

Fotografie do dokumentów

80 par oczu, 80 twarzy – niektóre spokojne, inne jakby wystraszone, zdezorientowane, jeszcze inne po prostu obojętne albo nawet lekko ironiczne. 40 portretów, a właściwie – 40 podwójnych portretów, bo na każdym są dwie osoby.

Ludzie w różnym wieku, o różnej płci i różnym statusie społecznym – obok siebie. Fotografowani w jednakowych pozach, z neutralnym wyrazem twarzy. Niemal identyczne odzienia, identycznie ułożone włosy. Niekiedy podobieństwo pozwala domniemywać, że to krewni. Niektórzy nie zdjęli nawet kożucha, podczas gdy inni są schludni i wystrojeni.

To „bycie obok siebie” podczas fotografowania wydaje się dziwne i pełne zakłopotania. Fotografowani nie nawiązują żadnego kontaktu ze swoimi sąsiadami. Z drugiej strony puste miejsce w kadrze świadczy, że mogli się odsunąć, a nie zrobili tego.

Co to za fotografie?

Odpowiedź jest zawarta w tytule wystawy: „Fotografie do dokumentów. Sereje. 1946”. To odbitki zdjęć fotografa V. Stanionisa z kliszy z 1946 roku. Nie są to jednak gotowe fotografie do dokumentów – to materiał, z którego miały one powstać. Na podstawie przygotowanego szablonu przecinano podwójne fotografie, kadrowano je pod lupą i wykonywano odbitki w taki sposób, żeby po odcięciu niepotrzebnego tła o wymiarach 3 x 3,5 cm. Jednak tego, o czym mówi tytuł – samych fotografii wykorzystanych do dokumentów – nie ujrzymy na wystawie. Zobaczymy jedynie powiększone zdjęcia sprzed obróbki. V. Stanionis z pewnością nie pokazałby ich nikomu, podobnie jak tych gotowych fotografii paszportowych, które stanowiły część dużego zamówienia, nie mającego nic wspólnego z twórczością artystyczną. Nie wiadomo czy V. Stanionis uważał fotografowanie za proces twórczy, czy po prostu traktował je jak pracę o charakterze artystycznym. O tym zamówieniu sam fotograf nie wspomina, mówiąc o tamtym okresie swojego życia,¹ choć wydawać by się ono mogło istotne. Pieniądze za zdjęcia na zamówienie do dokumentów i zdjęcia pamiątkowe wystarczyły bowiem na kupno domu, w którym, nota bene, urodził się później syn Stanionisa, Vytautas V. Stanionis – prawdziwy autor tego projektu.

Ale o wszystkim – od początku.

Okres powojenny, rok 1946. W okupowanej Litwie nowa władza wymienia dokumenty. W urządzonym w domu Vozbuckisa atelier V. Stanionis, który przyjechał właśnie z Olity, fotografuje mieszkańców Serejów i okolic. Zdjęcia są zupełnie standardowe, a ich wykonanie nie nastręcza fotografowi specjalnych trudności; wystarczyło światło wpadające przez okno i czyste prześcieradło na tło. Przy płótnie siadają parami: mąż i żona, ojciec i syn, siostry, bracia, sąsiedzi².

Jeszcze w okresie międzywojennym w Serejach życie toczyło się bardzo intensywnie. Była szkoła podstawowa, szkoła żydowska, sala parafialna i świetlica żydowska, apteka, kilka piekarni, sklepów, pracowało dwóch lekarzy. Działały organizacje (Lietuvos Šaulių Sąjunga (Związek Strzelców Litewskich), Jaunoji Lietuva (Młoda Litwa), Związek Litewskiej Młodzieży Katolickiej „Pavasaris” („Wiosna”)) i stowarzyszenia religijne. Spokojne, choć nie zawsze łatwe życie mieszkańców Serejów, przerwała II wojna światowa. Najpierw przez Sereje przechodziły wojska polskie, następnie zaczęła się rosyjska okupacja i odwrót Niemców. W 1941 roku Niemcy zbombardowali miasteczko. Spłonęło całe centrum, zostały tylko przedmieścia, choć dzięki staraniom mieszkańców ocalał kościół. Później Niemcy zgładzili miejscowych Żydów. Z Serejów zostały gruzy i zgliszcz³.

¹ Margarita Matulytė, „Fotografijos dokumentams: kuo čia dėtas autorius?” [w:] *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien '06*, Wilno: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006, s. 182.

² Z nieopublikowanej książki Vytautasa V. Stanionisa (2003).

³ Juozas Petrauskas, „Seirijai”, [w:] *Voruta. Lietuvos istorijos laikraštis*, 1997, nr 16.

Aby ukonstytuować swoją władzę, Sowieccy zaczęli akcję nadawania mieszkańcom obywatelstwa ZSRR. Od 1944 roku NKWD rejestrował miejsce zamieszkania i wydawał nowe – sowieckie – paszporty. W tym celu odbywało się masowe fotografowanie mieszkańców. Fotografów brakowało (szczególnie na wsiach), dlatego władza organizowała kolektywne sesje fotograficzne. Nakazem Głównego Zarządu Milicji zmobilizowano 169 fotografów z terenów Litwy Sowieckiej i 29 z pozostałych części ZSRR, w tym z terenów Ukraińskiej SRR i Białoruskiej SRR⁴.

W istocie dla większości mieszkańców Serejów nie było to pierwsze zdjęcie dokumentowe, bowiem jeszcze w czasie I wojny światowej masową paszportyzację zarządzili Niemcy. Wszyscy mieszkańcy byli zobligowani do wyrobienia paszportów i mieli obowiązek sobą stale mieć je przy sobie (w getcie, np. Żydzi nieposiadający dokumentów tożsamości byli zabijani jako pierwsi). W latach 1919-1922 niemieckie paszporty okupacyjne były zamieniane na paszporty niepodległej Litwy. W dokumentach można było wykorzystać zdjęcie z poprzedniego, wydanego przez Niemców, paszportu. (Zdjęcia w dokumentach pojawiły się na początku XX wieku wraz z upowszechnieniem się fotografii). Po dokonanej przez Związek Radziecki aneksji Litwy (1940) obywatelom zaczęto wydawać paszporty (od 1941). W latach 1944-46 sowieckie paszporty były wydawane obywatelom Litewskiej SSR, którzy ukończyli 16 rok życia⁵.

Jak wiadomo, lata powojenne były dla Serejów szczególnie ciężkie i straszne. Toczyły się walki – w okolicznych lasach aktywnie działali partyzanci. Wiele rodzin zostało wywiezionych na Syberię. Można powiedzieć, że nie było ani jednej rodziny, której w jakiś sposób nie dotknęły wydarzenia tamtych czasów⁶. Na tle tak dramatycznych okoliczności historycznych pracował Stanionis. Ludzie, którzy przychodzili się fotografować do nowych dokumentów, byli usadzani jeden obok drugiego. Często nawet nie zdążyli zdjąć okrycia. Fotografie do paszportów były wykonywane według określonych ustaleń: twarz widoczna w całości, oczy – otwarte, poza – neutralna, wyraz twarzy – naturalny, neutralne tło, zwykle oświetlenie; bez żadnych dodatkowych detali. Osoba fotografowana musiała zachowywać się w pełni swobodnie i niczego nie udawać. Na ostatecznych zdjęciach o wymiarach 3 x 3,5 cm nie pozostawał żaden znak obecności tej drugiej osoby, a film trafiał do archiwów fotografa.

W 1966 roku, po 20 latach od pamiętnego fotografowania, Stanionis zmarł. Jego syn, również Vytautas, miał wówczas 17 lat i – jak sam mówił – pstro w głowie. Archiwum ojca odnalazł około roku 1984, mając już doświadczenie w pracy fotografa. Materiał wydał mu się bardzo interesujący. Po raz pierwszy odbitki paszportowych zdjęć zrobione z filmu ojca zostały pokazane na wystawie w Pałacu Sztuk w Wilnie w 1987 roku. Później te portrety były pokazywane nie tylko na Litwie, ale także w galeriach na Łotwie, w Estonii, Polsce, Rosji, Czechach, na Słowacji, w Niemczech, Danii, Francji, Wielkiej Brytanii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Fotografie drukowano w wielu publikacjach.

Począwszy od 1987 roku, zaczyna się zupełnie nowa historia tych zdjęć. W tym czasie ma bowiem miejsce swoista reinkarnacja fotografii. Bohater jakby ten sam, te same fotografie, tylko już w innym czasie, w innych okolicznościach i interpretowane w zupełnie inny sposób. Fotografie wywołane z negatywów przez młodszego Vytautasa są niewykadrowane, z widocznymi perforacjami; eksponowane nierozcięte i powiększone. Tak dokonuje się działanie przeciwne niż to wykonane przez ojca, dzięki czemu możemy zobaczyć jak pierwotnie wyglądały te fotografie, a zarazem dowiedzieć się, w jaki sposób były wykonywane fotografie paszportowe w latach 40. ubiegłego wieku.

⁴ Praca doktorska Margarity Matulytė „Fotografijos raiškos ir sklaidos Lietuvoje sovietizavimas”, 2011, s.126.

⁵ *Asmens dokumentų istorijos apžvalga*, [w:] www.migracija.lt/index.php?1931598198 [przełączona 27-09-2013].

⁶ Juozas Petrauskas, op.cit.

Bezimiennie twarze, mające niegdyś służyć do weryfikacji tożsamości, tracą teraz swoją tożsamość i stają się swoistymi alegoriami i metaforami powojennych losów (to paradoks, bo zazwyczaj w przypadku fotografii znane jest imię fotografowanego, a nie fotografa). Gdy zmienia się kontekst, pojawiają się nowe spojrzenie, nowe odniesienia.

Równie ciekawą i wartą osobnego omówienia jest kwestia autorstwa projektu. Dotychczas funkcjonował jako dzieło V. Stanionisa lub nazwiskami dwóch autorów – V. Stanionis i V.V. Stanionisa, niekiedy tylko V.V. Stanionisa. W katalogu „Pokario Dzūkija” („Powojenna Dzūkija”) (1990) te podwójne portrety funkcjonują jako pełnoprawne prace V. Stanionisa, a nie jako roboczy materiał do paszportowych fotografii. Słowem – nie jako surowiec. Podczas wystawy „Subjektyvūs dokumentai” („Subiektywne dokumenty”) (Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie), której kuratorem był Alvydas Lukys, autorstwo przypisuje się już V.V. Stanionisowi. A Peeteris Linnapas, który przygotowywał wystawę „Borderlands” („Pogranicza”) (1993), w artykule zgłębia kwestię podwójnego autorstwa: „Nieważne czy Vytautas Stanionis przyznaje się do tych fotografii czy nie, czy uważa się skromnie za zwykłego rzemieślnika, czy za kogoś ważniejszego – mimo wszystko jest wykonawcą fotografii paszportowych. Bo jaki związek ze sztuką mają zdjęcia paszportowe wykonane w latach 1946-48, skoro wiemy, że jedynym ich celem było usankcjonowanie sowieckiej władzy?”⁷

Redaktorka kroniki fotografików z 1997 roku, Raminta Jurėnaitė przypisuje autorstwo projektu starszemu Vytautasowi i uznaje to za swoisty aksjomat. W wydanym w 2002 roku albumie Sauliusa Žukasa i Vytautasa V. Stanionisa „Vytautas Stanionis. Fotografie. 1945-1959” portrety znów znalazły się wśród innych zdjęć fotografa. Ciekawe jest, że sam V.V. Stanionis nie uświadamia sobie, że to, czym fotografie są teraz, to jego projekt. Nazywając siebie „autorem rekonstrukcji fotografii Vytautasa Stanionisa”⁸, nie rozumie, że nie rekonstruuje projektu (gdyż pokazywanie fotografii w takiej formie jak obecnie nigdy nie było zamysłem V. Stanionisa), a przenosząc fotografie w zupełnie inny kontekst, staje się autorem projektu, jako że twórcą koncepcji jest on sam. O tej serii trzeba mówić więc jako o projekcie sztuki współczesnej opartej na fotografii. W tym wypadku dziełem staje się konceptualna idea, a nie same fotografie.

Szczególnie ważna jest świadoma decyzja twórcy. W przypadku V. Stanionisa fotografie były wykonywane na zamówienie Sowietów, a projekt młodego Vytautasa wynika z osobistych inspiracji. Dokumentalne fotografie V. Stanionisa przeniesione na płaszczyznę artystyczności stwarzają zdaniem Eriki Grigoravičienė „prawdziwy mit pochodzenia »współczesnej fotografii« (i współczesnej sztuki), jej doskonały pierwowzór”⁹.

Po zdecydowanej zmianie kanonów oceny sztuki w latach 90. takie przeniesienie dokumentalnych fotografii na pole artystyczne nie wydawało się już niemożliwe. Widocznie – wraz ze zmianą kryteriów oceny – czystość formy i klarowność idei utraciły znaczenie, jakie miały dawniej. Od fotografii zaczęto wymagać nie tylko wrażeń estetycznych. Samo pojęcie *przesłania* uzupełniono i odkryto nowe sposoby jego kreacji. Zasadą współczesnej sztuki stała się dowolność interpretacji. Jeśli sobie na nią pozwalamy, dochodzimy do wniosku, że nie ma jedyne prawdziwego wyjaśnienia. Sama fotografia zaś stała się pod koniec stulecia jednym z najważniejszych sposobów artystycznego wyrazu, narzędziem dyscyplinującym wyobraźnię, pomagającym lekko poruszać się myśli, fragmentem życia, za pomocą którego można realizować dowolną koncepcję¹⁰.

⁷ Peeter Linnap, *Borderlands: Contemporary Photography from the Baltic States*, Glasgow: Streetlevel, 1993.

⁸ Z nieopublikowanej książki Vytautasa V. Stanionisa (2003).

⁹ Erika Grigoravičienė, „Kieno nuotraukos?”, [w:] archyvas.7md.lt/lt/2011-02-25/fotografija/kieno_nuotraukos.html?print [przełączana 12-09-2013].

¹⁰ Agnė Narušytė, „Kas ir kaip išsprūsta iš po cenzūros letenos: pokario fotografijos byla”, [w:] *Europos erdvė: naujausias žinios apie „Genius Loci”* (red. E. Lubyte, R. Mikšionienė), Wilno: LDM ŠDIC, AICA Lietuvos sekcija, 2004.

Uwiecznione na fotografiach twarze są dla nas wciąż reprezentantami konkretnego czasu i miejsca. Jako że na zdjęciach nie ma żadnych rozpraszających elementów, jedynymi komunikatorami pozostają twarze. Mimo że zostały zestandaryzowane, zachowują subtelne niuanse. Na artystycznych fotografiach portretowych nierzadko bywa celowo podkreślana jakaś konkretna cecha – tu ujawniają się one w naturalny sposób. Z powodu braku intencjonalnego artystycznego nacechowania uwypuklają się detale i podkreślona zostaje unikatowość fotografowanych twarzy. Moment fotografowania staje się swoistym potwierdzeniem tożsamości.

Zwyczaj na małe fotografie paszportowe nieznajomych zaledwie rzucamy okiem. Nigdy nie zastawiamy się, o czym ten człowiek myślał i co czuł. Na tej wystawie widzimy naturalnych rozmiarów ludzkie twarze znajdujące się naprzeciw nas. Przychodzi nam patrzeć tym ludziom prosto w oczy. Z kolei fotografowani patrzą na nas tak, jak niegdyś patrzyli na fotografa – Litwina wykonującego zamówienie okupanta. Na ile można mu ufać? To zarazem swój (rodak) i obcy, w pewnym sensie zdrajca, pracujący dla sowieckiej władzy. Kiedy staramy się zrozumieć związek fotografowanego z fotografem, próbujemy sami odtworzyć pozę, wyraz twarzy fotografowanego, a nawet poczuć to, co w danym momencie czuli tamci. Niektóre osoby są skupione, inne – jakby nastawione wrogo czy wręcz potępiająco, jeszcze inne – mają wyraz twarzy kpiący lub zmartwiony bądź – wręcz przeciwnie – są spokojni i ufni. Ponieważ nie ma żadnego scenariusza, żadnej gry, którą można by zaobserwować w kadrze, pozostaje jedynie konfrontacja z siedzącym naprzeciw. I chociaż obserwowanie, jak ubrani i uczesani są ludzie jest ciekawe, najważniejszą chwilą i najciekawszym doświadczeniem staje się zderzenie spojrzeń i wewnętrzne poruszenie.

Kim byli ci ludzie? Jacy byli? Jakie były ich losy? Dlaczego tak dziwnie się czujemy, patrząc na te twarze? Współczesny człowiek wygląda zupełnie inaczej niż większość fotografowanych, tak jakby niektóre cechy twarzy zanikły. A może to stworzona za pomocą obrazu metafora, mówiąca o tym jak naród litewski pozbawiano tożsamości? Wszelkie interpretacje tworzymy my sami, kolacjonując wiedzę historyczną, historie własnych rodzin i możliwe wyobrażane scenariusze losów tych ludzi. Zlewa się tu wizualne, antropologiczne i historyczne pole widzenia – tak aktualizowana jest przeszłość.

Związek V.V. Stanionisa z tymi pracami ma jeszcze jeden wymiar. Fotografie paszportowe jego ojca były dla niego intensywnym bodźcem – jego istotą była historia. Celem artysty było tę historię zrozumieć i utrwalić. Artysta zagłębia się w losy mieszkańców Serejów i ich dzisiejsze opowieści. Interesuje go stosunek ludzi do tamtych czasów. Tak samo jak w serii „Lietuva. Atsisveikinimo vaizdai” („Litwa. Obrazy pożegnalne”) próbuje uwiecznić to, co wkrótce zniknie i nigdy już nie wróci. Próbuje nawiązać kontakt z ludźmi, którzy doświadczyli fotografowania przez jego ojca (albo są ich krewnymi czy też znali fotografowanych). Sprawdzić, co to dla nich znaczy i jak to rozumieją, bądź sprawić, by nabrało znaczenia. V.V. Stanionis nieustannie próbuje w jakiś sposób inscenizować i interpretować sytuację – obrazem bądź dźwiękiem. Zebrane opowieści mają wprowadzić widzów – za pomocą dźwięku – w dziwny stan (to jakby seans psychoterapeutyczny, który ma na celu nie wyleczenie, a spowodowanie choroby). Wszystkie te działania służą artyście w stworzeniu monumentalnego, egzystencjalnego obrazu.

Ieva Meilutė-Svinkūnienė