków, to Antoni Kłobukowski wychodził przed dom z dwururką i walił w ten świerk



na chybił-trafił śrutowym nabojem. Wtedy z gałęzi spadało za jednym razem z 30 szpaków, którymi potem zajmowała się ochmistrzyni Leokadia (przez rodzinę nazywana Leosią), podając je na obiad jak młode gołębie. Ochmistrzyni tą, ponieważ była postrzegana i szanowana jak członek rodziny, po śmierci Antoniny i Antoniego Kłobukowskich zamieszkała w Gnieźnie, w domu Czesławy Mateckiej, ciotki pana Macieja, gdzie dożyła w spokoju reszty swych dni.



**Maciej Frankowski latem 2014 roku. Fot. Wł. Nielipiński**

Powyżej, na zdjęciu, Maciej Frankowski. Tak wyglądał kilka dni po naszej rozmowie, podczas której poznałem historię główną jego dziadków ze strony matki i związane z nią, opowiedziane tu epizody. W archiwum rodzinnym pana Macieja (którym teraz zawiaduje jego córka Katarzyna) przetrwały nie tylko zdjęcia, wycinki prasowe i dokumenty. Zachowały się także cztery listy pisane w Zawadzcu przez Monikę Kłobukowską do siostry Teodory, która w tym czasie mieszkała już



**A tak wyglądał Maciej Frankowski pod koniec lat 40 XX wieku, ze swoją o 14 lat starszą kuzynką Romą Pawlakówną. Zdjęcie zrobiono w Zawadzie.**

w Krakowie. Pierwszy list pochodzi z 14 października 1937 roku, drugi – z 6 stycznia 1938, trzeci – z 14 marca 1939, czwarty – z 27 maja 1940. Wspominam o tym, bo te zapelnione pięknym ręcznym pismem kartki lekko pożółkłego papieru mają mniej-więcej 75 lat i są kawałkiem tamtej historii, tamtych zdarzeń, czyli fragmentem przeszłości odkrywającej się przed nami za sprawą jednego albumowego zdjęcia. O ile wcześniejsze informacje otwierające przede mną świat majątku Zawada dotarły do mnie głównie w postaci pamięci mówionej i dokumentów z epoki, o tyle te listy zawierają opowieść o świecie i sprawach widzianych oczami ich autorki, czyli jednej z córek Antoniny i Antoniego. Tamta rzeczywistość i wypełniające ją codzienne sprawy Zawady (rodziny, ochmistrzyni Leosi, ale i miejscowej parafii) zostały opisane

jej własnymi słowy, piękną polszczyzną, jakiej już dzisiaj się nie słyszy i nie używa, szczegółowo zrelacjonowane najstarszej siostrze, z niemal fotograficzną dokładnością. W drugim z tych listów Monika pisze np. o rodzicach pana Macieja:

*Niespodzianką była dla nas gwiazdka od Frankowskich. Bo wyobraźcie sobie, te biedoty zdobyli się na wcale okazałe prezenty.(...) Nie byliśmy wcale na to przygotowani, bo też duża była niespodzianka i uciecha. Czeńska przysłała skrzynię kolonialki. Co to była za ciekawość przy odpakowywaniu. Najwięcej jednak tym prezentem cieszyła się Mama, bo to Mamę te artykuły najbliższej obchodzą. Na pewno parędziesiąt złotych się zaoszczędziło przez tę kolonialkę<sup>14</sup>. I jak tu się nie cieszyć. Byliśmy bardzo uradowani tymi darami, a Mama nawet płakała z radości, że ma takie życliwe i kochane dzieci. Rzeczywiście, Rodzice mogą być zadowoleni ze swoich córek i zięciów. Tylko ja sama sprawiam im dużo kłopotu i zmartwienia, ale przecież nie moja wina, że tyle lat chorować muszę, prawda? A tak pragnęłam być pociechą i podporą Rodziców w ich starości. Skoro jednak Bóg zrzędził inaczej, trzeba w milczeniu przyjąć i wytrwać do końca. Ja już niczego dla siebie nie pragnę. Aby tylko Bóg Wam wszystkim dał długie, zdrowe i szczęśliwe życie, oto moja najgorętsza prośba.*

A więc tak oto spoza słów (czego na zdjęciu nie widać) ujawnia się dramat osobisty Moniki – samotność i choroba. List trzeci podpisały Monika Kłobukowska i Henia Pawlakówna, czyli córka Teodory i Ludwika, a w liście czwartym, w którym znajdujemy niemiecki (według urzędowego nazewnictwa) nagłówek Hasenau, odkrywam bardzo interesujący „epizod wojenny”.

---

<sup>14</sup> Artykuły kolonialne, kolonialka – sklep z towarami importowanymi, zwłaszcza owocami, przyprawami itp.; sklep kolonialny.

Najpierw Monika opisuje realia biedy okupacyjnej i nędzy, jaka dotyka Polaków: *Od rozpoczęcia wojny Mama nic dla nas jeszcze nie kupiła, bo Polakom kart odzieżowych nie wydają. Braki są wielkie, ale jak nie można kupić, to się mówi trudno i nosi się to, co się ma. Dzielimy się rzeczami nawet z takimi, którzy dosłownie nie mają w czym chodzić. Ojciec zgodził do pracy przez Arbeitsamt 15-letnią dziewczynkę. Przyszła do nas w jednej mizernej sukni, bez butów i bielizny. Jest pół-sierotą. Matki nie ma, a ojciec nie ma pracy. Dałam jej 1 suknię wełnianą na niedzielę, parę butów, koszulę, majty, a Stachna wyposażyła ją w pończochy. Teraz zarobi i mogłaby sobie jeszcze garderobę uzupełnić, ale każdy nie dostanie nic kupić. Tak dużo jest tej biedy i nędzy, aż strach pomyśleć.*

A potem relacjonuje pewne zdarzenie, dzięki któremu poznajemy przeszłość majątku Zawady: *W czwartek mieliśmy nadzwyczajnych gości. Trzy panie przyszły zwiedzić mieszkanie. Naturalnie myśleliśmy, że to amatorki na nasze mieszkanie i przyszłe „Treuhandkeri”. Tymczasem myliliśmy się, bo okazało się, że jedna z nich to pani Rasmurowa z Niewieścina, a dwie pozostałe to siostry pana Rasmura, jedna z Berlina, a druga z Gdańska. I przyszły po to, aby dosłownie obejrzeć mieszkanie, bo te siostry pana Rasmura w tym domu się urodziły i wychowały, a ich „Papa” ten dom budował. Czterdzieści lat już tutaj nie były. Więc możecie sobie wyobrazić, z jakim wzruszeniem te panie swój dom rodzinny zwiedzały. Podziwiała wzorową czystość i cieszyły się, że tak dobrze jeszcze utrzymany. W ogóle były bardzo grzeczne, a w toku rozmowy na tematy aktualne wszystkie trzy się popłakały. Kiedy Mama wyraziła obawę, że nas jeszcze może wywiozą, wtedy zapewniały, że my jako tutejsi z pewnością pozostaniemy na swoim gospodarstwie i że Bóg nas ochroni przed taką ewentualnością. Takich słów z ust podobnych ludzi jeszcze się nie słyszało, to-*

*też mocno byliśmy im wdzięczni za te słowa pociechy i zrozumienia. Nade mną ubolewały ogromnie i życzyły mi każda z osobna wyzdrowienia i nowych sił do życia. A z tym moim zdrowiem coraz gorzej mam. Od zeszłego tygodnia leżę stale. Jestem do tego stopnia opuchnięta, że ubrać się nie mogę. Może się niedługo wykończę. Swoją drogą mam mocną naturę. Człowiek jednak może dużo znieść. A jednak cierpienia fizyczne tak nie męczą, jak cierpienia natury moralnej.*

\* \* \*

Dzięki listom Moniki schodzimy na głębszy poziom wiedzy o życiu tej małej, rodzinnej społeczności majątku Zawada. Listy Moniki do siostry nie tylko potwierdzają fakt istnienia tych ludzi, ale także otwierają przed widz-em-czytelnikiem drzwi do tamtej rzeczywistości. Możliwa okazuje się zatem podróż w czasie, wyprawa do przeszłości, która nie jest już tylko zwyczajnym oglądaniem starego zdjęcia. Tutaj dotykamy czegoś w rodzaju prawdy o rzeczywistym świecie zatrzymanym w kadrze dla potomnych jednym otwarciem migawki. O świecie (jaki widzimy na reprodukcji tego kadru) z którego do dzisiaj dotrwała tylko jedna osoba – ta mała blondynka stojąca obok swoich rodziców. Zdzisław Toczyński w tekście „Prawda w fotografii” pisze między innymi: *Fotografia zatrzymała czas, umożliwiając kontakt z przeszłością. Wydaje się, iż wiele racji mają ci, którzy przypisują fotografii wspomnieniowo-magiczny charakter. Fotografie bowiem można interpretować także jako konkretyzację widma, snu, kiedy naszą świadomość zapelniają postaci żywych i umarłych, kiedy sami uczestniczymy w sytuacjach przekraczających realność. Owa możliwość przekraczania czasu czyni z fotografii instrument nie tylko wzmacniający naszą pamięć.*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Zdzisław Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa Maryla Hopfinger, Warszawa 2002, s. 53.

Nasz przykład pokazuje, że fotografia jest bezradna wobec własnej zawartości (tego, co widać na obrazie i tego, co ukrywa się pod nim), jeśli nie towarzyszy jej pamięć (i wiedza) żyjących. Fotografia odcięta mijającym czasem i zmieniającą się przestrzenią od swojego miejsca i czasu powstania jest już tylko obrazem-zagadką, obrazem-tajemnicą, obrazkowym hieroglifem, którego nie sposób rozszyfrować. Dla widza zostaje bezimienna kraina domysłów, interpretacji, spekulacji, kawałek papieru z utrwaloną na nim historią prywatnego mikrokosmosu. Możemy się go domyślać, ale nie możemy nic o nim powiedzieć, poza tym, że był, że istniał naprawdę. Drzwi do prawdy o mikrokosmosie tego jednego zdjęcia z albumu rodziny Frankowskich dało się uchylić na tyle, że płynące do nas stamtąd platońskie cienie postaci żywych i umarłych udało się na zawsze (czyli na długość życia tej książki) ocalić od zapomnienia.

**A teraz dalej...**

## „Obrazki z przedmieścia”, czyli o warsztatach słów kilka

Najpierw Robert Andre – wtedy jeszcze prezes i główny animator działań Kolskiego Klubu Fotograficznego FAKT – zaprosił mnie do udziału w Warsztatach Fotograficznych, które miały towarzyszyć, jak co roku, finałowi konkursu fotograficznego „Portret”. Było to w grudniu 2012 roku, ponieważ mój ewentualny przyjazd do Koła planowany był na maj 2013. Dodajmy, że wernisaż pokonkursowy odbywa się tam zawsze w maju, późnym popołudniem, w gościnnych pomieszczeniach Miejskiego Domu Kultury, natomiast towarzyszące imprezie zajęcia warsztatowe i plener fotograficzny (tematycznie związany z warsztatami) rozpoczynają się około godziny 10 rano. Co roku warsztaty poświęcone są innemu zagadnieniu (tak było do roku 2014), a plener fotograficzny znajduje swój finał w postaci wystawy z początkiem roku następnego. Całą historię tych warsztatów i plenerów można znaleźć na stronie Kolskiego Klubu Fotograficznego, którego działania edukacyjne (czyli warsztaty i plenery) wspiera organizacyjnie i finansowo WBPiCAK w Poznaniu.

Moja przygoda z kolskimi warsztatami rozpoczęła się w roku 2008 od lektury poplenerowego katalogu jaki towarzyszył wystawie – *Warsztaty Fotograficzne Kolskiego Klubu Fotograficznego. Kopalnia Węgla Brunatnego. Konin 2008*. Zaczynałem wtedy współpracę z Władysławem Nielipińskim, który zaproponował mi zajęcia z dziennikarzami prasy lokalnej na temat prawa prasowego i prawa autorskiego w kontekście fotografii. Przy okazji z przyjemnością przeglądałem zarchiwizowane w jego służbowym pokoju katalogi wystaw i konkursów fotograficznych. W ten sposób trafiłem na publi-



kację dokumentującą pobyt grupy fotografów w kopalni węgla brunatnego, którzy znaleźli się tam w ramach warsztatów i pleneru zorganizowanych przez Roberta Andre i jego Klub. Na liście uczestników znalazły się wówczas nazwiska osób (m.in. Bogusław Biegowski, Mariusz Hertmann, Paweł Kosicki, Franciszek Kupczyk, Lech Szymanowski – a w katalogu ich zdjęcia), z którymi za jakiś czas miałem spotkać się i rozmawiać w ramach serii Fotografowie Wielkopolski<sup>16</sup>. Na marginesie dodam, że dzięki spotkaniom i rozmowom z Bogusławem Biegowskim i Lechem Szymanowskim poznałem historię tego pleneru niejako od środka, otrzymując informacje na jego temat z pierwszej ręki, czyli od uczestników. Najciekawiej chyba prezentowała się wtedy anegdotalna strona wyprawy fotografów do kopalni odkrywkowej. W każdym razie szybko zrozumiałem, że plenery i warsztaty fotograficzne nie bardzo różnią się pod tym względem od warsztatów i plenerów literackich (np. poetyckich) oraz malarskich czy rzeźbiarskich. W tym miejscu trzeba nadmienić, że był to okres odchodzenia od tradycyjnych, czyli analogowych metod obrazowania świata, i postępującej dominacji fotografii cyfrowej, więc pojawienie się na takim plenerze kogoś z wielkoformatowym aparatem skrzynkowym (a tym kimś był B. Biegowski) wzbudzało nie tylko zainteresowanie środowiska, ale też zostało odnotowane, jako ciekawostka we wstępie do folderu wystawy poplenerowej. Cytuję: *Autorzy w większości przypadków starali się opatrzyć prace własną „pieczęcią” w postaci różnych rozwiązań formalnych i opracowań graficznych, nie mówiąc już, że jeden z twórców wykonał prace metodą klasyczną, pod powiększalnikiem.* Tak więc coś, co w czasach Jerzego Buszy<sup>17</sup> było jesz-

---

<sup>16</sup> Są to moje rozmowy z działającymi w naszym województwie fotografami. Ukazują się one w ujednocionej szacie graficznej i edytorskiej. Publikacje te mają w przystępnej formie udostępnić szerszej publiczności ich dorobek, stanowią także ważny przyczynek do badań nad rozwojem ruchu fotograficznego w Wielkopolsce.

<sup>17</sup> Dla ścisłości dodajmy: Jerzy Busza (1947–1997), krytyk sztuki zajmujący się fotografią (skupiający swoją uwagę na zagadnieniach z pogranicza foto-

cze normą, pod koniec pierwszej dekady XXI wieku było już tylko budzącym szacunek otoczenia zjawiskiem. W każdym razie po roku, w podobnych okolicznościach obejrzałem kolejny folder poplenerowej wystawy – *Warsztaty Fotograficzne Kolskiego Klubu Fotograficznego. Koło w 3 godziny* – a od roku 2010 (tak się złożyło) zjeżdżałem do Koła z Wł. Nielipińskim na warsztaty, plener i wernisaż konkursu „Portret” już jako autor wspomnianej przed chwilą serii wydawniczej.

Tak więc najpierw Robert Andre zaproponował, abym rozwinął na potrzeby warsztatów fotograficznych i pleneru w Kole swój (kilka tygodni wcześniej rzucony w rozmowie) pomysł o zajęciu się przedmieściami tego małego miasta powiatowego, bez wysokiej zabudowy i z obfotografowanym już na wszystkie sposoby historycznym centrum, zwanym „Wyspą”. W grudniu doszło więc do roboczego spotkania z udziałem Adama Wilka, wieloletniego współpracownika klubowego Roberta Andre i zapalonego fotografa. Ustaliliśmy wtedy główne założenia merytoryczne warsztatów i założenia estetyczne pleneru, którego podsumowaniem miała być, jak co roku, wystawa. Ale nie tylko, ponieważ, jak wynikało ze słów Roberta Andre, starostwo powiatowe w Kole było zainteresowane efektami naszego przedsięwzięcia w kontekście zbliżającej się rocznicy 15-lecia samorządu i wydania okolicznościowego albumu fotograficznego. Wkrótce powstał mój tekst programowy, mający z wyprzedzeniem przygotować potencjalnych uczestników *Kolskich Spotkań z Fotografiją* do warsztatów i pleneru pod nazwą „Obrazki z przedmieścia”. Tekst ten został umieszczony na stronie KKF FAKT oraz dołączony do mate-

---

grafii i filozofii), który przez 13 lat mieszkał w Radomiu (od 1984) i w Radomiu zmarł. Busza był krytykiem o wyjątkowej inteligencji, snującym swoje rozważania niezwykle błyskotliwie, zarówno w tekstach pisanych, jak i mówionych. W latach 70. współpracował z redakcją „Kultury” i redakcjami najważniejszych czasopism poświęconych fotografii („Fotografia”, „Foto”), w latach 80. redagował już samodzielnie własne pismo („Obscura”). Autor kilku książek poświęconych fotografii: *Wobec fotografii*, *Wobec fotografów*, *Wobec odbiorców fotografii*.

riałów informacyjnych i promocyjnych kolskiej imprezy. Poniżej przytaczam go w całości, ponieważ najłatwiej będzie mi potem odnieść się do jego treści, gdy przyjdzie pora na podsumowanie zdarzenia, o którym mowa. Oto on...

Źródłem terminologii w przypadku uprawiania fotografii przedmieść, a więc poruszania się na styku tego, co przynależy jeszcze do miasta, oraz tego, co ścisłym miastem w zasadzie już być przestaje, jest słowo **suburbia** (łac. *suburbium*) – historycznie jednostka osadnicza związana funkcjonalnie z miastem, jednak leżąca poza obszarem jego jurysdykcji. Pamiętajmy więc, że najczęściej przedmieścia powstawały wzdłuż szlaków komunikacyjnych prowadzących do bram miasta i charakteryzowały się luźną, niekiedy nawet chaotyczną zabudową. Spośród znanych i praktykujących do dzisiaj fotografów, którzy albo nadal interesują się przedmieściami, albo ten temat mają już za sobą, można wymienić Jerzego Wierzbickiego (*Gdańsk Suburbia*) oraz Jorge Peniche'a i Bila Owensa. Historia fotografii zna wielu autorów, którzy sięgali sporadycznie po motywy związane z przedmieściami, zazwyczaj jednak są to twórcy, którzy nie zamykali swoich przedmiejskich obrazów w przemyślane i zamknięte cykle. Dzisiaj, gdy na przedmieściach zwłaszcza dużych miast dzieje się wiele różnych spraw (biznes, polityka, handel, sport, religia, rozrywka, imprezy masowe), zaglądamy tam głównie fotoreporterzy prasowi i czasem dokumentaliści lub wystannicy agencji fotograficznych.

W naszym przypadku interesują nas wyłącznie fotografie przedmieść Koła, miasta pod tym względem bardzo interesującego, ale i niemal dziewiczo nietkniętego okiem obiektywu. Koło jest miastem małym, raczej płaskim, raczej – w swej przedziwnej fotogeniczności – pozbawione wyrazistego centrum, czegoś na kształt City. Jest jednak Koło miastem o nie-

zwykłej urodzie, w którym na każdym niemal kroku stare miesza się z nowym i młodym, brzydkie z ładnym (w potocznym znaczeniu tych słów), miejskie z wiejskim, tradycyjne z nowoczesnym. Różne estetyki i siły natury zmagają się tu w nieustającej walce o prawo głosu, w nieustających zapasach sacrum z profanum i postu z karnawałem. A zatem, z fotograficznego i antropologicznego punktu widzenia – temat rzeka, upstrzony samograjami, które aż proszą się o reporterski decydujący moment. Ponieważ jednak można do tego tematu podejść na kilka sposobów, to My – organizatorzy oraz uczestnicy Warsztatów i podsumowującej je wystawy – proponujemy ograniczyć się do trudniejszej (ambitniejszej) wersji zdarzeń fotograficznych. A zatem zakładamy, że: 1) nie interesuje nas agresywny reportaż i socjologizujący dokument życia społecznego; 2) nie interesują nas dzikie wysypiska śmieci, mroczne podwórka, rozpadające się płoty, zabagnione ścieżki prowadzące do banalnie oczywistych szopek i chlewików nadgryzionych zębem czasu; 3) nie interesują nas bezdomni śpiący na ławkach, umorusane dzieci oraz miłośnicy taniego alkoholu wystający przed sklepami; 4) nie interesuje nas człowiek na pierwszym planie jako dominanta kompozycyjna i tematyczna; 5) nie interesuje nas ani fotografia barwna, ani czarno-biała podkreślana funkcjami z bezdennej studni Photoshopa.

Interesuje nas bogactwo form i planów tego, co trwa na styku miasta i wsi, interesują nas miejsca, gdzie żywe splata się z martwym, sztuczne z naturalnym i gdzie terażniejszość współistnieje z przeszłością. Interesuje nas przestrzeń, gdzie kultura splata się z naturą, gdzie industria wrasta w tkanekę pejzażu rustykalnego, gdzie sylwetka człowieka pozostaje na dalszym planie, na zawsze wtopiona w krajobraz i napierające zewsząd wytwory jego umysłu i rąk. Dlatego chcemy obejrzieć Koło od strony przedmieść w duchu prostoty i empatii, dyskretnie i z

poczuciem taktu, bez wielobarwnych fajerwerków i popadania w czarno-białą depresję. Zamierzamy fotografować tematy niewidokówkowe tak, jakby to miały być szlachetne w swej urodzie widokówki mające stać się pełną czułości opowieścią o miejscach do tej pory fotograficznie niedocenianych, niesłusznie zepchniętych za estetyczne mury antropologii brzydoty. I jeszcze jedno – zamierzamy odwołać się w swoich pracach (na etapie przygotowywania odbitek lub wydruków) do pięknej, „starodawnej” tradycji, kiedy to powstawały pierwsze, odziane w zgaszoną sepię, odkrywczе obrazy miast i zawsze nieco tajemniczycy przedmioty. Na koniec tylko proponuję zapamiętać, że sepiowanie fotografii nie wzięło się z pomysłów i potrzeb estetycznych. **Sepia** – jedna z technik barwienia (tonowania) odbitek fotograficznych, pierwotnie stosowana była głównie w celu zwiększenia ich trwałości. W wersji analogowej (chemicznie) jest wykonywana w dwóch kąpielach. Odbitka tonowana w ten sposób ma charakterystyczne brązowe zabarwienie. Obecnie, co już nikogo nie dziwi, coraz powszechniejsza jest symulacja sepia przy użyciu programów komputerowych oraz aplikacji graficznych na smartfony i tablety.

Ta *sepia* była interesującym pomysłem Roberta Andre, który słusznie zakładał, że skompletowany z takich kadrów album rocznicowy starostwa powiatowego nada całemu projektowi sznyt estetyczny znany z kolekcji starych widokówek. Ostatecznie warsztaty odbyły się 17 maja 2013, podczas których pozwoliłem sobie pokazać kilkadziesiąt własnych kadrów dokumentujących stan kolskiej suburbii (zdjęcia pochodziły z minionych trzech lat moich wędrówek po Kole; te zdjęcia włączyłem jako ilustracje poglądowe także do tego tekstu), tak dobierając ich walory pod względem sztuki obrazowania, aby na konkretnych przykładach wskazać uczestnikom spotkania ujęcia interesujące, mniej udane i zupełnie bezwartościowe.

Ponieważ korzystałem w tej prezentacji wyłącznie z własnych obrazów, to nikt nie mógł mi zarzucić, że już na wstępie znęcam się nad szlachetnymi amatorami, którzy fotografują tak, jak widzą, a widzą to, co wskazuje im serce. Po tej prezentacji uczestnicy warsztatów podzielili się na trzy grupy „geograficzne” i – wzbogaceni o odpowiednio przygotowane plany miasta – udali się z aparatami w trzy różne miejsca, na trzy różne przedmieścia Koła, wskazane im, do wyboru, przez organizatorów. Plener ten trwał w rozproszeniu przez następnych kilka miesięcy, bo włączali się do niego także miejscowi i przyjezdni fotografowie, ale nie wiem (po obejrzeniu ich prac), czy wszyscy zadali sobie trud zapoznania się z założeniami ideowymi projektu.

Wystawa poplenerowa odbyła się 15 lutego 2014 roku w kolskim MDK-u, czyli tam, gdzie zawsze. Na marginesie trzeba wspomnieć, że w okresie między warsztatami a wystawą poplenerową dwa razy zmienił się prezes KKF FAKT, co zaowocowało tym, że kolejni nowi prezesi najprawdopodobniej z przyczyn obiektywnych nie przejęli od Roberta Andre wcześniejszych ustaleń, które dotyczyły między innymi dalszych losów tego, co wspólnie nazwaliśmy „Obrazkami z przedmieścia”. Z nieznanych mi powodów organizatorzy prezentacji poplenerowej, czyli Adam Wilk (komisarz wystawy) i Olga Głowacka (nowa pani prezes), nie wysłali do mnie ani zaproszenia, ani nawet zwykłego zawiadomienia o terminie i miejscu zdarzenia, nie miałem więc okazji obejrzeć zestawu prac, które zakończyły ten projekt, na żywo, czyli w realiach kolskiej galerii. Swoją wiedzę o nim czerpię zatem z katalogu wystawy oraz z dokumentacji umieszczonej na stronie www KKF FAKT. I jeszcze jedno – przed chwilą w pełni świadomie użyłem określenia „zestaw prac, które zakończyły ten projekt”, ponieważ starostwo powiatowe w Kole ostatecznie wycofało się z pomysłu wydania albumu fotograficznego, motywując to brakiem odpowiednich funduszy, więc los większości

tych kadrów jest przesądzony – nic ich już nie czeka, oczywiście poza łagodnym przejściem w fotograficzny niebyt. Zresztą, co tu ukrywać, poziom i objętość wystawy okazały się na tyle skromne, że trudno byłoby składać z tych zdjęć jakiegokolwiek album. Ponadto podejrzewam, skoro już o poziomie mowa, że warsztaty, plener i wystawa poplenerowa mają sens (np. w wymiarze edukacyjnym) tylko wówczas, gdy na końcu dochodzi do dyskusji o zaprezentowanym materiale, rzecz jasna w kontekście założeń programowych oraz fotograficznej realizacji leżącej u podstaw idei. Nie wiem, czy taka dyskusja się odbyła w Kole po wernisażu, ale skoro już zajmuję się tą kwestią tu i teraz, skoro jestem przy głosie, to – jako pomysłodawca i autor nazwy pleneru – pozwolę sobie na kilka nieśmiałyłch uwag w tej materii. Tym bardziej, że sam od kilku lat fotografuję Koło i stąd wiem, że po niektóre motywy trzeba tam jechać kilka razy, szukając nie tylko odpowiedniego światła, ale i odpowiedniego tła, bo raz jest to śnieg i szarość bezlistnych drzew lub ołowiane niebo, innym zaś razem zieleń albo mgła i czysty błękit nad głową.

A zatem, **po pierwsze**. Po obejrzeniu (via Internet) krótkiej relacji TV z otwarcia wernisażu wystawy poplenerowej „Obrazki z przedmieścia”, podczas którego głos zabrali Adam Wilk i Olga Głowacka (a zaznaczam, że wsłuchałem się z uwagą i szacunkiem w ich wystąpienia), odnoszę wrażenie, że działacze Kolskiego Klubu Fotograficznego FAKT, choć jedną z Galerii w MDK (gdzie wystawiają także swoje prace) nazwali imieniem Jerzego Buszy, z jakiegoś powodu nie kwapią się do ze wszech miar pouczającej lektury jego najważniejszych tekstów z pogranicza fotografii i filozofii, a przede wszystkim jego książek: „O radości i fotografii. Antyporadnik” – 1986 (wspólnie z Wojciechem Tuszko), „Wobec fotografii” – 1983, „Wobec fotografów” – 1990 oraz nieosiągalnej nawet w Internecie „Wobec odbiorców fotografii” – 1990. Tu dodajmy: zawartość tych książek, mimo że ich autor żył i pisał

swoje teksty w czasach dominacji fotografii analogowej<sup>18</sup>, nie straciły ze swej wartości i aktualności. Zresztą zobaczymy, co na jego temat powiedział Jerzy Lewczyński:

*Był jednym z nielicznych, który nie tylko oddał się w pełni Fotografii ale zostawił trwałą ślad w powojennej historii każdego z fotografujących! Jego prace krytyczne i publicystyczne bardzo szybko zostały docenione w latach 70-tych. Lekki, przekorny styl i wdzięk Jego prozy od razu zjednały mu sympatię środowiska fotograficznego. Po równoległe uprawianej poezji, Jego eseje i teksty wyróżniały się głęboką analizą, dowcipem i niekiedy życzliwą złośliwością. Szybko został zauważony przez zarządy Federacji Amatorskich Stowarzyszeń w Polsce i w Związku Polskich Artystów Fotografików. Pojawiał się na wielu imprezach w kraju m.in. w Warszawie, Poznaniu, Uniejowie, Gorzowie i Legnicy. Wszędzie z żywiołową radością sypał perły wśród często sfrustrowanych fotografów! (...) Miał niesłychaną, niespotykaną łatwość pisania i głęboką erudycję zapewne wyniesioną z kultury domu rodzinnego. W 1982 roku zaczął redagować i wydawać wspólnie z Amatorską Federacją Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce biuletyn „Obscura”. Dzisiaj biały kruk! Byliśmy zaskakiwani skalą wiedzy Jurka o fotografii oraz przybliżaniem światowych trendów i nurtów z pogranicza Fotografii i Filozofii. Dziwne, ale dziś młodym adeptom sztuki fotograficznej to zdaje się być niepotrzebne! To jednak tylko pozory ! Wcześniej czy później postawa każdego z dojrzałych twórców Fotografii musi stanąć wobec problemów sztuki! Pokonywał niezliczone trudności edytorskie, walczył często z obowiązującą interpretacją polityczną artystycznych wydarzeń. Jego niesłychana życzliwość dla ludzi i przyjaciół często dokuczliwie go dotykała. Właściwie obszar naszej Fotografii był dla Jerzego Buszy za mały! Gdyby znalazł się w Nowym Jorku czy Paryżu byłby inaczej*

---

<sup>18</sup> Pierwsze aparaty cyfrowe pojawiły się w Polsce krótko przed jego śmiercią.



*dostrzeżony i ceniony! Trzeba dużej pracy, by zebrać wszystkie fakty dotyczące Fotografii z Jego krótkiego życia. Wierzę, że jednak taka książka powstanie ! Ciągłe wleczenie się w ogonie innych dyscyplin sztuki a sami tworzone dla nas wartości lekceważymy. (...) Wielu polskich fotografów zawdzięcza Jurkowi Buszy wiele! Od ocen dogłębnych i penetracyjnych po uwagi skierowywane i nieznanie samym twórcom!*<sup>19</sup>

**Po drugie.** Spora część prac zaprezentowanych na wystawie była albo bardzo słaba (choć niby-na-temat), albo kompletnie nie przystawała do założeń tematycznych oraz idei pleneru. W efekcie, obok kadrów interesujących można było obejrzeć zbieraninę obrazków dotyczących Koła, ale daleko odbiegających od tego, co mieści się we frazie 'obrazki z przedmieścia'. Stąd wniosek, że temat warsztatów i późniejszego pleneru okazał się (wbrew pozorom) albo zbyt trudny dla przeciętnego fotografa-amatora przyzwyczajonego do szybkiego łapania sprzętem cyfrowym widoczków ładnych i niekoniecznie z przedmieścia, albo za mało atrakcyjny w wymiarze dokumentu czy reportażu, bo uciekający od banału patologii, łatwego stereotypu i socjologicznej oczywistości. W rezultacie ta wystawa jest o czymś, czego większość jej uczestników nie dostrzegła na przedmieściach Koła, o czymś, co – choć fotogeniczne i znajdujące się tam na wyciągnięcie ręki – zostało z jakiegoś powodu zakryte przed ich wzrokiem. Wracały więc wbrew założeniom motywy zgrane, obiekty fotografowane przez wielu i niemal co roku, będące ciągle tą samą opowieścią o ciągle tych samych miejscach i widocznych z daleka elementach miejskiego krajobrazu Koła. A przecież nie o to nam chodziło, gdy z Robertem Andre uzgadnialiśmy szczegóły merytoryczne projektu. Co gorsza, zupełnym nieporozumieniem okazały się na tej wystawie kadry Jana Szabelskiego (niewątpliwie urodziwe i doskonałe pod względem technicznym), ponieważ nie zobaczyliśmy na nich nie tylko kolskich

---

<sup>19</sup> <http://fototapeta.art.pl/fti-2busza.html>

przedmieść, ale i niczego poza świetnym rzemiosłem fotografa widokówkowego. Dlatego uważam, że warto w tym miejscu wyróżnić kadry (wskazuję je na podstawie opisów zdjęć w katalogu) Kamili Dąbrowskiej, Mariusza Hertmanna, Beaty Mazurek, Władysława Nielipińskiego i Julii Raszczyńskiej.

Przynajmniej kilka dalszych interesujących obrazów można by wskazać w grupie zdjęć nie podpisanych i zebranych na końcu katalogu w mozaikową prezentację zbiorową. Rzecz w tym tylko, że te – moim skromnym zdaniem – interesujące kadry, które jakoś wyczerpują założenia pleneru, na szczęście nie mają nic wspólnego z potocznie rozumianą ładnością, czyli hołubioną przez amatorów-piktorialistów estetyką urokliwego, zgranego do cna landszaftu. One powstały, bo ich autorzy/autorki mają dobrze rozwinięty zmysł rozpoznawania fotogeniczności w bardzo zazwyczaj „niefotogenicznym” krajo-brazie przedmiejskim. Zresztą tego typu przedmiejskie sytuacje (o czym sam się przekonałem nie jeden raz) można w Kole znaleźć na każdej niemal ulicy, również w tak zwanym centrum, bo Koło pod względem urbanistycznym to w zasadzie jedno wielkie przedmieście, jeden fantastyczny z fotograficznego punktu widzenia kolaż (*collage*), gdzie żywe splata się z martwym, sztuczne z naturalnym i gdzie teraźniejszość współlistnieje z przeszłością, gdzie kultura splata się z naturą, gdzie industria wrasta w tkankę pejzażu rustykalnego. Oczywiście można Koło fotografować tak, jak robi to (po mistrzowsku zresztą) Jan Szabelski, tyle tylko, że jego kadry były na tej wystawie programowym dysonansem i (dla mnie, mówię to w swoim tylko imieniu) niezrozumiałym posunięciem, czy raczej zabiegiem ze strony organizatorów, mającym być może wypełnić dotkliwą lukę po pracach, które nigdy nie nadeszły. Mówiąc krótko – skoro nie było z czego zrobić wystawy, to zrobiono ją z tego, co było pod ręką. Dlatego też powtórzę: temat tego pleneru prawdopodobnie dla jednych był za trudny (i z jakiegoś powodu niezrozumiały), a dla drugich

zbyt banalny i kompletnie nieatrakcyjny. Cóż... od lat powtarzam, że najłatwiej i najprzyjemniej fotografuje się czerwone biedronki na zielonych liściach o poranku, czyli wśród kropel rosy, bo to nie wymaga od fotografa żadnego niemal wysiłku mentalnego. A cyfrowka uwalnia od całej reszty.

**Po trzecie.** W ciągu minionych pięciu lat zdarzało mi się bywać na różnych warsztatach i plenerach fotograficznych. W ramach udanych imprez te drugie (plenery) stanowiły rodzaj praktycznego podsumowania tych pierwszych (warsztaty), bez względu na rodzaj ćwiczonej metody (pinhole, techniki specjalne, mokry kolodion, fotografia stykowa średnioformatowa, praca pod powiększalnikiem na negatywie małoobrazkowym, itp.) lub odmiany (krajobraz, portret, makro, architektura, akt, fotografia inscenizowana, fotografia mobilna, itp.). Natomiast w ramach imprez nieudanych warsztaty zaczynały się od tego, że przed instruktorem zjawiało się kilka pań z „wypasionymi” lustrzankami cyfrowymi, które to panie nie miały zielonego pojęcia o obsłudze swojego sprzętu, mimo że chciały tymi zabawkami robić bardzo ładne fotografie. Problem zaczynał się więc od niewiedzy technologicznej, a kończył na nieudanej zazwyczaj próbie zdefiniowania owej „ładności” przyszłych super fotek. Tak więc wraz z oddalaniem się świata od fotografii analogowej – jako jedynej znanej fotografom metody obrazowania rzeczywistości realnej lub wykreowanej – warsztaty w obrębie technik tradycyjnych zaczynają coraz bardziej przypominać zajęcia z magii fotograficznej i są też dla jej uczestników rodzajem technicznej i technologicznej archeologii. Natomiast warsztaty fotografii cyfrowej, jeżeli dla prowadzącego zajęcia nie mają stać się ćwiczeniami z grafiki komputerowej, siłą rzeczy muszą dotyczyć niemal wyłącznie poprawności kadrowania, poszukiwania interesujących motywów oraz przeróżnych koncepcji estetycznych obrazu przeniesionych na fotografię cyfrową z fotografii analogowej, tak, jak piktorialiści przenosili w XIX wieku koncepcje estetyczne z

malarstwa i grafiki na fotografię. W tej sytuacji nie może dziwić, że organizowane są warsztaty (i powiązane z nimi plenery) tematyczno-problemowe oraz problemowo-terapeutyczne, przede wszystkim na bazie fotografii cyfrowej, do których można z pewnością zaliczyć te, organizowane od lat w Kole, oraz Międzynarodowe Warsztaty Fotograficzne dla Osób Niepełnosprawnych Intelktualnie, które rękami Władysława Niełipińskiego organizuje WBPiCAK w Poznaniu. O warsztatach w Kole była już mowa, więc teraz kilka zdań o warsztatach dla osób niepełnosprawnych intelektualnie, bo jest to inicjatywa absolutnie utylitarna z jednej strony (dobro i radość uczestników) oraz całkowicie egalitarna z drugiej, jeżeli chodzi o kwestie wartościowania i hierarchizowania efektów końcowych rozumianych jako sztuka fotografii.

Tym razem posłużę się obszernym cytatem ze wstępu Adama Soboty (*Fotografia jako terapia*), który został umieszczony w katalogu wystawy powarsztatowej „Kłeczko inaczej”<sup>20</sup>.

*(...) Tradycyjne techniki analogowe wymagały wielu procedur poprzedzających uzyskanie trwałego obrazu (określanie warunków naświetlania, praca w ciemni i efekty posługiwania się chemikaliami). Rozłożenie ich w czasie dawało okazję do wykształcenia spostrzegawczości i sprawności angażującej różne zmysły i relacje. Stąd też nawet dzisiaj w różnego typu warsztatach fotograficznych sięga się po dawne techniki (np. heliografię, kamery otworkowe), gdzie samo uzyskanie rejestracji może stanowić satysfakcjonujący efekt. Fotografia cyfrowa umożliwia natychmiastowe uzyskanie obrazu, ale sensowne interpretowanie go jest zazwyczaj zbyt trudne dla większości ludzi.*

---

<sup>20</sup> Była ona pokłosiem II Międzynarodowych Warsztatów Fotograficznych dla Osób Niepełnosprawnych Intelktualnie, które odbyły się w Kłeczku (koło Gniezna), w dniach 21-23 czerwca 2013.

*Szczególnym przypadkiem są osoby niepełnosprawne intelektualnie. Wiele doświadczeń w tym zakresie przyniosły warsztaty fotograficzne, które od 2003 roku organizuje Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Ich inicjatorem była absolwentka pedagogiki specjalnej Małylda Pachowicz, a organizował je pracujący w WPBiCAK fotograf Władysław Nielipiński. Do przygotowania programów warsztatów zapraszano też osoby zajmujące się fotografią jako sztuką. Jedną z nich – Marianna Michałowska, stwierdziła, że: „fototerapia to nic innego jak leczenie światłem. Fotograficzne leczenie światłem oznacza wychodzenie z samotności do ludzi, uczenie się nowego życia”. Natomiast M. Pachowicz napisała: „Fotografia jako element szeroko rozumianej arteterapii rozwija spostrzegawczość i umiejętność koncentracji uwagi, a także pogłębia wrażliwość i wzmacnia chęć nawiązania kontaktów z otoczeniem. Dostarcza inspirujących wrażeń i przeżyć. Jest niezawodnym i niezastąpionym sposobem na poznawanie świata, z całą jego różnorodnością i urodą. Pozwala dostrzec i zachować te fragmenty rzeczywistości, które są szczególnie warte utrwalenia ze względów estetycznych i emocjonalnych. Osobom z niepełnosprawnością intelektualną umożliwia zdobycie nowych umiejętności w sferze poznawczej, intelektualnej i społecznej”.*

*W 2011 roku WPBiCAK w Poznaniu po raz pierwszy zorganizowała warsztaty międzynarodowe (grupy niepełnosprawnych intelektualnie z Polski, Czech, Słowacji i Węgier). Jedną z opiekunek grup czeskich Lenka Sedláčková napisała w katalogu, że istotą takich działań jest dzielenie się uczestnictwem i wynikami. Niepełnosprawni uzyskują na takich warsztatach wsparcie w tym dzieleniu się. Jak twierdziła, nie chodzi o jakość uzyskanych obrazów, ale o podjęcie próby spojrzenia na świat trochę inaczej. Obserwowanie uczestników jest z kolei cenną lekcją dla ich opiekunów.*

*Coraz więcej osób prowadzi obecnie zajęcia terapeutyczne przy pomocy fotografii. Są to na ogół fotografowie o postawie artystycznej, z których część ma też przygotowanie pedagogiczne. Zakorzenione od kilku dekad w sztuce idee procesualności, interaktywności i estetycznej otwartości, sprzyjają takim działaniom. Można je też łączyć z innego typu aktywnością. Trzeba jednak zauważyć, że w programach i opisach warsztatów brakuje na ogół bliżej sprecyzowanej metodologii i analizy rezultatów osiągniętych przy pomocy różnych działań z fotografią. Stawia to pod znakiem zapytania ściślej rozumiany rezultat terapeutyczny (bo w ogólny nie ma powodu wątpić). Jednak bliższa analiza i opisanie bieżącej coraz bogatszej działalności wykracza już poza ramy tego tekstu.*

Od razu zatem jedna prosta refleksja – aktywne uprawianie fotografii, zwłaszcza ze świadomością założonego celu bywa praktykowaną i skuteczną formą terapii także w przypadku osób w pełni sprawnych intelektualnie, ale zmagających się z różnego rodzaju problemami natury egzystencjalnej. Nie trzeba daleko szukać. Pisałem o tym w rozdziale „3 razy Wągrowiec”. Byłem też świadkiem i takiej sytuacji, gdy w pełni sprawny sześciolatek, ale uzależniony od własnego komputera stacjonarnego i matczynego tableta, nagle zaczął interesować się światem realnym oraz chętnie wychodzić z domu, gdy otrzymał od swojego dziadka niedrogą kompaktową cyfrówkę, przy pomocy której nie tylko fotografował, ale także zaczął kręcić własne filmiki DVD. Wiem więc, że to działa.

**Po czwarte.** Przywoływany już tu Jerzy Busza, w swoim „Antyporadniku” z roku 1986 napisał: *Nauka fotografowania wcale nie polega na tym, aby potrafić wykonywać poprawne zdjęcia i odbitki, gdyż ta umiejętność jest zaledwie niezbywalnym, niepomijalnym minimum, podstawą i fundamentem elementarnej umiejętności. W dzisiejszym, współczesnym rozumieniu – umieć fotografować – to znaczy stwarzać takie okoliczności*

odbioru fotografii, aby widz-czytelnik mógł zrozumieć je zgodnie z intencją autora<sup>21</sup>. Jeżeli więc dzisiaj, w dobie umasowionej fotografii cyfrowej, gdy nie ma już problemu z ustawianiem parametrów ostrości, migawki i przesłony, gdy nie trzeba babrać się w ciemni i męczyć pod powiększalnikiem, gdy pojęcie **odbitka** zastąpiono słowem **wydruk** – to do czego doprowadzają się fundamentalne podstawy nauki fotografowania? Czego na typowych warsztatach można dzisiaj nauczyć zapalonych, ambitnych, cyfrowych pstrykaczy, poza myśleniem o wyborze kadru i pojmowaniu fotografii jako jednej z dziedzin sztuk wizualnych? Parafrazując ostatnie zdanie z powyższego cytatu można by powiedzieć, że w dzisiejszym, współczesnym rozumieniu – umieć fotografować – to znaczy wyłączyć w aparacie cyfrowym funkcję „Auto” i próbować zadać mu takie parametry, które wynikają nie tylko z autorskiego namysłu, ale i z warunków panujących przed szkłem obiektywu. Jeśli użytkownik lustrzanki cyfrowej nie osiągnie tego minimum sprawności, to pozostają mu już tylko „sweet focie z rąsi”, Photoshop, Instagram oraz „lajki” wzmacniające złudne poczucie mistrzostwa i nie mniej złudne braterstwo sztuki na społecznościowych portalach fotograficznych.

*Résumé. Twórczość fotograficzna to poza wszystkim nic innego, jak podporządkowanie zdjęcia pewnej, nadrzędnej myśli, która stanowi zarazem przesłanie pracy. Jest rodzajem obrazkowego listu otwartego, kierowanego do odbiorcy. (...) W każdej twórczości, także więc i fotograficznej, najważniejszy jest człowiek, osoba autora. Odczytywanie zdjęć też jest pewnego rodzaju twórczością, tyle że wyłącznie umysłową. (...) Wniosek końcowy – liczy się człowiek, jego inteligencja, wrażliwość, pracowitość, umiejętność przebudzenia świadomości i także pewna doza praktyki w kontaktach z kulturą plastyczno-fotograficzną, czego trzeba się po prostu stale uczyć. Czło-*

---

<sup>21</sup> Jerzy Busza i Wojciech Tuszko, *O radości i fotografii. Antyoporadnik*, Warszawa 1986, s. 22; oraz następny cytat: s. 46-47.

wiek, autor jest najważniejszy, o wiele bardziej niż fotografia, która – cokolwiek by o niej mówić – pozostaje zaledwie jednym z ogromnej ilości śladów jakimi demonstrujemy naszemu otoczeniu, że istniejemy, że myślimy, że posiadamy własne poglądy, że usiłujemy nasze poglądy ustawicznie konfrontować z poglądami innych ludzi, że wreszcie płaszczyzną tej konfrontacji jest w naszym przypadku fotografia, przynajmniej w tych szalonych i pełnych pasji momentach, gdy możemy się jej poświęcić bez reszty... Kiedy to napisano? W roku 1986. Kto jest autorem tych słów? Jerzy Busza.

Żeby jednak nie zamykać naszych przyczynkarskich zaledwie i nieco prowizorycznych rozważań o warsztatach i plenerach fotograficznych (bo jest to temat na osobną książkę) czymś w rodzaju zmarmurzonej „złotej myśli” wyjętej z pism klasyka, przypomnijmy, że we wstępie do swojej ostatniej książki (*Wobec odbiorców fotografii*) Jerzy Busza napisał coś, co powinno – moim zdaniem – towarzyszyć wszystkim, którzy postrzegają warsztaty i plenery jako miejsca rozlicznych spełnień towarzyskich, edukacyjnych i artystycznych. A zatem, cytuję za Zbigniewem Tomaszczukiem, który wykorzystał ten cytat w artykule wspomnieniowym o Jerzym Buszy, w 4 numerze wrzesińskiego „Kwartalnika FOTOGRAFIA”<sup>22</sup>: *Prawdziwe życie jest ważniejsze od fotografii, dlatego nigdy nie interesowałem się fotografią dla niej samej. Pasjonuje mnie życie, któremu fotografia potrafi zadawać nawet niemożliwe pytania.*

---

<sup>22</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Kilka słów wspomnień*, [w:] „Kwartalnik FOTOGRAFIA”, nr 1(4)/2001, s. 4.



# Porażeni, czyli co sfotografował Jan Rosołowski?

Otwierające ten tekst pytanie: *Co sfotografował Jan Rosołowski?* – można by zastąpić innym: *O czym jest fotografia Jana Rosołowskiego?* W ostateczności chodzi bowiem o to (jeżeli na problem spojrzymy z perspektywy semiotycznej), aby zastanowić się, jak fotografia odwzorowuje rzeczywistość (jeżeli odwzorowuje), jak obrazy fotograficzne łączą się ze światem (jeżeli się łączą) i o czym w ogóle jest fotografia? Tyle tylko, że ostatni człon tej frazy (*o czym jest fotografia...*) na pierwszy rzut oka wygląda na pytanie źle postawione, jeżeli ma się odnosić do fotografii rozumianej jako: swoisty sposób tworzenia obrazów. Fraza '*O czym jest...*' pojawia się zazwyczaj w związku z filmem lub książką, ze sztuką teatralną lub operą, a nawet z przedstawieniem baletowym lub piosenką i wierszem. Dzieje się tak nie bez powodu, wszak wszystkie wymienione przed chwilą dziedziny ekspresji twórczej – żeby poznać zawartość/treść pojedynczego bytu artystycznego – wymagają nie tylko odtworzenia/odegrania/czytelniczego skupienia, ale i określonego trwania w czasie i przestrzeni<sup>23</sup>. A zatem charakteryzują się one – z grubsza biorąc – linearnością (nawet jeżeli ta linearność zostaje zaburzona przez eksperymenty formalne),

---

<sup>23</sup> Dopiero po tym czasie, po wybrzmieniu ostatniego słowa, ostatniego akordu, ostatniej sceny, a więc po umownie tu traktowanym napisie *The End*, odbiorca może powiedzieć, że wie (jeżeli zrozumiał treść danego dzieła), o czym jest to, co przed chwilą usłyszał, przeczytał lub obejrzał, jaką opowieść w sobie zawiera film, książka, piosenka, wiersz, spektakl baletowy czy teatralny.

narracją oraz jakimś początkiem i jakimś zakończeniem tego-co-się-opowiada, tego-co-się-dzieje i rozwija na naszych oczach, za sprawą naszych zmysłów lub naszej wyobraźni. A wszystko to wymaga od odbiorcy określonego czasu percepcji (przepływu czasu<sup>24</sup>) i poznania jakiejś treści. Ponadto, co ważne – w przeciwieństwie do fotografii – w książce, filmie, dramacie scenicznym, w spektaklu operowym i baletowym, a także w piosence czy wierszu z każdą chwilą trwania danego utworu zmienia się docierająca do odbiorcy treść komunikatu, mija czas rzeczywisty (jaki trzeba poświęcić na objęcie świadomością całości utworu) i mija czas wewnętrzny dzieła.

Tak więc, reasumując, z frazą '*O czym jest...*' kojarzy się zazwyczaj to coś, co rozwija się w czasoprzestrzeni, co jest opowieścią przez kogoś sfilmowaną, skomponowaną, napisaną lub zaśpiewaną, a przez kogoś innego oglądaną, słuchaną, czytaną. Kontemplowanie fotografii też może trwać długo – minutę, godzinę lub cały dzień, ale bez względu na czas percepcji kadru (przepływ czasu) jego zawartość/treść nigdy nie ulegnie zmianie – ani w obrębie treści, ani w czasoprzestrzeni. Może tylko ulec destrukcji. Dostrzegamy tam – i w pierwszej chwili, i po całym dniu (a nawet rok później) – ciągle ten sam obraz. Jego zawartość, jego treść (to-co-widać) nie ulega zmianie, bo fotografia – jak się powszechnie przyjęło sądzić – jest w potocznym odbiorze tylko zamrożonym ruchem, utrwalonym za sprawą techniki i technologii wizerunkiem kogoś lub czegoś, fragmentem zdarzenia, które dzieje się między otwarciem i zamknięciem migawki, zatrzymanym na zawsze wyinkiem czasu i przestrzeni, stop-klatką, która pokazuje to, co widział fotograf w momencie uruchomienia procesu fotografowania.

---

<sup>24</sup> To określenie zaczerpnąłem z książki: Terence Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, PWN, Warszawa 1988, str. 26.

Z tego wynika, że patrząc na zdjęcie, które jest przedmiotem materialnym, zamiast pytać: O czym jest ta fotografia?, powinniśmy raczej zapytać: Co jest uwidocznione na tej fotografii?, Co widzi człowiek, który na nią patrzy? Mało tego, powinniśmy być może zejść jeszcze głębiej, idąc za rozważaniami Anne D'Alleva, która konstatuje, że wykorzystanie przez historyka sztuki którejs z teoretycznych metod oznacza poprowadzenie wizualnej i kontekstualnej analizy dzieła w kierunku badań skupionych na określonym zagadnieniu. Oznacza to w ostateczności, że analiza historyczno-artystyczna jest procesem interpretacji dzieła, nie opisu <sup>25</sup>.

Rzecz w tym jednak – do czego dochodzę nie ja pierwszy zapewne – że fotografia jest także opowieścią, ale jej treść ukrywa się zazwyczaj poza kadrem, czyli w świadomości fotografa, w życiorysach osób na obrazie uwidocznionych, w dziejach budynków i krajobrazów, w historii przedmiotów objętych ramami kadru, w kontekstach politycznych, społecznych i kulturowych zdarzeń, których migawkowe wycinki utrwalił (zatrzymał) współpracujący ze światłem (i światłoczułością) mechanizm aparatu, wreszcie w świadomości widza/odbiorcy, który potrafi lub nie potrafi rozkodować tej opowieści, pociągając jej ku jakiemuś finałowi na własny lub cudzy użytek. Dlatego też – raz jeszcze posłużę się słowami cytowanej przed chwilą Autorki – kiedy poddajemy analizie przeszłość zamkniętą w obrazie fotograficznym (oraz ukrytą poza kadrem opowieść), nie poruszamy się w kategorii prawdy czy fałszu, ale wnikliwości patrzenia <sup>26</sup>.

A patrząc, warto pamiętać, że dla twórców semiotyki – Ferdynanda de Saussure'a i Charlesa Sandersa Peirce'a – obraz jest znakiem. Według de Saussure'a znak składa się z dwóch czę-

---

<sup>25</sup> Anne D'Alleva: *Metody i teorie historii sztuki*, Universitas, Kraków 2013, s. 14-15.

<sup>26</sup> Op. cit., s. 15.

ści: **signifiant** (znaczący) – forma, jaką przybrał znak oraz **signifié** (znaczony) – znaczenie znaku. Inaczej strukturę znaku objaśniał Peirce, który dowodził, że znak składa się z trzech następujących części: **Reprezentacji**, czyli formy, jaką przybrał znak (niekoniecznie materialnej); **Interpretacji**, czyli sensu nadanego znakowi; **Obiektu**, czyli rzeczy, do której odwołuje się znak. Peirce opracował bardzo rozbudowaną taksonomię znaków (ponad 59 tysięcy typów), ale – jak twierdzi Anne D'Allea – historykom sztuki najbardziej przydaje się jego podział na trzy podstawowe typy znaków: **Znak symboliczny** – *signifiant* ma naturę arbitralną i konwencjonalną, nie przypomina formą *signifié*. Przykłady: alfabet, cyfry, światła sygnalizacyjne; **Znak ikoniczny** – *signifiant* przypomina lub imituje *signifié*, lub przypomina je tylko niektórymi swoimi cechami. Przykłady: portret, model samolotu; **Znak indeksowy** – *signifiant* nie jest arbitralne, lecz ma jakiś bezpośredni związek (fizyczny lub przyczynowy) z *signifié*, w taki sposób, że może on zostać zaobserwowany lub zauważony. Przykłady: symptomy choroby (znak indeksowy choroby), dym (znak indeksowy ognia), odciski stóp (znak indeksowy przechodzącej osoby), fotografie i filmy (bezpośredni rezultat działania promieni słonecznych na światłoczułą kliszę)<sup>27</sup>.

I tutaj Anne D'Allea podkreśla, że: *Zazwyczaj znak nie należy tylko do jednej kategorii, typy znaków mogą się pokrywać i posiadać cechy więcej niż jednego typu. Na przykład: portret fotograficzny jest zarówno znakiem ikonicznym, jak indeksowym. W sposób bezpośredni wskazuje na obecność sfotografowanej osoby (via światło) i przypomina ową osobę. Dla historyka sztuki samo zakwalifikowanie wyobrażenia jako określonego typu znaku nie jest kluczowe, ważniejsze są pytania, które mogą pojawić się podczas myślenia o procesach zachodzących w czasie nadawania znaczenia, a także rozważania*

---

<sup>27</sup> Op. cit. s. 36-37.

*dotyczące rozmaitych relacji występujących między signifiant, signifié i interpretacją będącą tworem obserwatora*<sup>28</sup>.

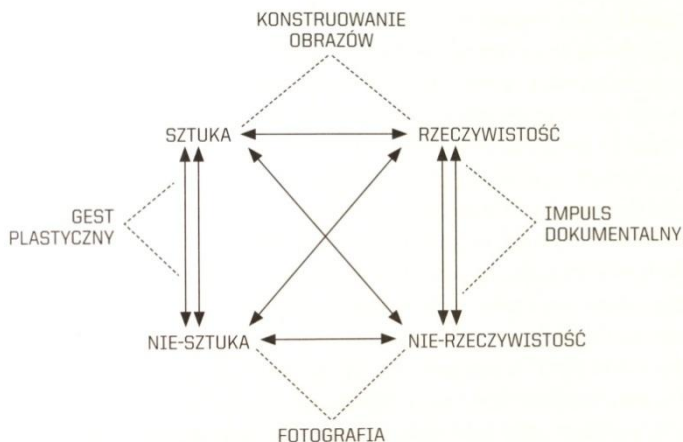
A zatem... miało być o fotografii Jana Rosołowskiego. Celowo rozpocząłem od krótkiego odniesienia do zagadnień semiotycznych, ponieważ ku takiemu oglądowi fotografii ostatnio kierują się zainteresowania historyków sztuki i kulturoznawców, filozofów i socjologów, ale także specjalistów od psychologii społecznej i językoznawców. Sam zresztą, pisząc o fotografii tradycyjnej i jej naśladowcach uprawiających fotografię cyfrową, zastanawiam się, ku czemu zmierzamy tworząc niepoliczalny już dzisiaj zbiór obrazów pozbawionych materialnego podłoża, z których spora, zapewne wielomiliardowa część krąży po Internecie. Osobiście więc jestem zwolennikiem stawiania pytań, w rodzaju: O czym jest fotografia? Jak istnieje fotografia? Jak fotografia zmieniła naszą codzienność i naszą cywilizację? A jeżeli stała się nowym językiem obrazkowym (znakiem czasów), nową wersją hieroglifów, to co z tego wynika dla świata i dla każdego z uczestników życia fotograficznego? Poza tym nadal (a może coraz bardziej) jest aktualny problem: skoro wszystko już sfotografowano i na wszystkie możliwe sposoby, to ku czemu teraz skierować obiektywy naszych aparatów? Jak patrzeć na to, co być może znajduje się jeszcze poza kadrem fotograficznym? A jeżeli czegoś nie sfotografowano, to znaczy, że tego czegoś nie ma w realnym świecie? Absurd – chciałoby się powiedzieć, ale jeśli dopiero efekty pracy fotografa otwierają nas na obszary, o których wcześniej mieliśmy mgliste raczej pojęcie (a obrazy fotograficzne uświadamiają nam ich istnienie), to czyż nie ocieramy się o swoisty absurd poznawczy: uwierzę, gdy zobaczę?

W kwadracie lingwistycznym Algirdasa Julienu Greimasa, z którego wywiedziono ideę rozszerzonego pola świetnie nada-

---

<sup>28</sup> Op. cit., s. 38.

jąca się do analizy współczesnych praktyk obrazowania <sup>29</sup>, fotografia sytuuje się między nie-sztuką (nie-malarstwo) i nie-rzeczywistością (nie-natura). Natomiast to, co leży u podstaw zbioru reprodukowanych w tej książce fotografii Jana Rosołowskiego, czyli impuls dokumentalny, znajduje się między rzeczywistością i nie-rzeczywistością. Jeżeli więc, co ważne,



chcielibyśmy te konkretne obrazy fotograficzne umiejscowić w obrębie idei rozszerzonego pola, to należałoby (wyłącznie na potrzeby tej książki) zbudować trójkąt semiotyczny, którego boki tworzyłyby: nie-sztuka, nie-rzeczywistość i nie-dokument. Wnętrze tego trójkąta wypełniają dwu-, trzydzianowe, wpisane w psychologiczny kontekst treści autorstwa Jana Rosołowskiego, przywołane na okoliczność tej książki z pamięci lub z notatek, ale co ważne – stanowiące z obrazami fotograficznymi nierozzerwalną całość. Dzięki nim wiemy *O*

<sup>29</sup> Patrz: Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce. 1839-2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 35-41.

*czym jest ta fotografia* jako cykl i jako rozbita na osobne sceny opowieść o niedoli ludzkiego losu. A jak funkcjonują same obrazy, dzięki którym zaproponowałem zbudowanie trójkąta semiotycznego? Co z nimi? Ponieważ (moim skromnym zdaniem) obrazy fotograficzne z tej książki nie naśladowują w żaden sposób malarstwa, czyli nie odwzorowują tego, do czego się odnoszą, a w obrębie samej fotografii nie są także bytami inscenizowanymi (nie powstały w następstwie intencjonalnych działań artystycznych), to należy chyba mówić o metaforach znaków ikonicznych, o niby-portretach. Obrazy z tej książki są tylko śladem pewnej rzeczywistości, którą Jan Rosołowski badał fotograficznie 10-11 lat temu, a i to śladem tylko częściowym z racji skupiania się na detalach, za którymi majaczy nieostra reszta owej rzeczywistości. Obrazy z tej książki, choć wywołał je impuls dokumentalny, nie są dokumentem w znaczeniu 'obiektywna, mechaniczna forma pamięci', gdyż autor prac świadomie zawęził ich perspektywę dokumentalną do poziomu makro, a nawet do poziomu martwej natury; nie są więc te kadry czystym dokumentem fotograficznym. Są znakiem odsyłającym odbiorcę opowieści o cierpieniu do jego własnych doświadczeń lub do wiedzy na ten temat zapośredniczonej także dzięki autorskim opisom zdjęć. Teren Hawkes, odnosząc się do rozważań Rolanda Barthesa, powiedział kiedyś: *nasz świat nie jest światem „faktów”, ale światem znaków na temat tych faktów, które nieustannie kodujemy i dekodujemy... oraz: żyjemy w świecie, który nie ma dla nas „czystych” czy „niewinnych” kontekstów, bardziej w świecie znaków 'na temat czegoś' niż w świecie 'doświadczenia czegoś'* <sup>30</sup>. Żeby jednak w pełni pojąć wagę fotografii Jana Rosołowskiego, rozpatrywanej w obrębie idei rozszerzonego pola, warto zacytować Adama Mazura, który na ten temat pisze:

*W tym miejscu, zdając sobie sprawę z nieuniknionej umowności i ogólności przywołanych kategorii, ale jednocześnie po-*

---

<sup>30</sup> Terens Hawkes, op. cit., s. 159.

szukując możliwie funkcjonalnego sposobu umiejscowienia fenomenu fotografii, spróbujmy określić, czym jest tytułowe 'rozszerzone pole'. Z jednej strony oparte na technice reprodukcje obrazów rzeczywistości opisywane były przez kontrast do rzeczywistości, którą – jak wówczas się mówiło – dagerotypista „zdejmował”, tworząc jej niezwykle wierny, lecz zarazem „martwy” obraz. Z drugiej, fotografia od samego początku konfrontowana była ze sztuką, szczególnie malarstwem, które rzekomo miała uśmiercić, a w rezultacie dała mu drugie, nowoczesne życie. Logika fotograficznej reprezentacji zasada się zatem na rozmontowaniu opozycji sztuka-rzeczywistość i poszerzeniu pola wizualności o uniwersum obrazów technicznych, które nie będąc tożsame z rzeczywistością, jednocześnie nie są jej artystyczną reprezentacją. W tym kontekście widać wyraźnie, że rozpatrywanie relacji sztuki, rzeczywistości oraz nowego, nieartystycznego sposobu jej reprezentowania wymaga od nas zarzucenia traktowania fotografii wyłącznie w kategoriach technicznego wynalazku i rozpoczęcia dyskusji o znaczeniach, jakie niesie ze sobą fotografia, nakreślenia różnic i podobieństw kryjących się za służącym do opisu rzeczywistości językiem. (...) Dopiero na tym abstrakcyjnym poziomie można dostrzec, jak poszczególne obszary fotograficznego pola sytuują się względem siebie, tworząc implikacje, przeciwieństwa i sprzeczności: fotografia jest tym, co z jednej strony nie jest rzeczywistością (jest jej obiektywnym zapisem, precyzyjną kopią), z drugiej, nie jest sztuką (jest techniką, która co najwyżej może w tworzeniu sztuki pomóc).<sup>31</sup>

Wróćmy zatem do prac fotograficznych Jana Rosołowskiego, prac które porażają widza bezpretensjonalnym dramatyzmem tematu, ale też komunikują coś istotnego w kwestii osób porażonych chorobą i kalectwem. Zapytałem autora o genezę tego projektu. Chciałem, mówiąc krótko, zrozumieć jego motywację i poznać ewentualny zamysł artystyczny.

---

<sup>31</sup> Adam Mazur, op. cit., s. 35-36



– Wybór padł na trzy ośrodki z Wielkopolski i Pomorza Zachodniego – mówi Jan Rosołowski – w których wtedy przebywały osoby upośledzone fizycznie i psychicznie. Najpierw spotykałem się z dyrektorem każdego z tych zakładów opiekuńczo-leczniczych, aby uzyskać zgodę na wejście z aparatem między podopiecznych, oraz by przedstawić istotę mego przedsięwzięcia fotograficznego. Oni z kolei zapoznawali mnie ze specyfiką tych miejsc oraz sposobem pracy i funkcjonowania ośrodka. Po pierwszych wizytach, dzięki którym umocniłem się w przekonaniu, że chcę sfotografować ten świat, przedstawiłem dyrektorom trzech placówek zarys projektu, który w pierwszej swojej formie, nie miał ambicji wydawniczej pod postacią albumu fotograficznego. Jednak w miarę zagłębiania się w temacie i realizacji pracy fotograficznej, idea przybliżenia *innego świata* odbiorcy/czytelnikowi (w innej postaci niż wystawa) stawała się dla mnie coraz bardziej oczywista.

Myślę, że jako praktykujący psycholog i zaawansowany warsztatowo fotograf mogłem nie tylko wyrazić się poprzez gest artystyczny (jak mi się wtedy zdawało), ale także uwidocznić na fotografiach sens psychologiczny tych prac. Mój namysł szedł wtedy taką oto drogą: mogę choć na kilka minut wejść w intymny kontakt z fotografowanymi osobami; a to pozwoli mi objąć zmysłami ich realną sytuację materialną i lepiej zrozumieć ich świat wewnętrzny, ich sposób funkcjonowania w ramach naszego świata, świata ludzi sprawnych i zdrowych; a wreszcie, co jest dla mnie bardzo ważne, poznać osobliwość odczuwania przez nich ich własnej egzystencji. Tak to wówczas definiowałem na własny użytek.

Moje pojawienie się tam było rodzajem ewenementu. Moja aktywność fotograficzna w pewien sposób zaburzała rutynę ich codziennego tu i teraz. Dzisiaj wiem, że to nie mogło przejść bez echa, nie mogło pozostać niezauważone przez tych, których ta sytuacja dotknęła. Moje fotograficzne zainte-

resowanie egzystencją osób w różny sposób pokrzywdzonych przez los wywarło wpływ na psychikę każdego mieszkańca domu opieki uczestniczącego w tym projekcie. Zdarzyło się tak na przykład, że kilka miesięcy po sesji zdjęciowej spotykałem fotografowane osoby w tych samych miejscach lub poza murami ośrodków opiekuńczych. Niektórzy bohaterowie moich kadrów oczekiwali dalszych działań, następnych sesji. Byłem ich postawą pozytywnie zaskoczony. W efekcie takie zdarzenia umocniły mnie w przekonaniu, że sposób patrzenia na cierpiącego człowieka przez obiektyw, zapis jego obrazu na światłoczułej emulsji fotograficznej jest (może być) dla niego rodzajem przesłania ku nadziei. Wygląda na to, że ten cierpiący człowiek akceptuje moją pracę, a być może nawet konstatuje: *A jednak ktoś się mną interesuje, a jednak przedstawiam sobą jakąś wartość dla innych, a skoro tak, to moje istnienie ma sens...*

Tyle Jan Rosołowski o swoich działaniach sprzed dekady. Zanim pozwolę sobie na kilka zdań refleksji okołofotograficznej w związku z pracami zamieszczonymi w tym albumie, wpierw przypomnijmy, że nurt dokumentu fotograficznego, który obejmuje różne aspekty niepełnosprawności fizycznej i upośledzenia umysłowego nie jest (i chyba nigdy nie był) ani jednorodny w zakresie estetyki, formy i tematu, ani motywowany wyłącznie empatią emocjonalną lub/i empatią poznawczą fotografa. Wszystkie znane mi sposoby opowiadania fotografią o niepełnosprawności lub upośledzeniu posiadają jedną niezaprzeczalną zaletę – sprawiają, że zdrowi i sprawni przyjmują do wiadomości fakt istnienia tych drugich oraz akceptują zazwyczaj ich bezdyskusyjne prawo do życia i opieki. Natomiast niepełnosprawni i upośledzeni oraz ich problemy – gdy przyjmiemy ich punkt widzenia – dzięki fotografom i fotoreporterom wychodzą ze swoistego getta społecznych uwarunkowań, z marginesu niewidzialności, z medialnego nieistnienia. Na pewno radują serce obrazy inwalidów na olimpiadach

specjalnych oraz fotoreportaże o wózkowiczach uprawiających sporty grupowe i taniec towarzyski, ale gdy w grę wchodzi głębokie upośledzenie fizyczne i umysłowe, wtedy radosna twórczość fotograficzna ukazująca pełnię życia *sprawnych inaczej* przestaje być kluczem do tematu. Aby pokazać stany umysłu i ciała, przy których żadna forma aktywności sportowej czy afirmacji własnego losu nie jest już możliwa, trzeba zejść z aparatem na samo dno ludzkiej niedoli, trzeba wkroczyć do zamkniętych zakładów opiekuńczych, w których życie przybiera najokrutniejsze nawet kształty, stając się zmateriałizowanym symbolem odstępstwa od tego, co zwykliśmy uznawać za normalne i co jesteśmy gotowi akceptować bez specjalnych oporów.

Dlatego też należy podkreślić fakt, że obrazy fotograficzne Jana Rosołowskiego nawet na pierwszy rzut oka nie są melodramatyczną opowieścią o sprawnych inaczej, którzy po latach wyrzeczeń i ćwiczeń weszli z uśmiechem na ustach w alternatywne formy aktywności zawodowej, sportowej, a nawet w miłość i prokreację. Te obrazy nie są opowieścią realizowaną ku pokrzepieniu serc i z pozycji poprawności politycznej. One nie budują żadnej narracji na temat rodziców dzielnie zmagających się z niepełnosprawnością swoich dzieci, czy poważnie uszkodzonych fizycznie i umysłowo dzieci oddanych pod opiekę najlepszych specjalistów, którzy pracują w nowoczesnych i kolorowych ośrodkach rehabilitacji osób niepełnosprawnych. W czarno-białych, surowych i nie pozostawiających widzowi złudzeń kadrach Jana Rosołowskiego nie ma linearnej czasoprzestrzeni, to nie jest banalny fotoreportaż o życiu w nie-nieżyciu, to są dramatyczne stop-klatki wycinane okiem kamery z niekończącej się podróży przez cierpienie. Całość nie jest nawet, jak już wspomniałem wcześniej, nagim dokumentem. Jeżeli do czegoś jednak te prace można porównać, a zwłaszcza ich zawartość – na przykład poprzez uniwersalizującą metaforę ślepego losu – to jedynie do przedsonka

średniowiecznego Inferna, w którym cierpienie ciała jest normą. Tylko – rodzi się od razu pytanie – za jakie grzechy? A co z duszami tych, których Rosołowski nam i pokazuje i jednocześnie przed nami zakrywa? O tym nie wiemy nic. Autor, przede wszystkim jako psycholog, ma tylko nadzieję, że oni sami poprzez udział w sesji fotograficznej zaczynają wierzyć, że ten ich trud istnienia w cierpieniu nie idzie na marne: *a jednak ktoś się mną interesuje, a jednak przedstawiam sobą jakąś wartość dla innych, a skoro tak, to moje istnienie ma sens...*

Na koniec zatem oddajmy jeszcze raz głos autorowi, który mówi teraz o technicznej stronie tego projektu, nie stroniąc od refleksji natury ogólnej:

– Do projektu użyłem średnioobrazkowy aparat MA-MIYA RZ (negatyw 6x7 cm) z obiektywem 110 mm oraz 140 mm MACRO. Film KODAK T-MAX 400 pozwolił mi na uzyskaniu grubego ziarna przy ekspozycji 1200 ISO. Konieczna, założona od początku anonimowość postaci była punktem wrażliwym, a zarazem najbardziej istotnym. Używając obiektywu o dużym otwarciu, a co za tym idzie, z płytką głębią ostrości, mogłem wyizolować pewne szczegóły, w ten właśnie sposób skupiając na nich wzrok widza. Twarz zawsze jest nieostra, nie można doszukać się w niej szczegółów. Przez to twarze stają się nie-osobowe, mogą więc wyrażać ekspresje innych ludzi – kogokolwiek i każdego. Przybliżenie odbiorcom wspólnych cech ludzi żyjących w *innym świecie* jest z mojej strony próbą wytworzenia większej tolerancji na dramatyczną *nienormalność*, jest rodzajem twórczego wysiłku, który ma zaowocować publiczną wrażliwością na niedoskonałość innego człowieka pokazanego w jego, przesadnym często, aspekcie fizycznego i psychicznego cierpienia. Jest to bez wątpienia świat inny, różny od tego, w którym żyjemy, jest to świat zwyczajnie niechciany i jakże często nieakceptowany przez nas – ludzi *normalnych*. W tej sytuacji nie dziwi, że w

większości przypadków tego typu Domy Opieki Społecznej, skrywające poniekąd bohaterów moich fotografii przed resztą świata, sytuuje się na poboczach miast, poza naszą cywilizacją, czyli – nie bójmy się tej gorzkiej prawdy – na marginesie... Dla mnie ważne jest to, że wystawa niektórych tych prac, pomieszczona w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, zaprezentowana tam jesienią 2003 roku, zaintrygowała swoją koncepcją lokalne media; zajmowały się nią przez chwilę prasa, radio i telewizja. Było dla mnie ważne, że mogłem wpisać się tym działaniem w wydarzenia roku 2003, który Rada Unii Europejskiej ustanowiła *Rokiem Osób Niepełnosprawnych*.<sup>32</sup>

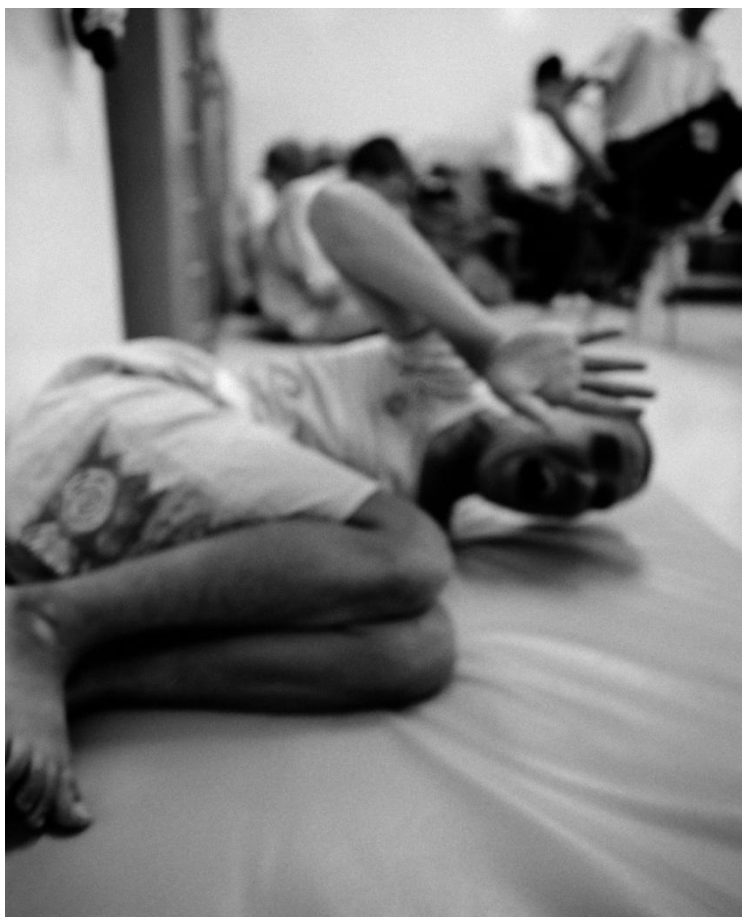


---

<sup>32</sup> Tekst ten ukazał się najpierw jako wstęp do książki-albumu: Jan Rosołowski, *Krzyk istnienia*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2014, s. 5-13.













# Kolekcja Wrzesińska

– ciąg dalszy

1.

Kontynuując rozważania na temat *Kolekcji Wrzesińskiej*<sup>33</sup>, wykorzystam ważny, początkowy fragment mojego własnego tekstu sprzed trzech lat, kiedy to podjąłem próbę podsumowania trzech pierwszych edycji tego projektu. Jest on ważny nie dlatego, że to ja go napisałem, ale dlatego, że w tych kilku akapitach tworzę tło sytuacyjno-socjologiczne i kulturowo-biograficzne dla dalszych, merytorycznych już aspektów wrzesińskiego fenomenu. Przytaczam ten fragment własnych rozważań sprzed trzech lat z myślą o czytelnikach, którzy być może nigdy nie sięgną po pierwszy tom moich „Fotografiołów”. A zatem, zacznijmy od sporych rozmiarów cytatu...

\*

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 artystów<sup>34</sup>. Oczywiście

---

<sup>33</sup> Pierwszy mój tekst na ten temat ukazał się w książce pt. *Fotografioły. Okołodokumentalne ćwiczenia umysłowe* (Gniezno 2012) i był rozdziałem tej książki zatytułowanym **Kolekcja Wrzesińska, czyli miasto sfotografowane**. Zająłem się w nim wówczas trzema pierwszymi publikacjami, w których pomieszczono prace Bogdana Konopki, Andrzeja Jerzego Lecha i Mariusza Foreckiego.

<sup>34</sup> 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

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 nieusługowy fotograf miejski (tak go umownie nazwijmy) przekraczający w swoich poczynaniach estetykę widokówkowego landszaftu, zostało w jakiś sposób uwiecznione, przedstawione na serii nieprzypadkowych zazwyczaj zdjęć<sup>35</sup>. 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

---

słowem „artystyczny”, projekty fotograficzne i wydawnicze realizowane na przykład za pieniądze podatników.

<sup>35</sup> 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.

gdzie je prezentuje<sup>36</sup>. 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 Zjeżdźki, poety Krzysztofa Grzechowiaka, pisarza Rafała Szamburskiego, ale także (choć może przede wszystkim) miasto Waldemara Śliwczyńskiego, który we Wrześni prowadzi z żoną Jolantą znane w środowisku fotograficznym Wydawnictwo KROPKA, a z córką Aleksandrą redagował i wydawał ceniony w kraju „Kwartalnik Fotografia”. Przeszukując strony internetowe, na których mogą pojawić się jakiegokolwiek informacje (najlepiej z pierwszej ręki) o genezie<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Interesujący wywód na temat genezy projektu znajduje się na początku albumu Andrzeja Jerzego Lecha „Kolekcja wrześnińska 2010”; tekst nosi tytuł *Kolekcja Wrześnińska. 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.*

pomysłu, w realizację którego włączyły się dwie strony: publiczno-samorządowa i prywatno-medialna, kilka razy trafiąłem na powtarzający się komunikat:

*W 2009 roku pojawił się pomysł na Kolekcję Wrzesińską, czyli na tworzenie artystycznego archiwum fotograficznego Wrzeszni, ukazującego „aktualny stan” miasta i jego mieszkańców, przefiltrowany przez wrażliwość jednego twórcy. Pierwszym zaproszonym do Wrzesni 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 Wrzesnią fotografem był Andrzej Jerzy Lech – jeden z najważniejszych polskich 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 podróży”. Kolejnym fotografem zaproszonym do Wrzesni przez burmistrza Tomasza Kałużnego i Waldemara Śliwczyńskiego – pomysłodawcę projektu – był Mariusz Forecki. 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 1990<sup>38</sup>.*

---

*Ogromne archiwa tworzyły zarówno urzędy, muzeum regionalne, jak i największe zakłady pracy oraz dziennikarze i fotoamatorzy. W 1990 powstało Wrzesińskie Towarzystwo Fotograficzne, później Grupa Twórcza Wrzesznica (Śliwczyński/Zjeżdżalka), a całkiem niedawno Grupa Fotodialog, które to stowarzyszenia starały się spojrzeć na swoje miasto bardziej „artystycznie”. Odbłyło się wiele wystaw, zapraszano do współpracy fotografów z zewnątrz. Powstałe w tych latach fotografie nie tworzą jednak zwartego, systematycznie powiększanego zbioru, są rozproszone.*

<sup>38</sup> Źródło: [http://www.wrzesnia.pl/web/index.php/strona-2515-](http://www.wrzesnia.pl/web/index.php/strona-2515)

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”<sup>39</sup> – wpada na pomysł realizacji pewnego projektu, czyli zapraszania do Wrześni uznanych fotografów, którzy mieliby to miasto po swojemu obejrzyć 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 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 kryteria 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 wrzesińska

---

Kolekcja\_Wrzesinska+Kolekcja\_Wrzesinska.html

<sup>39</sup> Patrz: <http://sliwczynski.blogspot.com/>

2010” i Mariusz Forecki – „Kolekcja wrzesińska. Nr 3/2011”. Krótko po otwarciu na wrzesińskim Rynku wystawy prac Mariusza Foreckiego<sup>40</sup> jeden z dziennikarzy prasy lokalnej zapytał burmistrza Kałużnego, 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 Wrzesińska nabiera wartości z każdym rokiem.

Skoro sprawy mają się tak, jak ujął to burmistrz Kałużny, to przypomnijmy jeszcze początki jego współpracy z kuratorem projektu: *Andrzeja Lecha poznałem na przełomie tysiącleci, przy okazji jego wizyty we Wrześni, gdzie w Muzeum Regionalnym prezentowana była wystawa jego fotografii. Dwa lata później zostałem burmistrzem Wrześni i z udziałem dwóch wrzesińskich fotografów – Waldemarem Śliwczyńskim i Ireneuszem Zjeżdżalką – 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.*

---

<sup>40</sup> Odbłyło się to w czwartek, 14 czerwca 2012, o godzinie 17.



*Żadnych podpowiedzi, żadnych wskazówek. Po roku powstaje wystawa, zbiór zdjęć i album.*<sup>41</sup>

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 autorem tekstów okołofotograficznych<sup>42</sup>. 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

---

<sup>41</sup> Jest to fragment wstępu Tomasza Kałużnego, który otwiera album A. J. Lecha pt. *Kolekcja wrzesińska 2010*.

<sup>42</sup> Zainteresowanych odsyłam przede wszystkim na łamy archiwalnych numerów „Kwartalnika FOTOGRAFIA”.

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 honorarium<sup>43</sup>.*

Czyż nie tak właśnie przebiega (a w każdym razie podobnie) realizacja kolejnych odston 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 odstonie 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,

---

<sup>43</sup> Patrz: seria Fotografowie Wielkopolski. Waldemar Śliwczyński, *Obrazy z przypomnienia*, wydane przez WBPiCAK w Poznaniu, s. 5. Rozmowę przeprowadził: Krzysztof Szymoniak. Koordynator projektu: Władysław Nieliński.

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 większościowy głos 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 świątłych 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 Wrzesińska, 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 znajduje) 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 Śliwczyń-*

*ski – redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia”, a także wydawca wrzesiński. Projekt powstaje dzięki finansowemu wsparciu burmistrza Wrześni Tomasza Kałużnego i radnych Rady Miejskiej we Wrześni* <sup>44</sup>.

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 magesowym zamknięciem, które na oddzielnych kartach kryje w sobie plon rocznej pracy polsko-amerykańskiego fotografa, zostało wybrane spośród 159 tytułów nadesłanych przez 85 wydawnictw. W skład jury wchodziłi 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. <sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Źródło: <http://www.zpaf.waw.pl/stara-galeria/83-aktualnoci/417-wyjatkowe-wydawnictwo-kolekcja-wrzesinska-2010-andrzej-jerzy-lech.html>

<sup>45</sup> Źródło: <http://wrzesnia.info.pl/tematyczne/kultura/item/482-wrze%C5%9Bnia-kolekcja-a-j-lecha-w%C5%9Br%C3%B3d-najpi%C4%99niejszych>

\*

Koniec cytatu. W tym też miejscu zaczyna się opowieść o pokłosiu trzech następnych edycji serii wydawniczej (oraz towarzyszących im wystaw) pod nazwą *Kolekcja Wrzesińska*, których bohaterami są fotografowie Nicolas Groszperre, Zbigniew Tomaszczuk i Katarzyna Majak.

## 2.

Co wiemy o pierwszym z nich? Nicolas Groszperre urodził się w Genewie w 1975 roku. Żyje w Warszawie, swoje działania fotograficzne realizuje w różnych częściach świata, a swoje prace pokazuje w galeriach kilku kontynentów. Jego dorobek można poznać dzięki stronie [www.groszperre.art.pl](http://www.groszperre.art.pl). Pierwsza wystawa grupowa z jego udziałem odbyła się w roku 2002, a pierwszy raz zaprezentował się z wystawą indywidualną w roku 2003. Ma na swoim koncie trzy ważne nagrody, w tym, między innymi, Nagrodę Ministra Kultury RP (2009) oraz Paszport Polityki (2012).

Wrześnię fotografował w roku 2012, a książka-album podsumowująca dorobek jego działań ukazała się w roku 2013. Jej oficjalna prezentacja tradycyjnie została połączona z wernisażem trzydziestu wielkoformatowych prac (pod wspólną nazwą „Muzyka milczenia”), jaki odbył się 21 czerwca na wrzesińskim Rynku. Na stronie Wydawnictwa KROPKA można na ten temat przeczytać: Nicolas Groszperre autor czwartej części Kolekcji Wrzesińskiej, swoją opowieść o Wrześni zbudował na kontrastach. Mówi o nich w ten sposób: *„Dzieci Wrzesińskie w swoim proteście milczały, z kolei Tonsil produkował głośniki, które też zamilkły. Analogii jest więcej. Strajk dzieci wywołał falę niepodległościową, a Tonsil zaczął upadać wraz z pełnym odzyskaniem niepodległości przez Polskę”*.

Autor tego zestawu połączył historię ze współczesnością, co w praktyce oznacza fotografowanie współcześnie działających szkół wrzezińskich z historyczną salą lekcyjną w muzeum, gdzie strajkowały Dzieci Wrzezińskie. GrosPierre fotografował także oczywiście Tonsil – zarówno część burzonego i niedawno częściowo spalonego kompleksu (w albumie znajdują się zdjęcia tych części Tonsilu, które poszły z dymem w maju), jak i wciąż działającej mniejszej firmy. Są też zdjęcia zimowego, spokojnego, zdawać by się mogło cichego (bo przykrytego śniegiem), wrzezińskiego pejzażu. I choć zdjęcia nie są unikalne czy efektowne, to siła i wymowa polega na ich zestawieniu i łączących je treściach.

Z jednej strony GrosPierre „domyka” dotychczasową Kolekcję Wrzezińską, a z drugiej otwiera ją na zupełnie nowe spojrzenie. Nie ma na tych zdjęciach ludzi (tak jak u pierwszego realizatora kolekcji – Bogdana Konopki). Autor pokazuje Wrzeźnię prawie wyludnioną i pełną malowniczo zaniedbanych i tajemniczych zakątków. Patrząc na tę kolekcję, na ten zestaw zdjęć, ma się wrażenie, że po raz pierwszy zaproszony artysta zastanowił się nad tym jak ująć Wrzeźnię. Zainteresował się jej historią, znalazł wspólny mianownik dla swoich zdjęć i konsekwentnie go zrealizował.

Jak pisze Adam Mazur: „(...) autor czwartej Kolekcji Wrzezińskiej jest pierwszym, który zdecydował się skonfrontować z kluczowymi dla Wrzeźni mitami” – połączył dwa najbardziej rozpoznawalne dla miasta tematy: Tonsil i strajkujące dzieci. A dokładnie, znalazł po prostu niewidzialny i niesłyszalny związek pomiędzy Tonsilem i strajkiem Dzieci Wrzezińskich a współczesnymi szkołami i pejzażami wrzezińskimi. Ze zdjęć powstał album, ale także „Muzyka milczenia”. A mieszkańcy Wrzeźni dostali nowe i inne niż dotychczasowe ujęcie swojego miasta – w końcu autor jest Nowym Dokumentalistą. A reszta świata ma okazję zobaczyć przeciętne, małe miasto z jego

dalszą i bliższą historią w obiektywie polsko-francuskiego obywatela świata i fotografa.<sup>46</sup>

W albumie znajduje się 50 fotografii. Teksty do albumu napisali: Nicolas Groszpiere, Adam Mazur i Waldemar Śliwczyński. Autor albumu i wystawy plenerowej w posłowniu do albumu „Kolekcja Wrzesińska. Nr 4/2012” (str. 78-81) pisze między innymi: *Muszę przyznać, że mało wiedziałem o Wrześni, gdy zostałem zaproszony przez Waldemara Śliwczyńskiego i burmistrza Tomasza Kaluźnego, żeby stworzyć 4. edycję Kolekcji Wrzesińskiej. Wiedziałem tylko tyle, że wydawany jest tam „Kwartalnik Fotografia”. Nie dorastałem w Polsce, a zatem nie chodziłem do szkoły i nic nie wiedziałem o dzieciach wrzesińskich. Byłem również nieświadomy faktu, że we Wrześni działała fabryka Tonsilu (...). W związku z tym, że nie znałem Wrześni, mój pierwszy pomysł na serię (dosyć eksperymentalny, który ostatecznie nie doszedł do skutku) był oderwany od kontekstu wrzesińskiego. Okazał się zbyt utopijny i musiałem z niego zrezygnować. Musiałem szukać innego wątku, sięgnąłem więc do historii i specyfiki Wrześni. I wtedy uderzył mnie fakt, że dwie najślawniejsze wrzesińskie historie XX wieku, czyli strajk dziecięcy i fabrykę Tonsil, łączy niewidzialny wspólny mianownik: dźwięk, albo raczej jego brak. (...) Zainteresował mnie sposób, w jaki te dwie historie oddziałują na siebie nawzajem. Strajk dziecięcy wpisuje się w szerszą historię protestów i walk Polaków o polskość, ale też ostatecznie o prawo do niepodległości jako narodu i państwa. Wyruszyłem zatem do pracy. Mój pierwotny pomysł polegał na pokazaniu serii dyptyków, tak, aby stworzyć wizualne echa, powtórzone wiele razy, jeden dyptyk po drugim, jako rodzaj nużącego rytmu. Tak się złożyło, że robiłem zdjęcia w środku zimy, kiedy Września była cała pokryta grubą warstwą śniegu. Wtedy uznałem, że następnymi milczącymi motywami w tej pracy*

---

<sup>46</sup> Źródło: <http://sklep.fotografia.net.pl/pl/p/Nicolas-Groszpiere-Kolekcja-Wrzesinska-2012/173>



*powinny być osniewane pejzaże wrześnińskie, szczególnie place zabaw. Z jednej strony, zimowe i opuszczone place zabaw wydawały mi się kolejnym ucieleśnieniem motywu milczenia dziecięcego. Z drugiej strony, biel zimowych pejzaży również wydawała mi się metaforą ciszy, może dlatego, że śnieg tak doskonale wycisza wszystkie dźwięki, na wzór kabiny bezchowej w Tonsilu.*



Wrzesnia, 21 czerwca 2013 roku. Wernisaż wystawy plenerowej na wrześnińskim Rynku. Od lewej stoją: Nicolas Groszperre, Waldemar Śliwczyński – kurator projektu Kolekcja Wrześnińska oraz burmistrz Tomasz Kaluźny. Fot. Archiwum Kolekcji

Książkę-album zamyka bardzo interesujący i z kilku powodów ważny tekst Adama Mazura (*Neue Heimatfotografie*, strony 84-93), w którym czytamy między innymi:

*Spór o „heimatfotografie” trwający w Polsce jest symptomatyczny i widmowy. Nie ma tu bowiem tradycji „heimatu”, raczej spotyka się niechęć do tego, co bliskie, co rodzime, co powinno być nasze, swojskie, a jednak takie wciąż nie jest.*

*Zamiast „heimatu” mamy do czynienia z sekwencją obrazów, które za Freudem można określić mianem „unheimlich”, czyli niesamowite.*

*Z jednej strony mamy całe serie pięknych, pocztówkowych widoków wyrastających z tradycji krajoznawczej, fotografii ojczystej, fotografii kresowej i regionalnej. Z drugiej, w kontrze do tego, co miłe oku, pojawiają się twórcy chętnie zwracający uwagę na absurd, szpetotę, brud, smród i krzykliwość. Polacy, polska fotografia nie może się zakorzenić, nie może znaleźć przytulnego zakątka, jest cały czas nie-u-siebie, zabiega i podkreśla, propaguje piękno ziemi kieleckiej, śląskiej, wielko- czy małopolskiej, ale to wciąż nie to. (...) Z jednej strony fotogeniczne, nostalgiczne, magiczne zakątki i wyjęta z historii przyroda naszego kraju rodzimego, z drugiej zarzygane reklamami miasta, pijane wsie i rozpad przemysłu, rozpad wszystkiego. (...) Września jest tu pod każdym względem wyjątkiem. Chlubnym, aczkolwiek potwierdzającym niewesołą regułę.*

*Najnowszą edycję Kolekcji Wrześnińskiej realizuje Nicolas GrosPierre, urodzony w Szwajcarii Francuz i Polak, artysta na stałe mieszkający w Warszawie, nowy dokumentalista. Nowy – czyli fotografia barwna, cyfrowa, ale także konceptualna i typologiczna. GrosPierre najpierw ma pomysł na realizację szalonego przedsięwzięcia fotografowania według konkretnego systemu wewnątrz mieszkalnych obywateli miasta. Niemożliwy do wykonania pomysł zamienia się w cykl fotografii poświęconych wyburzonym budynkom Tonsilu, legendarnego producenta sprzętu audio, oraz słynnym jak Polska długa i szeroka strajkującym wiek temu dzieciom wrześnińskim. Skojarzone poprzez ciszę motywy – Tonsilu i strajkujących w milczeniu dzieci – wydają się tyleż oczywiste, co intrygujące, zważywszy, że GrosPierre jest czwartym artystą realizującym miejskie*

*zlecenie i pierwszym, który zdecydował się skonfrontować z kluczowymi dla Wrześni mitami. (...)*

*Zdjęcia GrosPierre'a połączyć można z fotografiami poprzednich autorów Kolekcji Wrześnińskiej. Zwłaszcza ze starym mistrzem dokumentu Bogdanem Konopką, który przemieszczał się po mieście w poszukiwaniu fragmentów, intrygujących szarych kadrów. Zrzucałszy sztywny gorset utopijnego konceptu, GrosPierre oddaje się równie intuicyjnej pracy fotografa. Z tą różnicą, że jego zdjęcia są barwne, ostre, zimowe. Wprowadzenie przez GrosPierre'a koloru do obrazu Wrześni jest kluczowe. (...) Choć we Wrześni panuje cisza, jest to cisza pozorna, bo w zdjęciach mamy do czynienia z dialogiem starego dokumentu z nowym, czerni i bieli z kolorem, szpetnego z pięknym, niesamowitego z dobrze znanym.*

Niewielkich rozmiarów książkę-album GrosPierre'a, w którym znalazło się pięćdziesiąt poziomych kadrów, otwiera obraz szkolnego liczydła z początków XX wieku (szczegół), a zamyka widok muzealnej klasy szkolnej dzieci wrześnińskich z tymże liczydłem (ogół). Mamy więc klamrę historii (przeszłość jest ciszą), w którą wpisana została cała reszta wrześnińskiej teraźniejszości widzianej okiem fotografa – pozbawione uczniów (więc ciche) pomieszczenia szkolne, pozbawione pracowników (więc opuszczone) fabryczne wnętrza Tonsilu oraz wolne od zgiełku codzienności (więc urodziwe urodą malarstwa małych mistrzów flamandzkich) zimowe pejzaże miejskie. Mamy więc dokument ujęty w ramę kontemplacji.

### 3.

Zupełnie inaczej, choć też w duchu kontemplacji, czerpie z wrzeńskiego pejzażu Zbigniew Tomaszczuk, kolejny fotograf zaproszony przez miasto do realizacji piątej edycji Kolekcji, którą oficjalnie zakończono 25 czerwca 2014 roku werni-

sazem na wrzesińskim Rynku oraz prezentacją książki-albumu pt. „Déjà vu”. Waldemar Śliwczyński, kurator projektu, odnotował ten fakt na swoim blogu 1 lipca 2014 roku:

*„Déjà vu” Zbyszka Tomaszczuka to piąta realizacja w ramach Kolekcji Wrzesińskiej. Bardzo kolorowa i wizualna. Ładna. Zdjęcia przyjemnie się ogląda, fotografie, które u odbiorcy wyzwalają pozytywną energię. Autor akceptuje, a nawet adoruje miejsce, które fotografuje, czuje się, że fotograf chce „wydobyć piękno”, dostrzega je w miasteczku, w którym się urodził i do którego siłą rzeczy odczuwa sentyment. Widać to, gdy ogląda się książkę; mniej wtedy, gdy zwiedza się wystawę na wrzesińskim Rynku.*

*Całość dzieła istnieje tylko w książce, do której – niestety – dostęp mają nieliczni, ponieważ cały nakład jest we władaniu burmistrza miasta. Proponuję pisać do niego – tomasz.kaluzny@wrzesnia.pl – z prośbą o przesłanie egzemplarza. Nie konsultowałem z nim tego, ale sądzę, że prześle – za darmo, ewentualnie zadeklarujecie, że pokryjecie koszty przesyłki. Możecie też poprosić o poprzednie książki z Kolekcji. Napiszcie do mnie, poinformujcie, czy coś się udało uzyskać, jestem ciekaw jak zareaguje. Kolekcja Wrzesińska jest możliwa dzięki życzliwości władz Wrześni, a właściwie burmistrza Tomasza Kałużnego, ale na wszystkie sprawy Kolekcji nie mam wpływu, np. na to, do kogo trafiają książki wydawane co roku. Gmina nie może prowadzić działalności gospodarczej, czyli np. sprzedawać książek, ale może je rozdawać. I tak się dzieje. Burmistrz daje je swoim gościom według swojego uznania, czyli ludziom ze świata polityki, biznesu i innym. Jako kurator Kolekcji nie mam wpływu na to, kto dostaje książki... Oczywiście wolalbym, aby trafiały do ludzi, którzy kochają fotografię. Zakładam, że tak się dzieje.*

*Zawsze na końcu projektu, na wernisażu, autor pyta mnie czy jestem zadowolony z jego zestawu. I zawsze nie chcę być tylko kurtuazyjny, zawsze chcę mówić prawdę, czyli to, co myślę, to, co czuję. Andrzej Jerzy Lech powiedział mi kiedyś, a bardzo mi się to spodobało, że „jesteśmy za starzy, żeby kłamać”. Dlatego nie skłamię jeśli powiem, że Kolekcja Wrzesińska nr 5 bardzo mi się podoba!*

*Jak zwykle, twórca ma całkowitą swobodę artystyczną, rola kuratora, czyli moja, polega tylko (a może aż) na wyborze artysty zaproszonego do Kolekcji, a jego zadaniem jest stworzenie – i jej realizacji – we Wrześni autorskiej wizji. To mają być zdjęcia „stworzone we Wrześni” (lub w okolicy, w gminie Września), ale na nich nie musi być miasto, czy okolica. To mają być zdjęcia powstałe „pod wpływem Wrześni”. To ma być zapis pomysłów na fotografię powstałych podczas pobytu we Wrześni, sam obraz fotograficzny może być złożony z elementów sfotografowanych we Wrześni, ale wcale nie musi być tak, że te elementy muszą być rozpoznawalne jako sfotografowane we Wrześni. Myślę, że takie realizacje mogą być bardzo interesujące, bo uwolnią fotografów od obowiązku tworzenia „portretu” miasta, czyli od paradygmatu dokumentalnego... Być może do tej pory nie powiedziałem tego jasno i wyraźnie autorom... Dodam tylko, że następnym artystą, a właściwie – następną artystką – Kolekcji jest Katarzyna Majak.<sup>47</sup>*

Nie byłoby w tym wpisie nic szczególnie sensacyjnego, gdyby nie fakt, że po raz pierwszy w historii Kolekcji po tym właśnie wpisie rozpętała się na blogu kuratora Śliwczyńskiego dyskusja nad wartością prac fotograficznych Zbigniewa Tomaszczuka, które trafiły na wystawę i do książki-albumu. Szkoda miejsca na zamieszczanie całości tej dysputy między atakują-

---

<sup>47</sup> Źródło: <http://sliwczynski.blogspot.com/2014/07/zbigniew-tomaszczuk-kolekcja-wrzesinska.html>

cym Tomaszczuka i jego wrzeński cykl *Anonimem*, a broniącym Tomaszczuka i jego kolorowe fotografie Wrześni *Kuratorem*.

Zainteresowanych tą wymianą myśli i poglądów zapraszam na stronę: <http://sliwczyński.blogspot.com/2014/07/zbigniew-tomaszczuk-kolekcja-wrzesinska.html>.

Jednym zdaniem podsumował ją:

[Wojtek Wilczyk / hiperrealizm.blogspot.com](http://wojtek-wilczyk.blogspot.com)23 lipca 2014  
00:13

Uff, krytyka miazdząca, ale powinna być podpisana... A tak warta jest tyle, co każdy anonim ;))

Zbigniew Tomaszczuk, mimowolny sprawca owej dysputy, urodził się we Wrześni w 1949 roku. Wyprowadził się stamtąd wraz z rodzicami jako dziecko, jednak nadal odczuwa ogromny sentyment do tego miasta ze względu na rodzinę. Jest autorem kilku ważnych książek oraz autorem wielu tekstów o fotografii w pismach branżowych i artystycznych, wydawnictwach zbiorowych, posympozjalnych i katalogach wystaw. Zajmuje się historią, teorią i estetyką fotografii oraz twórczością związaną ze sztukami wizualnymi. Jest profesorem na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP i wykładowcą na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Był założycielem i pierwszym redaktorem naczelnym (w latach 2000-2003) ukazującego się we Wrześni „Kwartalnika Fotografia”.

W krótkim wstępie do książki-albumu „*Déjà vu*” (Kolekcja Wrzeńska nr 5 / 2013, str. 6) W. Śliwczyński napisał, że chociaż Tomaszczuk wyprowadził się wraz z rodzicami z naszego miasta już jako dziecko, to jednak nadal odczuwa ogromny sentyment do „krainy dzieciństwa”. Dlatego właśnie włączył do swojego cyklu archiwalne fotografie rodzinne, które nie tylko pokazują rodzeństwo, jego samego i innych

członków rodziny oraz znajomych, ale też wchodzą w interesujące interakcje ze zdjęciami wykonanymi przez artystę współcześnie, po półwieczu.

Opisem i analizą materii fotograficznej dostarczonej przez Tomaszczuka odbiorcom w postaci książki-albumu zajęła się Marianna Michałowska. Jej tekst „Powracające spojrzenie”, choć odnosi się wprost do autorskiego konceptu fotografa, tak naprawdę jest rodzajem uogólniającego wykładu, którego treść i przesłanie z powodzeniem można przenieść na wiele innych tego typu prób zarejestrowania wyglądu małego miasta z wpisanymi w nie podróżyami sentymentalnymi, zwróconymi ku własnej, odległej przeszłości. Oto kilka cytatów z tej niewątpliwie zajmującej analizy Marianny Michałowskiej: *Fotograf wybiera do swoich fotografii szczególne miejsca – miejsca w pewien sposób znaczące, bo związane z jego wspomnieniami. (...) Fotograf przedstawia nam codzienność małego miasta, lecz przecież ta zwyczajność nie oznacza monotonii. Jego obraz wręcz sugeruje, byśmy zwrócili uwagę na drobne elementy, które w zestawieniu zaskakują. (...) Zbigniew Tomaszczuk dopisuje do wrzeńskiego dokumentu kolejny wymiar – ciepło opowieści o ludziach. Miasto jest bowiem przepelnione ich obecnością, której ślady odnajdujemy na każdym kroku.*

Ciekawie zaprojektowana od strony edytorskiej książka fotograficzna Tomaszczuka zawiera 210 stron, na których pomieszczono 158 kolorowych obrazów wypreparowanych ze współczesności miasta oraz 36 kadrów czarno-białych, które pochodzą z rodzinnego archiwum autora. Nie jestem zapewne odosobniony w przekonaniu, że kolorowe obrazki Wrześni autorstwa Z. Tomaszczuka oglądane pojedynczo mogą nie przekonywać do siebie, przypominają bowiem ujęcia, jakich tysiące powstają każdego dnia na wycieczkach, w podróży i podczas plenerów dla uzdolnionych amatorów. Ich siła objawia się jednak w chwili, gdy kończymy oglądać cały album.



Września – 25 czerwca 2014. Wernisaż na Rynku. Zbigniew Tomaszczuk i Waldemar Śliwczyński. Fot. Archiwum Kolekcji

#### 4.

Pobudzające do pogłębionej refleksji dyskusje o randze i wartości poszczególnych odsłon Kolekcji nie zmieniają faktu, że coś trzeba z nią zrobić, jako całością, że – jeżeli ma w ogóle przetrwać i stanowić wartość samą w sobie – trzeba znaleźć dla niej jakieś trwałe oparcie finansowe, materialne, logistyczne i, przede wszystkim, programowe. Idea fotografowania Wrześni oraz jej mieszkańców przez kolejnych artystów i na wiele różnych sposobów, któregoś dnia zwyczajnie się wypali. Może więc – co podkreślał w rozmowie z autorem tych słów Waldemar Śliwczyński, kurator Kolekcji – warto się zastanowić nad rozszerzeniem formuły projektu o książki (np. poetyckie), o reportaż literacki, o zamawiane przez miasto duże formy muzyczne, czy wreszcie o cykle fotograficzne, których tematem przestanie być Września i jej mieszkańcy. I wtedy –



sugeruje Śliwczyński – Kolekcja Wrzesińska stałaby się czymś więcej niż tylko zbiorem albumów niedostępnych na rynku księgarskim. Dzięki temu mogłaby stać się po prostu wyjątkową w skali kraju kolekcją nowoczesnej sztuki, literatury, fotografii i muzyki, której miasto byłoby inspiratorem, mecenasem i właścicielem. Żeby jednak do tego doszło, trzeba wprawdzie podjąć rzeczowe rozmowy z burmistrzem i samorządem Wrześni w celu znalezienia odpowiedzi na kilka podstawowych pytań.

Po pierwsze: czy miasto ma własną wizję rozwoju Kolekcji Wrzesińskiej, a jeśli tak, to ku czemu ona zmierza? Co prawda nic nie trwa wiecznie, ale sprawy z Kolekcją zaszły już tak daleko, że trudno teraz pozostawiać ten kulturowy i wydawniczy fenomen własnemu, a zwłaszcza przypadkowemu losowi.

Po drugie: jak zostaną zabezpieczone środki finansowe na kontynuowanie projektu w sytuacji, gdy zmieni się kiedyś burmistrz? Można sobie bowiem wyobrazić sytuację, że obecny burmistrz przestaje pełnić tę funkcję, a jego następca nie jest zainteresowany kontynuowaniem działań w ramach Kolekcji. Jeżeli zatem istnienie Kolekcji nie zostanie umocowane ponadkadencyjną i ponadpartyjną uchwałą Rady Miasta i Gminy oraz umową miasta z Kuratorem lub Kapitułą projektu, to jej przyszłość nie jest ani pewna, ani świetlana.

Po trzecie: czy miasto jest w ogóle zainteresowane utrzymaniem dotychczasowej formuły Kolekcji Wrzesińskiej i/lub rozszerzeniem tejże o inne obszary ekspresji artystycznej? Pytanie to zasługuje na poważne rozważenie w gronie decydentów oraz kompetentnych obserwatorów fenomenu.

Po czwarte: jak doprowadzić do sytuacji, że dotychczasowe wystawy prac B. Konopki, A.J. Lecha, M. Foreckiego, N. Grosppierre'a i Zb. Tomaszczuka (oraz kolejne, w tym wypad-

ku np. Katarzyny Majak) po opuszczeniu sal wystawowych i wrzesińskiego Rynku będą odpowiednio przechowywane, archiwizowane i udostępniane tym instytucjom lub galeriom, które zechcą je u siebie prezentować? Nawet z daleka widać, że to może być jedno z najważniejszych zagadnień, nad którym warto pochylić się z troską i pełną powagą.

Po piąte: kto z ramienia samorządu, i na jakich zasadach, będzie oddelegowany do stałych kontaktów roboczych z kuratorem projektu oraz do nadzoru nad praktycznym gromadzeniem i zabezpieczeniem zbiorów, a także udostępnianiem (drogą kupna) potencjalnym czytelnikom oraz kolekcjonerom istniejących już i następnych publikacji, które powstały i powstaną w ramach Kolekcji Wrzesińskiej? Można założyć, że na to pytanie znajdzie się odpowiedź dopiero wtedy, kiedy zainteresowane sprawą gremia decyzyjne oraz instytucje i osoby znajdą odpowiedź na cztery pierwsze pytania. Będzie to logiczne następstwo consensusu w sprawie przyszłości i ewentualnego rozwoju Kolekcji.

## 5.

Od napisania poprzednich części tego rozdziału minęło pół roku. W tym czasie sprawy z *Kolekcją Wrzesińską* powoli się jednak wyjaśniają, choć nie do końca. Waldemar Śliwczyński, finalizując szóstą odsłonę Kolekcji, w książce-albumie Katarzyny Majak zatytułowanej „Kapitał” napisał w otwierającym publikację tekście kuratorskim:

*Kolekcja Wrzesińska to projekt artystyczny, który w moim zamyśle nigdy się nie skończy, ma trwać tak długo, jak tylko znajdą się na niego chęci i pieniądze. Polega na tym, że co roku burmistrz Wrześni zaprasza jednego fotografa, aby ten fotografował Wrześnię (i/lub okolicę) według własnej koncepcji. Ani burmistrz, ani kurator – czyli ja – nie narzucają nicze-*

go, artysta ma całkowicie wolną rękę. Burmistrz opłaca wszystko: pobyt twórcy w naszym mieście, odbitki archiwalne, wystawę, publikację książkową, a także honorarium autora. Celem jest tworzenie tytułowej Kolekcji fotografii, która w przyszłości – po spełnieniu kilku warunków – może stać się ważnym miejscem na „fotograficznej mapie Polski”, jak to się czasem górnolotnie mówi. Wszystko zaczęło się w 2009, kiedy z Paryża do Wrzesni przyjechał Bogdan Konopka, potem z New Jersey przyleciał Andrzej Jerzy Lech. Następnymi zaproszonymi fotografami byli: Mariusz Forecki z Poznania oraz Nicolas Grosperre, Zbigniew Tomaszczuk i Katarzyna Majak – wszyscy z Warszawy.

„Kapitałem” Katarzyny Majak kończę swoją przygodę z Kolekcją Wrzesińską – złożyłem już rezygnację na ręce burmistrza Tomasza Kałużnego. Dlaczego zrezygnowałem? Mówiąc najkrócej: chcę zająć się sobą, swoją fotografią. Te kilka lat z Kolekcją sporo mnie nauczyło, poznałem bliżej wybitnych artystów, wybitnych fotografów. Prawdziwą przyjemnością było obserwować ich przy pracy, współuczestniczyć w ich zmaganiach z niełatwą wrzesińską materią fotograficzną. Prawie zawsze na początku ich pracy miałem wiele obaw, wątpliwości i rozterek, czy uda im się stworzyć interesujący zbiór fotografii. Na szczęście końcowy efekt zawsze przerastał moje oczekiwania – każdy zestaw dał mi wiele satysfakcji i wiele bardzo silnych wzruszeń. Wiem, że wartość powstałych fotografii – zarówno poznawcza, dokumentalna, jak i emocjonalno-estetyczna – z każdym rokiem będzie rosła; do niektórych zdjęć być może jeszcze we Wrzesni nie dorośliśmy, ale mimo wszystko świącie wierzę w to, że było warto.

Bardzo dziękuję Tomaszowi Kałużnemu, burmistrzowi Wrzesni, który zaufał mi, że Kolekcję Wrzesińską warto tworzyć – bez jego dobrej woli nic by się nie udało. Dziękuję również wszystkim Autorom, że przyjęli zaproszenie, jak również Auto-

*rom tekstów do książek. Osobne podziękowania kieruję do niezwykle kreatywnego Tomasza Wojciechowskiego, projektanta większości publikacji, a także do Aleksandry Śliwczyńskiej-Kupidury, która wspierała Kolekcję wieloma działaniami, których przeważnie nie widać, a które są bardzo ważne. Osobne podziękowania należą się też pracownikom Wydawnictwa, którzy przygotowywali materiały do druku – Markowi Urbaniakowi i Krzysztofowi Liberkowskiemu – oraz drukarni Wydawnictwa Kropka: maszyniście offsetowemu i brygadziście Robertowi Kozubińskiemu i innym. Dziękuję również pracownikom Urzędu Miasta i Gminy we Wrześni, z Szymonem Krajniakiem oraz Lidią Kaczorowską na czele, za wszechstronną pomoc przy organizacji wystaw oraz pobytów artystów w naszym mieście. Dziękuję też licznym i bezimiennym przyjaciołom Kolekcji za tworzenie odpowiedniej atmosfery wokół niej.*

*Na zakończenie pragnę życzyć Karolowi Szymkowiakowi – i ewentualnym innym następnym kuratorom – wielu udanych realizacji, trafnych wyborów i ciekawych pomysłów. Tak jak napisałem na początku tego krótkiego tekstu, Kolekcja Wrześcińska to projekt, który ma nigdy się nie skończyć...*

Wernisaż wystawy prac Katarzyny Majak odbył się na wrześcińskim Rynku 12 czerwca 2015 roku, a promocja książki-albumu „Kapitał” w Muzeum im Dzieci Wrześcińskich. Świetny wstęp merytoryczny do „Kapitału”, autorstwa Doroty Łuczak, pozwala oglądającemu wystawę, a potem także kartkującemu książkę z poligraficzną wersją zdjęć, nie tylko przyswoić zamysł ideowy i estetyczny projektu fotograficznego, ale także zrozumieć konteksty – historyczny, ekonomiczny i socjologiczny – ukrywające się pod w zasadzie bezemocjonalną (ang. *deadpan photography*) sekwencją obrazów. Tak więc można w tym wstępie Doroty Łuczak przeczytać, między innymi (choć zainteresowanym polecam lekturę całości):

*Sfotografowane postaci nie są jednak w pełni anonimowe, wszak niegdyś stali się bohaterami zdjęć wrzesińskiego dokumentalisty Ireneusza Zjeżdżałki. Majak odnalazła osoby pozujące do projektu „Bez Atelier” (2001), by pokazać ich współczesne portrety. Z potencjalnych zestawień cykli dwóch autorów, wykonanych w odstępstwie niemalże piętnastu lat, wybrzmiewa pewien sentymentalizm czy refleksja o egzystencjalnym podłożu, zwłaszcza wtedy, gdy myślimy o zdjęciu kobiety w ciąży, matki z dzieckiem czy sfotografowanej przez Majak córki zmarłego w 2008 roku Zjeżdżałki. Obrazowa typologia wrzesińskich dwudziestokilkulatków, której celem jest zakreślenie reprezentacji losów i życiowej kondycji określonej grupy społecznej, zostaje powiązana przez fotografkę z typologią pracowników budowlanych, pozujących na tle pomalowanych na biało blaszanych baraków, ubranych niemalże bez wyjątku w odblaskowe drogowe kamizelki – współczesnych reprezentantów homo faber. Dostrzeżenie figury homo fabera oznacza nie tylko odniesienie do człowieka zręcznego, pracującego, ale także – zgodnie z antropologicznym ujęciem – wytwórcy i twórcy. (...)*

*Portrety wrzesińskich mieszkańców prowokują do postawienia pytania o wpływ lokalnego środowiska i jego warunków na losy bohaterów zdjęć. Czy do bardziej ogólnej refleksji o zakres możliwości kształtowania kolei swojego życia. W pewnym stopniu metaforyczna odpowiedź pojawia się wraz z krajobrazami, łączącymi w albumie dwie typologie. Obszar przyszłej zabudowy wydaje się być przestrzenią potencjalnie otwartą na szereg możliwości, kontrastującą z zabudową miejską, będącą tłem dla typologii mieszkańców Wrześni (nawet jeżeli ograniczoną do neutralnego tła) i nieuchronnie stanowiącą czynnik determinujący zachowanie i byt człowieka. Te malownicze krajobrazy nie są w wizji Majak jedynie idyllicznym wyobrażeniem. W naturalnym pejzażu pojawia się bowiem ciężki sprzęt – koparki, walce, wyrównujące i przygotowujące teren.*

*Sprzęt, który jest zarówno narzędziem homo fabera, jak i sytuuje się niejako ponad jego władzę, zwłaszcza wtedy, gdy na zdjęciach pojawiają się fragmenty maszyn w zbliżeniach. (...)*

*W pierwszym momencie projekt ten wzbudza przede wszystkim znaczenia na poziomie uniwersalnym, a jego punktem wyjścia pozostają założenia znamienne dla konstrukcji typologicznych. W trakcie dłuższej i bardziej docieklivej konfrontacji projekt ten dopomina się o odniesienie do historii i współczesnej sytuacji ekonomicznej, potencjalnie odslaniając swój lokalny wymiar. Tym samym Majak łączy estetykę fotografii bezemocjonalnej z tradycją dokumentu funkcjonującego między innymi w miejskich archiwach, zachowującego pozory neutralnej rejestracji i skrywającego pokłady znaczeń wykraczających poza to, co dane w obrazie.*

„Kapitał” – książka Katarzyny Majak (duży album o wymiarach 25 x 31 cm) na 112 stronach, oprócz cytowanych tekstów, zawiera 52 fotografie, z czego 17 to obrazy budowy, a reszta to portrety „dzieci wrzesińskich” i pracowników z owej budowy, głównie operatorów maszyn i kierowców wywrotek. Projekt i przygotowanie: Tomek Wojciechowski. Wydawca i druk: Wydawnictwo KROPKA.

Waldemar Śliwczyński, otwierając wernisaż na wrzesińskim Rynku jednocześnie zamknął tym wystąpieniem dotychczasowy, sześćoletni okres swoich działań kuratorskich przy *Kolekcji Wrzesińskiej*. Oficjalnie podziękował za współpracę wszystkim fotografom uczestniczącym w kolejnych odsłonach projektu oraz wszystkim osobom, które przez te sześć lat wspierały go w niełatwym dziele prowadzenia serii. Potem przekazał kuratorską władzę nad *Kolekcją* Karolowi Szymkowiakowi podkreślając, że wszystkie te wysiłki na niewiele by się zdały bez finansowego wsparcia samorządu i osobistego zaangażowania burmistrza Tomasza Kałużnego.



Września, 12 czerwca 2015. Górne zdjęcie – Katarzyna Majak i burmistrz Tomasz Kałużny na wrześnińskim Rynku podczas wernisażu wystawy i promocji książki „Kapitał”. Na dolnym zdjęciu ustępujący (z lewej) kurator Waldemar Śliwczyński i Karol Szymkowiak, jego następca. Fot. (2x) K. Szymoniak



Pół godziny później, podczas spotkania autorskiego z Katarzyną Majak w Muzeum im. Dzieci Wrzesińskich, burmistrz Kałużny podziękował artystce za jej wkład w *Kolekcję Wrzesińską*, przede wszystkim jednak podziękował ustępującemu kuratorowi za sześć lat pracy i starań, które tylko pozornie mogą wydawać się zajęciem łatwym i przyjemnym. Zapowiedział też, że wraz z nowym kuratorem *Kolekcja* wchodzi w nową jakość promocyjną, także na Facebooku, a za rok kolejna odsłona tej serii zostanie podsumowana w innym miejscu i według nowych założeń i pomysłów. Co prawda – dodał burmistrz – nie jeden raz dostałem po uszach w związku z *Kolekcją Wrzesińską*, za wydawanie pieniędzy nie tak jak trzeba, ale dzisiaj nadal uważam, że warto to było robić, choć na wyniki i oceny tych działań trzeba poczekać przynajmniej kilka lat.

Spotkanie z Katarzyną Majak rozpoczęło się od przypomnienia pięciu poprzednich projektów, które złożyły się na *Kolekcję Wrzesińską* oraz krótkiego omówienia publikacji będących zwieńczeniem całorocznych działań fotograficznych poszczególnych artystów. Rozmowa Waldka Śliwczyńskiego z autorką „Kapitału” (wystawa i książka-album) okazała się przede wszystkim interesującą opowieścią fotografki o jej pomyśle na Wrześnię, o połączeniu w jedno przeszłości z teraźniejszością, wreszcie o fotografowaniu wielkich maszyn w rozległym, pustynnym krajobrazie i sposobach docierania do osób, które stały się bohaterami jej zdjęć. Wyznania artystki mogły być (i chyba były), także dla obecnych na spotkaniu uczestników życia fotograficznego, pouczającą formą autorefleksji nad istotą fotografii, nad przelamywaniem oporu materii ludzkiej i sposobami doskonalenia własnego warsztatu. Zwłaszcza w kontekście rozpoznawania i badania obrazem trudnej sfery „wielkiej budowy” oraz skomplikowanych ludzkich losów wywiedzionych z wcześniejszych dokonań innego fotografa. W tej konkretnej sytuacji chodziło o fotograficzne działania Ireneusza Zjeżdzałki.



# Autentyczni i światłoczuli...

(Ostrzeszów i ostrzeszowianie na II Wielkopolskim Festiwalu Fotografii im. I. Zjeżdżałki – próba podsumowania z wyprawą za horyzont zdarzeń)

## I. Młodzi, zdolni i WFF

Poniższy tekst jest nie tylko relacją z udziału środowiska ostrzeszowskiego w II Wielkopolskim Festiwalu Fotografii, ale także – mamy nadzieję – istotnym przyczynkiem do badań nad historią współczesnej fotografii ostrzeszowskiej po roku 1945. Festiwal, o którym mowa, wyewoluował z konkursu fotograficznego (adresowanego do uzdolnionych i zaawansowanych w praktyce fotograficznej amatorów) „Moja Wielkopolska”. Jego organizatorem była od początku (czyli od roku 2003) Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Począwszy od roku 2012 konkurs ten, w cyklu dwuletnim, został włączony do WFF, o którym Władysław Nielipiński, główny koordynator działań festiwalowych z ramienia WBPiCAK, mówi: *Program naszego festiwalu powstaje spontanicznie na podstawie autonomicznych decyzji właścicieli wielkopolskich galerii, ośrodków kultury, bibliotek i organizacji pozarządowych, które na co dzień organizują życie fotograficzne w swoich miejscowościach, a w zaproponowanym przez Organizatora terminie prezentują projekty i postawy twórcze, reprezentatywne dla lokalnej społeczności. W ten sposób powstaje swoisty katalog miejsc w województwie wielkopolskim, gdzie pielęgnowana jest sztuka fotografii, oraz bezcenny „spis” praktykujących fotografów i grup twórczych działających na terenie Wielkopolski, bądź też utożsamiają-*

*cych się z naszym regionem. Przede wszystkim jednak powstają fotografie – dokumenty życia regionu i świadectwo czasów, w których żyjemy.*

We wstępie do katalogu imprezy, który ukazał się w związku z pierwszą edycją WFF, Władysław Nielipiński wyjaśnia genezę imiennego patronatu konkursu i festiwalu: *Idea konkursu, polegająca na szczególnym dowartościowaniu naszej „małej ojczyzny” i współuczestnictwie w budowaniu tożsamości współczesnej Wielkopolski, była szczególnie bliska Ireneuszowi Zjeżdźalce. Kilkakrotnie prowadził warsztaty przygotowujące do udziału w konkursie (2001, 2004, 2006.), a w roku 2003 był jego jurorem. W roku 2009 finał konkursu zbiegł się w czasie z obchodami pierwszej rocznicy śmierci Eryka. Przygotowane na tę okazję wystawy (we Wrześni i w Poznaniu), a także pięknie wydana monografia życia i twórczości przedwcześnie zmarłego artysty, uświadomiły nam jak bardzo fotografia Ireneusza Zjeżdźalki, jego filozofia uprawiania i przeżywania fotografii, była bliska, wręcz tożsama z ideą zapisaną w podtytule konkursu. W uznaniu jego zasług dla tak pojmowanej „fotografii ojczystej”, a także mając na uwadze kilkuletnią współpracę i bliskie związki Ireneusza z WBPiCAK, postanowiliśmy Konkursowi „Moja Wielkopolska” (a potem także Festiwalowi) nadać imię Ireneusza Zjeżdźalki.*

II Wielkopolski Festiwal Fotografii, który w dniach 10-30 października 2014 r. swoim zasięgiem objął Poznań i 43 inne miejscowości, mógł zaistnieć w świadomości społecznej (nie tylko więc w świadomości aktywnych uczestników poszczególnych zdarzeń) dzięki zaangażowaniu 80 instytucji samorządowych, prywatnych galerii oraz organizacji pozarządowych, które na swoim terenie zorganizowały wystawy, spotkania i warsztaty fotograficzne. W tym znacznym gronie znalazły się również: ostrzeszowska Galeria OCK z wystawą „Drzewo” Kamila Cichonia (26 października) oraz ostrze-

szowskie Muzeum Regionalne z wystawami Bartłomieja Busza – „Zestawy autorskie” i Sławomira Brdęka – „Subiektywnie widziane” (19 października). I tu od razu należy dodać, że trzecim podmiotem wspierającym na terenie Ostrzeszowa WFF było Stowarzyszenie Regionalny Ośrodek Dokumentacji WIEŻA 1916.

Kim są wspomniani twórcy reprezentujący niezwykle prężne środowisko ostrzeszowskie w ramach Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii? Przede wszystkim są to jeszcze młodzi (wiekiem) fotografowie, a już ukształtowani i z dorobkiem zasługującym na uznanie.

Najmłodszy z tego grona **Kamil Cichoń**, rocznik 1989, absolwent Wrocławskiej Szkoły Fotografii „AFA”, pisze o sobie na swojej stronie *www: Fotografia jest dla mnie pasją oraz sposobem na życie. Oprócz fotografii na zlecenie, którą w większości tutaj przedstawiam, interesuję się również fotografią dokumentalną, która sprawia, że w komercyjnej pracy jestem kreatywny i profesjonalny.* Natomiast w katalogu festiwalowej wystawy Kamila Cichonia można znaleźć taką oto okółfotograficzną konfesję: *Od wielu lat fotografuję drzewa. Do niedawna nie zastanawiałem się nad tym, dlaczego. Po prostu je lubię. Towarzyszą mi od zawsze. Z czasów dzieciństwa pamiętam, jak tata przed zimą wycinał suche pnie z lasu na opał. Wpojono mi wtedy, jak ważnym surowcem jest drewno. Czuję przed nim respekt. Dwa lata temu w Zakopanem Antoni Rzęsa wytłumaczył mi, dlaczego tak chętnie fotografuję drzewa. Najpierw poprzez swoje rzeźby, a później przez obfitych również w teksty album. Jego podejście do drzewa oraz do drewna wskazało mi drogę, którą mam podążać, drogę świadomego fotografowania. Pomogło określić strukturę, techniczne ramy oraz styl. Pełen entuzjazmu chwyciłem wtedy aparat i rozpocząłem nową fotograficzną przygodę. Teraz każdy spacer jest poszukiwaniem drzewa. Jest natłokiem myśli, jest swoistego*

*rodzaju grą, dialogiem prowadzonym z rzeźbami Antoniego Rzęsy. Jest odnajdywaniem coraz to nowych zastosowań i znaczeń drzew, przyglądaniem się pracy drwali. Jest powrotem do czasów dzieciństwa, budowania domków na drzewach, beztrudnej zabawy. Jest w końcu odprężeniem, bezpośrednim kontaktem z drzewem, naturą, poznawaniem jej siły i odkrywaniem piękna. Jest budowaniem dla drzewa szacunku.*

Autor tych słów tworzy swoim wyznaniem własną mitologię dzieciństwa. Z czasem, z wiekiem zapewne przybędzie mu skojarzeń, bo przecież drewno może być nie tylko rzeźbą, domkiem na drzewie i źródłem ciepła, drewno może być (i przecież bywa) także łodzią, stołem, krzesłem, łóżkiem, okiennicą, a nawet łyżką i trumną. Autor tych słów fotografuje drzewa i drewno analogowo, aparatem średnioformatowym. Jak sam przyznał, nie spieszy się z tą pracą, bo pośpiech jest tutaj niemal niemożliwy, ale i niewskazany. Przez lata wędrówek w poszukiwaniu drzew-portretów zgromadził już około 120 czarno-białych kadrów z tego cyklu. Jeżeli na każdej z istniejących już negatywowych taśm (i tych, które dopiero zaistnieją) znajdzie się choć jeden kadr bardzo dobry i bardzo interesujący, to za lat kilka autor tych słów będzie mógł powiedzieć, że nie zmarnował czasu, nie pobłądził, że nie poległ w konfrontacji ze starszymi mistrzami (a lista nazwisk jest bogata), którzy stworzyli (lub tworzą nadal) niezwyklej urody cykle drzew i drzewostanu świata.

Kolejny z grona młodych-zdolnych (jak określa tę grupę Stanisław Kulawiak) to zaledwie dwa lata starszy od poprzednika **Bartłomiej Busz**, rocznik 1987. W fotografii interesuje go – jak sam twierdzi – człowiek borykający się z surową codziennością. Interesują go także dyscypliny sportowe, które zmuszają człowieka do przekraczania granic ludzkiej wytrzymałości. Poza tym jako fotograf interesuje się przejawami religijności, która jest wyznacznikiem systemu wartości młodych ludzi.

Na swojej wystawie pokazał także serię portretów muzyków jazzowych. Na co dzień fotoreporter Agencji Fotografów FORUM, członek kolektywu fotografów AFTERIMAGE. W roku 2009 brał udział w warsztatach agencji NAPO Images. Laureat Grand Press Photo, BZ WBK Press Foto oraz wielu innych konkursów krajowych. Patrząc na jego prace i niemal od razu przychodzą na myśl słowa Roberta Capy, który powiedział kiedyś, że jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to znaczy, że nie byłeś wystarczająco blisko. To jest ta szkoła reportażu fotograficznego i dokumentu społecznego, którą kojarzymy np. z osiągnięciami Mariusza Foreckiego, Krzysztofa Millera, Jamesa Nachtwey'a, Patricka Chauvela, Tima Hetheringtona, Chris Hondrosa czy z bohaterami filmu „The Bang Bang Club”, a przede wszystkim z tragicznym losem Kevina Cartera. O tego typu robocie fotograficznej powiedział kiedyś Wojciech Jagielski, reporter „Gazety Wyborczej”: *Miałem w Afryce czterech kolegów reporterów wojennych. Jeden zginął w trakcie pracy, być może zbyt uwierzył w swoją nieomyślność. Drugi popełnił samobójstwo, trzeci napisał książkę, a czwarty w końcu stracił nogi na wojnie w Afganistanie. Każdy z nich inaczej radził sobie z doświadczanym cierpieniem. Niektórzy dziennikarze jadą na wojnę tylko raz: jak pewien Brytyjczyk, który po wojnie w Sarajewie rzucił zawód i postanowił adoptować grupę wojennych sierot. Inni, porażeni przemocą, zmienili się w ratowników, zakładali fundacje, działali na rzecz ofiar*<sup>48</sup>.

Nie sugeruję, rzecz jasna, że autor festiwalowej prezentacji „Zestawy autorskie” jest w jakikolwiek sposób zagrożony w swoich działaniach, bo na prawdziwą wojnę chyba się nie wybiera, ale parafrazując przywołanego przed chwilą Roberta Capę mogę z czystym sumieniem stwierdzić, że Bartosz Busz

---

<sup>48</sup> Źródło cytatu:

[http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,9478803,Zawod\\_\\_\\_fotoreporter\\_wojenny.html](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,9478803,Zawod___fotoreporter_wojenny.html)

z pewnością bywa wystarczająco blisko swoich tematów, więc z tego choćby powodu jest niemal skazany na sukces.

I najstarszy w tym gronie **Sławomir Brdęk**, rocznik 1974. Ponieważ jego prace (zaprezentowane pod nazwą „Subiektywnie widziane”) i prace Bartka Busza tworzyły w salach Muzeum Regionalnego niemal jedną całość tematyczną, estetyczną i stylistyczną, to śmiem twierdzić, że przynajmniej część refleksji z poprzedniego akapitu (dotyczących fotoreportażu i dokumentu społecznego) pasuje jak ulał i w tym miejscu. I nic w tym dziwnego, skoro Sławomir Brdęk deklaruje, że w fotografii interesuje go aktualność, sytuacje tu i teraz, które można zatrzymać i utrwalić bez ingerencji w ich treść. Skłania się zatem ku reportażowi wydarzeniowemu, ale również ku dokumentowi społecznemu, który utrwala relacje i funkcjonowanie człowieka w jego środowisku. Jest w związku z tym aktywnym fotoreporterem Agencji Fotografów FORUM, a na co dzień pracuje jako pedagog. Był za swoje prace wyróżniany w konkursach fotograficznych, a poza tym współpracuje z „Ostrzeszowską Kroniką Regionalną”. Jest także członkiem Stowarzyszenia Regionalny Ośrodek Dokumentacji WIEŻA 1916 w Ostrzeszowie. Poza tym wszystkim jednak jest Sławomir Brdęk fotografem świadomym swoich celów ideowych, formalnych i estetycznych. Zbiór obrazów fotograficznych, które pokazał na wystawie w Muzeum Regionalnym nie jest ani zbiorem ułożonym ad hoc (mimo tytułowej subiektywności), ani podporządkowanym doraźnej tematyce. Jego prace objęte są wyrazistym, jasnym przekazem, co do wyboru drogi fotograficznej. Prowadzą też odbiorcę ku refleksji, która ma swoje korzenie w autorskim pomysłe na obrazowanie świata, pomysle czerpiącym z humanistycznego gestu i dokumentalnego idiomu.

Jeżeli na te trzy wystawy, które zaistniały w Ostrzeszowie w ramach II Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. I. Zjeź-

działki (ale nie tylko na nie), spojrzymy jak na pewną całość<sup>49</sup> podlegającą sedymentacji pokoleniowej, to można zaryzykować tezę, że Ostrzeszów jako środowisko i fotografia ostrzeszowska jako swoisty fenomen kulturowy i artystyczny od kilkunastu lat są jasnym punktem na fotograficznej mapie Wielkopolski. A jeżeli przyjmiemy, że teza ta da się obronić – na przykład za sprawą długiej listy nazwisk i faktów z niezbyt odległej i zupełnie bliskiej przeszłości – to rodzi się pytanie o źródła i fundament tak postrzeganej terażniejszości.

## II. Antoni Bajerlein i młodzieży kształcenie

Wszystko zaczęło się latem 1839 roku w Paryżu... Nie sposób w tak krótkim tekście streścić początki fotografii światowej, ale nie ulega wątpliwości, że owe początki mają związek z pochodzącą z Francji dagerotypią (chodzi rzecz jasna o wynalazek Louise'a Jacques'a Daguerre'a) oraz pochodzącą z Anglii talbotypią, bo to de facto William Fox Talbot jako pierwszy w roku 1835 zatrzymał czas i jako pierwszy „unieruchomił” obraz widziany w *camera obscura*. Jak pisze w swojej książce Wolfgang Kemp, po kilku latach nie miało już znaczenia, że dagerotypia i talbotypia jako pierwsze techniki utrwalania obrazów na materiałach światłoczułych stwarzały całkiem odmienne możliwości. Należy pamiętać – pisze Kemp – że wynalazek ten pojawił się w momencie żywiołowego rozwoju kolei żelaznej, która w efekcie... pomniejszyła naszą planetę. Człowiek, dotychczas zamknięty w niewielkiej przestrzeni swojego bytowania, dzięki maszynie parowej uzyskuje możliwość podróży, a podróż wymaga przecież obrazowej dokumentacji tego, czego francuski czy angielski mieszczuch nie

---

<sup>49</sup> Trzy ostrzeszowskie wystawy zaprezentowane w ramach WFF znajdują się w głównym katalogu Festiwalu na stronach 80, 81 i 82.

był w stanie sobie wyobrazić<sup>50</sup>. Ale co ważne, bardzo szybko okazało się też, że nowy sposób utrwalania rzeczywistości najpierw został przeciwstawiony malarstwu, a po jakimś czasie, jeszcze w XIX wieku, we Francji, między innymi za sprawą Fotoklubu Paryskiego<sup>51</sup> zaczął naśladować malarstwo, z czego (w przeciwieństwie do niemieckiej „Nowej Rzeczywistości”, prądu skupiającego się na roli dokumentacyjnej i autentyzmie fotografii) wyewoluował piktorializm<sup>52</sup>, który jeszcze przed I wojną światową na polski grunt przeniósł i twórczo rozwinął Jan Bułhak.

W tym momencie należy założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że w drugiej połowie XIX wieku fotografia wielkoformatowa (aparaty skrzynkowe) musiała dotrzeć także do Ostrzeszowa, małego miasteczka w zaborze pruskim, o czym zapewne doskonale wiedzą miejscowi regionaliści. Stąd pierwsze ostrzeszowskie widokówki (jeszcze z niemieckimi napisami) i pierwsze zakłady fotograficzne, dzięki którym nie tylko wiemy, jak wyglądała i zmieniała się ówczesna materialna i architektoniczna rzeczywistość Ostrzeszowa (w sensie topograficznym), ale jak prezentowali się ostrzeszowianie na

---

<sup>50</sup> Wolfgang Kemp, *Historia fotografii. Od Gagarin'a do Gursky'ego*, Universitas, Kraków 2014, s. 8-9.

<sup>51</sup> Jego twórcy (E.J.C. Puyo i R. de La Sizeranne) nawoływali do stosowania w fotografii estetyki rodem z malarstwa realistycznego, z mocnym zaznaczeniem czynnika emocjonalnego w wykonywanych pracach fotograficznych. Postulowali zerwanie z ostrością obrazu, która według nich jest niezgodna z naturalnym postrzeganiem świata przez człowieka.

<sup>52</sup> Estetyka piktorialna opierała się na indywidualnym wpływie artysty na każdą odbitkę (stąd zrywanie z mechanicznym procesem pozytywowym) i zmianie obrazowania z migawkowej fotograficznej rejestracji na syntetyczną wizję artystyczną. W rezultacie fotografie piktorialne zbliżają się często charakterem do malarstwa, rysunku czy grafiki. Wiąże się to z używaniem tzw. technik szlachetnych, czyli np. gumy, oleju, bromoleju i przetłoku. Źródło:

[http://pictorialism.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=32](http://pictorialism.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=32)



starej fotografii. Jeszcze w latach międzywojnia (kiedy w Ostrzeszowie działali Maria i Franciszek Feige oraz, nieco później, Alojzy Rabięga i Teresa Daszczyk) ruch fotograficzny obejmował niemal wyłącznie działalność komercyjno-usługową (z elementami krajobrazu, także miejskiego, i portretu artystycznego), działalność dokumentacyjną, produkcję widokówek oraz fotografię amatorską realizowaną głównie na potrzeby prywatne. Pierwsze wzmianki na temat edukacji fotograficznej i rozwijania na szeroką skalę amatorskiego ruchu fotograficznego mają ścisły związek z działalnością instruktorską Antoniego Bajerleina, który najpierw w Wieruszowie (od września 1967), a potem także w Ostrzeszowie (od września 1969) zakłada kluby fotograficzne w miejscowych Domach Kultury<sup>53</sup>.

Antoni Bajerlein urodził się w Ostrzeszowie w roku 1935, gdzie mieszkał do roku 1944. Po zakończeniu wojny, po powrocie z robót przymusowych w Bawarii, zamieszkał w Kępnie. Pracując od wczesnej młodości (Kępno, Wieruszów, Ostrów Wlkp., Ostrzeszów) ukończył zaocznie Liceum Ogólnokształcące w Kaliszu oraz odbył studia magisterskie na UAM w Poznaniu, w zakresie geografii ekonomicznej. Ostatecznie z żoną Krystyną i synem Zbigniewem osiada w Kępnie, gdzie mieszka do końca życia. Ze wspomnień **Edwarda Halladyna** wynika, że chciał być malarzem, chciał rysować, ale nie starczyło mu talentu. Trochę z przypadku dostał w ręce stary aparat fotograficzny (kupując go za z trudem zgromadzone oszczędności) i to dzięki niemu mógł zacząć realizować się jako twórca obrazów. Dzięki fotografii, zakochany w przyrodzie i sztuce, zaczyna realizować swoje marzenia. Jak pisze w tekście wspomnieniowym o swoim pierwszym instruktorsze i

---

<sup>53</sup> Przy pisaniu tego fragmentu tekstu korzystałem z informacji zawartych w tekście Grzegorza Kosmali pt. „Antoni Bajerlein (1935-1991)”, który znajduje się w drugim roczniku „Ostrzeszowskiej kroniki regionalnej” z roku 2002; s. 133-136.

mistrzu Grzegorz Kosmala – uwieczniał na kliszy fotograficznej wszystko to, co piękne, ulotne, warte zapamiętania. Był niestrudzonym poszukiwaczem tematów nacechowanych romantyzmem, ale i realizmem. Niecierpliwy, lecz stanowczy w swoich poglądach na świat, stale dążył do pewnego wyrazu swoich uczuć wobec przyrody i ludzi, uwieczniając je na czarno-białych kadrach swoich filmów.

Rzecz tylko w tym, że dzisiaj mało kto pamięta jego autorskie odbitki. A ci, którzy pamiętają, przywołują przede wszystkim prace obejmujące techniki szlachetne, a więc grafizację, relief, gumę, izohelię. Prawdopodobnie nie zachowały się żadne jego negatywy i oryginalne odbitki, a jeśli takowe istnieją, to niemal na pewno w prywatnych zbiorach, o których dzisiaj niewiele wiadomo. Wiadomo natomiast, że z biegiem lat pogłębiał swoją wiedzę fotograficzną, doskonalił techniki, unowocześniał sprzęt. Cały swój wolny czas, poza pracą etatową w przemyśle Ostrzeszowa, poświęcał fotografowaniu oraz bardzo skutecznej edukacji w zakresie fotografii kolejnych roczników uzdolnionych amatorów z Wieruszowa (Klub Fotograficzny KOMA) i Ostrzeszowa (Klub Fotograficzny KADR). Ale to nie wszystko, bo należy pamiętać, że Antoni Bajerlein zorganizował także koło fotograficzne przy ZSZ nr 1 w Kępnie oraz koło fotograficzne przy ostrowskim ZSM. Szczególnie dobre wyniki, jeżeli chodzi o kształcenie młodych fotografów, osiągnął Bajerlein właśnie w Wieruszowie i Ostrzeszowie. Członkowie obu prowadzonych przez niego Klubów Fotograficznych z powodzeniem publikowali swoje prace na łamach miesięcznika „Południowa Wielkopolska” oraz w wielu innych czasopismach o zasięgu krajowym.

Pozwólmymy sobie na kilka jeszcze zdań wspomnień. **Stanisław Kulawiak** – *W latach siedemdziesiątych wracałem z Krakowa do Ostrzeszowa po to, by fotografować rodzinne strony. Niewiele wiedziałem o lokalnym ruchu fotoamatorskim i w ogóle*

*o życiu kulturalnym tego regionu. To Antek mnie znalazł, a potem już przy każdej okazji nasze spotkania zmieniały się w ciągle dysputy o fotografii, a w zasadzie o technice, bo była to rzecz wymierna i określona, ujęta w prywatnych przepisach oraz znanych nam recepturach. Powtarzał mi, że fotografia to przede wszystkim rzemiosło, które dopiero za pomocą iskry bożej może być sztuką. Po tym obszarze jako zbyt iluzorycznym poruszał się niepewnie i niechętnie.*

**Grzegorz Kosmala** – *Zajęcia prowadził, próbując dokładnie pokazać swą wiedzę na temat ruchu fotograficznego w Polsce, zagadnień technicznych oraz doskonałości warsztatu fotografa. Moja styczność z „Szefem” (bo tak go nazywaliśmy) ograniczała się tylko do konsultacji, gdyż trafiłem na okres schyłku całego ruchu fotograficznego, który skupiał się wokół niego. Ciężka choroba, wylew oraz częściowy paraliż bardzo ograniczyły jego możliwości komunikowania się z nami. Choć do końca starał się przewyciężyć tę niedogodność. W sumie, kiedy zaczął chorować, organizacja i działalność w klubach zaczęły szwankować. W rezultacie rozpadły się one, a ludzie rozeszli się w różne strony, niestety rzadko w stronę poważnej i profesjonalnej fotografii.*

**Bartłomiej Szmaj** – *O tym, ilu ludzi nauczył fotograficznego rzemiosła, przekonałem się na jego pogrzebie w roku 1991. Tłum zebrany nad jego grobem żegnał go, zasypując trumnę rolkami filmów. Nic dziwnego więc, że pozostanie na zawsze w mojej pamięci jako ojciec duchowy Klubu Fotograficznego KADR. Trudno obiektywnie oceniać fotografie człowieka tak zasłużonego dla kultury małej miejscowości w południowej Polsce. Był fotografem dobrym, aczkolwiek nie był w swej sztuce artystą wybitnym. Jego prace mieściły się w ówczesnej fiapowskiej stylistyce.*

Jedno jest pewne – Antoni Bajerlein w Ostrzeszowskim Domu Kultury stworzył wspaniałe warunki do uprawiania szlachetnej pasji, jaką bez wątplenia była wtedy (i pewnie jest nadal) fotografia. Pamiętajmy, że to on urządził bogato wyposażoną ciemnię fotograficzną, zdobywając pieniądze na jej funkcjonowanie. Skupił też wokół siebie wielu pasjonatów i szlachetnych amatorów. Wykształcił wielu dobrych początkujących w świecie sztuki i świecie konkursów fotografów, czego dowodem były liczne nagrody, wyróżnienia oraz kwalifikacje zdobywane na prestiżowych niejednokrotnie pokonkursowych wystawach fotograficznych. A co miał na myśli Bartłomiej Szmań mówiąc o fiapowskiej stylistyce jego własnych prac?

FIAP, czyli Międzynarodowa Federacja Sztuki Fotograficznej, (fr. *Fédération Internationale de l'Art Photographique*) – to stowarzyszenie powstałe w 1950 roku. Jego założycielem jest belgijski lekarz dr M. Van de Wijer. Zrzesza organizacje fotograficzne z ponad 85 krajów członkowskich. Wspomaga organizowanie wystaw, zajmuje się ich patronatem. Celem FIAP jest promocja sztuki fotografii we wszystkich jej aspektach oraz wspieranie wszelkiego rodzaju imprez fotograficznych. FIAP jest współorganizatorem konkursów fotograficznych odbywających się w różnych miejscach na świecie. Organizatorzy takich przedsięwzięć muszą spełniać pewne normy określone w regulaminie FIAP. Spełnienie tych wymogów gwarantuje utrzymanie wysokiego poziomu konkursów i pewność, że ocena prac będzie przeprowadzona w sposób obiektywny. W Polsce reprezentantem FIAP (członkiem operacyjnym) jest Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej. Organizacja ta zawsze skupiała przede wszystkim (choć nie tylko) zaawansowanych i sprawnych warsztatowo amatorów, niekiedy wybitnie uzdolnionych, którzy jednak w zasadzie nie aspirowali do grona wykształconych w rzemiośle artystów, uprawiających sztukę fotografii na profesjonalnym poziomie (w różnych jej odmianach), albo aspirowali np. do Związku Polskich Artystów Fo-

tografików bez powodzenia. Estetyka fiapowska – żeby w jakikolwiek sposób unaocznić istotę tej frazy – była więc połączeniem motywów piktorialnych i wartości humanistycznych (tematy i wyznaczniki estetyczne czerpane ze świata malarstwa, rysunku i grafiki) z technikami specjalnymi, dzięki czemu swoista uroda prac oraz idea konkursów fotograficznych bliższa bywała odwzorowywaniu piękna natury w imię wartości malarskich niż badaniu okiem obiektywu otaczającej nas rzeczywistości w oderwaniu od zadekretowanej i cenionej przez fiapowców ładu wzmacnianej rysem socjologizującego realizmu, romantyzmu i sentymentalizmu.

Na koniec warto przypomnieć mało znaną (albo wręcz zapomnianą) strefę aktywności pana Antoniego z pierwszej połowy lat 60. XX wieku. Miała ta aktywność ścisły związek z miesięcznikiem „Południowa Wielkopolska” (oraz dziennikiem „Głos Wielkopolski”), na łamach którego pojawiały się teksty autorstwa Bajerleina (informacje o animowanym przez niego amatorskim ruchu fotograficznym na terenie Kępna oraz relacje z wystaw), teksty dyskusyjne (np. o roli kultury i sztuki, zwłaszcza zaś fotografii, w życiu człowieka), w które Bajerlein wkładał wiele intelektualnej energii, a także recenzje i notatki prasowe o jego działalności i sukcesach fotograficznych (znalazły się w tych materiałach także informacje o Józefie Pacholskim, wówczas młodym, uzdolnionym kępińskim fotografie). Przeglądając wycinki prasowe z epoki<sup>54</sup>, (a właściwie ich kserokopie) odkrywamy nie tylko gazetowy „Krótki kurs fotografii” Antoniego Bajerleina, ale także reprodukcje kilkunastu jego fotografii, po których, jak należy się domyślać, nie pozostał żaden inny materialny ślad. Dzięki tym reprodukcjom można wyrobić sobie pojęcie o fotograficznych zainteresowaniach Autora, wśród których pojawiają się motywy

---

<sup>54</sup> Wycinki te pochodzą z prywatnego archiwum Janusza Nowackiego. Do mnie trafiły one w postaci kserokopii za sprawą Stanisława Kulawiaka, który zdeponował u siebie oryginały.

obejmujące fotografię prasową, reportaż, portret sytuacyjny, krajobraz, scenki rodzajowe i struktury.

### III. Stanisław Kulawiak i okolice autentyzmu

Edward Halladyn, podsumowując życie i twórczość Antoniego Balejreina, powiedział coś takiego: *Antoni był na tym terenie prekursorem dobrej fotografii w dobrym guście. I dlatego myślę, że tym, kim w pejzażu dla południowej Wielkopolski był malarz Antoni Serbeński, kim w dziedzinie poezji był dla tej ziemi Stanisław Czernik, tym w dziedzinie fotografii pozostanie dla nas i następnych pokoleń Antoni Bajerlein.*

I zapewne tak właśnie jest. Wszystkie te nazwiska i ukrywające się za nimi konkretne postaci ze swoim dorobkiem należą już jednak do przeszłości. W dziedzinie fotografii terazniejszość obudowują swoimi działaniami ludzie młodzi, po szkołach artystycznych, pełni energii, sprawni warsztatowo, wolni od ograniczeń ideologicznych polskiego komunizmu jakie – nie ukrywajmy – musiały towarzyszyć w pracy z młodzieżą A. Bajerleinowi, a które dopadły także w okresie stanu wojennego Stanisława Kulawiaka. Wspominam o nim, ponieważ jest on w zasadzie jedynym w Ostrzeszowie profesjonalnym fotografem z niezwykłym dorobkiem i odpowiednim cenzusem (należy do Związku Polskich Artystów Fotografików), który nie tylko jest łącznikiem między dawnymi a nowymi czasami, ale w dodatku przejął po Stanisławie Czerniku i twórczo od lat rozwija (także jako wydawca i animator) na polu fotografii ideę autentyzmu. Jeżeli zajrzemy do katalogu jego wystawy „Okolice autentyzmu” z 1998 roku<sup>55</sup>, to znajdziemy w nim dwa ważne teksty programowe sytuujące Kulawiaka w kon-

---

<sup>55</sup> Stanisław Kulawiak, *Okolice autentyzmu*, Biuro Wystaw Artystycznych Wrocław 1998 i Centrum Kultury i Sztuki Kalisz 1998, teksty: Maciej Maria Kozłowski i Adam Sobota.

tekście spuścizny po Czerniku i Serbeńskim. Autorem jednego z nich jest Adam Sobota. Pisze on:

*W latach osiemdziesiątych Stanisław Kulawiak wspierał swoją fotograficzną działalność hasłem „autentyzmu”, zapożyczonym od wcześniejszego o pół wieku kierunku poetyckiego. Sugeruje to istnienie rytmu, gdy po okresach uogólnień powraca się do konkretnych, podstawowych sytuacji, Kulawiak fotografował wtedy głównie w swoich rodzinnych stronach, gdzie powrócił po latach studiów i zdobyciu pozycji fotoreportera oraz artysty – fotografa. Jednak w tych fotografiach nie próbował mitologizować codzienności czy też programowo przeciwstawiać tematów autentycznych tematów abstrakcyjnym i kosmopolitycznym. Balansuje tam pomiędzy życzliwością a ironią w stosunku do otoczenia; wyczuwa się w tych pracach zarówno osobistą więź jak i chęć zachowania dystansu. Można powiedzieć, że jest w jego postawie wiele z natury samego medium fotografii i właśnie dzięki temu te prace nie popadają w doraźną publicystykę ani w sentymentalizm. Są też dzięki temu intrygujące, gdyż ambiwalentność emocjonalnej postawy autora wobec tych tematów przenosi się na niejednoznaczność odczucia widza. Odbiór tych prac w Polsce był w swoim czasie mocno warunkowany przez sytuację polityczną. W ówczesnej rzeczywistości rytuały schyłkowego okresu „realnego realizmu” nakładały się na żywiołowe realizacje konsumpcyjnych pragnień oraz lokalne zwyczaje. To, co lokalne i zwykłe, poddawane było presji polityki o uniwersalnych aspiracjach, a jednocześnie toczyło z nią walkę zakończoną wkrótce sukcesem. Dzisiaj te fotografie ogląda się już jako znacznie wyabstrahowane z tamtego kontekstu, a wytrzymują one próbę czasu dzięki odpowiedniemu użyciu walorów właściwych fotografii.*

Stanisław Kulawiak należy do Okręgu Dolnośląskiego ZPAF, więc jego prace można znaleźć (niezależnie od tego, co poka-

zuje i publikuje w Ostrzeszowie) w kolejnych katalogach wystaw zbiorowych środowiska dolnośląskiego. Zupełnie świeżym przykładem jest katalog wystawy „Idea – Materia. Inny potencjał fotografii”, ze wstępem Adama Soboty, w którym pomieszczono dwie jego prace: *Drabina* (Ostrzeszów, 2005/2013) i *Ogród* (Ostrzeszów, 2005/2013). Najważniejsze jednak działania S. Kulawiaka na polu promocji fotografii w wymiarze lokalnym zamknęły się pod postacią Pierwszej Regionalnej Wystawy Fotografów – Ostrzeszów 2012. We wstępie do katalogu wystawy napisał: *Oto aktualna prezentacja kondycji fotografii w Ostrzeszowie. Ze względu na dobrowolny akces uczestnictwa, a nie precyzyjną selekcję naukową czy też uznaniową, wystawa nie jest kompletna ani wyczerpująca. Spróbujmy jednak znaleźć w niej przesłanki zarówno współczesności, jak i przeszłości ruchu fotograficznego w naszym mieście. (...) Geneza tej wystawy to prowadzony przez Antoniego Bajerleina w latach 1969-1991 Klub Fotograficzny KADR w Ostrzeszowskim Domu Kultury, późniejsza wieloletnia praca z młodymi wychowankami KADR-u, a jednocześnie konsultacje fotograficzne realizowane przez Stowarzyszenie ROD WIEŻA 1916 w Bibliotece Publicznej w Ostrzeszowie.*

W wystawie swoje prace zaprezentowali następujący autorzy: Marcin Błoch, Michał Błoch, Sławomir Brdęk, Ulrich Breitsprecher, Bartłomiej Busz, Kamil Cichoń, Tomasz Czwordon, Ewa Dytfeld, Marek Dytfeld, Krzysztof Gruszka, Marta Gałek, Ludomir Grabowski, Rafał Janicki, Marek Jastrzębski, Radosław Karwacki, Grzegorz Kosmala, Stanisław Kulawiak, Gabor Nowaczyk, Thomas Schlosser, Katarzyna Treśka, Krzysztof Urbański, Dariusz Wrzalski i Przemysław Zajfert. Najlepszym podsumowaniem tej wystawy są słowa Adama Soboty z jego tekstu „Regiony działania”, jaki znalazł się w katalogu wystawy:



*Lokalne stowarzyszenia fotograficzne od końca XIX wieku były istotnym czynnikiem rozwijania obywatelskiej świadomości. Z jednej strony wyrażały dążenie szerokich kręgów społecznych do aktywnego uczestnictwa w kulturze, a z drugiej strony były efektem tej zachęty, jaką stwarzała cywilizacja przemysłowa oferująca tanie narzędzia rejestracji obrazów. Elitarne przejawy amatorstwa mogły nie liczyć się z kosztami i opierać na snobizmie, ale masowy ruch amatorski zawsze potrzebował łatwo dostępnego sprzętu i nieskrępowanych warunków użytkowania. Dzięki temu ludzie spontanicznie dokumentują życie rodzinne i swoje podróże (...). To, że wspólna nam rzeczywistość ukazuje się na wiele indywidualnych sposobów, jest bardzo pouczające. Uświadamia, że obiekty i sytuacje, które pozornie wydają się oczywiste, w istocie są rozmaicie postrzegane i przeżywane. Medium fotograficzne, które ma walor dokumentalnej powtarzalności, w szczególny sposób uwypukla różnice w percepcji. To, co pociąga nas jako temat, wynika z indywidualnej motywacji, a więc i fotografia będzie czymś indywidualnym, należy tylko tę motywację jak najlepiej wyartykułować. To odkrycie autorów fotografii staje się też własnością widzów.*

Choć cytowane powyżej wypowiedzi wiele wyjaśniają, to jednak trzeba przyznać, że idea autentyzmu w fotografii regionalnej na szczęście nie została ani ostatecznie zdefiniowana, ani tym bardziej zamknięta w gorset akademickich refleksji i hierarchii. Jest to w zasadzie temat ciągle otwarty na nowe, współczesne przejawy autentyzmu, jakie niesie z sobą cywilizacja fotografii cyfrowej oraz fotografii mobilnej, której obróbka odbywa się na smartfonach i tabletach, czyli poza komputerem, a konsumpcja niemal wyłącznie na tematycznych i wyspecjalizowanych portalach internetowych. Stanisław Kulawiak, ten niespokojny duch ostrzeszowskiego autentyzmu, nie czeka jednak na jakiegokolwiek ostateczne ustalenia w tej materii. Właśnie, w ramach Stowarzyszenia Regionalny Ośro-

dek Dokumentacji WIEŻA 1916, przygotował kolejną publikację, która zapewne zaowocuje wystawą zbiorową, pt. „Miej-sca wrażliwe okolicy autentyzmu”. Autorem jednego z trzech tekstów otwierających tę książkę-katalog (obok tekstów, które pomieścili we wstępie Agnieszka Nabrdalik i Stanisław Kulawiak) jest **Wiesław Przybyła**. Przytaczamy go w całości za życzliwą zgodą Autora, ponieważ trafia on (Autor swoim tekstem) w sedno autentystycznych intuicji i przemilczeń Stanisława Kulawiaka, który – zapewne pozaintencjonalnie – ale jednak skutecznie i dla dobra sprawy stał się międzypokole-niowym zwornikiem wspólnoty poetycko-fotograficznej, do której należą (być może każdy trochę inaczej, ale jednak) S. Czernik i A. Bajerlein, S. Brdęk i A. Mularczyk, ale także B. Busz i K. Cichoń oraz wszyscy pozostali autorzy wzmianko-wanej publikacji i wystawy<sup>56</sup>. A zatem posłuchajmy Wiesława Przybyły:

*Na tych fotografiach nie znajdziesz ani przestrzeni, ani czasu. Ujrzysz miejsca i chwile. Zamieszkałe przez ludzi, przez two-ich antenatów i przez ciebie. One są po to, aby nie zapomnieć, co to znaczy „mieszkać”. One istnieją, by wchłaniać człowie-cze istnienie: poszczególne i zbiorowe. Bez człowieka miejsce zamienia się w bezkształtną materię. Dodajmy, że miejscom nadaje sens dopiero ludzkie przeżycie. Samo przeżywanie jest zaś osnową autentyzmu, ruchu filozoficzno-estetycznego, jaki narodził się w Ostrzeszowie przed II wojną światową za spra-wą wybitnego poety Stanisława Czernika. Jednia prawdy ży-*

---

<sup>56</sup> Oto pełna lista autorów fotografii i tekstów: Czesław Bojszczyk, Sławomir Brdęk, Bartłomiej Busz, Kamil Cichoń, Stanisław Czernik, Ewa Dytfeld, Marek Dytfeld, Krzysztof Gruszka, Grzegorz Kosmala, Stanisław Kulawiak, Andrzej Jakub Mularczyk, Agnieszka Nabrdalik, Maciek Nabrdalik, ks. Michał Perliński, Marian Pilot, Wiesław Przybyła, Mirosława Rzepecka, Stefan Szajdak, Krzysztof Urbański, Adam Wideman. Nazwa publikacji: *Miejsca wrażliwe okolicy autentyzmu*, ROD WIEŻA 1916, Ostrzeszów 2014, redakcja Agnieszka Nabrdalik i Wiesław Przybyła, skład i łamanie Stanisław Kulawiak.

*ciowej i artystycznej była dla dawnych autentystów i jest dla ich następców nieodzownym warunkiem sztuki prawdziwej. Jakże często przywoływał Czernik znaczenie „najczystszej, najprawdziwszej treści”! Obserwacja miejsc, a następnie ich artystyczne przetworzenie staje się aktem uczuciowym, dzieje się w krainie rzeczywistych afektów i wrażeń. Rzecz jasna — owa najczystsza treść wizualna musi być treścią czasu przeszłego. Fotograf, samotny szaman i sztukmistrz światła, obejmuje w posiadanie miejsca ważne, święte, wrażliwe. Świątynie, chałupy, cmentarze, dworki, dworce kolejowe, krzyże, wiatraki i młyny, bramy i okna. Niech tak zostanie. Niechaj dagerotypista będzie uświęconym denuncjatorem i rabusiem tego, co zginąć ma w życiu, by ożyć w domu żywego srebra. Znaki fizyczne nie barują się z czasem, one jedynie próbują przetrwać w czasie. Jednocześnie na próżno tu szukać buńczucznej uzurpacji prawdy, artysta autentyczny jedynie jej poszukuje. Umysłem i sercem. Najusilniej. Kiedy patrzymy na pomieszczone w albumie zdjęcia, uderza nas selekcja materiału, wybór i redukcja treści. Miejsc w okolicy wiele, zbierałby się ich opasły indeks. Ale tylko niektóre zasłużyły na miano wrażliwych. Boć przecie nie o spis „miejscowych tematów” tu idzie, nie o metodyczną dokumentację loci amoeni, miejsc szczęśliwych. Autentyzm obrazu skupia się wyłącznie wokół tezy, symetralnej osi, która porządkuje całą konstrukcję. Wszystko inne jest wtórne i podporządkowane Przeżyciu i Wrażeniu... Zapożyczone od Greków słowo topophilia najwydatniej oddaje fenomen miejsc wrażliwych. Umiłowanie miejsca jest w istocie zadaniem, by czuć w śnie o brzasku. Miejsca należą do żyjących ciał i od nich zależą — napisał jeden z krytyków sztuki. Tak urządzono nasz świat, że żyjemy w miejscach i poprzez miejsca, ale i miejsca są jedynie dzięki nam. To w miejscach składamy nasze doświadczenia, historie, nadzieje, języki, pasje i klęski, słowem — treść żywota najprawdziwszą. My i miejsca — współistnienie, współformacja... Choć prędzej czy później miejsca bezgłośnie zapadają się pod*

ziemię. Jako i my. Wszyscy jesteśmy okoliczanami. Tak siebie nazywali twórcy „Okolicy Poetów”, w Ostrzeszowie wydawanego pisma przedwojennego, które świadomie pielęgnowało treści rodzime, plemienne, ojczyste. Okoliczanom bliżej do swojskiej okolicy niżli do złudnie oderwanych przestrzeni międzyplanetarnych. Okolica okala. Okolica tworzy zażyłe więzi z człowiekiem. Okolica zbliża go do prawdy. Ale pazerny czas pożera miejsca. Czas jest ruchem. Miejsce to pauza w ruchu. Miejsce, które ginie, jest pauzą w czasie. Warto tę pauzę uchwycić. Bez podszeptu dwu fałszywych bożków: patosu i ekliwkości. Autentyzm kołuje w kręgu obsesji, których niepodobna otamować. Autentystyczne freski czy realiomontaże ciężą ku kolebce, są głodne praźródła, stawiają pytania pierwsze lub ostateczne. Odpowiedzi nikt nie da. Te miejsca są i zawsze będą jedynie przecuciem. Odwzorowane kadrem nie są w stanie niczego wyjaśnić. Dlatego właśnie zachęcają cię do oswojenia, wcielenia, fantazji. Szczyrby na kamieniach są szczyrbami na twoim ciele. One pokażą ci kłopotliwe drogi trwania i rozpadu. One współtworzą wraz z tobą rejestr śmiertelności. Chwała fotografowi, że zdążył to unieśmiertelnić.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Powyższy rozdział jest rozszerzoną wersją tekstu „Autentyczni i światłoczuli...”, który ukazał się wiosną 2015 roku w: *Nowa Ostrzeszowska Kronika Regionalna*, nr VII/2014, s. 96-105. Następny rozdział, czyli „Zdarzyło się w Ostrzeszowie”, także został przez redakcję włączony do tego tekstu, choć powstał jako osobna całość.

## Zdarzyło się w Ostrzeszowie

Mam nadzieję, że twórcy albumu-książki „*Miejsca wrażliwe okolicy autentyzmu*” (ROD WIEŻA 1916, Oficyna Wydawnicza KULAWIAK, Ostrzeszów 2014) wybaczą mi pewien niedostatek powściągliwości w ocenach i pewien brak chłodnego dystansu do omawianych tu spraw i rzeczy. Pamiętam oczywiście słowa Wiesława Przybyły z jego tytułowego wstępu, że w pewnej przestrzeni należy poruszać się, a zwłaszcza działać w niej twórczo, *bez podszeptu dwu fałszywych bożków: patosu i ckliwości*, ale nie ma, jak sądzę, potrzeby aby do wszystkiego i zawsze w ramach krytycznej analizy przykładać wyłącznie zimny skalpel chirurga, a sądy i opinie dozować z użyciem wagi aptekarskiej. Jednym słowem, proszę Was o wyrozumiałość, a sam siebie namawiam do osłabienia pryncypialnego rygoryzmu, tym bardziej, że – w co nie wątpię – czytelnicy tego tekstu żywo są zainteresowani przede wszystkim jego aspektem poznawczym. Spróbujmy więc rozsądnie i życzliwie, ale bez zbędnej egzaltacji, opisać zawartość tej książki, zrozumieć jej przesłanie oraz – co chyba najważniejsze – umiejscowić ją na właściwym poziomie kulturowej, socjologicznej i fotograficznej współczesności Ostrzeszowa.

Leżąca przede mną, a zredagowana przez Agnieszkę Nabrdałik i Wiesława Przybyłą, książka-album zawiera na 120 stronach teksty i prace fotograficzne dwudziestu autorek i autorów, z czego zdecydowaną większość przestrzeni edytorskiej zajmują, co rozumiałe, fotografie w wersji poligraficznej. Zbiór tych obrazów, będący przede wszystkim rodzajem prezentacji ostrzeszowskiego środowiska, któremu dzisiaj w pewien sposób (choć, rzecz jasna, nieformalnie) przewodzi Stanisław Kulawiak, jest także w moim odczuciu destylatem zainteresowań i możliwości warsztatowych osób aktywnie uczest-

niczących w tak zwanym życiu fotograficznym małego miasta na południu Wielkopolski. Zanim jednak zejdę głębiej w świat refleksji okołofotograficznej, najpierw przyjrzyjmy się tekstom otwierającym tę publikację.

Inicjująca ten tom wypowiedź Stanisława Kulawiaka (*Fotografia jako stygmat przemijania*) została zaopatrzona w rodzaj motta, które nie tylko jest cytatem z Susan Sontag, ale także intelektualnym, czy wręcz filozoficznym, punktem odniesienia dla własnych przemyśleń Autora. A są one, jak miemam, rodzajem technologiczno-estetycznego manifestu poniekąd *zdesperowanego dokumentalisty*, który *czarno-białymi zdjęciami próbuje zmusić naszą wyobraźnię do wysiłku*. Znam Stanisława Kulawiaka oraz jego twórczość i drogę fotografa analogowego na tyle długo i na tyle dobrze, że chyba wiem, co legło u podstaw krótkiego wstępu jego autorstwa, wstępu, który – z dala od *patosu i ckliwości* – dosyć bezceremonialnie prowadzi czytelnika przez meandry pytań o fenomen czasu i przemijania, na które w zasadzie nie ma prostej odpowiedzi. W swym krótkim wystąpieniu Stanisław Kulawiak jawi się niemal jako fotograf-perypatetyk, który już wyzbył się złudzeń, co do najważniejszego w jego życiu medium, ale ciągle jeszcze nie porzuca wiary w ocalającą siłę obrazu fotograficznego.

Wiesław Przybyła, autor głównego i jednocześnie programowego tekstu książki-albumu (*Miejsca wrażliwe okolicy autentyzmu*), tej *sui generis* wizytówki ostrzeszowskiej współczesności fotograficznej, dał w swoim wystąpieniu popis mistrzostwa, gdy chodzi o literackie i kulturoznawcze definiowanie współcześnie rozumianego fenomenu autentyzmu (wywiezionego z ducha poglądów Stanisława Czernika) oraz gdy zachodzi potrzeba redefiniowania tegoż w kontekście fotograficznego mierzenia się z ideą miejsc wrażliwych (*topophilia*). Jako prosty czytelnik jestem pod wrażeniem tego wystąpienia.

Przyswajając z satysfakcją precyzyjnie prowadzoną myśl Autora i podziwiając jej literacki wymiar, odnoszę wrażenie, że wreszcie zrozumiałem, o co chodzi w autentyzmie jako takim i co tak naprawdę zawiera tytułowa fraza książki, umieszczona na czarno-białej okładce pod trzema żółtymi kropkami wielkości polskiej jednogroszówki.

Trzeci z otwierających książkę tekstów, autorstwa Agnieszki Nabrdalik (*Kiedyś witali lepiej?*) jest dobrze napisanym reportażem o oglądanych od zaplecza peregrynacjach obrazu Matki Bożej Częstochowskiej. Ten pełen humoru tekst nie tylko dobrze się czyta, on ponadto dobrze i celnie wprowadza odbiorcę w klimat następującego zaraz po nim fotoreportażu, na który składają się dwa kadry S. Kulawiaka i cztery kadry Maćka Nabrdalika. Wszystkie pozostałe teksty różnych autorów (Stanisław Czernik, Andrzej Jakub Mularczyk, Adam Wiedemann, Marian Pilot, Stefan Szajdak i Michał Perliński), pomieszczone w książce-albumie, funkcjonują na prawach przerywnika albo ilustracji literackiej. Wyjątkiem jest tutaj obszerny materiał archiwalny Mirosławy Rzepeckiej. Autorka przygotowała na potrzeby publikacji solidne, merytoryczne omówienie miejsc wrażliwych, które na kilka różnych sposobów penetrują i wizualizują ostrzeszowscy fotografowie.

A teraz słów kilka o fotografach i fotografiach. Lista uczestników tej prezentacji zawiera następujące nazwiska: Czesław Bojszczak, Sławomir Brdęk, Bartłomiej Busz, Kamil Cichoń, Ewa Dytfeld, Marek Dytfeld, Krzysztof Gruszka, Grzegorz Kosmala, Stanisław Kulawiak, Maciek Nabrdalik, Krzysztof Urbański. Ten znaczny zbiór osób i osobowości zawiera postaci z lokalnego środowiska zarówno umocowane w rzemiośle fotograficznym poprzez talent, dorobek i wykształcenie, jak i szlachetnych amatorów, czyli pasjonatów konsekwentnie doskonalących swój warsztat w obrębie szeroko rozumianej kultury i samoświadomości fotograficznej. Stąd z jednej strony

nie dziwi okazała rozpiętość gatunkowa, tematyczna i estetyczna zaprezentowanych prac oraz cieszą próby szukania własnego języka (nawet, jeśli są to próby nie zawsze udane i nie do końca sprecyzowane), a z drugiej strony mile zaskakują widoczne na łamach książki eksperymenty formalne i minimalistyczne podejście do tradycyjnego kadru czarno-białego.

Nie ukrywam, że lepiej, z mniejszym rozedrganie emocjonalnym i percepcyjnym, przyswajam ten zestaw po lekturze eseju Wiesława Przybyły. Dlaczego? Ponieważ W. Przybyła – dzięki zaproponowanemu przez siebie porządkowi w obrębie pojęć przewodnich tej książki – oferuje odbiorcy nie tylko jasność w kwestiach zasadniczych, ale także sprawia, że nawet ortodoksyjny koneser sztuki fotografii znajdzie w sobie miejsce i gotowość na sporą dozę empatii wobec prezentowanych tutaj prac oraz zrozumienie dla wysiłku autorów. A współwydawca, czyli S. Kulawiak? Współwydawca i – jak sądzę – pomysłodawca tego projektu jest dzisiaj kimś, kto siłą rzeczy stał się fotograficznym antologistą środowiska. Nie zmienia to jednak faktu, że jest on dla uczestników tej przygody z fotografią przede wszystkim starszym kolegą, dominatorem ze znakiem +, ale także niestrudzonym społecznikiem i wizjonerem, który ma czas, uśmiech i dobre słowo dla każdego, kto zechce współtworzyć panoramę ludzi fotografujących oraz współdziałać dla większej chwały środowiska ostrzeszowskich fotografów i lokalnych wartości. A tych, jak powszechnie wiadomo, nigdy za wiele. W świetle tych kilku uwag należy przyznać, że książka „*Miejsca wrażliwe okolicy autentyzmu*” spełnia nie tylko wymogi swobodnego dokumentu życia artystycznego ostrzeszowian w obrębie różnorodnych przejawów ekspresji fotograficznej, ale także, a może przede wszystkim, jest niebanalnym portretem zbiorowym miejsc wrażliwych naszej, to znaczy Waszej Okolicy. I nic w tym dziwnego, bo jak pisze W. Przybyła... *okolica okala, okolica tworzy zażyłe więzi z człowiekiem, okolica zbliża go do prawdy.*



# At home THEY ARE tourists...

czyli próba autobiografii

Bartka Nowickiego

Bartka Nowickiego poznałem najpierw jako autora zdjęć, które przysłał na poznański konkurs fotograficzny „Moja Wielkopolska”. Był to rok 2010, a jego zestaw otrzymał wtedy pierwszą nagrodę. Trzy lata później Włodek Nielipiński, koordynator serii wydawniczej FOTOFGRAFOWIE WIELKOPOLSKI, zaproponował, aby rozmowa z Bartkiem zasiła tę serię, gdyż już wtedy szukaliśmy dla niej nowych, interesujących postaci, poprzez które można by ukazać współczesną fotografię w jej niestandardowym i ponadlokalnym aspekcie. Doszło więc do spotkania i nagrania rozmowy. Adres elektroniczny do niej w przypisie<sup>58</sup>, nie muszę więc opowiadać całej historii naszej znajomości, ale za to mogę przyjrzeć się twórczości Bartka od strony tego zestawu zdjęć, jaki zawiera kolejna jego, cytowana w tytule, publikacja, nazywana przez niego Zinem<sup>59</sup>. On sam, zapytany przeze mnie o genezę tej

---

<sup>58</sup> [www.wbp.poznan.pl/strefa-bibliotekarza/materialy-do-pobrania/pliki-do-pobrania/between-hours/#Zeszyt%2023%20-%20Between%20Hours](http://www.wbp.poznan.pl/strefa-bibliotekarza/materialy-do-pobrania/pliki-do-pobrania/between-hours/#Zeszyt%2023%20-%20Between%20Hours)

<sup>59</sup> **Zin, fanzin** (skrót od ang. **fan magazine**) – rodzaj nieprofesjonalnego pisma tworzonego przez osobę bądź grupę osób – miłośników jakiegoś tematu (np. muzyki, informatyki, literatury, fantastyki, gier fabularnych, ekologii, polityki), skierowane do osób podzielających owe zainteresowania. Wydawane są własnym nakładem, najczęściej nieregularnie. Ziny jako wydawnictwa niezależne, zazwyczaj dystrybuowane są w obiegu niezależnym i w niewielkiej ilości (od kilku do kilkuset egzemplarzy). Najbardziej powszechną techniką produkcji jest ksero, czasem wykorzystywane są techniki manualne (kaligrafia, malarstwo, rysunek) oraz wydruk komputerowy. Wśród zinów wyróżnia się m.in. tzw. artziny, czyli formę zinów stanowiącą nośnik sztuki – np. koncentrujące się na prezentowaniu opowiadań, poezji,

niewielkiej książki, napisał mi w mailu z 21 października 2014, między innymi:

*Zdjęcia w zinie to wybór zdjęć z „Autobiografii”. Jest to dla mnie dość płynny materiał. Wciąż nie ukończony jako solidna książka, więc wciąż się zmieniający (do końca mojego życia powstawać będą do niego nowe zdjęcia, nowe rozdziały). W zależności od okazji (różne wystawy, publikacje) mogę użyć innego zestawu zdjęć lub innego tekstu. Nie zmienia się jednak nigdy to, co jest na zdjęciach. Są to kadry z wizerunkami mojej rodziny, miejsc, w których żyłem bądź przebywałem.*

*AHTAT powstało przypadkiem. Moja siostra jest utalentowaną autorką opowiadań. Jeśli pamiętam dobrze, to „Gazeta Wyborcza” w jednym z artykułów nazwała ją najmłodszą publikującą pisarką w Polsce. Było to chyba w roku 2002 (wtedy na pewno debiutowała). Swoje opowiadania publikowała systematycznie w magazynie Ha!Art. Jedno z nich zostało przetłumaczone na język węgierski i umieszczone (jeśli dobrze pamiętam) w jakiejś antologii młodych polskich pisarzy.*

*Zawsze chciałem coś z moją siostrą zrobić (wciąż mam nadzieję, że jej tekst znajdzie się w mojej kiedyś ukończonej książkowej Autobiografii). Kiedyś, będąc razem na spacerze z dziećmi, rozważaliśmy możliwości współpracy. I nagle padł pomysł: ZRÓBMY ZINA... Byliśmy tą możliwością bardzo podekscy-*

---

grafiki. Twórcy artzinów niejednokrotnie stosują różne techniki typu kolaż, ręczne nanoszenie graffiti typu szablonowego na kolejne egzemplarze, czy eksperymentalne próby językowo-obrazowe. Zjawisko wydawania zinów szczególnie mocno zarysowało się w obrębie subkultur i kontrkultur, zwłaszcza wśród punków. Później na większą skalę przyjęło się to również wśród kibiców (zwłaszcza piłkarskich) i pseudokibiców. Ziny, z definicji niekomercyjne, są darmowe lub ich cena jest niewielka – służąca do pokrycia kosztów produkcji.

Zródło: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Zin\\_%28czasopismo%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zin_%28czasopismo%29)

towani, zwłaszcza że planowaliśmy pracować nad materiałem o domu rodzinnym! Tak się złożyło, że w tym samym czasie pracowałem dla Ffotogallery w Penarth nad wystawą zbiorową pod tytułem „At Home He's A Tourist”, gdzie miałem pokazać wybór swoich zdjęć z „Autobiografii”<sup>60</sup>. W trakcie tego spaceru żonglowaliśmy pomysłami i będąc jeszcze w parku zadzwoniłem do Helen Warburton, kuratorki wystawy, i powiedziałem, że moja część wystawy będzie formą współpracy z siostrą Gosią, i że jej tekst (ręcznie napisany, zeskanowany i odwrócony kolorami, tak, by biały tekst znajdował się na czarnym tle) będzie również wystawiony i stanie się nierozłączną częścią mojej ekspozycji. W ten oto sposób Zin „At Home They Are Tourists” zadebiutował na wernisażu tej wystawy. Zawierał troszkę więcej tekstu niż ekspozycja, a także więcej zdjęć. W załączniku przesyłam plan naszej ekspozycji na wspomnianej wystawie. Ponieważ zin jest tworem samym w sobie, to tekst literacki i zdjęcia są w nim nierozłączne, nierozdzielne.

Chciałbym jeszcze dodać, że Gosia napisała ten tekst w Sęszewie, w czasie swojego kilkutygodniowego pobytu (pierwszego z synem) w Polsce, na krótko przed wystawą. Nad tym zinem pracował ze mną Gaspare Coscarella, ten sam grafik (i w ten sam sposób), z którym współpracowałem nad książką „City – The Season”. Zin ów wydany został w nakładzie 100 +3 egzemplarzy. 100 jest numerowanych, a 3 kopie autorskie zamiast numeru mają inicjały I tak mamy BN – Bartosz Nowicki, GN – Gosia Nowicka i GC – Gaspare Coscarella.

Osobista historia Bartka Nowickiego, spisana przez niego ręcznie, zeskanowana i pokazana w wersji fotograficznej (białe na czarnym) obok zdjęć jesienią 2014 roku na wystawie „Autobiografia” w poznańskiej galerii SPOT, zaczyna się tak:

---

<sup>60</sup> Wystawa fotograficzna Bartka Nowickiego pod takim tytułem została zaprezentowana jesienią 2014 roku w poznańskiej galerii SPOT (ul. Dolna Wilda 87)

*Urodziłem się w Poznaniu w roku 1981. Rodzice mieszkali wtedy w Dębnie, małej wsi w województwie wielkopolskim. Kiedy miałem 4 lata przeprowadziliśmy się do podpoznańskiego Stęszewa. Otoczony lasami i jeziorami Wielkopolskiego Parku Narodowego pięcioletni Stęszew, to miasteczko, w którym niczego nie dało się ukryć przed lokalną społecznością. Zwłaszcza przed sąsiadami. Tata pracował w Muzeum Rolnictwa, w oddalonej o kilka kilometrów na północ Szreniawie, jako mistrz-ogrodnik. Pamiętam, że był zawsze w konflikcie z ludźmi, z którymi pracował. „Pieprzeni komuniści” – mówił często. Pomimo tych zatargów codziennie budził się wcześniej rano, wsiadał do pociągu i jechał do pracy, gdzie zarabiał na utrzymanie rodziny...*

Reszta jest w spisanej przeze mnie rozmowie (patrz: przypis 67), ale i na zdjęciach w stale otwartym cyklu „Autobiografia”. Kilka z nich włączyłem do tego tekstu poniekąd jako ilustrację omawianego tematu, a trochę jako pretekst do kolejnej próby znalezienia odpowiedzi na pytanie: O czym jest fotografia? Tytułowy fanzin Bartka Nowickiego, zaprojektowany, zrealizowany, wydrukowany i po raz pierwszy pokazany w Walii, zawiera 11 fotografii, o których on mówi w swojej autobiografii tak: *Mniej więcej w tym czasie w telewizji oglądałem serial dokumentalny o najlepszych fotografach świata. Co tydzień dokument koncentrował się na innym fotografie. Joseph Rodriguez był jednym z nich. Rodriguez wyjaśniał sposób, w jaki pracował nad projektem „East Side Stories”. Zdjęcia pojawiające się na ekranie zafascynowały mnie. Ten projekt otworzył mi oczy: „Czyli w taki sposób też można opowiadać historię?”. Od tamtej chwili po dzień dzisiejszy robię zdjęcia rodzinie i przyjaciółom...*

Nie trudno sobie wyobrazić, jak i w jakich okolicznościach, powstają (powstawały) te kadry. Ich autor musi być nie tylko blisko ludzi i miejsc, które fotografuje, ale musi być też czę-

ścią tego świata i jednym z tych, których portretuje w najróżniejszych sytuacjach codzienności. Inaczej nie mógłby być tak blisko, tak intymnie blisko ludzi i zdarzeń. Wszystkie 11 kadrów, które trafiły do tej cienkiej, czarnej książeczki, zostały przez autora opisane (objaśnione) na okoliczność naszej rozmowy i tego tekstu, tak więc ja już wiem, kto, co i w jakich okolicznościach pojawia się na poszczególnych zdjęciach. Na prośbę Bartka jednak nie ujawniam tych informacji, bo one, te opisy, nie są konieczne do właściwego odbioru historii opowiedzianej obrazami. No właśnie, tutaj trafiamy w sedno sprawy, bo przecież na dużej wystawie grupowej w Walii oraz na dużej wystawie indywidualnej w Poznaniu „Autobiografia” Bartka Nowickiego nie była zbiorem zapisków archiwalnych tylko zbiorem fotografii, które musiały tłumaczyć i wyjaśniać się same, zawsze w jednorazowym, ale nie w jednoznacznym, kontakcie obrazu z odbiorcą. Kluczem do interpretacyjnych peregrynacji stawało się niezmiennie słowo 'autobiografia', za którym, jak wiadomo, idą określone skojarzenia – zarówno te osobiste, jak i te szerokokontekstowe, czyli np. literackie lub kulturowo-historyczne. O czym więc są te zdjęcia w oczach odbiorców, jeśli pominiemy ich szczegółowy opis bio- i faktograficzny? Są zapewne nie tylko kawałkiem wspólnej przeszłości fotografa i bohaterów jego zdjęć, ale także rodzajem zewnętrznej pamięci autora, tym bardziej mu potrzebnej, bo koniecznej do w miarę spokojnego trwania (i zmagania się z realiami życia) daleko od rodzinnego domu, w innej kulturze i w innym języku.

Oczywiście możemy sobie wyobrazić rodzaj testu: pokazujemy te 11 obrazów z tytułowej publikacji setce widzów, którzy najpierw oglądają całą wystawę Bartka Nowickiego, potem przeglądają tę książeczkę (tego Zina), a na koniec są poproszeni o kilka zdań refleksji w ramach tego samego pytania: O czym są te zdjęcia? Wynik testu mógłby zadziwić nie tylko autora zdjęć, ale i piszącego te słowa, bo przecież nie od dzi-

siaj wiadomo, że fotografię „odczytujemy” albo na podstawie tylko tego, co na niej widzimy, albo także tego, co wiemy o jej zawartości. A zatem, im bliżej Stęszewa (lub dalej od niego) byłby potencjalny uczestnik testu, tym więcej (lub mniej) mógłby „zobaczyć” na pokazanych mu zdjęciach.

Jeszcze inaczej ogląda się i czyta tę książkę, jeśli z uwagą wsłuchamy się w krótkie opowiadania Gosi Nowickiej, która niezwykle sugestywnie, a przy tym bardzo literacko, prowadzi czytelnika przez kilka scen i sytuacji jej osobistego udziału w tej milcząco-obrazkowej autobiografii brata Bartka. Tekst, niczym literacka stop-klatka, wzmaga siłę oddziaływania fotografii, które dzięki temu (choć nie związane w żaden sposób bezpośrednio z tekstem) nabierają dodatkowych treści; mogą być rozkodowywane poprzez refleksje i emocje młodej kobiety, wracającej na chwilę ze swoim dzieckiem do rodzinnego miasteczka. Warto poznać ten tekst w całości, tym bardziej, że jest on w swej warstwie opisowej bardzo fotograficzny. Oto zatem Gosia Nowicka, współautorka książki, ale i siostra Bartka, i jej niezwyklej urody miniatury prozatorskie...



**Zaczynam** płakać, kiedy zbliżamy się do lądowania. Nie kontroluję tego, to dzieje się samo, przyptywa w wielkich falach; dziecko siedzi na moich kolanach i patrzy zdziwione. Widzę stadion, widzę stary rynek, widzę budynki wypełnione życiem. Przestaję płakać dokładnie w momencie, w którym koła samolotu dotykają podłoża. Moje serce urosło do rozmiaru tego kraju. Jest pełne rzek i jezior, i lasów. Powietrze jest ciepłe, całuję głowę dziecka. Mówię mu: jesteśmy w domu.

**Pociągi** się kleją. Spędzamy mnóstwo czasu we wnętrzach pociągów, próbując być zadowolonym i zajęтым. Rozmowy o niczym przychodzą łatwo, uważam, że wiem jaka jest aktualna sytuacja w kraju i rozumiem problemy. Słucham narzekań jak dobry przyjaciel. Nie mam do zaoferowania żadnych porad, ale uśmiecham się i kiwam głową. Słucham. Współpasażerowie są zadowoleni. Bawią się z dzieckiem. Nie zadają pytań, więc fakt, że oszukuję, nigdy nie wychodzi na jaw. Zatrzymujemy się na kolejnych stacjach i machamy do ludzi, którzy stoją na peronach. Kiedy dojeżdżamy na miejsce, zapominamy o nich wszystkich i zajmujemy się naszymi sprawami. Tylko zapach w naszych włosach pozostaje jak siniak po mocnym uderzeniu.



**Zastanawiam** się, kiedy dom moich rodziców zaczął pachnieć tak, jak dom moich dziadków. Pamiętam, że pachniał jak siki kota i papierosy. Teraz pachnie słodko, jak dobre wspomnienia, jak jedzenie i ciepło. Zanim zasypiam, patrzę na zdjęcie mojej babci trzymającej w

*ramionach dziecko mojego brata. Śledzę zmarszczki na jej twarzy i rękach i przypominam sobie jej skórę pod moimi dłońmi. Zасыpiam marząc o niej, trzymającej mnie w ramionach i łaskoczącej moje stopy. Kiedy się budzę, nie ma przy mnie nikogo poza dzieckiem.*



**Wracam** do ludzi, z którymi spędziłam dzieciństwo. Cały czas są tacy sami. Nasze problemy zmieniają się, ale my jesteśmy tacy, jakimi byliśmy: pełni nadziei i zabawni, a nasze głowy były pełne marzeń i pomysłów. Wciąż lubimy się bawić i nigdy nie ma między nami ciszy, która trwa dłużej niż czas, w jakim zapalamy papierosa lub otwieramy kolejną butelkę piwa.

**Wracam** do ludzi, z którymi spędziłam moje nastoletnie lata. Jesteśmy starsi, ale wciąż tacy, jakimi byliśmy: otwarci i wdzięczni. Kiedy siedzimy na ławce nieopodal mojej starej szkoły, patrzymy przed siebie i przeżywamy nasze chwile raz jeszcze... pierwsze doświadczenia seksualne, książki którymi się wymienialiśmy, pierwsze zła-



*mane serca, rozmowy o życiu i nadziejach, lekcje, z których uciekliśmy, żeby nauczyć się własnych.*

**Wracam** do człowieka, który zawsze będzie w moim życiu. Siedzimy nad jeziorem (mężczyzna, którego żona zginęła w tragicznym wypadku, śledzi wzrokiem grupę nastolatków, zdejmuje koszulkę i opala się z uśmiechem na twarzy). Bawimy się z moim dzieckiem i śmiejemy z różnych kierunków, w jakich toczy się nasze życie.



**Anonimowość** nie istnieje. Gdziekolwiek się pojawię, głowy ludzi odwracają się i patrzą na mnie, bo jestem czyjąś córką, a oni pamiętają mnie jako dziecko, z włosami koloru słońca. Pamiętają mnie palącą papierosy, na których mnie przyłapali i donieśli o tym moim rodzicom. Pamiętają mnie jako dziecko, którego rozwój śledzili przez część swojego życia. Teraz nie widzieli mnie już kilka lat, więc są naturalnie ciekawi: co ze mnie wyrosło, jak się zmieniłam? Nie czuję się swobodnie z ich ciekawością, czuję się trochę winna, ponieważ

*jem żywność, która rośnie na obcej ziemi, i używam innej waluty, żeby zapłacić za swoje marzenia. Oni myślą, że ciągle jestem jedną z nich. Nie jestem. I byłoby źle, gdybym udawała, że jest inaczej.*



**Lądujemy** w nocy i idziemy prosto do łóżka. Kiedy budzę się kolejnego dnia, zabieram sama siebie na kawę. Mam na sobie czarne okulary przeciwsłoneczne i o jeden sweter za dużo. Jestem smutna i pusta, jakbym spędziła poprzednią noc na picciu. Idę wolno, oddycham głęboko, rozpoznaję swoje ulice i swoich ludzi. Nic o mnie nie wiedzą, ale uśmiechamy się do siebie. Wróciłam do domu, ale moja tęsknota za domem nigdy nie będzie zaspokojona...



Fot. (6x) Bartek Nowicki. Na zdjęciu Gosia, autorka prozy.

## Przeciw amatorszczyźnie

W „Uniwersalnym Słowniku Języka Polskiego” (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, tom I, strony 61-62) widnieją następujące hasła: *amator*, *amatorka*, *amatorski*, *po amatorsku*, *amatorsko*, *amatorskość*, *amatorstwo* i *amatorszczyzna*. Na potrzeby tego tekstu przyjrzyjmy się pierwszemu i ostatniemu. I tak, pochodzący z łaciny **amator** (*miłośnik*) ma w języku polskim trzy główne znaczenia: 1) osoba, która zajmuje się czymś dla przyjemności, nie traktując tego jako źródła utrzymania; 2) osoba mająca upodobanie w czymś, lubiąca coś; 3) osoba wykonująca coś bez fachowego przygotowania, często nieudolnie. Natomiast pod słowem **amatorszczyzna** ukrywa się potoczne określenie pejoratywne: brak fachowości, zajmowanie się czymś bez odpowiedniego przygotowania, niefachowo, po amatorsku.

Spoglądając poza Poznań, patrząc tylko na miasta i miasteczka Wielkopolski, w których zaistnieją w tym roku zdarzenia i wystawy fotograficzne mające związek z Festiwałem Moja Wielkopolska<sup>61</sup>, z satysfakcją mogę stwierdzić, że coraz więcej jest miejsc i miejscowości powiatowych oraz gminnych, gdzie szerzy się kulturę fotograficzną na bardzo przyzwoitym poziomie. Jest to zazwyczaj efekt zawiązania się lokalnych grup pasjonatów fotografii, efekt wieloletniej działalności instruktorów osadzonych w samorządowych instytucjach kultury, ale także jest to skutek aktywności fotografujących i odnoszących sukcesy samotników z poczuciem misji (oraz samotniczek), wokół których skupiają się utalentowani zapaleń-

---

<sup>61</sup> Tekst ten jest rozszerzoną wersją wprowadzenia do obszernego wydawnictwa na II Wielkopolski Festiwal Fotografii im. Ireneusza Zjeżdźałki *Moja Wielkopolska 2014*.

cy i szlachetni amatorzy. Od kilku lat widuję sporo różnych miejsc tego typu oraz poznaję ludzi, którzy niejednokrotnie tworzą środowisko od zera, a niekiedy odbudowują lokalne tradycje fotograficzne po ustrojowej i technologicznej zagładzie wszelkiej maści przyzakładowych klubów, sekcji, kółek i towarzystw fotograficznych. To dzięki nim reanimuje się ciemnie fotograficznie, to dzięki nim wracają do łask stare aparaty analogowe, to dzięki nim wielu porzuca bezrefleksyjną pstrykaninę cyfrówkami na rzecz powolnej i przemyślanej fotografii średnioformatowej. Na marginesie warto także wspomnieć o zjawisku przeciwnym, czyli o tym, że właśnie lustrzanki cyfrowe coraz częściej padają ofiarą wielofunkcyjnych, podłączonych do Internetu smartfonów i tabletów wzbogaconych o aplikacje do graficznej obróbki obrazu, dzięki którym można uprawiać poza komputerem tak zwaną fotografię mobilną

Nie trzeba jednak szukać daleko, żeby znaleźć potwierdzenie mojej niewesołej niestety tezy o widocznej gołym okiem marności i miałości tego typu działań animacyjnych i wystawienniczych, do których dochodzi w wielu innych miastach i miasteczkach Wielkopolski, także niemal obok miejsc, gdzie trwa i rozwija się kultura fotograficzna wysokich lotów. W swojej relacji z pewnego wągrowieckiego wernisazu napisałem: *Mówiąc o pokazywaniu i prezentowaniu kadrów, mam na myśli tylko byty zmaterializowane w postaci analogowych odbitek, powiększeń, stykówek, pinholi lub fotomontaży oraz wydruki (także te wielkoformatowe) plików cyfrowych. A skoro można pokazywać i wieszać je niemal wszędzie, to na tak zwanej prowincji, choć przecież i w miastach średniej wielkości, pokazuje i wiesza się wystawy fotograficzne w najbardziej nawet kuriozalnych (z punktu widzenia praktyki wystawienniczej) i niedostosowanych pomieszczeniach. W efekcie często niestety się zdarza, że marniutkie propozycje fotograficzne lokalnych autorów, ujęte w ramy i wsadzone pod szkło, wiesza*

*się w jeszcze marniejszych warunkach ekspozycyjnych, oświetleniowych i w dodatku bez jakiegokolwiek nadzoru kuratorskiego, ale za to przy bezzasadnych zachwytach i pieniach miejscowych niby-znawców, zabierających głos w trakcie tych niby-wydarzeń fotograficznych. Roi się więc w gminach, miasteczkach i miastach średniej wielkości od samozwańczych ekspertów, jurorów, mistrzów i artystów, co pociąga za sobą chwilami wręcz upiorną (a często po prostu komiczną w swej nieporadności) lawinę ideowych i estetycznych koszmarków z zakresu sztuk wizualnych (mam na myśli konkretne wystawy i wernisaże, także te pokonkursowe), które nijak mają się do tego, co w innych małych ośrodkach miejskich przyjmuje kształt wysokiej jakości, profesjonalizmu i poważnego traktowania materii fotograficznej.*

Rozwijając powyższe uwagi powołałam się w tej kwestii tylko na swoje własne doświadczenia i refleksje, wieloletnie doświadczenia autora serii Fotografowie Wielkopolski wydawanej przez WBPiCAK. Od kilku sezonów, pobudzony do przemyśleń rozmowami z tej serii, obserwuję słabą dynamikę mentalną różnych środowisk fotograficznych amatorów, ale i tzw. zawodowców. Z przykrością stwierdzam, że zbyt często nie widać w ich prezentacjach ani myśli warsztatowej (samodoskonalenie umiejętności), ani myśli ideowej (autorzy prac nie potrafią sensownie zdefiniować celu swojej aktywności fotograficznej), ani wreszcie myśli estetycznej (ich słabiutki niekiedy realizacje cyfrowe mogą jedynie zniechęcić odbiorcę do fotografii jako dziedziny sztuk wizualnych). Co gorsza, dzieje się to zarówno w miejskich placówkach kultury instytucjonalnej, w różnych powiatowych ośrodkach kultury, w placówkach bibliotecznych, ale też w placówkach edukacyjnych, włącznie z prywatnymi szkołami wyższymi, a nawet w pozapoznańskich siedzibach UAM. Wszędzie tam – obok godnych szacunku prezentacji i uznanych autorów – pojawiają się amatorzy bez wiedzy i umiejętności (amatorzy – w najsmutniej-

szym znaczeniu tego słowa), a ci, którzy ich wprowadzają na salony, którzy wygłaszają na ich cześć laudacje, zbyt łatwo i zbyt często opowiadają niestworzone historie albo zwyczajne uroczyste bzdurki na temat fotografii, definicji piękna, mistrzowskich osiągnięć i kondycji artysty. Ten sam ton w publicznych wystąpieniach podchwytyją niestety także owi amatorzy (w wieku od 15 do 70 lat) jakże często pozbawieni nie tylko rudymentów wiedzy o dziedzinie, którą się zajmują, ale także zdroworozsądkowej skromności.

Podobne problemy dotyczą zagadnień wystawienniczych. W związku z tym należy chyba przyjrzeć się kwestii, rzadko raczej poddawanej analizie, a która wiąże się zazwyczaj z istnieniem i działalnością prowincjonalnych, czyli gminnych, miejskich i powiatowych (nie bójmy się tego słowa, bo nie o deprecjację wszak tutaj chodzi) placówek kulturalnych (zazwyczaj są to domy/centra/ośrodki kultury, małe muzea i biblioteki publiczne) zajmujących się działalnością wystawienniczą w pomieszczeniach zwanych często szumnie i na wyrost Galeriami. Tak więc praktyka działań wystawienniczych, skupiających się na fotografii, potwierdza fakt, że obrazy fotograficzne można w zasadzie prezentować, pokazywać/wieszać niemal wszędzie, włącznie z „zagraczonymi” pomieszczeniami zabytkowego klasztoru.

W tej materii klucz do sukcesu jest w zasadzie jeden – światły (żeby nie powiedzieć oświecony) burmistrz, wójt, dyrektor współdziałający z równie światłym, a przede wszystkim świadomym wyznaczanych celów, fotografującym prezesem towarzystwa, lokalnym animatorem-fotografem czy etatowym instruktorem do spraw filmu i fotografii (oczywiście także fotografującym). Rzecz jasna sama światłość decydentów i profesjonalizm animatorów nie wystarczą, potrzebne są jeszcze jakiegokolwiek pieniądze, wsparcie merytoryczne lub organizacyjne instytucji wojewódzkich, czy lokalnego samorządu oraz

gotowość wszystkich zainteresowanych stron (z publicznością włącznie) do działania na rzecz własnego środowiska. Potem trzeba jeszcze tylko znaleźć miejsce, gdzie można fotografię pokazywać (wystawy), gdzie można o niej rozmawiać (warsztaty, konkursy), gdzie można ją praktycznie uprawiać (plenery, ciemnia, zaplecze galeryjne).

Tak więc – wracając od ogółu do szczegółu – kariera artystyczna wielu lokalnych twórców uprawiających sztukę fotografii rozpoczyna się w małych ośrodkach i tam właściwie się kończy, a przynajmniej grzęźnie w prowincjonalnej bylejałości. Wychodzenie poza ramy tego, co w wymiarze odbioru społecznego i przestrzeni wystawowej może zaoferować małe miasto, nie jest działaniem ani prostym, ani tym bardziej natychmiastowo skutecznym. Powodów tego stanu rzeczy jest kilka. Przede wszystkim lokalni twórcy nie są zawodowymi artystami z dyplomami magistrów sztuki, oni nie żyją z uprawiania sztuk wizualnych. To wszystko, gdy mieszka się i pracuje na prowincji, nie sprzyja żywiołowej twórczości, nie sprzyja kontaktom z galeriami i kuratorami, nie sprzyja wyjazdom i zawiązywaniu przyjaźni artystycznych w ogólnopolskim środowisku fotograficznym. A przecież bez tych kontaktów nie istnieje praktycznie możliwość, aby jakiś autor książek o fotografii, krytyk sztuki i kurator w jednej osobie, a w dodatku z dużym nazwiskiem (w rodzaju Katarzyny Majak, Marianny Michałowskiej, Elżbiety Łubowicz, Doroty Łuczak, Marii Anny Potockiej, Krzysztofa Jureckiego, Witolda Kanickiego, Adama Mazura, Adama Soboty czy Macieja Szymanowicza) odkrył dla siebie i dla przyszłej publiczności poczynania fotograficzne osoby, która zanurzona jest w prowincjonalno-gminnej sytuacji egzystencjalnej i zawodowej, na poboczu wszelkich ważnych działań i zdarzeń fotograficznych.

W świecie sztuki fotograficznej obowiązuje ta sama zasada, która kieruje losami artystów uprawiających muzykę, poezję,



czy malarstwo: nie istniejesz w mediach, nie bywasz na festiwalach, nie wygrywasz dużych konkursów, nie znasz właściwych ludzi, nie ocierasz się o świat celebrytów – to nie istniejesz, czyli nikt o tobie nie wie, nikt nie wyciągnie cię z prowincjonalnych galerii lub pseudogalerii, nikt nie wypchnie cię z bibliotek i domów kultury na wielkie imprezy i opiniotwórcze salony, które zaczynają się w dużych miastach wojewódzkich, w centrach z rozbudowanym środowiskiem, także komercyjnym, gdzie artystyczne życie fotograficzne kręci się według swoich własnych priorytetów, gdzie nie ma taryfy ulgowej dla bezguścia i rzemieślniczego niedorozwoju. Szczególnie irytujące są w takich sytuacjach przypadki nawiedzonej, czy natchnionej amatorszczyzny (jak dzieje się to np. w przypadku fotomontażu), która pozuje na wydumaną wielkość pracami na – niestety – żenująco marnym poziomie. A jest to ważne, bo we współczesnej cyfrowej fotografii tak zwane rzemiosło w świecie amatorów sprowadza się niemal wyłącznie do obsługi aplikacji, które stwarzają prawie nieograniczone możliwości graficznej obróbki obrazu. Szczególnie jest to widoczne właśnie w fotomontażu (gdzie bez trudu wszystko można połączyć ze wszystkim), bo tam bardzo łatwo przekracza się cienką czerwoną linię dobrego smaku i jałowych zabiegów semantycznych, za którą zaczyna się zwyczajny banał, bełkot i kicz. I co gorsza, nie trzeba daleko szukać przykładów takich właśnie upadków, kiedy to fotograf z ambicjami artystycznymi stacza się w swoich fotomontażach w absolutną bzdurę i pusty estetyzm.

Dlaczego o tym wszystkim wspominam? I dlaczego mnie to zajmuje? Powody są dwa.

Powód pierwszy. Odnoszę wrażenie, że Fotografia, jako dziedzina sztuki wizualnej, wbrew pozorom, mimo że dzisiaj prawie wszyscy fotografują i niemal wszyscy mogą pokazywać swoje prace (jeżeli nie na ścianach jakiegokolwiek pomiesz-

czenia to na pewno w Internecie), wcale na tym nie zyskała. Egalitaryzm w tym obszarze dotyczy tylko możliwości technologicznych i ucyfrowienia fotografii, co zdejmuje z „fotografamatora” obowiązek myślenia – o sprzęcie i kadrze, o celowości działań fotograficznych, o estetyce i wartościach. Przy okazji dewaluują się takie określenia, jak „talent” „artysta”, „piękno”, „mistrzostwo”, „myśl przewodnia”, „koncepcja”. Konsekwencje takiego stanu rzeczy? Osoba **X** jedzie na wakacje w Dolomity, przywozi stamtąd 100 kolorowych kadrów i natychmiast robi z tego wystawę. Osoba **Y** fotografuje biedronki na liściach i kwiatki w ogrodzie babci lub zachody słońca i natychmiast robi z tego wystawę. Osoba **Z** sfotografuje kilkadziesiąt odrapanych murów oraz zapuszczone podwórka i natychmiast robi z tego zaangażowaną wystawę. Osoba **S** sfotografuje kilkanaście ładnych koleżanek na tle lub w pomieszczeniach jakiejś rudery i natychmiast robi z tego wystawę. Osoba **K** sfotografuje kilkanaście banalnie oczywistych widoczków swojego miasta i już w hallu jakiejś instytucji robi się z tego (z wielkim zadęciem, rzecz jasna) dosyć nieporadną wystawę kiepskich widokówek, na których piony nie są pionowe, a poziomy nie są poziome. Natomiast stojący obok dysponenci przestrzeni wystawowej (w domach kultury, bibliotekach, szkołach i uczelniach) z uporem godnym lepszej sprawy snują swoje rozpaczliwie niezborne przemyślenia na temat talentu młodych ponoć artystów i wybitnych ponoć walorów tego, co właśnie owi amatorzy powiesili przed chwilą na ścianie.

W sytuacjach skrajnych, gdy miasto średniej wielkości organizuje jakiś mitomański festiwal sztuki (chodzi np. o Królewski Festiwal Sztuki w Gnieźnie, gdzie ideą przewodnią jest przerost formy nad treścią), to urzędnik-decydent, o zupełnie sympatycznej prezentacji lokalnych fotografów, mniej czy bardziej sprawnych, wypowiada się frazą: oto mistrzowie fotografii. Nie byłoby problemu z taką frazeologią, gdyby nie fakt, że

spora część pokazanych tam kadrów, to są obrazki, jakie tysiącami powstają codziennie u cioci na imieninach. I gdyby nie fakt, że ten urzędnik-decydent uprawia manipulację w sferze semantyki, robiąc krzywdę młodym fotografom i ośmieszając poniekąd ideę sympatycznej, jako się rzekło, prezentacji ich prac w przestrzeni publicznej. Bo – należy zapytać – jeżeli oni, ci amatorzy, są mistrzami, to kim są wobec tego ci prawdziwi mistrzowie z kart współczesnej, choćby tylko XX-wiecznej historii fotografii?

Powód drugi. Inne dziedziny sztuki – muzyka, malarstwo, rzeźba, taniec, poezja, śpiew, film – choć równie mocno rozpowszechnione w amatorskim ruchu artystycznym, nie mają szansy na wywołanie tak powszechnej bezrefleksyjności nadawców, odbiorców i dysponentów, jak to się dzieje w przypadku fotografii. Pomijam w tej materii kuriozalne wyjątki, ale zazwyczaj jest tak, że nikt nie będzie udawał, iż podoba mu się fałszujący piosenkarz, muzyk gubiący nuty, otyła pan-na rozpaczliwie tańcząca w Jeziorze Łabędzim, czy malarz (i rzeźbiarz) mający kłopoty z anatomią i odwzorowywaniem podobieństwa swoich modeli. Natomiast na pewnym poziomie upowszechnionej nieświadomości oraz instytucjonalnej niekompetencji radosną fotografię uprawia kto chce i to bez żenady, wszyscy się na niej znają, wszyscy zachwycają się wszystkim i każdy każdego uważa za chodzące wcielenie mistrzostwa. Pół biedy, jeżeli kończy się to na etapie, gdy w nieoficjalnych sytuacjach amator chwali amatora, gorzej, dużo gorzej jest wówczas, gdy instruktorzy placówek kulturalnych, a także niekiedy dyrektorzy tychże oraz lokalni politycy i samorządowcy wypowiadają się o tych zmaterializowanych fotograficznie nieszczęściach (zwanymi zazwyczaj sztuką przez duże S) z najwyższym zachwytem, do czego – o zgrozo – przyłącza się lokalna prasa, także ta internetowa, w osobach niedouczonej młodzieńców i kiepsko piszących po polsku pańienek z branży dziennikarskiej, którym wydaje się, że

uprawiają reportaż, wywiad i relację, że ich nieskładne i pozabawione rysu kompetencji publikacje są wysokiej jakości recenzjami literatury, malarstwa, fotografii. Smutne, ale prawdziwe.

I tak oto zamyka się na mentalnej prowincji (czyli wszędzie) błędne koło niewiedzy, niekompetencji, pustosłowia, bylejałości, braku edukacji artystycznej na poziomie odbiorcy, że o nadawcach (tzw. lokalnych artystach) już nie wspomnę. Dlatego tak ważne i cenne jest to, co robi się poza Poznaniem dla fotografii, czyli np. w Wągrowcu, w Trzciance, we Wrześni, w Kole, w Krotoszynie, w Obornikach, w Ostrzeszowie, w Koninie, w Książu Wielkopolskim i wielu, wielu innych miejscach. Skutecznie łączy się tam edukację z wysokim poziomem prezentacji. I nie nadużywa się tam słów: mistrz, artysta, fotografik. A skoro i o tym mowa, to zastanówmy się jeszcze, skąd w języku polskim wziął się ów „nieszczęsny” *fotografik* ze swoją *fotografiką*?

Zacznijmy od stwierdzenia, że w pierwszym tomie „Uniwersalnego Słownika Języka Polskiego” (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 936 i 937) obok słów **fotograf** (człowiek zajmujący się wykonywaniem zdjęć fotograficznych, zwykle zawodowo) i **fotografia** (sposób wytwarzania trwałych obrazów przedmiotów, za pomocą klisz lub błon światłoczułych, na które działają promienie świetlne odbite od danych przedmiotów) znajdują się także słowa **fotografik** (fotograf wykonujący fotografie o walorach artystycznych; artysta fotograf) i **fotografika** (fotografia, fotografowanie pojmowane jako sztuka; fotografia artystyczna). Od razu dodajmy, że autorzy słownika przy słowach *fotografik* oraz *fotografika* użyli kwalifikatora: książkowy. We wstępie do pierwszego tomu USJP (s. XL-XLI) czytamy, że „dotyczy on jednostek słownikowych, których rozumienie i stosowanie wymaga przygotowania intelektualnego i kompetencji językowej więk-

szej niż te, które stanowią motywację używania słownictwa podstawowego; można zatem przyjąć, że kwalifikator *książkowy* odnosi się do tego podzbioru słownictwa, które charakteryzuje wypowiedzi osób należących do warstwy inteligencji humanistycznej”. Dla ścisłości dodajmy tylko, że słowa *fotografik* i *fotografika* odnotowuje także „Słownik Języka Polskiego” pod redakcją Witolda Doroszewskiego (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, tom II, s. 956). Tutaj jednak autorzy słownika dodają od razu, że *fotografika*, czyli fotografia pojęta jako sztuka, a więc jako fotografia artystyczna, to termin wprowadzony przez Jana Bułhaka. W „Wielkiej Encyklopedii PWN” (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, tom 9, s. 272) Krzysztof Jurecki, autor hasła *Fotografia artystyczna (fotografia estetyzująca)*, pisze między innymi o XIX-wiecznych piktorialistach, którzy zakładali świadome naśladowanie malarstwa przez fotografię. Ruch ten rozwijał się przede wszystkim we Francji. Dalej czytamy, że artystyczne zdjęcie (czyli *fotogram*) według piktorialistów musiało być wyrazem odczuwania piękna oraz twórczej interpretacji natury. Był to – co podkreśla K. Jurecki – naczelny postulat artystyczny także dla piktorialistów polskich, skupionych wokół J. Bułhaka i Foto-Klubu Polskiego<sup>62</sup>. Jak widzimy jednak, autor hasła unika w swojej wypowiedzi słów *fotografik* i *fotografika*. Zapewne nie bez powodu.

---

<sup>62</sup> **Foto-Klub Polski** – jedna z pierwszych organizacji fotografików polskich, utworzona w 1929 r. w Poznaniu na zjeździe delegatów głównych ośrodków fotograficznych w Polsce. Początkowo członków **F.P.** wybierała Kapituła Seniorów składająca się z pięciu żywotnych członków (J. Bułhak – prezes, M. Dederko, J. Kuczyński, H. Mikolasch, T. Wański, a od 1931 roku także W. Romer). W latach późniejszych wybór członków był uzależniony od zgody zjazdu **F.P.** Przywilejem członków było oznaczanie prac wystawowych godłem organizacji. Działalność **F.P.** trwała do wybuchu II wojny światowej [cytują za: Mikołaj Iliński i Ryszard Kreyser, *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich. Podstawy fotografii*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1981, s. 52].

Idźmy więc dalej. Oto w leksykonie Henryka Latosia „1000 słów o fotografii” (Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1979, s. 97) czytamy: **fotografik** – *przyjęte w Polsce określenie zastrzeżone dla członków Związku Polskich Artystów Fotografików, używane też często na określenie obcych (zagranicznych) artystów-fotografów o liczącym się dorobku artystycznym; wprowadzone przez J. Bułhaka... oraz: fotografika* – *fotografia o walorach artystycznych, określenie wprowadzone przez J. Bułhaka... Także w „Ilustrowanej encyklopedii dla wszystkich. Podstawy fotografii” z roku 1981 (Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1981, s. 52) istnieje hasło fotografika. Czytamy w nim, że określenie to odnosi się do fotografii artystycznej, że jest to dziedzina fotografii jako gałęzi sztuk plastycznych. W związku z tym fotografię charakteryzują środki warsztatowe fotograficzne, a środki wyrazu – właściwe grafice artystycznej. Autorzy zawartości hasła dodają jeszcze, że pojęcia fotografiki, wprowadzonego przez Jana Bułhaka, nadużywa się niesłusznie do określania fotografii ogólnej lub fotografii amatorskiej.*

W tej samej książce, której autorami są Mikołaj Iliński oraz Ryszard Kreyser, umieszczono hasło poświęcone wspomnianemu przez Henryka Latosia Związkowi Polskich Artystów Fotografików (patrz: *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich... s. 233*). Czytamy w nim: *ZPAF – organizacja utworzona w 1947 roku, skupiająca polskich twórców w dziedzinie fotografii artystycznej, której celem jest rozwijanie i popularyzacja fotografii artystycznej, pogłębianie wiedzy zawodowej, współdziałanie z władzami oraz instytucjami zawodowymi i społecznymi w kwestiach dotyczących fotografii artystycznej, reprezentowanie i ochrona interesów artystycznych oraz zawodowych członków ZPAF, czuwanie nad przestrzeganiem przez członków zasad etyki w dziedzinie życia Związku i w pracy zawodowej.* Na marginesie tylko dodajmy, że dożywot-

nim prezesem Związku został Jan Bułhak, a jego legitymacja członkowska ZPAF miała numer 1.

O J. Bułhaku i *fotografice* wspomina w swojej książce pt. „Wobec fotografów” także Jerzy Busza, który najpierw we wstępie pisze: *Fotografia jest tylko tworzywem. Tworzywem, które z racji swych specyficznych cech jest wykorzystywane przez „klasycznych” fotografów – dokumentalistów, rejestratorów, publicystów czyli fotoreporterów, ale również przez artystów zjawiska sztuki-fotografii. Fotografowie i twórcy sztuki-fotografii – to dwie zupełnie odmienne dziedziny twórczości, przynajmniej teraz. Byłoby błędem twierdzić, że artyści sztuki-fotografii są w jakiegokolwiek mierze „ważniejsi” czy „lepsi” od fotografów. Tak rzeczywiście kiedyś uważał Jan Bułhak i ludzie wokół niego skupieni. Tymczasem mamy po prostu do czynienia z dwoma, odmiennymi typami ludzkiej działalności, które – jak wszystko – można wykonywać znakomicie lub fatalnie.*<sup>63</sup> – a potem jeszcze, w rozdziale „Krótka historia fotografii w Polsce 1944-1985”, wspominając o najwybitniejszych artystach dwudziestolecia międzywojennego, podkreśla fakt, że: *Po wojnie, z różnymi skutkami, usiłowali oni włączyć się w nurt życia artystycznego, występując przede wszystkim w środowisku plastycznym, gdyż nie bardzo potrafili znaleźć wspólny język z „zawodowymi” fotografami, dysponującymi „artystycznym monopolem” i tytułującymi samych siebie „fotografikami”. Nawiasem mówiąc, ten sięgający czasów międzywojennych neologizm przetrwał do dnia dzisiejszego i jest czymś w rodzaju pretensjonalnego tytułu honorowego (...)*<sup>64</sup>. Poza tym w nazwie warszawskiej wystawy „Nowoczesnej Fotografiki Polskiej” z roku 1948, w której udział wziął m.in. Jan Bułhak, razi go słowo „fotografika”, przywodzące

---

<sup>63</sup> Jerzy Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 8.

<sup>64</sup> Op. cit., s. 17.

na myśl arystokratyzm piktorializmu, a więc tradycję konserwatywno-zachowawczą<sup>65</sup>.

Pora już chyba zapytać, kim był Jan Bułhak (o którym Jerzy Busza mówi – *spóźniony ideolog polskiej, międzywojennej fotografii piktorialnej*<sup>66</sup>) i dlaczego duch jego anachronicznej *fotografiki*, tej polskiej wersji europejskiego piktorializmu (w kręgach historyków fotografii nazywanego niekiedy „bułhakowszczyzną”) ciągle unosi się nad rzeszami polskich fotografów amatorów (płci obojga) pretendujących z uporem godnym lepszej sprawy do miana – *artysta fotografik*? Zaczniemy od sprawy pierwszej. Krótki biogram Jana Bułhaka znajdujemy w książce Marii Anny Potockiej „Fotografia” (Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 295). Czytamy w nim: *Jan Bułhak (1876-1950) – fotografia piktorialna. Architektura i pejzaż. Staranny wybór momentu ujęcia. Poszukiwanie efektów malarskich zarówno w kompozycji, jak i w rozłożeniu światła. Zostawił po sobie sporo bardzo ładnych, ale artystycznie miernych zdjęć. Inspirator ruchu fotografii artystycznej w Polsce. Twórca terminu „fotografika”, oznaczającego fotografię aspirującą do bycia sztuką. Swoją zasadę „pokazywania świata piękniejszym” wykorzystywał w celach patriotycznych, ukazując w fotografiach przestodzone piękno Polski. Estetyk fotografii, który cenił powierzchowne oddziaływanie sztuki prowadzące się do odczuwania przyjemności i uczucia dumy, że „to jest moje”. Autor kilku książek i wielu albumów.*

Sporo o Janie Bułhaku, wywodzącym się ze środowiska wileńskiego<sup>67</sup>, pisze także Lech Lechowicz, między innymi w

---

<sup>65</sup> Op. cit., s. 17.

<sup>66</sup> Op. Cit., s. 15.

<sup>67</sup> Jan Bułhak jeszcze przed wybuchem I wojny światowej zdobył uznanie jako fotograf, a także jako pieczołowity badacz przeszłości i swojskości Wilna, jego zabytków i krajobrazów.



książce „Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej” (Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, s. 48-51). Rozdział zatytułowany *Wilno i „fotografika”*, w dużej części poświęcony właśnie Bułhakowi, pierwotnie ukazał się w katalogu wystawy „Wileńskie środowisko artystyczne 1919-1945” (BWA Olsztyn, czerwiec 1989). Lech Lechowicz podkreśla fakt, że w pierwszych dekadach XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojennym, elementem konsolidującym i znacząco oddziałującym na środowisko fotografów wileńskich było powołanie Zakładu Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Kierownikiem zakładu został Bułhak i pełnił tę funkcję do 1939 roku. Siłą rzeczy więc *fotografika* uprawiana przez Bułhaka stała się podstawą rozwoju fotografii artystycznej nie tylko w Wilnie, była również teoretyczną podstawą rozwoju fotografii artystycznej w Polsce. Lech Lechowicz pisze dalej: *Dość szybko okazało się, że w rzeczywistości kulturowej, cywilizacyjnej lat 20. i 30. XX wieku ten w znacznym stopniu anachroniczny program coraz trudniej jest obronić nawet we własnym środowisku (...). Na zewnątrz fotografiki rozwijała się sygnalizowana w niej samej nikłymi przeblyskami nowoczesna, nowa fotografia. Wywodziła się ona z odmiennej tradycji sztuki awangardowej XX wieku. Pomimo dostrzegalnej anachroniczności fotografiki w jej pierwotnym kształcie, oznaki nowoczesności w twórczości fotografów wileńskich pojawiały się jedynie jako przebliski i u żadnego z nich nie skutkowały konsekwentną postawą nowoczesną.*

Podsumowaniem wstępnej części rozważań niżej podpisanego niech będą uwagi i refleksje wywiedzione z książki Marcina Krzanickiego „Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym” (Universitas, Kraków 2013, s. 27 i 28). Zacytujmy interesujący nas fragment: *Pionierem polskiego piktorializmu był związany z Lwowem Józef Świtkowski, późniejszy wykładowca fotografii na*

*tamtejszym uniwersytecie. Jednak ton polskiej fotografii artystycznej przez długi czas (jeszcze w okresie po II wojnie światowej) nadawał Jan Bułhak. Debiutował w roku 1905, a fotografii uczył się w Dreźnie u Hugo Erfurtha. Od 1912 roku prowadził własny zakład fotograficzny w Wilnie. W uznaniu zasług dla propagowania fotografii i wiedzy, zarówno teoretycznej, jak i praktycznej, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości został kierownikiem pracowni fotograficznej oraz wykładowcą fotografii na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego. Przez cały okres pracy twórczej Bułhak propagował stworzoną przez siebie estetykę fotografii, którą oparł na założeniach Fotoklubu Paryskiego<sup>68</sup>. Była ona przeciwstawieniem niemieckiej „Nowej Rzeczowości”, prądu, który skupiał się na roli dokumentacyjnej i autentyzmie fotografii.*

Według tych założeń – co podkreśla M. Krzanicki – fotograf miał być idealnym rzemieślnikiem, potrafiącym w najwyższym stopniu korzystać ze swoich narzędzi, czyli aparatu i materiałów światłoczułych. Jego zdjęcia nie miały jednak nieść ze sobą artystycznego piękna, ale pokazywać rzeczywistość w najdoskonalszy z możliwych sposobów. Wyrażało się to w dużej ostrości obrazów, fotografowaniu przedmiotów w zbliżeniach, prostej kompozycji obrazu, która nie odrywała widza od głównego tematu zdjęcia. W Polsce, w której dominowali wówczas zwolennicy estetyki Bułhaka, niemiecki model znalazł naśladowców prawie wyłącznie wśród zawodowych fotografów prasowych. W tej sytuacji nie może dziwić, że Jan Bułhak – gdy pojawiły się aparaty małoobrazkowe, a wraz z nimi technika fotografowania „z ręki” (a nie ze staty-

---

<sup>68</sup> Jego twórcy (E.J.C. Puyo i R. de La Sizeranne) nawoływali do stosowania w fotografii estetyki rodem z malarstwa realistycznego, z mocnym zaznaczeniem czynnika emocjonalnego w wykonywanych pracach fotograficznych. Postulowali zerwanie z ostrością obrazu, która według nich jest niezgodna z naturalnym postrzeganiem świata przez człowieka.

wu, na którym umieszczano skrzynkowy aparat wielkoformatowy) – nie zaakceptował tego typu innowacji. Uznał wręcz, że taki styl fotografii odziera ją z artystycznych walorów, pozwalając każdemu, bez większego namysłu w zakresie formy i treści, wytwarzać zwyczajne, a nawet banalne obrazki fotograficzne. Ostatecznie więc, aby oddzielić raz na zawsze artystów od całej reszty amatorów fotografujących wszystko co się da i jak się da, swoją i swoich wyznawców twórczość artystyczną nazwał *fotografiką*, natomiast siebie i swoich estetycznych współpracowników nazwał *fotografikami*. Na koniec dodajmy jeszcze, że oba te neologizmy występują prawdopodobnie tylko w języku polskim, obok normalnej *fotografii* i normalnego *fotografa*. Język angielski np. załatwia tę kwestię opisowo: **fotograf** to po prostu *photographer*, a nasz rodzimy **fotografik** to *fine art photographer*. W „Wielkim słowniku polsko-angielskim” (PWN – Oxford, Warszawa 2004, s. 248) istnieje oczywiście także **fotografika**, w znaczeniu 'fotografia artystyczna', którą słownik definiuje jako *fine art photography*. Podobnie, czyli opisowo, wygląda to w języku niemieckim, gdzie nasz **fotograf** to *der Fotograf*, a nasza **fotografia** to *die Fotografie*. Owszem, „Wielki słownik polsko-niemiecki” (PWN, Warszawa 2008, s. 154) odnotowuje także anachroniczne neologizmy, ale nasz **fotografik** to *der Kunstfotograf* lub *der Fotokünstler* (czyli po prostu artysta fotograf), a nasza **fotografika** to *die Kunstfotografie* lub *die Fotokunst*, czyli po prostu fotografia artystyczna.

Zupełnie na koniec trzeba wspomnieć, że określenia *fotografika* oraz *fotografik* od dawna nie funkcjonują już w środowiskach uczelni artystycznych, w kręgach zawodowych fotografów uprawiających fotografię usługową, fotografię reklamową, fotografię prasową czy inscenizowaną fotografię artystyczną i dokument fotograficzny<sup>69</sup>. Określenie *fotografik*

---

<sup>69</sup> Ale nie do końca. Przeglądając archiwalne numery „Kwartalnika FOTOGRAFIA” w numerze 2(5)/2001 natknąłem się na elegancką, profesjonalnie

nadal funkcjonuje niemal wyłącznie w nazwie Związku Polskich Artystów Fotografików, ale już tylko jako bierny byt językowy i trwały człon nazwy własnej. Określenie to jednak ciągle jest bardzo żywotne i niezwykle konsekwentnie stosowane (uzus) w szerokich kręgach fotografujących amatorów (także zrzeszonych w różnego typu „ucyfrowionych” klubach i kółkach fotograficznych), którzy w tej nazwie upatrują szansy dowartościowania, a nawet swego rodzaju nobilitacji fotograficznej. Jednym słowem widzą w niej werbalną „artystyczną” nadzieję dla własnej, zazwyczaj nieporadnej twórczości fotograficznej. Nieporadność ta przejawia się przede wszystkim w bezrefleksyjności, miałości motywów, powierzchowności oglądu i w braku wyrobienia estetycznego. I to bez względu na rodzaj posiadanego przez nich sprzętu i rozciągłość postpiktoriaalnych tematów, jakimi próbują oni docierać do istoty ładności i jądra wyrazistego piękna. Lubią o sobie myśleć słowami „artysta fotografik” (choć brzmi to nieco tautologicznie), a najlepiej, gdy inni te słowa wypowiadają głośno w ich obecności i pod ich adresem, zwłaszcza podczas wernisaży wystaw fotograficznych, które są zazwyczaj – wbrew wszelkim definiującym zakłębom i powtarzanym jak mantra słowom magicznym – jeszcze jedną nieudaną, a niemal zawsze słabiutką, próbą „artystycznego” zobrazowania świata.

---

wydrukowaną ulotkę Internetowej Galerii Dobrej Fotografii, w której czytamy: *Na naszej stronie uruchomiliśmy nową usługę. Dostępne w niej są prace wybitnych **fotografików** polskich i zagranicznych. Najważniejsze jest to, że prawie wszystkie prezentowane prace można kupić u ich twórców za naszym pośrednictwem. (...)* I dalej pojawia się imponująca lista nazwisk...

**Nic nie zastąpi rozmowy...**

## Moje okno na świat

Rozmowa z WALDEMAREM ŚLIWCZYŃSKIM – założycielem, wydawcą i ostatnim redaktorem naczelnym „Kwartalnika Fotografia”, a prywatnie fotografem wielkoformatowym, kuratorem pierwszych sześciu edycji projektu pod nazwą *Kolekcja Wrzesińska*, także redaktorem naczelnym tygodnika „Wiadomości Wrzesińskie”, autorem książek-albumów „Cisza” i „Topografia ciszy”<sup>70</sup>



---

<sup>70</sup> Ta rozmowa (i następna) została nagrana i zredagowana jako część rodzącej się właśnie książki mojego autorstwa o powstaniu, dziejach i znaczeniu wydawanego przez trzynaście lat we Wrześni „Kwartalnika Fotografia”. Fot. K. Szymoniak

## I

– **Sporo czasu minęło od chwili, kiedy zacząłeś pochylać się nad pomysłem, który doprowadził Cię do własnego czasopisma o fotografii. Dla ścisłości dodajmy tylko, że rozmawiamy na ten temat w lutym 2015 roku, a pierwszy numer „Kwartalnika Fotografia” ukazał się w roku 2000. Jak dojrzewałeś – jako wydawca, właściciel lokalnego tygodnika, ale i jako praktykujący fotograf – do podjęcia takiej właśnie decyzji? Co było głównym impulsem w tej materii?**

– Zastanawiałem się nad takim posunięciem co najmniej kilka lat przed rokiem 2000. Na początku jednak nie śmiałem rzucać się bez przygotowania na tak głębokie wody. Nawet tylko rozmyślając o tym, dochodziłem do wniosku, że porywam się na zbyt wiele. A zaczęło się to wszystko w roku 1993 albo 1994 na jakimś plenerze fotograficznym w Rudawach Janowickich. Zaprosił mnie tam Janusz Nowacki. I to właśnie tam, u podnóża Sokolików, zebrała się grupa kilkunastu fotografów, głównie ze szkoły jeleniogórskiej, ale nie tylko, choć nie pamiętam już dzisiaj wszystkich uczestników tego pleneru. Był tam na pewno Geno Józefowicz, od którego kupiłem swoją pierwszą kamerę wielkoformatową, Magnolię 13 na 18. I to akurat pamiętam, że właśnie tam z kimś już rozmawiałem na temat możliwości wydawania pisma fotograficznego. Rozpatrywałem to wówczas wyłącznie w kategorii szlachetnego marzenia. Był to czas, gdy po kolei schodziły z rynku wszystkie istniejące wcześniej czasopisma poświęcone fotografii. One po prostu nie radziły sobie przede wszystkim finansowo w nowych realiach gospodarczych. Oczywiście ówcześni wydawcy wykonywali różne posunięcia, aby mimo wszystko ocalić swoje miejsca pracy, ale w sumie epoka pism fotograficznych, które utrzymywały wysoki poziom do roku 1989, kończyła się nieodwołalnie. Ponieważ sam dosyć mocno już wtedy zajmowałem się własną fotografią, a nie miałem moż-

liwości czytania poważnego czasopisma poświęconego właśnie fotografii, to myślałem o nowym pomysle wydawniczym. Tyle tylko, że nie bardzo wiedziałem, jak się za to zabrać. Brakowało mi zwyczajnie wiedzy na ten temat. Poważnym jednak argumentem, który mógł przeważyć sprawę takiego czasopisma, był fakt, że posiadałem już wtedy własną drukarnię, a to mogło znacznie obniżyć koszty całego przedsięwzięcia.

**– Istnienie tej drukarni miało związek z tygodnikiem, który wtedy wydawałeś?**

– Tak. To była drukarnia „Wiadomości Wrzesińskich”. Ona u mnie istniała od października 1993 roku i – co tu wiele gadać – pod względem technicznym była bliska dna sprzętowego. Ale do drukowania gazety to wystarczało. Na szczęście się rozwijaliśmy, więc każdego roku drukarnia wzbogacała się o nowe maszyny. Już w roku 1998 mogłem wypuścić na rynek „Kwartalnik Wrzesiński”, takie pismo regionalistyczne, dotyczące historii powiatu wrzesińskiego. Po jakimś czasie doszedłem do wniosku, że skoro jestem w stanie wypuszczać pisma regionalistyczne na przyzwoitym poziomie, to dlaczego nie spróbować zmierzyć się z czasopismem o fotografii. Ten fakt zbiegł się w czasie z innym ważnym faktem. Otóż podczas jednej z wystaw w Galerii pf, w poznańskim C.K. Zamek, w galerii, którą wtedy jeszcze kierował Janusz Nowacki, poznałem Zbyszka Tomaszczuka, warszawskiego fotografa i historyka fotografii urodzonego we Wrześni. Rozmowa z nim doprowadziła do tego, że w zasadzie podjąłem decyzję o uruchomieniu pisma poświęconego fotografii.

**– Wtedy miałeś już jakąś, chociaż ogólną, koncepcję wartości tego pisma?**



– Dla mnie i dla wszystkich ludzi, z którymi o tym rozmawiałem, było jasne, że nie piszemy o sprzecznie, że chcemy drukować teksty o fotografii, o dobrej fotografii. Oburzało mnie zresztą wtedy, że takie pismo nie istnieje, bo – jak twierdzili wówczas znawcy materii – to się ponoć nie opłaca, więc nie ma szans na coś takiego. A ja chciałem środowisku udowodnić, że może istnieć dobre, samofinansujące się pismo o fotografii.

**– Co było pewnie pomysłem nieco utopijnym.**

– Ale takie miałem wtedy wyobrażenie na ten temat i z takim wyzwaniem chciałem się zmierzyć. I tak się to wszystko zaczęło.

**– Zbigniew Tomaszczuk, któremu powierzyłeś obowiązki redaktora naczelnego, był już wtedy osobą na tyle doświadczoną i kompetentną, że pomysł, przynajmniej w sferze organizacyjnej, musiał się udać.**

– On był autorem tekstów o fotografii, znał innych autorów, znał realia redakcyjne, bo przecież pracował starej „Fotografii”, tak więc na pewno miał wyobrażenie o tym, jak stworzyć i rozkręcić czasopismo od zera. Był więc dla mnie właściwym człowiekiem na właściwym miejscu. Był też dla mnie autorytetem, bo przecież posiadał i własny dorobek fotograficzny, i dorobek pisarski. Działał także na niwie edukacyjnej i był sekretarzem komisji artystycznej przy ZPAF-ie. Była to więc postać powszechnie znana w światku fotograficznym. Ceniliśmy go wówczas za wiele rzeczy, ale także za książkę „Łowcy obrazów”, która była wtedy bodaj jedyną poważną publikacją o historii fotografii. Reasumując: Zbyszek był uznanym fotografem konceptualistą, był historykiem fotografii i był krytykiem, którego teksty z przyjemnością się czytało. Był więc kimś, kto mógł udźwignąć ciężar tworzenia i prowadzenia

czasopisma w wymiarze merytorycznym, a ja miałem głównie pomysł wydawniczy. Merytorycznie byłem wówczas zbyt słaby, żeby takie pismo stworzyć samodzielnie, bez wsparcia z zewnątrz.

**– Dawaleś więc bazę organizacyjną i własną drukarnię oraz pomysł na tak zwany całokształt.**

– Ale też było w tym wszystkim coś, o czym nigdy wcześniej nie mówiłem. A skoro rozmawiamy o początkach „Kwartalnika”, to trzeba o tym powiedzieć. Tak więc „Kwartalnik Fotografia” powstał nie tylko dlatego, że chciałem udowodnić środowisku, iż można wydawać dobre czasopismo o fotografii bez zasilania go finansami pozyskiwanymi od możnych tego świata. Pismo to powstało także dlatego, że chciałem dzięki niemu promować siebie jako fotografa. To trzeba odważnie powiedzieć. Idea „Kwartalnika” wyrosła nie tylko ze szlachetnych, wręcz idealistycznych pobudek, ale i z mojej osobistej potrzeby zaistnienia w świecie fotografii. Nie oszukujmy się, każdy, kto fotografuje z myślą o pokazywaniu swoich prac innym, zwyczajnie chce, żeby te jego pracy zostały zauważone, chce zrobić tak zwaną karierę. Krzysztof Szymoniak, pisząc o innych, też chce zwrócić uwagę otoczenia na swoją fotografię. I to jest naturalna potrzeba, tylko niekiedy wstydliwie skrywana. Głośno się o tym nie mówi, bo zazwyczaj nie chcemy się do tego przyznawać.

**– Jak ta konstatacja przekłada się dzisiaj na twoje myślenie o początkach „Kwartalnika Fotografia”?**

– Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia na trzynastoletnią historię „Kwartalnika”, mogę z czystym sumieniem stwierdzić, że to nie był tylko piękny prezent dla środowiska polskich fotografów, że nie tylko była to próba wejścia do historii polskiego czasopiśmiennictwa fotograficznego, była w tym

wszystkim także duża potrzeba zmanifestowania własnego istnienia. Nie bardzo w sumie mi się to udało zrealizować (oprócz tego, że jako wydawca stałem się osobą publiczną w wymiarze ogólnokrajowym), bo bardzo szybko pojawiły się w łonie redakcji poglądy, że nie wypada w swoim czasopiśmie pokazywać swojej fotografii, że nie wypada uprawiać na tych łamach autopromocji.

**– Kto konkretnie głosił takie poglądy? Pytam o to, bo gdy przejrzałem uważnie wszystkie numery „Kwartalnika” z okresu dwóch pierwszych redaktorów naczelnych, czyli Tomaszczuka i Zjeżdżałka, to odniosłem wrażenie, że ci panowie nie mieli raczej oporów przed promowaniem siebie i swojej twórczości, czerpali wręcz z zasobów czasopiśma pełnymi garściami.**

– Takie poglądy szerzył oczywiście Eryk Zjeżdżałka, tyle tylko, że nie on to wymyślił. Jemu też ktoś to powiedział. Na pewno mówił mu o tym Bogdan Konopka, a nie wiem, czy i Andrzej Jerzy Lech nie miał w tym swojego udziału. Na pewno też mówił mu o tym Janusz Nowacki, że musi dokonać wyboru – albo chcesz być fotografem, albo redaktorem, bo robiąc obie rzeczy naraz, nie będziesz dobrze robił ani jednego, ani drugiego. Ale do tego wątku wrócimy chyba w dalszej części rozmowy.

**– No właśnie. Chciałbym bowiem w pierwszej kolejności dokonać rekonstrukcji zdarzeń towarzyszących powstawaniu pierwszych numerów „Kwartalnika Fotografia”. Kto miał decydujący wpływ na ich zawartość? Wydawca, czy redaktor naczelny?**

– Jako wydawca, nie miałem wizji, czym to pismo ma być. Sformułowałem tylko ogólne założenia, że chcę w nim oglądać dobrą fotografię i czytać dobre teksty o fotografii. Mówiąc

krótko, chciałem, aby na tych łamach słowo dorównywało obrazowi. I to było wszystko z mojej strony. Mówiąc to, nie miałem na myśli konkretnych autorów. Do tego właśnie był mi potrzebny kompetentny redaktor naczelny, który wiedział, co powinno być w takim czasopiśmie i gdzie szukać piszących o fotografii autorów. Tą propozycją wyszedłem, jak sądzę, naprzeciw oczekiwaniom Zbyszka Tomaszczuka, który nie musiał tutaj zajmować się niemal żadnymi kwestiami wydawniczymi. Ja dawałem mu to właśnie wsparcie, a on mógł skupić się na zawartości merytorycznej pisma. I też tak to właśnie wyglądało.

**– To była w zasadzie redakcja dwuosobowa: redaktor naczelny plus wydawca, który w stopce występuje jako zastępca redaktora naczelnego.**

– Nie było w związku z tym żadnych kolegów redakcyjnych, żadnych narad ani sporów programowych o to, co ma być w kolejnym numerze. Autorzy się u mnie nie pojawiali. Nawet Zbyszek przyjeżdżał do Wrześni tylko raz po raz z Warszawy, gdzie mieszkał i nadal mieszka. Spotykaliśmy się tutaj, a on przywoził komplet materiałów do numeru, czyli teksty z ilustracjami. Część fotografii była w wersji elektronicznej, a część w postaci analogowej, więc trzeba było je zeskanować. Do mnie, jako wydawcy, należało „tylko” wszystko to wyprodukować na podstawie z grubsza rozrysowanych przez Zbyszka makiet poszczególnych stron. Ponieważ makiety nie były wyrysowane co do milimetra, to osoba łamiąca numer miała w tym wszystkim trochę swobody. Od początku zajmował się tym Przemysław Nowaczyk, pseudonim Glonek, który stworzył szatę graficzną pierwszych numerów. Siłą rzeczy on wkładał w graficzną zawartość numeru więcej niż ja. Ja, jeżeli już, zajmowałem się raczej redagowaniem tekstów, które niekiedy wymagały czujnego oka korektorskiego i chociażby wyłapywania literówek. Nie było też problemu, gdy dokłada-

łem do numeru jakiś swój tekst. Pod tym względem Zbyszek był raczej otwarty na propozycje. Nie ulega także wątpliwości, że zawartość kolejnych numerów nieco ewoluowała, bo robiło się numer nie tylko z tego, co dostarczali autorzy, ale także zaczynaliśmy celować w konkretne tematy. Dlatego ja też z czasem coraz śmiej włączałem się we współpracę merytoryczną ze Zbyszkiem, bo mnie „Kwartalnik” zwyczajnie uczył myślenia o fotografii.

**– Kim byli autorzy pierwszych tekstów, jakie pojawiały się na łamach „Kwartalnika”?**

– Przede wszystkim byli to różni znajomi Zbyszka Tomaszczuka, o których on wiedział, że mu nie odmówią. Potem i ja, poprzez wyjazdy na różne ważne zdarzenia fotograficzne, zaczynałem nawiązywać własne kontakty, dzięki czemu poszerzał się krąg autorów.

**– Pierwszy numer został wydrukowany i... co dalej? Dokąd trafił nakład?**

– Priorytetem było, aby trafić z nakładem do EMPiK-u. I to się nam udało, choć przy pierwszym numerze zawsze jest ten problem, że nikt (poza wydawcą) nie wie, o czym jest mowa. Ostatecznie podpisaliśmy umowę ze spółką POLPERFECT, która zaopatruje EMPiK w prasę i czasopisma. Poza tym celowaliśmy z nakładem w galerie, muzea i lepsze księgarnie na terenie całego kraju. Szukaliśmy takich miejsc, do których, jak nam się zdawało, pismo powinno trafić. Z każdym numerem tych miejsc przybywało.

**– Jaka była reakcja środowiska na pierwszy numer „Kwartalnika Fotografia”?**

– Do dzisiaj pamiętam reakcję Janusza Nowackiego, który zobaczył na okładce cenę 20 złotych i powiedział tylko: „Za drogi”. Mogło się wydawać, że 20 złotych to dużo, ale to było po pierwsze 20 złotych raz na kwartał, a po drugie cena ta była nieporównywalna z cenami podobnych czasopism na zachodzie Europy, które kosztowały dużo więcej, choć były tylko czarno-białe. A my za 20 złotych oferowaliśmy pełen kolor. Od razu też dodam, że nigdy nie oszczędzałem na poligrafii. Zawsze musiały to być najlepsze materiały drukarskie, na jakie było nas w danym momencie stać. I najlepsza jakość, jaką mogliśmy osiągnąć na maszynie. Do tego dochodził najlepszy papier. Nakład pierwszych numerów wyniósł 3000 egzemplarzy, co było wysokim nakładem, ale ponieważ sprzedawaliśmy ponad 2000 tysięcy, to wynik finansowy był bardzo dobry. Pismo było wtedy rentowne, bo autorzy nie dostawali żadnych honorariów. Nawet redaktor naczelny dostawał za swoją pracę jakieś symboliczne tylko wynagrodzenie, które sprowadzało się do pokrywania jego kosztów własnych wynikających z działalności na rzecz „Kwartalnika”.

**– Była to więc dosyć spontaniczna przygoda intelektualna i artystyczna całego środowiska zaangażowanego w wydawanie pisma.**

– I jeśli dobrze pamiętam, to wówczas było wielu chętnych do współpracy. Ludzie chcieli pokazywać się w naszym „Kwartalniku”, bo innych pism tego typu wtedy prawie że nie było. Owszem, istniał już wtedy „Format”, ale „Format” ukazywał się rzadko i fotografii zazwyczaj poświęcał jeden numer w roku. A myśmy ostro ruszyli z kopyta i regularnie co kwartał czytelnicy dostawali nowy numer.

**– Powiedziałeś, że nie było dyskusji i sporów, jeśli chodzi o zawartość kolejnych wydań, ale coś w tej materii musiało**

**być priorytetem redakcji, czy choćby redaktora naczelnego.**

– Pamiętam, że dla Zbyszka istotne było, aby na łamach pisma zdawać sprawę z tego, co najważniejsze w fotografii, aby pisać o najważniejszych imprezach, festiwalach, wystawach i wszelkich tego typu sprawach. Poza tym od początku widoczny był w piśmie rys programowy, który zakładał pokazywanie fotografii z byłych krajów socjalistycznych Europy środkowej i wschodniej. I trudno się temu dziwić, bo Zbyszek na niwie fotograficznej miał świetne kontakty z Czechami, Słowakami, Litwinami i Rosjanami. Mnie, jako wydawcy, to się zdecydowanie podobało, bo w ten sposób wykluła się ogólniejsza koncepcja pisma jako pomostu między Wschodem a Zachodem. I ta koncepcja, przy wszystkich innych zmianach, jakie potem zaszły w piśmie, przetrwała do samego końca.

**– I to był świetny pomysł na pismo, które miało światu coś konkretnego do zaoferowania, poza bardzo mądrymi przemyśleniami natury ogólnej.**

– Pomysł był dobry, bo nikt inny poza nami tego nie zrobił. Czesi na przykład tego nie zrobili, bo są zainteresowani promocją tylko własnej fotografii. Tak więc mieliśmy pomysł na pismo, który sprawdził się. Dzięki temu szybko poszerzył się krąg naszych czytelników. Dość szybko też, bo już w drugim numerze, pojawił się w gronie piszących autorów Bogdan Konopka. Dzięki niemu dostaliśmy okno na świat Zachodu. O Bogdanie Konopce pierwszy raz usłyszałem chyba od Janusza Nowackiego. Było to jeszcze w latach 90., kiedy jeździłem z Erykiem Zjeżdżałką do Galerii pf. To tam poznawało się najważniejszych polskich fotografów. Zresztą Janusz zrobił w Domu Bretanii własną wystawę prac, którą zatytułował „Śladami Bogdana Konopki”. Tak więc szybko poznałem fotografie Bogdana, a potem nagle okazało się, że jest on także auto-

rem świetnych tekstów, które wносиły do „Kwartalnika” fotograficzny powiew Zachodu. A chcąc konsekwentnie realizować tak uzgodnioną i sprawdzającą się w praktyce koncepcję pisma, zaczęliśmy szukać kolejnych autorów.

**– W ten sposób na łamach pojawiali się autorzy z kręgów akademickich, którzy śledzili i badali stan fotografii niejako z zawodowego obowiązku.**

– Tak rzeczywiście było. Ale za tym szły głoszone tu i ówdzie zarzuty pod naszym adresem, że tworzymy czasopismo zbyt mądre, w którym o fotografii mówi się zbyt hermetycznym językiem. Pytano nas niekiedy, dla kogo jest to czasopismo i czy aby nie wycinamy sobie w ten sposób licznych środowisk zaawansowanych fotoamatorów? Pytano nas także, dlaczego wycinamy sobie z kręgu odbiorców ludzi wiernie stojących przy estetyce FIAP-owskiej? Wiadomo, że chodziło o ładną fotografię, przy której to, co publikowaliśmy u nas, było dla masowego odbiorcy zbyt awangardowe. Mówiąc krótko, zarzuty pod naszym adresem były różne, a i doradców było wielu. Każdy z nich zapewne miał odrobinę racji, ale cóż, nie da się robić pisma o fotografii, które zadowoliłoby wszystkich.

**– Był to czas, gdy pismo okrzepło i mocno weszło w obieg czytelnicy, także w świadomość różnych środowisk fotograficznych. Można już było nieśmiało myśleć o sukcesie wydawniczym. Czy to dodawało ci energii do działania na przyszłość?**

– Lubimy uczyć się rzeczy nowych. Dzięki „Kwartalnikowi” poznawałem ludzi i dobrą fotografię, więc cały czas się uczyłem. Zrozumiałem, że dobrze piszący autorzy propagują dobrą fotografię. I dzięki temu rozwijałem się także jako praktykujący fotograf. To była moja osobista korzyść intelektualna i warsztatowa. Po prostu coraz więcej zaczynałem widzieć i



rozumieć, a to jest zawsze bodziec, który dodaje otuchy i zachęca do dalszych działań. Wszystko to było bardzo inspirujące. We mnie chęć uprawiania stykowej fotografii wielkoformatowej zrodziła się wcześniej, bo już w połowie lat 90. Potem zafascynowała mnie fotografia panoramiczna, którą zobaczyłem u Janusza Nowackiego. Więc pod jego wpływem kupiłem sobie pierwszy aparat do zdjęć panoramicznych. Wszystko to jednak znacznie przyspieszyło, w sensie mojego osobistego rozwoju, gdy wszedłem w „Kwartalnik”, gdy zacząłem jako wydawca i redaktor bywać na dużych i ważnych imprezach fotograficznych, gdy poznawałem nowych świetnych fotografów i nowych świetnych autorów piszących o fotografii. Robienie tego pisma wymagało ode mnie wiedzy na temat tego, co i gdzie się dzieje. Starłem się więc bywać na największych i najważniejszych wystawach w Polsce, choć w ostateczności nie byłem wszędzie. Do dzisiaj na przykład nie byłem w Bielsku-Białej, na tamtejszym Festiwalu, i na Inspi-racjach w Szczecinie.

**– Dosyć szybko tworzy się czołówka autorów piszących o fotografii. Jest w tym gronie, obok Tomaszczuka, także Krzysztof Jurecki – autorytet z wielkim dorobkiem.**

– W przypadku Jureckiego jestem pewien, że propozycja współpracy wyszła od Tomaszczuka, bo ja się wtedy nie zajmowałem tymi sprawami, gdyż owych autorów zwyczajnie nie znałem. Mnie natomiast imponowało, że tutaj, na tych łamach pojawiali się tacy autorzy jak Krzysztof Jurecki. Już wtedy był on nie tylko znanym w kraju krytykiem sztuki, ale także czołowym autorem piszącym o sprawach fotografii. Tak więc byłem wdzięczny Zbyszkowi za to, że przyciąga do czasopisma takich autorów, bo o mnie nikt wtedy nawet nie słyszał. Byłem w branży człowiekiem zupełnie nowym.

**– Co sprawiło, że w końcu jednak pismo zaczęło płacić autorom za teksty?**

– Poza pojedynczymi przypadkami, gdy ktoś oczekiwał od redakcji honorarium, albo gdy trzeba było zapłacić dysponentowi zdjęć, które miały pojawić się obok fajnego tekstu, autorzy uprawiali u nas swoisty wolontariat. Natomiast trzeba było płacić za tłumaczenia tekstów na angielski, bo tego oczywiście nikt nie zrobiłby za darmo. I tak to działało do roku 2008. Regularne wypłaty honorarium zaczęły się dopiero od numeru 28, gdy nie było już z nami Eryka i kiedy to ja wziąłem na siebie obowiązki redaktora naczelnego. Doszedłem wówczas do wniosku, że na wolontariacie daleko się nie zajędzie, zwłaszcza, gdy postanowiłem zamawiać konkretne teksty u konkretnych autorów.

**– Dlatego wcześniej to musiała być niezwykła sytuacja, gdy na przykład piszący do „Kwartalnika” dużo i dobrze Bogdan Konopka robi to dla samej radości tworzenia. Aż trudno w to uwierzyć.**

– Bogdan Konopka czasem nieśmiało wspominał o czymś w rodzaju wynagrodzenia. Rozliczyliśmy się z nim w ten sposób, że wydaliśmy mu książkę, na której, jako wydawnictwo, nie zarobiliśmy. Ten sposób załatwienia sprawy wziął się z tego, że ja przecież miałem poczucie zobowiązania wobec autora, który za darmo dostarcza nam materiały z pierwszej ligi fotograficznej. Czułem, że jakoś to trzeba załatwić, więc zrewanżowaliśmy mu się książką. Ale tu trzeba wspomnieć, że brak honorariów nie wynikał z naszego skąpstwa. Po prostu nie było na to pieniędzy, a wpływy ze sprzedaży szły na pokrycie kosztów poligrafii.

**– A pojawiające się w piśmie reklamy nie wspomagały was?**

– To były groszowe reklamy, z których finansowo niewiele wynikało (na przykład całostronicowa reklama za 1000 złotych), a po drugie to były często bartery z organizatorami imprez i właścicielami szkół fotograficznych oraz z wydawcami innych czasopism o sztuce. Bardziej, niż o zysk, chodziło nam wtedy o pokazanie prawdziwym reklamodawcom, że w piśmie artystycznym może funkcjonować profesjonalna reklama. Jako wydawca czyniłem różne starania w domach mediowych i agencjach reklamowych, aby pozyskiwać reklamy dochodowe, ale marketingowcy z tych firm twierdzili, że przy tak niskim nakładzie, jak nasz, pozyskanie dobrych reklam jest praktycznie niemożliwe.

**– Czy zatem, w okolicach dziesiątego numeru zdałeś już sobie sprawę z faktu, że uzyskanie czystej rentowności „Kwartalnika Fotografia” jest niemal niewykonalne?**

– Oczywiście, że ta prawda do mnie docierała. Stąd też cały czas trwały próby znalezienia takiego modelu, który zapewniłby piśmie samowystarczalność. Przede wszystkim było to szukanie dotacji. I to się niekiedy udawało, bo ministerstwo od czasu do czasu dawało nam na ten cel jakieś pieniądze. Mieliśmy też kontakt z papiernią Arctic, która raz po raz zostawiała u nas paletę papieru. To wszystko jednak tylko łagodziło rzeczywisty ból istnienia, bo trzeba pamiętać o jednej rzeczy, że połowę ceny naszego czasopisma w realnej sprzedaży zabierali dystrybutorzy. Bez wdawania się w szczegóły, z dwudziestu złotych za sprzedany egzemplarz dla nas zostawało dziesięć. A ponieważ oni sami „Kwartalnik” brali w komis, to niczego nie ryzykowali. Tak więc z biedą starczało to na poligrafie, a czasem i nie wystarczało. Ten permanentny deficyt finansowy czasopisma trwał więc do samego końca. A nie był on w zasadzie możliwy do precyzyjnego wyliczenia. Poza tym wolałem nie wiedzieć, ile konkretnie dokładamy do tej przyjemności. Ciągle jednak liczyliśmy na poprawę sytuacji, wierząc w to, że

pismo na dorobku musi mieć czas na mocne ugruntowanie swojej pozycji. Więc czas mijał, a my żyliśmy nadzieją na lepsze jutro. Dzisiaj, gdy patrzę na to już z pewnego dystansu, zdaję sobie sprawę z faktu, że nie mieliśmy sprawnej maszynyki sprzedażowo-marketingowej i promocyjno-dystrybucyjnej. Liczyliśmy też na prenumeratorów, ale przez całe te trzynaście lat nigdy nie zdobyliśmy ich więcej niż dwustu. Bardzo różnie z tym bywało. Potem okazało się, że osoba, która się tym u nas zajmowała, nie robiła tego zbyt dobrze. Były więc ciągle jakieś zgryzoty, zwłaszcza gdy okazało się, że nie kupują i nie czytają nas studenci szkół fotograficznych. Zadawaliśmy sobie pytanie: jeśli nie oni, to kto ma w ostateczności czytać „Kwartalnik Fotografia”? Nie pomogły nawet duże zniżki dla studentów tych szkół. Tak więc ta grupa potencjalnych odbiorców albo nas nie czytała, albo robiła to nieregularnie. Podobnie było z wykładowcami tych szkół i uczelni. Nie raz przyłapywaliśmy któregoś z owych wykładowców na tym, że nie zna zawartości „Kwartalnika”, nie przegląda go, a nawet nie wie o jego istnieniu. Stąd też w pewnym momencie pojawiały się pytania w rodzaju: „Komu to jest potrzebne?” lub „Dla kogo my to robimy?”. Paradoksalnie najczęściej pochwał pod adresem „Kwartalnika” przychodziło z zagranicy. Pozytywne głosy stamtąd pojawiły się zwłaszcza wtedy, gdy sporą część zawartości pisma tłumaczyliśmy już na angielski. Gratulowano nam pomysłu i wysokiego poziomu. To się jednak nie przełożyło na sprzedaż poza granice Polski, ponieważ nie mieliśmy za granicą własnej dystrybucji. Dzisiaj wiem, że gdybyśmy zrobili pełną dwujęzyczną wersję „Kwartalnika”, czyli polsko-angielską, to na pewno dobrze byśmy na tym wyszli.

– **Przy założeniu, że czasopismo jest regularnie sprzedawane w wielu krajach Europy. Były na to szanse?**

– Okazało się, że nie ma w Polsce firmy, która zajmowałaby się profesjonalną dystrybucją czasopisma za granicą. Różni

polscy wydawcy jakimiś prywatnymi kanałami załatwiali sobie dystrybucję czegoś tam, gdzieś tam, ale nikt tego nie podejmował się na większą skalę, bo nie było tego komu zlecić. A trudno, żebym ja osobiście jeździł po księgarniach Europy zachodniej i wciskał tam właścicielom moje czasopismo, które faktycznie mogło być dla Zachodu oknem na świat fotografii polskiej i wschodnioeuropejskiej. A gdyby to się nawet udało, to dwujęzyczna wersja „Kwartalnika” musiałby mieć przynajmniej 10 tysięcy nakładu, a nie dwa, dwa i pół tysiąca. Trzeba by więc w to wszystko najpierw zainwestować spore pieniądze, aby potem obniżyć koszt jednostkowy egzemplarza i zacząć funkcjonować jako regularne czasopismo dwujęzyczne. Gdyby przydarzyło się to dużemu wydawnictwu, które stać na nakłady finansowe w promocję i dystrybucję, to taki „Kwartalnik”, jak nasz, miałby spore szanse powodzenia na rynku europejskim. Jestem przekonany, że nasze czasopismo, na takim poziomie merytorycznym jaki osiągnęliśmy, zwłaszcza jeśli chodzi o teksty, ale także gdy mówimy o warstwie wizualnej, na Zachodzie by się przyjęło.

### – A w Polsce?

– W Polsce się nie przyjęło. A dlaczego się nie przyjęło? Nie wiem. Nie znam prostej odpowiedzi na to pytanie. Może tajemnica tkwi w tym, że ono jednak trochę się w Polsce przyjęło, ale wszyscy (z małymi wyjątkami) chcieliby je dostać za darmo. A mnie na to nie było stać, żeby egzemplarze „Kwartalnika” rozdawać. Nie chcę jednak narzekać na rodzimego odbiorcę, bo z narzekania nic nie wynika. Po prostu pewnego dnia dotarło do mnie, że młodzi (choć nie tylko młodzi) nie czytają (i nie czytali w przeszłości) czasopism poświęconych fotografii, bo interesują się tylko swoją własną fotografią. A skoro jest tak i nie zapowiada się, żeby było inaczej, to musiałem „Kwartalnik” zamknąć.

– Ale zanim go zamknąłeś, to po drodze, przez te trzynaście lat, zdarzyło się w nim wiele ciekawych rzeczy.

## II

– Do numeru 9 stopka redakcyjna „Kwartalnika Fotografia” co prawda nie poraża bogactwem nazwisk, ale imponuje stabilnością. Redaktorem naczelnym jest Zbigniew Tomaszczuk, ty jesteś jego zastępcą. Pojawia się też drugi zastępcą naczelnego, czyli Ireneusz Zjeżdźałka, który wcześniej – obok Konopki i Wojciechowskiego – należał do grona stałych współpracowników. Nagle, w numerze 10, znika ze stopki funkcja redaktora naczelnego, a w to miejsce pojawia się fraza *Redaguje zespół: Waldemar Śliwczyński, Zbigniew Tomaszczuk, Ireneusz Zjeżdźałka*. Ten stan trwa do numeru 15, kiedy to ze stopki redakcyjnej znika nazwisko Waldemara Śliwczyńskiego. Natomiast w numerze 16 znika także nazwisko Zbigniewa Tomaszczuka i pojawia się nowy redaktor naczelny, czyli Ireneusz Zjeżdźałka. Rozrasta się także grupa stałych współpracowników: Marek Janczyk, Krzysztof Jurecki, Bogdan Konopka, Elżbieta Łubowicz, Maciej Szymanowicz, Krzysztof P. Wojciechowski, Vladimir Birgus, Irmina Czmyriewa, Holly Lee.

– Eryk był obecny w piśmie od pierwszego numeru jako autor. On pracował wtedy na etacie u Janusza Nowackiego w Galerii p.f., czyli w C.K. Zamek. A my obaj znaleźliśmy się i przyjaźniliśmy od wielu lat. Wspólnie działaliśmy we Wrześni na rzecz animowania życia fotograficznego, między innymi poprzez Grupę Twórczą „Wrześnica”. Dla mnie było więc oczywiste, że nasze prywatne spotkania i rozmowy krążyły nie tylko wokół fotografii i naszych działań fotograficznych, ale także wokół tego, co dzieje się w „Kwartalniku”. Tak się składało, że

Eryk miał coraz więcej pomysłów na pismo oraz coraz więcej uwag krytycznych wobec tego, jak to pismo prowadzi Zbyszek. I to właśnie Eryk nade mną pracował w tej kwestii. Ura-  
biał mnie do swoich wizji i koncepcji.

**– Co konkretnie Zjeżdżalka zarzucał Tomaszczukowi?**

– Krytykował Zbyszka za to, że ten wykorzystuje łamy „Kwartalnika” do autopromocji, do swoich celów, że lansuje w piśmie swoich podopiecznych i przyjaciół. Miał też pretensje do Zbyszka, że lansuje ponoć pewnych autorów, których lansować nie warto, a jednocześnie w ogóle nie myśli o sprawach wydawniczych, choć przebywa stale w Warszawie, gdzie jest dostęp do reklam, do potencjalnych czytelników i atrakcyjnych punktów sprzedaży oraz do instytucji i pieniędzy, którymi te instytucje dysponują.

**– Zarzucał mu więc, że nie poczuwa się do obowiązków redaktora naczelnego, który powinien być także po części menadżerem.**

– Tak to mniej więcej można streścić. Ale to nie wszystko, bo Eryk zaczynał także głośno promować swoje własne koncepcje graficzne związane z pismem. Twierdził, że wie, jak można poprawić jego wygląd. A ja na to wszystko mu pozwalałem. Pozwalałem mu, żeby się twórczo „wtrącał” w sprawę pisma. I to właśnie w numerze 9 za sprawą Eryka pojawiła się prezentacja według nowej koncepcji graficznej, czyli jedno zdjęcie na całej stronie. W ten sposób prezentacje stawały się bardzo rozbudowane. W czasach, gdy Zbyszek decydował o sposobach prezentacji fotografów, było to łamanie raczej gazetowe, a Eryk zmienił to na łamanie katalogowe. I dlatego te prezentacje wyglądały jak katalogi wystaw. A brało się to z tego, że on w Galerii pf brał udział w projektowaniu i produkcji katalogów. Być może miało to związek także z Konopką,

który dając nam bardzo dobre zazwyczaj materiały chciał, aby one w określony sposób zostały w „Kwartalniku” zaprezentowane. Chodziło głównie o to, aby dobry autor dostał więcej stron na prezentację swoich fotografii. I trudno się z tym nie zgodzić. W efekcie, gdy Zbyszek przyjechał na korektę kolejnego numeru i zobaczył zupełnie inaczej wyglądające pismo, to zwyczajnie zbaraniał. Był zapewne zdziwiony, że nikt tego z nim nie konsultował, a poza tym, ta nowa jakość graficzna prawdopodobnie mu się nie podobała. Nie potrafił tego zaakceptować.

**– I nie chciał się być może pod tym podpisać. Nie chciał firmować tej zmiany swoim nazwiskiem.**

– Właśnie. Nie chciał tego zaakceptować jako redaktor naczelny. Mnie to wówczas, mówiąc szczerze, bardzo zdziwiło. Bo co złego było w nowym układzie graficznym? W końcu to ja ponosiłem koszty zwiększenia objętości pisma. Wyobrażałem sobie, że robienie tego pisma ma przynosić wszystkim nam radość, a nie stresy i niepotrzebne kwasy. W sumie jednak chyba z tego właśnie powodu Zbyszek przestał firmować całość pisma swoim nazwiskiem, choć nigdy nie porzucił „Kwartalnika”, nie zrezygnował z działań redakcyjnych. W tym okresie faktycznie pismem zaczął kierować Eryk, choć oficjalnie do stopki redakcyjnej, jako redaktor naczelny, wszedł od numeru szesnastego. Ostatecznie Eryk wprowadził do pisma layout bardzo ascetyczny i... w sumie nudny. Wtedy też trafiłem do Piotra Zdanowicza. To jest świetny grafik. I to on zaprojektował nowy layout, który z małymi modyfikacjami przetrwał od numeru jedenastego do samego końca. Numer jedenasty rozpoczął nową erę „Kwartalnika”. Miał złotą okładkę (dlatego tak dobrze go pamiętamy) i w sporej części poświęcony był fotografii afrykańskiej.



## **– To wygasilo konflikt kompetencyjny między Zjeżdżalką i Tomaszczukiem?**

– Nie było czasu na bezowocne spory. Decyzja o zmianie szaty graficznej zapadła i trzeba było zająć się sprawami, od których naprawdę zależał los pisma. Zanim to jednak się stało, obaj panowie ostro pokłócili się o białego konia na ciemnej okładce numeru dziewiątego. Zbyszek nie mógł przeboleć tej okładki i bardzo był przeciwny temu, jak twierdził, FIAPowskiemu obrazkowi z koniem na pierwszym planie. A ja byłem trochę między młotem i kowadłem, bo to i inne zdjęcia Pentti Sammallahtiego załatwił dla nas Bogdan Konopka, pisząc potem do nich świetny tekst. Mnie jednak i Erykowi te zdjęcia bardzo się podobały, a poza tym Konopce nie wypadało odmówić, skoro zasugerował to zdjęcie z koniem na otwarcie numeru. A nie ukrywajmy, każdy autor chce, aby na okładce znalazła się fotografia z jego artykułu. Summa summarum, kiedy Zdanowicz zabrał się do przebudowy naszego layoutu, z czym nie można było dłużej czekać, to efekt był natychmiastowy. Na pewno samodzielnie by sobie z tym nie poradził ani Glonek, ani tym bardziej Eryk, bo żaden z nich nie był zawodowym grafikiem. Ta nowa szata pisma dobrze, a na pewno lepiej niż poprzednio, sprzedawała treść. Od tego momentu wydawaliśmy „Kwartalnik” na bogato, z ciekawymi eksperymentami formalnymi, z okładkami, które przyciągały oko i tłumaczeniami tekstów na angielski. Tak zaczęła się w piśmie nowa era, można powiedzieć – era Ireneusza Zjeżdżalki.

## **– Tomaszczuk wycofuje wtedy swoje nazwisko ze stopki redakcyjnej, ale nie przestaje pisać dla „Kwartalnika”.**

– Tak to ustaliliśmy, żeby nikt nie czuł się zmarginalizowany, a jednocześnie pismo musiało mieć redaktora naczelnego. Zaproponowałem tę funkcję Zjeżdżalce, który w tym samym

czasie wszedł w ostry konflikt (konflikt narastający od miesiący) z Januszem Nowackim w Galerii pf. Nie znam tej historii z punktu widzenia Janusza, ale Eryk w tamtym okresie stale raczył mnie opowieściami o tym, co złego znowu uczynił mu Nowacki. Musiałem tego słuchać niemal zawsze, gdy spotykałem się z Erykiem. Praca w tej galerii to była dla Eryka super sprawa, bo przecież on tam bardzo się rozwinął, poznał mnóstwo wartościowych i ważnych osób, a poza tym to właśnie w pf-ce zaczął pisać o fotografii i teksty do katalogów. To była dla niego świetna szkoła warsztatu. A poza tym on tam fizycznie wieształ wystawy, aranżował ich układ, nauczył się oprawiać fotografie. Janusz miał w nim duże wsparcie dla swoich działań galeryjnych, a dla Eryka to była pierwsza i od razu ważna szkoła życia fotograficznego. Eryk spędził w tej galerii na etacie pięć pięknych i wartościowych lat, ale minusem tej pracy były codzienne dojazdy z Wrześni do Poznania oraz groszowe zarobki, na poziomie sprzątaczk, choć był pracownikiem merytorycznym. U mnie wtedy nikt tak mało nie zarabiał. Pamiętajmy, że on tę pracę u Janusza Nowackiego dostał po Piotrze Chojnackim, który odszedł z pf-ki na poznańską ASP. Gdy Eryk się o nią wystarał, przy moim drobnym wsparciu (z czego się zresztą bardzo ucieszyłem), był absolwentem Akademii Rolniczej, zapaleńcem, pasjonatem fotografii i kawalerem z dużą ilością wolnego czasu, który szuka dla siebie miejsca w życiu. Tak więc ta praca w Zamku najpierw okazała się wielką przygodą, ale w piątym roku była już dla Eryka nieznośnym ciężarem i źródłem ciągłych żali i utyskiwań. To był moment, gdy on jednocześnie mocno wrastał w „Kwartalnik”, a Zbyszek Tomaszczuk prawie że wycofał się z pisma. Sytuację pisma trzeba było natychmiast ustabilizować, więc zaproponowałem Erykowi stanowisko redaktora naczelnego z zarobkami, które były dwukrotnością jego pensji w C.K. Zamek. Miał u mnie zajmować się tylko „Kwartalnikiem”. Przestał więc dojeżdżać do Poznania i zaczął zarabiać przyzwoite pieniądze. Sytuacja, jak sądzę, była dla niego ra-

czej komfortowa, a ja miałem nadzieję, że on to pismo postawi na nogi w sensie wydawniczym i finansowym, rozwijając i wzmacniając je także merytorycznie.

**– Twoje nadzieje okazały się zasadne?**

– W pewnym sensie tak, bo coś w „Kwartalniku” drgnęło. Na pewno w wymiarze merytorycznym pismo za czasów Zjeżdżałki poszło do przodu i zwiększyło objętość. Miałem w tym jednak swój także udział, bo to ja wymyśliłem „żółte strony”, rodzaj wkładki, którą zapełniały teksty traktujące o historii i teorii fotografii. Wzięło się to z tego, że mnie zawsze interesowała refleksja teoretyczna nad fotografią, ale nie taka, jaką uprawiano w środowisku fotograficznym. Mnie to interesowało z punktu widzenia metodologii nauk humanistycznych. Chciałem więc przyjrzeć się samemu mówieniu o fotografii. Chciałem w ten sposób realizować swoje osobiste zainteresowania, ale to nie do końca mi się udało, bo może niezbyt precyzyjnie określiłem ten temat. Poza tym, sami piszący nie byli zainteresowani takim stawianiem sprawy, bo oni raczej nie rozumieli mojego „problemu badawczego”. Niemniej żółte strony się przyjęły, a najwytrwalej zapełniał je Maciej Szymanowicz. Cały ten blok tekstów wyraźnie oddzielał się od reszty zawartości pisma, a chodziło o to, aby na te strony docierali i piszący, i czytający, których bardziej zajmowała refleksja nad fotografią niż samo jej oglądanie.

**– Rozwój pisma generował kolejne koszty. Radość z jego wydawania musiała być duża, ale oko wydawcy musiało też dostrzegać niepokojące symptomy, jak chociażby brak wzrostu sprzedaży egzemplarzowej, czyli w sumie dokładanie do interesu.**

– Gdy dzisiaj zaglądam do swojego (prowadzonego przez wiele lat) *Pamiętnika Wydawcy*, to widzę, że cały czas przewi-

ja się tam rodzaj troski o kondycję finansową pisma oraz pytanie: Czy warto to robić?, Czy to ma sens? Eryk, już jako redaktor naczelny, też miał różne fazy swojego rozwoju. I też obserwowałam u niego chwile załamania, gdy nie znajdował odpowiedzi na pytanie: Co dalej z tym pismem?, Ku czemu to wszystko prowadzi? Poza tym w nim narastał konflikt wewnętrzny. Odnoszę wrażenie, że on wtedy nie potrafił ostatecznie zdefiniować kwestii: Eryk redaktor i Eryk fotograf. Za brak jasności w tej materii zaczął być atakowany przez Bogdana Konopkę i przez Janusza Nowackiego. Istnieje nawet korespondencja na ten temat między Erykiem a Bogdanem. Ponieważ sprawa niebezpiecznie się zapętlila, musiałem wkroczyć między nich z własnym punktem widzenia, aby wygasić spór. Nie wątpię, że Eryka musiało to bardzo męczyć, więc (jak każdy inny człowiek) zaczął dorabiać ideologię do własnych czynów, aby żyć i pracować z przekonaniem, że tutaj nie zachodzi konflikt interesów. Chciał zapewne wierzyć, że takiego konfliktu w jego przypadku nie ma. To jest zresztą osobny problem natury ogólniejszej. Chcąc go zbadać, trzeba by przyjrzeć się, jak z tym radzili i radzą sobie nadal szefowie innych pism artystycznych, którzy sami uprawiają jakiś rodzaj sztuki.

**– A co z wynikami finansowymi „Kwartalnika”? Jak to wówczas wyglądało?**

– Z finansowaniem pisma stale były kłopoty. Ale wszyscy powtarzaliśmy, że jeszcze tylko ten rok, a potem się zobaczy. Jeśli ostatecznie nie zaskoczymy finansowo, to dajemy sobie z tym wszystkim spokój.

**– Jednak jako wydawca musiałeś mieć własny, racjonalny punkt widzenia na te sprawy.**

– I miałem. I dlatego stale namawiałem Eryka, żeby zacząć płacić wierszówkę autorom tekstów, skoro i tak najdroższa jest poligrafia. Twierdziłem, że wierszówka nie musi być wysoka, ale jeśli w ogóle się pojawi, to wzrośnie jakość pisma, bo wtedy to my będziemy mogli kreować zawartość numeru, a nie lepić numer z tego, co nam autorzy przyślą. Więc ja cały czas naciskałem, żeby płacić autorom, ale on czuł jakiś dziwny opór przed uruchomieniem honorariów. I szczerze mówiąc, do dzisiaj nie rozumiem, dlaczego tak bardzo się przed tym wzbierał.

– **W tym momencie warto chyba przyjrzeć się autorom i zapytać, dlaczego godzili się na coś w rodzaju wolontariatu. Od razu więc pierwsze spostrzeżenie: autorzy z kręgów akademickich wykorzystywali swoje publikacje jako dorobek naukowy, którym i tak musieli się rok po roku wykazywać w swoim miejscu pracy. Więc to im pasowało.**

– Na pewno było tak, jak mówisz. Ten układ pasował obu stronom. Ale bywało i tak, że nieśmiało zamawialiśmy u kogoś coś konkretnego, a potem nie mogliśmy w żaden sposób tego zamówienia wyegzekwować, bo to była dobra wola autorów. Czekaliśmy więc, czekaliśmy, a teksty nie napływały. To był rodzaj bezradności z naszej strony, którą mogły rozładować tylko systematycznie płacone honoraria.

– **A jakie, jeśli pamiętasz, były ogólne odczucia autorów w związku z ich społecznym udziałem w tworzeniu kolejnych numerów pisma? Nie konkretyzowali w żaden sposób swoich oczekiwań finansowych?**

– Oni nigdy wprost nie mówili o pieniądzu, bo to są bardzo kulturalni ludzie, którym chyba nawet nie wypadało upominać się o forszę, ale efekt tego był taki, że spadła nam regularność ukazywania się „Kwartalnika”. Za czasów Tomaszczuka nie

było z tym żadnych problemów, a za czasów Zjeżdżalki regularność kompletnie się rozjechała. Najpierw wydawaliśmy trzy numery w roku, potem tylko dwa, a pod koniec jego rządów na nowy numer czekaliśmy cały rok.

**– I to wszystko było efektem braku tekstów?**

– Na pewno był to jeden z powodów. Rzecz w tym, że gdy Eryk został redaktorem naczelnym, ja sobie sporo obowiązków odpuściłem. Tylko od czasu do czasu miałem ochotę coś napisać do „Kwartalnika” i wtedy wyrażałem jakieś oczekiwania wobec czasopisma. Natomiast faktem jest, że poza tym dawałem Erykowi wolną rękę. I dlatego dzisiaj nie wiem, czy on był aż tak wybredny w sprawie tekstów, że nie przyjmował wszystkiego, co ludzie chcieli mu przysłać, czy raczej w kwestii doboru tekstów nie ulegał swoim mistrzom i mentorom, jak Jurecki i Konopka, którzy coś mu sugerowali lub narzucali, a on się przed tym bronił. Dzisiaj tego już nie rozstrzygnę. Może wreszcie słusznie odrzucał teksty słabsze, a w konsekwencji tych dobrych było za mało na kolejne numery mające się ukazywać w cyklu trzymiesięcznym. Nadszedł taki moment, że pismo naprawdę już było znane i cenione w środowisku, więc za tym szły liczne propozycje kolejnych autorów. Ludzie chcieli się na tych łamach pojawiać ze swoimi tekstami, a potem okazywało się, że nie ma tych łamów czym zapełniać. Nie rozumiałem tego mechanizmu i to mnie wkurzało. Pytałem Eryka wprost: Na co my czekamy?, Dlaczego od pół roku, czy nawet od dziesięciu miesięcy nikt nie widział tutaj nowego wydania „Kwartalnika”? Taka sytuacja obciążała wydawnictwo finansowo, bo koszty stałe (jak choćby etat Eryka) istniały, a nie było żadnych wpływów ze sprzedaży pisma. Ja mu płaciłem za pracę, a efektów tej pracy nie było widać. W efekcie, ratując finanse „Kwartalnika Fotografia”, podjąłem decyzję, żeby Eryk został zastępcą redaktora naczelnego w tygodniku „Wiadomości Wrzesińskie”. Dzięki temu w

rozliczeniach wewnętrznych mogłem zdjąć połowę jego pensji i przerzucić ją na „Wiadomości”. I wtedy to lepiej wyglądało, ale tylko na papierze, bo kolejne numery „Kwartalnika” pojawiały się coraz rzadziej. On chyba przeżywał w tym czasie jakieś rozterki wewnętrzne, bo być może nie wiedział, w jakim kierunku dalej to czasopismo prowadzić. A na pewno, bo to było widać gołym okiem, miał jakiś okres zniechęcenia, czy wręcz – nie bójmy się tego słowa – okres twórczego i redakcyjnego wypalenia.

**– To się zdarzało i nadal zdarza najlepszym nawet artystom i redaktorom.**

– I właśnie dlatego zapewne coraz rzadziej czytelnicy dostawali nowe numery. Z drugiej jednak strony, mimo tego kryzysu, inicjowałem różne inne działania, które zazwyczaj kosztowały, ale które miały uatrakcyjnić zawartość merytoryczną czasopisma, a nie tylko szatę graficzną. Zawsze bowiem zależało mi na tym, aby „Kwartalnik” rozwijał się w swej zawartości i otwierał na nowe obszary przekazu. Doprowadziłem więc do tego, że kolejne numery ukazywały się wraz z płytami DVD, na których zarejestrowano jakieś ważne lub bardzo interesujące zdarzenia fotograficzne. Na pierwszej takiej płycie był pokaz wideo z rewelacyjnej wystawy Izabeli Gustowskiej, której wernisaż odbył się w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Działo się to wtedy, kiedy byłem wkurzony na Eryka o to, że nie dał w „Kwartalniku” nawet najmniejszej wzmianki o moim największym wówczas sukcesie fotograficznym, czyli o udziale w oficjalnym programie wielkiego, naprawdę porządneho festiwalu fotografii we Francji. W moim piśmie, wydawanym za moje pieniądze, nie było na ten temat ani słowa. Nie napisał o tym nawet jednym zdaniem w kronice, gdzie pisało się o najróżniejszych wystawach bardzo różnej rangi. A ja widocznie, według pana redaktora naczelnego

go, nie zasługiwałem na najmniejszą nawet wzmiankę. Wyobraź więc sobie, jak mnie to musiało stresować.

**– To są przykre sytuacje, gdy takie sprawy trzeba omawiać z najbliższym współpracownikiem, a w tym konkretnym przypadku, z wieloletnim przyjacielem.**

– To było dla mnie straszne przeżycie, które jednak podziało na mnie otrzeźwiająco. Jak to jest, pytałem sam siebie, że wszyscy w koło mają z tego pisma jakieś korzyści, a ja mam być tylko finansującym to wydawcą bez prawa głosu? Skoro tak, pomyślałem, to wracam do stopki redakcyjnej i znowu chcę mieć wpływ na merytoryczną zawartość „Kwartalnika”. W pierwszym odruchu przekazałem panu redaktorowi trzy swoje teksty i powiedziałem, że chcę, aby ukazały się w najbliższym numerze. I nie pytałem go już o żadne jego zdanie w tej materii. Wtedy też, po obejrzeniu świetnie zaaranżowanej wystawy Izabeli Gustowskiej, wymyśliłem te płyty DVD, o których już wspomniałem.

**– A ta pierwsza skąd się wzięła, czy raczej jak trafiła do „Kwartalnika”?**

– Na tej wystawie Izabeli Gustowskiej kupiłem katalog, a w nim znalazłem płytę DVD. Gdy wróciłem do domu i przejrzałem jej zawartość, pomyślałem, że skoro taka płyta już istnieje, to czemu by nie przenieść jej także do naszego czasopisma. I tak się też stało. Oni dali nam gotowy materiał, a myśmy za nasze pieniądze tę płytę powielili. W ten sposób pojawiła się w piśmie nowa jakość, która bardzo mnie cieszyła. A cieszyła, bo to był chyba ten czas, kiedy istniał już „Pozytyw”, który był pismem trochę o sprzęcie fotograficznym, ale i z większymi ambicjami w postaci niezłych prezentacji dobrej fotografii oraz porządnymi, choć zazwyczaj krótkimi, tekstami. W ten sposób wytworzyło się coś na kształt korespondencyjnej



rywalizacji między „Pozytywem” a „Kwartalnikiem Fotografia”. Pismo to, ten nasz konkurent, najpierw jako „Foto Pozytyw” ukazywało się w kręgu łódzkiej Filmówki i w mocnym fotograficznie środowisku Łodzi, a potem przejął to Gudzowaty. Więc myśmy się w pewnym momencie ścigali z finansowym kolosem, któremu pod tym względem nie dorastaliśmy do pięt. On mógł zrobić pismo na najwyższym światowym poziomie, a jednocześnie tanie dla odbiorcy. Nie zmienia to jednak faktu, że my pierwsi w roku 2007 poszliśmy w kierunku łączenia w piśmie dwóch różnych mediów – analogowego i cyfrowego. Jednocześnie w tym samym numerze znalazło się moje, bardziej dziennikarskie niż artystyczne, sprawozdanie z kolejnej odsłony Festiwalu „Transphotographiques”, na który zaproszono mnie ponownie, ale już jako redaktora „Kwartalnika Fotografia”. Jednym słowem zacząłem odważniej wchodzić w pismo merytorycznie, także poprzez własne teksty.

**– Nie połączyliście już jednak na dłużej z Erykiem sił twórczych w redagowaniu pisma, bo Eryk zaczyna chorować.**

– No tak, w roku 2008 już go w redakcji prawie że nie ma, a w lipcu zostaje sam. Numer poświęcony w połowie jemu powstał dość szybko i zakończył pewien etap historii pisma. Ponieważ jednak nie było czasu na rozpaczliwe gesty, już jesienią tego roku zorganizowałem we Wrześni spotkanie głównych naszych autorów. Chciałem się z nimi wspólnie zastanowić nad kwestią, co dalej z pismem, bo nie zakładałem możliwości, że po śmierci Eryka „Kwartalnik” przestaje się ukazywać.

**– Sygnał z twojej strony był w tej kwestii bardzo wyraźny, bo w stopce redakcyjnej numeru 26-27, który w połowie redakcja poświęciła Ireneuszowi Zjeżdźcalce, występujesz już jako redaktor naczelny, a ponadto do stopki wchodzi także twoja córka Aleksandra jako sekretarz redakcji.**

– Porozmawialiśmy wtedy parę godzin o przyszłości „Kwartalnika”, ale na pewno z mocnym postanowieniem utrzymania pisma przy życiu.

**– Z jakim uczuciem, jako wydawca, objąłeś kierownictwo w „Kwartalniku”? Mówiąc krótko, w jakim stanie było pismo, które przejąłeś po Tomaszczuku i Zjeżdźalce?**

– Moim zdaniem przejąłem pismo w dobrym stanie, czyli rozkręcone, znane, o pewnej renomie, chociaż jego nakład był marny, bo za czasów Eryka realna sprzedaż „Kwartalnika” się zmniejszała, mimo że był coraz grubszy i oferował czytelnikom coraz więcej, za ciągle tę samą cenę. A koszty ponosiliśmy większe, bo trzeba było płacić za tłumaczenia tekstów na angielski i za płyty DVD, które na stałe weszły do oferty czasopisma. Zatem z biznesowego punktu widzenia to był absurd. Takie pismo nie miało prawa istnieć. Eryk zdążył jeszcze uruchomić mechanizm pozyskiwania dotacji, które nieco łagodziły ból deficytu. Dzięki jego wcześniejszym staraniom wiedziałem, gdzie szukać tych pieniędzy. Ostatecznie wydawało się, że przed „Kwartalnikiem” otwiera się jakaś przyszłość. Dla mnie wizja tej przyszłości była ważna, bo uważałem, że warto dalej to pismo redagować, zwłaszcza, że chciałem to robić, chciałem zmierzyć się z tym problemem już jako redaktor naczelny. A poza tym czułem się już merytorycznie na siłach, aby pociągnąć to pismo pod swoim nazwiskiem.

### III

**– Z czym się to dla ciebie wówczas wiązało, poza oczywiście dodatkowymi obowiązkami?**

– Przede wszystkim towarzyszyły mi w tej sprawie mieszane uczucia. Z jednej strony żal po stracie kolegi i śmierć młodego

człowieka, co zawsze jest zdarzeniem bardzo smutnym, a z drugiej strony otwierały się przede mną nowe przestrzenie Ikara. Nowe wyzwanie. Co tu dużo gadać... pomieszany smutek z radością. Ale wróćmy do jesiennego spotkania autorów „Kwartalnika”. Byli na nim tylko ci, którzy mogli przyjechać, czyli głównie autorzy z Polski. Pamiętam, że na pewno na to spotkanie dotarli: Karolina Lewandowska, Lech Lechowicz, Krzysztof Jurecki oraz najprawdopodobniej Elżbieta Łubowicz i Marek Janczyk. Reszta osób, jeśli były, wypadła mi z pamięci. Poza zorganizowaniem tego spotkania porożysłałem też maile do współpracowników zagranicznych, czyli do Irminy Czmyriewej, Vladimira Birgusa i do Bogdana Konopki.

**– Podczas tego spotkania pojawiły się jakieś ogólniejsze refleksje dotyczące zawartości „Kwartalnika”?**

– Jeżeli już, to tylko w kontekście przyszłych wydań. Interesowało nas przede wszystkim to, co jest przed nami. Na pewno jednak wszyscy uznali, że koncepcja pisma, jako pomostu między Wschodem a Zachodem, jest ze wszech miar słuszną. Stało więc na tym, że nadal kładziemy główny nacisk na fotografię polską, ale nie zaprzestajemy prezentacji dobrej fotografii z Czech, Słowacji, Litwy, Rosji i Ukrainy. Poza tym mówiliśmy o współpracy z wyższymi szkołami fotograficznymi i budowaniu dystrybucji na zachodzie Europy, co się jednak nie udało. A potem wszyscy się rozjechali, więc trzeba było zakasać rękawy i brać się do tworzenia nowych numerów. To wtedy także zapadła decyzja, że zaczynamy płacić honoraria tym autorom, na których nam zależy. Wśród pomysłów, które nie znalazły odbicia w redakcyjnej rzeczywistości, znalazł się i taki, żeby wydawać numery monograficzne, poświęcone fotografii jednego kraju. Zacząć mieliśmy od Czech albo od Słowacji. Chodziło o to, aby pokazać to, co aktualnie w danym kraju jest najciekawsze i najważniejsze w fotografii.

Zadanie ambitne, ale trudne do realizacji. I to akurat w sumie się nie udało.

– **Do takich przedsięwzięć trzeba by mieć swoich ludzi z danego kraju, którzy zrobiliby to tam, na miejscu, a do Wrześni przywozili lub przysyłali gotowe materiały.**

– I tak właśnie to miało wyglądać, ale z różnych powodów nie wszystko się udało, więc numery monograficzne się nie pojawiły. Natomiast po Eryku odziedziczyłem Darię Kołacką, świetną autorkę, która pracuje na uczelniach w Szwajcarii. Jej chłopak natomiast realizował filmy-reportaże o fotografach, które my potem w wersji DVD umieszczaliśmy w „Kwartalniku”. To była fajna sprawa.

– **Nowy naczelny, nowi autorzy, nowe pomysły, ale i nowi ludzie w zespole redakcyjnym. Myślę przede wszystkim o Aleksandrze Śliwczyńskiej-Kupidurze, sekretarzu redakcji.**

– Moja córka weszła do redakcji wraz ze mną po śmierci Eryka. Ona najpierw skończyła kulturoznawstwo, a potem fotografię na ASP w Poznaniu. A potem jeszcze zrobiła podyplomowe studium z polityki wydawniczej na Uniwersytecie Warszawskim. To ona wprowadziła nowe środowiska do „KF”-u. Ona też prowadziła cykl Portfolio Młodych, a także zaproponowała paru młodych autorów, na przykład Kubę Ryniewicza.

– **A Adam Mazur?**

– On trafił na nasze łamy jeszcze za czasów Eryka. Był to autor bardzo aktywny. Dostarczał dużo interesujących materiałów. Ja natomiast reaktywowałem współpracę ze Zbyszkiem Tomaszczukiem, dzięki czemu ponownie zaczął dostarczać nam swoje teksty. W sumie więc z jednej strony konty-

nuowałem linię programową rozpoczętą przez poprzedników, a z drugiej strony wnosiłem do pisma swoje pomysły. Faktem jest, że nie zawsze udawało mi się je zrealizować w taki sposób, w jaki bym chciał, głównie z przyczyn finansowych. Jeśli jednak miałbym mówić o różnicach między moją koncepcją pisma, a tym co prezentowali Tomaszczuk i Zjeżdżałka, to ja z uwagi na to, że jestem zawodowym redaktorem prasowym, za którym stoją lata praktyki i doświadczeń, chciałem, aby „Kwartalnik” opierał się bardziej na standardach prasy ogólnoinformacyjnej i tygodników opinii. Natomiast Tomaszczuk i Zjeżdżałka opierali swoje koncepcje pisma na tradycji pism artystycznych. Czyli można powiedzieć, że oni uprawiali w piśmie eseistykę, prezentowali zbiór esejów na temat różnej twórczości fotograficznej. Ja chciałem odejść od tego. Dla mnie ideałem byłoby pismo, w którym pojawia się temat przewodni. Temat wszechstronnie potraktowany. Najbliższym tego ideału, który chciałem realizować, choć nie do końca się to udało, były dwa numery tematyczne: jeden o śmierci (*numer 35 – red.*) i drugi, o Afganistanie (*numer 39, ostatni – red.*). Mówiąc krótko, chciałem rozszerzyć tematykę pisma i wyjść poza zakłęty krąg tak zwanej fotografii artystycznej lub kreatywnej. Fotografii akademickiej i galeryjnej chciałem przeciwstawić fotografię reporterską, która owszem, pojawiała się w piśmie, ale nigdy nie miała w nim swojego stałego miejsca. Myślałem o tym, bo uważam i uważałem tak wtedy, że fotoreporterzy, którzy niejednokrotnie wychodzą poza fotografię czysto prasową w stronę dokumentu, powinni mieć więcej miejsca w „Kwartalniku”. Dlatego też nawiązałem współpracę z Moniką Piotrowską, która organizowała w Poznaniu Festiwal Fotodokumentu, i z portalem „5Klatek” Mariusza Foreckiego. Szukałem po prostu nowych autorów i nowych obszarów.

**– Gdy przegląda się twoje już numery, widać wyraźną zmianę jakościową w zawartości pisma. Ja, wtedy jeszcze**

**jako anonimowy czytelnik, odczuwałem to jako coś w rodzaju świeżego powiewu treści i formy.**

– Te różne pomysły próbowałem sprzedać dużo wcześniej i Tomaszczukowi, i Zjeżdźtałce, ale oni jakoś na moje sugestie nie reagowali. Chyba nie podobały im się te pomysły. Zawsze czułem, że takie pismo powinno być opiniotwórcze, a nie tylko sprawozdawcze. Chciałem więc, żeby sposób pisania do „Kwartalnika” był odważniejszy, bo często te eseje na temat twórczości fotografów były pisane językiem „historyczno-sztucznym”. Zależało mi na tym, aby teksty w „Kwartalniku” były pisane dla szerszego odbiorcy, co nie znaczy, że głębszego czy gorszego niż historyk sztuki. Język tego pisma miał być wyrazistszy. A przynajmniej ja tak sobie to wyobrażałem. I wyobrażałem sobie jeszcze, że autorzy tych tekstów nie będą bać się ocen. A tak właśnie działa się do tej pory – autorzy większości tekstów unikali jakichkolwiek ocen. Uważam natomiast, że krytyka artystyczna jest od tego, aby oceniać. Powinna z jednej strony objaśniać, o co chodzi, jeśli sam obraz tego nie pokazuje, wyrysować jakieś pole interpretacyjne, ale też chce jako czytelnik poznać opinię, ocenę tego, kto daną recenzję pisze, kto wypowiada się o cudzej twórczości. Ja chcę się czasem z tymi opiniami nie zgodzić, chcę móc wejść w polemikę wewnętrzną, ale chcę te jego oceny wprawdzie poznać. Krytyk ma mi daną twórczość umiejscowić w historii fotografii, wskazać na konteksty, jeśli takowe istnieją. Reasumując... grzeczne pismo, to nudne pismo. Ową „nudę” przegoniłem też z okładki, zatrudniając do projektowania kolejnych jej wydań grafika Tomka Wojciechowskiego. On przy okazji odchudził layout, jaki został po Eryku. To był okres, gdy szykowaliśmy się do całkowitego odnowienia layoutu i stworzenia nowej ramówki pisma. Dzięki temu można było pismo unowocześnić i wprowadzić do niego nowe rubryki. Niektórzy uważali, że prezentujemy bardzo zachowawczą formułę pisma starego

typu. I dlatego dziwił ich fakt, że ktoś to jeszcze wytwarza, i że są ludzie, którzy to kupują.

**– A jeśli chodzi o tych krytyków, którzy mieliby w twoim piśmie odważnie formułować swoje poglądy i oceny, to istnieje jakiś konkretny przykład?**

– Posłużę się w tym momencie przykładem Adama Mazura, którego pierwszym tekstem w „Kwartalniku”, jaki przeczytałem, był tekst o układzie scalonym polskiej fotografii (*numer 18 – red.*). On to napisał jako bardzo młody chłopak. Dla mnie to był tekst-odkrycie. To był jeden z najfajniejszych tekstów, jakie w tamtym czasie przeczytałem o fotografii. To dotyczyło nie spraw artystycznych, ale takich, powiedzmy, organizacyjnych, związanych z działalnością instytucji wystawienniczych. Było więc o galeriach i o wydawnictwach, kogo się publikuje i dlaczego. Wynikało z tego tekstu, że mamy do czynienia z zaklętym kręgiem kilkunastu osób, w tym kuratorów i redaktorów, którzy decydują o tym, co polski odbiorca ogląda i czyta. Takie postawienie sprawy bardzo mi się podobało. Miałem wtedy nadzieję, że dzięki temu tekstowi staniemy na czele ruchu, który powalczy z układem. Niestety, nic takiego nie nastąpiło, a wręcz przeciwnie...

**– Czyli?**

– Staliśmy się częścią tego układu. Mówię teraz o czasach Eryka. Bo to właśnie Eryk stał się częścią układu scalonego, który to układ, jak sądzę, pierwotnie był przez niego oceniany bardzo krytycznie, skoro opublikował wspomniany tekst Adama Mazura. Z czasem także sam Adam przeszedł najprawdopodobniej na drugą stronę barykady, skoro tego tekstu nie zamieścił w pierwszym wydaniu swojego zbioru „Kocham fotografię”. W zbiorze najważniejszych swoich tekstów. A szkoda. Więc, krótko mówiąc, moja koncepcja „Kwartalnika

Fotografia” to były przede wszystkim numery tematyczne, to znaczy z tematem wiodącym, ale też z innymi rzeczami i sprawami. Chodziło o to, aby nie tracić czytelników i widzów, której temat wiodący może nie interesować. Poza tym postanowiłem wprowadzić na łamy prezentacje fotoreporterów oraz zacząłem zamawiać teksty, czyli zaczęło się kreowanie zawartości poszczególnych numerów. To nie zamykało pisma na propozycje z zewnątrz, a wręcz zaczęliśmy intensywnie szukać nowych autorów, aby wreszcie wyzwolić się z zakłętogo kręgu ciągle tych samych nazwisk. Na pewno takim odkryciem był dla nas Kuba Ryniewicz, który stale krążył po świecie i dlatego odkrył dla nas sporo dobrej fotografii zupełnie w Polsce nieznanymi autorów. Kuba stał się dla nas jednym z tych okien na świat, o których mówiłem wcześniej.

**– A Bogdan Konopka, który w pewnym momencie wygaszał swoją współpracę z pismem?**

– Stało się to pod koniec redaktorowania kolegi Zjeżdżałki. Za moich czasów Konopka wrócił na łamy ze swoimi tekstami. Poza tym nie udało mi się pozyskać tych wszystkich autorów, o których myślałem i z którymi planowałem współpracę. Ale za to odważnie wprowadziłem do pisma paru autorów nieprofesjonalnych (którzy nie byli zawodowymi krytykami i recenzentami), takich chociażby, jak moja córka. A redagując numer poświęcony śmierci, zrobiłem materiał o pracy, także tej fotograficznej, technika kryminalistyki. Ponieważ chciałem poszerzenia ram formalnych pisma o gatunki dziennikarskie, to wprowadziłem na łamy wywiady i rozmowy, które zawsze są chętnie czytane. Męczyły mnie natomiast teksty bardzo uczone, nadęte i wydumane, przez które niekiedy ciężko było przebrnąć. Chciałem o tego odejść. A potem pan Jurecki nazwał to obniżką poziomu. Nie zgadzałem się z tą opinią, bo było widać gołym okiem, że to podwyższało poziom, gdyż rozszerzało formy dziennikarskie, którymi akademicy często



pogardzają, albo nie potrafią się nimi posługiwać. Wszystkie te zmiany wprowadzałem dlatego, bo chciałem robić pismo dla czytelnika, a nie dla wąskiego kręgu specjalistów, którzy na tych łamach chcieli realizować swoje niezaspokojone ambicje. Ja miałem na oku odbiorcę i chciałem, żeby to jemu dobrze się konsumowało zawartość pisma, co nie oznaczało pójścia na jakąkolwiek łatwiznę. Nie ma co ukrywać, że wcześniej, to znaczy za czasów Tomaszczuka i Zjeżdżałki, „Kwartalnik” stał się miejscem dogadzania autorom, a jego zawartość pomijała ewentualne potrzeby czytelnika. W ostateczności jednak trudno powiedzieć, czy moja koncepcja się sprawdziła, bo sprzedaż pisma nadal nie rosła.

### **– Jakaś próba diagnozy?**

– Dzisiaj wiem, że to wszystko nałożyło się na nowe czasy w branży wydawniczej, na ogólny spadek zainteresowania prasą drukowaną. Do powszechnego użytku weszły tablety, rozmnożyły się wszelkiego typu portale internetowe o fotografii, więc ludzie zaczęli przedstawiać się na tamte nośniki. Patrząc na wszystko niejako z drugiej strony, można dojść do wniosku, że pisma tego typu jak „Kwartalnik Fotografia” nie przeżywają trwałego kryzysu. Wiem, że na świecie pisma niszowe, wąkospecjalistyczne, właśnie rozwijają swoje papierowe wersje. Gdybym miał więcej pieniędzy, gdybym nie musiał myśleć o stronie ekonomicznej tego przedsięwzięcia, to najpewniej chciałbym to dalej robić. O zakończeniu wydawania pisma być może zadecydowały też krytyczne opinie ze strony mojej córki, która wszystko to widziała inaczej. Ona lubi inną fotografię, jej znajomi żyją w innym pewnie świecie fotograficznym niż ja, całe to nowe pokolenie ma inny stosunek do fotografii, więc i chętnie czyta inne teksty. Gdyby nie ten krytyczny stosunek mojej córki do moich działań i działań moich poprzedników, to pewnie bym jeszcze przez jakiś czas to wszystko ciągnął.

– **Przez trzynaście lat do takiego bytu, jakim stał się dla ciebie „Kwartalnik”, można się emocjonalnie przywiązać, a nawet pokochać go jak własne dziecko.**

– I dlatego mi żal, że „Kwartalnika” już nie ma, że nie zrobię już następnego numeru.

– **Przypomnijmy więc, jak doszło do wygaszenia czasopiśma?**

– Ukazał się 39 numer, a potem dostaliśmy z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego informację o przyznaniu nam na następny rok rewelacyjnie wysokiej dotacji, jak na nasze warunki, czyli 70 tysięcy złotych. To był rekord. Tak dużo nigdy wcześniej nie dostaliśmy. To jest naprawdę dużo pieniędzy. Spokojnie można było za to przygotować i wypuścić na rynek dwa kolejne numery. Tyle tylko, że myśmy tych pieniędzy nigdy nie dostali. W uzasadnieniu cofnięcia nam tej dotacji napisano, że powodem jest brak pełnej księgowości w moim wydawnictwie. Zastanawiałem się wówczas, czy tak zwana mała księgowość rozliczania się, czyli księga przychodów i rozchodów, jest nielegalna, albo czemuś przeszkadza? Większość firm małych nie jest na pełnej księgowości. Różne fundacje i organizacje pozarządowe, które mają do zaksięgowania dziesięć dokumentów rocznie, mogą sobie pozwolić na prowadzenie pełnej księgowości, co zresztą jest dla nich wymogiem formalnym. Zastanawiałem się wreszcie, dlaczego w kwestiach księgowości zrównano moje wydawnictwo (i wydawane tutaj artystyczne czasopismo) z dużymi fabrykami? Rzecz w tym, że aby spełnić wymogi ministerialne, musiałbym wejść w pełną księgowość dla całego wydawnictwa, co mi się zwyczajnie nie opłacało.

– **Skoro nagle dopadły was takie wymogi formalne, to na jakiej podstawie dostawaliście te wcześniejsze dotacje?**

– Te same przepisy obowiązywały także wcześniej, a mimo wszystko ministerstwo przelewało nam pieniądze na wsparcie „Kwartalnika Fotografia”, poniekąd dopuszczając się drobnej nieprawidłowości. Dowiedziałem się potem, że w międzyczasie w ministerstwie pojawiła się jakaś kontrola, która nakazała skończyć z taką praktyką wobec wydawców, którzy nie prowadzą pełnej księgowości, i twardo przestrzegać litery prawa. Cóż, mieliśmy wtedy pecha z tą kontrolą w ministerstwie. Skoro więc nie dostaliśmy tych pieniędzy, a moja córka nie znalazła w sobie pomysłu i zapału na kontynuowanie mojego dzieła, to trzeba było powiedzieć: koniec.

– **Wobec tego, jednym zdaniem: *resume...***

– Wydawanie czasopisma artystycznego jest trudne, ale daje przyjemność. A największą przyjemność daje wtedy, kiedy jest rentowane, bo wówczas masz większe poczucie sensu, wiesz, że jest dla kogo to robić. A poza tym, taka działalność wymaga zaangażowania na cały etat. Jeśli chcesz to dobrze robić, nie możesz tego robić z doskoku. A jeżeli chcesz to robić bardzo dobrze, to musisz zajmować się tylko tym. Jeśli robisz takie pismo, to musisz bywać, musisz jeździć z imprezy na imprezę. Żeby tylko zajmować się polską fotografią, to musisz Polskę zjeździć wzdłuż i wszerz, i wszędzie, na wszystkim co ważne, po prostu musisz być.

## IV

– Gdy kilka miesięcy temu po raz pierwszy rozmawialiśmy o losach „Kwartalnika Fotografia” i próbie podsumowania jego żywota, to rozmawialiśmy również o pierwszym w historii poważnie prowadzonym czasopiśmie fotograficznym „Camera Work” Alfreda Stieglitza. Pamiętam, że użyłeś wówczas takiego stwierdzenia, że Stieglitz pokazy-

**wał w swoim piśmie tylko to, co jemu się podobało, a co sam uważał za ważne, cenne i wartościowe. W kontekście tej wypowiedzi padły też z twoich ust słowa, że cokolwiek w „Kwartalniku” się udało, albo się nie udało, to to i tak była dla ciebie wielka, trwająca trzynaście lat przygoda.**

– Dzisiaj mogę powiedzieć to samo. Ja niczego nie żałuję. Mało tego, jestem wręcz szczęśliwy, że miałem taki okres w życiu, kiedy to byłem w tym okresie wydawcą najważniejszego pisma fotograficznego w Polsce. To na pewno daje mi miejsce w polskiej fotografii. I to nie jako fotografowi, tylko jako wydawcy. A przecież bardziej zależy mi na tym, żeby jednak być postrzeganym jako fotograf. No cóż, stało się tak, jak się stało, więc chcąc nie chcąc mam miejsce w historii polskiej fotografii jako wydawca. Teraz spokojnie pracuję nad tym, żeby znowu stać się fotografem. Spokojnie, to znaczy bez napinania się, bez wyznaczania sobie spektakularnych celów, bez dorabiania jakiegokolwiek ideologii do własnych zdjęć. Jestem już za stary na jakieś chore ambicje. Co będzie, to będzie. A wracając do „Kwartalnika” to... naprawdę niczego nie żałuję. To był świetny okres w moim życiu, bo się w tym czasie dużo nauczyłem i jeszcze więcej zrozumiałem, a przede wszystkim trzynaście lat intensywnie myślałem o fotografii jako takiej. Poznałem dzięki temu wielu wspaniałych ludzi, wielu świetnych fotografów, więc mogę się tylko z tego cieszyć, choć nie spełniłem swojego założenia, że pismo dobre i na poziomie może się samofinansować. Mnie się to nie udało, ale być może komuś innemu się uda. Może to pismo nie było dostosowane do potrzeb odbiorców, być może powinno zostać inaczej przemyślane i zaprojektowane. W związku z tym wiem, że mnie to będzie kusilo do końca życia, żeby spróbować raz jeszcze. To marzenie zapewne nigdy we mnie nie wygaśnie, bo zbyt mocno kocham fotografię i publikowanie fotografii, niekoniecznie swojej. Zbyt mocno to kocham, żeby przestać o tym myśleć.

**– Jak wobec tego widzisz i oceniasz swoją postawę, jako wydawcy, w kontekście postawy Stieglitza, który publikował tylko, co jemu się podobało?**

– Biorąc już tylko pod uwagę ten okres, kiedy to ja byłem redaktorem naczelnym „Kwartalnika” i kiedy to ja decydowałem o tym, co idzie na łamy, w tym także to, co lubię, to nawet wówczas do pisma szły nie zawsze takie fotografie, które mnie się podobały. A już prawie w ogóle tak nie było, gdy inni panowie kierowali pismem. To już chyba zawsze tak będzie, że dobry wydawca ma na oku odbiorcę, a nie siebie. Pismo się robi dla czytelników. Chociaż czasem nachodzi mnie wątpliwość w tej materii, bo może jednak powinno się publikować tylko to, co samemu się akceptuje. I wtedy może pojawić się sprzężenie zwrotne – moje gusta udzielają się widowni, która mówi: tak, to jest fajne, mnie się też to podoba. Nie znam właściwej odpowiedzi na to pytanie. Trzeba by to wszystko wprawdzie sprawdzić empirycznie. Nie ma lepszej formy testowania różnych koncepcji. Tyle tylko, że to kosztuje, więc pewnie nigdy już tego nie sprawdzę. Zwłaszcza, że teraz najbardziej angażują mnie „Wiadomości Wrzesińskie” – emocjonalnie, intelektualnie i finansowo. Dlatego tutaj chcę jak najwięcej zdziałać, bo od tego zależą dalsze losy całego wydawnictwa. Natomiast fotograficznie skupiam się na swoich cyklach, które zamierzam zrealizować i wydać w postaci książek. A „Kwartalnika” zawsze już będzie mi brakować, bo to było również moje prywatne okno na świat. Co by powiedzieć dobrego o „Wiadomościach Wrzesińskich”, to one jednak są tylko lokalnym tygodnikiem i żyją tylko lokalnymi sprawami.

**– Nic pewnie w twoim życiu intelektualnym i zawodowym nie zastąpi „Kwartalnika Fotografia”, ale od kilku lat zajmujesz się intensywnie innym projektem fotograficznym, czyli *Kolekcją Wrzesińską*.**

– No tak, *Kolekcja Wrzesińska* była dla mnie miłą i ciekawą namiastką okna na świat fotografii, ale z tego już też zrezygnowałem. O swojej decyzji poinformowałem już burmistrza Wrzesni. Doprowadzę jednak do końca szóstą odsłonę *Kolekcji Wrzesińskiej*, czyli książkę i wystawę Katarzyny Majak. Chciałbym też, żeby powstała strona internetowa Kolekcji. Zależy mi bowiem na tym, aby przekazać swojemu następcy wszystko w takim stanie, aby jemu już było łatwiej. Nie wiem tylko, czy miasto po mojej rezygnacji będzie chciało nadal Kolekcję prowadzić i finansować. A jeśli nie zechce, to trudno. Zostanie tak, jak jest. Świat fotograficzny się od tego nie zawali. Mówię o tym oczywiście wyłącznie w trybie przypuszczającym, bo w gruncie rzeczy mam nadzieję, że wszystko dobrze się w tej kwestii ułoży.

– **Na koniec już pozwolę sobie zauważyć, że „Kwartalnik Fotografia”, gdy istniał, bardzo mocno był kojarzony z serią książek fotograficznych, które ukazywały się w ramach tego samego Wydawnictwa KROPKA.**

– Z moich analiz finansowych i z moich symulacji finansowych, które robiłem jako wydawca, wynikało, że bardzo trudno pismu będzie osiągnąć samodzielność finansową, jeśli wydawnictwo porzestanie tylko na redagowaniu i drukowaniu samego czasopisma. Wyszło mi więc, że potrzebne są inne jeszcze działania. I tymi innymi działaniami miały być książki, bo one są bardziej dochodowe. To znaczy teoretycznie powinny być bardziej dochodowe. Między innymi dlatego, że nie płaciliśmy autorom fotografii honorariów. I tak, przykładowo, gdy wydaliśmy książkę Ewy Rubinstein z jej fotografiami, honorarium stanowiło część nakładu dla autorki. Więc tutaj w grę wchodzi tylko koszty poligrafii, a poza tym książkę sprzedaje się dłużej i drożej niż czasopismo. Koszt wyprodukowania nakładu jednej naszej książki był porównywalny z kosztem jednego numeru „Kwartalnika”, a można ją było sprzedawać

po 60 złotych za egzemplarz. Dlatego wydawaliśmy książki. One miały być rozwinięciem najciekawszych prezentacji z łamów „Kwartalnika”. I to się częściowo sprawdziło. Ale tylko częściowo, bo o ile książka Ewy Rubinstein sprzedawała się bardzo dobrze, czyli do zera, o tyle mój ulubiony Bogdan Konopka (z książką „De rerum natura”, która mogła być wydarzeniem na rynku wydawnictw fotograficznych) nie sprzedawał się za dobrze. I ja nie rozumiałem jak to jest możliwe. Stąd prosty wniosek, że to, co mnie się podoba, nie musi podobać się szerszej publiczności. Dzisiaj wiem, że klasyczną, tradycyjną, ale piękną fotografię Bogdana Konopki w pewnym sensie „zabiła” nowa fotografia, którą uprawiają młodzi artyści ze stajni Adama Mazura, czyli fotografia, której walorem nie jest ani rzemiosło, ani jej uroda. Okazało się więc, że dzisiaj fotografia Konopki, Andrzeja Jerzego Lecha i całej szkoły jeleniogórskiej, to już jest tylko konserwa, której prawie nikt nie chce oglądać i kupować, bo ona po prostu się nie podoba. A nie podoba się przede wszystkim młodemu pokoleniu, które wychowało się na zupełnie innej estetyce. Ostatecznie doszedłem do wniosku, że najlepiej na rynku sprawdziłyby się różne almanachy i serie wydawnicze, obrazujące rok po roku bogactwo współczesnej polskiej fotografii, także tej najmłodszej, z absolwentami szkół artystycznych włącznie, których dyplomy fotograficzne, zebrane w antologie, mogłyby stanowić rewelacyjną z rynkowego punktu widzenia serię.

**– Jeżeli jednak nikt tego nie robi, to znaczy, że istnieje jakiś problem związany z wydawaniem tego typu książek.**

– Ten problem nazywa się: dystrybucja i promocja. Na to potrzebny jest bardzo sprawny aparat wydawniczo-promocyjny, który ogarnia wzrokiem cały kraj oraz wszystkie możliwe punkty i miejsca sprzedaży, z imprezami, wystawami, festiwalami i galeriami fotograficznymi włącznie. My byliśmy na to wszystko za małym wydawnictwem, które – summa summa-

rum – i tak nieźle radziło sobie przez trzynaście lat z produkcją, promocją i sprzedażą „Kwartalnika Fotografia” oraz powiazaną z nim serią książek. A „Kwartalnik”, choć nie ma go już od prawie trzech lat na rynku, nadal na siebie zarabia. Jak? Pięknie nam teraz schodzą całe pakiety numerów archiwalnych, które wróciły do wydawnictwa po wycofaniu zwrotów z punktów sprzedaży. A zatem, nieco paradoksalnie, „Kwartalnik” ciągle żyje, choć od niemal trzech lat nie ukazał się żaden nowy numer.

Rozmawiał:

**Krzysztof Szymoniak**

© Waldemar Śliwczyński

© Krzysztof Szymoniak



## **KF złamał monopol Warszawy**

**Rozmowa z MACIEJEM SZYMANOWICZEM – historykiem sztuki, historykiem fotografii, kuratorem i byłym kierownikiem Galerii Fotografii p.f, adiunktem na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przez kilka lat stałym współpracownikiem „Kwartalnika Fotografia”.**

**– Dokładnie piętnaście lat temu, czyli w kwietniu 2000 roku, ukazał się pierwszy numer „Kwartalnika Fotografia”. Czym zajmowałeś się piętnaście lat temu?**

– Piętnaście lat temu rozpoczynałem studia doktoranckie. Poważnie zacząłem wchodzić w rozbudowaną refleksję historyczną oraz poszukiwać własnej drogi w obszarze historii fotografii. Byłem świeżo po napisaniu pracy magisterskiej na temat związków pomiędzy twórczością Ferdynanda Ruszczyca i Jana Bułhaka, a pod okiem Piotra Piotrowskiego rozpocząłem pisać doktorat. To był moment dla mnie ważny, bo wykuwał mi się sposób myślenia na ten temat.

**– A przy okazji wykuwała się wizja własnej przyszłości.**

– Wizja przyszłości tak, bo wtedy też się decydowało, że odchodziłem już od fotografii czynnie uprawianej. To był też moment, kiedy realizowałem ostatnie swoje projekty czysto fotograficzne i przekierowywałem całą swoją uwagę na obszar teorii. To był jeszcze taki moment, że oba te obszary jakoś koegzystowały, ale już następowało we mnie przechodzenie na pozycje historyczno-teoretyczne.

– **Jednym słowem, świat czynnie uprawianej fotografii zanikał, a rozwijał się w tobie świat wiedzy o fotografii. I wtedy właśnie pojawia się pierwszy numer „Kwartalnika Fotografia”. Zadebiutowałeś w ósmym numerze tego czasopisma, ale kontakt z nim, jak sądzę, miałeś od początku jego istnienia.**

– Tak, od pierwszego numeru. Tyle tylko, że ja wtedy nie byłem jeszcze autorem. Nawet nie wiedziałem, że taka inicjatywa powstała. Pamiętam, że to podczas jakiegoś poznańskiego wernisazu Zbigniew Tomaszczuk zaprezentował szerszemu gronu pierwszy numer, który jeszcze nie trafił do sprzedaży. Ja byłem w tym gronie, zresztą jako młody człowiek, który nie miał jeszcze w świecie fotografii swojego stałego miejsca. Byłem raczej uczestnikiem zdarzeń i obserwatorem. Pamiętam też, że niemal od razu rozpoczęła się dyskusja na temat, dlaczego na okładce znalazła się praca Robakowskiego. Ostatecznie rozmowa dotyczyła idei pierwszego numeru. Z tego, co pamiętam, to miał on swoją zawartością podsumować rok poprzedni oraz najważniejsze wydarzenia fotograficzne minionych lat. Potem wszystko miało się zmieniać, czyli ewoluować. Tak więc można powiedzieć, że byłem z „Kwartalnikiem” od samego początku, najpierw jako jego wierny czytelnik.

– **Podobał ci się „Kwartalnik”, jako pismo o fotografii?**

– Pierwszy numer, ze względu na jego specyficzny charakter, nie wywołał mojego entuzjazmu, ale wiedziałem też, że jakoś trzeba było to zacząć, jakoś trzeba było otworzyć tę nową kartę w polskim czasopiśmiennictwie fotograficznym. Dzisiaj uważam, że to był dobry pomysł, aby najpierw przypomnieć sprawy, rzeczy i zdarzenia najważniejsze. W ten sposób powstała pewnego rodzaju platforma między dawnymi czasopismami, a nową odsłoną. Było to bardzo rozsądne.

– **Miałeś świadomość, że to wydaje prywatna firma, za prywatne pieniądze właścicieli?**

– Tak, bo to była pierwsza rzecz, jaką usłyszałem od Tomaszczuka.

– **Wiązałeś jakieś nadzieje poznawczo-intelektualne z tym nowym bytem wydawniczym?**

– Chyba tak. Dlatego czekałem na następny numer „Kwartalnika”. Pamiętam, że potem już dokładnie studiowałem każdy nowy numer „Kwartalnika”. Miałem więc chyba niezłe rozeznanie w tym, ku czemu zmierza to czasopismo i jaką podejmuje problematykę.

– **Jak zatem oceniasz z dzisiejszej perspektywy pierwszy etap działalności „Kwartalnika Fotografia”? Chodzi o pierwsze dziewięć, dziesięć numerów, pod którymi podpisywał się Zbigniew Tomaszczuk?**

– Ja się zawsze utożsamiałem z tym magazynem, który robił następca Zbyszka, czyli Ireneusz Zjeżdżałka. Działo się tak z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że byliśmy za przyjaźnieni. Poza tym, zacząłem pisać do „Kwartalnika” w momencie, kiedy zdawało mi się, że zaczynam mieć coś do powiedzenia na temat fotografii. Stąd też obawiam się, że moja ocena nie będzie do końca oceną obiektywną.

– **Czyli?**

– Chociaż debiutowałem jeszcze w okresie rządów redaktora Tomaszczuka, czyli, jak wspomniałeś wcześniej, w numerze 8, to jednak, gdy myślę o „Kwartalniku”, to myślę o jego dru-

gim okresie życia, który zaczyna się od tak zwanego „złotego” numeru, poświęconego w dużej mierze fotografii afrykańskiej.

**– Mówimy więc o numerze jedenastym i następnych.**

– Wszystkie wcześniejsze numery jednak bardzo wyraźnie różnią się od tego, który rozpoczął nową erę. Dzisiaj, gdy wziąłem do ręki i zacząłem przeglądać pierwszych dziesięć numerów, to czułem, że mam z tym pismem kłopot przede wszystkim wizualny. Nie do końca jest zrozumiałe przemieszanie zamieszczonych tam materiałów. Odnoszę wrażenie, że numery od drugiego do dziesiątego nigdy nie wyszły poza koncepcję graficzną numeru pierwszego. Tyle tylko, że w tym rosgardiaszu pojawiały się teksty dobre i bardzo dobre, interesujące, a nawet świetne. I trzeba to dzisiaj przyznać, bo mało kto pamięta tamte czasy, a wtedy wszyscy chcieli pisać do „Kwartalnika”, wszyscy, którzy mieli coś istotnego do powiedzenia na temat fotografii. Wtedy było to jedyne takie miejsce. Kolejka chętnych do druku była tak długa, że trzeba było na swoje miejsce dosyć długo czekać. Kiedy ja zaproponowałem redakcji swój pierwszy materiał o portretach Bułhaka, to musiałem odczekać na publikację przez dwa albo trzy kolejne numery. W sumie więc należy podkreślić rolę Zbyszka Tomaszczuka, który potrafił wokół „Kwartalnika” wytworzyć bardzo dobry klimat, co przekładało się nie tylko na sukces wydawniczy, ale także na skupienie wokół pisma licznej grupy bezdyskusyjnie wartościowych autorów. Mnie może nie odpowiadać forma i kształt graficzny pierwszych dziesięciu numerów, ale faktem jest, że Tomaszczuk za sprawą ważnych autorów i wielu tekstów, które od nich pozyskiwał, uczynił „Kwartalnik” ważnym bytem wydawniczym, który liczył się w środowisku. Tomaszczuk potrafił wokół pisma skupić wiele autorytetów ze świata fotografii polskiej, ale i nie tylko polskiej.

**– To pismo tworzyli nie tylko historycy i teoretycy fotografii, nie tylko badacze i znawcy przedmiotu, ale także praktykujący fotografowie, wśród których od drugiego numeru zamieszcza swoje teksty Bogdan Konopka.**

– Bogdan Konopka, który zaczął pisać o innych twórcach dla „Kwartalnika”, dokładnie taką samą metodę stosował na łamach wrocławskiego „Formatu”, który przed „Kwartalnikiem” był jednym z nielicznych czasopism regularnie udostępniającym swoje łamy sprawom fotografii. Dlatego też dzisiaj wiadać, że ówczesne teksty Konopki, czyli z lat 90, i początków XXI wieku, poniekąd wyznaczały w Polsce horyzont wiedzy i wiadomości na temat fotografii zagranicznej. On wtedy odkrywał dla polskiego odbiorcy nowe obszary, nowe nazwiska, o których lokalna polska publiczność nigdy chyba nie słyszała. Wcześniej taką osobą, która miała możliwość jeżdżenia za granicę i przybliżania nam fotografię światową, była Krystyna Łyczywek. A zatem, nie ulega wątpliwości, że Bogdan Konopka, choć działał według własnego rytmu, to jednak kontynuował z powodzeniem właśnie tego typu misję.

**– No tak, ale czas płynie, a w „Kwartalniku”, jako redaktor, dochodzi coraz mocniej do głosu Ireneusz Zjeżdźka i tym samym od numeru 11 dostajemy nową jakość. Wtedy także ty mocno wchodzisz na łamy czasopisma ze swoimi tekstami.**

– Faktem jest. Pod koniec rządów Tomaszczuka z jakiegoś powodu dużo łatwiej i przyjemniej publikowało mi się w „Formacie”, bo tam było miejsce na teksty dłuższe, które ja zazwyczaj pisuję, bo nie jestem niestety mistrzem krótkiej formy. Stąd też ta moja twórczość pisarska nie za bardzo pasowała do „Kwartalnika” z czasów Zbyszka Tomaszczuka, gdyż wtedy w piśmie preferowano raczej teksty krótsze.

– Wraz ze zmianą szaty graficznej „Kwartalnika”, zwiększyła się również jego objętość, a wydawca, czyli Waldek Śliwczyński, postanowił włączyć do pisma nowy, obszerny dział, w całości poświęcony teorii i historii fotografii. Te, tak zwane „żółte strony” były idealnym miejscem dla swoich tekstów.

– To było związane z takim momentem w moim życiu, kiedy ja kończyłem pisać doktorat. Stąd też na łamach „Kwartalnika” pojawiały się te moje teksty, które później, często w rozszerzonej wersji i przeredagowane, stawały się częścią doktoratu. Dla mnie więc łamy „Kwartalnika” stały się poniekąd miejscem, gdzie ćwiczyłem swój warsztat pisarski. Ale to nie wszystko, bo kiedy Eryk Zjeżdżałka przechodzi z Galerii Fotografii pf do „Kwartalnika” na etat redaktora naczelnego, to ja zajmuję w tej galerii jego miejsce, jako współpracownik Janusza Nowackiego. Wtedy też zaczynam pisać teksty do katalogów, które w kilku przynajmniej sytuacjach trafiają na łamy „Kwartalnika”. Tak więc dla mnie, autora tekstów o fotografii i fotografach, stała współpraca z „Kwartalnikiem” była czymś bardzo istotnym i ważnym. Na marginesie tylko dodam, że po niespełna dwóch latach Janusz przechodzi na emeryturę, a ja obejmuję po nim zarządzanie Galerią pf. Jakkolwiek od samego początku istniała współpraca pomiędzy „Kwartalnikiem” a Galerią pf (np. w czasopiśmie wielokrotnie ukazywały się materiały o artystach, którzy byli pokazywani w galerii), to jednak od tego czasu współpraca zaczęła się naturalnie rozszerzać. Kilkakrotnie z Erykiem robiliśmy wspólne przedsięwzięcia, jednocześnie zapraszając artystów do Galerii i „Kwartalnika”. Przykładowo Eryk, który bardzo interesował się fotografią rosyjską, zaproponował, aby raz do roku prezentować jednego z twórców zza wschodniej granicy. Wprawdzie nie udało nam się w pełni urzeczywistnić tego pomysłu, ale jego zapowiedzią była podwójna prezentacja Dmitrija Szubina w 2006 roku. Podobnie współpracowaliśmy przy prezentacji

wystawy Johna Daviesa. Niestety, Eryk był już wtedy bardzo chory.

**– Jak wobec tego funkcjonowało ci się w „Kwartalniku” od numeru jedenastego?**

– Przede wszystkim widziałem zmiany zachodzące w piśmie, bo przecież Eryk dokonywał innych wyborów, jeśli chodzi o prezentacje, oraz na inne sprawy kładł nacisk. Należy jednak pamiętać o tym, że wtedy prawie nie było w „Kwartalniku” tekstów zamawianych przez redakcję. Pismo klejono z tego, co my, autorzy, którym nie płacono za teksty, przekazywaliśmy redakcji w ramach wolontariatu. Zespół autorów się więc nieco tylko zmienił, trochę rozszerzył, ale na pewno widać było w piśmie powiew nowości, co wynikało zapewne z tego, że Zbyszek i Eryk to były jednak pokoleniowo dwa różne światy. Mnie w tym wszystkim najbardziej cieszyło to, że rozbudowano w piśmie kalendarium zdarzeń fotograficznych i to, że konsekwentnie rozwijano w nim dział tekstów teoretyczno-historycznych. W tej części „Kwartalnika” można wreszcie było zamieszczać teksty długie i w dodatku bogato ilustrowane. Papier, na którym drukowano te „żółte strony” był tak dobry, że materiał ilustracyjny świetnie się tam prezentował. „Kwartalnik”, jako całość, od numeru jedenastego był profesjonalnie zaprojektowany i świetnie drukowany, a kolejne okładki czasopisma co jakiś czas były nagradzane w ogólnopolskich konkursach.

**– Kadencja Eryka urwała się nagle w dramatycznych okolicznościach choroby i śmierci. Jak byś dzisiaj ocenił jego redaktorski dorobek?**

– Eryk na pewno był osobą otwartą na nowości. Nie dziwiło więc, że mocno poszukiwał kontaktów zagranicznych. Starał się nadać „Kwartalnikowi” wymiar międzynarodowy, co stało

się możliwe dzięki tłumaczeniu zawartości kolejnych numerów na język angielski. Dzięki temu pismo można było wysyłać w świat, co zresztą sam wielokrotnie robiłem przy okazji własnych działań zawodowych i wyjazdów. To wszystko sprawiło, że pismo wzbogaciło się o premierowe prezentacje i teksty zarówno ze Wschodu jak i z Zachodu. W czasach, gdy on był redaktorem naczelnym, procentowały jego osobiste kontakty, jakie nawiązał przez kilka lat pracy w Galerii pf. Jego wizja fotografii, jaką zbudował poprzez doświadczenia galeryjne, wyraźnie odbijała się potem na łamach „Kwartalnika”. Na pewno jednak stale ją rozwijał, pilnie przeglądając w Sieci i w czasopismach materiały poświęcone fotografii z różnych obszarów świata.

**– Ciągle jednak czasopismo montowano z tego głównie, co nadsyłali autorzy, którym za teksty nie płacono.**

– Dlatego też usilnie namawiałem Eryka, aby „Kwartalnik” przestał być redakcją jednoosobową. I nie chodziło mi o to, abym i ja mógł wejść do kolegium redakcyjnego, ale o to, aby zaczęto nadsyłane materiały selekcjonować i przede wszystkim recenzować. Moim zdaniem największym problemem merytorycznym tego czasopisma był fakt, że teksty darowane szły do druku niemal jak leci. Oczekiwałem momentu, kiedy słabsze materiały byłyby odrzucane, a inne odsyłane autorom do przeredagowania. Ponieważ tak się za czasów Eryka nie stało, przede wszystkim z przyczyn finansowych, to – przy rewelacyjnej szacie graficznej – wewnątrz numeru obok tekstów bardzo dobrych pojawiały się materiały przeciętne. Ten fakt sprawił, że „Kwartalnikowi” ciągle brakowało tego jednego kroku, dzięki któremu można by mówić o pełnym profesjonalizmie. A to bez zespołu, bez zawodowej redakcji, było po prostu niemożliwe. Siłą rzeczy wszystko spadało na barki jednego człowieka, czyli redaktora naczelnego.



**– Po śmierci Eryka cały ten ciężar wziął na siebie wydawca, czyli Waldek Śliwczyński, bo ktoś musiał pismo pociągnąć, choć nie było to wówczas zadanie łatwe.**

– I wtedy właśnie doszło do pierwszego w historii pisma spotkania piszących autorów, którzy – o czym rozmawialiśmy – mieliby stworzyć coś na kształt kolegium redakcyjnego. Pomysł ten jednak nigdy nie wyszedł poza sferę projektu i w ostateczności Waldek, wspierając się córką jako sekretarzem redakcji, musiał radzić sobie ze wszystkim sam. Ja już wtedy nie pisałem do „Kwartalnika”, ale wiem, że to za czasów redaktora Śliwczyńskiego pojawiły się jakieś dotacje ministerialne i honoraria dla autorów. Wszystko się wtedy zmieniło pod tym względem na lepsze. A przynajmniej kolejne numery pisma przestały być zbiorem tekstów darowanych. Pojawiały się na przykład numery tematyczne, co bardzo dobrze rokowało na przyszłość.

**– „Kwartalnik Fotografia” jako całość... Trzyście lat, 39 numerów, trzech redaktorów naczelnych, trzy różne wizje merytoryczne, a przede wszystkim ogromny wysiłek logistyczny i finansowy, na jaki zdobyło się małe, prywatne wydawnictwo...**

– „Kwartalnik” tym samym przeszedł do historii polskiego czasopiśmiennictwa fotograficznego, a Waldek Śliwczyński zapisze się w niej podobnie jak Stanisław Turski, który był wydawcą i fotografem działającym w przedwojennym Wilnie. To nie ulega wątpliwości. Ale jedną rzecz trzeba podkreślić: dla mnie „Kwartalnik” to przede wszystkim symbol niezależności od centrów decyzyjnych i opiniotwórczych, które skupiają się w Warszawie. „Kwartalnik Fotografia” od początku był pismem, które przyglądało się fotografii nie z pozycji Warszawy, czyli centrum. To jest swoisty fenomen. W tym

piśmie zawsze znajdowało się miejsce na historii spoza mainstreamu.

– **Wszyscy znamy niepisaną zasadę, że jak czegoś nie ma w Warszawie, to znaczy, że to coś nie istnieje.**

– I stąd bierze się zakłamywany obraz kondycji polskiej fotografii. „Kwartalnik” natomiast ujmował swoim spojrzeniem cały kraj i niejednokrotnie udawał, że sprawy cenne i ważne dzieją się także poza Warszawą. Dla „Kwartalnika” nie było obszarów uprzywilejowanych ani obszarów traktowanych jak wstydlivy margines wielkiego świata artystycznego. Za to właśnie wydawcy, redaktorom naczelnym i wszystkim autorom piszących do „Kwartalnika Fotografia” należy się wielki szacunek.

Rozmawiał:

**Krzysztof Szymoniak**

© Maciej Szymanowicz

© Krzysztof Szymoniak

# Nic nie zastąpi rozmowy

Kilka zdań o poznańskiej serii wydawniczej  
*Fotografowie Wielkopolski*<sup>71</sup>

Kilka lat temu Władysław Nielipiński – przygotowując dużą, retrospektywną wystawę swoich fotografii, mającą uświetnić benefis 30-lecia jego działalności w ramach animowania amatorskiego ruchu fotograficznego Gniezna, Poznania i Wielkopolski – zapytał mnie, czy nie napisałbym na ten temat jakiegoś tekstu okolicznościowego, który (obok innych tekstów tego typu) miałby trafić do katalogu wystawy. Po krótkim namyśle doszedłem do wniosku, że sensowne omówienie licznego zbioru kadrów autorstwa W. Nielipińskiego oraz rekonstrukcja jego poglądów estetycznych w obrębie fotografii z pozycji historyka i krytyka sztuki przekracza nie tylko moje skromne kompetencje, ale także niezbyt konwenuje z moim temperamentem publicysty, temperamentem autora wielu reportaży i ważnych dla mnie rozmów z pisarzami oraz ludźmi sztuki. Wiedziałem, że wolę rozmawiać z żywym twórcą o jego działalności artystycznej i jego poglądach na tę działalność niż wikłać się w mało odkrywcze dywagacje, w nieuprawnione (nad)interpretacje i komentarze, wreszcie w hermetyczne konstrukcje mentalne budowane jako refleksje okółofotograficzne na kilku poziomach metafazy historii, teorii i estetyki fotografii, w dodatku oderwane od biografii autora prac i trudne do natychmiastowej weryfikacji. Doszliśmy więc wspólnie do wniosku, że powstanie rozmowa na ten temat. Nagrałem ją jesienią 2008 roku, a potem spisałem z taśmy

---

<sup>71</sup> Tekst ten jest rozszerzoną i nieco zmienioną wersją wstępu do katalogu wystawy *FOTOGRAFOWIE WIELKOPOLSKI – wybór*: „*Wieża Ciśnień*”; Galeria CKiS w Koninie, Konin 2014, s. 2-5.

dyktafonu i odpowiednio zredagowałem. Rozmowa ta („Ja animator”), wzbogacona o wybór fotografii, wypełniła w całości rocznicowy katalog wystawy, której wernisaż odbył się w lutym 2009 roku w Gnieźnie<sup>72</sup>. Kształt, format i szata graficzna tej publikacji, której W. Nielipiński nadał tytuł „Moja Wielkopolska 1979-2009”, stały się zacznym dla przyszłej serii, o której nie mieliśmy wtedy jeszcze bladego nawet pojęcia. Dla ścisłości tylko należy dodać, że wstępną wersję tego tekstu uzgodniliśmy po pogrzebie Ireneusza Zjeżdżałki, w samochodzie, którym wracaliśmy razem z Wrześni. Wtedy, w tym samochodzie, doszliśmy wspólnie do wniosku, że młodzi zdolni fotografowie (niekiedy z dużym dorobkiem) odchodzą zbyt wcześnie, zazwyczaj nie pozostawiając po sobie wykładni swoich poglądów na fotografię i życie z aparatem w ręce, wykładni zebranej w jakąś nadającą się do publikacji całość. Stąd prosta refleksja – trzeba rozmawiać z fotografami, gdy są wśród nas, trzeba te rozmowy spisywać, trzeba dbać o to, by ci najlepsi zostawiali po sobie, jeżeli to możliwe, nie tylko szuflady pełne negatywów i kartony pełne odbitek.

Wspominam o tym nie bez powodu. Krótco bowiem po śmierci Eryka – który był do końca swoich dni redaktorem naczelnym drukowanego we Wrześni, w Wydawnictwie Kropka, „Kwartalnika Fotografia” – zamierzając znaleźć odpowiedź na kilka istotnych dla mnie pytań, które dotyczyły między innymi fenomenu powstania i rozwoju środowiska fotograficznego Wrześni, umówiłem się na rozmowę z Waldemarem Śliwczyńskim, przyjacielem i współnikiem artystycznym Eryka, ale także praktykującym fotografem wielkoformatowym, redaktorem naczelnym „Wiadomości Wrzesińskich” i wydawcą „Kwartalnika”. Nagranie rozmowy odbyło się 28 stycznia 2009 roku w siedzibie redakcji, bez wstępnego nawet pomysłu z mojej strony na rozsądne zagospodarowanie powstającego

---

<sup>72</sup> Zmieniona nieco wersja tej rozmowy ukazała się w „Kwartalniku Fotografia”, nr 28/2009, s. 106-109.

właśnie materiału. Wiedziałem tylko, że bardzo chcę z Waldkiem rozmawiać i że z jakiegoś powodu może to być ważna nie tylko dla mnie rozmowa, która coś otworzy. Kilka tygodni później, gdy tekst, zapis naszej rozmowy, po autoryzacji otrzymał tytuł „Obrazy z przypomnienia”, pokazałem go W. Nielipińskiemu. Po paru dniach najpierw usłyszałem od niego, że ta rozmowa musi ujrzeć światło dzienne, a krótko potem usiedliśmy do planowania następnych rozmów, które kiedyś miałyby złożyć się w jakąś większą całość. Pierwszy zeszyt serii ukazał się w 170 rocznicę oficjalnego ogłoszenia i zaprezentowania wynalazku fotografii, z adnotacją na czwartej stronie okładki: *seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski to rozmowy Krzysztofa Szymoniaka z działającymi w naszym województwie interesującymi przedstawicielami świata fotograficznego, których aktywność często jest nieznana, bądź znana, ale tylko w ograniczonym zakresie. Publikacje mają w przystępnej formie udostępnić szerszej publiczności ich dorobek, pozwolić poznać ich myśl teoretyczną, a poza tym stanowić przyczynek do dalszych badań nad rozwojem ruchu fotograficznego w Wielkopolsce*. Wydawcą serii od początku była Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, a W. Nielipiński wziął na siebie obowiązki koordynatora projektu i redaktora wspierającego.

Do dzisiaj, czyli do chwili pojawienia się tej książki, ukazały się w Serii następujące rozmowy (podaję je w kolejności chronologicznej): Waldemar Śliwczyński – *Obrazy z przypomnienia*; Paweł Kosicki – *Jestem z miasta*; Maciej Frankowski – *Nie sprzedaje się duszy*; Piotr Chojnacki – *Aura i sacrum*; Bogusław Biegowski – *Moje nie-miejsca*; Robert Andre – *Ubieranie w światło*; Stefan Wojnecki – *Zmienia się oblicze świata*; Jerzy Mianowski – *Spełniam się każdego dnia*; Wojciech Beszterda – *Wyprawa za horyzont*; Monika Pogorzelec i Bartłomiej Król – *Na rozdrożu*; Mariusz Forecki – *Mówię językiem obrazu*; Lech Szymanowski – *Odkryć czas prowincji*;

Maciej Mańkowski – *Marzenia. Moja energia*; Paweł Szott – *Być niewidzialnym*; Henryk Król – *Oaza wolności*; Sławomir Skrobała – *Tęsknota za wielkim formatem*; Mariusz Hertmann – *Sceptyk pełen wiary*; Franciszek Kupczyk – *Fotografia otworzyła mi świat*; Stanisław Kulawiak – *Przerwany sen*; Anna Kędziora – *Dopowiadam drugą połowę*; Filip Springer – *Reporter fotografujący*; Maciej Fiszer – *Życie równoległe*; Bartosz Nowicki – *Between Hours*; Michał Koralewski – *Mobilny w dobie Internetu*.<sup>73</sup>

Od początku było dla nas jasne, że z przyczyn obiektywnych (a składa się na to kilka prostych powodów) nigdy nie obejmujemy powstającą właśnie serią wszystkich ważnych, interesujących i cennych dla naszego regionu postaci ze świata fotografii, o których należałoby nie tylko pamiętać, ale i z którymi chciałoby się porozmawiać. Zapadła więc decyzja, że w pierwszej kolejności prezentujemy po jednym przedstawicielu z głównych obszarów sztuki fotograficznej oraz po jednym uznanym fotografie (z największym dorobkiem w zakresie animacji życia fotograficznego) z najważniejszych środowisk fotograficznych poza Poznaniem. W ten sposób trafiliśmy między innymi do Piły, Wągrowca, Trzcianki, Wrześni, Konina, Koła, Kalisza, Leszna, Swarzędza, Środy Wielkopolskiej i Ostrzeszowa. Poza tym, zwłaszcza pod koniec, staraliśmy się wyszukiwać takich, związanych z Wielkopolską, fotografów, którzy albo działają także poza krajem, albo penetrują swoimi

---

<sup>73</sup> Gwoli ścisłości należy dodać, że dla serii FW nagrałem i zredagowałem jeszcze dwie rozmowy, które z różnych powodów nigdy nie zostały opublikowane. Pierwsza: Janusz Nowacki – *W stronę ciszy* (Janusz nigdy nie dokonał autoryzacji tej rozmowy) i druga: Zdzisław Orłowski – *Fotografia jest milczeniem* (Zdzisław co prawda autoryzował tekst rozmowy, ale nigdy nie dostarczył materiału ilustracyjnego, czyli własnych fotografii). Nie zmienia to faktu, że obie te rozmowy nadal znajdują się w moim prywatnym archiwum, w stanie pełnej gotowości do druku.

działaniami fotograficznymi nowe-nowe media, np. w obrębie Internetu. Dzisiaj nasza seria, którą zrealizowaliśmy niemal w ramach wolontariatu, poza innymi własnymi obowiązkami zawodowymi, obejmuje 24 zeszyty i stała się jedynym tego typu bytem wydawniczym w skali kraju. Ponieważ każdy zeszyt posiada własny nr ISBN, siłą rzeczy trafiają one w ramach egzemplarza obowiązkowego do Biblioteki Narodowej, do głównych Bibliotek Uniwersyteckich oraz do najważniejszych instytucji, które zajmują się badaniem i dokumentowaniem wszelkich istotnych przejawów życia fotograficznego.

Moja, przede wszystkim intelektualna, ale także warsztatowa przygoda z tą serią stała się – trochę ku zaskoczeniu otoczenia – drogą do własnych, wreszcie poważnych prób pisarskich w obrębie refleksji okołofotograficznej, ale również drogą do zdefiniowania własnej, realizowanej w praktyce, estetyki obrazu fotograficznego, co w innych okolicznościach zajęłoby mi dużo więcej czasu i być może nigdy nie wyszłoby poza naiwne próby określenia stanu mojej fotograficznej samoświadomości. Jako doświadczony „wywiadowca”, który ma za sobą 30 lat zawodowej praktyki dziennikarskiej, wiedziałem, że nie ma rozmów łatwych, zwłaszcza gdy wkracza się na teren do tej pory penetrowany niezbyt systematycznie i raczej w ramach skrywanej pasji niż solidnego rzemiosła. Dlatego od pierwszej rozmowy z Waldemarem Śliwczyńskim (o której wiedziałem, że albo będzie dobra, albo nie będzie jej wcale) przygotowywałem się solidnie i bez pośpiechu do każdego kolejnego spotkania – czytając, oglądając, słuchając, przekopując Internet, a nawet jeżdżąc za potencjalnym rozmówcą na warsztaty fotograficzne, aby zobaczyć go w działaniu, poza oficjalnymi sytuacjami publiczno-medialnymi. Mimo to, stale w tych działaniach towarzyszył mi cichy lęk, że czegoś ważnego nie wiem, o czymś istotnym zapomniałem, do jakichś cennych źródeł nie dotarłem. Zawsze jednak starałem się prowadzić rozmowę w taki sposób, aby dla potencjalnego czytelnika

nika była ona nie tylko źródłem radosnego obcowania z żywą biografią fotografa, ale także miała w sobie walor czysto poznawczy w szerszym wymiarze problemowym. W ten sposób sam wzbogaciłem swoją wiedzę o 24 życiorysy fotograficzne oraz o 24 poglądy na fotografię i twórczą aktywność w jej obrębie, ale też – co ważne – wspólnie z W. Nielipińskim zdokumentowałem tymi rozmowami spory wycinek fotograficznej rzeczywistości Poznania i Wielkopolski. A są to niejednokrotnie sytuacje i klimaty nie do powtórzenia w przyszłości, bo przecież ludzie odchodzą, starzeją się, tracą ochotę na zgłębianie sensu własnej aktywności.

Niekiedy odnosiłem wrażenie, że moi rozmówcy – niemal zaskoczeni takim obrotem sprawy – zaczynają w trakcie kilkugodzinnego nagrania systematyzować swoje poglądy, porządkować swoją samoświadomość fotograficzną, a nawet tworzyć zręby własnych teorii czy odkrywać przed światem historie, które nigdy wcześniej nie były w ten sposób podawane słuchającej/czytającej publiczności. W takich momentach czułem się poniekąd jak akuszer, który trochę ułatwia a trochę prowokuje pojawianie się na świecie owych epizodów, owych refleksji, owych przyczynków do teorii i historii fotografii współczesnej. Bywało jednak i tak, że niekiedy musiałem zмагаć się z bohaterami swoich rozmów o ostateczny kształt spisane go tekstu, który – jak sądzili i czego się obawiali – nieco trywializuje ich ważne przemyślenia, ich pełne głębszych sensów frazy rodem z uniwersyteckich publikacji, ale ostatecznie zawsze dochodziliśmy do wniosku, że rozmowa nigdy nie będzie naukowym referatem, że zawsze jakoś obciąża ją dynamika potoczności i brak chirurgicznej precyzji w trakcie formułowanych ad hoc poglądów i przemyśleń.

Mam nadzieję, że także dzięki temu te rozmowy dobrze się czyta (nawet jeżeli dzisiaj niejedyn mój rozmówca twierdzi, że teraz to on by to wszystko opowiedział zupełnie inaczej), bo



one są nie tylko o CZYMŚ, ale także są dla KOGOŚ. Taki sposób pozyskiwania wiedzy o twórcy, jego warsztacie i jego dorobku (także intelektualnym) jest moim zdaniem bardzo wiarygodny, ponieważ ta wiedza pochodzi z pierwszej ręki, od żywego fotografa (lub fotografki), nie tylko w pełni świadomego wypowiedzanych treści, ale też mającego możliwość doprecyzować te treści przed publikacją. Jest tak nawet wówczas, gdy mój rozmówca z sobie tylko wiadomych powodów unika odpowiedzi na niewygodne dla siebie pytania, jeżeli odrobinę konfabuluje lub zwyczajnie mija się z prawdą. Dlatego też nigdy w trakcie nagrania nie próbowałem agresywnie polemizować z poglądami mojego rozmówcy ani tym bardziej nie rościłem sobie pretensji do bycia kimś w rodzaju gwiazdora prowadzącego Talk-Show, by swoją „bezkompromisowością” zwiększyć medialną atrakcyjność spotkania. Stąd w zapisach tych rozmów mogą pojawiać się drobne nieścisłości, będące tylko i wyłącznie efektem prawa bohatera rozmowy do budowania własnej wizji świata. Nie czułem się powołany do aroganckiego prostowania tych wizji, a ewentualne działania weryfikacyjne (wynikające z potrzeby obiektywizowania fotografii) pozostawiam potencjalnym znawcom przedmiotu, czytelnikom poszukującym prawdy (a nie sensacji czy skandalu) oraz dociekliwym historykom fotografii, dla których te rozmowy mogą być punktem wyjścia do własnych badań.

Wszelkie inne usterki, potknięcia stylistyczne i niejasności merytoryczne, które raz po raz pojawiały się w kolejnych rozmowach na etapie redakcji i autoryzacji, wyłapywał i wskazywał autorowi tekstu niezawodny i cierpliwy redaktor wspierający, czyli Władysław Nielipiński. To również dzięki niemu ta seria wygląda tak, jak wygląda, czyli – mam nadzieję – bardzo przyzwoicie.

Co mnie szczególnie cieszy w związku z serią Fotografowie Wielkopolski? Fakt, że trafili do niej (obok uznanych nazwisk

z wielkim dorobkiem) także twórcy wyciszeni, o których prawdopodobnie nikt inny by się nie upomniał, że znalazły się na to pieniądze, za co należą się Wydawcy słowa uznania, że wreszcie seria ta żyje także w wersji elektronicznej (pdf-y), dzięki czemu mogą ją czytać i kontemplować wszyscy znający język polski wszędzie tam, gdzie dociera Internet. A czy coś mnie smuci w związku z tą serią? Tylko to, że prawdopodobnie nigdy nie powstanie z tego zwarta publikacja, jak choćby inne już istniejące na rynku zbiory rozmów (np. Krystyna Łyczewek, „*Rozmowy o fotografii*”; Krzysztof Jurecki, „*Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*”; Hanna Maria Giza, „*Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*”). Rzecz w tym, że na taką księgę nie ma dzisiaj pieniędzy, a poza tym potencjalni wydawcy, znający realia rynku publikacji fotograficznych i okołofotograficznych, nie zostawiają nam złudzeń – taka książka nigdy na siebie nie zarobi, bo nawet jeśli wielu chciałoby ją mieć na półce, to mało kto zechce ją kupić w księgarni lub sklepie internetowym.

Pozostaje nam zatem cieszyć się z tego, co już istnieje i co – jak mniemam – odmieniło nieco krajobraz środowisk fotograficznych Poznania i Wielkopolski, ponieważ te rozmowy zawierają wiele ciekawych wątków biograficznych, także wiele refleksji z zakresu teorii i estetyki fotografii, a widoczna w nich również, czyli rozpisana na głosy historia i socjologia współczesnej polskiej fotografii nie jest tu bez znaczenia.

A teraz wiadomość z ostatniej chwili (piszę to 1 czerwca 2015 roku) – podsumowaniem serii stanie się zamykający ją ostatecznie i nieodwołalnie zeszyt z numerem 25, w którym pomieściliśmy rozmowę z Marianną Michałowską. Rozmowa została nagrana i zredagowana w maju 2015 roku, a jej promocję Wydawca przewidział na jesienne Biennale Fotografii w Poznaniu. Osobiście długo czekałem na taką rozmowę i cieszę się, że wreszcie do niej doszło. I że ta właśnie rozmowa

zamyka naszą serię. Tytułem zachęty do lektury pozwolę sobie zacytować ten fragment mojej rozmowy z Marianną Michalowską, który moim skromnym zdaniem diagnozuje to, co można nazwać kondycją uzdolnionego fotoamatora, ale także młodego człowieka po studiach fotograficznych w zetknięciu z dużymi instytucjami artystycznymi i centrami sztuki:

**– Wspomniała pani o roli kuratora. Otóż istnieje armia uzdolnionych fotograficznie amatorów, którzy – rozsiani po tak zwanej prowincji, czyli działający z dala od centrów sztuki i dużych instytucji artystycznych – zazwyczaj godzą się na to, że ich prace zawsze już będą wystawiane w jakichś korytarzach, holach, klatkach schodowych, salach bibliotecznych czy innych świetlicach i tancbudach, a nigdy nie zgłosi się do nich, nie odkryje ich dla świata sztuki jakikolwiek kurator, który mógłby zaprosić ich do poważnej galerii. W kontekście tej sprawy zastanówmy się, ilu jest w Polsce poważnych, wpływowych kuratorów, których pani zna osobiście, a którzy mogą odmienić los uzdolnionego amatora z prowincji, wyciągając go stamtąd na salony?**

– Liczę, liczę... i wychodzi mi, że nie więcej niż pięćdziesiąt lub sześćdziesiąt. Kilkoro w całej Polsce. To nie jest oczywiście duża grupa, ale także dlatego, że niewiele u nas działa instytucje całkowicie poświęconych fotografii. Ale warto też pytanie odwrócić i zadać je z perspektywy kuratora, który chce pokazać tzw. „nowe” nazwiska: jak szukać artystów do wystaw? Pamiętam, że kilka lat temu, realizując z Justyną Ryczek wystawę „Marginesy pejzażu” na Biennale Fotografii w Poznaniu, zaczęłyśmy od przeglądania stron internetowych. I to właśnie w ten sposób trafiłyśmy na kilkoro, interesujących naszym zdaniem, artystów. A zrobiłyśmy to po to, aby wyjść poza grono oczywistych uczestników takiej wystawy.

**– A jest to grono ciągle tych samych nazwisk.**

– Tak. To jest taki klucz: jeśli ktoś pokazał się w mieście X i należy do grona cenionych artystów, to zapraszamy go także do miasta Y, bo tam go jeszcze nie było. Potem trzeba go pokazać w mieście Z, bo każda galeria chce go mieć u siebie. W tym momencie to nie jest już pytanie o fotografię, ale o mechanizmy funkcjonowania tego, co Liz Wells nazywa światem „fotografii jako sztuki”. W ramach teorii instytucjonalnej sztuki<sup>74</sup> tak to właśnie funkcjonuje: jeśli ktoś był pokazywany w wielkiej skali na Biennale w Wenecji, to jest szansa, że za trzy lata zobaczymy go na Documenta w Kassel, a potem może jeszcze na Biennale w São Paulo. Świat sztuki oraz świat instytucji zawsze jest mniejszy niż liczba potencjalnych artystów. To oczywiście może brzmieć okrutnie, bo nagle się okazuje, że albo trzeba mieć siłę przebicia, żeby dotrzeć do instytucji, albo mieć szczęście polegające na tym, że ktoś wpływowo nas znajdzie i zobaczy nasze prace. Dlatego, coraz częściej artyści (ale też młodzi niezależni kuratorzy<sup>75</sup>) próbują funkcjonować poza obiegiem instytucji sztuki, stwarzając własne miejsca ekspozycji.

– **Wystarczy spojrzeć na liczbę dyplomów po szkołach fotograficznych, żeby nie mieć złudzeń.**

– Dyplomy to jeszcze jest prosta sprawa, bo szkoła jest rodzajem soczewki, przez którą można dostrzec twórców i śledzić ich rozwój po ukończeniu szkoły, ale liczba interesujących fotografów i fotografek funkcjonujących tylko w Sieci jest absolutnie dramatyczna. Osobiście, robię co mogę, aby każdego roku uszczknąć z tego ogromu kilka czy kilkanaście nazwisk. Proszę na przykład swoich studentów piszących prace

---

<sup>74</sup> Jej twórcami są George Dickie i Artur Danto.

<sup>75</sup> Tak powstały znakomite poznańskie galerie „Stereo” i „Starter”, które zresztą z czasem się, by tak powiedzieć, zinstytucjonalizowały i przeniosły do Warszawy, zob. dalsza część rozmowy.

zaliczeniowe, aby przestali zajmować się po raz pięćdziesiąty opisanyymi na wszelkie możliwe sposoby klasykami ze świata fotografii i namawiam ich, aby poszukali kogoś interesującego w Sieci, o kim ja jeszcze nie słyszałam. Poznaję nowych artystów, z którymi zdarza mi się współpracować, kiedy piszę na przykład teksty o ich twórczości. To niemal zawsze dzieje się na dwa sposoby – albo ja znajduję gdzieś ich intrygujące fotografie (i wtedy zwracam się do nich z pytaniem, czy chcą, abym coś o tym napisała), albo to oni zwracają się do mnie z prośbą o napisanie tekstu do katalogu wystawy, czy jakiegoś innego projektu. Prawdopodobnie, w innych okolicznościach nigdy do tych osób nie dotarłabym, a na pewno prawdopodobieństwo spotkania byłoby mniejsze. Tak właśnie poznałam Georgię Krawiec, specjalizującej się w fotografii otworkowej. Nie wiem, czy bez tego powodu, czyli jej prośby o tekst przed kilku laty, miałabym czas, aby zająć się jej twórczością.

**– Taka postawa, a myślę o pani gotowości do wspierania własnymi tekstami młodych artystów, napawa optymizmem.**

– My poniekąd działamy często na konkretne zamówienie. I tak to wygląda, że jeśli mamy czas, to się zgadzamy, a jeśli tego czasu nam brakuje, to odmawiamy. Teoretyk, czy krytyk sztuki tak właśnie funkcjonuje. Niekiedy reaguje na zamówienie, ale to wynika z faktu, że jesteśmy zawodowcami słowa, a pisanie jest naszą pracą.

**– To jest uczciwe podejście do sprawy. Prezentujecie państwo taki poziom kompetencji, że to przynosi wyłącznie pozytywne efekty. No, bo kto miałby takie teksty pisać? Niedouczony amator, któremu się wydaje, że ma coś do powiedzenia?**

– W każdym razie staramy się dobrze wykonywać swoją pracę. Jej podstawą jest umiejętność znalezienia wspólnego języka z artystą. Bywa to trudne, ale niekiedy łapie się ten kontakt automatycznie. Współpraca powinna polegać na dialogu, ale czasem o ten trudno. Wtedy tekst także powstaje, artysta dziękuje i wygląda na zadowolonego, ale sam autor odczuwa coś w rodzaju niedosytu, bo zabrakło dyskusji, wymiany poglądów.

– Skoro zgodziła się pani dołączyć do naszej serii *Fotografie Wielkopolski*, to chciałbym wykorzystać ten fakt, aby namówić panią na chwilę refleksji w odniesieniu do fotograficznego środowiska Poznania i Wielkopolski. A zatem, z jednej strony mamy Uniwersytet Artystyczny z mocną Katedrą Fotografii, z drugiej strony mamy szkoły prywatne, które uczą fotografii za pieniądze, a z trzeciej strony dobija się do bram sztuki armia szlachetnych amatorów, dla których organizuje się konkursy, a którzy – rozsiani po miastach i miasteczkach Wielkopolski – uprawiają radośną twórczość na bardzo różnym poziomie. Czy pani, z pozycji tego pokoju, z pozycji własnego warsztatu krytyka, kuratora i badacza jest w stanie ogarnąć to wszystko, co się dzieje na lokalnym poziomie środowisk fotograficznych?

– Nie wiem, czy jestem w stanie to ogarnąć, ale na pewno staram się interesować tym, co się dzieje dookoła. Wobec tego śmiem twierdzić (i proszę tego nie traktować jako grzecznościowej formułki), że na przykład to, co robi dla fotografii Wielkopolska Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, jest bardzo cenne, ponieważ przejęły one funkcje, które zostały utracone przez wiele innych instytucji. Zawsze ceniłam i nadal niezwykle cenię wszystkie działania, które służą edukacji i upowszechnianiu kultury fotograficznej. Istnieje też Uniwersytet Artystyczny, ale trzeba pamiętać, że jego rola w środowisku jest nieco inna. On ma być magnesem i gwiazdą, ma przyciągać i pokazywać, że w Poznaniu coś się dzieje. Ma

także zachęcać innych do przyjazdu tutaj. Rzec tylko w tym, że Uniwersytet czy Akademia nie miałyby nic do roboty, gdyby nie praca animacyjna u podstaw. To właśnie, wydaje mi się, zostało niestety utracone przez likwidację różnych ośrodków animacyjnych. Wiele osób pewnie nadal pamięta pracownię fotograficzną, która przez wiele lat funkcjonowała w poznańskim Zamku. Najpierw prowadził ją Janusz Nowacki, a potem Piotr Chojnacki, i zawsze przechodziło przez nią mnóstwo ludzi. Zdarza się, że studenci co jakiś czas pytają mnie, czy wiem o istnieniu jakiegoś klubu fotograficznego, w którym mogliby się nauczyć fotografii fotochemicznej i zrobić prawdziwe odbitki w ciemni, a nie iść do zakładu po wydruk. I co? Nie umiem udzielić im w tej materii żadnej sensownej odpowiedzi. Owszem, są miejsca, gdzie można uczyć się za pieniądze, ale tylko w ramach komercyjnego kursu. A kurs to nie jest to, czego moi studenci szukają, bo oni chcieliby mieć po prostu miejsce do pracy. Dlatego zawsze szanowałam działalność różnych ośrodków myśli i praktyki fotograficznej, które działają wokół Poznania. Takim wzorcem zawsze była dla mnie Trzcianka i to, co przez lata robił tam pan Henryk Król, wypuszczając w świat wielu świetnych fotografów. Różne pozytywne rzeczy dzieją się także poza Wielkopolską. Przykład pierwszy z brzegu, to Słubice, czyli Galeria „Okno”, z którą współpracuję, i działająca tam Anna Panek-Kusz. Ona robi tam wspaniałą pracę, organizując warsztaty fotograficzne dla małych dzieci i dla osób nieco starszych. Jeżdżę do Słubic od wielu lat i widzę, jak te dzieci tam się rozwijają, jak dorastają, a potem przyprowadzają na warsztaty swoje własne dzieci. To jest to – działania takie jak te prowadzone w Trzciance i Słubicach – co powinno być źródłem fotografii, bo to są miejsca, gdzie zdobywa się wiedzę o technikach fotograficznych sprzed epoki cyfrowej, gdzie można eksperymentować, a potem jeszcze obejrzeć efekty swojej pracy. Oba te przykłady pokazują mechanizm działania lokalnych środowisk fotograficznych oparty na entuzjazmie jednej osoby.

– Podobnie dzieje się od lat w Wągrowcu, Wrześni, Pile i Ostrzeszowie, przez lata działa się tak również w Kole i Środzie Wielkopolskiej, a dzisiaj dołączają to tej listy następne miasta powiatowe: Ostrów Wielkopolski, Krotoszyn, Oborniki, a nawet mały, gminny Książ Wielkopolski.

– Z tego, co pamiętam, także Gniezno było zawsze dobrym miejscem do uprawiania fotografii.

– Te czasy należą do przeszłości. W Gnieźnie świetnie radzą sobie pojedyncze osoby (na przykład Anna Farman, która uprawia na wysokim poziomie fotografię otworkową), ale oba domy kultury, miejski i powiatowy, nie zaprzatają sobie głowy pracą u podstaw. Jeśli już, to ich zapal przejawia się w jakichś sekcjach czy kółkach fotografii cyfrowej, natomiast edukacja fotochemiczna dawno już odeszła tam do lamusa.

– To potwierdza tylko tezę, że gdy brakuje osoby, która spina środowisko i skupia ludzi wokół nośnej, własnej idei, to z dawnych form aktywności w obrębie instytucji pozostają tylko kroniki i wspomnienia. Jeżeli którykolwiek ośrodek ma kogoś takiego, kto jest klasycznym animatorem, to nagle okazuje się, że dane środowisko znakomicie działa i zaraża swoim zapalem kolejne osoby. Trzeba więc dbać o to, żeby te osoby miały jak najlepsze warunki do działania. Poznań na tym cierpi, bo wielu wydaje się, że wszystko w tej materii załatwią szkoły artystyczne, szkoły komercyjne, czy nawet kursy fotograficzne. Rozumiem, że może być to sposób zarabiania ich twórców, którzy niekoniecznie mają ochotę występować w roli kiepsko opłacanych animatorów w państwowych instytucjach kultury. Nie ulega jednak wątpliwości, że system domów kultury był jakimś wspomnieniem dla środowiska, a przy okazji generował proces szkolenia instruktorów. Przykładem tego typu instruktorskiej fachowości jest Zbigniew Tomaszczuk. Kiedyś



prowadził w Warszawie świetną szkołę instruktorów fotografii. A dzisiaj już tego nie ma. Część tego przejęła Akademia, ale w innym już sensie. Część osób, która studiuje fotografię, wywodzi się z takich właśnie małych środowisk podpoznających, także z ruchu amatorskiego. A studiuje po to właśnie, aby uzyskać uprawnienia do wykonywania tego zawodu. Konsekwencją jest wzrastająca średnia wieku studentów. To samo zresztą widzę na studiach kulturoznawczych, bo przychodzą na nasze studia ludzie już doświadczeni życiowo i zawodowo, pracujący w różnego rodzaju ośrodkach kultury. Oni muszą zdobywać kwalifikacje, a my staramy się im to zapewnić. Korzyść jest ogromna. Byłam pierwszym rocznikiem, który podjął zaoczne studia fotograficzne na poznańskiej ASP, i pamiętam, że ten mój rocznik był przedziwny, ponieważ skupiał barwne grono niezwykle ciekawych osób. Wiele z nich miało za sobą interesujące koleje losu, było właśnie zawodowcami, o których mówiliśmy wcześniej.

(...)

– Świat współczesnej fotografii, to nie tylko młodzi artyści, którzy obalają swoimi działaniami autorytety klasyków i klasyczne kanony, czyli na przykład nowi dokumentaliści i bohaterowie syndromu czerwonych oczu. Świat współczesnej fotografii to także coraz młodszy „młodzi” bez zahamowań. I tego nie da się zatrzymać. Niekiedy rozmawiam na ten temat z wielkoformatowcami, którzy uprawiają tradycyjną fotografię negatywową (a więc czarno-białą, stykową), to okazuje się, że paru z nich niemal popada z tego powodu w rodzaj depresji, bo ponoć nikt nie chce oglądać ich prac, a wszyscy zachwycają się tym swoistym, kolorowym „szaleństwem młodości”.

– Być może to kwestia mody. Można też zadać pytanie o kulturę dominującą i kulturę podporządkowaną. Niewątpliwie fotografia cyfrowa, fotografia figuratywna, fotografia wielkich

wydruków, jest w tej chwili fotografią dominującą. I to widać. Jednak mody się zmieniają. Siłą rzeczy, zainteresowanie małymi formatami, na przykład fotografią elementarną, która była kilka lat temu wprowadzana przez Bogdana Konopkę, czy fotografią abstrakcyjną Jerzego Olka, także była czymś w rodzaju mody. Nurty te przywracały tradycyjne techniki i na jakiś czas stawały się atrakcyjne dla odbiorców. Z tego wynika, że kultura fotograficzna podlega tym samym procesom, co cała reszta zjawisk kulturowych wokół nas, chociażby zmienności mód. Z dynamiką kultury się nie wygra. Owszem, możemy próbować wypromować jakiś nowy nurt myślenia, ale czy nie będzie to także kolejna moda? Z takim zjawiskiem mieliśmy do czynienia pod koniec ubiegłego wieku i na początku tego wieku, kiedy nagle wybuchła fotografia otworkowa. Nagle wszyscy robili fotografie otworkowe<sup>76</sup>. Potem ktoś pomyślał, że może by tę fotografię otworkową nieco unowocześnić i w ten sposób powstała cyfrowa fotografia otworkowa. A kiedy wszyscy już się tym znudzili, nagle ktoś odkrył, że był kiedyś taki radziecki aparat jak Łomo. I hurra, mamy więc epokę łomografii, która następnie zaczyna absolutnie dominować, do całkowitego wyczerpania. To samo jest zresztą z fotografią dokumentalną, która pojawia się jako kolejne odczarowanie, czy odreagowanie fotografii intermedialnej z końca lat 80. i lat 90., więc rozmaitych przetworzeń i manipulacji, czy „energii sztuki” Józefa Robakowskiego. Nowi dokumentaliści mówią: Nie! My chcemy po prostu robić zdjęcia dokumentalne. I w efekcie mamy kilka lat dominacji fotografii dokumentalnej. Zatem, wracając do pańskiego spostrzeżenia, można powiedzieć, że owszem, twórcy tradycyjnej fotografii płaczą, że są w mniejszości, ale jeśli uda im się znaleźć coś interesującego, a potem to pokazać światu, to i oni staną się modni ze swoim pomysłem.

---

<sup>76</sup> Uległam tej modzie, poświęcając jej swoją pracę doktorską.

**– Czy taki stan rzeczy nie budzi lęku przed dyktatem mody? Nie niepokoi?**

– To jest bardzo przewrotny, na dobrą sprawę, mechanizm. Może trochę smutny, bo pokazuje, że ludzie masowo ulegają modom, że nie wybierają sami, tylko chcą robić i oglądać to, co robią i oglądają inni. A optymistyczna strona tego zjawiska jest taka, że każda moda kiedyś się skończy. Zawsze potem pojawia się coś nowego (czy może „innovacyjnego”). Wszystko to prowadzi też w innym kierunku – otóż w latach 80. „modna” była koncepcja muzealizacji. Pisał o tym między innymi teoretyk Hermann Lübbe<sup>77</sup>. Twierdził, że wraz z przyrostem nowości świat się starzeje, a w związku z tym, jak się okazuje, także w fotografii mody są coraz krótsze. Paradoksalnie więc coś, co jest dzisiaj dla nas stare, na przykład sztuka starożytna, już zawsze będzie dla nas równie stara (i nazwiemy ją klasyczną), ale coś, co było nowe dwa lata temu, dzisiaj dla nas już jest przestarzałe.

**– Tak samo stare jak ta starożytność?**

– Nawet jeszcze starsze, bo starożytność nigdy już się nie zestarzeje, a każda nowość starzeje się na naszych oczach.

**– I stąd bierze się nieustający, szaleńczy głód czegoś nowego. Pojawia się swoisty terror mody-nowości.**

– Tak to właśnie jest. Przykład pierwszy z brzegu: modne stają się ostatni „*museum selfie*”. I wszyscy robimy sobie zdjęcia w muzeum. Ten trend pojawił się w zeszłym roku, więc za rok na pewno modne będzie już co innego. Osoby, przywiązane do

---

<sup>77</sup> H. Lübbe, Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, w: „Estetyka w świecie”, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.

myślenia o kulturze w kategoriach tradycyjnych wartości, uznają, że istnieje zespół znaczących kulturowo, ponadczasowych obrazów. I te osoby będą należeć do świata, w którym dominuje pesymistyczny ogląd rzeczywistości i kultury, bo jej współczesne mechanizmy już nie pytają o wartości, nie jest tutaj istotne, co ktoś ma do powiedzenia, najważniejsze, że ten ktoś jest *fajny*.

**– A jeśli nie jest fajny, to cała reszta też nie ma znaczenia. Mamy więc „fajność” jako zapłon kolejnej mody. A jeśli owa nowość się nam spodoba, to ruch wokół niej błyskawicznie się rozkręca. Co zatem z wartościami?**

– To nie jest tak, że one nie przetrwają, bo one są jak ta nasza sztuka starożytna, więc się nie zestarzeją. Z jednej strony wartości dziedzictwa kulturowego będą doceniane przez mniejszą grupę ludzi, ale z drugiej, choć nie są dzisiaj atrakcyjne dla wszystkich, to za jakiś czas albo znowu mogą stać się atrakcyjne, albo będą kultywowane przez stałe grono swoich wyznawców. Zadajmy jednak pytanie: czy chcemy, żeby wszystko stało się globalne? Czy chcemy, żeby wszystko było obecne w Internecie? I żeby jeszcze Google wstawił to do pierwszej linijki według swoich algorytmów? A może zmienić wyszukiwarke? Czy może raczej zacząć szukać według innych kategorii? Czy ja muszę iść tą samą ścieżką, co wszyscy? Może ta moja ścieżka będzie ścieżką indywidualną, ale dla mnie, jako taka, stanie się istotniejsza niż próba wykreowania się. Dla młodych artystów, czy generalnie – dla artystów, którzy chcą zaistnieć w świecie sztuki, to może być frustrujące, bo – nie oszukujmy się – świat sztuki jest frustrujący.

**– Pewnie zawsze był frustrujący.**

– Choć w każdej epoce w inny sposób i z innego powodu. Wyobrażam sobie, że w świecie renesansu, jeśli ktoś nie dostał

się na dwór papieża czy Medyceusza, także był sfrustrowany. Czy Salieri nie był sfrustrowany słuchając muzyki Mozarta? Z kolei Hippolyte Bayard też pewnie był sfrustrowany, bo prawo do wynalazku dostał Daguerre, a nie on. Dzisiaj, ich wyścig, konkurowanie ze sobą o prawa do wynalazku, jest dla nas historyczną anegdotą, choć w gruncie rzeczy, dzieje Bayarda mają niestety wydźwięk dramatyczny, chodziło przecież o zdobycie prawa do czerpania dochodu z własnego wynalazku. Dlatego nigdy nie twierdziłam, że bycie artystą jest łatwe.

**– Nikt tego nie obiecywał artystom. Fotografom również.**

– To znaczy nikt tego nie obiecywał artystom, fotografom ani wszelkim innym twórcom, którzy zajmują się uprawianiem sztuki. Nikt nigdy nikomu nie obiecywał, że będzie sławny. Czasem tego typu sukces dokonuje się na zasadzie przypadku, czasem jest to ciężko zapracowane, a niekiedy jest to połączenie przypadku i ciężkiej pracy. Oczywiście zawsze możemy mieć nadzieję, że kuratorzy, stanowiący „wąskie gardło” drogi ku sławie, bo wpływają na to, czyje prace zobaczymy w galerii, dotrą do bardzo ciekawych artystów, którzy chcą dzisiaj się pokazywać. A ponieważ artystów jest coraz więcej, bo Sieć jest coraz rozleglejsza i pojemniejsza, to jest z czego wybierać, tyle tylko, że nigdy nie wiadomo, czy to, co wybierzemy do prezentacji, jest trafne i wartościowe. Żywię głęboką wiarę w to, że jeśli jest z czego wybierać w sensie ilościowym, to na pewno jest także z czego wybierać w sensie jakościowym. Jest tak, jak bywało kiedyś i nadal bywa ze studentami. Dawniej na roku było pięciu studentów fotografii, z czego trzy osoby zostały znaczącymi postaciami w świecie sztuki. Dzisiaj mamy 40 studentów na roku, ale nadal z tej grupy trzy osoby zostają znaczącymi postaciami. Efekt kształcenia ludzi utalentowanych jest ciągle taki sam, ale – miejmy nadzieję – przy okazji dużo więcej osób zostało przyzwoicie wyedukowanych.

– Na koniec pomówmy przez chwilę o pieniądzach. Dzisiaj można sobie kupić na światowych aukcjach wielkie obrazy fotograficzne (10 na 30 metrów) znanych artystów za 3-4 miliony dolarów. Każdy chciałby odnieść tego typu sukces finansowy, ale jak powszechnie wiadomo, jest to zwyczajnie niemożliwe. Natomiast coraz więcej młodych artystów po szkołach i akademiach fotograficznych zmierza w stronę fotografii komercyjnej, ze sznytem profesjonalnym, gdzie króluje moda, reklama, portret okładkowy, a także wizerunki wszelkiej maści celebrytów. Rzecz w tym, że ci młodzi ludzie nie idą w te obszary zawodowstwa dla sztuki fotograficznej, ale żeby zarabiać duże pieniądze.

– I to jest pułapka *stocku*. Nie wiem, czy ci, którzy decydują się na wybór fotografii, żeby zarabiać dzięki niej duże pieniądze, osiągną swój cel. *Stock* wywołuje bowiem zjawisko obniżania ceny. Producent okładki książki może sobie za pięć dolarów kupić z banku zdjęć dowolną twarz, więc nie wiem, czy on będzie chciał zapłacić dużo więcej artyście, który specjalnie dla niego przygotowuje wysokiej jakości kadr<sup>78</sup>. Jeśli są tacy twórcy, którzy potrafią wynegocjować odpowiednią dla siebie cenę, to wszystko w porządku, niech to robią, ale zawsze pozostaje pytanie, czy faktycznie uda im się to zrobić.

PS. Całą serię w wersji elektronicznej (pdf-y) można czytać i pobierać na stronie WBPiCAK w Poznaniu:

<http://www.wbp.poznan.pl/strefa-bibliotekarza/materialy-do-pobrania/fotografowie-wielkopolski/>

---

<sup>78</sup> A pamiętajmy, jakościowo fotografia ze *stocku* nie musi odbiegać od tej „na zamówienie”.

## No więc, o czym jest fotografia?

Między rokiem 2009 a 2011, kiedy wiedziałem już, że kończy się moja 30-letnia przygoda z poezją (czyli z pisaniem wierszy), oraz że z całą pewnością zastąpi ją w mim życiu fotografia, postanowiłem ułożyć ostatnią książkę poetycką, której zawartość byłaby stanem pośrednim między poezją a fotografią, czymś na kształt stop-klatek wypełnionych słowami, zbiorem obrazów fotograficznych, do stworzenia których użyłem liter zamiast ziaren soli srebra lub cyfrowych pikseli. Kiedy ów niejednorodny medialnie byt powstał i został domknięty ostatnim słowem, zilustrowałem go własnymi fotografiami, a potem całości nadałem tytuł „Strach przed poezją”.

Oto jeden z tych bytów literacko-fotograficznych:

*Jestem. Jestem albo i nie. Jestem coraz bardziej. Coraz bardziej jestem zmęczony. Zmęczony albo i nie. Albo: jestem tylko... Jestem tylko zmęczony. Tylko po co tak bardzo męczę się? Co ma z tego wynikać? Więc jestem. Nie jestem aż tak bardzo, ale jednak zmęczenie przygniata mnie do ziemi coraz bardziej. Co ma z tego świat? Co ma z tego wynikać? Co świt to kłopot. Mam kłopot z istnieniem, bo jestem albo i nie.*

I kolejny byt, wypełniający stronicę atmosferą ciszy:

*Żeby chodzić nago, trzeba być pięknym i młodym – powiedziała starsza pani stylistka i dyktatorka mody. Powiedziała to w związku z pytaniami o minimalizm letnich kobiecych strojów kąpielowych. I nie tylko kąpielowych. Sławnym i bogatym trzeba być, gdy jest się pięknym i młodym – powiedział stary nauczyciel do swoich studentów, przywołując przypadek czeskiego poety Jaroslava Seiferta, który Nagrodę Nobla odebrał na szpitalnym łóżku mówiąc: Teraz mi ją przynosicie? Teraz to ona do niczego mi już nie jest potrzebna...*

*Poeta zmarł dwa lata później, a stary nauczyciel dodał jeszcze: Jak widać, w pewnym wieku sława i pieniądze są raczej mało skuteczne. Mogą przydać się najwyżej w szpitalu, gdzie jedna pielęgniarka mówi do drugiej pielęgniarki: U mnie leży ten sławny facet. Właśnie wycięli mu jelito grube.*

Mnie osobiście w całej tej książce zachwyca, czyli przeraża, kilka wierszo-fotografii. Oto jeden (jedna) z nich:

*Wczoraj przez cały dzień z południa na północ ciągnęły setkami klucze dzikich gęsi. Jeszcze w środku nocy rozjaśnionej pełni księżycy słyhać było nad miastem krzyki przewodników. Lament się niesie znad martwych kałuż i bagien. Na przednówku szarość to królewski kolor. Wieją wiatry, nikt nie chce kochać, wszyscy chcą być kochani. Zaczynają się dramaty i romanse. Cokolwiek zrobisz, nie przetrwasz niczego, nie zatrzymasz, nie uciszysz trąb wzywających na sąd ostateczny. Możesz tylko oglądać filmowe hity i ludzić się, że istnieją cywilizacje pozaziemskie. Możesz także w największym supermarkecie poszukać przepowiedni z kodem kreskowym, która uczyni cię konsumentem doskonałym, bez lęku wchodzącym w promocję nieistnienia. Dzikie gęsi wróciły i cykl przemiany zaczyna się od nowa. Ty nigdzie nie wrócisz i niczego zacząć już nie zdołasz. Nie spinaj się zatem. Szkoda czasu. Napij się raczej wódki, zapal dobrego papierosa, pomyśl o czymś ważnym. Za chwilę wywołają twój numer. Poproś do pokoju zwierzeń.*

Książkę zamyka prościutki wierszyk, będący w zasadzie odwzorowaniem bardzo zwyczajnej fotografii:

*Dzisiaj są moje urodziny. Jutro początek astronomicznego lata. Właśnie zakwitają malwy i dziewanny. Dojrzewają porzeczki, pachnie maciejka. Dzisiaj są moje urodziny. Siadam wieczorem w ogrodzie. Oganiam się od chrabąszczy. O godzinie 23 spoza chmur wyłania się rozgwieżdżone niebo. Wielki Wóz w galaktycznym bezruchu przemierza kosmiczne połoniny. Sypie złotym piaskiem.*

Od 20 czerwca 2011 roku nigdy już nie napisałem żadnego wiersza. Zauważyłem jednak, że moje myślenie o fotografii – czyli o tym, co widzę na swoich kadrach i jak odbieram prace innych autorów – zespolone jest w jakiś sposób z poetyckim



odczuwaniem świata. A to oglądanie i czytanie fotografii nierozzerwalnie podlega działaniu sił lirycznych, wśród których metafora i cisza zajmują czołowe pozycje. Doszedłem więc do wniosku, że skoro w moim rozumieniu nie ma poezji bez emocji i wysiłku intelektualnego (obie te sfery przynajmniej u mnie są nierozłączne), to myślenie o fotografii, odczuwanie jej fenomenu oraz próby tworzenia własnych obrazów fotograficznych – wszystko to jest inną formą przeżywania świata jawiącego się nam poprzez różne odmiany, czy raczej filtry, intelektualnej i emocjonalnej metafory.

Z takim też metodologicznym założeniem podszedłem do zamykających tę książkę (bezpretensjonalnych, mam nadzieję) analiz kilku fotografii, które otrzymałem na ten cel od kilku zaprzyjaźnionych fotografek i fotografów. Za każdym razem klucz w procesie wyboru kadru do tego rozdziału był ten sam: nieoczywistość, wieloznaczność, metafora. Dzięki takiej metodzie selekcji zebrałem prace, w przypadku których intencje nadawcy (autor kadru) i odczucia odbiorcy (widz) niemal na pewno mogą (choć nie muszą) się rozminąć. Ten stan rzeczy sprawia, że próba szukania odpowiedzi na tytułowe pytanie staje się nie tylko wyprawą w świat emocji, ale także próbą gry intelektualnej w rozszyfrowywanie warstwy faktograficznej i warstwy metaforycznej poszczególnych obrazów. Oto pierwszy z nich, fotografia Stanisława Kulawiaka.

Już na pierwszy rzut oka widać, że jest to fotomontaż trzech kadrów. Najstarszy pochodzi z roku 1948 i przedstawia dwie młode kobiety z bukietem białych kwiatów sfotografowane w odświętnych sukienkach na tle ciemnej draperii jakiegoś prowincjonalnego atelier. Autor pracy do fotomontażu użył skanu oryginalnej papierowej odbitki. Drugie zdjęcie zostało wykonane w roku 1992 i przedstawia te same kobiety (44 lata później) o podobnych fryzurach i w podobnych białych bluzkach. Patrząc na nie można się domyślać, że miejscem rejestracji

tego kadru mogło być mieszkanie jednej z nich. Trzecia fotografia, zamykająca w sobie dwie mniejsze, pochodzi z roku 2014 i rejestruje „stan aktualny” drogi życia obu pań. Co więc widzimy na niej? Zaawansowane wiekiem dwie kobiety, dla



„Siostry”. Fot. Stanisław Kulawiak.

których stałym miejscem pobytu są łóżka specjalistycznego oddziału szpitalnego, gdzie przebywają osoby w stanie starczego otępienia (użyłem medycznego określenia jednostki chorobowej), czyli zazwyczaj pozbawione samoświadomości oraz przejawów wiedzy o sobie i najbliższym otoczeniu. Można by powiedzieć – często spotykany stan demencji u ludzi w podeszłym wieku. Stanisław Kulawiak podpisując to zdjęcie, a właściwie ten fotomontaż, napisał tylko: *Siostry. 1948-1992-2014*. Taka informacja niewiele w zasadzie wyjaśnia widzowi, który staje przed tą fotografią, wiszącą na przykład na ścianie

galerii<sup>79</sup>. Opis pozwala tylko na skonstatowanie faktu, że na trzech różnych (wykonanych w różnym czasie i w różnych miejscach) fotografiach widzimy te same kobiety, które są siostrami. Obraz ten, jako całość, na pierwszym poziomie znaczeń jest więc prostą, kunsztownie skonstruowaną opowieścią o przemijaniu, o upływającym czasie, którego ślad odciska się na ciałach wszystkich żywych istot ludzkich. Przy okazji odbiorca może dopełnić tę opowieść refleksją o fotografii jako zewnętrznej pamięci, która na jakiś czas utrwała wizerunki ludzi zanurzonych we własnych strumieniach czasu, od młodości do starości. Mamy więc do czynienia z dokumentem fotograficznym opisującym jednostkowy los, ale i uniwersalizującym kondycję człowieka – życie jest drogą od niebytu ku nicości. A gdzie tu metafora? Widać ją gołym okiem. Fotomontaż jest tą figurą retoryczną, która nie tylko łączy intelekt i emocje, ale przede wszystkim metaforyzuje fotograficzny zamysł S. Kulawiaka. Jeśli natomiast odbiorca pozna kiedyś głębszą warstwę tej opowieści, to dowie się, że owe SIOSTRY noszą imiona Teresa (rocznik 1928) i Anna (rocznik 1930), że Anna jest ciotką, a Teresa (z lewej) matką autora fotomontażu, który wykonał osobiście dwa z trzech składających się na tę pracę kadrów. I w zasadzie niczego to nie zmienia, bo ta fotografia nadal jest milczącą opowieścią o przemijaniu i kondycji człowieka, tyle tylko, że jest to także osobista, prywatna historia syna Teresy i siostrzeńca Anny. Osobista historia człowieka, który nie tylko doświadcza przemijania swoich bliskich, ale także owo przemijanie fotograficznie utrwała i zapisuje. W sumie, szukając metafory nieprzekładalnej na słowa, utrwalił i zapisał w tym obrazie 66 lat ich życia i całe swoje.

\* \* \*

---

<sup>79</sup> Ta praca została pokazana pierwszy raz publicznie we wrocławskiej Galerii DCF Domek Romański w ramach wystawy „Metafory realności 2014”, podczas której zaprezentowano prace członków ZPAF Okręgu Dolnośląskiego. Wernisaż odbył się 22 stycznia 2015 r.

Ta praca, moim zdaniem, zawiera w sobie czystą metafizykę, czystą tajemnicę i czystą metaforę. Wyobraźmy sobie bowiem, że na jakimś nieznanym dzisiaj urządzeniu (może to być np. Pamięć Wszechświata) potrafilibyśmy zsumować cały czas naszego życia, a nawet czas istnienia Układu Słonecznego i Drogi Mlecznej, sekunda po sekundzie, to – w zależności od przekonań i punktu widzenia uczestnika takiego eksperymentu, a potem jakiegokolwiek odbiorcy – otrzymalibyśmy taki właśnie obraz jednolicie jasny albo jednolicie ciemny. A tym



Fot. Wiesława Szymanowska. Na zdjęciu została udokumentowana 16-minutowa rejestracja transmisji TV z mszy kanonizacyjnej Jana Pawła II. Zdjęcie wykonano za pomocą aparatu otworkowego. 27 kwietnia 2014 r.

kosmicznym pinholem byłoby wtedy Oko Boga, cokolwiek chcielibyśmy pod tym określeniem widzieć i rozumieć. Jak widać, tego typu eksperyment, póki co na małą skalę, udało się wykonać w mieszkaniu Wiesławy i Lecha Szymanowskich, w Wągrowcu, przy pomocy małego aparatu otworkowego. Na zarejestrowanym obrazie widzimy rozjaśniony bielą telewizor. Na jego ekranie przez 16 minut pojawiały się ruchome obrazy będące relacją z kanonizacji Jana Pawła II, ale papier światłoczuły umieszczony w owym aparacie, jako że sam jest bytem statycznym, nie mógł zarejestrować poszczególnych ujęć relacji na żywo. Czym więc jest owo światło na ekranie telewizora? Sumą obrazów składających się na 16 minut rejestracji. Zdjęcie to jest więc także odpowiedzią na zapomniane już dzisiaj pytanie: Czym różni się analogowa fotografia długich ekspozycji od fotografii migawkowej? Ano tym, czym różni się przydrożny kamień od przebiegającego obok zająca.

Nie wiemy, co czuła właścicielka aparatu otworkowego, gdy najpierw oglądała relację z kanonizacji Jana Pawła II, a potem zobaczyła na wywołanym i utrwalonym obrazie fotograficznym efekt swojej pracy, czy raczej pomysłu na fotografię. Właściwą pracę wykonało światło ekranu telewizora rzutowane na światłoczułą powierzchnię kawałka papieru zamkniętego w ciemnym pudełku po drugiej stronie otworka. Nie wiemy do końca, czym jest fenomen światła i fenomen czasu, ale patrząc na ten obraz – i znając sposób jego powstania – możemy (a przynajmniej ja tak to odczuwam) pokusić się o stwierdzenie, że fotografia jest także o tym, czego na niej nie ma, ale co pojawiło się i zdarzyło w jej obrębie w trakcie powstawania obrazu utajonego. Reszta jest tak zwaną magią, czyli chemią. PS – Dla osób potrafiących przeżywać mistyczne uniesienia, ten rozjaśniony 16-minutowym światłem kanonizacji ekran telewizora może być oknem na drugą stronę...

Na koniec jeszcze coś – opisane tu działanie autorki telewizyjnego pinhola i uzyskany przez nią efekt końcowy przywołują z pamięci inne tego typu, choć jakoś „podobne”, działania Zdzisława Dadosa i Krzysztofa Cichosza. Aby unaocznic w tym miejscu owo inne podobieństwo, posłużę się cytatem, a konkretnie fragmentem tekstu Elżbiety Łubowicz:

*Cykl fotografii Powrót do Kansas City Zdzisław Dados rozpoczyna czarną klatkę – metaforą „otchłani pamięci”, w której giną nawarstwione obrazy ze wspomnień. Wszystkie zdjęcia z ponad stu negatywów, naświetlonych przez niego w czasie kilkuletniego pobytu w Kansas City, po skopiowaniu na jednym kawałku papieru, utworzyłyby właśnie taką całkowicie czarną klatkę. Wystawa jest więc jak gdyby zdejmowaniem z powrotem obrazu po obrazie z tej czarnej klatki – metaforycznym odzyskiwaniem wspomnień z „mroków niepamięci”.*

*Do podobnego działania odwołał się kiedyś Krzysztof Cichosz, wykonując jednak tę operację dosłownie i z odwrotnej strony. Aby udokumentować radykalną zmianę w swej twórczości, skopiował wszystkie stare negatywy na jednej klatce: klisze pociął, wrzucił do słoika i zalał chemikaliami rozpuszczającymi filmy, a na wystawie pokazał „czarną klatkę” i słoik wraz z jego zawartością.<sup>80</sup>*

\* \* \*

A teraz inna historia. Oto dwa piękne zdjęcia Marty Koniecznej. Przypominają swoją urodą przede wszystkim kompozycję z cyklu *Martwa natura*. Na ten konkretny cykl składa się pięć obrazów wnikaających fotograficznie (na zbliżeniach) w ten

---

<sup>80</sup> Elżbieta Łubowicz, *Czarna klatka, czyli dyliżansem do Kansas City*, [w:] „Kwartalnik Fotografia”, nr 12 (2003), s. 70



„To, co lubię najbardziej”. Fot. Marta Konieczna

sam układ światła, cieni i materialnych, trójwymiarowych przedmiotów, które ostatecznie znalazły się obok siebie, z jakiegoś powodu zestawione razem, na dwuwymiarowym zdjęciu. Patrząc na te dwa kadry i widząc podpis pod nimi, możemy kontemplować przede wszystkim emanujący z nich spokój, ciepłe światło, zharmonizowaną kolorystykę. Naznaczeni doświadczeniem kultury Zachodu doszukujemy się w tych fotografiach kanonów rodem z malarstwa sztalugowego. Pierwsze skojarzenie – martwa natura. Przy próbie głębszego spojrzenia – otwierają się furki tematyczne i estetyczne, choć nie wiemy, jak połączyć w logiczną całość cień smoka odbijającego się w lustrze, herbatę w szlachetnej porcelanie, zasuszoną różę, dobrej jakości wieczne pióro, japońskie znaki na kartce papieru i miniaturowe słuchawki widniejące tu na zasadzie dysonansu. Sprawa jest w zasadzie nie do rozwikłania bez dodatkowych informacji. Owszem, z tych obrazów płynie delikatność kobiecej ręki i zapach kobiecego ciała, ale do końca rozszyfrować ukazanego tu świata nie jesteśmy w stanie.



„To, co lubię najbardziej”. Fot. Marta Konieczna



A zatem? Autorka tych zdjęć jest studentką. Uczy się kilku języków obcych, w tym angielskiego i chińskiego. Jest uzdolniona muzycznie i dobrze fotografuje. Te dwa kadry, którymi posłużyłem się tutaj za jej zgodą, są efektem ćwiczeń tematycznych na przedmiocie fakultatywnym – wiedza o fotografii. Zadanie dla grupy uczestniczącej w zajęciach brzmiało następująco: Opowiedz fotografią o tym, co lubisz najbardziej. Do prezentacji w swojej książce wybrałem ten zestaw, bo okazał się najciekawszy pod różnymi względami. W sumie chodzi o to, że istnieje klucz do rozszyfrowania zawartości pierwszego, pionowego kadru. Drugi (poziomy) może być w tym pomocny, jako rodzaj wariacji na temat.

Gdybyśmy mogli zapytać autorkę o genezę tej pracy, to prawdopodobnie odpowiedź brzmiałaby następująco: Owe zdjęcia powstały w odniesieniu do tematu „To, co lubię najbardziej”. Pomysł na skomponowanie całości i ukazanie mojej pasji, jaką jest między innymi pisanie, literatura, pojawił się w mojej głowie prawie od razu. Mimo, że zdjęcia są dalekie od ideału, to jestem zadowolona z efektu, jaki udało mi się osiągnąć. Choć muszę przyznać, że nie było to łatwe. A głównym problemem okazało się oczywiście światło. To tyle o formie, a teraz treść. Otóż każdy z elementów tego zdjęcia odnosi się do czegoś konkretnego. I tak, rattanowa toaletka symbolizuje kobiecość, świadomość samej siebie oraz stabilność. Kompozycja kwiatowa w wazonie przywołuje moją mamę. Książka, to oczywiście pasja, jaką jest potrzeba pisania. Angielski napis „Freedom Fighters”, to zamięłowanie do języka angielskiego. Kartka z przysłowiem symbolizuje moje zamięłowanie do języka japońskiego i japońskiej kultury. Chińska porcelana obrazuje zamięłowanie do języka chińskiego i kultury chińskiej. Herbata, to wyciszenie, ciepło i relaks. Słuchawki określają moją miłość do muzyki. Odbijający się w lustrze cień smoka symbolizuje zainteresowanie gatunkiem fantasy. Przy okazji także określa stan moich zainteresowań pisarskich. Tak się

bowiem składa, że w wolnym czasie piszę opowiadania i książkę w tym gatunku. Zostały jeszcze kostki do gry na gitarze (widoczne na zbliżeniu), które znaczą tylko tyle, że w wolnych chwilach próbuję grać na różnych instrumentach. Co ważne, wszystkie umieszczone w tej kompozycji i widoczne na fotografii elementy wyrażają moją głęboką potrzebę poznawania świata, potrzebę podróży. Podróży nie tylko tych fizycznych, odbywających się w czasie i w przestrzeni, ale także tych duchowych, będących następstwem kontemplacji.

Ten przykład pokazuje wiele różnych aspektów płynących z prób rozszyfrowywania zawartości fotografii (tego, co widać), przede wszystkim jednak potwierdza to, co wielu innych powiedziało przede mną, że naga fotografia jest bezbronna jako źródło informacji i temat do rozmyślań. W tym przypadku zachodzi jeszcze jedna, istotna moim zdaniem okoliczność – raz przez autora zakodowane w fotografii informacje pozostają tam na zawsze, często bez jakiegokolwiek szansy na odkodowanie przez postronnego, a zwłaszcza przypadkowego obserwatora. Mnie się udało: nie tylko poznałem autorkę interesujących obrazów fotograficznych, ale także los dał mi szansę zmierzenia się z niezwykle bogactwem osobowości młodej kobiety, bogactwem nie tylko interesującym, ale i mającym jak sądzę szanse na wymierne, intelektualne i materialne dowody istnienia.

\* \* \*

Na koniec trzy autoportrety Katarzyny Piechockiej. Trzy, ale tworzące niepokojącą całość, może nawet linearną opowieść o próbie bycia niewidzialną. Tak przynajmniej można domniemywać, jeśli spojrzy się na te prace z pozycji zawodowego narratora, opowiadacza baśni lub zaawansowanego w materii sztuk wizualnych happenera i krytyka sztuki. Ponieważ jestem tylko skromnym poszukiwaczem interesujących przypadków





**Autoportret inscenizowany. Fot. (3 x) Katarzyna Piechocka**

fotograficznego samospelnienia i fotograficznej samoświadomości, to ograniczę swoje niespieszne przemyślenia do uwag bardziej osobistych niż recenzencko-krytycznych. Rzecz w tym, że kiedy pierwszy raz zobaczyłem ten tryptyk, od razu niemal poczułem jego niezwykłą siłę przyciągania. Najpierw nazwałem go na swój własny użytek *Tryptyk o znikaniu w bieli*, a potem zapragnąłem poznać jego Autorkę, usłyszeć jej głos i sposób, w jaki objaśnia ogólną koncepcję tego, niezwyklej urody, fotograficznego zdarzenia. Po roku od powstania zdjęć zdobyłem się na odwagę i zaproponowałem Katarzynie Piechockiej, aby pozwoliła mi je opublikować właśnie w rozdziale zamykającym książkę pytaniem; *No więc, o czym jest fotografia?* Nie wyobrażam sobie, żebym kiedykolwiek przyjął wobec takich obrazów postawę Pigmaliона (w końcu, nie jestem autorem tych kadrów), ale faktem jest, że widoczna na tych zdjęciach kobieta naprawdę znika, wtapia się w biel, co wywołuje we mnie (wszak jestem aktywnym obserwatorem,

widzem) rodzaj smutku i melancholii. Nie ma bowiem nic smutniejszego niż znikające na zawsze mądre i piękne kobiety.

Wyobraziłem więc sobie, co mógłbym od Autorki usłyszeć na temat tych trzech prac, tworzących całość. I wyszło mi – gdybym mógł wejść na chwilę w świadomość Katarzyny Piechockiej, że ta sugerowana na zdjęciach niewidzialność nie wynika ze zwyczajnej chęci bycia kimś widzialnym. W tym tryptyku nie chodzi o to, że Autorka swoją pracą pragnie pokazać światu, że jestem niewidoczna w oczach innych, i że bardzo chciałaby to zmienić, czyli być dostrzeganą i dostrzeżoną. Nie o to chodzi i dlatego tak ważne jest, aby ten właśnie aspekt kreacji fotograficznej uwypuklić. Owo znikanie jest świadomym czynem osoby, która bierze do ręki pędzel i tym sposobem wtapia się w tło. Kto wie, Autorka, będąc dzieckiem, może uciekała przed obiektywem i kamerą, broniła się na wszelkie sposoby przed każdym wymuszonym wyjściem na scenę. Jeśli tak, to prawdopodobnie nie chciała, mówiąc krótko, by inni na nią patrzyli. Oto kolejny jeszcze kontekst znikania poprzez wtapianie się białą twarzą w białe tło: kto z nas w dzieciństwie nie marzył (z różnych zresztą powodów) o posiadaniu czapki niewidki? Dawniej, czyli przed laty, Autorka *Tryptyku o znikaniu w bieli* być może sądziła, że pragnienie posiadania czapki niewidki wynika z czystej niechęci istnienia i z braku akceptacji samej siebie. A dzisiaj? Dzisiaj ta znikająca w bieli kobieta już wie, że i to miało kiedyś swoje znaczenie, ale poza tym nie znosiła zapewne poddawać się ocenie innych. I ja doskonale zrozumiałbym ją w tej niechęci, gdyby tak miało być, ponieważ pamiętam takie sytuacje ze swojej własnej wczesnej młodości. Zapytana wprost, odpowiada: *Prawdę mówiąc, chciałabym mieć taki magiczny pędzel. Czasami mogłabym zamalować się nim tylko trochę, tak, żeby nie zwracać na siebie zbytnej uwagi. Ale czasami chętnie przykleiłabym się do jakiejś ściany i zamalowałabym się od stóp po czubek głowy.*

\* \* \*

Im dłużej badam fotografię jako medium, tam bardziej umacniam się w przekonaniu, że tkwi w nim niewielka doza lirycznego skupienia zwanego poezją. A to sprawia, że fotografowanie jest, niekiedy bywa, innym sposobem uprawiania poezji. Zdjęcie może zatem być jak wiersz, a fotografowanie może być jak pisanie wierszy. Jedna i druga czynność służy jednak czemuś innemu niż tylko samej czynności pisania lub fotografowania. Jeśli autor/autorka tego nie pojmuje, natychmiast popada w grafomanię lub w fotomanię. I jest to rodzaj nieodwołalnej katastrofy rozciągniętej na lata. Jeśli założymy, że pisanie i fotografowanie jest formą komunikowania się ze światem (i czemuś sensownemu ma służyć), to idzie za tym konstatacja, że poezja i fotografia jest tylko rodzajem narzędzia, bez którego nie wykonamy jakiegoś ważnego dla nas działania (np. intelektualnego czy artystycznego), nie wykonamy określonej czynności (fizycznej lub emocjonalnej), w której ukrywa się moc dokumentu i piękno metafory.

Jerzy Busza w swoim „Antyporadniku” napisał: *Autor niniejszego nie darzy zbyt dużym zaufaniem ludzi, którzy powiadają, że kochają fotografię. Fotografia jest tylko powszechnie używanym narzędziem, jak cyrkiel, ołówek albo rower. Po cóż kochać fotografię, cyrkiel, ołówek albo rower? Nie warto kochać narzędzi, choć pewnie warto sięgać po nie z miłości ku rzeczom i zjawiskom, które pragniemy stworzyć i z miłości dla tych, dla których podejmujemy ten trud.*<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Jerzy Busza i Wojciech Tuszko, *O radości i fotografii – antyporadnik*, Warszawa 1986, s. 61.

## PS, czyli życie dopisało puentę

Pisząc poprzedni rozdział tej książki, który z założenia miał być rozdziałem ostatnim, przygotowywałem jednocześnie wystawę czarno-białych obrazów fotograficznych mających ukazywać współczesny Konin w konwencji antywidokówkowej. Materiał do tej wystawy zbierałem trzy lata, a potem szczęśliwy los sprawił, że niemal z tygodnia na tydzień mogłem ją zaprezentować w Galerii konińskiego Centrum Kultury i Sztuki, przy ulicy Okólnej. Wernisaż odbył się 12 marca, publiczność dopisała, a lokalne media zamieściły krótkie teksty i relacje fotograficzne w związku z moim fotograficznym debiutem w mieście, w którym wcześniej kojarzono mnie przede wszystkim z dziennikarstwem i poezją. Pani Krystyna Mikołajczak, reprezentująca na wernisażu wspomnianą wyżej instytucję, przygotowała (zaprojektowała i wydrukowała) na okoliczność mojej wystawy gustowne zaproszenia, miłe dla oka plakaty i profesjonalne katalogi. Dla mnie, skromnego fotografa, był to rodzaj niezobowiązującego prezentu od ludzi dobrej woli. Jednym słowem – pełna satysfakcja.

Jakiś tydzień po wernisażu dzwoni do mnie pani Krystyna Mikołajczak i z lekkim niepokojem w głosie informuje, że z moją wystawą, a właściwie z jednym ze zdjęć z tej wystawy, jest mały problem. Okazało się bowiem, że zdjęcie otwierające katalog i wystawę – z którego spogląda na widza twarz młodej kobiety stojącej za osiedlowym murkiem pokrytym zwyczajowo banalnym i wulgarnym graffiti – nie jest ani obojętne semantycznie, ani tym bardziej pozbawione konkretnego, w dodatku negatywnie nacechowanego znaczenia, gdy myślimy o nim w kategoriach semiotycznych. Zdjęcie zamieszczam na sąsiedniej stronie, a teraz – aby dobrze objaśnić ów problem – odwołuję się wpierrw do własnego tekstu z katalogu wystawy.



Ten kadr powstał na konińskim Zatorzu w grudniu 2013 roku. Widoczna na zdjęciu młoda kobieta, to moja przewodniczka po fotogenicznych zakątkach starego i nowego Konina.



## Konin, czyli nie znajdziecie tu zgiełku

Wszystko o czym piszę poniżej, zdarzyło się w nieodległej przeszłości, kiedy jeszcze postrzegano mnie głównie jako autora książek poetyckich, także tych, które ukazały się nakładem bydgoskiej Galerii Autorskiej Jana Kaji i Jacka Solińskiego (*Wszędzie, skąd wracałem*, *29 prac Szymona Słupnika i Światłoczulość*). Jednak od roku 2008 zacząłem przechodzić z wolna na pozycję kogoś, kto wypowiada się przy pomocy fotografii, kto z obrazu fotograficznego uczynił sposób komunikowania się z otoczeniem. Kiedyś pisałem, żeby nie mówić, a potem zacząłem fotografować, żeby już nie pisać. Wystawa, którą teraz pokazuję w konińskiej galerii Centrum Kultury i Sztuki, jest zatytułowana „**Konin – Antywidokówki**”. Składa się na nią 50 czarno-białych kadrów Konina formatu 30 x 45 cm. Obrazy te na swój prywatny użytek nazywam lirycznym dokumentem. O ile poezja jest formą aktywności przypominającej kopanie studni artezyjskich, o tyle fotografia jest ciszą. Na moich zdjęciach nie znajdziecie zgiełku. One tylko z pewną nieśmiałością odkrywają tę stronę miasta, której z różnych powodów nie oglądają turyści. I dokumentują tę część jego zwyczajności, która niekiedy powoli, ale nieubłaganie znika z powierzchni ziemi. A zatem...

## Perypatetyk patrzy na Gniezno i Konin

Geneza tej wystawy sięga początków roku 2012, kiedy to Włodzimirz Naumczyk – dyrektor Miejskiego Domu Kultury w Wągrowcu – zaproponował mi spotkanie autorskie, podczas którego miałbym podsumować na oczach wągrowieckiej publiczności swój dorobek literacki, włącznie z poezją, prozą i pierwszym, dopiero wtedy planowanym, tomem okółfotograficznych ćwiczeń umysłowych pt. „Fotografioly”. Dalsze rozmowy na temat terminu i logistyki spotkania pan dyrektor zlecił Lechowi Szymanowskiemu, instruktorowi do spraw

filmu i fotografii. To właśnie on, wiedząc że od kilku lat w nieco dziwaczny sposób fotografuję Gniezno, zaproponował mi wspólne obejrzenie tych kadrów na moim komputerze, który stoi w moim gnieźnieńskim mieszkaniu.

Po obejrzeniu kilkadziesiątu prac wrócił z ich wyborem do Wągrowca i pół roku później napisał na swoim blogu: *Zwykle unikam umieszczania w tym miejscu materiałów związanych ze swoją pracą zawodową. Robię to jedynie w wyjątkowych przypadkach, takich jak zbliżająca się prezentacja wystawy i twórczości literackiej **Krzysztofa Szymoniaka**. Kilka miesięcy temu zaproponowałem Krzysztofowi, aby wreszcie pokazać efekt swoich prywatnych fotograficznych wędrówek po Gnieźnie. Krzysztof fotografuje Gniezno od wielu lat, ale – jak sam mówi – fotografia nie jest jego główną domeną twórczą. Dlatego z wielką skromnością zastanawiał się, czy jego zdjęcia w ogóle nadają się, aby je pokazać publicznie. Po obejrzeniu części materiału, który mógłby stworzyć wystawę, zdecydowałem, że spojrzenie Krzysztofa na jego miasto jest na tyle oryginalne, a zdjęcia są na tyle jednolite stylistycznie oraz – co istotne – świetnie wykonane, że utwierdziłem go w zamiśle przygotowania zestawu wystawowego. Po kilku dniach Krzysztof przesłał mi płytę z proponowanymi seriami. Pojechałem z tymi fotografiami do pracowni Bogusława Biegowskiego, aby pomógł mi dokonać wstępnego wyboru oraz po koleżeńsku napisał SŁOWO o wystawie. Seria 29 zdjęć Krzysztofa zdecydowanie przełamuje stereotyp pocztówkowego pokazywania Gniezna, miejsca ważnego w naszej historii początków. Wszystkie zdjęcia są fotografiami cyfrowymi, surowymi plikami. Autor nie stosował żadnych zabiegów mogących podnieść ich atrakcyjność. Nie zmieniał tonacji, ostrości może tylko lekko jasność nielicznych. Są one dokładnie takie, jak zarejestrowała je matryca lustrzanki Krzysztofa Szymoniaka. Dzięki temu od razu uderza nas prawda i szczerłość tego zapisu. Również dlatego, że te kadry nigdy w zamiśle autora nie były planowane jako obrazy wystawowe.* [wtorek, 15 stycznia 2013]

Tu należy dodać, że Bogusław Biegowski, który zastanawiał się z Lechem Szymanowskim nad selekcją moich kadrów do ewentualnego pokazania w galerii wągrowieckiego MDK, ostatecznego wyboru dokonał w mojej obecności, na początku grudnia 2012, krótko przed wernisażem. Wyglądało to tak, że wskazał mi z zaproponowanego przeze mnie zestawu pięć kadrów, które się nadają, a potem dodał: *Teraz musisz znaleźć klucz, jaki zastosowałem dla tych pięciu obrazów. Jeżeli sobie z tym poradzisz, resztę fotografii dobierz sam, na własną odpowiedzialność, ale nie więcej niż 30. Jeżeli nie pojmiesz, co mną kierowało przy tych pięciu kadrach, prawdopodobnie polegniesz. Tak czy inaczej, to musi być twoja decyzja.*

Efekty decyzji Lecha Szymanowskiego, aby wyjąć moje fotografie z szuflady, czyli z niebytu, oraz decyzji Bogusława Biegowskiego, aby wskazać mi drogę do samodzielnych wyborów w zakresie edycji, a w końcu mojej już decyzji o wyborze 29 kadrów (jednolitych estetycznie) zaowocowały pierwszą dużą wystawą moich prac. Efekty wszystkich tych decyzji można było oglądać najpierw w styczniu 2013 roku w Wągrowcu, a potem w Gnieźnie, w tamtejszej Bibliotece Publicznej, gdzie 11 kwietnia odbył się wernisaż wystawy połączony z promocją pierwszego i drugiego tomu moich esejów okółofograficznych zatytułowanych „Fotografioty”. Spotkanie prowadził Władysław Nielipiński, a imprezie, podobnie jak to było w Wągrowcu, towarzyszył tekst Bogusława Biegowskiego, napisany specjalnie na okoliczność tej wystawy. W roku 2014 obejrzała ją jeszcze publiczność Kalisza i Bydgoszczy.

W tym miejscu wypada chyba usprawiedliwić się ze swojej skłonności do antywidokówkowego fotografowania Gniezna, a potem Konina i wreszcie Sopotu. Otóż nigdy nie hołdowałem fotografii słodkiej i ładniutkiej, ale przyjmowałem do wiadomości fakt jej istnienia. W okolicach roku 2008 i 2009, po obejrzeniu w Gnieźnie kilku wystaw fotografii gnieźnieńskiej, oraz po zapoznaniu się z kilkoma albumami na ten sam temat (jedne i drugie obrzydliwie kolorowe), zadałem sobie pytanie, czy Gniezna nie można sfotografować inaczej?, czy nie

istnieje sposób, aby fotogeniczność tego miasta ukazać w surowym czarno-białym kadrze, a na dodatek w konwencji antywidokówkowej?

Chodzenie po mieście z aparatem fotograficznym, szukanie motywów i odpowiedniego dla nich światła, gromadzenie obrazów, które były moją prywatną odpowiedzią na zadane przed chwilą pytanie, wszystko to zajęło mi pięć lat. Jeden z obrazów Gniezna, ten z pomnikiem Bolesława Chrobrego sfotografowanym zza wieży katedralnej, powstał jako pierwszy w tym cyklu i niemal od razu okazał się zaczynem dla dalszych poszukiwań. Ten kadr uświadomił mi (choć wówczas nie planowałem żadnej wystawy), że idąc tą drogą, nie obrazam miasta (ani jego historii), w którym żyję od 1969 roku, ale i nie obrazam także gustów estetycznych moich współników w przygodzie i mentorów, jak Bogusław Biegowski, Maciej Frankowski, Władek Nielipiński, Lech Szymanowski i Waldemar Śliwczyński. Moja wystawa ukazuje Gniezno prawdziwe, wolne od frazesów na temat historii wielkiej i przyszłości niewątpliwej, nieskalane kolorkami z Photoshopa.

Kiedy, po pięciu latach łązenia po mieście z aparatem fotograficznym, zgromadziłem 120 czarno-białych kadrów, o których wiedziałem, że są tym, czego mi wcześniej brakowało na lokalnych wystawach i w gnieźnieńskich albumach, przeniósłem się ze swoim aparatem do Konina, któremu z tych samych powodów (poszukiwanie lirycznych antywidokówek) poświęciłem trzy kolejne sezony fotograficzne. W moim przypadku jest to późna jesień, zima i ewentualnie wczesna wiosna, gdy na drzewach nie ma liści, a niebo bywa zachmurzone. Konin wybrałem nie bez powodu – znałem to miasto na tyle dobrze, że wiedziałem czego tam szukać i jakie motywy mogą przynieść mi fotograficzną satysfakcję. Metodę pracy i estetykę przećwiczyłem na Gnieźnie i Sopocie, więc Konin, który znam dosyć dobrze od 20 lat, po prostu stał się wyzwaniem, jak każde inne, tyle tylko, że trudniejszym. Wiedziałem już, jak zabrać się do tematu, aby nie tracić czasu na puste, epigońskie, albo i bezpłodne w swym artystowskim przegięciu gesty fotograficzne Realizowana przeze mnie

formuła zakłada jednak określone warunki pogodowe, określone natężenie światła rozproszonego i określoną porę roku. O ile pora roku zmienia się rzadko, o tyle dwa pozostałe parametry mogą się zmienić na moją niekorzyść z godziny na godzinę, czyli zanim dojadę z Gniezna do Konina. Ostatecznie jednak udało się.

W gościnnych pomieszczeniach konińskiego Centrum Kultury i Sztuki próbuję pokazać taki Konin, jaki zawsze lubiłem i jaki zawsze mnie fascynował. Spędziłem tu prawie trzy lata, pracując dla „Głosu Wielkopolskiego”, więc jako fotografujący dziennikarz niejednokrotnie wracałem do fotogenicznych motywów starego i nowego Konina. Już wtedy, to znaczy w latach 90 XX wieku, wiele razy mierzyłem się z motywami, które dzisiaj mam śmiałość pokazać konińskiej publiczności, tyle tylko, że wtedy nie miałem ani odpowiedniej wiedzy i praktyki fotograficznej (aby podjąć takie działanie), ani właściwego sprzętu, aby przyzwoicie uporać się z tematem. Nie wszyscy to pamiętają, ale pierwsza (rewelacyjna, jak na tamte czasy) kompaktowa cyfrowka, gdy już trafiła w roku 1998 w moje ręce, i którą musiałem posługiwać się w ramach obowiązków dziennikarskich, dawała obrazy o wielkości 70 KB. Te miniaturki świetnie nadawały się tylko do gazety. Najciekawsze spośród nich, z motywami starego i nowego Konina, ale i z portretami moich redakcyjnych kolegów i przyjaciół, przechowuję w swoim domowym archiwum do dzisiaj, trochę jako technologiczny zabytek, a trochę jako źródło sentymentalnych wzruszeń i wspomnień o czasach, gdy byłem jeszcze młodym, dobrze zapowiadającym się wysokim blondynem. Dzisiaj, gdy już ani nie jestem młody, ani wysoki, ani tym bardziej nie zapowiadam się na spełnionego człowieka sukcesu, staję przed Szanowną Publicznością z pozbawionymi lukru obrazami Konina, jakie wywiodłem z własnej konińskiej przeszłości i z ciągle mnie fascynującej konińskiej teraźniejszości. Kieruję te słowa do wszystkich, którym wiele zawdzięczam, których ciepło wspominam i z którymi dzieliłem tam przez niemal trzy lata dziennikarską dolę i niedolę.

Dzisiaj bywam w Koninie w innej roli, w innych miejscach i w innej sytuacji zawodowej, ale także zupełnie prywatnie. Cokolwiek jednak robię i z kimkolwiek tu współpracuję, zawsze kieruję się w tych działaniach przyjaźnią, rzeczowością i empatią, a swoje uczynki fotograficzne, których dzisiaj jesteście Państwo świadkami, i które dają Wam pod krytyczną ocenę, traktuję jako podszytą miłością drogę lirycznego dokumentalisty.

\*

Tak więc.... odbył się wernisaż, wystawę obejrzało sporo gości a lokalne media, w tym internetowe portale informacyjne, zamieściły na swoich łamach krótkie relacje z tego zdarzenia, ilustrowane zdjęciami z wystawy. I to właśnie na jednym z tych portali pojawiła się reprodukcja fotografii z murkiem i graffiti. I to właśnie tam wypatrył owo zdjęcie mieszkańiec Konina, który okazał się być policjantem miejscowej KPP. I to właśnie on napisał w tej sprawie maila do Centrum Kultury i Sztuki. Cytuję wersję oryginalną:

*Witam serdecznie. W dniu dzisiejszym za sprawą portalu **lm.pl** dowiedziałem się o wystawie fotografii Krzysztofa Szymanika, która gości w murach Centrum Kultury i Sztuki w Koninie. Na jednym ze zdjęć autora wystawy, które portal **lm.pl** zamieścił w artykule znajduje się mur na, którym widnieje napis „Borek to pedał, rucha Makule”. Zapewne Wy jako CKiS w Koninie jak i sam autor zdjęć nie macie świadomości, że są to nazwiska dwóch policjantów Komendy Miejskiej Policji w Koninie. Ja jestem jednym z nich. Osoby, które to napisały na co dzień uprzykrzają życie mieszkańcom tego miasta, a napisy te, to odwet na nich za skuteczne interwencje wobec nich. Osobiście nie zgadzam się z promowaniem takiego typu wybryków chuligańskich za pomocą zdjęć pod szyldem kultury. Nie chciał bym również by moja rodzina lub mojego kolegi musiała oglądać takie zdjęcia. Z tego też powodu chciałbym*

*prosić Was lub za Waszym pośrednictwem autora zdjęć o zdjęcie tej widokówki z wystawy. Za okazałą pomoc i zrozumienie serdecznie dziękuję.*

Cóż – pomijając błędy występujące w tekście, także te merytoryczne, bo na moim zdjęciu nie ma słowa „rucha” – śmiem twierdzić, że autor tego maila nie tylko nie rozumie, czym jest wystawa prac fotograficznych wykonanych w otwartej przestrzeni publicznej, prac dokumentujących kształt i wygląd tej przestrzeni, ale także bezpodstawnie (a zatem w sposób nieuprawniony) łączy z moim nazwiskiem frazę: *Osobiście nie zgadzam się z promowaniem takiego typu wybryków chuligańskich za pomocą zdjęć pod szyldem kultury.* Autor listu wprost sugeruje, że oto skromny fotograf Krzysztof Szymoniak – który nawet nie mieszka w Koninie i nie zna realiów blokowskiej, gdzie zdjęcie to zostało wykonane – promuje wybryki chuligańskie pod szyldem kultury. Absolutnie się z taką interpretacją zawartości zdjęcia nie zgadzam. Jeżeli już robię cokolwiek w tej sprawie, to wyłącznie dokumentuję owe wybryki przy pomocy fotografii, co na całym świecie (poza Państwem Islamskim, Iranem i Koreą Północną) jest w obrębie kultury zjawiskiem powszechnym i powszechnie akceptowanym, także pod postacią wystaw fotograficznych. Oczywiście rozumiem, że dla autora listu (i dla jego kolegi) takie graffiti jest przykrym zdarzeniem. Nikt w takich okolicznościach nie czuje się komfortowo, ale z drugiej strony, jaka jest pewność, że ów inkryminowany napis dotyczy właśnie tych konkretnych mieszkańców Konina? Wiadomo mi, bo to sprawdziłem, że w samym Koninie żyje, mieszka i pracuje (lub się uczy) wielu innych Borków i przynajmniej kilka osób o nazwisku Makuła. Pomijając zatem chwilowo ten ważny szczegół, wyraziłem zgodę na usunięcie owej fotografii z mojej konińskiej wystawy, o czym poinformowała autora listu kuratorka ekspozycji:

*W odpowiedzi na Pana e-mail informuję, że autor zdjęcia wyraził zgodę na usunięcie go z wystawy, wykazując tym samym daleko idącą życzliwość i zrozumie dla sytuacji, w której Panowie się znaleźli. Należy jedynie ubolewać, że napis, o którym mowa, pojawił się w przestrzeni publicznej naszego miasta. A o tym, między innymi, była wystawa zatytułowana „Konin – Antywidokówi”, a nie np. „Konin- widokówki”.*

W sumie chodzi o to tylko, że trudno w tak mało wyrazistej sytuacji jednoznacznie i nieodwołalnie połączyć ów napis z tymi dwoma konkretnymi policjantami (choć taka zbieżność jest, jak sądzę, prawdopodobna). A poza tym, raz jeszcze chcę zwrócić uwagę, iż sporym nadużyciem jest sugerowanie mi, że taką fotografią promuję zachowania chuligańskie. W końcu nie umieściłem jej na własnej stronie www, na swoim kawalku Facebooka, ani nawet na żadnym innym portalu fotograficznym, czy fotoblogu. Dokumentalna fotografia artystyczna, pokazywana w zaciszu galerii, do której chuligani nie zaglądale, to jednak nie to samo, co filmiki na YouTube, czy wklejki fotograficzne na Instagramie.

A teraz nagie fakty. Owa fotografia, zdjęta z mojej konińskiej wystawy, siłą rozpędu zyskała pewien rozgłos właśnie za sprawą tego drobnego skandalu, czy raczej incydentu. Na szczęście nic o nim nie wiedzą konińscy chuligani z Zatorza. W przeciwnym wypadku zapewne szybko zaczęliby je traktować jako zdjęcie *cooltowe*, no i tym bardziej postanowiliby rozpowszechnić je nie tylko w Sieci, ale i w przestrzeni publicznej, która znajduje się, o zgrozo, w ich całkowitym władaniu. Przy okazji na własnej skórze (a właściwie na własnym zdjęciu) przekonałem się, że pytanie: *O czym właściwie jest fotografia?* bywa aktualne o każdej porze dnia i nocy oraz w każdym niemal miejscu na kuli ziemskiej, gdzie są ci, którzy fotografują, oraz ci, którzy te fotografie oglądają.





# Spis treści

<b>Zamiast wstępu .....</b>	<b>5</b>
<b>Przyczynki do pytania: o czym jest fotografia? .....</b>	<b>23</b>
Jak znika świat i co go ocala? .....	24
2 x Wągrowiec, czyli .....	34
ORWOgrafie z dzieciństwa, czyli uczeń czarnoksiężnika .....	36
Klatka, czyli walka z upiorem .....	51
Epizody..., ale jakie! .....	58
<b>A teraz dalej .....</b>	<b>79</b>
„Obrazki z przedmieścia“, czyli o warsztatach słów kilka .....	80
Porażeni, czyli co sfotografował Jan Rosołowski .....	97
Kolekcja Wrzesińska – ciąg dalszy .....	115
Autentyczni i światłoczuli .....	145

Zdarzyło się w Ostrzeszowie .....	165
At home THEY ARE tourist, czyli próba autobiografii Bartka Nowickiego .....	169
Przeciw amatorszczyźnie .....	180
<b>Nic nie zastąpi rozmowy</b> .....	197
Moje okno na świat Rozmowa z Waldemarem Śliwczyńskim .....	198
KF złamał monopol Warszawy Rozmowa z Maciejem Szymanowiczem .....	241
Nic nie zastąpi rozmowy Kilka zdań o poznańskiej serii wydawniczej <i>Fotografowie Wielkopolski</i> .....	251
<b>No więc, o czym jest fotografia?</b> .....	271
PS, czyli życie dopisało puentę .....	287