



Elżbieta Łubowicz

Rzeczywistość w trakcie przeprowadzki - o fotografiach Wojciecha Prażmowskiego

[Tekst do katalogu wystawy Biało-Czerwono-Czarna, Muzeum Częstochowskie, 2000]

Między dawniejszymi fotografiami Wojciecha Prażmowskiego - zawartymi w wystawie „100 fotografii” - a nowymi, składającymi się na cykl „Biało-czerwono-czarna” jest taka różnica, jak między poezją a prozą. Tamte - to epicko-liryczna opowieść o śmierci i przemijaniu, a także o pamięci, przechowującej to, co odeszło w postaci nawarstwionych obrazów, nakładających się na siebie czasoprzestrzennych kadrów z ludzkiego życia. Te obecne - to „literatura faktu”, dokumentalny reportaż ze świata małych prowincjonalnych miasteczek środkowej Polski. Tytuł cyklu, choć metaforyczny, jest także zarazem dosłowny i sprowadza temat na ziemię. Biało-czerwona to spowszedniała już i prawie niepoetycka metonimia oznaczająca naszą ojczyznę; biało-czarna (w domyśle - fotografia) wprost nazywa obrazy na zdjęciach: biało-czarne widoki, w których objawia się nam „Biało-Czerwona”.

Biało-czarną postać „Biało-Czerwonej”, widoczną na fotografiach Prażmowskiego Sławomir Magala nazwał „reportażem metafizycznym”. Opisy zdjęć opatrzył takim komentarzem:

Metafizyczne uniesienia prowadzące do tymczasowych migracji, mozolnych wędrówek tym bardziej nam zapadają w pamięć i tym silniej przemawiają do wyobraźni, im skromniejszy, im bardziej prozaiczny fragment bardzo martwej natury przywołał autor w kadrze.¹

W tym zdaniu uchwycony został szczególny, dwuwarstwowy sens tych fotografii. Na pierwszym poziomie są one dokumentalną relacją, diagnozą kulturowej sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie Polska prowincjonalna. Drugi poziom - to nadbudowana na tym reportażu warstwa sensów metafizycznych, która może być zauważona, jeśli odbiorca jest wrażliwy na tego rodzaju wartości - ale nie musi. Z powodzeniem można pozostać na poziomie warstwy pierwszej. Co jednak najważniejsze: aby mogły ujawnić się sensy metafizyczne, konieczna jest konotacja sensów kulturowo-socjologicznych w całej ich dosłownej prozaiczności. Ta dziwna, paradoksalna sytuacja jest trochę jak z wierszy Mirona Białoszewskiego: tym więcej w nich poezji, im więcej prozaicznych „fragmentów rzeczywistości”. Najwięcej metafizyki okazują się ukrywać rzeczy pospolite i powszednie.

Oto panorama małomiasteczkowego świata.

Na tle odrapanych ścian kamienicy stoi podparty widełkowatymi nóżkami kaloryfer z przymocowanymi do niego z dwóch stron plastikowymi zbiornikami - całkiem możliwe, że to „aparatura” bimbrownika, która na zdjęciu wygląda jak imitacja żywego zwierzątka, bo przypomina koziołka. Blaszone łabędzie, pomalowane obłazającą białą olejną farbą, pyszną się w postaci wyrafinowanych bocznych oparc parkowej ławki. Wysoki but z cholewą, pracowicie wycięty z blachy, widnieje nad ulicą jako szyld szewskiego warsztatu. Drewniane koguciki o pękatych brzuskach służą za siedzenia dzieciom na karuzeli. Świat matej, biedniutkiej rzeczywistości i słabowitej wyobraźni, spostrzeżony jednak nie z ironią i drwiną, ale z uśmiechem rozzuchlenia dla efektów pracy prowincjonalnych majsterklepków. Bo ten świat, w którym nie żatowano inwencji i wysiłku, by własnoręcznie zrobić coś, co będzie zarazem użyteczne i według własnych gustów - piękne, odchodzi już w przeszłość. Wypiera go gotowa, plastikowa tandeta.

Drwina pojawia się na zdjęciach Prażmowskiego kiedy indziej. Wówczas, gdy fotografuje on pozostałości (bo nie są to wciąż jeszcze relikty) prymitywnie byle jakiej „estetyki” z lat PRL-u. Zrujnowany chodnik w Chorzowskim Parku Kultury, na tle którego trykają się głowami dwa betonowe dinozaury. Paskudny cementowy kwietnik na reprezentacyjnej łódzkiej ulicy Piotrkowskiej, gdzie na krzywym chodniku lśni złota gwiazda z nazwiskiem popularnego aktora - niewczesne pretensje do własnego holywoodzkiego blasku. Mały fiacik, jak wyklepana własnoręcznie z blachy zabawka, zaparkowany przy wysokim obcasie olbrzymiego modelu damskiego pantofelka - pewnie artystycznego dzieła o pop-artowskiej proweniencji. Ale nawet te złośliwie uchwycone w obiektywie aparatu miejsca, naznaczone brzydota i nijakością publicznych przestrzeni w PRL-u, mają w sobie jeszcze resztki waloru prawdziwych miejsc, małych, odrębnych obszarów o własnym i indywidualnym (choć często żalotnym) charakterze. Nawet one utrwalone zostały z nostalgią za przemijającym światem niestandardowych przedmiotów. Patrząc na te zdjęcia, mamy ostrą świadomość, że niedługo już zastąpi go euroamerykański blichtr perfekcyjnych technicznie i kolorowych, ale wszędzie takich samych szyldów wielkich firm, tych samych reklam i takich samych samochodów. Francuski antropolog kultury, Marc Augé, na nazwę takich nie wyróżniających się niczym indywidualnym współczesnych miejskich przestrzeni wymyślił termin *nie-miejsce*. Takie *nie-miejsca* widzi już w wyobraźni Wojciech Prażmowski zamiast tego wszystkiego, co utrwalił na swoich zdjęciach.

Fotografie z cyklu „Biało-czerwono-czarna” nie bez powodu porównane zostały na początku do prozy i do literatury faktu. Są to bowiem fotografie, które można określić jako „literackie” w jednym ze znaczeń tego słowa - tym, które traktuje obraz nie jako sferę autonomiczną, ale jako narzędzie opisu zewnętrznej rzeczywistości. Można powiedzieć, że „Biało-czerwono-czarna” jest wizualnym reportażem ze środka Polski takiej, jaka jest dzisiaj, teraz, w szczególnym historycznym momencie, kiedy odchodzą w przeszłość dawne wzory kulturowe, a pojawia się nowy, globalny już standard. Ostatni cykl fotografii Wojciecha Prażmowskiego kontynuuje więc właściwie stary temat jego twórczości, temat przemijania, tak pięknie i poetycko ukazany przedtem w zestawach „Album rodzinny”, „Muzeum w Valenciennes” czy „Bardzo martwe natury”. Najnowsze zdjęcia są znacznie mniej efektowne wizualnie niż poprzednie. Tamte metaforyczne, przenikające się wzajemnie obrazy mówiły o przepływananiu ludzkiego życia z terażniejszości, wraz z jej marzeniami i projekcją przyszłości w nieodwołalną, zamkniętą przeszłość, która na zdjęciach zawsze jest już dokonana. O tym, że ta pełna tyłu nadziei przyszłość, obecna jako oczekiwanie we wszystkich zwrotnych momentach życia - jak narodziny, Pierwsze Komunie, matury, śluby i pierwsze przymiarki do zdjęcia w wojskowym mundurze - ta przyszłość zawsze, bez wyjątku, jest drogą ku śmierci. Tamte fotografie ukazywały ludzką egzystencję jako zanurzoną w historię, która jest wielkim wichrem, przepływem ponad naszymi drobnymi istnieniami ogromnych czeluści czasu i przestrzeni.

Nowe, dokumentalne tym razem fotografie mówią o innym przemijaniu, nie tak powszechnym i uniwersalnym, ale takim na naszą niewielką, środkowoeuropejską skalę. Mówią o bardzo zwyczajnym odchodzeniu w przeszłość wizualnej postaci rzeczywistości, którą tak niedawno jeszcze mieliśmy przed oczami na co dzień. Tej rzeczywistości, która w szczątkach wciąż trwa w Polsce prowincjonalnej, ukazując koślawy i tandetny kształt publicznej przestrzeni, jaką otoczyła nas surowa i oficjalna estetyka „za socjalizmu”. A także wyzierające spoza niej resztki innej tandety, prywatnej i pełnej ludzkiego ciepła, biedniutkiej i kiczowatej estetyki przedwojennych jeszcze małomiasteczkowych szyldów, budek i drobnych sprzętów.

Skromność i zgrzebność tej mijającej postaci małego prowincjonalnego świata oddaje forma fotografii, z premedytacją ukazujących otoczenie w szarych, słabo skonstrastowanych tonach, w ujęciach często programowo „bylejakich”, jakby zrobionych mimochodem, bez dbałości o wysmakowaną kompozycję. Ten właśnie sens - ukazanie nieefektownej, ubogiej w skali koloru barwy przedstawianego świata - kryje się w określeniu biało-czarna w tytule wystawy. Jeśli w słowach tytułu jest zawarta „wstążeczka metafizycznej czerni”, znak żalu za tym, co bezpowrotnie przemija, o czym pisze w innym eseju Sławomir Magala ², to jest to rzeczywiście tylko wążutka żalobna wstążeczka, nie pompatyczne pogrzebowe kiry, kojarzące się z „Czarną Procesją”.

W tych fotografiach prawdziwa metafizyka zaczyna się gdzie indziej.

Większość ujęć w kadrach z cyklu „Biało-czerwono-czarna” oparta jest na absurdalnym zestawieniu dwóch kontrastowych rzeczywistości. Betonowy dinozaur „pasący się” w parku wśród zwyczajnych ławek dla spacerowiczów. Ogromny, jak z „Dobranocki” dla dzieci, grzyb z kapeluszem w kropki oraz w tle tego zdjęcia, w pomniejszeniu, koszarowy w stylu blok mieszkalny. Ustawione rządkiem na tarasie posągi: wielka sama tylko głowa Nowotki, wychodząca jak spod ziemi; potem wyłaniające się odważniej już na powierzchnię popiersie Świerczewskiego; a w oddali - pokazana w całości, dziarsko krocząca naprzód sylwetka Dzierżyńskiego. Trzy inne postacie - kamienne renesansowe rzeźby, ustawione pod murem i odgródzone od świata stertą cegieł. Kapliczka zawieszona na drzewie, troskliwie otoczonym białym płótkiem, a z tyłu górka żwiru i betoniarka. Obrazek z Matką Boską Częstochowską, otoczony girlandą z kwiatów i wstążek, przyczepiony do płóciennej budy ciężarówka.

Na przestrzeni kadru zdjęcia dokonuje się zderzenie dwóch odmiennych rzeczywistości. Czasem jest to rzeczywistość infantylna i baśniowa zetknięta z ciężką i przygniatającą aurą typowego blokowiska. Czasem drwiący kontekst przyziemnego otoczenia zestawiony z pompą pomników socrealizmu. Kiedy indziej pojawia się smutna zaduma nad losem pamiątek przeszłości, wyrzuconych z należącego im miejsca. A czasem też melancholijna konstatacja naturalnego - w takiej, jaka jest, rzeczywistości - współistnienia form należących do sacrum i do profanum; form kultury niskiej i kultury wysokiej.

Spotkania w jednym kadrze dwóch różnych rzeczywistości wprowadzają napięcie i niepewność. Wszystko zaczyna się wydawać nie na swoim miejscu, poruszone i znajdujące się jakby w pół drogi, na chwilowym postoju w trakcie wędrówki.

Wśród długiej serii zdjęć ukazujących miejsca o różnym charakterze przewija się pewien szczególnie wątek, który z uporem powraca na kolejnych fotografiach.

Jednym z takich obrazów jest opisana już scena, gdzie kamienne postacie, przedstawiające rycerza, duchownego i uczonego, ustawione zostały tymczasem, pewnie z powodu remontu, w załomie muru pod budynkiem. Wydają się przyglądać z niepokojem temu, co dzieje się wokół i czekać na nieznaną jeszcze przyszłość. Na innych zdjęciach - dwie spowite w folię i oklejone samoprzylepną taśmą figury Chrystusa na krzyżu, leżące na podłodze. Rzeźba na postumencie, ze splecionymi na piersiach rękoma, przygotowana do transportu w inne miejsce i ułożona pieczołowicie na prymitywnym wózku, wyścielonym materacami, która sprawia wrażenie postaci na łożu śmierci. Piękna figura kobieca, w stylizowanych na antyczne szatach, zastygła w patetycznym geście z uniesioną w górę ręką - obwiązana sznurami, a tuż za nią sylwetka półciężarowego samochodu.

Na tych zdjęciach, gdzie pojawiają się rzeźby ludzkich postaci w stanie wyrzucenia i przeprowadzki z miejsc o charakterze zabytków kultury, z którymi trwale powinny być związane - sytuacja opuszczania domu i wędrówki w nieznaną jest szczególnie silnie odczuwaną katastrofą. Obecna jest tu świadomość poruszenia u podstaw całej widzialnej rzeczywistości, gdzie nic już odtąd nie jest pewne i trwałe, wszystko znajduje się w stanie przeprowadzki i zmiany.

W tym miejscu przychodzi na myśl dawne fotografie Prażmowskiego z cyklu „Muzeum w Valenciennes”, gdzie poprzez nałożenie obrazów z dwóch różnych negatywów stłoczone obok siebie rzeźbione popiersia upamiętniające wielkich twórców kultury znalazły się nagle gdzieś w zaroślach albo na błotnistej polnej drodze, powtarzając tam nadal niepotrzebne już teraz nikomu puste gesty. Wówczas - wyrzucenie z własnego miejsca i umieszczenie w obcym otoczeniu, które odbiera tym rzeźbom sens, miało metaforyczną wymowę dotyczącą ludzkiej egzystencji; była to jak gdyby „śmierć wtóra”, koniec życia wizerunków, które miały uwieczniać pamięć o niezyczących już wielkich zasłużonych. Teraz ta wielka przeprowadzka rzeczywistości ma sens inny: staje się ilustracją podszytego apokalipsą biblijnego zdania „*Sic transit gloria mundi*”. Tak przemija postać świata.

Obraz poruszenia widzialnej postaci świata u podstaw, pakowania jego elementów i odjazdu w nieznaną staje się na tych zdjęciach parabolą dotyczącą natury całej rzeczywistości. Odchodzenie znanej nam postaci rzeczy w przeszłość, w niebyt - a może w jakiś inny obszar w czasie i przestrzeni, dzisiaj dla nas niedostępny - objawia się tutaj jako nieuchronna i powszechna prawidłowość.

Wszystko istnieje jedynie chwilowo w swoim obecnym kształcie i barwie. Jedna rzecz przepływa w drugą i nie może zostać uchwycona - to słowa Shunryu Suzukiego, dwudziestowiecznego wielkiego mistrza buddyźmu zen. Ale nie o tego rodzaju nietrwałość i zmianę chodzi w fotografiach Wojciecha Prażmowskiego. W zdaniach ogłaszanych przez buddyjskich mędrców tkwi jak skała wśród fal oceanu pewność ujranej w chwili oświecenia prawdy na temat zmiennej natury rzeczywistości. Fotografie Prażmowskiego tej jasnej prawdy dla nas nie mają. Obserwujemy na nich wielką przeprowadzkę jednej z widzialnych postaci świata i wiemy jedynie tyle, że jest to podróż w nieznaną. Nie ma tu odpowiedzi, jest tylko pytanie.

Przemijająca postać świata w tym ostatnim cyklu fotografii nie jest już jedynie poetycką metaforą, zobaczoną w wyobraźni artysty, jak w poprzednich seriach zdjęć, wykorzystujących dwa nałożone na siebie obrazy. Teraz są to zdjęcia dokumentalne, ukazujące zwyczajną, powszednią realność. Prozaiczność tego obrazu rzeczywistości uświadamia, że w pobliżu obecne są, choć często niezauważalne, znaki wskazujące na to, że żyjemy „na przeciągu czasów”; że wymiana postaci świata dokonuje się codziennie, tuż obok nas.

Seria dokumentalnych zdjęć Wojciecha Prażmowskiego zatytułowana „Biało-czerwono-czarna” to w drugiej, metaforycznej swojej warstwie wielka fuga, ogłaszająca brzmieniem nie trąby archanielskiej, ale zwyczajnych ziemskich instrumentów, takich na jakie nas stać, odejście znanej nam i bliskiej - tej do której przywykliśmy jak do nas samych - powszedniej szaty rzeczywistości.

¹ Sławomir Magala: *Estetyka w stanie spoczynku (nie tylko o Prażmowskim)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” nr 3/2000 r.

² Sławomir Magala: *Osobiste poszlaki w pomieszczeniach publicznych, tekst nie publikowany, wygłoszony przy okazji wystawy Wojciecha Prażmowskiego w Galerii „ifa” w Berlinie, sierpień 2000.*

Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z Czasem

[Tekst do albumu Prażmowski „Fotografie”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2002]

A co jest istotą autoportretu.
To krok zaledwie od własnego ciała,
zwrócony do was profil taboretu,
widok na życie, które przeleciało.
To jest to, co się zwie "mistrzostwem" właśnie,
umieć odrzucić lęk przed procedurą
swego niebytu - jako formy własnej
nieobecności - kopiując naturę.
Josef Brodski "Na wystawie Karla Weilincka".

W tej udostępnionej obecnie obszernej prezentacji Wojciecha Prażmowskiego, obejmującej około stu fotografii, powstałych na przestrzeni blisko dziesięciu lat, pojawia się również "Portret wewnętrzny" artysty sygnowany datą 1979. Otrzymujemy więc pracę, która z jednej strony poprzez datę powstania, a także poprzez swój temat, uzyskuje w całości prezentacji status szczególny. Próbując zdefiniować w sposób metaforyczny jej pozycję, odwołajmy się do arystotelesowskiego projektu świata, gdzie wokół nieruchomej osi wirował cały wszechświat, uzyskujący zarazem doskonałość poprzez swoją ograniczoność. "Portretowi wewnętrznemu" w całości koncepcji wystawy wyznaczyć możemy funkcję środka, wokół którego krążą wszystkie pozostałe fotografie. W efekcie przyjęcia tej pozycji całość zostaje natychmiast uwarunkowana poprzez swoje poszczególne elementy oraz poprzez wzajemne relacje pomiędzy szczegółami. Z drugiej strony zostają one podporządkowane przezroczystemu pionowi, wyprowadzonemu z oka artysty, podkreślającemu nie tylko uprzywilejowaną oraz dominującą funkcję obrazu, lecz również iluzyjność całego świata.

Rytm życia człowieka - rytm istnienia - nade wszystko wyznaczają jego pasje i pragnienia, które uzyskują jednak status iluzji, "zamków na piasku", pozostających poza jego zasięgiem. Wysitek włożony w realizację nakreślonych projektów przekracza często możliwości człowieka, któremu nigdy nie udaje się osiągnąć tego, co zamierzał. Wszystko szybko przemija i pozostaje coś, czego nie ma. W tej wizji człowiek jawi się jako istota krucha, niczym mała filiżanka w dłoni olbrzyma, a w jej niemożności przejawia się tragizm ludzkiego losu, tragizm ograniczenia i skończoności. Jednocześnie w jego wzroku oraz postawie odnajdujemy, zgodnie z duchem romantycznym, błysk wzniosłości oraz dumy, który pozwoli na podjęcie pojedynku z otaczającą rzeczywistością, bądź też z największym tyranem świata - Chronosem. Człowiek jest rozpięty między różnorodnymi celami i często potrafi wyzwolić z siebie również cele ciemne - tę klasyczną już nietzscheańską wolę mocy. Ten sens jego drogi wyznacza także mały, ledwo dostrzegalny krzyżyk zawieszony na piersiach artysty. "Portret wewnętrzny" Wojciecha Prażmowskiego został umieszczony w cyklu "Album rodzinny", cyklu, który poprzez swoją treść i formę podkreśla również znaczącą rolę oraz wpływ czasu i miejsca, w którym istniejemy. Mimo świadomości przypadkowości istnienia, rzucenia w świat, jak twierdzi Heidegger, nie przekreśla to jednak naszych wyborów. Nie zostaje nam odebrana nasza wolność i obszerny wachlarz różnorodnych możliwości poszukiwania prawdy.

Wojciech Prażmowski zdaje się także potwierdzać tę odwieczną prawdę, iż człowiek zawsze balansuje pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością, pomiędzy przeciwstawnymi rzeczywistościami, których symbolem mogą być rozpięte ramiona krzyża. "Rozdarcie" człowieka jest dla niego potwierdzeniem jego marności i skazaniem na powolne zanikanie, na powolny proces zastygania i gaśnięcia - On jest na wektorze prowadzącym do Nicości. Chce przed tym procesem obronić siebie i tworzy coś w rodzaju fragmentu zastygłej żywy, bursztynu, w których możemy przejrzeć okruchy naszej egzystencji.

Czym jest fotografia, a raczej zapytajmy, czym jest "obraz" dla Wojciecha Prażmowskiego? Wydaje się, iż to po prostu uzupełnienie klasycznej triady "rzecz-człowiek-duch", który pozwala mu na własny, bardzo subiektywny ogląd świata. Świata poddanego transformacji przez czas, lecz czas nie mający charakteru i wymiaru wyłącznie fizycznego, wobec którego jest on niezwykle nieufny. Jest to Czas mityczny, Czas symboliczny, jest to czas Pamięci, w którą artysta wkracza. Buduje on swoją własną przestrzeń, która rządzić się ma w swych założeniach własnymi prawami i regułami - wyplata z obrazów kosz Pamięci. Jego kreacyjność wypełniona jest jednak olbrzymim sceptycyzmem. Tak definiuje swoje credo artystyczne: „(...) czasami wydaje mi się, że niektóre moje fotografie już kiedyś, wcześniej widziałem. Nie wiem kiedy to było, ale są mi zaskakująco znajome i bliskie (...). Tak, jakbym "tam" był, stał w pobliżu i przyglądał się. I na potwierdzenie, że "naprawdę tam" byłem, że wszystko już kiedyś zdarzyło się - pozostało mi kilka obrazów (a właściwie ich strzępy i okruchy), które teraz przywołuję. Być może robię jedną i tę samą fotografię o przemijaniu".

Istotny staje się więc w jego twórczości fakt poszukiwania, odnajdywania w ruchu tego, co stałe. Dlatego też przemijaniu, jego ludzkiemu wymiarowi, przeciwstawia artysta czas wieczny, który symbolizowany jest w jego twórczości przez Naturę. Dokonuje aktów dekonstrukcyjnych: "rozbija" ściany muzeum w Valennciennes, "niszczy" przestrzenie fotograficznych atelier, aby wprowadzić tam przestrzeń otwartą. Poprzez te pełne dramatyzmu akty podejmuje on próbę wyzwolenia świata przedstawionego z balastu przeszłości, gdyż poprzez to działanie bezpośrednio wprowadzeni zostajemy w czas teraźniejszy, w którym

stykamy się tete á tete z tym, co czeka z niecierpliwością naprzeciw nas, czyli po prostu ze Śmiercią. Tradycja, do której odwołuje się, (poprzez obrazy świata dzieciństwa, świata historii), to próba stworzenia bazy, dla wiedzy o sobie. Jest to akt, który staje się konieczny dla niego jako artysty i jako człowieka, by w jego przekonaniu pozwolić mu na przekroczenie własnej subiektywności oraz osiągnięcie wiedzy obiektywnej.

Wojciech Prażmowski owładnięty jest ideą, niczym twórcy renesansu, iż myślenie obrazem, może odstąpić przed nami prawdę absolutną, prawdę uniwersalną. Jest to równocześnie próba potwierdzenia faktu, iż sztuka, czy też inaczej mówiąc aktywne bytowanie, to jedyne świadectwo i możliwość przekroczenia czasu ludzkiego. Takim też świadectwem aktywności ludzkiej stają się dla niego stare poźółtkie fotografie, pocztówki, reprodukcje, zdjęcia przypadkowe i zdjęcia kreowane, które uzyskują wymiar niepodważalnego dokumentu wiedzy o świecie i są potwierdzeniem swej intuicji na istnienie czegoś poza czasem egzystencji człowieczej. Każda z tych fotografii jest głosem przedłużenia swego stworzenia, to przedłużenie mgnienia życia i jednocześnie zatrzymanie na taśmie tego, co przebiegało z przerażającą szybkością. Wykorzystanie starych fotografii to podjęcie próby zderzenia własnej osobowości, dotarcia do tego, co znajduje się z tyłu - pocztówki czy też zdjęcia. To rozróżnienie przebiega na dwóch płaszczyznach. Płaszczyźnie świadomości, jak również referencji słowa i obrazu. W momencie uświadomienia sobie różnicy należy dokonać zmiany swych poglądów, aby podporządkować się wiedzy OBRAZU. Słowa nic nie znaczą, są ulotne i poddane procesowi zanikania. Ma to charakter specyficznego rodzaju doświadczenia, któremu poddany zostaje sam przedmiot, jak również nadawca i odbiorca. Ukazana zostaje w pełni Nicość. Zmienność i Przemijanie. Bo poddanie przedmiotu, poprzez zderzenie słowa i obrazu, likwiduje jego istotę, niszcząc tajemnicę - ukazuje pustkę. Nicość odległej przeszłości zostaje przeniesiona na fotografię. Nicość przeszłości uzyskuje jednak wymiar uobecnienia, świat poddany zostaje procesowi stawania się, zaznaczony poprzez ruch i jego symbole, jak np.: samolot, koń, pocztówka. To coś wiecznie wędrującego i w świadomości odbiorcy jest czymś więcej niż tylko czystym abstraktem. Należy jednocześnie podkreślić, iż Wojciech Prażmowski stara się unikać zdjęć powstałych po roku 1945, a więc zdjęć z czasów "sztucznego oddychania", jak definiował ten okres Stanisław Barańczak. Sięga do źródła, do korzeni, które wydają się już sprawdzone, a może po prostu zmitologizowane, lecz poprzez to doskonale skończone. Wynajduje tam to, co w życiu ludzkim jest najważniejsze - uczucia oraz emocje, najistotniejsze formy istnienia, których nigdy nie można przedstawić w formie zakłamanej. Serce, przedstawiane na licznych fotografiach Wojciecha Prażmowskiego, uzyskuje również wymiar twórczy, niejako archaiczny, z niego następuje impuls dla twórczości i stanowi jego warunek. Tam znajduje się moc działania, możliwość wolnej i nieskrępowanej twórczości, gdyż jak pisze Władysław Stróżewski - "twórca nie tylko może, lecz niejako musi działać". Wewnętrzna konieczność, która zostaje nierozdzielnie sprzęgnięta z wolnością, nakazuje mu podjęcie próby poszukiwania prawdy o naszym losie, "o życiu, miłości, przemijaniu, śmierci", jak stwierdził w jednym z wywiadów.

On jednak wie, że Prawda nie znajduje się na zewnątrz, nie mamy jej podanej w formie jednoznacznej - jest ona skryta, będąc żywą jest zarazem zakryta, obecna, lecz równocześnie nieobecna. Postacie, które wprowadza w swoich fotografiach, są często tylko "czymś mniej więcej", zatarte zostają ich kontury, pojawiają się w bliżej niesprecyzowanym przybliżeniu, przez co "trwają w jakimś przedziale niedookreślenia, co jest ich prawdziwą obecnością". Istotny staje się w twórczości Prażmowskiego aspekt cienia, lecz nie w sensie pejoratywnym, jaki nadał temu pojęciu Carl Gustaw Jung w odniesieniu do gorszej "części osobowości". Wydaje się, iż bardzo bliskie stają mu się zalecenia Leonarda da Vinci i jego koncepcja, która przeszła do historii pod nazwą "sfumato": *"Cień posiada większą siłę niż światło, ponieważ odbiera oświetlenie ciałom a nawet całkowicie je go pozbawia"*. Następnie dodaje Mistrz z Vinci: *"...jeśli chcesz portretować kogoś, rysuj go przy chmurze pogodzie lub pod wieczór i umieść swego modela plecami do jednej ze ścian tego podwórza. Zwróć uwagę na ulicę o zmierzchu, w dzień pochmurny na twarze mężczyzn i kobiet; ileż wdzięku mają wówczas takie oblicza. A maluj swe dzieła o zmierzchu albo w dzień pochmurny i mglisty, jest to bowiem doskonałe oświetlenie"*.

Dopełnieniem tej koncepcji staje się u Wojciecha Prażmowskiego po prostu jego biografia, jest twórcą przynależącym do pokolenia, o którym Tadeusz Nyczek, na marginesie zapisków Gombrowicza, napisał: *"Myśmy jako pokolenie startowali w zupełnie innych warunkach; tamci do wolności, myśmy od (wojennego) zniewolenia"*. Wzrasta w czasie, kiedy słowo i obraz tracą swoją wartość, stają się elementem zakrywającym prawdziwą rzeczywistość. W tej rzeczywistości prawda nie jest wcale wyraźna. Obraz i słowo nic nie znaczą, a wypowiedzenie jej bezpośrednio może być naznaczone znakiem fałszu.

Należy równocześnie podkreślić fakt, iż początek drogi artystycznej Wojciecha Prażmowskiego następuje "pod koniec wojny dwudziestotrzyletniej" jak o wydarzeniach roku 1968 napisze Adam Zagajewski. Jest więc świadkiem "wojny krótkiej jak błysk flesza" (J. Kornhauser). Sięga po aparat fotograficzny już jako osobowość ukształtowana i dojrzała, a zarazem w momencie, o którym z perspektywy historii fotografii pisze się dzisiaj, iż to ostatnie wydarzenie udokumentowane i utrwalone na kliszy fotograficznej, która później zostanie zastąpiona przez kamerę. Decyzja ta spowoduje, iż on jako człowiek natury (absolwent technikum leśnego) porzuca swoje "Państwo Konieczności" - naturę, na rzecz nowego "Państwa Wolności" - świata kultury. Te dwa światy, rozdzielone wydarzeniami w życiu osobistym Prażmowskiego, w jego sztuce, w jego fotografiach stopią się w jeden wymiar, nowego wykreowanego "Państwa Śmierci", nieustannie poddawane metamorfozom, dzięki czemu nigdy jednak nie skazanego na absolutne unicestwienie. Dla Martina Heideggera byłby doskonałym uczniem, który mógłby dotrzeć do tej tropionej przez niego całej alethei, czyli Prawdy. Aby to wyjaśnić, odwołajmy się do motto z publikacji "Drogi lasu": *"Drzewo jest dawną nazwą lasu. W lesie są drogi, które często zarastają i kończą się nagle chaszczami, w których nie postąpiła ludzka noga. To drogi lasu. Każda biegnie osobno, ale w tym samym lesie. Często wydaje się jakby jedna była podobna do drugiej. Ale tak się tylko wydaje. Drwale i leśnicy znają te drogi. Wiedzą, co znaczy znaleźć się na drodze lasu"*.

W świecie tym, który zdaje się istnieć na wiecznym pograniczu, artysta staje się z jednej strony rodzajem medium, z drugiej kreatorem. Postawa ta zakłada pewien rodzaj pasywności, jak i zarazem aktywności, staje się zwierciadłem odbijającym światło oraz czymś, co załamuje światło i przetwarza je. Nakłada przemienne warstwy ciemności i warstwy światła. Ta postawa artystyczna zakłada znowu podwójny wymiar, który zasygnalizowany został już wcześniej, a więc: swobody i niemożności, wolności i ograniczenia, przez co spoglądamy na ten świat przez pryzmat szyby, czy też jakby przez przymkniętą powiekę z wirującą w niej tzą. Medium to słabość i brak; kreator to pewność i pełnia. Z tej pozornej antynomii otrzymujemy całe cykle zdjęć, w których dominującym elementem staje się wieloobrazowość. Równocześnie spogląda na minione zdarzenia z coraz to innej perspektywy, tworząc zwielokrotniony ogląd tej samej historii. Dzięki temu zabiegowi uzyskuje znamię przyspieszenia, gdyż w całościowym zderzeniu fotografii uzyskują quasi-filmową ciągłość poprzez zestawienie pojawiającej się rzeczywistości, a także doznań oraz spostrzeżeń. Wszystko staje się płynne, nie tylko w przenośni, cały świat przedstawiony otrzymuje taki wymiar. Znamię płynności obrazu uzyskuje również autor poprzez nakładanie oraz ilościowe spiętrzenie szczegółów, tworzących coś w rodzaju katalogu, którego celem staje się rejestracja zanikającej rzeczywistości. Prażmowski nie podejmuje jednak szczególnych zabiegów mających na celu jej zhierarchizowanie. Świat tych fotografii jest otwarty, nie jest on dopełniony, gdyż tylko w ten sposób można podjąć próbę dla potwierdzenia jego realności. Jeżeli jednak możemy mówić o jakiejś formie hierarchiczności, to tylko w znaczeniu rozumienia fotografii, jako uzależnienia i próby znalezienia uzasadnienia dla swojej twórczości w szerokim kontekście egzystencji, która mimo różnorodności zabiegów ma większe znaczenie i większą rolę niż sama sztuka.

Potwierdzeniem tego stanowiska niech stanie się podjęcie aktu kreacji nowych obrazów z już istniejących, próba wyodrębnienia jednych obrazów z innych, która spowoduje, iż otrzymalibyśmy tylko luźne wizje, ulotne obrazy na wietrze, odpywające z niezwykłą szybkością. "Państwo Śmierci", które z taką pieczołowitością poddane zostało próbie ratunku - zanika. Uświadamia to nam, iż świat, z którym cały czas artysta się zmagają, jest światem wewnątrznie sprzecznym, światem istniejącym tylko i wyłącznie dzięki antynomii. Jednakże w tym świecie wszystko oczekuje na zmianę, wszystko już niedługo zniknie i będzie poddane cyklicznemu przemijaniu, które zapewne wprowadzi nowe formy. Świat przepływa obok siebie, lecz i również jakby wypływał z siebie. Ten status świata zaprezentowanego budują pojawiające się w znaczącej części prac artysty "stada brzoź", "skrzydła drzew", "płaczące wierzby" - uzyskujące w zderzeniu z innymi wprowadzonymi elementami oraz formami znak metafory, pełniące tutaj funkcję kontaminacji różnych form istnienia. Pełni przez to rolę znaku i symbolu świata, który gotowy jest do stałej metamorfozy, gdyż „*przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się niezwyknięte*” (Cz. Miłosz).

W twórczości Wojciecha Prażmowskiego możemy jednak wyodrębnić wartości, która w każdym z jego cyklów - w "Albumie rodzinnym", czy w "L'Ange Brisè" uzyskuje wartość stałą i pojawia się jako wartość niepodważalna, której wydaje się, iż czas nie jest w stanie nigdy zwalczyć. Prażmowski dokonuje wielkiej pochwały młodości, dzieciństwa, tych szczególnych i niepowtarzalnych okresów w życiu każdego człowieka. Tylko młodość jest w stanie uciec z "Państwa Śmierci", tylko ona jest w stanie zwyciężyć tego, który wydaje się zawsze zwyciężać. Odwołajmy się tutaj do bohatera filmu Akira Kurosawy "Życ" (artysty w twórczości W. Prażmowskiego posiadającego pozycję znaczącą), który w obliczu zbliżającej się śmierci, stara się uciec w stan jakiegoś zamroczenia, aby następnie jednak odkryć pustkę swego istnienia. Jest to moment przełomowy, gdyż wówczas postanawia, wbrew postępującej chorobie, przekształcić zapomnianą część miasta w ogród dla dzieci. Podejmuje pracę dla życia. Mimo towarzyszącej stale świadomości śmierci, mimo głoszenia parmenidejskiej prawdy, iż życie to iluzja, mimo świadomości, iż narodziny to - jak głosił Heidegger - zmierzanie ku śmierci, artysta poprzez eksponowanie młodości podejmuje próbę dokonania wyłomu w murze Państwa Śmierci.

Odwołanie do młodości pełni również jeszcze dodatkową funkcję, równie ważną jak "militarystyczna". To głoszenie zmysłowej urody świata. Piękno jest nierozdzielnie związane z młodością, które w jego fotografiach uzyskuje często różnorakie oblicze. Wyścannicy ciemności szybko jednak spustoszą ten świat. Czas, główny bohater tego dramatu, odnosi zwycięstwo. Większość z fotografii utrzymana jest w barwach przeszłości, a Czas otrzymuje tutaj ten specyficzny rodzaj karnacji, tak doskonale znany każdemu z nas. Dzieciństwo to niestety także kruchość, to metafora kruchości życia. W twarzach młodych postaci z fotografii Prażmowskiego odkrywamy nieogarnięte przestrzenie bólu, a w każdy potencjalny krok wpisany zostaje akt Golgoty. Momenty radości, beztraski i zapomnienia w każdej chwili mogą przekształcić się w dance macabre, któremu towarzyszyć będzie dramatyczny akt wygnania z raju.

Każdy ze szczegółów wprowadzony w przestrzeń świata fotografii powoduje, iż dokonuje się zmiana i odmiana tego, co uznawane może być za niezmiennie. Sprzeczności i antynomiczność świata rodzą się nie tylko w umyśle i oku artysty, istnieją w otaczającym nas świecie. Świat zbudowany jest z opozycji: przemijania i wieczności, skończoności i nieskończoności, życia i śmierci, jasności i ciemności. W tej dychotomii świata kryje się jednak pewien rodzaj cudu, tak jak ten opisywany w baroku przez Zbigniewa Morsztyna:

„Nowy cud widzę dziś w tak ślicznej twarzy:

Rumiany płomień pod śniegiem się żarzy.

Śniegi nie tają w ogniu a płomienie

Nie gasną w śniegu, gwałt ma przyrodzenie”.

Postacie przedstawiane przez Wojciecha Prażmowskiego, poprzez dobór i układ poszczególnych elementów, z jednej strony opierają się ulotności, nadany zostaje im ciężar istnienia, bycia, z drugiej poddane zostają zjawisku przemijania. Jak postać kobiety z "Podróży poślubnej. Jurata. 1939", uchwyconej podczas "próby latania". W tym jednym momencie wprowadzone zostaje życie i śmierć, wzlot i upadek, ona jest jak motyl, gdyż towarzyszy nam świadomość, iż niedługo nastąpi przemiana jej ciała w pył. Podobny zabieg stosuje artysta w "Matym słowniku żołnierza", lecz tutaj szereg wprowadzonych elementów nie posiada wyłączenie

znaczenia symbolicznego czy też metaforycznego. Wprowadzone w przestrzeń kreowanego obrazu nie uzyskują wymiaru symbolicznego, nie są wyrazem stanu duszy artysty, aby odstąpić zastępcy Prawdy.

Uzyskują pełnoprawny status istnienia. Wypisane równolegle obok sylwetki żołnierza wszystkie elementy jego wyposażenia - wprowadzone w podpisie w dodatkowych mutacjach językowych - ogłaszają swoje istnienie.

W tej "fotograficznej opowieści" Prażmowskiego o "Państwie Śmierci", gdzie "drugim okiem" penetruje zakamarki przeszłości, szczególną pozycję uzyskuje cykl "Muzeum w Vallenciennes". Pozycja tego cyklu podkreślona zostaje tutaj nie tylko ze względu na temat, lecz również z konieczności uwzględnienia czasu i miejsca powstania, gdyż jest on w znacznym stopniu wypadkową wieloletniej współpracy oraz przyjaźni z Pierrem Devin, postacią wyznaczającą w biografii artysty coś, co możemy określić mianem "tropu francuskiego", który wciąż wyznacza otwarty horyzont w jego twórczości. Dlatego odwołując się do zestawu tych prac i wkraczając w świat Muzeum, uzyskujący w tradycji kultury europejskiej wymiar szczególnie jako źródło niewyczerpanej inspiracji, zapis żywej pamięci, siedziba Muz, dla których matką była Mnemosyne ("pamięć, przypomnienie"), musimy również pamiętać o tym, iż być może wkraczamy w teren nasycony polsko-francuskimi doświadczeniami i wspomnieniami. Dlatego też, obok istniejącego komentarza artysty do tego cyklu, odwołajmy się do słów Paula Valery umiejscowionych nad wejściem do pałacu Chaillot w Paryżu, a przytaczanych przez Józefa Czapskiego w rozważaniach na temat istoty Muzeum: *"Od ciebie, przechodniu, zależy, czy będę grobem, czy skarbem. Czy będę milczał lub mówił, Od ciebie zależy, przyjacielu: nie wchodź tu bez pożądania."*

Czy odnalazł tam Wojciech Prażmowski skarby czy tylko groby? Nie uda się nam jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, lecz bez wątplenia, Muzeum otworzył dla siebie, stał się jego obywatelem, który w pełni zrozumiał sens istnienia tego świata. Na ten krótki czas pobytu w Vallenciennes stał się obywatelem Muzeum, przestrzeni, z której stworzył centralny punkt świata, miejsce, gdzie następuje "akumulacja" czasu. Cykl ten staje się pewnego rodzaju wariacją na temat czasu. Uczestniczymy równocześnie w skondensowanym dramacie zamkniętym w granicach formatu zdjęć. Przedstawienie tego archipelagu kamiennych postaci na tle natury może stwarzać wrażenie, iż w tym królestwie Prozerpiny wszystko nagle się poruszy, wszystko zostanie poddane przemianie. Rydwany ruszą do ataku. Jednakże szereg zdjęć powoduje, iż interpretacja natury w tym duchu jest niemożliwa.

"Kolumnada drzew i pól ogromne forum", w zderzeniu ze światem Muzeum pozwala nam na nową interpretację Natury, umożliwiającej artyście przekroczenie przewijającej się w jego twórczości dychotomii świata. Uniknięcie antynomii dokonuje się tutaj na płaszczyźnie kultury oraz natury, która uzyskuje statut wzorca. Nadane jej zostanie nowe znaczenie, nie tylko jako odwiecznej formy zmian, lecz ukazuje nam świat, który został ukształtowany na jej wzór i podobieństwo. Ten rodzaj jedności został osiągnięty kiedyś w starożytnym Rzymie, gdzie trzy symboliczne elementy kultury rzymskiej: cyrk, forum i kolumnada, połączono z trzema elementami natury: niebem, polem i gajem. *"Ta jedność natury i kultury - jak pisze Ryszard Przybylski - stworzyła człowiekowi harmonijne uniwersum i uczyniła zeń obywatela świata"*. Następnie dodaje: *"Ład Rzymu, jak ład natury, opierał się na sile i podboju. Nie było w nim miejsca na etykę biorącą pod uwagę istnienie słabych. Uniwersalne państwo nie może być moralne"*.

Rzym staje się wzorem dla człowieka, podobnie jak muzeum, w przypadku, gdy traci on kontakt z przyrodą, równocześnie wyraża swój sprzeciw wobec zagrożeń niesionych przez cywilizację. Muzeum to źródło, źródło życia, lecz opuszczenie go skazuje człowieka na niepamięć. Bliska i zarazem odległa staje się przestrzeń innego domu, w którym nie jest obywatelem świata uniwersalnego, lecz po prostu Człowiekiem.

Stawomir Magala

Bardzo żywa sztuka

[Rotterdam, 2007, tekst do katalogu wystawy Wojciecha Prażmowskiego, Varia Polskie]

„Jeśli faktycznie gnębi nas plaga fantastycznych urojeń, to najlepszą kuracją ze strony artystów byłoby spuszczenie obrazów ze smyczy, byśmy się przekonali, dokąd nas zawiodą, jeśli nas wyprzedzą. Taktyczny luz w obchodzeniu się z obrazami, który nazwałbym (...) „krytyczną idolizacją” albo „świeckimi wróżbami” może się okazać odpowiednim homeopatycznym lekarstwem na to, co nas gnębi.”[1]

Wystawy „Bardzo martwe natury” oraz „Biało-czerwonoczarne” to wydarzenia artystyczne z dziedziny fotografii artystycznej, która przeżyła zarówno cenzurę komunistycznego państwa jak i pokusy promocyjno-reklamowej medialności. Wojciech Prażmowski nie nadawał się na piewce reżimu, na inżyniera ludzkich dusz albo oczu pod dyskretną opieką zaufanych towarzyszy. Niczym Kieślowski w filmie podbił swoją prowincję w muzeum polskiej wyobraźni i przeżył końcówkę PRL-u jako krytyczny i wrażliwy artysta w dziale fotografia jako sztuka. Wojciech Prażmowski nie nadawał się na ukrytego „wmawiacza” apelującego niczym Toscani do klienckich dusz bywalców Benettona. Niczym Newton w nocnych aktach potwierdził zdolność sztuki do wykraczania poza rzemiosło nawet w najbardziej komercyjnym „genre” - fotografując dla japońskiego designera mody, Matsudy, w Kordobie i Sewilli. Na polu walki, jakim jest komunikacja, dzięki mobilnym mediom coraz bardziej wszechobecna w polu widzenia każdej poszczególniej jednostki, Prażmowskiego widać

z daleka. Polski leśnik z wykształcenia, absolwent brneńskiej szkoły fotografii twórczej, wystawia w Moskwie i Paryżu, Kijowie i Wiesbaden, Mińsku i Berlinie, Łodzi i Quebec, Tokio i Tessalonikach, Houston i Zagrzebiu, Vigo i Fryburgu, Lozannie i Kolonii, Warszawie i Nowym Jorku, Wrocławiu i Chicago, Glasgow i Odensee.

Pierwszą wystawą Wojciecha Prażmowskiego, którą przeżyłem z bliska jako krytyk i jako tropiciel śladów przemian wizualnego środowiska kulturalnego, były jego prace nadesłane na 1 triennale sztuki fotograficznej Ars Baltica, które wędrowały po Europie od 1996 do 1998 roku. Obejrzałem je na wystawie w Poznaniu, a oprócz mnie oglądali je także mieszkańcy Szlezwika-Holsztynu, Berlina, Drezna, Helsinek, Tallina, Odensee, Warszawy i Paryża. Zobaczyłem przedmioty sklejone i skonstruowane z fotografii - od portugalskiego kadeta po polskich ułanów jak z Wajdy. Od polskich uczniów na szkolnej wycieczce jak z Kantora albo Munka po wizualizację właśnie zapominanych, zacierających się wspomnień. Były to prace dojrzałe, pewne, nasycone pamięcią i wyobraźnią artysty pochylającego się nad strzępami starych zdjęć, nowych wspomnień, patetycznych póz i przyziemnego przemijania. Mateczniki narodowej, osobistej i zawodowej pamięci układały się w coś na kształt sarmackich portretów trumiennych z pietyzmem odtworzonych w zupełnie innych materiałach i kontekstach. Collage katyńskiej wigilii (deska, do której przybito zdjęcia oficerów i gałązkę jedliny) przeszył mnie grozą. Zrozumiałem, że młodszy kolega Zofii Rydet i Edwarda Hartwiga, Jerzego Lewczyńskiego i Wojciecha Plewińskiego, rówieśnik Zofii Kulik i Zbigniewa Libery, Józefa Robakowskiego i Izabeli Gustowskiej, starszy kolega Aleksandry Polisiewicz i Artura Żmijewskiego, Tomasza Kizny i Doroty Nieznalskiej, przemówił własnym głosem.

Spóźniłem się: powinienem był dostrzec Prażmowskiego wcześniej, na wystawie Stanistawskiego i Czartoryskiej w Bonn w 1994 roku („Europa, Europa - 100 lat awangardy w Europie środkowej i wschodniej”). Powinienem być go zauważyć na wystawie Fotofestu w Houston w roku 1992 („Polski album rodzinny”). Powinienem być go dostrzec na wystawie „After Man Ray” w tokijskim Striped House Museum of Art w 1990 roku. Mogłem zwrócić na niego uwagę na wystawie „Polskie spostrzeżenia” w Glasgow (1989).

Czego od nas chcą obrazy fotograficzne Prażmowskiego? Czy zostały spuszczone ze smyczy po to, byśmy ruszyli ich za sforą, tropiąc znaczenia, jakich nie podejrzewaliśmy, rzucając pierwsze spojrzenie na płaską powierzchnię jego zdjęć? Czy każdy jego obraz snuje opowieść, wciąga w głąb, zmusza do wyboru znaczeń, a jeśli tak, to jakich? W liście do Witolda Gombrowicza z 2004 roku Wojciech Prażmowski napisał, że: *„Marzyło mi się, aby narracje Trans-Atlantyku przełożyć na fotografię, i pokazać Polskę taką, jaka ona jest. Bez taryfy ulgowej, bez głaskania, bez makijażu i brylantyny. Połączenie Pornografii, i Trans-Atlantyku i Trans-Atlantyku i Pornografii.”* [2]

Prażmowski napisał list do Gombrowicza i osnuł wyprawę do miejscowości, w których rozgrywa się akcja „Pornografii” wokół tego listu. Zdjęcia z wyprawy ułożył na wystawie o Małoszycach i okolicach. Wystawie przyswieca idea „narodzin geniusza ducha z miejsc skupiających materię o wyjątkowej nijakości”. Tak określiłbym jego czujną penetrację strasznych konsekwencji płaskiej perspektywy. Penetrował je po to, by dostarczyć wizualny odpowiednik awangardowej literatury modernistycznej. Gombrowicz to symbol polskiej reakcji w „wysokiej kulturze” na wyzwanie Joyce’a, Prousta czy Manna. Tak widzimy dzisiaj Witkacego, Schulza, potem Gombrowicza. Ale w przemyśleniach nad patetyczną i tandetną, wzniosłą i biedną, „sielską, romantyczną, prowizoryczną i obrazoburczą” Polską jest coś więcej. W sztucznych ramach fotografii jest ślad aury, ponownego zaczarowania świata. Wojciech Prażmowski użył kiedyś, w prywatnym liście do mnie, określenia „złepy, szumy, ciągi”. Określenie to zdradza, że bliżej mu do „Pamiętnika z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego niż do „Opętanych” Gombrowicza. Bliżej mu do polskiej „anty-wysokiej”, „anty-heroicznej”, „antybohaterskiej” reakcji literackiej. W obszarze przeżyć do tej pory zarezerwowanych dla kultury „niskiej”, dla literatury dla „kucharek” lepiej słychać (i widać) jak rzeczywistość skrzeszy. Gombrowicz wadził się z Pimkami jako strażnikami „wysokiej tradycji” szacunku dla „zachwycającej” sztuki z romantycznego głównie kanonu. Białoszewski wadził się z „wojną na górze” (polityki, estetyki, uczuciowości) i stawał po stronie nie-heroicznych, ale codziennych i autentycznych „błędnych wzruszeń”. Bliżej Prażmowskiemu do „kieleckiej szkoły krajobrazu”, do kanonizacji przedmiotów peryferyjnych, do namiętności zrodzonych z tandety i nijakości (doprowadzonych do ekstatycznego niemal absurdu). W pewnym sensie wykorzystuje pomysły przedstawicieli „nowej rzeczowości” po to, by pokazać jak symboliczna, wyższa, religijna, patriotyczna albo prywatna ekspresja uczuciowa toruje sobie drogę przez kształtowanie nawet najbardziej topornej i przyziemnej materii. Ławeczka, ale jedno z bocznych oparcí to wycięty z drewna łabędź, który miał nadawać lekkości, uskrzydlać opuszczony skwer w małym miasteczku. Polanka w lesie, ale stoi na niej atrapa studzienki oraz soczyście zamalowana lśniącą brązową farbą drewniana kasztanka, „koń jak wypisz wymaluj”. Bezbarwne podwórko z zarygowaną stalową bramą i odrapanymi tynkami, ale w oknie kamienicy wietrzy się barwna pościel, a pomalowane na pastelowe kolory i zakopane do połowy w ziemi stare opony samochodowe zakreślają placyk zabaw z nadmuchiwanym, barwnym plastikowym basenikiem dla dzieci. Oto przyczepa samochodowa, na której plandece umocowano kopię obrazu Matki Boskiej z jasnogórskiego klasztoru ustrojoną kwiatami i gotową torować drogę pielgrzymom. Być może zresztą intencje były inne: być może właściciel firmy przewozowej zadbał o błogostawieństwo na Jasnej Górze dla przyczepy jako narzędzia pracy, którym zamierzał zarabiać na życie. Sam autor tych zdjęć, tych epifanii dnia powszedniego, pisze, że woli się udawać nad Czarną Hańczę, do wsi Okradzionów koło Olkusza, do Kołomyi albo nawet włóczyć się po rodzinnej Częstochowie niż fotografować zadbane Tiergarten w Berlinie, albo ruchliwe i uporządkowane, racjonalnie nasycone wizualną informacją metropolie świata.

Myślę, że choć nie napisał do nich listów, to bliżej mu do Munka czy Kieślowskiego (a także Koudelki i Sudka), niż do nieco oschłej uczuciowo gry Gombrowicza o własną wybitność, na użytek elit kulturalnych kształtujących gusta mas i spisy lektur w szkołach średnich (skądinąd walki prawie skutecznej, bo Gombrowicz umarł w pierwszej trójce kandydatów do literackiej nagrody Nobla).[3] Prażmowski pisze listy do Gombrowicza,

ale przedmioty oswaja jak Białoszewski albo jak Stasiuk. Z tym ostatnim łączy go upodobanie do wschodnich województw i do dawnych kresów - to nie przypadek, że pomyślano o wydaniu „Jadąc do Babadag” ze zdjęciem Prażmowskiego na okładce. Kino z miejscowości Solec Zdrój widnieje na ostatniej stronie, a w ostatnim rozdziale, w opowiadaniu, które nadało tytuł całemu tomowi, Stasiuk wspomina, że widział tam kino pod nazwą „Kino”. Prażmowski dojechał do Solca Zdroju z Częstochowy, na motorowerze marki „Komar”, gdyż fotografowanie kojarzy mu się z podróżą. Dlaczego jednak Prażmowski milczy na temat Białoszewskiego albo Stasiuka, a wymienia Felliniego, Kantora albo Bułhakowa i właśnie Gombrowicza? Dlatego, że Gombrowicz lepiej się nadaje do ideologicznego firmowania i legitymizacji sztuki w ogóle, a fotograficznej twórczości Prażmowskiego w szczególności. Prażmowski przeczytał swojego McLuhana i Kosutha i zrozumiał, że tożsamości sztuki należy bronić retorycznie (wpływ polskich elit twórczych), z pewną domieszką ontologicznej, empirycznej weryfikacji (wpływ brneńskiej szkoły fotograficznej):

„nadejście sztuki konceptualnej w latach 60-tych i 70-tych świadczy o narastaniu świadomości, że prawomocne odrodzenie praktyki artystycznej oprze się na idei, nie na wytwarzaniu. Nie mając żadnych terenów artystycznych do zajęcia, żadnej tożsamości, dzięki której mogłyby przetrwać, sztuki piękne cofają się na wyżyny, zajmując ostatnie i najmocniejsze szanse, na których potrafią się wybronić. (...) Sztuka to gest, czynność, postawa, a nie nieruchomy sztuczny przedmiot ze specjalnego tworzywa albo o wyodrębniających go cechach formalnych” [4]

Z takim właśnie podejściem do sztuki mamy do czynienia w najlepszych pracach z dorobku Prażmowskiego. Rzeczywistość objawia się niczym w nagłym przebłysku, tak, że artysta niemal znika podszyty pod rejestratora. Widz otrzymuje coś w rodzaju niewinnego, z lekką przypadkowego dokumentu. Na jednym ze zdjęć ze Świętochłowic-Lipin widzimy zielony trawnik przed typową kamienicą czynszową z czerwonej cegły. Pośrodku trawnika wznosi się gruby walec staroświeckiego słupa ogłoszeniowego zamalowany białą farbą i obdarty z plakatów. Na skraju trawnika mała dziewczynka siedzi opalając się na czerwonym kocyku. Chropowaty tynk starej kamienicy, biała falliczność sterczącego na środku trawnika słupa i niewinna poza dziewczynki, która patrzy na otoczenie z lekkiego dystansu, z boku - wszystko to oscyluje gdzieś między „Panną Nikt” a „Lolita”, między Balthusem a Hopperem, ale wszystko to zainscenizowano jak gdyby od niechcenia, jakby wyczatowano i wyczarowano zarazem cierpliwym oczekiwaniem, aż się rzeczywistość ułoży w kadrze w wyrazisty symbol. Przyłapano rzeczywistość na gorącym uczynku (dziewczynka, słup, kamienica, trawnik), na tle przygnębiająco niszczonego, zamartwego otoczenia (w oknach nikogo nie widać, przechodnie zapadli się pod ziemię, dziewczynka może się wyginać jak chce, bo i tak nikt tego nie widzi). Widz-czytelnik tego zdjęcia uświadamia sobie dopiero po chwili, że nie ma jednak do czynienia z przypadkową rejestracją scenki z życia codziennego. Staje oko w oko z wyrafinowaną kompozycją, która wciąga nas coraz głębiej w coraz bardziej oszałamiające, podniecające i nęcące gry. Kompozycja mieni się wieloznacznymi gramami barw, kształtów, skojarzeń, śladów życia. Na pozór pozbawione ludzi budynki, słupy ogłoszeniowe, trawniki, chodniki, pobielone krawężniki snują wieloznaczne, tajemnicze narracje. Szeptem i krzykiem. Prażmowski opowiada, czyli pokazuje, a my słuchamy, czyli odczytujemy, czyli oglądamy. Zmysłowego rachunku wrażeń dokonujemy z estetycznym („famiłki” zubożonych górników jako obiekt estetycznych uniesień) i społecznym (współczucie dla „innej połowy”) wyrachowaniem. Znaleźliśmy się pod wpływem sugestywnej „hipnozy” zamaskowanej jako rzeczowy raport ze skrzeczącej i ułomnej rzeczywistości. Prażmowski chciałby, żebyśmy śnili o Fellinim, Herbercie i Gombrowiczu, ale my śnimy o Demarczyk, Świetlickim i o Kieślowskim. Kiedyś Prażmowski ruszy porównywać zagłębie Rury i Śląsk, Łódź i Manchester, Gdańsk i Hawr, Częstochowę i Lourdes, Sopot i San Sebastian. Kiedyś. Na razie fotografuje kino w Solcu Zdroju, a opis tego zdjęcia dostarczony przez Andrzeja Stasiuka - „to kino na fotografii było jak wspomnienie z czasów, gdy rzeczom wystarczały najprostsze nazwy”[5] - jest hołdem złożonym przez artystę pióra (rocznik 1960) artyście aparatu fotograficznego (rocznik 1949). Hołdem zasłużonym. Przyłączam się.

[1] W.J.T. Mitchell, What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, 335

[2] Wojciech Prażmowski, Miejsca i duch miejsc. Podróż po Polsce śladami „Pornografii” Witolda Gombrowicza, Galerie Port Autonomie, Paris, Novembre - Decembre 2004, 36-37

[3] Prażmowski twierdzi, że zajął się fotografia artystyczną na widok portretu Trumana Capote wykonanego w 1961 roku w Kansas City przez Richarda Avedona (i że zatem do serca fotografii trafił przez żołądek literatury)

[4] Joanna Drucker, Sweet Dreams. Contemporary Art. and Complicity, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, 82,84

[5] Andrzej Stasiuk, Jadąc do Babadag, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2004, 314

Dariusz Bugalski

Medium (dubeltowo)

[Listopad 2011, Tekst do katalogu wystawy „Ogrody Polskie. Varia Śląskie” w Galerii FF w Łodzi]

Na zdjęciach Wojciecha Prażmowskiego są:

pomniki, obeliski, kukły, manekiny, totemy, święte obrazy i figury, idole, emblematy, relikty, ruiny, pałuby, ambaláže... Są tam także: Stęgowizna, Bytom Wirek, Matoszyce, Mokra, Chmielnik...

... oraz archetypy i symbole, a także fantazmaty i duchy poetów: Pabla Nerudy. „Taka była Hiszpania” z poematu „Hiszpania w sercu”, który powstał w czasie hiszpańskiej wojny domowej zawiera katalog miłosnych zaklęć : „*Huélamo, Carracosa, Alpedrete, Buitrago, Palencia, Arganda, Galve, Galapagar, Villalba...*”

... Babańce, Rachelany, Burbiszki, Szottany, Widugiery, Krejwiany, Becejły, Szetojnie, Opiłotoki... : to Miłosz. I Herbert: „*Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię, najeźdźco.*”

Cykle Prażmowskiego „Biało-czerwono-czarna” i „Ogrody polskie” dokumentują Polskę tuż przed jej kapitulacją w wojnie domowej (Czyli, samej przed sobą? Wygląda na to, że tak).

Te: pomniki, obeliski, kukły, manekiny, totemy, święte obrazy i figury, idole, emblematy, relikty, ruiny, pałuby, ambaláže... .. są jak białe flagi. Czasem nie ma nawet białych flag; zostały tylko puste maszty (Na polach pod Mokrą w 1939 roku furkotały na lancach biało-czerwone proporczyki).

Kilkanaście tysięcy kilometrów przejechanych samochodem i motorowerem tam, gdzie stały (i gdzieś tam jeszcze stoją): pomniki, obeliski, kukły, manekiny, totemy, święte obrazy i figury, idole, emblematy, relikty, ruiny, pałuby, ambaláže... .. apotropaiony (gr.: „magiczny przedmiot chroniący przed złem”).

Czyli: orzeł biały w roli ogrodowego krasnala, krasnoludki w bramach łódzkich i śląskich kamienic, Kościuszko (wszędzie), krzyż z girlandą plastikowych kwiatów, oczywiście Matka Boska Częstochowska, Święta Rodzina, Chrystus Frasobliwy, ale także: samolotki na patyku i Goła Baba z ręcznika, i suszące się dzinsy zwisające z okna śląskiej kamienicy-ogrodu na znak nadziei (Flaga wprawdzie nie topoce, ale „póki my żyjemy”; dopóty nas póki naszej pracy).

„Proszę pana, kiedy zaczniemy wreszcie wygrywać?” zapytał podczas edukacyjnych gier historycznych na malborskim zamku bardzo młody człowiek. Bo od Grunwaldu niedaleko do Potopu, a potem: Krasnoludki, Kościuszko, Matka Boska Częstochowska, Święta Rodzina, Chrystus Frasobliwy, Goła Baba...

„*Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię, najeźdźco.*”

Podnieśliśmy szlabany. Jurassic Park jest tuż za płotem, anteny satelitarne wypatrują Kontakt. Obcy już tu są.

S.P. Władysław Hasior urządzał u siebie na Jagiellońskiej Seanse Zgryźliwości. Napętniał magazynek rzutnika (broń miał jeszcze analogową) i ładował serię za serią slajdy z peerłowską neoawangardą wielkoprzemysłową i małopodwórkową. Ura! Pomnikowe kubiki, stożki, piramidy ku chwale którejś rocznicy Polski Ludowej oraz quasi-reklamy jajek i margaryny okraszane sloganem do rymu rozbryzgiwały się nam w oczach. Kto by pomyślał, że za paręnaście lat...

Prażmowski jeszcze zdążył: oto stojaki na szturmówki pomalowane w żywe kolorki: parafraza Duchampowskiego „Stojaka na butelki”. Nawet bilbordy (sprawdzałem w słowniku Stanisławskiego: „*bill-board* [‘bil,bo:d] s. *tablica f. ogłoszeń*” i nie mogłem zrozumieć, dlaczego amerykańskie pismo muzyczne nosi taką dziwną nazwę: „*Tablica Ogłoszeń*”? ??) się spolszczyły. Deweloperzy też, w każdym razie z nazwy, bo zachowują się często w duchu (?) darwinowskim. Pozwolą Państwo na papieroska... Oczywiście, na zewnątrz: postoiemy sobie w bramie, takiej bez krasnoludków, w kanionie u podnóża Siedziby Korporacji. Może przeciąg głowy nie urwie? Kiedyś takie opowieści miały swoją temperaturę, bo krążyły w nagrzanym od ognia powietrzu. Miały swoją ciepłotę, bo przekazywano je sobie przy stole z ust do ust: legendy, klechdy, baśnie, bajędy. Z morałem. Z Głębszym Sensem. Prażmowski zdążył sfotografować ognisko, ale już wystygłe. Choć duch się jeszcze kołatce: ktoś te uniwersalne, ponadrozbirowe ogródki z opon nadal pielęgnuj! Póki my żyjemy! Dopóty życia, póki pracy.

„*Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię, najeźdźco.*”

Dlaczego tak łatwo im poszło? Zastanawiam się patrząc na zdjęcie wozu z sianem na stronie 42 książki Williama Tuckera „*Language of Sculpture*”. Na kolejnych stronach widzimy arcydzieła Constantina Brancusiego: „*Mlle Pogany*”, „*Pocatlunek*”, „*Śpiącą muzę*”, „*Prometeusza*”... .. a na okładce „*Niekończącą się kolumnę*”, która wznosi się na wysokość 2933 cm (podaję w centymetrach, by wydawała się wyższa, ale i tak mamy wrażenie, że wwierca się w niebo). Może być manifestem minimal artu z powodu swojej modułowej struktury, ale zbudowana jest z linii i proporcji wiejskich wozów, które jeszcze gdzieś tam można w Rumunii napotkać. To dopiero początek opowieści. Król Rumunii zamówił u Artysty ku pamięci Bohaterów (bitwy z 1917 roku, w czasie której Miasto stawiało zacięty opór Najeźdźcy) cykl rzeźb. Oprócz „*Kolumny*” stoją jeszcze w Tirlu Jiu (nie licząc kamiennych siedzisk ustawionych wzdłuż parkowych alej): „*Stół milczenia*” i „*Brama pocatlunku*”. „*Kolumna*” jest daleko, na wzgórzu. Stół z okalającymi go dwunastoma kamiennymi stołkami przypomina gigantyczne grzyby, symbolizujące obecność Zmarłych. Potem jest „*Brama pocatlunku*” z niby-abstrakcyjnym motywem pary złączonej Miłością silniejszą niż Śmierć. Oś, na której stoją rzeźby Brancusiego, przechodzi przez ołtarz cerkwi Świętych Apostołów. „*Kolumna*” i tak byłaby nieskończenie piękna. Ale teraz zyskała moc. Wóz z sianem: popatrzmy na jego linie i proporcje! To on przywiózł nas pod „*Kolumnę*” Brancusiego.

Prażmowski też fotografuje piękną przydrożną ławeczkę, na której stawia się (stawiało się?) kany z zakontraktowanym (tak się kiedyś mówiło) mlekiem. Albo poobwijane z czułością kolorowymi wstążkami i bibułkami pnie drzew. Ale kiedy się jedzie przez Rumunię lub Litwę (przy okazji wystawy „Miłosz.Tutejszy” Prażmowski przemierzył ją wzdłuż i wszerz), widać, że tam coś czy ktoś tę ziemię uchronił. Nam nie pomógł ani groźnie szczerzący zęby św. Jan Nepomucen, który nie zdołał odstraszyć nawet powodziowych fal ani ambalaze, w które zamieniono Chrystusa. Święci modlą się do ściany. Anioły nie mają skrzydeł. Słup graniczny odstrasza demony. Ale las jest niedaleko. (Birnamski? A może przesadzam?) Kolorowe baloniki „witają serdecznie gości weselnych”. Drewniana koza pasie się na łące. Jak to się stało, że w miejscu, w którym nie ma nic (Miejsce z definicji jest tym, gdzie coś jest - to mógł sfotografować chyba tylko Prażmowski!) urodził się wielki Gombrowicz? Czy ludzie przyjeżdżają jeszcze na Jasną Górę w przyczepach ostnionych brezentem? Czy - jeśli tak - komuś chce się je jeszcze ustroić zielonymi gałązkami (przecież zwiędnię!)? Aha! Kwiaty są z plastiku, tak jest praktyczniej. A teraz tak dla porządku: co łączy te pomniki, kukły, manekiny, idole... .. poza tytułem wystawy?

Czy „Ogrody polskie” to uprawa mirabiliów?

W „Księżde istot zmyślonych” Borgesa mieszkają: Abtu i Anet, słoń, który przepowiedział narodzenie Buddy, Haokah, Youwarkee, koty z Kilkenny, Fasitokalón, Hochigan, Kuyata... W Otia imperialis Gerwazego z Tilbury znajdują się: owoce z Pentapolis, łącznie z Pozzuoli, faba inversa, woda, która nigdy nie wrze, jajo kruka w gnieździe bociana, ptaki rodzące się z drzew... W Etymologiach Izydora z Sewilli zaś cynodonty (tak, zgadli Państwo: „istoty, co mają kły jak pies i użębienie w dwóch szeregach”)... Wybrałem tylko najdziwniejsze z dziwności, żeby Państwa nad dziwy zadziwić.

Prażmowski zadziwia nas bardziej niż Borges, niż Gerwazy z Tilbury, niż Izydor, choć nie fotografuje, by zadziwić. Podjeżdża samochodem lub motorowerem, zatrzymuje się i pstryk: robi jedno jedyne zdjęcie, a potem odjeżdża w siną dal i odejmuje nam mowę. Ta jego ostrość widzenia skąd się bierze? Czy z okrucieństwa? Fotograf-myśliwy wycelowuje aparat w ofiarę, strzał trafia i w nas: „dubeltowo”, jak starsi powiadali. (Po co? Żeby pokazać, żeśmy jako owi sterestios, co się bez głowy rodzą?) Czy może z poczucia obowiązku grabarza relikwów, ruin, pałub...? Czy z czułości dla tych, którzy próbują uprawiać swoje/nasze ogrody, choćby i z pomalowanych na biało opon? Niewiedza gęstnieje jak ciemny las. Rozgarniam jej obłok i czuję, że widzenie Prażmowskiego jest mediumiczne: jakby robił nam portrety, fotografował nasze ciała astralne. Historyjka obrazkowa Marka Raczkowskiego pokazuje ludzika, który siedzi ze wzrokiem wycelowanym w okno. Czeką, aż nadleci latający spodek: to kwestia czasu (obrazek numer jeden). Obrazek numer dwa: Słyszemy/widzimy żonę, robiącą zadymę. W dymku: „Stefan, obiad!” On odwraca wtedy głowę, a za oknem niewidzialny... Tak: latający talerz. „Za chwilę”, odpowiada z godnością. I czeka: to kwestia czasu...

Prażmowski nie odwraca głowy. Widzi, więc i my widzimy. Jest naszym medium.

Są: dubeltowo. On i fotografia.

Dwudziestokilkuletni mężczyzna zobaczył zdjęcie Trumana Capote w - u nas mówi się: pszenno-buraczanym, w Ameryce: kukurydzianym Kansas. W Kansas wylądował Truman Capote i odtąd nic nie było już takie samo. W Kansas? Nie. W życiu Prażmowskiego? Tak. W Kansas wylądował Marsjanin i ktoś go sfotografował. Był to Richard Avedon. (Wiele lat później Prażmowski napisał doń list pełen wdzięczności, goryczy i wyrzutów równocześnie). Nie, Prażmowski nie poszedł w ślady Avedona. Nie fotografuje kosmitów, którzy spływają z nieba jak w wizji Ezechiela. Fotografia Prażmowskiego jest chthoniczna. Zastawia sidła na nasze fantazmaty, na nasze swojskie (Mogą być swojskie? A mogą być jakies inne niż swojskie?) archetypy i symbole. To tak, jakby ziemia (Strękowizna, Bytom Wirek, Małoszyce, Mokra, Chmielnik...) gorączkowała i wypacała z siebie: pomniki, obeliski, kukły, manekiny, totemy, święte obrazy i figury, idole, emblematy, relikty, ruiny, pałuby, ambalaze...

Wystarczy podjechać, zatrzymać się popatrzeć, wycelować aparat... Nastawić ostrość.

Z bezwzględnością i z czułością jednocześnie. Czyli, z miłością. Pewna pani z towarzystwa, która ponoć wiedziała co mówi, powiedziała kiedyś: „Wojtuś nadaje się na medium”.

Sprawdziło się, podwójnie: „dubeltowo”, jak starsi powiadali.
