

Teksty Drugie 2013, 3, s. 164-174



Fotografia na tropie PRL

Wojciech Wilczyk

Wojciech WILCZYK

Fotografia na tropie PRL

I.

Album fotograficzny Tomasza Wiecha noszący tytuł *Polska. W poszukiwaniu diamentów*¹ rozpoczyna się zdjęciem wytartego muralu z czasów PRL. Namalowane na ślepej ścianie domu w Wolbromiu zgeometryzowane kontury naszego kraju dla piszącego te słowa są ciągle jeszcze czytelne, tak samo jak i polityczne realia czasów powstania tego malowidła. Gdy zatrzymać się wyłącznie na poziomie obrazu, na zdjęciu Wiecha względnie rozpoznawalny jest tylko fizyczny kształt Polski, bardzo często zresztą pojawiający się w podobnej, uproszczonej formie na peerelewskich muralach i wykonywanych przy okazji świąt państwowych dekoracjach. Propagandowe napisy umieszczone symetrycznie po obu stronach malowidła czytelne już nie są i zadziwiająco dobrze pasują do sekwencji kolejnych zdjęć z albumu, na których całkiem współczesna Rzeczpospolita Polska jawi się jako terytorium bez właściwości. Zarejestrowane w trakcie podróży po Polsce krajobrazy, widoki i sceny rodzajowe wpisują się idealnie w gatunek tzw. fotografii drogi, formę narracji wizualnej już dobrze oswojoną od czasów książki *The Americans* Roberta Franka. Jednakże w przeciwieństwie do autora zdjęć wspomnianego cyklu, który starał się dobrać w motywy „znaczące” dla społecznych i politycznych realiów USA lat 50., Tomasz Wiech z upodobaniem wybiera wyłącznie rodzime „nie-miejsca”, by odwołać się do terminu Marca Augé.

Album Wiecha komunikuje się z odbiorcą nie tylko za pomocą obrazów (jest ich zresztą raczej niewiele jak na książkę fotograficzną, bo tylko 41), ale także

¹ T. Wiech *Polska. W poszukiwaniu diamentów*, fotografie T. Wiech, teksty M. Olszewski, wyd. Tomasz Wiech, 2012.

„poetyckich” impresji Michała Olszewskiego. Całkiem świadomie poetyckość tych tekstów umieszczam w cudzysłowie, bowiem ocierające się o grafomanię zapisy dziennikarza „Tygodnika Powszechnego”, będące dalekim echem narracji wędrującego po wschodnioeuropejskich peryferiach Andrzeja Stasiuka, jak ognia unikają konkretności. Olszewski pisze więc np.:

Polska szarość ma szczególne nuty, więcej w niej niż gdzie indziej szaleństwa, energii, gniewu i nieprzepracowanej rozpaczki, której tyle wsiąkło w ziemię, że wyłazi przy każdej okazji. Szarość podszyta szaleństwem to mieszanka wybuchowa. [...] Polski smutek już od dawna nie leży na kupie zeschłych liści, nie zajmuje się dębaniem w nosie. On pędzi na złamanie karku, niezłym samochodem, po coraz lepszych drogach, pędzi do domku jednorodzinny na przedmieściach, przepychając się między ciężarówkami, żeby doścignąć wymarzony świat, wciąż na wyciągnięcie ręki i wciąż nie do złapania.

I jeszcze jeden cytat z końca książki:

Stoimy po stronie zdarzeń zwyczajnych. Nuda to odtrutka na świat, w którym dzieje się zbyt dużo i zbyt szybko. W czasach wielkiego karnawału nuda powinna zostać objęta ochroną ustawową – potrzebne są rezerwy, parki narodowe, enklawy, tereny Nuda 2000. [...] Nuda jest najciekawszym, co może się zdarzyć. Nuda jest przygodą dla wtajemniczonych, trudną, ale najpiękniejszą. Nuda nas podnieca.

Można, więc nieco złośliwie zapytać, jaka jest natura tych „poszukiwanych diamentów”? Posługując się bardzo sprawnie obrazem (trudno odmówić większości tych kadrów atrakcyjności i wdzięku), dokonując dokumentalnego zapisu współczesnej Polski, Tomasz Wiech układa swoje zdjęcia w narrację pasującą do zadowolonej w rodzimej krytyce fotografii i często przywoływanej figury... *flâneura*², gdy tymczasem co najmniej od czasu wystawy *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*³ w International Museum of Photography w George

² Do figury *flâneura* odwołuje się też Tomasz Drzewiecki, który we wstępie do albumu *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku* wydanego przez Koalicję Latarnik pisze: „Okazuje się więc *flâneur* kolejnym wcieleniem poety, a jego historia jedną z wersji legendy o kwiecie paproci. Tyle że zamiast cudownej rośliny mamy zabójczą samowiedzę, a leśny gąszcz został zastąpiony przez wielkomięski tłum. Ta sama jest tylko cena samotności, za którą trzeba zapłacić. Ale też w tym przekleństwie kryje się możliwość wybawienia: dokonania świadomego gestu, który będzie ocaleniem. Potrzeba samoświadomości w jeszcze większym stopniu dotyczy tego wcielenia *samotnego wędrowca*, jakim jest współczesny fotograf. Bowiem Fotografia, ta córka Życia i Śmierci, owoc wzniesłego pragnienia Zapamiętania i podłej żądzy Posiadania, jest cienką linią rozpiętą pomiędzy Światłem i Cieniem. Tylko fotografowie świadomi swego miejsca na równoważni archetypu są w stanie powtórzyć gest Benjamina i innych wyklętych, z Witkacym na czele: opowiedzieć się przeciw nicości”. W książce Koalicji Latarnik swoje prace prezentuje 45 autorów, a współczesne fotografie (wyłącznie czarno-białe) sąsiadują ze starymi zdjęciami niekiedy anonimowych fotografów.

³ Na wystawie *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, która odbyła się w International Museum of Photography w George Eastman House w Rochester

Eastman House w Rochester w 1975 roku fotograficzny dokument dość dobrze wykształcił narzędzia dające możliwość interpretacji lub „dekonstrukcji” fotografowanego krajobrazu.

Unik Wiecha przypomniał mi o projekcie Mariusza Hermanowicza z 1981 roku zatytułowanego *Dziwne miejsce*⁴. Tematem tej liczącej dwanaście kadrów miniserii jest budowa peerelowskiego blokowiska na przedmieściach Warszawy (Bemowo?). Na zdjęciach Hermanowicza oglądamy więc dość typowy dla tego rodzaju inwestycji „księżycowy krajobraz” (tak zresztą w krytycznym tonie pisała o tego rodzaju miejscach ówczesna prasa), tonący w rozjeżdżonym przez ciężki sprzęt błocie, z którego wyłaniają się zmoknięte bryły betonowych budynków. Fotografie zostały wykonane mglistojesienną porą, prawdopodobnie w weekend, ponieważ na budowie nie ma robotników, co zdjęciom tym nadaje niejako aurę nierealności. I tym tropem podąża autor narracji, który w ręcznie pisanych komentarzach pod zdjęciami wciela się w obserwatora „zagadkowej cywilizacji”. A więc w przypadku kadru przedstawiającego nieukończony blok i stojące obok betonowe słupy, które podtrzymują transformator, komentator pisze: „Dwie dziwne konstrukcje. Czyżby kapliczki czci niejasnych bogów?” (skądinąd Hermanowicz jest autorem bardzo ciekawej miniserii poświęconej rodzimym kapliczkom). W przypadku zdjęcia, na którym widzimy porzuconą w błocie tzw. paletę, a w dalszym planie szare szeregi budynków, komentarz jest następujący: „Podest używany w czasie obrzędów i uroczystości? Świadczyłoby to o wysoko rozwiniętym poczuciu społecznej wspólnoty tubylców”.

Ewidentne szyderstwa Hermanowicza były zapewne reakcją na propagandę tamtych czasów, jednakże kiedy patrzymy na jego zdjęcia, pomijając komentarze, kadry bronią się same w stu procentach, są atrakcyjne wizualnie, mimo że sam temat w powszechnym odczuciu do specjalnie zajmujących nie należy. Myślę, że wystarczyłoby tutaj niewielkie przesunięcie akcentów w stronę np. „nowej topografii” właśnie, a cykl ten mógłby funkcjonować samodzielnie i bez ujmowania go w ironiczny cudzołłów. Wszechobecne w rodzimym miejskim krajobrazie peerelowskie blokowiska rzadko fotografowano w czasie ich powstawania, a i obecnie z trudem znajdziemy dokumentalne serie im poświęcone. Owszem, zdjęcia takich miejsc wykonywali fotoreporterzy będący przedstawicielami tzw. czarnego fotoreportażu (inna nazwa tego gatunku to „fotografia narzekająca”), ale były to zwykle

w styczniu 1975 roku, pokazano prace dziesięciorga fotografów. Byli to: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore i Henry Wessel Jr. We wstępie do katalogu ekspozycji jej kurator William Jenkins pisał o „stylistycznej anonimowości” prezentowanych autorów czy wręcz o „braku stylu”, odnosząc się do prac Edwarda Ruschy z lat 60. w rodzaju *26 Gasoline Stations* czy *34 Parking Lots*.

⁴ Cykl ten można zobaczyć na autorskiej stronie M. Hermanowicza: http://www.mariuszhermanowicz.com/photo_view.php?var=252&type=serie (dostęp: 30.12.2012).

działania o doraźnym czy też interwencyjnym charakterze, eksponujące siemieżny charakter systemu i wszechobecny „socialistyczny” bałagan.

2.

Gdy niedawno pisałem tekst poświęcony służbie wojskowej, którą odbyłem na przełomie 1987 i 1988 roku, potrzebowałem haseł z propagandowych tablic i murali, jakie umieszczano i malowano na terenie koszar. Ponieważ nie zrobiłem zdjęć tego rodzaju obiektów (co w przypadku jednostki liniowej w Żaganiu, w której ostatecznie wylądowałem, byłoby raczej trudne) ani też niestety nie zanotowałem pojawiających się tam sloganów, szukałem szczęścia w Internecie, a konkretniej rzecz ujmując, przeglądałem strony „społecznościowe” zakładane dla rezerwistów LWP. Bezskutecznie... Wspomniane malowidła, które często były tematem drwin i obscenicznych komentarzy, w dziwny sposób wyparowały z pamięci dawnych poborowych, podobnie zresztą jak przemoc falowa, której byli ofiarami i sprawcami. Pomyślałem więc, że może w ówczesnych gazetach, w rodzaju „Żołnierza Wolności” lub „Żołnierza Polskiego”, przy okazji reportażu z wojskowych uroczystości natrafię na tego rodzaju dekoracje i... znowuż moje poszukiwania (przełączając roczniki od początku lat 70. do zmiany systemu) zakończyły się fiaskiem.

Wizualna propaganda zewnętrzna czasów PRL w postaci murali, transparentów, tablic, haseł i rozmaitych, czasem kilkupiętrowych instalacji ustawianych w centrach miast była zjawiskiem powszechnie czy też nachalnie obecnym w zurbanizowanej przestrzeni (ze szczególnym uwzględnieniem ośrodków przemysłowych). Oglądając fotograficzny projekt Michała Cały pt. *Śląsk*⁵ (realizowany w latach 1978-1992), gdzie oprócz industrialnych krajobrazów z Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego, pojawiały się też zdjęcia wykonane w Wałbrzyskim Zagłębiu Węglowym, nie natrafimy jednak na ani jedną fotografię z tego rodzaju motywami... Można przypuszczać, że seria ta była tworzona w pewnej opozycji do ówczesnej fotografii propagandowej ukazującej Górny Śląsk jako miejsce funkcjonowania nowoczesnych kopalń i hut, gdzie dla pracowników buduje się osiedla mieszkaniowe zaprojektowane według modernistycznych założeń. Owszem, Michał Cała fotografuje także osiedla robotnicze, ale raczej te z przełomu XIX i XX wieku, składające się wyłącznie z tzw. familoków, czyli budynków wzorowanych na *Kasernearchitektur* i ustawionych w koszarowym porządku. Poza tym na jego zdjęciach z serii śląskiej możemy oglądać głównie zdegradowany krajobraz przemysłowy: kopalniane hałdy, osadniki, połacie ziemi niczyjej z porzuconym sprzętem i intensywnie dymiące kominy.

Na otwierającym album zdjęciu z podpisem „Orka, Wałbrzych 1975” (w rzeczywistości do dwukonnego zaprzęgu podpięty jest nie pług, a kultywator) widzimy pracującego rolnika. Zza jego pleców wyłania się sylwetka koksowni „Chrobry” oraz kopalniana hałda. Zestawienie rolnictwa i przemysłu widoczne na tym

⁵ M. Cała *Śląsk*, Galeria Zderzak, Kraków 2006.

obrazie to motyw pojawiający się w przedwojennej „fotografii ojczystej”, nurcie wykreowanym w drugiej połowie lat 30. przez Jana Bulhaka (była to rodzima kopia promowanej przez nazistów niemieckiej *Heimatfotografie*), fotografa wypowiadającego się wcześniej w estetyce piktorialnej. Industrialna seria Cały dość dobrze pokazuje ówczesny stan polskiej fotografii dokumentalnej, której nieliczni przedstawiciele mieli poważny problem ze znalezieniem płaszczyzny odniesienia dla swej działalności. Fotografie te powstały w swoistej izolacji wobec amerykańskiego dokumentu z kręgu FSA, „nowej rzeczowości” czy wspomnianej już wcześniej „nowej topografii”. Nieco paradoksalnie więc w swoim śląskim cyklu Michał Cały kontynuuje przedwojenne tradycje piktorialne, koncentrując uwagę głównie na „malarzkości” fotografowanych motywów i skutecznie unikając przy tym znaczeń wykraczających poza kwestie estetyki fotograficznego obrazu.

Wykonane kilka lat wcześniej i częściowo także na terenie Górnego Śląska fotografie Joanny Helander, które znalazły się w wydanym w Szwecji w 1978 roku albumie *Kobieta*⁶, znajdują się na przeciwnym biegunie do cyklu Michała Cały. Fotograficzny zapis Helander, werystyczny i pod względem obrazowania bliski konwencji humanistycznego dokumentu, ma służyć przedstawieniu sytuacji kobiet w komunistycznej Polsce. Fotografiiom towarzyszy tekst, a całość wypowiedzi to obszerny fotoesej o socjologizującym zabarwieniu. Na zdjęciach oglądamy obywatelki PRL w różnym wieku, reprezentujące rozmaite zawody, gospodynie domowe, kobiety uczące się lub pobierające emeryturę, słowem – osoby zajmujące bardzo różne miejsca w hierarchii bezklasowego w zamyśle państwa. Mocnym punktem projektu Helander jest ukazanie realiów, w jakich sportretowanym kobietom przyszło żyć. A więc zaglądamy tutaj do peerelowskich mieszkań, do wnętrz zakładów pracy (rewelacyjne zdjęcia z fabryki cukierków), szkół, przedszkoli (sfotografowane dzieci salutują na tle hasła „Dzień Wojska Polskiego”), oglądamy oficjalne uroczystości, procesje religijne, a w przypadku terenów Górnego Śląska możemy też zobaczyć całkiem dużo miejskich krajobrazów. I owszem, są to ulice z archaicznymi familokami Rudy Śląskiej (co ciekawe, większość z tych domów stoi do dnia dzisiejszego), ale również całkiem nowe katowickie blokowiska, gdzie pojawiają się też oczywiście instalacje z propagandowymi sloganami, partyjną symboliką, wizerunkami górników i Lenina, w światłocieniowej stylistyce przypominającej nieco popartowe serigrafie.

I taki „serigraficzny” Włodzimierz Iljicz Lenin z Rudy Śląskiej (slogan na transparencie przy kiosku Ruchu brzmi: „Lenin sztandar milionów”) został w albumie Helander zestawiony ze zdjęciem ludzi stojących w kolejce pod sklepem z pieczywem. I chociaż autorka *Kobiety* unika raczej tego rodzaju łopatologicznych porównań, to są one dość charakterystyczne dla rodzimych fotoreporterskich działań z tamtych czasów. Bo owszem, wizualna propaganda zewnętrzna była wtedy fotografowana, ale przez pewne manipulacje kontekstem zwykle sta-

⁶ J. Helander *Kobieta, en bok om kvinnor i Polen*, Aktuell Fottoliteratur Fyra Förläggare AB, Helsingborg 1978.

rano się podważyć wymowę umieszczanych w niej sloganów. Tak więc na zdjęciu Stanisława Kulawiaka, autora wydanego w 2009 roku albumu *Na peryferiach PRL*⁷, widzimy rozkopaną do cna ulicę w Ostrzeszowie (rok 1978) i wiszący nad nią transparent z hasłem: „Niech zwycięża wielki program pokoju KPZR, niech żyje jego inicjator, towarzysz Leonid Breżniew”. Na fotografii o dekadę późniejszej z miejscowości Kępno zaniedbany prowincjonalny dom ozdabia hasło „Polskę jutra buduj dziś” (zza dachu, na którym brakuje dachówek, wystaje dymiący obficie komin fabryki).

Podobnie skonstruowane kadry znajdziemy też u aktywnych w tamtych czasach profesjonalnych fotoreporterów, których zalicza się do wspomnianego wcześniej tzw. fotoreportażu narzekającego, a więc np. u Andrzeja Baturo, Macieja Osieckiego, Krzysztofa Paweli czy Włodzimierza Pniewskiego. A tylko u ostatniego fotografowane konsekwentnie plenerowe „instalacje” propagandowe, w których pojawia się słowo „Polska”, wychodzą poza funkcję sprawozdawczą i rutynę obrazowania gazetowego fotoreportażu. Na internetowej stronie Włodzimierza Pniewskiego⁸ (niestety ten wyróżniający się i zmarły przed rokiem fotograf nie doczekał się własnego albumu) wspomniane fotografie zostały ułożone w autonomiczną serię. I jeżeliby tylko zestawić te kadry np. w *tableau, per analogiam* do *26 Abandoned Gas Stations* Edwarda Ruschy, miałyby one szansę wyjść poza krąg odbiorców fotografii prasowych i zaistnieć np. w przestrzeni galerii sztuki, oczywiście pod warunkiem, że... sam autor tych zdjęć wpadłby na taki pomysł.

Z powodu znikomego rozwoju fotografii dokumentalnej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku, z powodu niemal zupełnego braku zapisów tego rodzaju, to właśnie fotoreportaż prasowy w powszechnym odbiorze był (czy też ciągle jeszcze jest) utożsamiany z fotograficznym dokumentem. I niewątpliwie zdjęcia prasowe „narzekających fotografów” podpadają pod kategorię dokumentalności, tym jednak, co różni je od klasycznych fotografii gatunku, jest niemal kompletny brak interpretacji rejestrowanych sytuacji, wydarzeń lub krajobrazów. Owszem, fotografie te ukazują głównie „absurdy Peerelu” – by posłużyć się gazetową kliszą używaną przy okazji ich współczesnych prezentacji – i nic więcej. Gdy przegląda się fotoreporterskie archiwa (znacznie rzadziej są to albumy), można w nich odnaleźć stałe punkty rodzimych fotoreporterskich wędrówek w poszukiwaniu tematów, których sporą część stanowią wydarzenia o charakterze religijnym. I fotografując cyklicznie: uroczystości Wielkiego Tygodnia (np. Kalwaria Zebrzydowska, Górka Klasztorna, Kalwaria Pałacowska), procesję konną w Pietrowicach Wielkich, procesję Bożego Ciała w Warszawie, Święto Spasa w Grabarce, pielgrzymki udające się do Częstochowy, procesje maryjne (znów obie Kalwarie), wreszcie spektakularne pielgrzymki papieskie, żaden z rodzimych fotoreporterów nie pokusił się o sporządzenie charakterystyki (nawet jeśli miała być to interpreta-

⁷ S. Kulawiak *Na peryferiach PRL: fotografie z lat 1974-1989*, Oficyna Wydawnicza Kulawiak, Ostrzeszów 2009.

⁸ Zob. <http://wlodek.metrofan.pl/>, zakładka „Polska” (dostęp: 30.12.2012).

Dociekania

cja *ex post*, przez selekcję i wybór zarejestrowanego materiału), peerelowskiej religijności.

3.

Wojciech Prażmowski, gdy pracował jeszcze nad obszerną serią pt. *Bialo-czerwono-czarna*, tak określał swoje motywacje w rozmowie z Adamem Mazurem zamieszczonej na portalu www.fototapeta.art.pl⁹:

Poczułem nagłą potrzebę, i to wcale nie wynikającą z tego, że 1999-2000, i koniec, może trochę. To bardziej upływający czas, który jest odczuwalny. Zmiana krajobrazu i to co dzieje się w Polsce. Stoimy przed czymś, co się zdarzy, nie wiem co, czy jakaś Unia Europejska, czy co. Ale co[ś] się niewątpliwie zdarzy. Jakies poszerzenie, czy rozszerzenie, ale jest to ostatni moment na rejestrowanie znikających punktów, i tak uważam, że już jest za późno, czyli: „Tak wyglądał koń, a tak pług, a tak normalny dom”, a nie jakieś zaskakujące „sajdingi”. Przyczynkiem stało się to jak kilka lat temu zobaczyłem z moim przyjacielem przy Kanale Augustowskim, przy jeziorze Płaskim, gdzie panuje dzicz totalna, tam zobaczyliśmy wybudowany pawilon z napisem „Supermax”, neon się palił, gdzie był doprowadzony przez puszcę prąd, bo była lodówka *Scholler*, i tam były 22 gatunki piwa. [...] I ja wtedy powiedziałem: „To już jest koniec”. Pojechaliśmy w to miejsce, bo to miała być oaza, ostatni skrawek dziczy...

Symboliczna zmiana, o której wspomina Prażmowski, czyli rozpoczęcie odliczania trzeciego tysiąclecia, nałożyła się na widoczne gołym okiem przemiany rodzimego krajobrazu będące efektem przyspieszenia procesów modernizacyjnych przed akcesją unijną, ale także finalizowania opóźnionej o dwie – trzy dekady względem Zachodu deindustrializacji kraju. Na zdjęciach Prażmowskiego widzimy głównie Polskę prowincjonalną (fotograf, realizując projekt, przemierzał rodzime peryferia na motorowerze...) i motywy spotykane wcześniej w fotoreporcie, ignorowane jednak do tej pory przez fotografię, traktowaną jako wypowiedź o charakterze artystycznym. Jeżeli można by powiedzieć, że autor *Bialo-czerwono-czarnej* odnosi się do peerelowskiej przeszłości, to na jego zdjęciach ma ona dość zamazany kształt, może poza sytuacją, kiedy fotografuje socrealistyczne rzeźby i pomniki, które w podsumowującej projekt książce¹⁰ sąsiadują zwykle z obiektami... kultu religijnego. Układ wspomnianego albumu bazuje jednak na zestawianiu motywów nie ze względu na ich potencjał semantyczny, lecz „zjawiskowy” kształt i charakter lokalizacji. W ten sposób np. na sąsiadujących stronach możemy zobaczyć macewę z zarośniętego wybujałą trawą kirkutu i opuszczony kiosk „Ruchu” (model z wczesnych lat 70.), stojący w niemal identycznych chaszczach. Seria Prażmowskiego, nawiązująca luźno do gatunku „fotografii drogi”, jest pierw-

⁹ A. Mazur *Wobec fotografii zawsze byłem uczciwy, a nawet pokorny...*, rozmowa z W. Prażmowskim, <http://fototapeta.art.pl/fti-prazm3.html> (dostęp: 30.12.2012).

¹⁰ W. Prażmowski *Bialo-czerwono-czarna*, Muzeum Częstochowskie, Częstochowa 2001.

szym tak obszernym działaniem dokumentalnym w Polsce od czasu ustrojowej transformacji.

Gdy weźmie się do ręki wydany w 1997 roku album *VorOrt. Eine Sammlung topografischer Fotografien Ostdeutschlands*¹¹, będący podsumowaniem pracy ośmiu fotografów dokumentujących wygląd wschodnich landów w dopiero co zjednoczonym państwie niemieckim, można doznać uczucia zazdrości. Oto bowiem na 256 stronach tego albumu zaprezentowano pokaźny zbiór 363 jak najbardziej „topograficznych” zdjęć pozbawionych „artystycznych” pretensji oraz kompleksów czy resentymentu wobec enerdowskiej przeszłości. Kiedy w niektórych kadrach pojawiają się elementy wizualnej propagandy „komunistycznych Niemiec” czy reklamy z tamtych czasów (w albumie są też fotografie wykonanych jeszcze w czasach istnienia NRD), nigdy nie mamy do czynienia z próbą zamazywania kształtu przeszłości czy ujmowania jej w przesławczy cudzysłów. Chłodny i rzeczowy sposób fotografowania widoczny na zdjęciach zebranych we wspomnianym albumie nie wziął się oczywiście znikąd. Warto zwrócić uwagę, że aż pięciu fotografów pracujących przy tym przedsięwzięciu odbyło studia w doskonałej lipskiej Hochschule für Grafik und Buchkunst, uczelni z powodzeniem konkurującej z Kunstakademie Düsseldorf, instytucją bardziej w Polsce znaną dzięki wykładowcami tam Berndowi i Hilli Becherom. Takie akademickie „ustawienie głosu” – co wiąże się ze wskazaniem konwencji fotograficznego obrazowania, będących płaszczyzną odniesienia dla współczesnych działań – nie jest jednak lekarstwem o uniwersalnym charakterze, jeżeli przywoływane tradycje wizualne nie są czytelne dla odbiorców.

Andrzej Ślusarczyk fotografujący Wałbrzyskie Zagłębie Węglowe w czasie milenijnego przełomu w swych kadrach nawiązuje do amerykańskich modernistycznych fotografów lat 30. i 40. XX wieku, częściej jednak wybierających na temat swoich zdjęć „dziką przyrodę” niż krajobrazy industrialne. W przypadku Wałbrzycha i okolic, gdzie kopalnie i koksownie zlokalizowano na terenie górskim, zabieg ten sprawdza się idealnie, szczególnie kiedy tematem jego zdjęć są porośnięte samosiejkami pokopalniane hałdy, zdefragmentowane betonowe konstrukcje lub osadniki. Bardzo sprawne przedstawienie „tematu ubogiego” w konwencji wizualnej, kojarzącej się bardziej z obrazami monumentalnych krajobrazów górskich Edwarda Westona lub Ansela Adamsa, spotkało się jednak z kompletnym *désintéressment* rodzimych komentatorów fotografii. W podsumowującym projekt albumie pt. *Wałbrzych-Powidoki*¹² (drugi człon tytułu jest raczej luźnym nawiązaniem do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego) do zasadniczego zespołu zdjęć

¹¹ *VorOrt. Eine Sammlung topografischer Fotografien Ostdeutschlands*, Konzeption und Redaktion Sylvia Borzutzki, Frank Heinrich-Müller, VNG AG/Hatje Cantz Publishers, Leipzig 1997. W albumie swoje zdjęcia prezentują: Max Baumann, Matthias Hoch, Frank-Heinrich Müller, Peter Oehlmann, Hans-Christian Schink, Michael Schroedter, Thomas Wolf i Ulrich Wüst.

¹² A. Ślusarczyk *Wałbrzych-Powidoki*, ARW Fine Grain, Kielce 2010.

wykonanych około 2000 roku, czyli w czasie likwidacji tamtejszego przemysłu wydobywczego, dołączono też (nienależące pierwotnie do tej serii) prace starsze, z lat 70. i 80., oraz całkiem świeże, już z tego wieku. Fotografie w książce nie jednak są datowane ani też nie zostały przypisane do miejsc, co nie pomaga w lekturze tego wydawnictwa, zwłaszcza że przyjęta przez Ślusarczyka konwencja obrazowania odsuwa na dalszy plan kwestie historyczne czy społeczne. Wałbrzyskie Zagłębie Węglowe, mimo nieopłacalności tamtejszych zakładów wydobywczych (ich zamknięcie miało nastąpić jeszcze w czasach niemieckich) pracowało pełną parą aż do momentu transformacji ustrojowej w 1989 roku. Likwidacja kopalń i koksowni skutkowałą wysokim bezrobociem i degradacją całych przemysłowych dzielnic miasta. Pierwsza z wymienionych kwestii niespecjalnie interesowała fotografa, z drugą stykamy się za sprawą każdego zdjęcia z jego cyklu.

Wojciech Zawadzki kilka lat wcześniej fotografujący, w ramach projektu „Moja Ameryka”, także Wałbrzych oraz Jelenią Górę, niejako zgodnie z wybranym tytułem odnosił się również do amerykańskiej fotografii, ale raczej do autorów tworzących około przełomu XIX i XX wieku. I chociaż w przypadku rodzimych „milenijnych dokumentów” Zawadzki był pionierem, bo zajmował się nimi już od 1997 roku, a jego seria na polskim gruncie faktycznie była swego rodzaju „odkrywaniem Ameryki”, to gdy oglądamy ją z perspektywy zaledwie kilkunastu lat, ujawnia ona swe zasadnicze mankamenty. Autor „Mojej Ameryki”, działając na terenie, gdzie w krajobrazie miejskim na każdym niemal kroku można spotkać elementy lub obiekty mówiące o niemieckiej czy też powojennej-peerelowskiej przeszłości, stara się ich unikać, wybierając do swych zdjęć banalne motywy miejskie, których kształt zarejestrowany na czarno-białym negatywie odnosi się jedynie do jakiegoś, mniej lub bardziej odległego „kiedys”.

Kolorowa seria Krzysztofa Zielińskiego pt. „Hometown”¹³ przedstawia, zgodnie z tytułem, rodzinne miasto autora, położone na Kujawach Wąbrzeźno, i również eksploatuje przeciętne miejskie motywy. Jednak zapis Zielińskiego to chyba pierwsza polska rejestracja – w dodatku bardzo udana – w konwencji „nowej topografii”. W przypadku autora „Hometown” zadziałał także „impuls milenijny” (na pierwszym zdjęciu serii widzimy świecący neon „Witamy Rok 2000”) i to, że – jak opisuje to sam Zieliński – po powrocie do Polski po kilkuletnim pobycie w Czechach przy okazji studiów w FAMU zobaczył swoje rodzinne miasto „na nowo”. Należy jednak przypuszczać, że wykształcenie zdobyte na Wydziale Fotografii tej słynnej uczelni filmowej miało spory udział w kształtowaniu jego werystycznego podejścia. Podobnie jak wspomniani wcześniej niemieccy fotografowie pracujący przy projekcie „VorOrt”, podobnie jak autorzy zgromadzeni przez Williama Jenkinsa na wystawie „New Topographics”, Zieliński bez kompleksów i resentymentów, w rzeczowy i atrakcyjny dla oka sposób dokumentuje banalne, małomiastecz-

¹³ Zdjęcia z projektu „Hometown” K. Zielińskiego można zobaczyć na jego stronie internetowej <http://www.eyetoe.org/> (dostęp: 30.12.2012) oraz w katalogu *Hometown 2000-2002*, Galeria Zderzak, Kraków 2002.

kowe motywy na terenie Wąbrzeźna. Jego zapis został po raz pierwszy pokazany w krakowskiej Galerii Zderzak w 2001 roku (jeszcze jako *work in progress*), a trzy lata później już komplet fotografii pojawił się na wieńczącej projekt wystawie w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta. Prezentacja tej serii w „przestrzeni sztuki” to ważny sygnał mówiący o zmianie, jaka zaszła w sposobie traktowania rodzimego, fotograficznego dokumentu rozumianego jako wypowiedź o charakterze artystycznym. Zaledwie dwa lata później w Centrum Sztuki Współczesnej – w Zamku Ujazdowskim (wprawdzie jeszcze w piwnicach...) odbyła się zbiorowa wystawa pt. „Nowi dokumentaliści”¹⁴, na której Adam Mazur, kurator tej ekspozycji, zgromadził prace 21 autorów prezentujących projekty (wszystkie zrealizowane po 2000 roku) mające świadczyć o dokonaniu się „zwrotu dokumentalnego” w polskiej fotografii.

Wracając do Zielińskiego i jego „Hometown”, w fotografiach z Wąbrzeźna próbowano się czasem doszukiwać „śladów Peerelu”, które zapewne w jakiś sposób są w tych małomiasteczkowych krajobrazach obecne, ale ich ukazanie lub odkrywanie nie było intencją autora. Topograficzna czy też „nowotopograficzna” konwencja obrazowania, którą w przypadku „Hometown” tak twórczo posłużył się Zieliński, to idealne narzędzie do rejestrowania i interpretowania rzeczywistości. Szkoda tylko, że nie posłużono się nią w Polsce na początku transformacji ustrojowej, żałować też trzeba, że nikt z fotografujących nie wpadł na pomysł, by zrobić to wcześniej, np. w latach 80. Co ciekawe, rodzime okołomilenijne zapisy dokumentalne, o których mowa w tym tekście, zaczęto realizować dopiero w chwili, kiedy propagandowe murale, takie jak ten z Wolbromia, sfotografowany przez Tomasza Wiecha, wylądowały i stały się mało czytelne.

¹⁴ W wystawie w CSW trwającej od 12 czerwca do 31 sierpnia 2006 r. wzięli udział: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Groszperre, Aneta Grzeszykowska, Andrzej Kramarz, Zuzanna Krajewska, Weronika Łodzińska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Jan Smaga, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Zorka Project, Ireneusz Zjeżdżałka i niżej podpisany.

Dociekania

Abstract

Wojciech WILCZYK

Photography on the track of the People's Republic of Poland

The article deals with Polish photographic projects, from before June 1989 as well as from the times after the political transformation, which have oftentimes avoided any interpretation of the recorded images. The author is interested in the way photographers treat the socialist motives or objects associated with the former times (with particular stress on the external visual propaganda). The problems with a verist depiction of a subject, caused to an extent by a rather low level of Polish photographic education, as well as the difficulty of finding a proper tradition for such an activity (lack of local equivalent of the "new topography"), have led to projects where the reality of the pre 1989 and the history as such is at the best ironically bracketed, thus disabling any analysis or interpretation of historical and social character.