



Obrazy z przypomnienia

czyli żywot i myśli człowieka fotografującego

Z Waldemarem Śliwczyńskim, fotografem, członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, redaktorem naczelnym „Kwartalnika Fotografia” i tygodnika „Wiadomości Wrzesińskie” – rozmawia Krzysztof Szymoniak.

Wprowadzenie

– Rozmowa jest nagrywana 28 stycznia 2009 r. w siedzibie redakcji „Wiadomości Wrzesińskich”, w gabinecie redaktora naczelnego. Oto Waldemar Śliwczyński, fotograf. Zaraz, fotograf czy fotografik? Która nazwa jest ci bliższa?

– Oczywiście fotograf. Słowo fotografik jest sztucznym tworem. Ono ma jakieś swoje uzasadnienie historyczne, ale wiąże się ściśle wyłącznie z nazwą Związku Polskich Artystów Fotografików. Ta nazwa funkcjonuje do dzisiaj, a początkowo chodziło o to, aby artystów fotografii odróżnić od rzemieślników prowadzących zakłady fotografii użytkowej. Z tego, co się orientuję, to chyba tylko w Polsce występuje to zjawisko. W świecie używa się słowa fotograf.

– Skoro o świecie mowa, to warto od razu podkreślić fakt, że jako fotograf trochę tego świata zjechałeś. Pewnie masz w związku z tym różne doświadczenia. Jak tam, w świecie, postrzega się kogoś takiego jak ty, czyli profesjonalistę, który nie żyje z uprawiania fotografii?

– Wielkiej wiedzy na ten temat nie mam, bo moje wyjazdy zagraniczne były przeważnie krótkotrwałe i miały

raczej charakter wyjazdów wakacyjnych. A służbowo, jako redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia”, byłem jedynie na paru festiwalach fotograficznych. Na tej samej zasadzie odwiedziłem w Paryżu polskiego fotografa Bogdana Konopkę, mojego przyjaciela. Jest on jedną z nielicznych osób, jakie znam, które utrzymują się z uprawiania twórczości fotograficznej. To pozwala mi domniemywać, że faktycznie także fotografom na Zachodzie nie żyje się specjalnie wygodnie i dostatnio. Tam jest podobnie jak u nas. Tym, którzy podchodzą do fotografii jako do dziedziny twórczości, bardzo trudno jest się z tej twórczości utrzymać. Przeważnie dobrzy polscy fotografowie tylko w pewnym sensie żyją z fotografii, czyli na przykład w tym sensie, że są wykładowcami w szkołach fotograficznych czy akademiach sztuk pięknych. Czasem też właśnie oni piszą o fotografii i z tego raczej czerpią dochody, które pozwalają im przeżyć, niż z tego, że uprawiają fotografię. Bo sprzedaż fotografii współczesnej na razie jeszcze jest mizerna.

– Nie ma dla fotografów innych oficjalnych źródeł dochodów?

– Czasem zdarza się, że fotografowie otrzymują różne zlecenia od dużych instytucji. Tak zresztą, jak widzę, funkcjonuje też Bogdan Konopka. Są to zlecenia na wykonanie autorskich fotografii jakiegoś miasta czy jakie-



gość miejsca i to właśnie pozwala im realizować się artystycznie, a jednocześnie nie umrzeć z głodu. Na pewno też formą wspierania twórczości fotograficznej są stypendia i różne granty, po które fotografowie w różnych stronach świata wyciągają ręce do miejscowych instytucji, przeważnie rządowych. Ponoć bardzo dobrze te sprawy rozwiązane są w Finlandii, gdzie istnieje cały system stypendialny i emerytalny dla twórców fotografii. Gdy się tam osiągnie odpowiednio wysoki status artysty, status dobrego fotografa, to można liczyć na coś w rodzaju stałej, comiesięcznej pensji-stypendium. To pozwala nie myśleć o sprawach materialnych i skupić się na problemach artystycznych. To jest, moim zdaniem, niezbędne.

– Nie sądzisz, że są to rozwiązania o proveniencji socjalistycznej?

– Ja nie mam przekonań socjalistycznych i nigdy ich nie miałem, a system stypendiów i państwowego dotowania faktycznie pachnie socjalizmem, jakkolwiek byśmy na to patrzyli. A na pewno kłóci się z ideologią liberalizmu, gdzie każe się mierzyć wartość artysty tym, jak jego dzieła się sprzedają. W ostateczności wychodzi mi na to, że znalazłem się w czymś, co można by nazwać konfliktem sumienia. System dotowania twórczości może sprawić, że będziemy dotować miernoty. Tak było na przykład w Polsce za czasów PRL-u. Wtedy w związkach twórczych gnieździły się różne szumowiny i żyły sobie z tego całkiem przyjemnie i dostatnio. Po latach okazało się, że ich twórczość nie jest warta funta kłaków, oni sami zaś trafili na śmietnik historii, a nie na świeczniki współczesności. Dlatego też, choć uważam, że dotować warto najlepszych, to jednak owo dotowanie w żaden sposób nie powinno być systemem działającym jak automat. Wszystko zależy od kryteriów. Ja się oczywiście nie podejmuję tworzenia tych kryteriów, bo w tej kwestii trzeba podchodzić do każdego twórcy indywidualnie, ale w każdym

razie wiadomo, że opera czy teatr dramatyczny, a ogólnie tak zwana kultura wysoka, nie może istnieć całkowicie na zasadach rynkowych, bo upadnie, a tego przecież nie chcemy. Dlatego, moim zdaniem, państwo myślące o swojej przyszłości perspektywicznie, powinno wspierać ludzi kreatywnych.

– Jeżeli już wspierać, to najlepszych.

– Właśnie, powinno wspierać najlepszych. Bo chyba żyłoby nam się trochę gorzej i smutniej, gdyby zabrakło wokół nas artystów, niekiedy wielkich indywidualistów i szalonych eksperymentatorów, ale jednak artystów. Świat bez nich byłby szaro-bury.

– A jak ty, wydawca, sobie radzisz?

– Największym moim sponsorem, mojej twórczości i fotograficznej działalności wydawniczej, są „Wiadomości Wrześnińskie”, czyli gazeta lokalna o zasięgu powiatowym. Tu powstają pieniądze, dzięki którym może istnieć „Kwartalnik Fotografia”, z których można finansować wydawanie książek współczesnych fotografów, albumów oraz wyjazdy służbowe na festiwale fotograficzne. To dzięki tym pieniądzom wreszcie możliwe jest kupowanie książek o fotografii, bo przecież jako wydawca i redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia” muszę się starać być z nowościami, z publikacjami fachowymi na bieżąco, choć nie sposób ogarnąć w tej materii wszystkiego. Tu trzeba od razu wspomnieć, że „Kwartalnik” w przeszłości bywał dotowany. Na samym początku dostawaliśmy też wsparcie z Fundacji Batorego, od czasu do czasu udawało nam się uzyskać jakieś dotacje z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Również miasto Września, a konkretnie samorząd gminny też nam pomaga, wykupując płatną reklamę, która promuje miasto.

– To teraz ty, fotograf. Ktoś cię wspiera, czy raczej ciężko pracujesz każdego dnia, aby zarobić na uprawianie własnej sztuki, na fotograficzną samorealizację?

– Moją osobistą twórczość fotograficzną wspiera tylko budżet rodzinny. Tutaj na żadne dotacje nie mam co liczyć, a tak się składa, że jeszcze nie sprzedaję swoich prac na wolnym rynku czy w galeriach. Realizuję jednak zlecenia fotograficzne, gdzie mam całkowitą swobodę twórczą.

– Jakies konkrety?

– Do tej pory jedno z tych zleceń pochodziło z Francji. 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. Teraz akurat realizuję kolejne zlecenie, ale już dla Muzeum Narodowego w Poznaniu. Dokumentuję dwory i pałace wielkopolskie – opuszczone, zniszczone, przebudowane. Plon tego zlecenia, czyli wystawa, ma mieć premierę podczas kolejnej odsłony poznańskiej Nocy Muzeów. Zleceniodawcą tego projektu jest filia Muzeum Narodowego w Śmiełowie. Tak wyglądają niektóre moje osobiste działania fotograficzne w wymiarze finansowym. Całą resztę robię „na (tak zwany) magazyn”.

– Jednym słowem, inwestujesz w sprzęt, w wydawnictwa, we własne projekty.

– Tak to właśnie wygląda. Szczerze mówiąc, najchętniej to bym już tylko fotografował i wydawał książki, albumy

z tymi fotografiami, bo naturalnym przedłużeniem fotografii jest poligrafia. Możliwość zwiększonego powielania jest dalszym ciągiem działalności fotograficznej. Owo powielanie zdjęć za pomocą poligrafii daje możliwość zwielokrotnienia dostępności do moich zdjęć.

– Poligrafia w wykonaniu twojej firmy osiągnęła bardzo wysoki poziom techniczny, a jak oceniasz swoje umiejętności w zakresie fotografii czarno-białej? Chcę przez to zapytać, czy uprawiasz tak zwaną fotografię artystyczną?

– Tak, jak jest to ze słowem „fotografik”, tak samo i pojęcie „fotografia artystyczna” wyszło już z użycia. Ono oczywiście nadal funkcjonuje w języku potocznym i może nawet ma jakiś sens, natomiast dzisiaj – moim zdaniem – to pojęcie bezpowrotnie traci na znaczeniu. Może jeszcze tylko starsze pokolenie fotografów jest do niego w pewien sposób przywiązane. Mechanizm jego powstawania był podobny, jak w przypadku słowa „fotografik”. Chodziło o sztuczne podkreślenie odrębności wobec fotografii użytkowej, a więc na przykład fotografii prasowej, reklamowej czy katalogowej.

– Stąd nasuwa się wniosek, że nie ma czegoś takiego, jak fotografia zwyczajna i artystyczna, bo jest tylko dobra fotografia lub zła fotografia.

– Tak samo jest w muzyce, plastyce czy poezji. Ta zasada obowiązuje w każdej dziedzinie twórczości. W tej chwili słowo „fotografia” jest oczywiście słowem pojemnym, bo w epoce cyfrowej fotografami są wszyscy. Każdy potrafi zrobić dobre w sensie technicznym zdjęcie, a prospekty reklamowe sprzętu podkreślają tę właśnie okoliczność. Nie trzeba posiadać umiejętności ani wiedzy tajemnej, aby zrobić całkiem przyzwoite, dobre technicznie zdjęcie.

Początki

– Ten wątek zapewne jeszcze wróci w naszej rozmowie. Teraz jednak cofnijmy się na chwilę do początków twojego fotografowania. Ile czasu zajęło ci przejście z ciemni amatorskiej do ciemni profesjonalnej, od pierwszych zdjęć do świadomości, że to jest twoja droga, pasja na resztę życia?

– O ile znam ciemnie innych fotografów, dobrych fotografów, to niekiedy ze zdziwieniem stwierdzałem, że oni pracują na kiepskim, amatorskim sprzęcie. Okazuje się, że to akurat nie ma wielkiego znaczenia, bo można robić bardzo dobre, udane zdjęcia w sensie technicznym, na bardzo przeciętnym sprzęcie. Oczywiście, że na końcowy efekt ma wpływ wiele czynników, także jakość sprzętu, przede wszystkim jakość obiektywu w kamerze, którą fotografujemy. Liczy się także jakość materiałów fotograficznych, trzymanie się zasad, rygorów oświetlenia, obróbki laboratoryjnej, wywołania negatywu. To jest szereg ważnych elementów. Można mieć super sprzęt, a jeżeli ten pierwszy element, czyli negatyw, zostanie skopany, to niczym się już tego nie da nadrobić.

– Zawsze można jednak dorobić ideologię do nieudanego zdjęcia.

– Zgadza się, to zawsze można zrobić, ale bywa i tak, że jakieś przypadkowe zdarzenie w ciemni może być początkiem czegoś ciekawego w sensie technicznym, formalnym. Ale pytałeś o moje początki. Otóż ja nie byłem bardzo młodym człowiekiem, gdy zacząłem zajmować się fotografią. Zdarzyło się to, gdy dochodziłem do trzydziestki. A konkretnie byłem wtedy dyrektorem domu kultury w Miłosławiu. Miałem wtedy jakiś rosyjski aparat FED, w sumie byle jaki, a nawet zwyczajny szajs, bo robienie zdjęć tym czymś, to była raczej udręka niż

przyjemność. Jako dyrektor domu kultury potrzebowałem jednak dokumentację fotograficzną rzeczy i spraw, które tam się działy. Pracowali u mnie różni ludzie na stanowisku godzinowych instruktorów fotografii. Pracowali zazwyczaj krótko i szybko odchodzili, a ja nie byłem z nich zadowolony. Oni po prostu nie byli ani dobrymi fachowcami, ani nawet dobrymi rzemieślnikami, a przede wszystkim nie mieli czasu, żeby bywać na imprezach przedpołudniowych i je dokumentować. A bez dokumentacji fotograficznej nie mogłem prowadzić kroniki. Kronika zaś była tym czymś, czym można się było pochwalić. Tak więc, któregoś dnia zwyczajnie mnie olśniło, że przecież mogę sam prowadzić dokumentację fotograficzną, że sam mogę się tego nauczyć. Wtedy też, przy pomocy młodszego kuzyna Michała Kosińskiego, który coś już wiedział na temat fotografii, nauczyłem się podstaw pracy w ciemni. Nieco później uświadomiłem sobie, że pewne rzeczy w tej ciemni robiliśmy wtedy źle, ale ja już mogłem samodzielnie szlifować swoje umiejętności obróbki fotograficznej.

– W takich momentach zazwyczaj przychodzi naturalna potrzeba współdziałania z innymi fotografami, potrzeba wymiany poglądów w obrębie środowiska, potrzeba rozmowy.

– Dokładnie wtedy poznałem Janusza Nowackiego. On zabrał mnie na mój pierwszy plener fotograficzny do Sierakowa, gdzie oprócz mnie było jeszcze kilka świeżych osób, głównie pracowników różnych domów kultury z ówczesnego województwa poznańskiego. Tam właśnie Ireneusz Linde i Janusz Nowacki pokazali nam cały proces – od zrobienia zdjęcia, czyli fotografowania, przez wywoływanie w ciemni negatywów, aż po robienie odbitek. Uderzające wówczas było dla mnie to, że ci doświadczeni, starzy fotografowie, mistrzowie, z nieprawdopodobną starannością podchodzili do wy-



wołania naszych negatywów. Dla mnie to było niepojęte, że im się chce. Gdy zobaczyłem swój wywołany tam negatyw, przeżyłem rodzaj szoku, gdyż już na tym małosobrowym negatywie było widać, że wszystko jest tam ostre, że jest odpowiedni kontrast. Nigdy wcześniej czegoś takiego nie widziałem. Kolejny szok przeżyłem przy wywoływaniu odbitek. Nie wierzyłem, że ja mogłem zrobić takie dobre zdjęcia, de facto enerdowskim obiektywem szerokokątnym flektogon 20, który pożyczyl mi Janusz. Od tego się u mnie zaczęła przygoda z prawdziwą fotografią. Przeszedłem pod okiem mistrzów drogę od naciśnięcia spustu migawki do wysuszenia odbitki i zrozumiałem, że w tej pracy nie ma kompromisów, że reżim technologiczny musi być.

– Minęło jednak trochę czasu zanim mogłeś sobie pozwolić na kupienie kamery wielkoformatowej czy innych kamer specjalistycznych, które ułatwiły ci realizację wyszukanych projektów.

– Fotografia wielkoformatowa... Pamiętam z czego to się wzięło. W starym piśmie „Fotografia” przeczytałem artykuł Janusza Moniatowicza, właśnie o fotografii wielkoformatowej. On był uczniem Józefa Sudka, klasyka czeskiej fotografii, wielkim artystą. I on właśnie, chyba po śmierci Sudka, odziedziczył po nim albo kupił od jego rodziny kamerę wielkoformatową. Artykuł, o którym mówię, napisany był tak, że mnie to zaciekało, zainspirowało, chociaż jakość reprodukcji opublikowanych jako ilustracje do tekstu pozostawiała, mówiąc oględnie, wiele do życzenia. Wtedy, u schyłku lat 80. XX wieku, przyszedł impuls, aby się zbliżyć w jakikolwiek sposób do fotografii wielkoformatowej, ale jednocześnie zdawało mi się, że nigdy nie będzie mnie stać na to, aby kupić sobie dobry aparat miechowy, bo po prostu nie wiedziałem, że to wcale nie jest drogie. Problem na dłuższy czas pozostał w sferze planów, ponieważ na rynku takie apa-

raty nie istniały w normalnej sprzedaży, przynajmniej we Wrześni w Fotooptyce. W dużych miastach działały giełdy fotograficzne, na przykład w warszawskiej „Stodole”, ale ja tam nie jeździłem. Kilka lat później byłem na plenerze w Rudawach Janowickich, w okolicach Jeleniej Góry, gdzie poznałem wielu przedstawicieli tak zwanej szkoły jeleniogórskiej, ale także ludzi z różnych stron kraju, głównie wielkoformatowców. I wtedy zgadałem się z Eugeniuszem Józefowiczem, który powiedział mi, że posiada stary czeski aparat Magnola 13x18 centymetrów. Ponieważ sam był bardziej grafikiem niż fotografem, doszedł do wniosku, że chce sobie kupić Leicę, a tę Magnolę chętnie sprzeda. Od słowa do słowa i okazało się, że miałem przy sobie tyle pieniędzy, że mogłem to od razu kupić. No i w tym momencie byłem najszczęśliwszy na świecie. Była to jesień 1998 roku. Potem, rzecz jasna, rozpocząłem próby z fotografowaniem tą kamerą, a w kwietniu 1999 roku pokazałem już pierwsze efekty pracy na tym sprzęcie.

– Pamiętasz, co to było?

– Tak. To oczywiście była Września. Ponieważ z Erykiem Zjeżdżałką powołaliśmy wtedy do życia Grupę Twórczą Wrześnica, zorganizowaliśmy też plener fotograficzny, na który zaprosiliśmy bardzo znanych fotografów. Był więc Bogdan Konopka, Wojtek Zawadzki, Ewa Andrzejewska, Jacek Braun, Janusz Nowacki, Edziu Knasiak ze Śremu i nasi wrześnińscy fotografowie. Na inaugurację tego pleneru przygotowaliśmy z Erykiem wystawę swoich fotografii pt. „Września na styku”. Ja miałem fotografie wykonane Magnolą, a Eryk pokazał styki 6x9. Malutkie, bo wtedy Eryk, będąc pod bardzo silnym wpływem Andrzeja Jerzego Lecha, kupił aparat Voigtlander 6x9 centymetrów z 1934 roku. Od tego, mówiąc krótko, rozpoczęła się moja przygoda z wielkim formatem. Przygoda ta na początku była dosyć mało komfortowa, bo

Magnola okazała się aparatem dosyć topornym. Sprzęt ulegał jakimś awariom, był nieszczelny, siadała mecha- nika, więc w sumie produkowałem więcej odrzutów niż zdjęć. W końcu Eryk przekonał mnie do kupna dobrego aparatu wielkoformatowego, z którym nie trzeba się zmagać, którym po prostu robi się udane zdjęcia. No i kupiłem sobie kamerę 4x5 cala firmy Cambo. Do dzisiaj go używam. Zrobiłem nim wszystkie zdjęcia do albumu „Cisza”. Jestem z niego bardzo zadowolony. Mam też ściągniętego z Ameryki (tu ukłony dla Andrzeja Jerzego Lecha z New Jersey, który wygrał go dla mnie na e-bay’u i przysłał do Polski), pięknego drewnianego Wisnera 5x7 cala (13x18 cm), a próbowałem też swoich sił w formacie 18x24 cm. Była to czeska Globika, ciężki studyjny sprzęt, ale nie były to próby udane.

Czas Eryka

– Pojawiło się przed chwilą nazwisko Eryka Zjeżdżałki. Jest więc okazja, aby przypomnieć, jak się spotkaliście i jak doszło do waszej bardzo owocnej, wieloletniej współpracy?

– Tak, Eryk był moim przyjacielem przez 18 lat, choć był sporo ode mnie młodszy. A miał 17 lat, gdy się poznaliśmy. W 1990 roku, kiedy ogłosiłem zapisy do powstającego właśnie Wrzesińskiego Towarzystwa Fotograficznego, był uczniem technikum geodezyjno-drogowego w Poznaniu, choć mieszkał we Wrześni. Znałem wcześniej jego ojca, który był moim poprzednikiem w miłośławskim domu kultury. Tak zaczęła się nasza przyjaźń fotograficzna. Eryk robił błyskawiczne postępy. W pewnym momencie obu nam zaczęło być zbyt ciasno we wspomnianym już Wrzesińskim Towarzystwie Fotograficznym, które co prawda działało nieformalnie, ponieważ nie zależało nam na sądowej rejestracji, ale za to dużo

robiło. Nie wszyscy członkowie Towarzystwa chcieli tego samego w fotografii, więc postanowiliśmy się odłączyć. Tak powstała dwuosobowa Grupa Twórcza „Wrześnica”. Interesowały nas ambitne projekty fotograficzne. Interesowała nas działalność na własne konto, a nie na konto WTF-u, który nie tylko, że nic nam nie pomagał, to jeszcze nam przeszkadzał. Bywało i tak, że pod naszymi działaniami w WTF-ie podpisywali się inni. To nam zupełnie nie odpowiadało. Jako Grupa Twórcza „Wrześnica” zorganizowaliśmy wiele cudzych wystaw na wysokim poziomie. Niektóre pochodziły z poznańskiej Galerii „pł” Janusza Nowackiego. Poza tym sami dużo w tym czasie fotografowaliśmy i wystawialiśmy sporo swoich prac.

– Gdzie się odbywały te wszystkie wystawy?

– Głównie we wrzesińskim Muzeum Regionalnym, ale były też inne miejsca. WTF w pierwszym okresie swojej działalności miał swoją siedzibę i wystawiał w Klubie „Hades”. To był Zakładowy Dom Kultury „Tonsilu”. Tam, w tej klubowej piwnicy było bardzo przyjemnie, ale któregoś dnia dyskoteki wygrały z fotografią i musieliśmy się stamtąd wynieść. Potem, dosyć krótko spotykaliśmy się i wieszaliśmy wystawy w nieistniejącej już restauracji „M&M”, gdzie dzisiaj jest Lukas Bank. Za tę współpracę sami podziękowaliśmy, bo nie odpowiadało nam „granie do kotleta”. Pamiętam, że wystawę Pawła Pierścińskiego zrobiliśmy we Wrzesińskim Ośrodku Kultury, ale potem kameralną salę wystawową zajął klub bilardowy, więc i tam skończyły się dla nas możliwości sensownej współpracy. W Muzeum zaczęliśmy pokazywać zdjęcia, gdy otwarto tam salę wystaw czasowych. I to właśnie tam odbyło się wiele wystaw pod szyldem Grupy Twórczej „Wrześnica”, które wieszaliśmy od początku do końca własnymi rękami. A to jest, żeby nie było wątpliwości, ciężka fizyczna praca. Niestety, po jakimś czasie i to nam przestało odpowiadać. Powód był prosty. Podobnie jak

kiedyś, kiedy to WTF podpisywał się pod działaniami duetu Zjeżdżałka – Śliwczyński, tak teraz nagle Muzeum zaczęło na naszej pracy zbijać własny kapitał, choć pomoc tej instytucji ograniczała się do tego, że wręczano nam klucze do pustej sali i mówiono: a dalej martwcie się sami. Powieszenie wystawy to jeszcze pół biedy, ale kiedy okazało się, że zaproszenia, druki, katalogi wystaw, a nawet wino na wernisaże musiałem finansować z własnej kieszeni, to zwyczajnie przestało mi się to podobać.

– Brutalna prawda. Szara rzeczywistość.

– A przecież to wszystko szło na konto miasta. Dlatego nie dziwi chyba, że w którymś momencie zdruzgotało się nam robienie wszystkiego za kogoś i na kogoś, czyli na cudze konto. Zwyczajnie przestaliśmy się tym zajmować.

– No tak, po raz kolejny wyszło na to, że lokalne struktury uwielbiają traktować pasjonatów, miejscowych zapaleńców jak dojne krowy. Sam też to prze-rabiałem na własnej skórze, tyle że w innym mieście i przy innej okazji. Ale wszystkie te działania sprawiły, że wykrystalizowała się nie tylko wasza przyjaźń, ale też uzyskaliście jasność w kwestii podstawowej – jeżeli twórczo i skutecznie działać, to wyłącznie na własne konto.

– Na pewno są takie miejsca, gdzie ludzie wspólnie potrafią coś zrobić, ale prawdę mówiąc... Ok., trudno mi wypowiadać się za Eryka, dlatego powiem za siebie, ale sądzę, że on też tak myślał. Chodziło o to, że po prostu mieliśmy dosyć już tej animacji życia fotograficznego, aktywizacji, pobudzania innych do tworzenia. Przyszła najwyższa pora, aby zająć się sobą i swoją własną twórczością. Albo – albo.

– Albo jesteś animatorem, albo twórcą.

– Będąc animatorem, jesteś w zasadzie tylko menadżerem cudzej twórczości, ale trzeba pytać, co z tobą? Przecież to ty chcesz coś tworzyć i coś po sobie zostawić. Oczywiście, istniała w nas potrzeba pokazywania dobrych rzeczy z zewnątrz i edukowania tak zwanej publiczności, żeby nie działać na pustyni, ale w sumie jest to działalność niewdzięczna, a mówiąc zwyczajnie – to jest niezapłacona robota. I już nie chodzi o to, żeby ludzie mówili ci „Dziękuję!”, ale żeby z tego wszystkiego coś wynikało. Na przykład przez wiele lat ściągasz do miasteczka dobre rzeczy, pokazujesz je często za własne pieniądze, windujesz poziom, a gdy przestajesz to robić, okazuje się, że kontynuacja nie istnieje, że nikt się niczego nie nauczył, bo następne wystawy, to już kompletny szajs, a pokazywanie tego szajsu odbywa się w standardach urągających zwykłej przyzwoitości.

– Nauka poszła w las?

– Wydawało się nam, że dzięki naszym działaniom – działaniom Eryka i moim – pokazujemy, jak to trzeba robić, że ktoś to zapamięta i pociągnie dalej. A wracając do Eryka, to chcę podkreślić, że jeśli chodzi o sprawy wystawiennicze, to ja się wiele od niego w tej materii nauczyłem. On z kolei nauczył się tego od Janusza Nowackiego, z którym pracował w Galerii „pf”. A są to sprawy bardzo istotne. Jak komponować wystawy? Jak oprawiać zdjęcia? Jakie passe-partout? Gdzie to załatwiać? Skąd wziąć drogi karton? Myśmy to wszystko sami organizowali, sami wycinali ręcznie i sami oprawiali. Ciężka fizyczna robota. Dzisiaj są punkty usługowe, gdzie maszyny wycinają passe-partout pod wymiar. A my przeszliśmy wtedy szkołę samowystarczalności, ale i szkołę wysokiej jakości wystawienniczej.



– W którym momencie i dlaczego Eryk został twoim redakcyjnym współpracownikiem?

– Eryk przyszedł do pracy w Wydawnictwie KROPKA 1 lutego 2003 roku. Wcześniej, przez pięć lat pracował z Januszem Nowackim w poznańskiej Galerii „pf”, w Zamku. Miało to związek z faktem, że wówczas już istniał „Kwartalnik Fotografia”. Pierwszy numer pisma ukazał się w maju 2000 roku. Wtedy redaktorem naczelnym kwartalnika był Zbigniew Tomaszczuk, fotograf, instruktor, wykładowca, autor książek o fotografii i były pracownik Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie. Mieszkał, mieszka i pracuje w Warszawie, ale urodził się we Wrześni. Jakiś czas temu zrobiliśmy mu w Muzeum wystawę jego fotografii. Ja też się udzielałem nieco przy redagowaniu kwartalnika, pisywałem trochę, ale przede wszystkim wziętem na siebie całą działalność organizacyjno-wydawniczą. Eryk pisał do kwartalnika od pierwszego numeru, zamieszczał w nim różne swoje teksty, ale w którymś momencie bardzo się zaktywizował i w końcu złożył mi propozycję, że chętnie poprowadziłby kwartalnik. Brało się to z tego, że dostrzegał jakieś mankamenty w piśmie prowadzonym przez Zbyszka na odległość. Po krótkim namyśle zaprosiłem go do pracy na pełnym etacie w wydawnictwie KROPKA. Eryk najpierw wahał się, bo przecież pracując w Galerii „pf” znajdował się w centrum życia fotograficznego, spotykał tam wielu doskonałych fotografów z Polski i świata, a wracając z dużego miasta do Wrześni, bał się, że wpadnie w otchłań zaścianka. W końcu jednak przystał na moją propozycję i został redaktorem naczelnym „Kwartalnika Fotografia”. I był nim do dnia śmierci.

– Jak dzisiaj oceniasz tych 18 lat waszej przyjaźni fotograficznej?

– Dla mnie osobiście jego twórczość i to, co mówił o fotografii, co o niej pisał, miało swoją wagę. A toczyliśmy przecież na ten temat różne dyskusje nie raz, nie dwa i nie dwadzieścia razy, w różnych miejscach, przy piwku i bez piwka. I podczas tych niekończących się rozmów o fotografii (czasem także o muzyce) to on mi uświadomił, jak ważna w fotografii jest lokalność. Zresztą jego fotografia była bardzo osadzona w miejscu, w którym on żył. To nie było szukanie jakichś pięknych miejsc, oryginalnych, cudnych, ślicznych, słodkich, gdzieś tam, nie wiadomo gdzie. On cały swój świat fotograficzny znajdował tutaj. Myślę, że wielkie wrażenie zrobiły na nim słowa Andrzeja Jerzego Lecha, który kiedyś, gdzieś powiedział czy napisał, że dla fotografa najważniejsze jest to, co znajduje się w promieniu 20 metrów od jego kamery. Bo taka też jest fotografia Andrzeja. No i Eryk właściwie całą swoją twórczość, znaczącą część w każdym razie swojej twórczości związał z Wrześnią i z najbliższą okolicą. On widział powinność fotografa w dokumentowaniu swojego miejsca na ziemi. Mnie to też było od początku bardzo bliskie, bo lokalność jest moją pasją. Zbieram stare zdjęcia i widokówki Wrześni, dlatego mam dużą świadomość tego, że my, fotografowie, tworzymy źródła historyczne, ikonograficzne, że na podstawie naszych fotografii, Eryka i moich, powstaje rodzaj zbiorowej pamięci. Teraz już tylko ja to kontynuuję, ale idea pozostała, bo kto ma to dokumentować, jeżeli nie tacy jak Eryk i ja? Przyjedzie ktoś ze świata robić dokument, jak zmienia się Września? Nie przyjedzie. To jest nasza powinność. My to zawsze w tego typu kategoriach ujmowaliśmy, że fotograf z Wrześni musi być wrześniński.

Czas zatrzymany. Prawda

– No, ale przecież ty fotografujesz nie tylko we Wrześni. Przywozisz dobre zdjęcia z różnych stron

świata. Ostatnio na przykład była to Ziemia Święta.

– Oczywiście, nie należy się zamykać. Trzeba robić zdjęcia wszędzie, gdzie się da. Jeżeli jest coś, co ci się rzuci w oczy i co jest warte fotografowania, to rób to. Osobiście nie mam wielkiej przyjemności z fotografowania czegoś, co jest gdzie indziej, no, chyba że są to rozpoczęte kiedyś i ciągle kontynuowane cykle.

– Rozumiem, że masz takie cykle w swoim dorobku.

– Od wielu lat fotografuję na przykład Poznań, ale nigdy jeszcze tego nikomu nie pokazałem. Fotografuję też Koszalin. To są akurat takie dwa miejsca poza Wrześnią, które są mi szczególnie bliskie. Poznań poprzez lata studiów, przez to, że utożsamiam się z jego zmianami. Zwyczajnie to miasto lubię. A Koszalin dlatego, że jest to miasto pochodzenia mojej żony. Często tam bywam i to miasto po wielu latach stało mi się bliskie. Tu mała anegdota. Byłem kiedyś w największym koszalińskim domu kultury na wystawie Bałtyckiego Towarzystwa Fotograficznego, które swego czasu bardzo prężnie działało na tamtym terenie. Była to wystawa zbiorowa. Poszedłem na nią i oniemiałem, bo tam niemal w ogóle nie było zdjęć z Koszalina i najbliższych okolic. Nie było tam świata, który stanowi o urodzie tej ziemi. A za to było dużo zdjęć z podróży. O! Byłem w Hiszpanii. O! Byłem w Niemczech. O! Byłem w Dolomitach. Wszędzie byliśmy, tylko nie w Koszalinie. Ponieważ ja to miasto fotografuję systematycznie od ładnych paru lat, to jestem przekonany, że za parę następnych lat będę miał taki zbiór fotografii dokumentujących zmiany w tym mieście, jakiego nie ma nikt z Koszalina. I to jest dziwne dla mnie. Zastanawiam się, dlaczego nikt na to nie wpadnie?

– Może ludzie zajmujący się fotografowaniem po prostu nie sięgają do źródeł?

– Właśnie. Bo to przecież nie jest tak, że ja sobie tę ideę wymyśliłem. To jest adaptacja starych pomysłów. Kiedyś rozmawiałem o tym z Andrzejem Włosikiem, synem nieżyjącego już wrzeńskiego fotografa, Franciszka Włosika (Andrzej zresztą też już nie żyje). Otóż Franciszek miał swój zakład fotograficzny we Wrześni od roku 1926. W czasie wojny Polak nie mógł prowadzić zakładu fotograficznego, więc przejął to Niemiec, Kamilus Jachnenko. I ja się w rozmowie z Andrzejem dowiedziałem, że w czasie wojny był taki obowiązek, taki przepis władz okupacyjnych, przeniesiony pewnie z Rzeszy, ustanawiający wobec konkretnej osoby i konkretnego zakładu stanowisko fotografa miejskiego. Jego obowiązkiem było codziennie zrobić w mieście chociaż jedno zdjęcie, czy się coś działo, czy się nie działo. On musiał każdego dnia zrobić jedno zdjęcie. Tamta dokumentacja dotarła do naszych czasów w zupełnie szczątkowej postaci i nikt nie wie, co się stało z ową wojenną „inventaryzacją” fotograficzną. Być może Niemcy to wywieźli w głąb Rzeszy podczas ewakuacji, a teraz cały ten zbiór negatywów spoczywa w jakimś spokojnym archiwum. Kilka lat temu głośna była tego typu sprawa związana z miastem Turek. Chodzi o ten Turek nieopodal Konina. Otóż pani kustosz miejscowego Muzeum kupiła – nie bacząc na ograniczenia finansowe i na przestępstwo wobec budżetu – zbiór szklanych negatywów, właśnie takich zdjęć z okresu wojny, robionych dzień po dniu. Kupiła kilka tysięcy bezcennych szklanych negatywów, czym naraziła się lokalnej władzy i musiała odejść ze stanowiska, bo złamała dyscyplinę budżetową, ale ten zbiór dzięki niej w Turku pozostał.

– A wracając do sedna sprawy?

– Wracając do sedna sprawy, warto podkreślić pewną niemiecką tradycję fotograficzną, która legła u podstaw i moich pomysłów, mających związek z dokumentowaniem teraźniejszości takich miast jak Września, Poznań

czy Koszalin. Teraźniejszości, która za chwilę stanie się przeszłością. Ta tradycja wywodzi się od Augusta Sandera, który był zwyczajnym fotografem, rzemieślnikiem. I on sobie wymyślił, że stworzy portret społeczeństwa niemieckiego. W tym celu fotografował przedstawicieli różnych zawodów, ludzi w różnym wieku, osoby o różnym statusie majątkowym i wykształceniu. Jego dzieło jest pomnikiem, jest czymś niezwykłym. Oczywiście, że wówczas, gdy on to robił, nikt inny pewnie tak tego nie widział i tak do tej sprawy nie podchodził. Sądzę jednak, że ten człowiek musiał mieć świadomość celu, czuł, że to ma sens, że w tym tkwi moc i podstawowa frajda fotografii – możliwość zatrzymania czasu. Dzisiaj oczywiście są wydawane albumy z fotografiami Sandera. Też mam jeden taki album i przyznam, że od czasu do czasu bardzo lubię go oglądać. Jest to owa niemiecka tradycja pewnego uporządkowania, dokumentowania w sposób przemyślany, świadomy a nie przypadkowy, myślenie cyklem a nie pojedynczym zdjęciem.

– I ta tradycja miała z pewnością kontynuatorów.

– Oczywiście. Oto wielcy kontynuatorzy, na przykład szkoła Becherów, czyli szkoła düsseldorfska. To są właśnie źródła mojej fotografii i w jakimś sensie także źródła fotografii Eryka. Eryk w ogóle był wielkim propagatorem fotografii dokumentalnej, jako tej głównej cechy fotografii realizm i możliwość zatrzymania czasu. W tym zakresie ja mam identyczne poglądy jak Eryk, ale mam też świadomość, że każdy fotograf pewnie trochę inaczej sobie to układa w głowie. Gdy przychodzi jednak do werbalizacji poglądów, to dochodzę do wniosku, że na pewne sprawy i rzeczy mieliśmy z Erykiem poglądy identyczne. Inny jest może sposób artykułowania tych poglądów, ale jego i moim celem była zawsze fotografia klasyczna, dokumentalna, pozbawiona jakiegokolwiek manipulacji.

– Co cię interesuje w fotografii najbardziej, poza sprawnością techniczną i świadomością, że panujesz nad technologią?

– W fotografii interesuje mnie przede wszystkim prawda, możliwość mówienia o rzeczywistości bez fałszowań. Tak, w moim fotografowaniu najważniejsze jest umiłowanie prawdy. A to, że stosuję taką a nie inną technikę, wynika wprost z dążenia do owej prawdy. Jest to, według mnie, samo sedno fotografii. Po to powstała fotografia, aby prawdziwie oddawać wygląd rzeczy. Malarz, nawet malarz realista, nie jest uzależniony od rzeczywistości. On może realizować swoją wizję w miarę swobodnie, może tę rzeczywistość zmieniać. Natomiast fotograf etyczny realista, fotograf, któremu zależy na prawdzie, może tę rzeczywistość oddać wiernie dzięki fotografii.

– Nic cię w tym dążeniu do prawdy nie ogranicza, poza sprzętem?

– Oczywiście, istnieją ograniczenia. Pierwszym ograniczeniem jest mój mózg, moje oko, bo to ja wybieram z całości rzeczywistości ten fragment, który chcę zawrzeć w kadrze. A to, z czego to wynika, że taki a nie inny fragment rzeczywistości wybieram, zależy od wielu innych czynników, na przykład od mojego światopoglądu, od tego, jak zostałem ukształtowany, jakie mam poglądy na wiele spraw, jakie mam wykształcenie fotograficzne, czyli jakie fotografie widziałem w swoim życiu, jakie w ogóle obrazy rzeczywistości widziałem. Z tego punktu widzenia sądzą, że historię fotografii można pojąć, jako takie zmaganie się fotografów z prawdą. Jest to historia pytania, jak fotografować, aby oddać prawdę o tym momencie historii, w którym przyszło nam żyć? Weźmy fotografie Nan Golding i ten cały nurt, który dzisiaj w fotografii jest bardzo silny, to odejście od estetyki ładnej



go obrazka, pójdzie nawet w estetykę błędu, pójdzie na przykład w fotografowanie takich rzeczy, które są pozornie nieładne, niefotogeniczne, ale prawdziwe. To przecież z czegoś wynika. Moim zdaniem wynika to z tego, bierze się z tego właśnie, że fotografom nadal zależy na prawdzie.

Neutralność aksjologiczna

– Jak te poglądy, twoje i Eryka, wpłynęły na kształt „Kwartalnika Fotografia”? I czy w ogóle wpłynęły?

– Myślę, że wpłynęły w dość niewielkim stopniu. Bo gdybyśmy chcieli robić kwartalnik tylko dla siebie, żeby tylko nam się podobał, to nie wiem, czy byłoby na takie czasopismo nabywcy. Z drugiej jednak strony mam wrażenie, że to, co mnie się podoba, podoba się też wielu innym osobom. Może się mylę, może należałoby zrobić taki „KF”, żeby i mnie się te fotografie prezentowane w piśmie podobały. W sumie jednak wydaje mi się, że rolą takiego pisma, takiego magazynu o fotografii jak właśnie nasz kwartalnik, jest zdanie sprawy z bieżącego stanu fotografii, jest pokazywanie różnej twórczości, a nie tylko tej, która mnie się podoba. A podejść do fotografii, sposobów fotografowania jest bardzo wiele. I trzeba też pamiętać, że w tej dziedzinie ludzkiej aktywności dzieje się wiele spraw jednocześnie. To nie jest tak, że jedna technika upada, bo właśnie powstała nowa, lepsza i już nikt nie uprawia starej techniki i starego myślenia o fotografii.

– Jednym słowem fotograficzna *old skool* nie umiera. Nie odchodzi w niebyt.

– Na pewno nie. Nadal są ludzie, którzy wytwarzają dagerotypy, nadal działają ludzie, których pasją są techniki

szlachetne, obok oczywiście najświeższych technologii cyfrowych i komputerowego przetwarzania obrazu. Dlatego jestem zdania, że pismo o fotografii powinno przyjmować postawę „naukową”, neutralną aksjologicznie. Nie powinno się na jego łamach agresywnie wartościować, chociaż nie da się całkowicie uciec od wartościowania. Trzeba po prostu pokazywać to, co się faktycznie dzieje, tropić zjawiska. Rolą refleksji krytycznej powinno być też nazywanie pewnych rzeczy po imieniu, dostrzeganie nowych zjawisk, nowych sposobów myślenia o fotografii. A przecież trzeba też odnotowywać nowe funkcjonowanie fotografii. Ludzie fotografują aparatami telefony. Nic więc dziwnego, że kwartalnik już dwa lata temu miał na okładce zdjęcie wykonane właśnie komórką. W sensie technicznym, rozumianym tradycyjnie, jest to zdjęcie kompletnie nieudane, ale takie zjawiska, takie rzeczy, dziejące się w łonie fotografii, należy odnotowywać.

– Gdy pytałem cię, jak poglądy twoje i Eryka wpłynęły na kształt kwartalnika, miałem na myśli także ewentualny dobór autorów piszących, dzięki którym wspomniana przez ciebie neutralność aksjologiczna mogła stać się faktem.

– Dobór autorów jest najważniejszy, bo to oni tworzą wartość merytoryczną pisma. Do tej pory było tak, że kwartalnik nie płacił honorariów autorskich, dlatego był zdany na łaskę i niełaskę autorów zaprzyjaźnionych lub też osób obcych, które przysyłały różne swoje teksty, jako propozycje do wykorzystania. Dlatego też poszczególne numery bywały zlepkiem dość przypadkowych rzeczy. Teraz to się ma zmienić, bo po pierwsze – już płacimy honoraria, a po drugie – to my chcemy decydować o tym, co znajdzie się w środku, chcemy kreować zawartość poprzez zamawianie tekstów.

– Aktualny skład zespołu redakcyjnego, po śmierci

Eryka Zjeżdżałki, to redaktor naczelny, czyli ty, i?

– I sekretarz redakcji, czyli moja córka Ola Śliwczyńska. Być może w przyszłości to ona będzie naczelną, ale jeszcze na razie nie ma takiej potrzeby.

– Niech się uczy?

– Tak jest. Niech się uczy. A poza tym, mnie to ciągle jeszcze bawi. Jest jednak prawdą, że odbiorcami tego typu czasopism są zazwyczaj ludzie młodzi. Dlatego też mnie brakuje niekiedy tego spojrzenia człowieka młodego. To, co Ola dostrzega jako wartość, ja tego po prostu czasem nie widzę. Z drugiej strony – spojrzenie człowieka doświadczonego może wiele wnieść do pisma i dużo dać młodej osobie, która zechce posłuchać, co mam do powiedzenia.

– Połączenie młodości z doświadczeniem zawsze przynosi pozytywne efekty. Zwłaszcza w tego typu przedsięwzięciach.

– Ola ma dobrą pamięć, jest sprawna w tym, co robi, więc przyszłość kwartalnika widzę w jasnych kolorach.

– Poza tym, fotografia jest chyba jej pasją?

– Tak. Ona skończyła kulturoznawstwo, a teraz studiuje fotografię na poznańskiej ASP, też uprawia fotografię. Mam przeświadczenie, że dobrze jest, gdy w redakcji pisma fotograficznego działa mieszanka teoretyków i praktyków. Bo z punktu widzenia historyka sztuki na przykład niektóre rzeczy są istotne. Historyk sztuki może mieć dużo do powiedzenia na temat danej twórczości. Potrafi umiejscowić ją w szerszym kontekście. Natomiast z fotograficznego punktu widzenia to wcale nie musi być takie interesujące. Dlatego spojrzenie piszących fotografów na innych

fotografów jest, moim zdaniem, świetnym uzupełnieniem ujmowania twórczości w kontekście historii fotografii.

– Jest jeszcze coś takiego, jak potrzeba samorealizacji, a nawet autopromocji tych, którzy fotografują i tych, którzy o fotografii piszą. Jak to wygląda w kwartalniku?

– Ludzie współpracują z pismami z różnych powodów. Największą motywacją zawsze stanowi możliwość lansowania siebie i swojego nazwiska. Dlatego była to pewna niewygodą dla Eryka, a dla mnie ta niewygodą nadal istnieje, bo nie wypada w swoim piśmie prezentować siebie, swojej twórczości. Swoje poglądy ogłaszam tu bez oporów, stale coś piszę do kwartalnika, ale jeżeli chodzi o prezentację twórczości fotograficznej, to niestety obowiązuje mnie zasada: skoro tu pracujesz, to zapomnij o publikacjach. W takiej sytuacji jak moja, trzeba się na coś zdecydować – albo jestem redaktorem, albo fotografem, który zamieszcza na łamach swoje prace. Ja stawiam na prowadzenie pisma. Natomiast owszem, realizuję się jako fotograf poza pismem, ale bez niezdrowych ambicji, że muszę zrobić jakąś karierę, że muszę być znany, że muszę być zapraszany na wielkie, prestiżowe pokazy.

– Nie chciałbyś raz po raz powiesić swoich prac w renomowanych galeriach?

– Nie powiem, żeby mnie to nie interesowało. Owszem, byłoby bardzo miło, gdyby mnie ktoś gdzieś zaprosił w ramach prezentacji dobrej polskiej fotografii, w dobrym towarzystwie, ale nie mam zamiaru losowi w tej materii pomagać, zwłaszcza poprzez jakieś wymuszone działania. A już nie wyobrażam sobie sytuacji, abym mógł czerpać jakiegokolwiek korzyści z faktu, że jestem tutaj naczelnym, że o ewentualnych zaproszeniach i prezentacjach miałby decydować ten właśnie układ,

a nie jakość moich fotografii. Wolę się nie narażać na taki zarzut. Wolę pozostać w cieniu jako fotograf, natomiast główną energię fotograficzną wolę skierować na bycie redaktorem.

„Cisza” oraz inne zdarzenia

– Od ładnych paru lat pojawiają się jednak twoje fotografie (także fotografie Eryka) w wysmakowanych, często bibliofilskich publikacjach, takich jak książki, albumy czy dopieszczone edytorsko kolekcjonerskie zbiory luźnych zdjęć. Powiem szczerze, że dawno już nie miałem w ręce tak dobrze zrobionego albumu, albumu tak oryginalnie przygotowanego od strony edytorskiej, jak „Cisza”.

– „Cisza” miała być sztywnym albumem w twardej oprawie. Okazało się jednak, że moja drukarnia nie była w stanie zrobić tego w takim formacie, jaki mnie interesował. A nie chciałem kolejnej małej książeczki w twardej oprawie. Przez wiele lat nie powiększałem moich fotografii z cyklu „Cisza”, tylko odbijałem je stykowo. Był to efekt wpływu, jaki wywarła na mnie szkoła jeleniogórska, ale i efekt wpływu Bogdana Konopki, który w ogóle nie powiększa swoich negatywów. On najczęściej robi swoje prace w formacie 4x5 cala, czyli tak jak ja, a ma jeszcze większy aparat – 8x10 cala i też odbija powstające w nim fotografie tylko stykowo. Mnie się takie podejście do fotografii bardzo podobało. Oczywiście, jakby się ktoś uparł, to można mówić tu o jakimś naśladownictwie, ale Bogdan też, do licha, tego nie wymyślił. Odbitki stykowe to w końcu cała historia fotografii. Jedyne novum tej techniki, to rzadko spotykany format wystawowy, jeżeli chodzi o fotografie Bogdana. Ale jednak przebił się z tym. Andrzej Jerzy Lech pokazywał jeszcze mniejsze stykówki, bo w formacie 6x9 centymetra. W Polsce ist-

nieje i działa z powodzeniem cała grupa tak zwanych kontaktowców. Ja, idąc tym tropem, przez wiele lat odbijałem swoje fotografie tylko stykowo. W pewnym momencie poczułem jednak niedosyt, poczułem chęć zobaczenia moich fotografii w większym formacie. Od razu przyznaję się, że niebagatelny wpływ miało na mnie to, że kiedyś zobaczyłem powiększone odbitki Andrzeja Jerzego Lecha, też z formatu negatywu 4x5 cala. Było to dwa, może trzy lata temu w Galerii 2PR, która działa w poznańskiej Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa. Pokazał tam cudowne kopie swoich fotografii. Znałem te fotografie wcześniej, bo one wielokrotnie były pokazywane w Polsce jako styki, ale gdy je zobaczyłem w powiększeniach, przynajmniej 40x50 centymetrów, to okazało się, że oglądam inne fotografie. Bardzo mi się to spodobało. To zdarzenie nałożyło się na moją chęć zobaczenia moich fotografii w większym formacie. I dlatego przygotowując je do wydania, chciałem zrobić sobie album-książkę, jako prezent na 50. urodziny. Chciałem też w końcu zamknąć ten cykl, bo czułem już pewne zmęczenie tematyką oraz zaklętym kręgiem powiatu wrzesińskiego.

– A zatem miała to być regularna książka, solidny album.

– Tak sobie planowałem, chciałem, żeby to był album trochę większego formatu niż zwykle to bywa. Tylko ograniczenia techniczne mojej drukarni spowodowały, że ostatecznie powstała teka kolekcjonerska, rodzaj portfolio, ale za to z większymi zdjęciami. Rzecz oryginalna i chyba nawet atrakcyjna, ale ma też swoje minusy, bo pudełko trochę się deformuje, gdy zbyt często wyjmujemy się z niego luźną zawartość. Wyszło, jak wyszło.

– Duże wrażenie robi oprawa graficzna całości. Pozytywnie zaskakuje już na pierwszy rzut oka.



– Dziękuję za dobre słowo. Forma graficzna jest zasługą mojego zięcia, Tomasza Wojciechowskiego. On skończył architekturę, ale jest też bardzo utalentowanym grafikiem, który chce projektować nie tylko budynki, ale też meble, buty, interesuje go grafika robiona z myślą o książkach, a także projektowanie layoutu gazet. Kilka projektów tego typu ma już na koncie, włącznie z unowocześnianiem szaty graficznej „Wiadomości Wrzesińskich”. Jemu też powierzyłem zrobienie projektu mojego aktualnego kalendarza na ten rok, ze zdjęciami z Ziemi Świętej. Mam więc zamiar wyżywać się w tego typu publikacjach, ale – co ważne – niezbyt często. Mam parę następnych pomysłów, ale na pewno są one związane z jakąś fotografią dokumentalną. Korci mnie, żeby kiedyś pokazać Poznań i Koszalin. Zwieńczeniem tego cyklu, który będzie realizowany jeszcze wiele lat, na pewno będzie jakaś publikacja. Choć nie wiem jeszcze, jaka.

– A wracając na chwilę do „Ciszy”, to warto chyba podkreślić widoczne na tych fotografiach niezwykle bogactwo szczegółów. Dla mnie oglądanie tego cyklu w dużym formacie było sporym przeżyciem.

– Po to właśnie, między innymi, człowiek się męczy z tym wielkim formatem, z tym aparatem miechowym, ze zdjęciami wywoływanymi analogowo, aby na końcu osiągnąć efekt w postaci szczegółów, o jakich wspominaś, ale też w postaci pionowych pionów i poziomych poziomów. Aparaty cyfrowe, nawet bardzo dobrej jakości, na razie jeszcze są to tylko sztywne konstrukcje, gdzie nie ma możliwości używania pochyłów, co daje właśnie fotografia wielkoformatowa. Tego najlepsze nawet aparaty cyfrowe póki co, o ile wiem, nie mają; wiem że istnieją przystawki cyfrowe do aparatów wielkoformatowych, ale nie mam żadnych doświadczeń z takimi urządzeniami. A poza tym, po prostu jestem przywiązany do tradycyjnych negatywów. Jestem fotografem starej daty i tyle.

– Zastanawiam się, czy zachęcony okazją lub przymuszony jakimiś okolicznościami życiowymi czy biznesowymi byłbyś w stanie przejść w obszary fotografii cyfrowej i robić rzeczy na przykład dla reklamy, rzeczy z wysokiej półki technologicznej? Niech punktem odniesienia będzie to, co robi Maciej Mańkowski.

– Ja nie znam za bardzo twórczości Mańkowskiego. Widziałem jego kalendarze i dlatego wiem, że jest to fotografia studyjna, inscenizowana. Ja po prostu tego nie umiem. Ja nie mam studia. Dla mnie studium jest cały świat. Nigdy nie kształciłem się w kierunku operowania sztucznym światłem, stosowania wyszukanego tła, nigdy nie uczono mnie pracy z modelką czy modelem. To jest świat całkowicie mi obcy. Ja nie umiałbym tego zrobić. Mnie się podobają jego kompozycje i szanuję dorobek Macieja, ale to nie jest mój świat. Tak samo, jak nie jest moim światem świat eksperymentów formalnych. Nie kręci mnie stosowanie fotografii otworkowej, bardzo znowu ostatnio popularnej. Ja oczywiście znam tego typu twórczość i wiele rzeczy mi się w tym podoba, ale to nie jest mój świat. Podziwiam też fotoreporterów, którzy robią kapitalne rzeczy, ale fotoreportaż to także nie jest mój świat.

– Istnieje coś, w czym upatrujesz zasadniczą różnicę między fotografią analogową i cyfrową?

– Według mnie zasadniczej różnicy w tym nie ma, między jednym światem a drugim. To jest tylko kwestia świadomości osoby, która stoi za kamerą. Bo jeśli aparat cyfrowy używa się tak samo jak aparat analogowy, a uzyskany obraz nie jest poddawany żadnym manipulacjom, zmieniającym zatrzymaną w kadrze rzeczywistość, to wszystko jest ok. Gorzej jest, gdy zaczynają się różne fałszerstwa, mające decydujący

wpływ na efekt końcowy. Oczywiście dopuszczam możliwość retuszu, bo retusz cyfrowy jest łatwiejszy. Narzędzia cyfrowe w tym obszarze są bardzo dobre. Ja też w pewnym sensie uprawiam cyfrową fotografię. Kiedy mój negatyw zostanie zeskanowany do celów poligraficznych, to wtedy przecież też dokonywana jest jakaś obróbka cyfrowa tego skanu, bo istnieją zawsze jakieś mikrozarysowania, wychodzące zwłaszcza przy powiększaniu obrazu. Bywa, że i skaner nie jest perfekcyjnie czysty i już pojawiają się jakieś paprochy, które cyfrowo można wyretuszować. Także negatyw może być trochę niedoświetlony lub odrobinę przewołany, bo technologia analogowa ma też swoje wady. Minimalne poprawienie tego w komputerze, dla lepszego efektu wizualnego, to nie jest grzech, a na pewno nie jest to zafałszowywanie rzeczywistości. Pamiętajmy, że w tradycyjnej ciemni też się dokonywało retuszu, też dokonywano manipulacji. I to na dużą skalę. Znamy przecież zabawy fotografów radzieckich czy hitlerowskich w usuwanie ze zdjęć osób, które popadły w niełaskę. Historia fotografii dostarcza wielu innych przykładów tego typu manipulacji, i to jeszcze sprzed ery cyfrowej.

– Pomysł nie jest nowy, to oczywiste.

– Tam, gdzie taka możliwość istniała lub istnieje, to ludzkość zawsze z niej korzystała i korzysta.

– Z różnych powodów, ale korzysta.

– Dlatego ja nie jestem wrogiem fotografii cyfrowej. Ja po prostu uprawiam fotografię analogową.

– A rynek nadal oferuje materiały z myślą o takich fotografach jak ty, którzy uprawiają czarno-białą fotografię analogową?

– Tak. Na szczęście tak. Dzisiaj zaopatrzenie odbywa się głównie w sklepach internetowych. Ale nie ma się co łudzić – rynek kształtuje odbiorca masowy, a dzisiaj masowy odbiorca to odbiorca cyfrowy, dlatego wielkie koncerny fotograficzne powoli wycofują się z produkcji tradycyjnych, analogowych materiałów fotograficznych. Okazuje się jednak, że tam, gdzie jest jakaś luka rynkowa, gdzie istnieje jakaś nisza, gdzie istnieje jakieś zapotrzebowanie na coś, to znajdują się ludzie, którzy zechcą zagospodarować tę niszę. I tak się właśnie dzieje. Słyszałem ostatnio, że byli pracownicy Agfy, być może akurat zwolnieni z tego działu, który produkował klasyczne materiały fotograficzne, kupili od fabryki wycofywane urządzenia, linię produkcyjną i zaczęli już produkować jakieś materiały. W USA na przykład można sobie zamówić błony płaskie na bardzo rzadkie formaty. Oczywiście, że jednej paczki nie zrobią, ale jeżeli zamówi się kilka paczek, to zrobią wszystko, co potrzebujesz. Andrzej Jerzy Lech ma na przykład nieprawdopodobną wręcz kamerę o panoramicznym formacie negatywu, gdzie na dłuższym boku jest chyba z 60 centymetrów. Widziałem skany jego negatywów, ale to musi być nieprawdopodobne wrażenie, gdy ogląda się takie zdjęcie odbite stykowo, a odbić je można tylko na papierze tego samego formatu. Powiększalniki w takim formacie nie istnieją, więc wszystko to można robić tylko stykowo.

– Jednym słowem, materiały analogowe dla twojej działalności fotograficznej ciągle jeszcze istnieją. Może się jednak zdarzyć, że któregoś dnia one zwykają zejść z rynku?

– Teoretycznie wszystko może się zdarzyć, ale patrząc na to zdroworozsądkowo należy przyjąć, że nie istnieją racjonalne przesłanki dla takiego właśnie, czarnego scenariusza. To będzie raczej ciąg dalszy znanego od lat zjawiska – fotografia nie zniszczyła malarstwa, telewizja

nie zniszczyła filmu, film nie zniszczył fotografii, Internet nie zlikwidował prasy, radia i telewizji. Świat się rozwija, ciągle dochodzi coś nowego, a teraz doszła jeszcze fotografia cyfrowa. I tyle.

Panorama i... ?

– Po wielu latach konsekwentnego dokumentowania otaczającej cię rzeczywistości miasta Września i powiatu wrzesińskiego (plus na przykład fotografowanie Poznania i Koszalina) podjęcie decyzji o fotografiach tego typu jak te, które trafiły do kalendarza Ziemia Święta, wymaga od ciebie innego podejścia, innej strategii?

– No tak, bo to jest jednak coś na boku. Cały czas się zastanawiam, czy ten format z kalendarza, w tym wypadku format panoramiczny, nie stanie się w najbliższej przyszłości formatem dominującym w mojej twórczości. Jest on mi jakoś szczególnie bliski.

– Dla jasności dodajmy, że to jest kadr oryginalny, a nie coś, co wycięto z większego formatu.

– Oczywiście, że oryginalny. A świadczy o tym widoczna na zdjęciu ramka. Po co w ogóle fotografowie zostawiają czarną ramkę? Na przykład po to, aby pokazać, że na zdjęciu jest cały kadr, że nie bawią się w wycinanie fragmentu. Przy takich zdjęciach już w momencie fotografowania trzeba mieć świadomość, jak to będzie wyglądać na końcu. Jest to świadome odwzorowanie rzeczywistości, a nie fragment większej całości. Poza tym, dla mnie (podobnie, jak to jest na zdjęciach Eryka czy Bogdana Konopki) czarna ramka jest elementem kompozycyjnym, ona bardzo ładnie, że tak powiem, ten obraz zamyka. Dwa lata temu, na wystawie w kaliskiej Galerii

„Wieża Ciśnień” pokazałem powiększenia z „Ciszy” bez ramki i odniosłem wtedy wrażenie innej jakości. Czegoś mi brakowało. Pewnie jestem przywiązany do tego elementu. Ktoś może powiedzieć, że jest to swoista maniera, ale w fotografii wszystko może być manierą. W końcu nie ja to wymyśliłem ani wielu innych, którzy stosowali ramkę przede mną.

– A zatem warto zauważyć, że format panoramiczny zaczyna cię zdecydowanie interesować.

– Moje zainteresowanie tym formatem zaczęło się w roku 2004. Wtedy, podczas pobytu w Lille, a konkretnie w momencie, gdy fotografowałem miasteczko Croix, pojawiła się panorama. U źródeł tej decyzji był wpływ Janusza Nowackiego. On jeszcze w latach 80. zrobił fajny cykl kilkunastu poznańskich panoram swoim Zenitem Horyzontem. Jego buki też były robione Horyzontem. On jeszcze miał inne zdjęcia panoramiczne, bardzo zresztą udane w tamtym czasie. Mnie się ten format bardzo podobał, tylko że nie miałem odpowiedniego aparatu, aby zacząć próbować samemu. W końcu jednak w latach 90. kupiłem sobie takiego Horyzonta, zrobiłem nim parę zdjęć Wrześni, pokazałem je na wystawie obok kwadratów Eryka, a do tego był katalog. Ten katalog trafił do Janusza Nowackiego, który wtedy pracował jeszcze w Zamku, a tam obejrzał go Olivier Spillbout, dyrektor Festiwalu „Transphotographiques”. Jemu to wpadło w oko, więc nawiązał ze mną kontakt. Efektem tego kontaktu był mój wyjazd do Francji, gdzie robiłem zdjęcia miasteczka Croix.

– Zenit Horyzont, jak widać, zasłużył sobie w twojej biografii fotograficznej na życzliwą pamięć. A na czym pracujesz teraz?

– Teraz mam Hasselblada. To jest świetny aparat pano-



ramiczny. Od roku 2004 pracuję już tylko na tym sprzęcie. Z Horyzontem się rozstałem, bo nie interesowały mnie powstające w nim deformacje. Interesuje mnie zdjęcie panoramiczne, na którym wszystko jest tak, jak w naturze. Tamten sprzęt, a zwłaszcza ten jeżdżący obiektyw, ma na pewno swoistą wartość, zwłaszcza dla fotografów, którzy nastawieni są bardziej na eksperyment, na kreację niż na wierne odwzorowywanie rzeczywistości. Widziałem już bardzo ciekawe zdjęcia, na których świetnie wykorzystano efekt jeżdżącego obiektywu. Mnie to akurat specjalnie nie interesuje.

– Chcę na moment wrócić do kalendarza „Ziemia Święta”, w którym prezentujesz swoje fotografie panoramiczne. Jakość druku jest tam tak wysoka, że gdyby ktoś wyciął te zdjęcia z kalendarza, oprawił, wsadził pod szybę i powiesił na ścianie, to trudno byłoby odróżnić je od oryginału. Byłoby ci przykro, że ktoś w ten sposób „profanuje” twój dorobek, a nawet poniekąd „kradnie” ci zdjęcia?

– Fotografie się robi po to, żeby je ktoś oglądał. Oczywiście, pierwszym widzem zawsze jestem ja, ale w ostateczności robi się to dla ludzi. Fotografia żyje wtedy, kiedy jest oglądana, a nie, gdy leży w szufladzie.

– Jak każda inna twórczość.

– W tej sferze odbiorca jest elementem niezbędnym. A osoba, której bardzo podoba się jakieś zdjęcie z mojego kalendarza, nie musi niczego wycinać i oprawiać metodą chałupniczą. Można przecież u mnie zamówić takie zdjęcie, a wtedy na ścianie zawiesznie oryginał z autografem.

– Istnieje jakiś powód, jakaś przyczyna, jakieś założenie artystyczne, że na większości twoich fotografii, które znam, nie ma ludzi?

– Mógłbym powiedzieć, że nie umiem fotografować ludzi, ale to nie byłoby zgodne z prawdą. Oczywiście istnieją fotografie, na których są ludzie. Mam w swoim dorobku także portrety. Tworzę pewien cykl. Rok po roku fotografuję własną rodzinę. Będzie to kiedyś interesujący zapis tego, jak się starzejemy. Więc ludźmi też się interesuję, ale powiedzmy, że raczej rzadko. Faktycznie rzecz biorąc, tych ludzi na moich zdjęciach nie ma. Dlaczego? Dlatego, że oni tam są, tyle tylko, że nie osobiście. Oni tam istnieją poprzez swoje dzieła. Ci ludzie, których tam nie ma, stworzyli miejsca z moich fotografii, a kiedyś także je zapełniali.

– A krajobraz i natura są ci bliskie?

– Jak każdy początkujący fotograf, także i ja zaczynałem od pejzażu, od natury. To było coś, co najchętniej fotografowałem. Ostatnio wyewoluowałem w stronę pejzażu miejskiego i wiejskiego. Ale oczywiście nadal fotografuję krajobrazy, a od pewnego czasu mam z tego coraz większą przyjemność. Coraz chętniej wracam do tych pól i lasów. To jest takie piękne, że czasem aż żal to fotografować. Z latami przychodzi pewne uspokojenie. Człowiek przestaje być taki żarłoczny fotograficznie. Dlatego też niekiedy, gdy trafiam w naturze na coś niezwykle pięknego, dopada mnie refleksja, że aż nie wypada tego czegoś zdejmować i zabierać dla siebie. Fotografowanie, jak każda twórczość, zawiera w sobie pewien element próżności, autor chce kogoś zadziwić czymś niezwykłym – patrzcie, jakie to ładne, patrzcie, bo to ja zrobiłem, to ja napisałem, to ja namalowałem. Nie czarujmy się, takie rzeczy robimy w celu uzyskania akceptacji. Tak to już jest.

– Tak to jest, bo taka jest ludzka natura. Zawsze bywa miło, gdy coś robię z myślą o wielu, a spośród tych wielu jeden chociaż człowiek wraca do mnie, do twórcy z dobrym słowem.

– Tak samo miło jest sprzedać coś, co jest moją własną twórczością. Nawet, jeśli tych pieniędzy tak bardzo nie potrzebujesz, to sam fakt, że ktoś chciał wydać pieniądze, aby mieć u siebie kawałek mojej twórczości, smakuje zupełnie inaczej. Czym innym jest widzieć swoje nazwisko w druku, a zupełnie czym innym jest sytuacja, gdy ci za tę publikację zapłacą. To jest inny wymiar twórczej aktywności.

– Zgadza się. Fotografia czarno-biała u ciebie dominowała, dominuje i nadal będzie dominować?

– Nie wiem. Może kiedyś „pójde w kolor”.

– A jeżeli już to analogowo?

– Myślę, że tak. Dzisiaj całkowicie panuję nad obrazem czarno-białym. Od początku do samego końca, gdy zapada decyzja, jak on ma ostatecznie wyglądać. Natomiast przy kolorze ja tę kontrolę tracę. Oczywiście, że kolor bywa piękny, ale tylko wtedy, gdy ten, kto się nim posługuje, umie to robić. Ja, przyznam szczerze, raczej tego nie umiem, a w każdym razie boję się, że nie umiem. Nie będę ukrywał faktu, że robiłem zdjęcia kolorowe, ale były to raczej obrazy o charakterze rodzinno-albumowym, z wycieczek i różnych uroczystości, a nie do pokazywania na wystawach jako twórczość fotograficzna. Nie ukrywam i tego, że mam zamiar podjąć pewne próby w tej materii, choć szczerze mówiąc nie wiem, czy mam tutaj coś do powiedzenia. Ja chyba jednak bardziej czuję tradycyjną fotografię czarno-białą. Interesuje mnie kompozycja, forma zdjęcia, możliwość operowania półtonami. A wszystko to bierze się chyba z tego, że jestem wielkim miłośnikiem starej fotografii czarno-białej. I uważam, że dzisiejsza fotografia czarno-biała, nawet w realizacjach mistrzów warsztatu (a za takiego mistrza uważałem na przykład Eryka Zjeż-

dzałkę i Bogdana Konopkę), w sensie czysto technicznym nie dorównuje tej starej, tej z drugiej połowy XIX wieku. Gdy się ogląda stare albumy z tamtą fotografią, z oryginałami, to można zauważyć, że one były naprawdę świetne. To operowanie światłem (plus niewielki kontrast) dawało niezwykłą czystość obrazu. A ta czystość powodowała, że były bardzo czytelne szczegóły i w cieniach, i światłach. To jest właśnie główne dążenie każdego fotografa czarno-białego, aby właśnie między bielą a czernią było jak najwięcej tego pośredniego i żeby to wszystko było czytelne.

– Pewnie można do tego wrócić, w sensie czysto technicznym.

– Ja w każdym razie marzę, aby chociaż na tydzień cofnąć się w tamte czasy i móc popracować na tamtych materiałach fotograficznych. Po prostu dzisiaj pewnych rzeczy nie daje się uzyskać.

– Nie można odtworzyć tamtych technologii?

– Są tacy pasjonaci, którzy je odtwarzają, ale ja nie znam się na chemii. Żeby to robić, musiałbym mieć wykształcenie chemiczne, musiałbym wiedzieć, jak te receptury wyglądały. Znam ze słyszenia te techniki, czytałem o nich, więc skoro są opisy, to pewnie można by to zrobić, ale to jest czasochłonne i trudne. A i pewnie trudno dzisiaj zdobyć potrzebne do tego wszystkiego oprządowanie. W każdym razie, gdy już oglądałam tamte zdjęcia, gdy biorę do ręki albumy z epoki, to odnoszę wrażenie, że ludzie mieli wtedy dużo czasu, że wszystko to przebiegało wolniej, a gdy się już szło do fotografa, to był to rodzaj święta. Pojawiały się najlepsze ubrania, a nad kompozycją pracowano z pietyzmem.

– Z czegoś to wynikało.

– Pewnie z tego, że pierwszymi fotografami często byli malarze, rysownicy, portreciści, w każdym razie ludzie o klasycznym przygotowaniu plastycznym. To właśnie bardzo dużo dobrego dało fotografii pozowanej, która powstawała w studiach, w obszernych atelier. A to się widzi, bo efekty bywały w wielu przypadkach piękne. Potem zaczęło się to stopniowo pogarszać, dlatego, że do fotografii przyszło nowe pokolenie, już tylko fotografów. I oni już szli na łatwiznę, na szybkość, żeby jak najwięcej zdjęć zrobić w jednym dniu. No i to, siłą rzeczy, musiało zaowocować pogorszeniem jakości.

– A potem pojawiła się fotografia reporterska, która wyszła ze studia i praktycznie zmieniła wszystko – technologie, sprzęt, ludzi i myślenie o fotografii. Zdarza ci się bywać fotoreporterem w akcji, w działaniu?

– Teraz już raczej rzadko. Na początku lat 90. trochę fotografowałem na potrzeby „Wiadomości Wrzesińskich”, ale wtedy z kolei bywały problemy z reprodukcją, bo w ówczesnej poligrafii, jaką mieliśmy do dyspozycji (druk techniką wypukłą, typograficzną), zanim zaczęliśmy korzystać z zalet druku offsetowego, królowała chemigrafia. Płytki, przy pomocy których drukowało się fotografię, trawione były w drukarni przy ulicy Zwierzynieckiej w Poznaniu, a nie obywatło się bez stawiania wódki majstrom, żeby wszystko wyszło dobrze i na czas. No, ale to już historia. Mimo tych doświadczeń uważam, że zdjęcia fotoreporterskie to też jest wielka frajda, ale to trzeba umieć robić i trzeba mieć odpowiedni do tego sprzęt. Szybkie migawki, jasne obiektywy, silniki. Dzisiejsze cyfrowe maszynki już to wszystko mają, nawet na poziomie amatorskim.

Przepis na udane życie

– W wykluwającym się właśnie portrecie człowieka spokojnego, jakim niewątpliwie jesteś, człowieka, który nie goni za poklaskiem, nie ma parcia na szkoło i nie zmierza ku karierze politycznej, brakuje mi odpowiedzi na dwie kwestie. Po pierwsze – czy fotografia, czy profesjonalizm, jaki osiągnąłeś w tej dziedzinie, czy pełna świadomość celu, jaki sobie założyłeś, czy to wszystko sprawia, że jesteś szczęśliwym, zadowolonym z życia człowiekiem?

– Fotografia na pewno odmieniła moje życie, na pewno... Dzisiaj to jest tak, że aby wieczorem usnąć, to trzeba się wyciszyć, uspokoić. Często usypiamy przy włączonym radiu, z którego sączy się łagodna muzyka. Ja też niekiedy zasypiam przy muzyce, ale – wyobraź sobie – u mnie generalnie już nie ma zasypiania bez myślenia o fotografii, o swojej fotografii, o zdjęciach, o tym, co chciałbym jeszcze zrobić lub, co już zrobiłem. To myślenie tak mnie koi, tak kołysze do snu, tak mnie wycisza, że lepiej mi się usypia. Dlatego powtarzam jeszcze raz, że fotografia zmieniła moje życie, dała mi dużo radości, poza tym myślę, że jest to co prawda bardzo miękki narkotyk, ale jednak narkotyk, czyli coś, co uzależnia. Jak się już w to wejdzie, to wyjść z tego praktycznie się nie da. To można interpretować albo pozytywnie, albo negatywnie. I ja odbieram to pozytywnie, bo im dłużej jestem w tej fotografii, tym bardziej mi się jej chce, tym bardziej mi ona smakuje.

– Właśnie, ale przy okazji, mimo że inwestujesz w to siły, pieniądze i czas, to ona nie niszczy twójego życia, wręcz buduje wartości.

– Ona nawet mi to życie organizuje. Prawda jest taka, że to fotografia była motorem wielu moich działań życiowych.



– Może jakiś przykład.

– Ponieważ sam byłem fotografem, to chciałem, żeby w mojej gazecie, to znaczy w „Wiadomościach Wrzesińskich” było dużo fotografii, ponieważ wiem, że fotografią prasową można też komunikować treści.

– Jedno zdjęcie zastępuje tysiąc słów.

– No właśnie. Był tylko jeden problem. Drukarnie, które znajdowały się wokół Wrzesni, nie oferowały mi takich możliwości. Dlatego też postanowiłem założyć swoją drukarnię. A gdy już miałem swoją drukarnię (co prawda kiepską, ze starymi maszynami, które się wiecznie psuły), to pomyślałem, że skoro jest drukarnia, no to potrzebna mi jest także dobra przygotowalnia offsetowa. Więc znowu trzeba było inwestować, także w komputery. Koniec końców, żeby potem dobrze wykorzystać posiadane możliwości drukarni (zwłaszcza, że pojawiły się wolne moce przerobowe), to powstało pismo fotograficzne. I tak dalej, i tak dalej. Przyszedł następny pomysł – skoro wydajemy pismo, to czemu nie wydawać książek, albumów? Weszliśmy więc i w to. Sumując – ta chęć reprodukcji fotografii była powodem mojego rozwoju jako przedsiębiorcy. Jakkolwiek „Kwartalnik Fotografia” może nie zarabia jeszcze pieniędzy, ale za to przy tej okazji podnosi się poziom techniczny całej drukarni. Chcemy drukować coraz lepiej. I wygląda na to, że teraz mamy już bardzo przyzwoity poziom druku.

– O czym świadczą zgromadzone tu publikacje fotograficzne.

– I to jest właśnie ta zasługa fotografii, która kiedyś pojawiła się w moim życiu. Dlatego mogę powiedzieć, że moje życie bez fotografii byłoby na pewno uboższe. Tak mi się przynajmniej zdaje.

– I dlatego teraz druga część pytania: wyobraźmy sobie, że nie wpadłeś na pomysł, aby w Miłosławiu osobiście dokumentować swoją działalność w domu kultury. Założyłeś gazetę, ale – powiedzmy – nigdy nie wszedłeś w fotografię. Co w twoim życiu mogło zastąpić fotografię? Jakaś inna pasja? Czy jest coś, co mogłoby wypełnić tę lukę?

– Jeśli miałbym się cofnąć do tych lat, kiedy kształtował się mój pomysł na udane życie, to ja miałem początkowo chęć, a nawet wielkie marzenie aby zostać naukowcem.

– Kulturoznawcą czy filozofem?

– Czułem się metodologiem nauk humanistycznych. W tym się specjalizowałem. Pierwszą pracą magisterską pisałem na kulturoznawstwie pt. „Ogólna koncepcja kultury Antoniny Kłoskowskiej. Analiza metodologiczna”. Natomiast na filozofii poszedłem piętro wyżej, bo przedmiotem swojej refleksji uczyniłem pytanie, w jaki sposób dokonuje się tego typu analiz metodologicznych? Temat pracy magisterskiej na filozofii brzmiał „Metodologia opisowa jako schemat abstrakcyjno-idealizacyjny”. A mówiąc wprost, była to analiza tej pierwszej analizy metodologicznej, zrealizowanej na kulturoznawstwie. I marzyłem wtedy o tym, aby się tym właśnie zajmować zawodowo. Jeszcze jako student miałem nawet na ten temat publikacje w „Studiach metodologicznych” i w „Studiach Estetycznych”. Potem przez rok pracowałem w Szczecinie na uczelni, czekając aż znajdzie się dla mnie etat na filozofii w Poznaniu. Chciałem mieć miejsce na filozofii i pewnie, gdybym wtedy na to postawił, gdyby mi tak bardzo na tym zależało, to pewnie bym tam był do dzisiaj.

– Byłbyś już profesorem w tej chwili.

– Być może. Ale życie jakoś inaczej się ułożyło, więc jestem tu, gdzie jestem i robię to, co robię. Nie ukrywam jednak, że pozostały mi pewne ciągoty naukowe, ponieważ – jak już wspomniałem wcześniej – zawsze interesowała mnie refleksja metodologiczna w zakresie nauk humanistycznych.

Ogólna teoria fotografii

– Rozumiem, że w związku z tym pogodziłeś dwie swoje pasje i refleksje metodologiczne zacząłeś przykładać do fotografii.

– Tak, ale po kolei. Najpierw było fotografowanie. Równocześnie z tym zaczęło się też gorączkowe wertowanie literatury. Etap wstępny obejmował poradniki techniczno-technologiczne, gdzie znajdowałem odpowiedzi na pytania w rodzaju, jak fotografować?, jak wywoływać? itp., itd. Wkrótce zacząłem czytać wszystko, co mi wpadło w ręce, a co dotyczyło fotografii. Były to i książki, i czasopisma artystyczne. Na przykład od końca lat 70. XX wieku kupowałem i kolekcjonowałem „Projekt” i „Sztukę”. Do dzisiaj mam tego z półtora metra. A wiązało się to z tym, że moi profesorowie od kulturoznawstwa i filozofii tam też publikowali. Chcąc zatem poznać ich artykuły, musiałem to czasopismo kupować. Kiedy zainteresowałem się fotografią, wróciłem to tego pisma i zacząłem czytać w nim artykuły, które wcześniej pomijałem. Wtedy, gdy kupowałem „Projekt” i „Sztukę”, było w nim bardzo dużo artykułów dotyczących fotografii. A głównym autorem, którego teksty starałem się zgłębiać, był Jerzy Olek, czyli ojciec duchowy, promotor, kurator, główny ideolog tzw. fotografii elementarnej. To wszystko, co on robił, bardzo mi się podobało, a nie zawsze rozumiałem to, o czym on pisał, bo pisał dość trudnym językiem. Z czasem doszli też inni autorzy, których czytałem, ale w sumie chodzi

o to, że wtedy obudziła się we mnie trochę już zapomniana dusza metodologa. Na przykład zaczęły mnie drażnić pewne sformułowania, pewien sposób pisania o fotografii. I doszedłem do wniosku, że piśmiennictwu fotograficznemu brakuje czegoś takiego, co można by nazwać ogólną teorią fotografii, taką metateorią. I wtedy narodził mi się w głowie pomysł, żeby z metodologicznego punktu widzenia zrekonstruować poglądy najważniejszych krytyków i myślicieli oraz najczęściej cytowanych autorów, którzy piszą o teorii fotografii. Krótko potem zauważyłem, że w tym obszarze panuje wielki mętlik. Mętlik pojęciowy, terminologiczny, a także w sposobie wysuwania i uzasadniania twierdzeń. Ogólna diagnoza była taka, że dzieje się to w sposób bardzo nienaukowy, chociaż autorzy często...

– Siłą się na naukowość?

– Mają takie ambicje. Uważają, że tworzą naukę. Mnie nauczono na poznańskim kulturoznawstwie, a raczej wpojono mi tam, że precyzja wyrażania się jest wartością. Skoro czytam, to chcę rozumieć. Dla mnie ważna jest intersubiektywna komunikowalność i kontrolowalność twierdzeń, jasność i wyrażność, czyli kategorie rodem jeszcze ze szkoły lwowskiej. Ajdukiewicz, Tatarkiewicz, Kmita, Leszek Nowak – to dla mnie były autorytety. I chociaż pisali ci ludzie o trudnych rzeczach, to w sposób jasny. To mi się zawsze na kulturoznawstwie poznańskim podobało, ta chęć uczynienia z humanistyki nauki ścisłej. Nie w takim znaczeniu, jak nauką ścisłą jest matematyka czy fizyka, ale w tym znaczeniu, gdy chodzi o sposób komunikowania tego, co masz do powiedzenia. Zrozumiałem, że piśmiennictwo fotograficzne w Polsce nie ma wypracowanego żadnego języka, przy którego pomocy można by się komunikować. A skoro nie ma języka, zrozumiałego dla przedstawicieli danej dziedziny wiedzy, to jak można toczyć spory? Nie można, bo każdy mówi do siebie.

– Każdy mówi swoim własnym językiem i używa pojęć zdefiniowanych na własny tylko użytek.

– I w ostateczności nie wiadomo, czy oni, którzy mówią i piszą o fotografii, nawzajem się rozumieją? To samo zjawisko można zaobserwować podczas lektury poważnych dzieł traktujących o fotografii. W tej chwili jest dużo książek z tak zwanej teorii fotografii w Polsce. Niektóre rzeczy przeczytałem w całości, inne przeczytałem we fragmentach, a o niektórych przeczytałem też recenzje lub omówienia. Główną część tych tekstów stanowią przeważnie omówienia literatury obcojęzycznej lub innych piszących, natomiast trudno jest znaleźć w tym wszystkim coś naprawdę ciekawego. Po wielu latach przerwy zauważam, że język, którym posługują się dzisiejsi teoretycy humanistyki, jest mi obcy. Cały ten postmodernizm, jest to jakiś dalszy ciąg rewolucji fenomenologicznej, języka Heideggera, Husserla, tuzów tamtej epoki i tamtej myśli. Na przykład współcześni myśliciele szkoły francuskiej mówią językiem dla mnie niezrozumiałym, a zauważam, że wielu polskich młodych badaczy dosyć mocno to przejęło. I dlatego widzę jakąś wielką potrzebę zabrania się za to. I nie chodzi o to, żebym ja się na to porywał. Bo tak, jak mamy (od zawsze zresztą krytykowaną) „Historię filozofii” Tatarkiewicza, tak samo powinniśmy mieć coś podobnego w zakresie fotografii. Niestety, polskie piśmiennictwo fotograficzne nie ma swojego Tatarkiewicza, kogoś, kto różnym poglądom na fotografię nadałby jakiś uporządkowany kształt. Jednym słowem – brakuje nam metateorii.

– Ty, w niektórych swoich tekstach, publikowanych na łamach „Kwartalnika Fotografia”, wręcz apelowałeś do osób piszących o fotografii, aby zabierali głos w tej sprawie, aby podjęli rzuconą im rękawicę. Formułowałeś pytania, pokazywałeś problemy, a potem wprost zapraszałeś autorów i czytelników

do rozmowy. Czy ktoś odpowiedział na te apele?

– Nie zdarzyło się, a to znaczy, że nikt mi nie przysłał żadnej polemiki z moimi poglądami. Natomiast zainicjowałem pewną dyskusję na temat teorii fotografii. Do wszystkich znanych mi osób, które mogłyby na ten temat się wypowiedzieć, rozesłałem ankietę z kilkoma pytaniami natury ogólnej. „Teoria fotografii” – co to jest?, komu to potrzebne?, czy w ogóle istnieje, jako odrębna dyscyplina naukowa w Polsce? I wtedy dostałem trzy odpowiedzi – od Lecha Lechowicza, Adama Soboty i Krzysztofa Jureckiego. Te trzy wypowiedzi, te ich punkty widzenia zostały opublikowane w kwartalniku. Właśnie brak tej metateorii, o której mówimy, spowodował, że oni nie do końca zrozumieli, o co ja pytam. Ponadto część autorów, używając określenia „teoria fotografii”, rozumie w tym np. wypowiedzi odautorskie fotografów.

– Czytałem twoje teksty dotyczące tej akurat kwestii i wiem, że wyraźnie te dwie sprawy rozdzielasz, więc raczej trudno je pomylić.

– Może po prostu za dużo wrzuciłem do jednego wora. Bo może trzeba było skupić się tylko i wyłącznie na teorii fotografii, jako dyscyplinie naukowej. I zapytać, czy istnieje?, czy jest uprawiana? Wiadomo bowiem, że refleksja nad fotografią jest uprawiana, ale czy ona jest nauką? W niektórych przypadkach na pewno nie. Zazwyczaj bywa trochę lepszą publicystyką, jest formą uprawiania krytyki artystycznej, natomiast z nauką, według mnie, to nie ma wiele wspólnego. Zresztą warto przypomnieć, że w tekście o Roladzie Barthesie byłem dosyć mocno prowokacyjny. A wersja, która poszła do druku, była już mocno złagodzona. Bo, szczerze mówiąc, jeżeli chodzi o treści zawarte przez Barthesa w „Świetle obrazu”, to nie widzę w nich żadnej naukowości.



– Wygląda na to, że dosyć wyraźnie ukazałeś miałość bardzo subiektywnych przemyśleń Barthesa, które trudno nazwać naukowymi.

– Po prostu te pojęcia, które on wytworzył i nad którymi tak wszyscy cmokają i cytują je we wszystkich możliwych kontekstach, mają znaczenie tylko publicystyczne. Naukowcy, badającemu historię fotografii, to się zda, jak psu na budę. Bo cóż to jest to „punctum”? To wszystko jest do bólu intuicyjne, nieprecyzyjne...

– **Najzwyczajniej osobiste. Trudno chyba wprowadzać takie pojęcia do metajęzyka analizy krytycznej jakiegokolwiek zjawiska.**

– Moim zdaniem argument historyczny jest decydujący i miażdżący dla niego. A argument ów brzmi: w oparciu o poglądy Barthesa nie powstało żadne opracowanie naukowe, które stosowałoby jego narzędzia. Ja przynajmniej takiego opracowania nie znam. Nie znam przypadku, żeby ktoś napisał historię fotografii, gdzie klasyfikowałby materiał empiryczny, historyczny, przy pomocy pojęć „punctum” i „studium”.

– **A w drugą stronę działa to tak, że niektóre inteligentne humanistki, otumanione pseudonaukowością postmodernizmu, traktują tę książkę jak biblię. Gdy rozmowa z nimi z jakiegokolwiek powodu schodzi na fotografię, to one zaczynają od cytowania Barthesa i zachwytów nad Barthesem. Gdy pytam je, co w ten sposób chcą mi zakomunikować, ich odpowiedź składa się ze sporej ilości rozmytych poznawczo określeń, które bardziej pasują do niezobowiązującej pogadanki przy piwie, niż do rzeczowej analizy problemu.**

– Niestety, tak to wygląda.

– Byłem natomiast zbudowany po leturze twojego tekstu, w którym omawiasz książkę Sławomira Sikory. Mówisz tam wprost: *O wiele ciekawsze, przynajmniej dla mnie, byłyby eksplikacje pojęć często pojawiających się w książce, z pojęciem znaczenia fotografii (może lepiej byłoby użyć sformułowania „znaczenie w fotografii”?) na czele. Jasność wykładu zyskałaby wiele. Byłbym też niezwykle szczęśliwy, gdyby autor dokonał rekonstrukcji logicznej takich klasycznych już dziś pojęć Barthes’a, jak studium i punctum. Dla mnie jest to dowód na to, jak uważnie czytasz teksty...*

– ...często, niestety, męczące!

– **...jak precyzyjnie dostrzegasz i wskazujesz miałości oraz płycizny intelektualne w tekstach autorów z wysokiej półki.**

– To są przeważnie młodzi ludzie. Książka Sikory, o której mowa, to jest jego praca doktorska, jakoś tam troszeczkę przerobiona na potrzeby masowego odbiorcy. Moim marzeniem jest napisanie książki, która byłaby zbiorem szkiców z teorii fotografii. Pokusić się najpierw o wypracowanie jakiegoś punktu widzenia, potem o jasne zdanie sprawy z tego punktu widzenia, aby z tego punktu widzenia przejść do rekonstrukcji poglądów Sikory, Ferencza, Michałowskiej i paru innych. W efekcie chciałbym przyjrzeć się ograniczeniom poznawczym i sprawdzić, na ile to wszystko może być użyteczne. Bo nie chodzi o to, żeby z kapelusza tworzyć jakieś dogmatyczne, arbitralne punkty widzenia. Ja jestem ciągle pod wpływem postulatów kulturoznawczych, jestem zwolennikiem nurtu metodologii opisowej, tego nurtu historycznego. Chodzi w nim o to, że normy postępowania badawczego nie wynikają tylko z logiki, czyli ze spekulacji, ale także z analizy, z rekonstrukcji logicznej faktycznie realizowanych procedur poznawczych.

– Jeżeli zatem refleksja o fotografii ma stać się nauką, ma powstać coś takiego, jak ogólna teoria fotografii, to bez tych narzędzi, o których ty mówisz, nie jest to możliwe.

– No właśnie! Mamy dużo wypowiedzi i refleksji na temat fotografii, natomiast wypowiedzi te nie tworzą teorii w sensie metodologicznym. I jeszcze jedno – bywa, że często pojawia się określenie „teoria i praktyka”, mające sygnalizować istnienie dwóch światów, zupełnie od siebie niezależnych. A to tak nie jest, bo przecież nie ma czegoś takiego, jak patrzenie neutralne. Zawsze patrzymy w świetle teorii. Nie ma nagich faktów. Teoria nauki wie już o tym przynajmniej od stu lat, że nie istnieją nagie fakty, że nie istnieje obserwacja nieuprzedzona. Ona jest uprzedzona, bo widzimy to, co nam pozwala widzieć nasz punkt widzenia, czyli teoria.

– Teoria, którą w obrębie mózgu mamy wdrukowaną w swoją świadomość, w swój intelekt?

– Oczywiście. To jest niby tak banalnie proste, ale z drugiej strony ludzie piszący o fotografii rzadko sobie to uświadamiają. Im się wydaje, że to, co oni piszą o fotografii, jest obiektywne i pewne. A nieprawda. To jest tak, jak z bohaterem „Mieszczanina szlachcicem”, który nie wiedział, że mówi prozą. Oni też nie wiedzą, że są reprezentantami, nośnikami jakiejś teorii, której istnienia nie są świadomi, ale którą noszą w sobie, czy im się to podoba, czy nie. Tak samo jest, gdy mówimy i myślimy w języku. Przedstawiciele ludów pierwotnych, którzy nigdy wcześniej nie widzieli lusterka ani fotografii, to, gdy ją już zobaczyli, to widzieli w tym przedmiocie zupełnie coś innego niż my, przedstawiciele naszej cywilizacji. Dla nas jest to obiekt kulturowy, a dla nich jest to obiekt naturalny, a skoro o nieznanach właściwościach, to także magiczny. I to jest właśnie ta różnica. My też patrzymy

na rzeczywistość, na fotografię innych z jakiegoś punktu widzenia, zawsze z jakiegoś. To nigdy nie jest obiektywny punkt widzenia. Bo obiektywny jest tylko Pan Bóg.

Łyk metodologii

– Zwracasz na to uwagę także, gdy recenzujesz książkę Viléma Flussera. Na końcu mówisz tak: *Ogólna teoria fotografii powinna badaczowi, który się nią posługuje, określać między innymi prawomocne sposoby postępowania naukowego, którego ostatecznym celem jest, jak zawsze, wyjaśnienie badanego zjawiska. Flusser daje wiele wskazówek, jak uprawiać nowoczesną refleksję teoretyczną nad fotografią, a także roztacza fascynujące nowe przestrzenie badawcze dla empiryków: przede wszystkim historyków i socjologów fotografii. Czy ktoś z tego skorzysta? Jak sądzisz? Skorzystali z tego jacyś myśliciele i naukowcy?*

– Nie wiem. Nie spotkałem się z przejawami tego typu działań. Ja nie monitoruję wszystkiego, co się ukazuje na temat fotografii, ale czasem wertuję różne materiały, pochodne konferencji naukowych z udziałem historyków sztuki i fotografii, z udziałem socjologów (modna jest ostatnio socjologia wizualna). Odnoszę wrażenie, że te badania są bardzo interesujące, ale na gruncie mojej wiedzy brakuje w tym wszystkim metodologów, którzy przyjrzeliby się, w jaki sposób to się dzieje. Socjologia wizualna to, moim zdaniem, bardzo interesująca dziedzina, tyle tylko, że dosyć młoda. Skoro socjologia, to i badanie społeczeństwa, a źródłem tych badań jest fotografia. No i to jest interesujące, ale jak to ugryźć? Jakie pytania stawiać? Na jakie pytania ta socjologia może odpowiadać? Przy okazji jasno trzeba powiedzieć, czego socjologia wizualna nie może.

– Czego zatem nie może?

– Na pewno ten socjolog wizualny powinien mieć pełną świadomość tego, do czego jego metodologia się nada, a do czego się nie nadaje. Nie może być tak i tak też nie jest, że wszystko jest do wszystkiego. W każdym razie ja tylko apeluję o narodziny refleksji nad tym, w jaki sposób te refleksje chcemy uprawiać. A nad tym się nikt nie pochyla. Bardzo lubię czytać na przykład Adama Sobotę, bo w jego tekstach można dostrzec, że on ma przebliski świadomości metodologicznej, ogólnoteoretycznej. On napisał książkę, która w podtytule miała słowa „o szlachetności techniki”. I on tam rekonstruuje „teoretyczne” poglądy na fotografię w XIX wieku. Zaczyna w sposób interesujący, wyraźnie wskazując, jaki jest problem tej książki. Mówi, że chce zrekonstruować fragment historii fotografii pod kątem respektowania przez twórców tej epoki normy czy postulatu piktorializmu. I w sposób poprawny z metodologicznego punktu widzenia rekonstruuje pojęcie piktorializmu. Rekonstruuje jego znaczenie historyczne. Formuluje też pytania teoretyczne. Stawia przy tym jasno i wyraźnie hipotezę, że fotografia tamtego czasu rozwijała się dzięki temu, że fotografowie respektowali postulat piktorializmu. A postulat piktorializmu polega na tym, że fotografia ma być podobna do malarstwa, a w ogóle, że fotografia zgłasza ambicje bycia sztuką. I poprzez akurat upodobnienie się obrazu fotograficznego do obrazu malarskiego (a wtedy narodził się impresjonizm), fotografie stały się nieostre, szlachetne, czyli piktorialne. W każdym razie, przypadek Adama Soboty, to już ten wyższy poziom uprawiania refleksji nad fotografią.

– Na czym ten wyższy poziom polega?

– Po pierwsze dostrzegamy kulturowy charakter fotografii, jako dziedziny kultury. Stwierdzamy, że fotografia to nie jest tylko pozytywistycznie rozumiany zbiór odbi-

tek fotograficznych, ale że jest to pewna rzeczywistość o charakterze mentalnym. A składają się na nią ludzkie poglądy i przekonania, natomiast poszczególne rodzaje fotografii są tylko różnymi manifestacjami przekonań, jakie noszą w sobie dane osoby. Inną cechą teoretycznego, naukowego uprawiania refleksji nad fotografią będzie również budowanie poprawnych metodologicznie systemów wiedzy. To obszerny problem.

– Zainteresował mnie jeszcze jeden z twoich tekstów sprzed kilku lat. Chodzi o dosyć prześmiewczy felieton „Dziecięca choroba naukowości”. Mówisz w nim, że niektórzy fotografowie, zgłaszający pretensje do naukowości i do bycia artystą jednocześnie, podczas swoich wernisaży tak wiele mówią lub piszą na temat swojej twórczości, że równie dobrze można by owe intelektualne manifestacje wieszać na ścianach zamiast zdjęć, bo i tak nie wiadomo o co chodzi na zaprezentowanych fotografiach. Czytając to, miałem wrażenie, że uderzasz tym tekstem w zjawisko, które samo w sobie jest wytrychem (bo nie kluczem do sedna sprawy) i pretekstem jednocześnie dla wszelkiej maści zawiłych, a zupełnie niezrozumiałych, pseudofilozoficznych wynurzeń udających poważną refleksję o estetycznej, artystycznej naturze fotografii. Jak dzisiaj oceniasz to zjawisko?

– Według mnie jest to ślepy zaulek rozwoju fotografii. Nie może być tak, że dzieło jest niezrozumiałe bez instrukcji obsługi. To jest coś, co zabija samą istotę fotografii. Zdjęcie musi być komunikatem. Oczywiście to nie jest tak, że zdjęcie dla każdego musi być zrozumiałe od a do z, ale też nie może być zupełnie niezrozumiałe.

– Zwłaszcza, gdy – dajmy na to – problem ze zrozumieniem prezentowanych prac ma inteligentny i wyrobiony odbiorca.



– No właśnie. Sam kilka razy zadałem sobie takie pytanie, jak to jest u mnie z tym zrozumieniem i niezrozumieniem? Oto przykład. Kilka lat temu znalazłem się na pewnej wystawie w poznańskim Arsenale. Była to wystawa profesorów i studentów katedry fotografii poznańskiej ASP. A zwiedzałem ją w towarzystwie Zbigniewa Tomaszczuka, ówczesnego redaktora naczelnego „Kwartalnika Fotografia”. Chodząc i patrząc na zaprezentowane wtedy zdjęcia, stwierdziłem, że chyba coś jest ze mną nie tak (albo z tymi dziełami), skoro ja, facet, który się interesuje fotografią, sporo wie na jej temat, zna historię fotografii jako tako, kolekcjonuje literaturę fotograficzną i wreszcie sam fotografuje, ma dwa przyzwoite państwowe fakultety – łązi i wielu prac kompletnie nie rozumie. Wskazując więc na konkretną pracę, zadaję pytanie temu redaktorowi Tomaszczukowi (który właśnie studiował na tejże ASP fotografię), czy mógłbyś mi wyjaśnić, o co tu chodzi, jaki to ma sens? On się wykiął od rzeczowej odpowiedzi. Najwyraźniej też niewiele z tego rozumiał, bo powiedział tylko: „Słuchaj, kubistów też nikt na początku nie rozumiał”.

– Klasyczna ucieczka z linii strzału i psychologia.

– To oczywiście nie była odpowiedź na moje pytanie, ale zostałem z tą jego złotą myślą. A potem napisałem felieton, który tutaj cytowałeś. Patrząc na to z perspektywy czasu, odnoszę wrażenie, że to zjawisko dosyć mocno jest nasilone w Polsce, odkąd fotografia stała się kierunkiem kształcenia na poziomie wyższym, na ASP. A wiąże się to chyba z tym, takie przynajmniej odnoszę wrażenie, że ta akademicka fotografia w niektórych przypadkach stała się bardziej plastyką, a jest w mniejszym stopniu tradycyjną fotografią. Te spostrzeżenia i przemyślenia pochodzą sprzed kilku lat. Dzisiaj, gdy obserwuję z bliska poczynania poznańskiej

ASP w tym wymiarze, to dochodzę do wniosku, że ta nasza uczelnia całkiem dobrze wypada na tle innych ośrodków. Bo niektóre zagraniczne uczelnie naprawdę wypadają pod tym względem fatalnie. Ogólnie jednak dostrzega się u nas coś, co nazwałbym zjawiskiem skrzywienia plastycznego fotografii. Na zagranicznych festiwalach fotograficznych takich dziwactw spotyka się niezwykle mało. Oczywiście, eksperyment jest potrzebny. On zawsze istniał w fotografii, istnieje i będzie istnieć, natomiast mam wrażenie, że takich eksperymentatorów-nowatorów nie musi być w każdym pokoleniu aż tak wielu, jak to się aktualnie dzieje. Niektóre propozycje na pewno są zaskakujące. I świadczy to o wielkiej kreatywności młodych ludzi, mnie natomiast, osobie mocno klasycznie nastawionej do fotografii, brakuje tam tego, co zawsze bywa na końcu, czyli obrazu. Dla mnie nie jest ważne, w jaki sposób coś powstało, nie jest ważne, przy pomocy jakiego sprzętu, bo ważne jest to coś, co powstało na końcu i co pokazuje się w galerii i wiesz na ścianie. Pokazuje mi się, przykładowo, prezentacje w sensie wizualnym zwyczajnie odrażające, ale teoretycznie uzasadnione. Więc stoję wobec tego bezradny.

– Bezradny i zrezygnowany?

– Może raczej zasmucony. Myślę, że najgorzej dzieje się wtedy, gdy sztuka totalnie odwraca się plecami do publiczności. Gdy pokazuje plecy zwyczajnemu odbiorcy fotografii. Fotografia w zasadzie była zawsze sztuką zrozumiałą, więc nie bardzo satysfakcjonuje mnie coś, co zaczyna się i kończy na poziomie ciekawostki, że tak też można. No dobrze, myślę, tak też można, ale jednocześnie pytam, co z tego?

– Co w takiej sytuacji może fotograf czarno-biały, klasyk?

– Daleki jestem od tego, żeby nowości potępiać w czambuł i twierdzić, że to wszystko jest do niczego. Nie usłyszysz ode mnie słów, że tylko stara, dobra, klasyczna fotografia analogowa była dobra, a teraz wszystko jest do niczego. Twierdzą, że mimo wszystko dookoła w fotografii jest wiele fajnych rzeczy i spraw. Ku mojej radości udowodniły to dwie duże wystawy fotograficzne w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, czyli „Nowi dokumentaliści” i „Efekt czerwonych oczu”. W sumie więc możemy być spokojni o przyszłość polskiej fotografii. Powtarzam, możemy być spokojni, bo wielu młodych, zdolnych ludzi na szczęście nie daje się łąpać na lep pustego eksperymentu i jałowej ciekawostki.

– Oni robią rzeczy interesujące, wartościowe i ważne dla fotografii?

– Zdecydowanie tak.

– Nawet, jeżeli eksperymentują, to jednak zwykły odbiorca, taki jak ja, będzie miał z oglądania efektów tego eksperymentu przyjemność?

– No, bo chyba nie chodzi o to, żebyśmy się męczyli przy oglądaniu fotografii, żebyśmy się stresowali, że nic nie rozumiemy. Myślę, że sztuka powinna nadal bawić komunikatem, a nie dręczyć pustym gestem czy krzykiem.

– Od dawna wiadomo, że przerost formy nad treścią nie jest najlepszym rozwiązaniem. Tylko kto ma to weryfikować, te nadmiarowe byty z przerostem formy i zanikiem treści?

– Jest taki jeden doskonały weryfikator. Nazywa się historia. To ona zdecyduje, co się z tego wszystkiego ostanie.

– Jak już zresztą w przeszłości wielokrotnie bywało.

– No i bardzo dobrze. Ważne, żeby była podaż.

– I ruch w interesie.

© K. Sz.

© W. Ś.

Wszystkie zdjęcia Waldemara Śliwczyńskiego pochodzą ze zbiorów: „Cisza” i „Topografia niepamięci”.

Waldemar Śliwczyński

Rocznik 1958. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF), wydawca i redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia” oraz „Wiadomości Wrzesińskich”. Absolwent filozofii i kulturoznawstwa na UAM w Poznaniu. W fotografii interesuje go dokumentalny charakter medium, a także teoria i krytyka fotografii. Autor, współautor i redaktor kilku książek, m.in.:

Obrazki fabryczne, Wrzesnia 1999,

Wrzesiński słownik biograficzny, 2003;

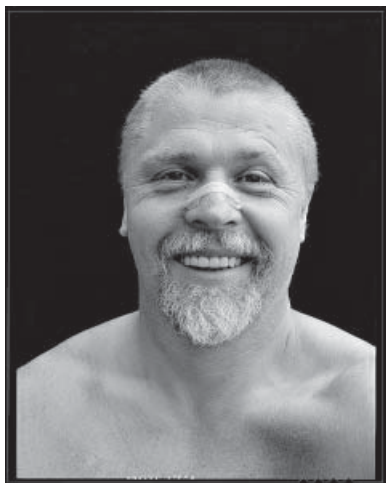
Przedwojenna Wrzesnia. Fotografie Franciszka Włosika, Wrzesnia 2004;

Wrzesnia na starej pocztówce, Wrzesnia 2005;

Ziemia wrzesińska na starej pocztówce, Wrzesnia 2006;

Wrzesnian portret własny, Wrzesnia 2007;

Park im. Józefa Piłsudskiego, Wrzesnia 2007.



Fot. Autoportret 2006

Waldemar Śliwczyński

62-300 Wrzesnia,

ul. Fromborska 18,

tel. 061 4374 953

mobil 508 161-542

e-mail: w.sliwczynski@fotografia.net.pl

www.sliwczynski.pl

<http://sliwczynski.blogspot.com>

Wybrane wystawy:

2009

Topografia niepamięci. Zapomniane dwory i pałace wiejskie w Wielkopolsce – Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie.

Cisza – Galeria Korytarz – Jeleniogórskie Centrum Kultury w Jeleniej Górze.

2008

Przestrzeń, ciało, zdarzenia – wystawa zbiorowa okręgu wielkopolskiego ZPAF – Stary Browar Poznań (słodownia).

Cisza – Muzeum Regionalne we Wrześni.

Z kolekcji Transphotographique 2001-2007 (wystawa zbiorowa) – Stary Browar Poznań.

2007

Mała rzeczywistość (wraz z Ireneuszem Zjeżdżałką) – Galeria „Wieża Ciśnień” w Kaliszu.

2004

Transformation du territoire, wystawa indywidualna, Croix (Lille Metropole), podczas festiwalu Transphotographiques w ramach Lille 2004.

Obszary wyobraźni, wystawa zbiorowa, Charków.

2003

Widzialne a niewidzialne, wystawa zbiorowa podczas 3 Biennale Fotografii w Poznaniu.

2002

Sceny przydrożne – ciąg dalszy, wystawa zbiorowa podczas Konfrontacji Fotograficznych, Mała Galeria GTF Gorzów Wlkp.

3 x Fotografia – razem z Andrzejem Jerzym Lechem i Ireneuszem Zjeżdżałką – Muzeum Regionalne we Wrześni.

2001

Prezentacje 2001, wystawa zbiorowa Wrzesińskiego Towarzystwa Fotograficznego.

20 fotografii – z Ireneuszem Zjeżdżałką, Galeria pod Arkadami, Łomża.

Mikuszewo 2001, wystawa poplenerowa, Galeria Fotografii pf w Poznaniu.

Schwarz aus Weiss, wystawa zbiorowa, Haus der Fotografie, Hanower.

2000

Obszary fotogeniczne – z Ireneuszem Zjeżdżałką, Galeria Miejska, Gniezno.

Styki – z Ireneuszem Zjeżdżałką, Muzeum Ziemi Miłosławskiej, Miłosław.