

Marianna Michałowska

SAMOTNOŚĆ SPOJRZENIA - O CZUŁEJ PRACY DOKUMENTALISTY*

Samotność często przedstawiona jest jako stan ducha lub stan społeczny. W takiej perspektywie samotność jest wyrazem lęku, oderwania od innych lub niezakorzenia w świecie. Czy jednak na samotność można spojrzeć inaczej – jak na dar i konieczność, związaną z samodzielnie wybraną postawą wobec świata? W określonych sytuacjach, jak filozoficzna kontemplacja lub konieczność spojrzenia na rzeczywistość i siebie samego/samą z dystansu, nie można być wciąż z innymi. Samotność sprzyja bowiem refleksji, jak też mistycznemu zanurzeniu, dlatego przecież była jedną z praktyk duchowych uprawianych w wielu religiach. Taką też praktyką jest świadoma i autorefleksyjna fotografia. O tym, że nie da się fotografować z innymi, „w tłoku”, wiedzą turyści „ścigający się” o najlepsze widoki lub fotoreporterzy. Bez oddalonej od natłoku zdarzeń samotności nie zaistniałyby praca dokumentalisty.

Samotność spojrzenia sugeruje zastosowania w badaniach podejścia fenomenologicznego, próbującego dotrzeć do głębokiego sensu obrazu. Szczególnie fotografowanie przestrzeni i wybranych miejsc wymaga wyciszenia i refleksji. Jest ono praktyką duchową lub filozoficzną – jak nazywał „gest fotografa” Vilém Flusser. By fotografować bowiem, trzeba stać się okiem, poddać samego siebie fenomenologicznej redukcji, by móc przemienić własne patrzenie i świat w obraz. W niniejszym tekście chcę przyjrzeć się

* Fragmenty tego tekstu zostały opublikowane jako wprowadzenie do albumu Zbigniewa Tomaszczuka: *Déjà vu. Kolekcja Wrzesińska nr 5/2013*, Wrzesień 2014

pracy dokumentalisty, zaś jako model takiego spojrzenia wybieram dokumentację *Wrześni*, zrealizowaną przez znakomitego polskiego fotografa – Zbigniewa Tomaszczuka. Zastanowię się nad poszczególnymi aspektami procesu fotografowania – wyboru tematu, organizacji kadru – by przyglądając się im, dotrzeć do sedna dokumentacji – powtórnego spojrzenia na znaną z dzieciństwa przestrzeń. Samotność fotografa nie będzie zatem prezentowana jako przeżycie negatywne, lecz wręcz przeciwnie – jako podstawa twórczości. W kolejnych częściach przyjrę się gestowi fotografowania jako samotnemu kontemplowaniu świata: spojrzeniu na krajobraz, dystansującemu patrzącego wobec przestrzeni i czasu, a także organizującemu kadr; dystansowi czasu, z którego po latach patrzymy na miejsce dzieciństwa; i wreszcie tworzeniu opowieści o mieście poprzez wizualne metafory. Przykładów dostarczą mi fotografie Zbigniewa Tomaszczuka składające się na cykl *Album wrześniński* z lat 2013-2014.

Gest i oddalenie

W wielkiej tradycji klasycznego fotoreportażu (do lat 50. XX wieku) zazwyczaj ujmowano figurę fotografa jako niewidocznego, ukrytego za aparatem fotograficznym. Ewentualnie utożsamiano ją z maszyną. Słowa reklamy z 1979 roku mówią: „kiedy ty jesteś aparatem, a aparat jest tobą”¹. Pozornie takie uprzedmiotowienie redukuje fotografującego do czystego impulsu oka i dłoni i pozbawia go zdolności do refleksyjności. Nawet w głęboko samoświadomym podejściu Cartier-Bressona aparat fotograficzny staje się rodzajem przedłużenia zmysłu wzroku osoby patrzącej. Jednak utożsamienia aparatu i fotografa nie należy rozumieć jako wady, a co więcej – warto dostrzec w nim zalety. Tak też widzimy gest fotografującego w koncepcji Viléma Flussera. Dla filozofa fotografia była rodzajem gry człowieka z maszyną. „Gest fotograficzny jest rodzajem polowania, w którym fotograf i aparat zlewają się w nierozłączną całość”². Fotograf nieustannie testuje granice wyznaczone przez „program aparatu”, to człowiek jednak ostatecznie dokonuje wyboru, chociaż zawsze jest to wybór jeden z wielu oferowanych przez serię fotografii. Filozof porównuje działanie fotografa do praktyki filozoficznej – wyboru Kantowskich kategorii lub „fenomenologicznego” wątpienia. Co więcej, podkreśla, że „nie istnieje naiwne, niepojęciowe foto-

¹ Cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 169.

² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 43.

grafowanie”³. Niewątpliwie, fotografowanie, o którym pisał Flusser, nie musi być jedynie działaniem wzniosłym i poważnym. Nawet współczesne, banalne „robienie fotek” dla umieszczenia ich na portalach społecznościowych, lub natrętnego wysłania znajomym (choć Flusser o nich nie pisał) także wyrosło z pierwotnego gestu, by dzielić z innymi „nowe stany rzeczy”, „nigdy niewidziane sytuacje”, „nieprawdopodobieństwo”. Gest człowieka stopionego z maszyną jest zawsze jednak gestem samodzielnym, wyrażającym jego wolność poprzez „podbój przypadku i konieczności”⁴. Jak usytuować rozważania Flussera wobec stawianego tu pytania o samotność fotografa? Fotografujący przedstawiony jest jako indywidualna świadomość, która poprzez badanie możliwości urządzenia technicznego chce zbliżyć się do znaczeń świata oraz wyrazić je zgodnie z własnym widzeniem. Aparat to właśnie medium (w sensie środka komunikacji i pośrednika), który taką relację umożliwia, lecz także – ponieważ pośredniczy – dystansuje.

Dlatego też zapewne intuicja tekstów kulturowych lokuje fotografia zawsze „wobec” rzeczy. Fotograf to ten, który wchodzi w zastanę przestrzeni (jak narrator u Marcela Prousta, obserwujący śmierć Babki), prowadzi śledztwo zmierzające donikąd (jak bohater *Powiększenia* Antonioniego), czy też ten, który zakłóca prywatność (jak Paparazzo ze *Słodkiego życia* Felliniego⁵). Jest więc modelowym obcym, obiektem fascynacji i niechęci jednocześnie. Powróćmy jednak do pytania stawianego na wstępie: jak rozumieć samotność fotografa?

Wprowadźmy do naszej argumentacji refleksję fenomenologa – Gastona Bachelarda. Jego *Płomień świecy* jest rozważaniem o samotności marzyciela-poety. Francuski myśliciel pisał, że: „dzięki płomieniowi samotność marzyciela przestaje być samotnością pustki”⁶. Dzieje się tak dlatego, że w świetle płomienia rozwijają się obrazy marzeń. Samotność w odczytaniu Bachelarda to przywilej, dzięki któremu można wyrażać odczuwane emocje. Czy samotność poety w świetle świecy i fotografa, pochwytującego światło w „czarnej skrzynce”, coś łączy? W eseju Bachelarda marzyciel oddala się od codzienności i chwilowych przejawów świata. Fotograf obserwuje przez obiektyw aparatu światło słońca (o ileż silniejsze od wątego promienia świecy) i to ono pozwala stwarzać mu obrazy. Obaj – poeta i fotograf – za sprawą kreowanych przez siebie wyobrażeń wykraczają poza „tu i teraz” naszego istnienia. „Marzyciel świecy komunikuje się z wielkimi marzycie-

³ Ibidem, s. 40.

⁴ Ibidem, s. 69.

⁵ Przypomnijmy zresztą, że jest to postać wzorowana na przyjacielu Felliniego, fotografie Tazio Seccharolim.

⁶ G. Bachelard, *Płomień świecy*, tłum. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 20.

lami życia przeszłego”⁷. A fotograf? Tu inny fenomenolog, Edouard Pontremoli, podaje kolejną myśl, pisząc: „spojrzenie, koniecznie z oddalenia, ze swego miejsca, odkrywa miejsce owego innego”⁸. Mówiąc o „innym”, Pontremoli ma na myśli przestrzeń i czas osoby sfotografowanej. Fotografia eksponuje zatem coś, co się zdarzyło⁹. Fotografujący, a później oglądający zdjęcie jest zawsze poza obrazem, w dystansie do niego.

Pozostaje do rozważenia, jak to oddalenie i osamotnienie fotografa powiązać z postulatem „bycia z innymi”, ze wspólnotowymi aspektami fotografii. Współcześni dokumentaliści podkreślają bowiem ważność współpracy z fotografowanymi. Wielu twierdzi, że bez zżycia się ze swoimi modelami nie zrobiliby fotografii. Bo dopuszczenie do bliskości, wręcz intymności modela, wymaga „oswojenia aparatu”. Czy jednak jest to możliwe? François Soulages przytacza słowa Diane Arbus: „Oni [osoby fotografowane – przyp. M.M.] mnie lubią, gdyż okazują im sympatię. Sądzę, że jestem hipokrytką”¹⁰. Hipokryzja zawarta jest w nierówności pozycji fotografa i fotografowanego. Soulages nazywa to „nierównością analityka i przedmiotu jego badań”¹¹. Fotograf oswaja więc swoich modeli z aparatem, lecz nie czyni tego zupełnie bezinteresownie – zawsze celem jest obraz. Co więcej, często następuje niezręczny moment pokazania fotografii modelom. Czy przyjmą własne wizerunki widziane okiem innego?

Dystans jest zatem fundamentalny dla budowania spojrzenia fotograficznego, a konsekwencją zdystansowania jest samotność. Gest fotografa to nie tylko wybór kategorii, to także gest samooddalenia od przedmiotu, by dostrzec go z możliwie wielu punktów widzenia i wybrać ten właściwy. By jednak zbadać specyfikę owego gestu osamotnienia, poddamy starannej analizie wybrane fotografie.

Stwarzanie krajobrazów

Ponad sto lat temu, Georg Simmel zastanawiał się nad tym, co stwarza krajobraz w naszym widzeniu. Zauważał wówczas, że trzeba pew-

⁷ Ibidem, s. 51.

⁸ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, tłum. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 100.

⁹ Współczesne teorie fotografii dokumentalnej, zakładające możliwość inscenizacji, kwestionują takie fenomenologiczne ujęcie. Jednak w perspektywie fenomenologii fotografii, samo zainscenizowanie czy odegranie zdarzenia także „tym, co się zdarzyło”, mogło być.

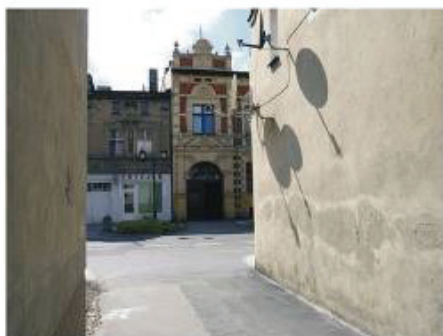
¹⁰ Cyt. za: F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 242.

¹¹ Ibidem, s. 242.

nego całościowego, zdystansowanego wobec przedmiotów, na które patrzymy, oglądu. Także tutaj wkracza do gry potrzeba samotności. W *Filozofii krajobrazu* Simmel pisał:

Ileż to razy na przechadzce przyglądamy się z mniejszą czy większą uwagą drzewom, strumieniom, łąkom zbóż, pagórkom, domom oraz nieskończenie zmiennej grze światła i chmur, jednakże zważając na szczegóły lub nawet ogarniając je jednym spojrzeniem, nie uświadamiamy sobie jeszcze, że oto oglądamy „krajobraz”. Może przeszkodą są właśnie poszczególne treści pola widzenia. W świadomości musi zarysować się nowa, jednolita całość, nadrzędna wobec poszczególnych elementów, niezwiązana ich specyficznymi znaczeniami i niezłożona z nich na sposób mechaniczny – i dopiero to jest krajobraz¹².

By zobaczyć krajobraz zatem, musimy spojrzeć w pewien sposób „z wewnątrz”, przestać myśleć o funkcjach obiektów usytuowanych w polu widzenia i potraktować je w sposób „estetyczny”. Fotografia, wydaje się, znakomicie nadaje się do takiego zadania. Obiektyw, konieczność kadrowania wymuszają na twórcy dystans. Czy można jednak zachować dystans i niezaangażowanie wobec przestrzeni, w której się wychowało? Wobec przestrzeni, którą nasze codzienna pamięć nasyciła uczuciem? Fotografie Zbigniewa Tomaszczuka przekonują nas, że możliwe jest połączenie sprzeczności: dystansu i zaangażowania, chłodnego spojrzenia i wewnętrznego ciepła. Oglądając widoki Wrześni, mam poczucie, że wykonał je ktoś, kto te miejsca zna znakomicie i teraz powraca, by spojrzeć na nie powtórnie – z odległości czasu, który minął, lecz także z bliskości własnego doświadczenia. Spójrzmy na kilka fotografii.



Oto perspektywa miejskiej uliczki, jednolite betonowe ściany kierują nasz wzrok w głąb, ku efektownej fasadzie kamienicy i skromnej witrynie

¹² G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] idem, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292.

salonu fryzjerskiego. Jednak najmocniejszym akcentem zdjęcia jest cień anten satelitarnych na murze. Z tym kadrem skonfrontowany jest widok na bramę kamienicy. Szary plan podwórka prowadzi ku rozświetlonemu słońcem widokowi po drugiej stronie bramy. Przy górnej krawędzi szyld „naprawa obuwia”. Inne dwa kadry wyprowadzają nas poza miasto – w pola.



Plan podzielony horyzontalnie, w podłużne linie drogi, zbóż, kukurydzy i nieba. Poziomy układ podkreślają powtarzające się barwne oznaczniki. W prawym ujęciu pojawia się rowerzysta w kapeluszu, z psem siedzącym na bagażniku. Obrazy, chociaż zróżnicowane, posiadają wspólną cechę: narzuca ją perspektywa fotografa, który staje się dla nas przewodnikiem po mieście i okolicach, zachęcając widzów do niespiesznej wędrówki i skupienia się na szczegółach wrzesińskiego świata. Fotograf stwarza krajobrazy z elementów, które zgodnie z intencjami myślicieli – Simmela czy Hansa Beltinga – posiadają jedynie codzienny, funkcjonalny wymiar: ściany, rośliny, rower. Spojrzenie estetyczne przekształca przedmioty w obrazy, obiekty w metafory. Belting w *Antropologii obrazu* przekonywał, że spojrzenie poetyckie, dzięki któremu zobaczymy pejzaż, musi być spojrzeniem niezaangażowanym w praktyczne życie, miejscem „niezamieszkanym”¹³. Patrząc na opisywane fotografie, musimy się zgodzić z powyższymi refleksjami – widzimy miasto i okolice jako pejzaż właśnie. Czy jednak jest on niezamieszkanym? Zostawmy na chwilę to pytanie w zawieszeniu, pamiętając, że kwestia zamieszkania dla cyklu fotografii Tomaszczuka jest pierwszorzędną.

By osiągnąć pożądaną efekt, Zbigniew Tomaszczuk sięga po sprawdzone fotograficzne sposoby: obserwację i kompozycję. Zauważmy, że są to strategie wyrażające istotę opisywanej wcześniej Flusserowskiej gry, której sensem jest „przymierzanie się” do zdjęcia. W ten sposób nie tylko potrafi uchwycić obraz miasta, lecz także daje nam wykład o istocie fotograficznego

¹³ H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 87-89.

widzenia. François Soulages podkreślał obecność w fotografiach Henri Cartier-Bressona umiejętność połączenia geometrii z czasem. To właśnie stworzenie fotograficznej czasoprzestrzeni leżało u podstaw zdolności fotografa do tworzenia spójnych i czytelnych wizualnych opowieści. Francuski filozof pisał:

Chwila zostaje doceniona dzięki geometryzacji organizacji przestrzeni. Stajemy wobec łagodnej opowieści, w której wszystko jest dobre, co kończy się dobrze, jeśli jest się dobrym fotografem. Co więcej, w której wszystko może się skończyć dobrze dzięki fotografii. Fotografia ratuje ontologię przed destrukcyjnym czasem¹⁴.

Organizacja przestrzeni w fotografii jest zatem podstawą działania artysty, to na niej – przekładzie fragmentów rzeczywistości na język obrazów – oparta jest siła przekazu. Tomaszczuk, co pokazują opisywane wcześniej zestawienia kadrów, potrafi znakomicie komponować. Pokazuje to nie tylko, będący tematem moich rozważań, cykl zdjęć o Wrześni. Powiedziałabym nawet, że umiejętność obserwacji i zestawień jest znakiem rozpoznawczym tego fotografa. Już w cyklu *Sweet Polska. Obrazy znalezione na ulicy* z 2002 roku (zainspirowanym, *nota bene*, fotografią z Wrześni z 1999 roku), Tomaszczuk zderzał postrzeżone przedmioty w nowe całości. Fragmenty realnej przestrzeni pełniły tam funkcję „cytatu z rzeczywistości”. Ten dokonywany za pomocą syntezy trójwymiarowej przestrzeni fotomontaż sklejał ze sobą kawałki plakatów w zaskakujące całości i stwarzał nowe portrety z kawałków reklam lub nakładał na głowy modelek kapelusze dachów. Dokumentalista posiada zatem umiejętność szczególną – potrafi patrzeć na przestrzeń jak na obraz.

Także w nowym cyklu, po pierwsze – każdy kadr jest zbudowany z pełną świadomością (jak strona zestawiająca ujęcie kraciastego koca z tłem okrągłych anten, z widokiem stacji kolejowej, z powtarzalnym motywem torów); po drugie – zaznacza się tu specyficzna fotograficzna spostrzegawczość, która pozwala zobaczyć gotowe zdjęcie, zanim zostanie zrobione. Dzięki temu fotograf może w dużym stopniu przewidzieć końcowy efekt.

Komponowanie jest fundamentem pracy fotografa. Tomaszczuk wyrasta z klasycznej szkoły fotografii, zgodnie z zasadami której to człowiek z kamerą – poprzez wybór odpowiednich elementów – stwarza obraz. Nie ma nic przypadkowego w tych kadrach. To rzadka dzisiaj umiejętność, bowiem łatwość i brak ograniczeń co do ilości cyfrowych zdjęć zdejmują z twórców odpowiedzialność za planowanie kadru. Niestety, coraz częściej króluje za-

¹⁴ F. Soulages, op. cit., s. 37.

sada: „zrobię kilka ujęć i coś się wybierze”. Tyle tylko, że takie podejście niszczy wyjątkowość fotografii i odbiera fotografowi autorytet. Tomaszczuk przypomina nam o ważności wyczekiwania na fotograficzny „moment”. Podam jeden tylko przykład.



Fotografie pokazują nam zoo, a może rodzaj ochronki dla wielbłądów. Lewy kadr jest wprowadzeniem, pokazuje szeroki plan budynku i drogowskaz z rysunkiem wielbłąda. Prawy – zbliżenie budynku, figurę leżącego zwierzęcia. Jednak prawdziwy sens fotografii ukazuje się dopiero wtedy, gdy szczegółowo obejrzymy zdjęcie. Wówczas dostrzeżemy w szybie okienka odbicie figury dziewczynki w różowej sukience. I wtedy nagle całość nabierze surrealistycznego wydźwięku. Efektu tego nie udałoby się osiągnąć, gdyby nie staranne, niemal pedantyczne zagospodarowanie powierzchni zdjęć. Zaskakujące, że po latach krytyki klasycznych zasad foto-reportażu te staromodne (a może po prostu – ponadczasowe) ujęcia nie tracą aktualności. Ponadczasowość to zresztą także niemodne słowo, teraz wszystko powinno być „nowe”, „zmiennie”, ale czas we Wrześni (póki co) toczy się niespiesznie.

Miejsce w czasie

Organizacja obrazu, w opinii Soulages’a, była siłą napędową do tworzenia opowieści. Także w zdjęciach Zbigniewa Tomaszczuka kompozycja jest kluczem do prowadzenia narracji o Wrześni. Fotograf wybiera do swoich fotografii szczególne miejsca – miejsca w pewien sposób znaczące, bo związane z jego wspomnieniami. Powracamy więc do pytania stawianego wcześniej: czy zdystansowanie wobec pokazywanej przestrzeni uniemożliwia jej zamieszkiwanie? – tak, przypomnijmy, twierdził Belting. Jednak

zamieszkiwanie nie musi oznaczać jedynie fizycznego i funkcjonalnego bycia w określonym miejscu. Może to być też zamieszkanie w sensie metaforycznym, przebywanie w przestrzeni za sprawą wyobrażenia i wytworzonego w ten sposób obrazu. Tomaszczuk mieszkał we Wrześni w młodości, jednak po latach powraca do znanych sobie przestrzeni w sposób metaforyczny. Czy można zresztą powiedzieć, że powraca do tych miejsc? Przecież zmieniły się one przez te lata i w niewielkim stopniu przypominają dawne. Są więc bliskie (w sensie geograficznym) i dalekie (w sensie czasowym). Jesteśmy w nich i nie jesteśmy jednocześnie. O dziwności powrotu do stron rodzinnych często piszą powieściopisarze, zwłaszcza ci karmiący się uczuciem nostalgii. Kiedy powracamy jednak do miejsc przeszłości, nie chodzi o to, by tęsknić za domem już nieistniejącym lub wyobrażonym, lecz by spojrzeć na miejsce – to samo i nie to samo jednocześnie – bez nostalgii, trzeźwo, i wtedy dopiero sprawić, że ukaże się w całym swoim bogactwie. By to uczynić, trzeba być samotnym.



Ten pamięciowy wymiar podkreślony zostaje w cyklu wrześnińskim przez zestawienie fotografii współczesnych z obrazami archiwalnymi. To na nich pojawiają się ważne dla twórcy postaci: matka, ojciec, babcia, bracia, oraz miejsca – podwórka, basen, dom rodzinny. Takie spojrzenie przez pry-

zmat powrotu do miejsc i czasu dzieciństwa może być bolesne – jak przekonał się narrator *W poszukiwaniu straconego czasu*, możemy zostać nagle pozbawieni złudzeń i iluzji, bo widzimy coś, co znamy, okiem „obcego”. Powtórne spojrzenie może jednak także przynieść pogodną refleksję nad własną tożsamością. Gaston Bachelard pisał w *Poetyce przestrzeni*, że szczególnie rolę w percepcji przestrzeni odgrywają miejsca symbolicznie obciążone znaczeniami bezpieczeństwa i bliskości. Ważne były, w opinii fenomenologa, kryjówki dzieciństwa, symbolizujące formy gniazda i muszli, a więc zakamarki domu lub otchłanie głębokich szaf¹⁵. Chociaż uwaga Tomaszczuka skupia się przede wszystkim na przestrzeniach otwartych, to w jego fotografiach pojawia się specyficzna przestrzeń „pomiędzy” – podwórko, które znajduje się na granicy przestrzeni publicznej i prywatnej, jest domem, ale nie jest całkowicie intymne.

Fotografie podwórek pochodzą z zasobów archiwalnych. Te czarno-białe zdjęcia są specyficznie kadrowane. Kwadratowy, charakterystyczny dla średnioformatowego aparatu kadr sugeruje szczególne podejście kompozycyjne. Punkt centralny zdjęć jest często nieco przesunięty w prawo lub lewo. Na jednym ze zdjęć widzimy otwarte drzwi. W głębi kobieta robi pranie. W kadrze dominują linie pionowe – zarys otwartych drzwi, podpórki barierki kontrastujące z poziomą i schodzącą diagonalnie w dół linią poręczy. Podobnie w innych ujęciach – patrzymy zawsze „przez” coś, na przykład okno, lub wyglądamy zza narożnika domu. Bohaterami tych przestrzeni są dzieci – spoglądające na fotografa z ciekawością lub oddające się własnym zabawom. Ten świat wrzesiński ogląda się dzisiaj trochę jak dziewiętnastowieczne dokumentacje miast autorstwa Eugene’a Atgeta, Charlesa Negré czy Thomasa Annana. Podobieństwo nie polega jednak na podobieństwie przestrzeni miast, lecz na pokrewieństwie stylów fotografowania – równie starannie planowanych i skupionych na detalach. Oto mechanizm maszyny – gra ostrości i nieostrości wydobywa przestrzeń i bogactwo odcieni szarości.

Co ciekawe, w fotografiach zrobionych po latach, barwnych i w odmiennej formie, Tomaszczuk zdołał pochwytać tę samą atmosferę, którą potrafił zarejestrować przed laty. Fotografie z obu epok – czarno-białej i barwnej – różnią się radykalnie. We współczesnych dominuje pusta przestrzeń, dużo ujęć wypełnia niemal w połowie podłoże: ulica, droga polna lub asfaltowa. Pojawiają się dzieci, lecz nie na zamkniętym podwórku kamienic, ale przed blokiem, w halloweenowych maskach, pozujące fotografowi w wy studiowanych pozach. Fotografie te łączą natomiast sposób kadrowania,

¹⁵ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, tłum. M. Jolas, Boston 1994.

spojrzenie nieco z ukosa, unikanie umieszczenia centralnego punktu w centrum. Prawdziwsze od dzisiejszych zabawowiczów wydają się jednak postaci dziecięce pojawiające się w kadrach jakby przypadkiem: chłopiec przeskakujący przez płot, inny pochylający się nad wodą przepływającą przez jaz. Dlaczego więc odnajduję podobieństwa? Przynosi je spojrzenie fotografującego, pełne wyrozumiałości dla tego świata i jego mieszkańców. Fotograf wybiera obrazy wykonywane w pogodne dni, przy niebieskim niebie. To ciepło wyczuwalne jest w barwach, tak jak kiedyś tworzyło przestrzeń czarno-białych podwórek.

Spojrzenie po latach na to samo miejsce jest doświadczeniem niezwykłym, dlatego zapewne po jego opis sięgali fotografowie, pisarze, artyści wizualni. „*Revenir*” – powrócić, zatytułował swoją wystawę, złożoną w dużej mierze z archiwalnych fotografii, Christian Boltanski w 2001 roku¹⁶. Powracanie do fotografii jest ważne, bo istotą fotografii jest niemożność zatrzymania czasu. „Robienie zdjęć” – mówił artysta – „to właśnie takie próby zatrzymania czasu, ale sfotografowane zdarzenie kończy się i umiera trzy sekundy później”¹⁷. Musimy więc powracać i odczytywać na nowo obraz przeszłości, lecz także pozwolić nawiedzić się obrazowi. Konfrontacja obrazu ze świadectwem własnej pamięci jest podstawą dla współczesnej ontologii miejsca. Hans Belting pisał, że za sprawą obrazu, a przede wszystkim fotografii, miejsca nie istnieją już w konkretnej przestrzeni. Stały się „miejscami nieumiejscowionego”, miejscami w nas¹⁸.

Jeśli jednak byłoby tak, jak chciałby Belting, to powracanie do rzeczywiśtej przestrzeni i konfrontacja siebie z miejscem nie miałyby sensu, tymczasem powraca się po to, by jeszcze raz spojrzeć na miejsce, by upewnić się, że skoro jest miejsce, to i my jesteśmy. Interesujące, że chociaż zazwyczaj filozofowie piszący o tożsamości biorą pod uwagę kształtowanie się jej w czasie, to w stosunkowo niewielkim stopniu uwzględniają przestrzeń. A przecież to także miejsce, w którym żyjemy, nas kształtuje. Czy rozpoznawanie siebie, które opisuje Paul Ricoeur, proces analizy przeszłych działań i ich konsekwencji nie powinno uwzględniać pytania o miejsce? Wówczas nie tylko musielibyśmy brać na siebie odpowiedzialność za własną tożsamość, lecz także porównać warunki jej tworzenia z geografiami, skalą i kolorem miejsc dzieciństwa.

¹⁶ Ch. Boltanski, *Revenir*, Warszawa 2001.

¹⁷ <http://csw.art.pl/new/2001/boltanski.html> (dostęp: 8.04.2014 4.)

¹⁸ H. Belting, op. cit., s. 77.



Kiedy zatem powraca się do fotografii, by porównać ją z tym, jak sfotografowane miejsce wygląda dzisiaj, można dotrzeć do zdarzeń zapomnianych. Fotograf jest tu detektywem i ta wytarta nieco metafora ukazuje sens jego pracy. Bo spójrzmy tylko: oto czarno-biały kadr przedstawiający leśną gęstwinę. W prawej części kadru widzimy chłopca obejmowanego kobiecą ręką. Postać kobiety jest ucięta, jakby obiektyw ześlizgnął się przypadkiem w stronę usytuowanych w centrum kadru krzaków. Dlaczego taki kadr? Niepoprawny – chciałoby się zawołać. Dopiero powiększenie ukazuje sens zdjęcia – pomiędzy gałęziami kryje się drugi chłopiec i to jego fotograf chciał uchwycić. Ileż w tym wspomnieniu metafory i wzruszenia, kulturowych skojarzeń. To niemal historia z *Powiększenia Antonioniego*: fotograficzna dedukcja i ujawnienie ontologii obrazu – tajemnicy ukrytej między ziarnami, w scenie przeszłości. Lub prywatna, „wrzesińska” wersja Barthesowskiej „fotografii z oranżerii”. Także tu rozpoznanie pojawia się nieoczekiwanie, nie dlatego, że fotograf nie takiego spodziewał się rozwiązania, lecz ponieważ pojawiło się ono całkowicie przypadkiem. Zamiast poszukiwania prawdziwego obrazu matki, odnajdujemy chłopca. Lecz pozostałe postaci, chociaż tylko fragmentaryczne, są równie ważne. Fotografia jest śledztwem – inaczej nie da się powiedzieć. Śledztwem, którego efektem musi być uniesienie i którego nie unikniemy. Re-fotografia miejsca pokazuje tylko gałęzie i liście, bujną zieleń, która zakryła tamtą przestrzeń. Miejsce, które prowadzi nas do innego czasu.

Powiedziałabym więc, że w zdjęciach z Wrześni chodzi o powrót. W albumie Tomaszczuka co jakiś czas między strony z fotografiami współczesnymi wplecione jest zdjęcie dawne, które kontrastuje z nowymi czarno-białą tonacją. Tamte stare podwórka z bawiącymi się chłopcami. Może więc ta podróż do Wrześni to symboliczny powrót po latach, a chłopcy na zdjęciach są metaforyczną figurą dzieciństwa fotografa? Pewnej melancholii nie da się uniknąć. Puste baseny zestawione z figurą skaczącego chłopca lub

portretami uśmiechniętego ojca. Znajdujemy też narratora z tamtego wymiaru (choć nie mamy pewności, czy jest to sam Tomaszczuk). Zdjęcie pokazuje chłopca z futerałem na aparat fotograficzny zawieszonym na szyi.



Widzimy go na ulicy, na papierowej odbitce w pocztówkowym, zakładowym obramowaniu. To zdjęcie zrobił ktoś inny niż autor opowieści o Wrześni. Odkrywca w krótkich spodenkach patrzy w stronę aparatu, uśmiecha się lekko. Spojrzenie z dystansu to także patrzenie na siebie samego, szukanie siebie w przestrzeni. Dlatego fotograf pozwala, byśmy spojrzeli po latach jego oczami.

Opowiadanie i metafora

Przez wiele lat teoretycy rozważali, czy fotografia ma zdolności narracyjne. Oglądając książkę Zbigniewa Tomaszczuka, nie mam wątpliwości, że tak. Zamiast tekstu mamy obrazy, ułożone w ten sposób, jakby były kolejnymi akapitami opowieści. Jednak ponieważ fotonarracja albumu jest pozbawiona podpisów (poza datami wykonania zdjęć), to widzowi pozostawia się pracę interpretacji. To my możemy dopisać do obrazków codziennego życia nasze znaczenia i treści. Skoro to interpretatorowi pozostawia się wybór, to moglibyśmy zapytać – o czym opowiada nam Tomaszczuk?

Opowieść zbudowana z fotografii jest czysta i piękna; mówi o czasie, o Wrześni, o kiedyś i teraz. Wzruszająca i zabawna. Ale przecież też poruszająca, gdy pokazuje niszczące fragmenty miasta lub wprowadzane na ich

miejsce atrapy nowoczesności – reklamy i szyldy. Taki wydźwięk mają fotografie ukazujące tynk odpadający z murów lub odpadające płytki. Nawet ta swoista erozja architektury nie jest jednak specjalnie pesymistyczna. Raczej pokazuje zmienność rzeczy, stopniowy upływ czasu. Kolekcja fotografii Tomaszczuka jest kolejnym przejawem polskiej fotografii dokumentalnej. Wcześniej takich wybitnych dokumentacji dostarczali m.in. Ireneusz Zjeżdzałka czy Waldemar Śliwczyński¹⁹. Ich fotografie jednak, utrzymane w stylu Becherowskich fotografii konceptualnych, raczej pokazywały schyłek architektury przemysłowej i nostalgiczny obraz opustoszałego miasta. Zbigniew Tomaszczuk dopisuje do wrzesińskiego dokumentu kolejny wymiar – ciepło opowieści o ludziach. Miasto jest bowiem przepelnione ich obecnością, której ślady odnajdujemy na każdym kroku.



Fotograf przedstawia nam codzienność małego miasta, lecz przecież ta zwyczajność nie oznacza monotonii. Jego obraz wręcz sugeruje, byśmy zwrócili uwagę na drobne elementy, które w zestawieniu zaskakują. Znaki drogowe – jeden pokazuje drogę dla motocykli, drugi – zakaz wyprowadzania psów, drzewa w parku opasane żółtymi szarfami, rzeźba trzech postaci ludzkich pod murem, figura słonia wystającego z pudełka. Nawet tematy poważne i uświęcone fotograf traktuje jakby bez namaszczenia. Figura papieża wygląda zza muru, jakby chciał on pójść na spacer lub uciec; maryjne kapliczki wtopione w świecą przestrzeń. *Sacrum* i *profanum* mieszają się. W ogóle Wrzesnia okazuje się miastem niezwykłym – są w nim żywe wielbłądy i podpory do gry w koszykówkę w kształcie żyraf lub słonie w pudełkach. Choć widzimy przestrzenie niemal opustoszałe, to rzadka obecność człowieka jest w nich ważna – ten przechodzień, rowerzysta, figury dziecięce wyglądające jak wagarowicze lub eksploratorzy nieznanego, pod-

¹⁹ Warto wspomnieć, że albumy z serii „Kolekcja Wrzesińska” tworzyli Bogdan Konopka, Andrzej J. Lech, Mariusz Forecki i Nicolas Grosppierre.

kreślają symboliczny wymiar fotografii. Z prostych scen umie bowiem Tomaszczuk wydobyć nieoczekiwane znaczenia. Chętnie na przykład wybiera ujęcia pokazujące rozdroża.

Oto na jednym z nich dwie drogi rozdziela trawnik, prawą podąża chłopiec, jego maleńka figurka niemal nie mieści się w kadrze. Zdjęcie zostaje zestawione z kadrem, na którym widzimy zabudowania kolejowe i fragment wiaduktu. Formy: wieża ciśniń, budynek o skośnym dachu i perspektywa drogi uzupełniają się i jednocześnie tworzą kontrast dla spokojnej, kontemplacyjnej fotografii z chłopcem. Czy nie jest to rozważanie o wyborach i decyzjach? Chłopiec już wybrał – chciałoby się powiedzieć.

Powróćmy w tym miejscu do słów Simmla. Filozof pisał:

W obliczu krajobrazu – naturalnego lub namalowanego przez artystę – Ja jest całością, a akt, który stwarza dla nas krajobraz, jest bezpośrednio zarazem oglądem i czuciem, i dopiero późniejsza refleksja wyodrębnia te dwa składniki. Artysta to tylko ktoś, kto dokonuje owego aktu tak czysto i z taką siłą, że bez reszty wchłania w siebie dany naturalny materiał i niejako sam na nowo go stwarza²⁰.

Fotografia, chociaż wydaje się nam tylko rejestracją rzeczywistych widoków, w istocie jest złożona z elementów wybranych przez fotografa. Trzeba zatem starannego wyboru, by z gęstwiny realnych przedmiotów wybrać te znaczące i ułożyć je tak, by stanowiły spójną całość, przekonującą opowieść. Nie da się tego uczynić w pośpiechu, dlatego też obraz wymaga skupienia i refleksji, kilku kroków naprzód i powrotów, tworzenia nowych widoków i kontemplacji tych już istniejących.

Konkluzja – samotność jako możliwość zobaczenia czasu

Spróbujmy krótko podsumować wcześniejsze rozważania. Oto stwierdziliśmy na początku, że fotografowanie wymaga wykonania określonego gestu, który pozwala nam oddalić się – w języku filozofii: dokonać redukcji fenomenologicznej – by spojrzeć na świat z dystansu i wybrać sposób oglądu świata. Wybory podjęte przez fotografa pozwalają, dzięki odpowiedniej organizacji kadru, wykreować obraz świata. W tym obrazie jednak zawarte mogą być treści wcale nie obiektywnie przedstawiane, lecz subiektywnie filtrowane przez doświadczenie patrzącego. To właśnie pamięć

²⁰ G. Simmel, op. cit., s. 306.

i wspomnienie pozwalają na ukazanie fotografowanej przestrzeni – to one dodają dokumentowi rzeczywistości pewnego ciepła i czułości, pozwalają zobaczyć miejsce w czasie. Bachelard pisze o samotności pisarza wobec białej kartki papieru²¹. Fotograf, robiąc zdjęcia, nie widzi papieru (ekranu), na którym ukażą się jego obrazy. Jest otoczony przez rzeczywistość i jej widoki. Tym bardziej jednak potrzebuje samotności – nie po to, by stworzyć nowe światy na papierze, lecz by z istniejących obiektów wydestylować ich czyste znaczenia.

The Solitude of the Gaze – on Tender Work of the Documentary Photographer

Summary

In a cultural discourse a solitude is often presented as a state of mind or a social situation. In the both cases, to be lonely means to be alienated, lost or generally unhappy. Is it possible, however, to look at the solitude differently and to notice its potential power of phenomenological insight into the world?

In the article the solitude leads the artist to the self reflection and creation. Having based on chosen examples of photography by Zbigniew Tomaszczuk I discuss the idea of contemplation of the world that is possible only when the photographer looks through the lens of the camera from a sole distance. I consider three aspects of such gaze like: 1. a looking at the landscape, which distances the spectator from the time and space and helps in the composition of the frame, 2. a looking at the own past from the distance of passing time, and finally 3. narrating the home city through a visual metaphor

²¹ G. Bachelard, op. cit., s. 132.