

ADAM MAZUR

ZADANIE FOTOGRAFA.
PROBLEMATYKA REPRODUKCJI
DZIEŁA SZTUKI NA PRZYKŁADZIE
DWÓCH KSIĄŻEK FOTOGRAFICZNYCH
EUSTACHEGO KOSSAKOWSKIEGO:
AUGUST ZAMOYSKI ORAZ LUMIÈRES DE CHARTRES

Album z fotograficznymi reprodukcjami jest z jednej strony istotnym źródłem poznania, z drugiej namiastką autentycznego doświadczenia sztuki. Wypełniona zdjęciami książka wydaje się z punktu widzenia historii sztuki niemal niewidoczna, tak jakby albumy nie miały swojej formy, materialności i swoich losów. Tymczasem fenomen tzw. photobooków, jak przyjęto nazywać istotne ze względów poznawczych i artystycznych albumy, rozwinął się w ostatnim ćwierćwieczu, wkraczając do galerii i muzeów sztuki¹. Obok albumów krajoznawczych czy propagandowych za osobny gatunek uznać można *photobooki* poświęcone reprodukcji dzieł sztuki. W przeciwieństwie do problematyki fotograficznej reprodukcji dzieł sztuki, książki nie były do tej pory przedmiotem systematycznych badań. W literaturze przedmiotu można znaleźć jedynie pojedyncze artykuły dotyczące tematu². Albumy mogą być zgrzebne i tanie, z rozmazanymi, kiepskiej jakości zdjęciami. Inne, wydrukowane w kolorze, na grubym i szlachetnym papierze, doskonale zaprojektowane i – przede wszystkim – pełne znakomitej jakości reprodukcji. Wśród tych pomocniczych materiałów, jakże użytecznych w kontakcie ze sztuką, są również dzieła sztuki, wykonane przez wybitnych fotografów, zaprojektowane

¹ G. Badger, M. Parr, *Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film, w: The Photobook. A History*, red. G. Badger, M. Parr, t. 1, London 2004, s. 7–11; M. Neumüller, *Photobook Phenomenon*, Barcelona–Madrid 2007; J.L. Neves, *What Is a Photobook?*, „Source. Photographic Review” 2016, 88, s. 5–9; J. Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, New York 2016.

² M.R. Luke, *Modern Sculpture, A Photobook*, w: *Instant Presence: Representing Art in Photography*, red. H. Buddeus, K. Masterova, V. Lahoda, Prague 2017, s. 197–218.

przez cenionych grafików. Do takich albumów o sztuce zaliczyć można dwie książki Eustachego Kossakowskiego (1925–2001). Pierwsza to wydany przez Kossakowskiego wraz z Zofią Kossakowską-Szanajcą biograficzny album pt. *August Zamoyski* (Warszawa 1974). Druga to monografia katedry w Chartres wydana z Anne Prache *Lumières de Chartres (Światła Chartres, Milan-Paris 1989)*³.

W historii fotografii polskiej Eustachy Kossakowski obecny jest przede wszystkim jako autor fotoreportaży z lat 60., publikujący m.in. w „Stolicy”, „Ty i Ja”, „Polsce”⁴. W historii sztuki z kolei pojawia się jako dokumentalista związany z warszawską Galerią Foksal⁵. W dorobku Kossakowskiego, który po emigracji z PRL w roku 1970 osiadł we Francji, istotną rolę odgrywają bliskie konceptualizmowi cykle fotograficzne, w tym najbardziej znane *6 metrów przed Paryżem* (1971) oraz *Apostołowie* (1982)⁶. Rozpatrywane w tym kontekście książki fotograficzne stanowią osobny obszar aktywności fotografa, który do tej pory nie doczekał się opracowania. Analiza autorskich publikacji, na które składają się reprodukcje rzeźb Augusta Zamoyskiego oraz dokumentacja katedry w Chartres ma na celu podkreślenie ich autonomicznego i artystycznego charakteru. Nawiązanie w tytule artykułu do eseju Waltera Benjamina pt. *Zadanie tłumacza* przywołuje również poświęcony mu rozdział książki Mieke Bal pt. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*⁷. Istotne dla literatury kwestie translacji, jak wykazała w swojej komparatystycznej analizie Bal, odnieść można do sztuki nowożytnej i współczesnej. Bal wprawdzie nie pisze o *photobookach*, lecz o „procesie metaforowania” przez Louise Bourgeois barokowej rzeźby, a zwłaszcza *Ekstazy św. Teresy* Gian Lorenzo Berniniego⁸. Przywołując Benjaminowską koncepcję translacji, Bal wskazuje na dwa sposoby, w jakie Bourgeois integruje i przemienia do-

³ Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974; E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989.

⁴ M. Grygiel, T. Rolke, *Ostrość widzenia – rozmowa z Eustachym Kossakowskim*, „Fototapeta”, dostępny w internecie: <<http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>> [dostęp: 8 marca 2022].

⁵ A. Mazur, *Kim jest autor? Na marginesie archiwum Eustachego Kossakowskiego z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, w: idem, *Głębia ostrości*, Sopot 2014, s. 104–122.

⁶ *Eustache Kossakowski. Photographies*, red. F. Cheval, Paris 2005; *Eustachy Kossakowski. 6 metres avant Paris*, red. A. Ptaszkowska, Caen 2012.

⁷ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 23–36; M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 83–123.

⁸ Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 103.

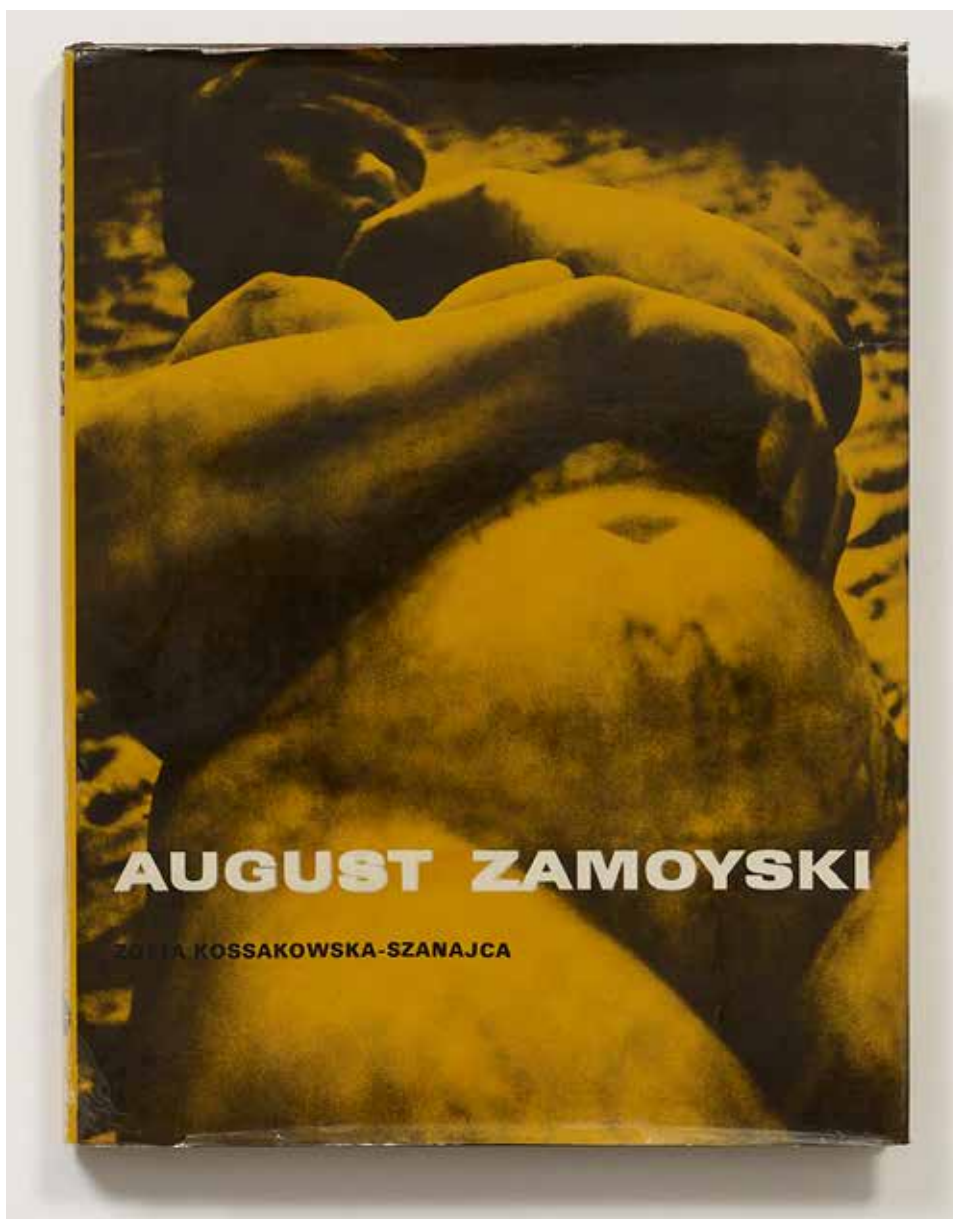
świadczanie baroku, wytwarzając współczesną sztukę, na którą składają się zarówno rysunki, jak i obiekty. Bourgeois, zdaniem Bał, po pierwsze, „integruje wewnątrz i zewnątrz przedstawianego ciała [świętej Teresy – przyp. A.M.]. Po drugie, integruje wewnątrz i zewnątrz przestrzeni, w której względem tego ciała znajduje się widz”⁹. Albumy ze zdjęciami Eustachego Kossakowskiego nie tylko skłaniają do refleksji nad naturą reprodukcji fotograficznej, lecz również pozwalają dostrzec w niej podobny do opisanego przez Bał przekład form przestrzennych – rzeźby i architektury – na obraz fotograficzny. Albumy Kossakowskiego są czymś więcej niż dokumentacją, gdyż poprzez dobór i kadrowanie fotografii otwierają perspektywę nowego „odczytania” rzeźb Zamoyskiego i katedry w Chartres. Oryginalność translacji do formatu *photo-booka* podkreśla także technika fotograficzna, układ graficzny i relacja fotografii z tekstem. Przy czym oba albumy z fotografiami Kossakowskiego należy traktować jako osobne byty, pochodzące z różnych okresów twórczości i powstałe w odmiennym kontekście.

AUGUST ZAMOYSKI

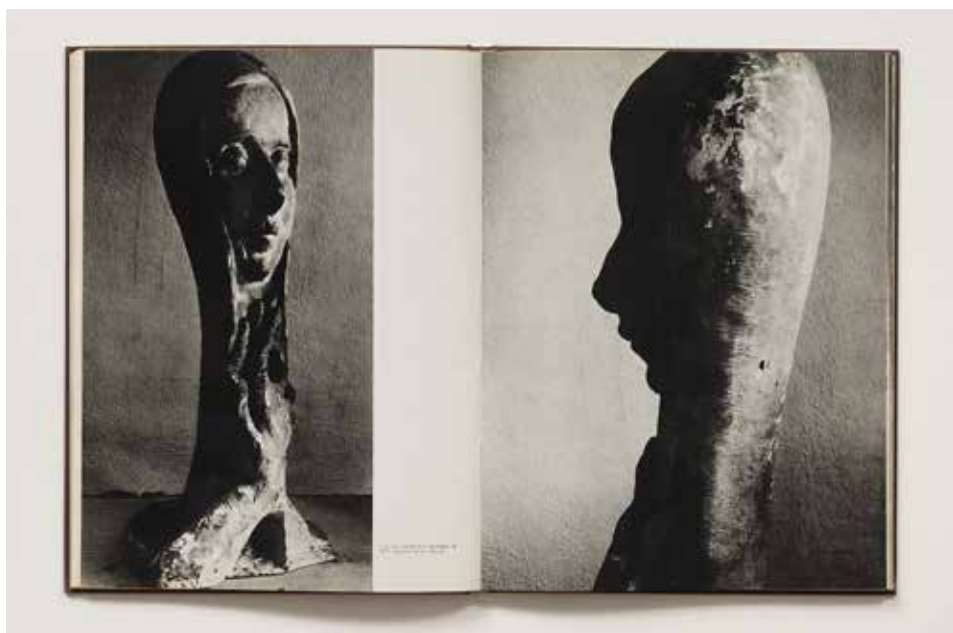
Wydana w roku 1974 przez „Arkady” pośmiertna monografia Augusta Zamoyskiego (1893–1970) należy do nielicznych przykładów polskich opracowań albumowych poświęconych rzeźbie, które są ciekawe od strony fotograficznej. Oprawioną w twardą, płócienną okładkę z obwolutą książkę otwiera artykuł Zofii Kossakowskiej-Szanajcy¹⁰. Opatrzony przypisami tekst historyczki sztuki poświęcony artystycznej biografii Zamoyskiego zamyka szczegółowy katalog rzeźb sięgający wstecz do pierwszego obiektu z roku 1912 oraz spis wystaw z bibliografią. Drugą, obszerniejszą część stanowią czarno-białe fotografie autorstwa Eustachego Kossakowskiego, brata Zofii Kossakowskiej-Szanajcy. Choć ta wydrukowana na grubszym i lepszej jakości papierze część nosi nazwę *Ilustracje*, to zebrany materiał wizualny tworzy osobną, dominującą nad tekstem opowieść o sztuce Zamoyskiego. Ułożone w prostą, lecz sugestywną całość przez grafika Krzysztofa Racinowskiego zdjęcia odpowiadają porządkowi chronologicznemu tekstu. Poszczególne obiekty pokazane są często z wielu stron, a Kossakowski stara się poprzez oświetlenie i kadrowanie oddać ich masę i fakturę. Najtrudniejszym zadaniem jest przedstawienie bryły, tak by widoczna była głębia sfotografowanych obiektów. Trzeci wymiar zasugerowany jest przez odpowiednią ekspozycję na abstrakcyjnym, przecho-

⁹ Ibidem.

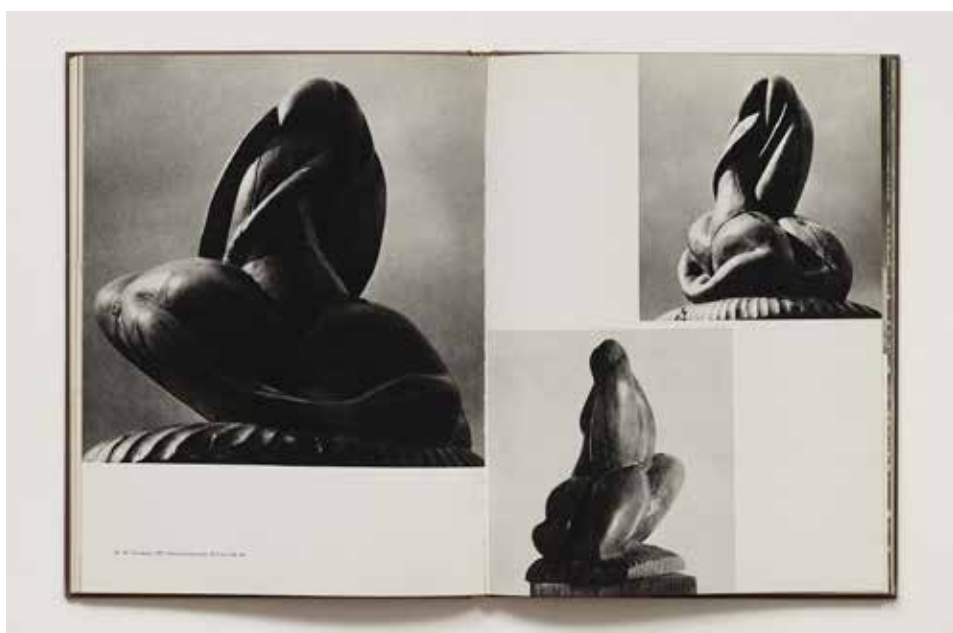
¹⁰ Z. Kossakowska-Szanajca, [bez tytułu], w: Kossakowska-Szanajca, Kossakowski, *August Zamoyski*, s. 5–25.



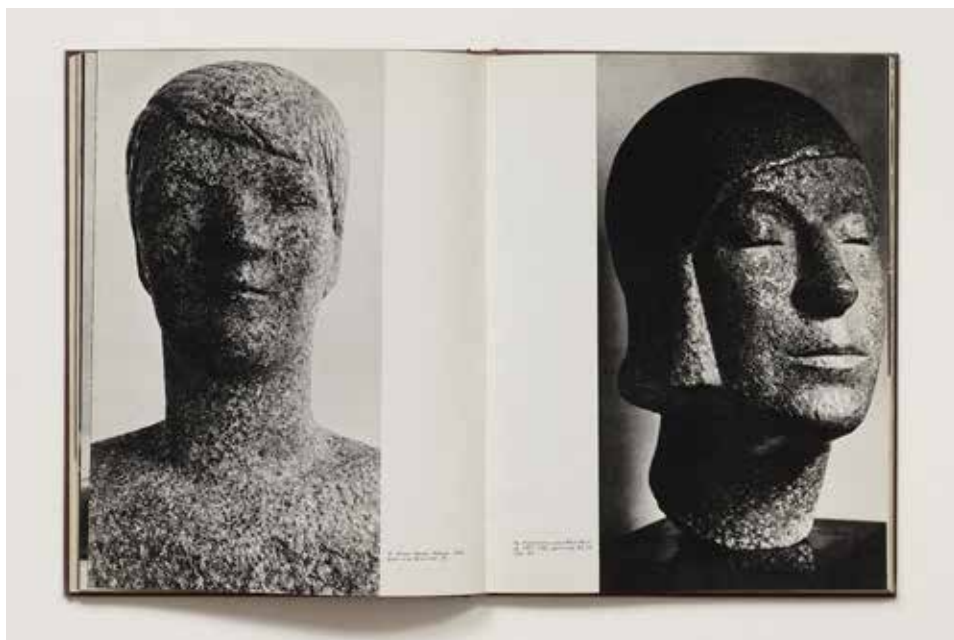
1. Okładka książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



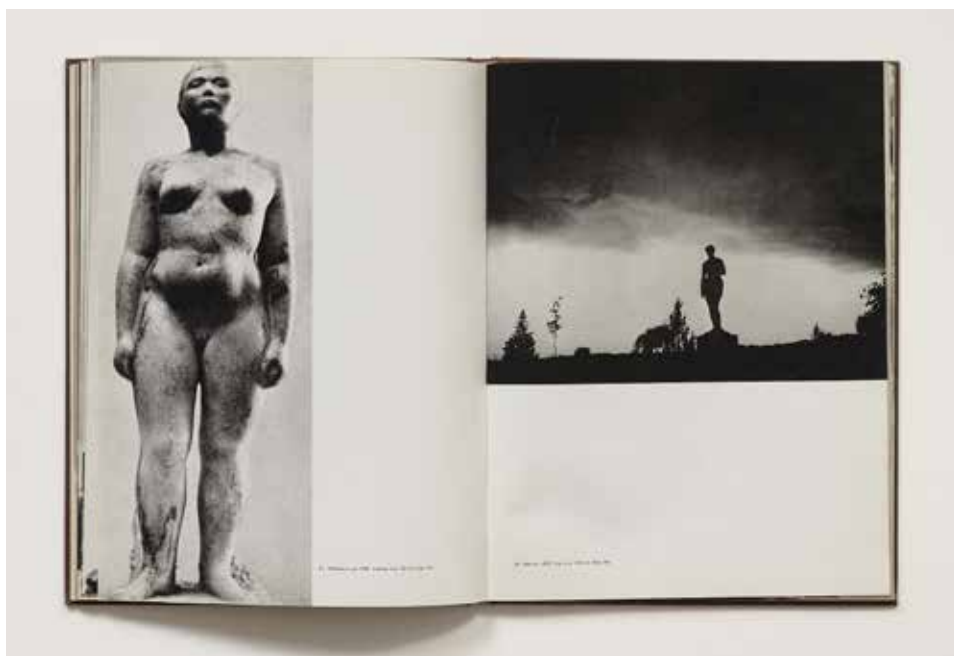
2. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



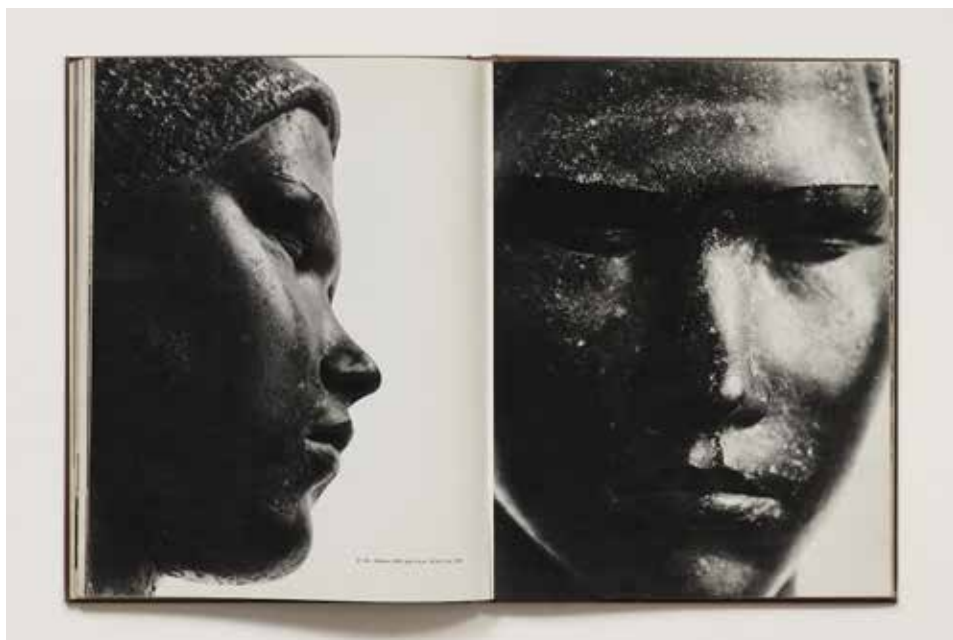
3. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



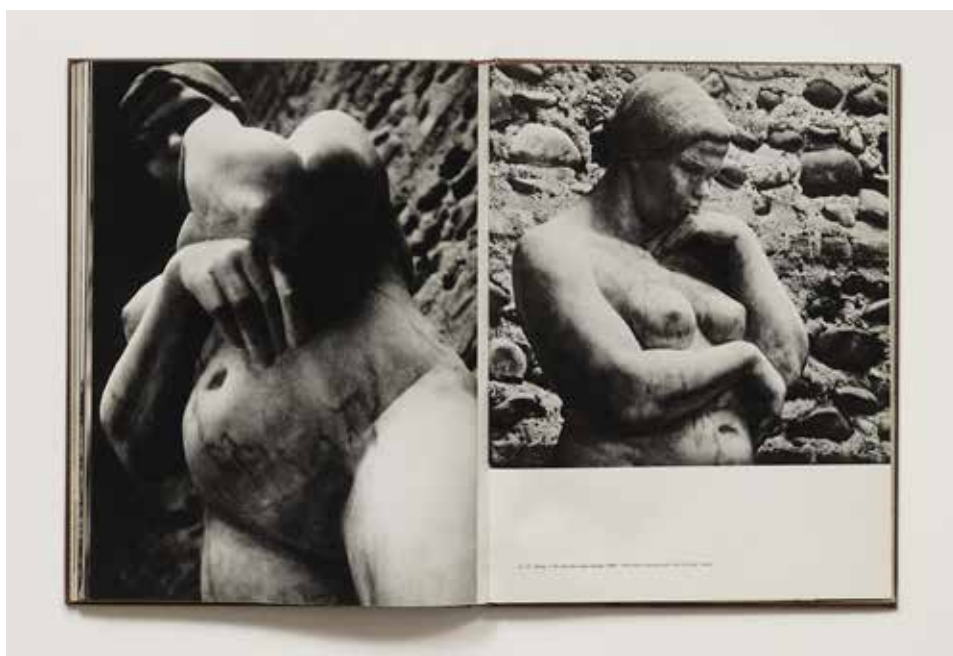
4. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



5. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



6. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



7. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



8. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



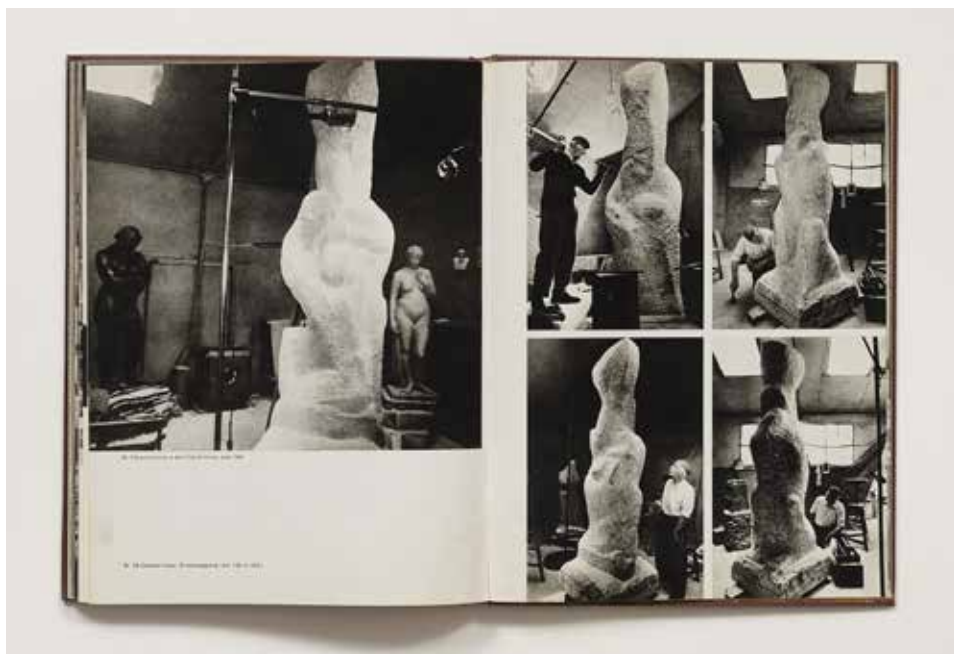
9. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub

dzącym przez skalę szarości tle, ale też poprzez uchwycenie obiektów na tle nieba, w pracowni bądź w innej, zastanej przestrzeni. Wszystkie te zabiegi formalne podkreślają, że fotografując modernistyczną sztukę, Kossakowski dokonuje swoistej „rekontekstualizacji”, o której przy okazji analizy fotografii rzeźb autorstwa Josefa Sudka pisała Hana Buddeus¹¹. Przy czym „rekontekstualizację” uznać można za zabieg pokrewny, a zarazem prostszy od opisanego przez Bal „procesu metaforowania”. Rekontekstualizacja to dosłowne przeniesienie reprodukowanego dzieła w inną niż zastana przez fotografa przestrzeń. Zamiast uchwyconego w galerii sztuki lub na abstrakcyjnym, jednolitym tle dzieła sztuki, co podkreślałoby jego autonomię, fotograf decyduje się przedstawić artefakt w subiektywnie dobranym otoczeniu. Przykładem takich działań może być powtarzający się motyw rzeźb sfotografowanych na trawie, ciasno kadrowane fragmenty twarzy wydobywające fakturę, czy zdjęcia wykonane pod światło uwidaczniające jedynie zarys obiektu. Głębi fotografiom dodaje nasycony czernią druk techniką fotografiiury. Kossakowski chętnie wykorzystuje bliskie makrofotografii ujęcia, a także charakterystyczne, monumentalizujące obiekty zdjęcia wykonane z żabiej perspektywy. Takie nietypowe podejście wykorzystujące skrót perspektywiczny pojawia się już na obwolucie książki. *Rhea – W półmroku tego świata* (1943–1944) objawia się widziana od dołu, w ujęciu przedstawiającym kobiece łono i widoczne nieco dalej piersi. Kossakowski chcąc wykonać taką fotografię, musiał klęknąć lub – dosłownie – położyć się przed rzeźbą. Dynamiczny skrót podkreśla autorski charakter dokumentacji oraz inwencję Kossakowskiego. Dla odbiorcy rzeźb może stanowić to zaproszenie do spojrzenia na obiekt w nowy, intrygujący poznawczo sposób. W środku albumu opublikowane są kolejne zdjęcia przedstawiające obiekt w bardziej konwencjonalny sposób włącznie ze zdjęciem *Rhei* w pełnej postaci, stojącej pod ścianą pracowni Zamoyskiego. Serie fotografii poświęconych poszczególnym rzeźbom oddają zmianę statusu fotografowanej rzeźby.

Kolejne zdjęcia Kossakowskiego ukazują proces – jak ujęła to, pisząc o Berninim i Bourgeois, Mieke Bal – ożywiania kamienia, ekstatycznej metamorfozy i przekształcania jednego dzieła sztuki w drugie dzieło¹². Dominująca w albumie subiektywna fotografia celnie przedstawia ideę formizmu i nadaje całości wymiar poetycki, ilustrując zarazem rozwój wizji artystycznej Zamoyskiego. Podobnie do formistów fotograf deformuje kształty, operując mocnym kontrastem światłocieniowym, podkreśla geometrię bryły, zrywając

¹¹ H. Buddeus, *The Life of Sculptures: Ways of Photographic Recontextualization*, w: *Sudek and Sculpture*, red. H. Buddeus, Prague 2020, s. 138–149.

¹² Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 83–123.



10. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



11. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub

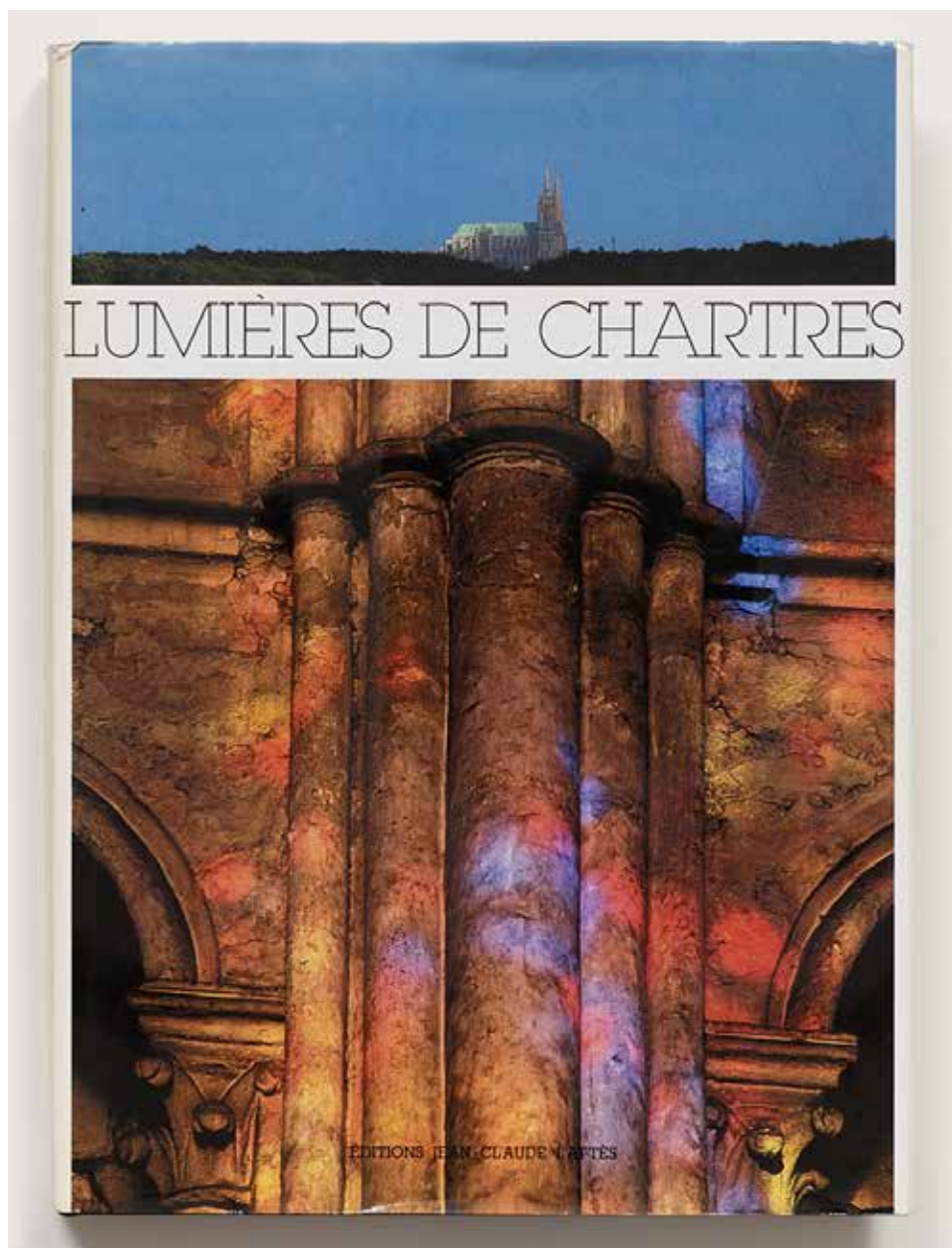
w ten sposób z tradycyjnym przedstawieniem przestrzeni. Na ostatnich stronach opowieści Kossakowskiego zmienia się nastrój i sposób przedstawienia dzieła. To moment, w którym fotograf przenosi swoją uwagę z dzieła na artystę przy pracy. Stylistycznie ta część książki zbliża się do empatycznego, humanistycznego fotoreportażu, z jakiego Kossakowski był znany z publikacji w „Polsce”. Stary rzeźbiarz kuje w kamieniu *Wniebowstąpienie* i oprowadza po swojej pracowni w Saint-Clar-de-Rivière. Dokumentację prac będących w procesie, które zostały sfotografowane przez Kossakowskiego w roku 1968, a więc na dwa lata przed śmiercią Zamoyskiego, uzupełniają rysunki i model *Zmartwychwstania*. Ostatnia fotografia w liczącej 168 stron publikacji przedstawia dłonie rzeźbiarza, obok których na stole leżą odręczne zapiski, pióro i otwarta, formatem i składem przypominająca *Pismo Święte* książka. Zdjęcie stanowi rodzaj symbolicznego portretu rzeźbiarza. Egzystencjalny ton publikacji nadaje właśnie końcowa część, w której zamieszczono ostatnie zdjęcia artysty. Fotograf nie może przedstawić myśli o śmierci i zmartwychwstaniu, ale pokazuje jak Zamoyski przygotowuje swój nagrobek.

Ikonografia ostatnich stron albumu, na których pojawiają się również zdjęcia posągu kardynała Sapiechy, może dziwić, jeśli wziąć pod uwagę, że książkę wydano w rządzonej przez komunistów Polsce. Publikacja przygotowana przez wywodzące się z arystokracji rodzeństwo, poświęcona jest artyście-emigrantowi, który nigdy nie wykonał żadnego przyjaznego gestu wobec panującego w powojennej Polsce reżimu. W tym kontekście książkę można uznać za symptomatyczną dla uznawanej przez historyków za relatywnie bardziej „liberalną” epoki Edwarda Gierka. Publikacja w dużym formacie (31,5 x 24 cm) i wysokim nakładzie (6220 egz.) w obliczu tych faktów może być rozpatrywana jako rodzaj miękkiej propagandy, próby ocieplenia wizerunku i podkreślenia rzekomej otwartości władz PRL. Wydany po śmierci Zamoyskiego i po emigracji Kossakowskiego album jest również przykładem dialogu między pochodzącymi z różnych pokoleń artystami, którzy posługują się tak odmiennymi narzędziami jak dłuto i aparat fotograficzny. Nastawiona na trwanie rzeźba w kamieniu podlega procesowi translacji do ulotnej niczym chwila i delikatnej jak papier fotografii. Kossakowski przekłada bliskie międzywojennemu formizmowi szlachetnie klasycyzujące bryły na język współczesnej, subiektywnej i zmierzającej w kierunku abstrakcji fotografii. Choć czarno-białe fotografie do książki powstawały w czasie, gdy Kossakowski blisko współpracował z Edwardem Krasińskim i Tadeuszem Kantorem, dokumentując ich działania i happeningi, w których dzieło sztuki ulegało dematerializacji, to zdjęcia z pracowni Zamoyskiego oddają ciężar rzeźb, zarówno ich symboliczny, jak i materialny wymiar. Fotografie rzeźb Zamoyskiego bardziej niż z konceptualizmem przełomu lat 60. i 70., łączą się

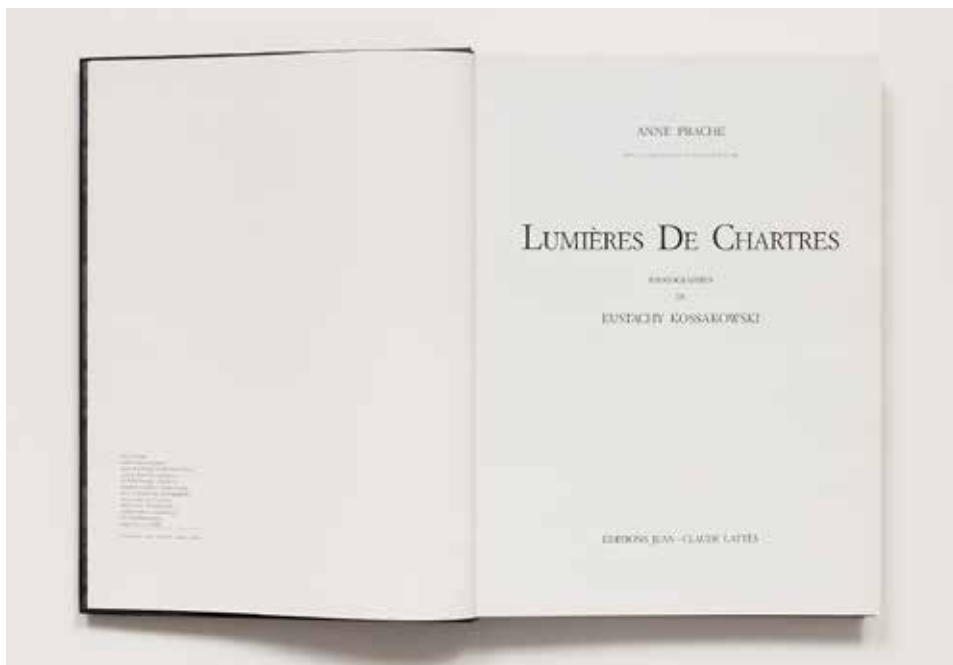
z późniejszym o dekadę cyklem *Apostołów*, przedstawieniem widzianych od tyłu rzeźb ustawionych na zwieńczeniu fasady Bazyliki św. Piotra w Rzymie. W kontekście przywołanej wcześniej teorii Mieke Bal można uznać, że translacja rzeźby poprzez fotografię do obiektu, jakim jest *photobook* zakłada silną grafizację, operowanie zbliżeniami, zaburzenie perspektywy i grę kontrastem, które pozwalają uniknąć spłaszczenia, podobnie jak ułożenie zdjęć w sekwencję sprawia wrażenie poruszania się wokół obiektu. Fizyczny ruch fotografa, przyjmującego nietypowe pozy, klęczącego i kładącego się przed rzeźbą, szukającego ujęć z góry, zbliżeń i skrótów, pracującego z oświetleniem i tłem wytwarza nowego rodzaju dzieło, a książka sama staje się *sui generis* obiektem artystycznym. Dokonany przez Kossakowskiego przekład wizji Zamoyskiego nie sprowadza się do przekazania treści, czy też popularyzacji dorobku rzeźbiarza w PRL. Zdjęcia powstają, gdy w swoim dalszym życiu Zamoyski i jego dzieło wkroczyli już w okres sławy. Zaproponowany przez Kossakowskiego subiektywny przekład, autorska interpretacja dzieła nie służą podtrzymaniu dalszego życia, lecz raczej zawdzięczają mu swoje istnienie. Życie oryginału osiąga w albumie Kossakowskiego swój wciąż odnawiany, najpóźniejszy i najpełniejszy rozkwit, stając się, jakkolwiek patetycznie to zabrzmie, epitafium Augusta Zamoyskiego.

LUMIÈRES DE CHARTRES

Wydany w roku 1989 album *Światła Chartres*, do którego Kossakowski robił zdjęcia ponad dwa lata, stanowi wśród licznych opracowań dotyczących katedry wyjątek, przedstawiając autorskie spojrzenie na zwykle pomijane fragmenty kościoła. Już samo wprowadzenie koloru i koncentracja na refleksach światła przenikającego witraże jest zmianą w widzeniu Chartres. Oddalając się od fotograficznej dokumentacji obiektu, Kossakowski zbliża się do doświadczenia pielgrzyma, które łatwo pomylić z popularnym współcześnie chwilowym zachwytem turysty, wyrażającym się poprzez kompulsywnie wykonywane zdjęcia portali i witraży Chartres. Wydrukowany w Mediolanie w Éditions Jean-Claude Lattès na szlachetnym, grubym papierze album zwraca uwagę starannością wykończenia poligraficznego. Znaczące rozmiary tomu – 27 x 39 cm – oraz twarda płócienna oprawa z kolorową obwolutą nadają całości charakter luksusowego obiektu. *Photobook* jest monografią katedry w Chartres, na którą składają się naukowe opracowanie Ann Prache, profesorki Sorbony specjalizującej się w sztuce średniowiecznej, barwne fotografie Eustachego Kossakowskiego oraz uzupełniająca całość historyczna dokumentacja wraz z bibliografią obiektu. Autorstwo pomysłu albumu jest



12. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



13. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



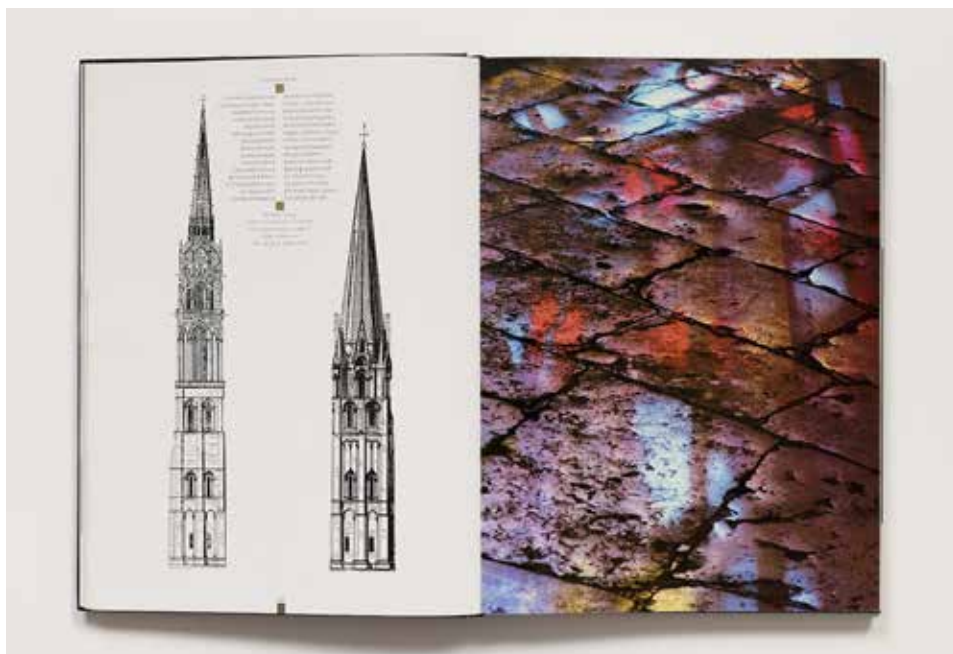
14. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



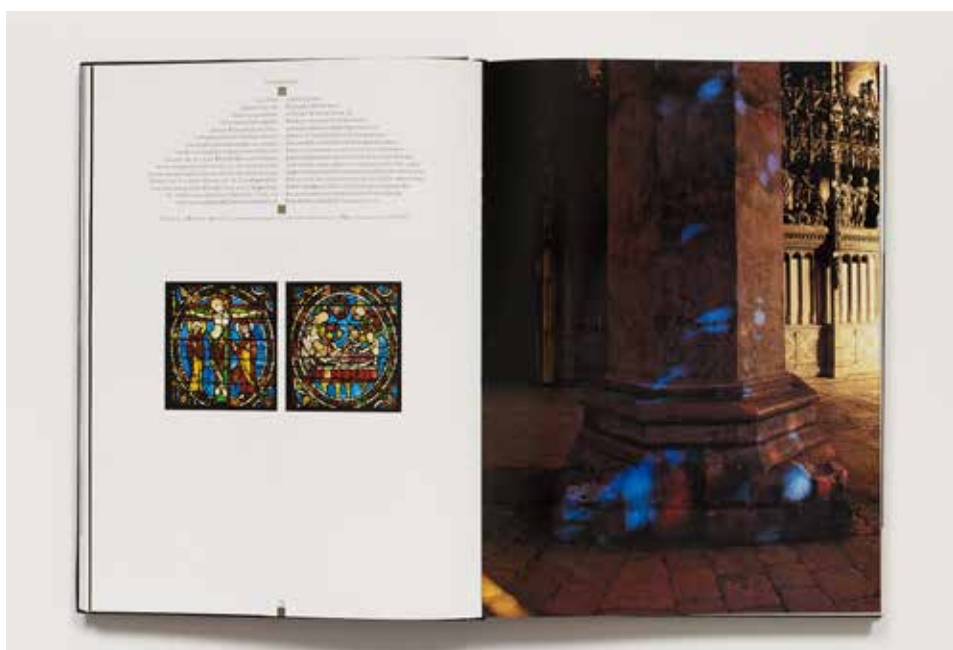
15. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



16. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



17. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



18. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



19. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



20. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub

przypisane Kossakowskiemu już na pierwszych stronach książki, co – podobnie jak otwierający całość cytaty i wydrukowanie na frontyśpisie jego nazwiska większą czcionką niż Anne Prache – podkreśla rolę fotografa. Fotografie Kossakowskiego drukowane są na spad, w pełnym kolorze, co – biorąc pod uwagę jakość druku i wielkość albumu – zbliża zdjęcia do odbitek prezentowanych zwykle w galeriach. Już pierwszy rzut oka na album pozwala dostrzec kontemplacyjny charakter fotografii. Przez kolejne tygodnie, miesiące i lata Kossakowski uważnie przygląda się detalom architektonicznym zwykle niedostrzeganym przez turystów, ale też pomijanym przez historyków sztuki. Zbliżenia ścian, słupek i arkad nie pozwalają na ich jednoznaczne umiejscowienie w strukturze budynku, a sama katedra z wertykalnej i strzelistej zamienia się pod wpływem fotografii w dwuwymiarowy obraz. Nieprzypadkowo książkę otwiera rozkładówka z dwoma zdjęciami tego samego fragmentu katedralnej posadzki. Wykonane w nieokreślonym odstępie czasu zdjęcia różnią się – jedynie i aż – położeniem przecinającej płaszczyznę barwnej smugi światła.

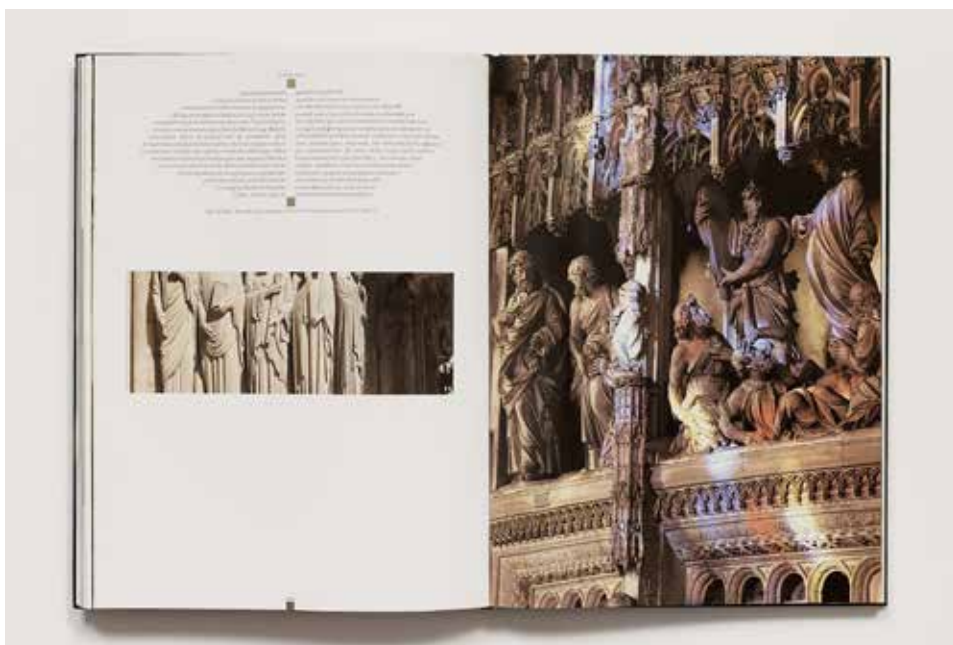
Dzięki fotografii Chartres ulega przemianie. Wczesnogotyckie elementy konstrukcji wydobywa przenikające przez witraże łagodne światło. Poruszając się po świątyni, fotograf wykonuje zdjęcia, które – niczym w interpretacji Bal – odczytać można jako próbę integracji wnętrza i zewnątrz przestrzeni. Dokonanej przez Kossakowskiego translacji doświadczenia katedry do formatu *photobooka* odpowiadają słowa Benjamina, piszącego że „prawdziwy przekład jest przejrzysty, nie zakrywa oryginału, nie przesłania mu światła, lecz pozwala czystemu językowi – wzmocnionemu niejako przez medium przekładu – z jeszcze większą siłą padać na oryginał”¹³. *Światła Chartres* przekazują wiedzę na temat losów jednego z najważniejszych w historii dzieł sztuki, ale też wskazują możliwość doświadczenia na nowo miejsca kultu. Fotografując światło, Kossakowski tylko nie poddaje się miękkiemu impresjonizmowi, a dokumentalny charakter całości podkreśla naukowy tekst. Przedstawiający historię katedry wraz ze szczegółowym opisem architektury, rzeźb i witraży esej Prache nie jest oddzielony od zdjęć, lecz współgra z nimi, tworząc spójną narrację. Poza wstępem do tomu Prache nie opisuje zdjęć Kossakowskiego i nie odnosi się do nich, koncentrując się na historii sztuki i opisie architektury. Zdjęcia Kossakowskiego uzupełnione są w wykonanym przez Petera Knappa projekcie graficznym publikowanymi w mniejszym formacie, kadrowanymi dokumentami i rycinami, rzutami architektonicznymi i planami. W ten sposób czytelnik dowiaduje się więcej o katedrze, ale też jest w stanie odróżnić autorską wizję Kossakowskiego od zwykłej dokumentacji obiektu, jaką znamy z przewodników i inwentarzy. Przy czym za typowo dokumen-

¹³ Benjamin, *Zadanie tłumacza*, s. 33.

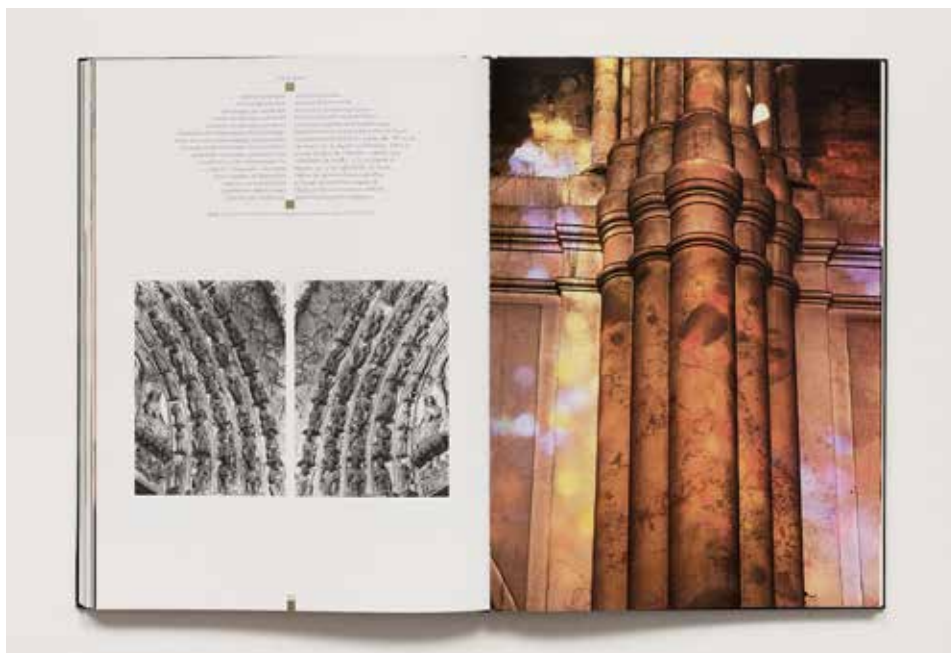
talne zdjęcia uznać można fotografie obiektów ustawione na neutralnym tle frontem względem aparatu, równo oświetlone światłem sztucznym, oddające skalę i przedstawiające detale ważne ze względów konserwatorskich oraz inwentaryzatorskich. W tym tradycyjnym i usługowym ujęciu subiektywne spojrzenie fotografa ograniczone zostaje do minimum. Książka ze zdjęciami Kossakowskiego spełnia wymogi klasycznego przewodnika, przekraczając jednocześnie ramy tego typu publikacji. I tak fotograf przedstawia kolejne portale katedry, poczynawszy od Portalu Królewskiego, części poświęconej architekturze katedry, aż po rozdziały dedykowane portalowi południowemu, północnemu, witrażom nawy głównej i chóru. Przy czym, choć Kossakowski dostrzega w ościeżach i na archiwoltach Chartres, na głowicach i tympanonach wszystkie postaci i alegorie, widzi komplikację programową wypełniających wielkie okna w bocznych murach nawy i w prezbiterium kolorowych witraży, to decyduje się odwrócić od nich i spojrzeć na refleksy świetlne pojawiające się na nieznaczących płaszczyznach ścian i posadzki. Na kolejnych rozkładówkach konsekwentnie przedstawiane są na jednej stronie fotografie Kossakowskiego, na drugiej zaś tekst i dokumentacja kolejnych założeń rzeźbiarskich wraz z opisem ikonograficznym. Podobnie jak w wypadku albumu o Zamoyskim, również w Chartres fotografie Kossakowskiego wykonane są często z odmiennej od zwyczajowej perspektywy, tak jakby fotograf kłęczał lub leżał na podłodze lub za pomocą obiektywu przyglądał się sklepieniom i przeoczonym detalom. Przy czym skala oraz charakter obiektu, we wnętrzu którego przebywa Kossakowski, zmieniają relację między fotografem a dokumentowanym dziełem. Integracja ciała, jak i przestrzeni przez Kossakowskiego odbywa się od wewnątrz i na wewnątrz jest przede wszystkim nastawiona. Doświadczenie kościoła staje się niematerialne, bliskie barwnej abstrakcji. Nasycenie materiału fotograficznego kolorem czasem przypomina interwencję malarską. W Chartres Kossakowski obserwuje ruch barwnych plam tworzonych przez przenikające witraże światło. W ciągu dni, tygodni, miesięcy i lat, kiedy powracał do katedry, zarejestrował obrazy, które zdają się wyrażać trudne do przekazania emocje i doznania. Choć w publikacji obok zdjęć przedstawiono także diagramy opisujące znaczenie witraży, to Kossakowski zdaje się sublimować program teologiczny umieszczony na tych obrazowych nośnikach programów teologicznych w rodzaj osobistego doświadczenia. Witraże Chartres są więc dla fotografa przede wszystkim źródłem nierealnego oświetlenia przestrzeni, w którym wierzący rozpamiętuje i rozumie światło materialne jako symbol niematerialnego strumienia światła. Innymi słowy, utrwalone na zdjęciach światło rozumieć można jako emanację boskości. Patrząc na kolejne kadry wydaje się, że Kossakowski próbuje oddać za pomocą fotografii mistyczne doświadczenie, jakie było jego udziałem. To doświadcze-



21. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



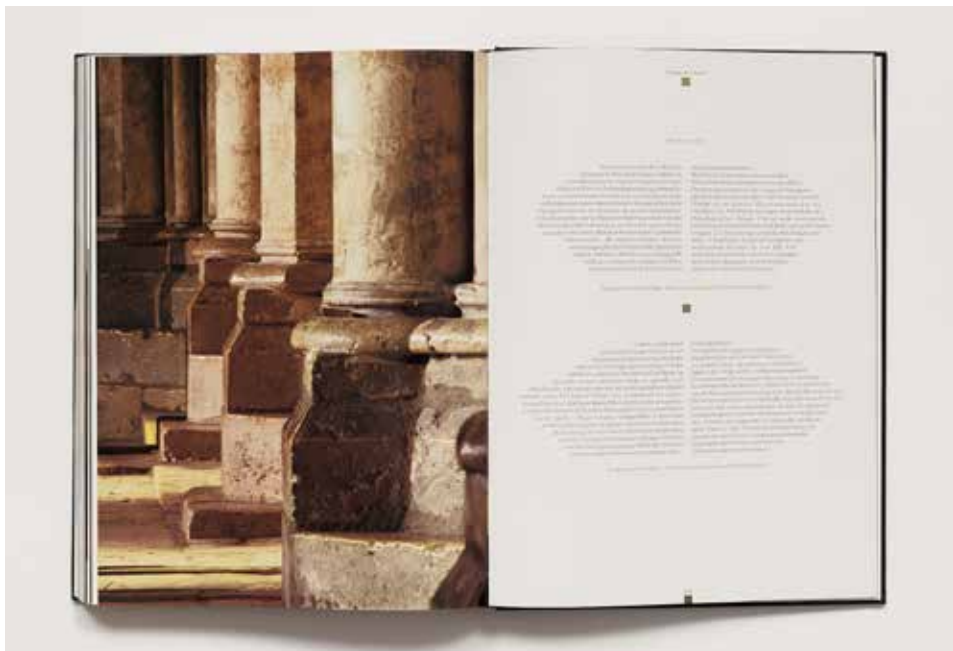
22. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



23. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



24. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



25. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



26. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub

nie religijne, które podkreśla otwierające album wyznanie autora zdjęć: „Przed dwoma laty w katedrze Maria, wskazując na plamy światła, powiedziała mi: »wykonaj mój portret w tym małym czerwonym kole albo w tym niebieskim kwadracie«”¹⁴. To motto może być szczególnie irytujące dla odbiorców, którzy w albumie widzą jedynie płaską namiastkę trójwymiarowego obiektu, rodzaj przewodnika niemającego nic wspólnego z doświadczeniem duchowym. W takim ujęciu barwne efekty wpadania światła do wnętrza przez witrażowe okna są przede wszystkim zjawiskiem empirycznym, które niezmiennie przykuwa uwagę zwiedzających, a barwnie rozświetlone powierzchnie ścian i głównie posadzki stanowią tyleż atrakcyjny, co oczywisty temat dla fotografii, masowo wykonywanych przez tysiące turystów. Jeśli jednak Kossakowski zobaczył i uchwycił to, co w słoneczne dni widzą wszyscy zwiedzający katedrę i co prawie każdy, kto ma przy sobie aparat czy telefon, próbuje utrwalić na zdjęciu, to na czym polega fenomen jego fotografii? Skąd taka dbałość o szczegóły poligraficzne książki? Czym różni się wybitny fotograf od zwykłego „pstrykacza”? Demokratyczne medium, jakim jest fotografia sprzyja założeniu, że każdy potrafi wykonać tak samo dobre zdjęcie. *Światła Chartres* wskazują na iluzoryczność podobnych sądów – bez odpowiedniej techniki, doświadczenia, czasu i wrażliwości takie zdjęcia – nawet jeśli przedstawiają banalny, turystyczny motyw – nie mogłyby powstać. Być może religijne uniesienie sugerowane mottom Kossakowskiego jest prowokacją, ale wydaje się ciekawym tropem interpretacyjnym pozwalającym jeszcze raz w gotyckiej architekturze zobaczyć coś więcej niż świetną technicznie i ciekawą formalnie konstrukcję z kamienia oświetlonego efektownymi witrażami. Podobnie jak Bourgeois przenosząca doświadczenie ekstatycznego baroku, wysiłek Kossakowskiego zmierza ku uwspółcześnieniu gotyku. Dostrzegając strzelistość ścian, wertykalizm elementów podziału, materialność kamiennego budulca, Kossakowski pragnie formy, która wyraża jego własną pobożność. To nietypowe dla dokumentalistów podejście manifestuje się w zdjęciach refleksów światła na płaszczyznach podkreślających fakturę kamienia, od wygładzonej przez pielgrzymów i turystów posadzki, po chropawe ściany i detale architektoniczne włącznie ze sklepieniami i lizenami. Subiektywna fotografia Kossakowskiego pozostaje cały czas ostra i zanurzona w zabytku. Kossakowski nie podważa dokumentalnej natury fotografii, lecz wydaje się rozszerzać i otwierać medium na inne od zwykłego doświadczenie światła. W *Światach Chartres* fotografik próbuje oddać ducha sakralnej architektury, przekładając doświadczenie bycia w kościele na fotografię i – dalej – na książkę fotograficzną. To zadanie trudne, gdyż nie ma konwergencji między architektoniczną bryłą

¹⁴ Kossakowski, Prache, *Lumières...*, s. 6.

i płaskim zdjęciem. Płaszczyzną wspólną jest światło, które ustala w albumie rodzaj intymnej relacji między językami artystycznej wypowiedzi.

Ujawniająca się w *Świątkach Chartres* zbieżność między architekturą i fotografią polega na tym, że ich języki nie są sobie obce, lecz pozostają spokrewnione pod względem tego, co chcą powiedzieć. W ujęciu Kossakowskiego katedra ożywa pod wpływem światła, które przeobraża ją, ale też oddziałuje na fotografa. Podobnie jak przed wiekami, katedra wciąż wydaje się odbiciem porządku świata, korespondując z wrażliwością współczesnego artysty. Album nie tyle przenika nabożność, co wyczuwalny patos doświadczenia religijnego. Dla niektórych odbiorców może to być nieznośne, ale – jak retorycznie pyta Walter Benjamin – „czy przekład jest przeznaczony dla czytelników, którzy nie rozumieją oryginału?”¹⁵.

MEDIUM PRZEKŁADU

Zestawienie dwóch albumów Eustachego Kossakowskiego z autorskimi reprodukcjami rzeźb i architektury pozwala lepiej uchwycić koncepcję fotografii jako medium przekładu. Dla autora *Świąteł Chartres* fotografia jest sposobem obcowania i doświadczania sztuki. W procesie fotografowania następuje „rekontekstualizacja” dzieła (*August Zamoyski*), a w dalszej kolejności jego „metaforowanie” (*Świątkła Chartres*). Autor zdjęć nie znika, nie roztapia się w procesie dokumentacji, lecz zachowuje autonomię swojej artystycznej wizji. O ile w pierwszej z omawianych publikacji Kossakowski w wielu zdjęciach dba o elementarne podobieństwo reprodukcji do oryginału, pracując z kontekstem i ramą interpretacyjną, to już w *Świątkach Chartres* idzie dalej, integrując w albumie wewnątrz i zewnątrz przestrzeni, w której się znajduje. W tym ujęciu dokumentalny i informatywny wymiar fotografii sprowadzony jest do zdjęć archiwalnych użytych w części naukowej w charakterze ilustracji. Porównanie *Augusta Zamoyskiego* i *Świąteł Chartres* pozwala dostrzec podobieństwo w pracy fotograficznej polegające na poszukiwaniu przez Kossakowskiego nowych perspektyw, skrótów i ujęć, przedstawiających w oryginalny sposób dokumentowane dzieło sztuki. Kossakowski jest w ciągłym ruchu, krąży wokół obiektu, przykłęka, kładzie się na ziemi lub posadźce, to znów szuka widoków z góry, zbliżeń i ciasnych kadrów, które odrealniają fotografowany przedmiot. To poszukiwanie własnego punktu widzenia implikuje, że obiekt – czy to rzeźba, czy katedra – domaga się przekładu. Format książki podkreśla różnicę między pojedynczą reprodukcją a składającą się na opo-

¹⁵ Benjamin, *Zadanie tłumacza*, s. 23.

wieść sekwencją obrazów, które przedstawiają pełniej wizję sztuki, a poprzez subiektywne spojrzenie na dzieło odkrywają także rolę Kossakowskiego jako fotografa. Kossakowski zaczyna od reprodukcji dzieła sztuki, by dojść do istoty fotograficznej translacji. Widać to już w *Auguście Zamoyskim*, ale w pełni zabieg ten ujawnia swoją moc w *Świątłach Chartres*. Autor zdjęć nie decyduje się na wydobycie z fotografowanego dzieła jedynie komunikatu, co miałyby miejsce, gdyby po prostu wykonał dokumentację poszczególnych rzeźb czy witraży. W takim wypadku, na co zwraca uwagę Walter Benjamin, „pozostałby nietknięty ów czynnik, na który ukierunkowana była praca prawdziwego tłumacza”¹⁶. Zdając sobie sprawę, że artystyczna jakość oryginału jest nieprzekładalna fotograf przedstawia własną, poetycką, opartą na uważności i czułości formę. Innymi słowy, parafrazując słowa Benjamina, Kossakowskiego nie interesuje przypominająca relację między „owocem i skórka” przystawalność dzieła sztuki i reprodukcji. W jego przekładzie fotografia otacza reprodukowane dzieło sztuki niczym „rozległe fałdy królewskiego płaszcza”. Takie podejście wydaje się przemieszczać związany z techniczną reprodukcją dzieła sztuki i zdiagnozowany przez Benjamina efekt wyrwania reprodukowanego obiektu z ciągu tradycji¹⁷. Powielając reprodukcje zamiast niepowtarzalnego istnienia dzieła, Kossakowski oferuje czytelnikowi swoich *photobooków* coś więcej niż masową produkcję. Jeśli w wypadku *Augusta Zamoyskiego* celem było wyjście naprzeciw odbiorcy zainteresowanemu powstałą na uchodźstwie sztuką modernistyczną, to w wypadku *Świąteł Chartres* ważniejsza wydaje się aktualizacja zreprodukowanego obiektu. *Photobooki* Kossakowskiego nie tyle emancypują, jak chciałby Benjamin, dzieło sztuki z pasożytniczego bytu w rytuale, co go odmieniają, ustanawiając własną rytualność¹⁸. Wydaje się, że w PRL album ze zdjęciami modernistycznych rzeźb nie tyle zrywał, co na nowo ustanawiał ciąg tradycji. Przemieszczenie w rozumieniu rytualności i funkcji translatorskiego dzieła, jakim jest *photobook* czytelne jest również w wypadku *Świąteł Chartres*. Oglądanie kolejnych zdjęć z katedry przypomina doświadczenie Kossakowskiego, ale też wyzwala emocje i samo staje się wspomnieniem. Obrazy pustego kościoła wprawdzie oddalają czytelnika od doświadczenia mszy, jaka była udziałem pokoleń pielgrzymów i wiernych, za to przybliżają możliwość jednostkowego doświadczenia estetycznego, a może również – co sugeruje otwierające książkę odautorskie motto – duchowego.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

¹⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 207.

¹⁸ Ibidem, s. 211.

Przez analogię do czasów, w jakich powstała książka, można ten obiekt opisać nieco przewrotnie jako przejaw *devotio postmoderna*. W tym ujęciu *photobook* Kossakowskiego jest jednocześnie rodzajem naukowego dokumentu, eleganckiego albumu i prywatnego modlitewnika, który może być studiowany w dowolnym czasie i miejscu, zbliżając nas do Chartres, ustanawiając specyficzny rytuał, sugerujący ciągłość tradycji i pozwalający na doświadczenie wrażliwości, emocji Eustachego Kossakowskiego. Refleksja nad albumami Kossakowskiego odsłania nową, bardziej emocjonalną, afektywną perspektywę badania *photobooków*. Dzięki *Augustowi Zamoyskiemu* i *Światłom Chartres* dowiadujemy się jak konceptualizować album fotograficzny jako wędrowca między historią, sztuką i fotografią. Kossakowski podważa myślenie o albumie z reprodukcjami dzieł sztuki przez pryzmat systematycznej zasady analogii, pokazując nie tyle jak się robi zdjęcia, edytuje i układa, ale – szerszej – jak doświadcza sztuki. W ten sposób stwarza grunt pod to, co Mieke Bal nazywa „estetyką ekstatyczną”¹⁹. Kossakowskiego jako fotografa również interesuje „napięcie przedstawienia», które dąży do »wyjścia poza siebie samo»²⁰. Koncentrując się na elemencie, który – niczym światło w Chartres – nie poddaje się tłumaczeniu, osiąga efekt, który można śmiało określić jako patetyczny lub – jak pisze Bal – poruszający. Kossakowski obserwuje, rekontekstualizuje i interpretuje dzieło Zamoyskiego, przyglądając mu się z dystansu. Ale już w Chartres obserwujemy, jak daje się porwać katedrze. Transformacja katedry w zmysłowe światło całkowicie pochłania swój podmiot – metamorfoza rzeźb Zamoyskiego nie. Fotografia nie jest sztuką, podobnie jak nie jest nią reprodukcja. Dopiero w procesie interpretacji obiektu poprzez przyglądanie się mu z aparatem przy oku ujawnia się artyzm przekładu dzieła do formatu fotografii i – dalej – fotograficznego albumu. *Photobook* jako dzieło sztuki to prawdziwe zadanie fotografa.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996
- Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, wyb. i przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012
- Colberg J., *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, New York 2016

¹⁹ Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 98.

²⁰ Ibidem.

- Eustache Kossakowski. Photographies*, red. F. Cheval, Paris 2005
- Eustachy Kossakowski. 6 metres avant Paris*, red. A. Ptaszkowska, Caen 2012
- Grygiel M., T. Rolke, *Ostrość widzenia – rozmowa z Eustachym Kossakowskim*, „Fototapeta”, dostępny w internecie: <<http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>> [dostęp: 8 marca 2022]
- Instant Presence: Representing Art in Photography*, red. H. Buddeus, K. Masterova, V. Lahoda, Prague 2017
- Kossakowska-Szanajca Z., E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974
- Kossakowski E., A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989
- Mazur A., *Głębia ostrości*, Sopot 2014
- Neumüller M., *Photobook Phenomenon*, Barcelona–Madrid 2007
- Neves J.L., *What Is a Photobook?*, „Source. Photographic Review” 2016, 88, s. 5–9
- Sudek and Sculpture*, red. H. Buddeus, Prague 2020
- The Photobook. A History*, red. G. Badger, M. Parr, t. 1, London 2004

Adam Mazur

University of the Arts, Poznań

THE PHOTOGRAPHER'S TASK. THE PROBLEMS OF REPRODUCING A WORK OF ART – THE EXAMPLE OF TWO PHOTOGRAPHY BOOKS BY EUSTACHY KOSSAKOWSKI: *AUGUST ZAMOYSKI* AND *LUMIÈRES DE CHARTRES*

Summary

Using the example of two books by Eustachy Kossakowski (1925–2001) – *August Zamoyski* (1974) and *Lumières de Chartres* (1989) – the text addresses the issue of reproducing works of art in the form of a photo album (*photobook*). The work of the photographer who makes reproductions of works of art is compared to the task of the translator, a reference to Walter Benjamin's essay. The text is divided into two parts corresponding to albums. A detailed analysis allows us to see the differences between the books, as well as the change in Kossakowski's approach to reproduced works of art. The first album consists of black-and-white photographs depicting in an original way the works of the prominent Polish sculptor August Zamoyski. Kossakowski recontextualizes individual objects photographed in the artist's French studio. In the second book, the photographer publishes color photographs of the titular "lights of Chartres." Taken inside the early Gothic cathedral, the photos move away from the documentation of the object, and the weight shifts to a near-abstract record of the artist's emotions. Published alongside Anne Prache's scholarly study, engravings and documentation of the edifice, Kossakowski's photographs constitute an original monograph of Chartres Cathedral. In the author's view, Kossakowski's photobooks go beyond the framework of a typical album of reproductions offering the mass public a substitute for contact with art. The photographer creates autonomous objects by translating the reproduced work of art into an object that fosters an aesthetic experience and becomes art itself. Kossakowski's approach is juxtaposed with Mieke Bal's reading of

Benjamin's text. While the album dedicated to Zamoyski seems to be based on unconventional documentation, in which the procedure of recontextualizing objects plays a dominant role, the Chartres monograph approaches the "ecstatic aesthetic" proposed by Bal. *Lumières de Chartres* provides a different perspective on the reproduction album, which, in addition to basic information and illustrative reproductions, is a carrier of emotions, a record of experiences and a medium of art. An analysis of the author's publications, which include reproductions of August Zamoyski's sculptures and documentation of Chartres Cathedral, emphasizes their autonomous and artistic character. Kossakowski observes and interprets Zamoyski's work by looking at it from a distance. But in *Chartres*, we observe how he lets himself be captivated by the cathedral. The transformation of the cathedral into sensual light completely absorbs its subject - the metamorphosis of Zamoyski's sculptures does not. Photography is not art, nor is it reproduction. It is only in the process of interpreting an object by looking at it with a camera to the eye that the artistry of translating a work of art into the format of a photograph and, further, a photo album is revealed. The photobook as a work of art is the true task of the photographer.

Keywords:

Eustachy Kossakowski, August Zamoyski, Chartres Cathedral, Polish photography, photography book, photobook