

Dokument niesamowitego

Znam to miejsce. Mur, krzaki i śmietnik. Ale coś jest z nim nie w porządku. Wydaje się inne, niezwykle. Brak osób, reklam, jakiegoś ruchu i gwaru. Jeśli nawet pojawiają się ludzie, to zamarli w pozach, ubrani w „dehumanizujące” – pozbawiające ich indywidualnego wyrazu z jakim łączymy ubrania – robocze uniformy. Wszystko wygląda na tych zdjęciach na zastygłe w swojej formie i w sumie dość nieprzyjemne. Proste formy architektoniczne wyalienowane z rzeczywistości społecznej, ale także odstające od krajobrazu. Perfekcyjna kompozycja nie gryzie się z ogólnym poczuciem dysharmonii przedstawienia. To napięcie wyróżnia fotograficzne serie Macieja Stępińskiego, którego twórczość można określić mianem niesamowitego dokumentu, czy też trafniej „dokumentem niesamowitego”.

Dokumentalny charakter tych zdjęć nie budzi zastrzeżeń, bo choć odbiega nieco od klasycznej definicji gatunku zaproponowanej przez Griersona, to wciąż mieści się w ramach współczesnego dyskursu dokumentalnego. Przypomnijmy, autor *First Principles of Documentary*, manifeście dokumentalizmu odróżnił kroniki filmowe, filmy „tematyczne” i edukacyjne od właściwych filmów dokumentalnych. Te pierwsze, zdaniem Griersona:

...opisują, a nawet ukazują (expose), ale w sensie estetycznym rzadko kiedy coś ujawniają [...] Dopiero kiedy wyjdziemy poza (beyond) obszar zajęty przez kronikarzy, dziennikarzy i nauczycieli, wkraczamy do właściwego królestwa dokumentalizmu, w którym film dokumentalny może osiągnąć wartość sztuki.

To właśnie wyróżnia Macieja Stępińskiego i stało się udziałem nowych dokumentalistów, którzy w ciągu ostatnich dwóch dekad na dobre opanowali scenę sztuki współczesnej. Jeśli jednak podkreślić różnicę między teorią dokumentalizmu i jego praktyką w wydaniu Stępińskiego, jest to przesunięcie akcentu z treści na formę. Innymi słowy, zdjęcia nieopisane, fotograficzne weduty często pozbawione sztafażu, nie-socjologiczne i nie-antropologiczne, ale też uciekające od obowiązku utrwalania widoków istotnych miejsc i budowli symbolicznych. Zamiast tego wszystkiego – „wszystkiego”, czyli bagażu jaki wziął na siebie wraz z upływem czasu dokument – obrazy Stępińskiego zbliżają się do modernistycznych „ekwiwalentów”. Inaczej jednak niż w wypadku znanych nam z historii estetycznych, czystych zapisów współczesny sposób relacji podmiot/aparat/rzeczywistość uległ daleko idącej przemianie. Kwestionowanie podmiotu i stopniowe ulatnianie się „rzeczywistości” zbiegło się z czasem z dowartościowaniem aparatu. Aparatu rozumianego szeroko, choć nie metaforycznie, jak uczył Vilem Flusser.

Na zdjęciach Stępińskiego nie ma kobiet na plaży i papryki, pasm górskich i gejzerów, zwiewnych chmur na bezkresnym niebie, zbiorników na wodę i szybów kopalni, masowych imprez i giełd papierów wartościowych, bibliotek, ani chłodnych sal muzealnych. Miejsca, których fotograf poszukuje po to by – choć to zabrzmie staromodnie – „wyrzucić siebie” zbliżają nas do francuskiego dokumentu topograficznego (DATAR), ale przecież nie tylko. Specyfika tej produkcji polega także na

usytuowaniu autora na styku dwóch tradycji, historii fotografii: francuskiej i polskiej. Polski odbiorca doświadczy tego patrząc na serię „N-113”, podczas gdy francuski zrozumie sens tego ujęcia patrząc na kadry przywiezione z Warszawy i okolic. Przypomina to spojrzenie z ukosa: widzimy coś niby znanego, ale kształt rozpoznajemy po chwili. Myśląc o tradycji lokalnej w jakiej usytuować można twórczość Stępińskiego należy podkreślić rolę wywodzącego się z awangardy nurtu dokumentalnego, który kwestionował powstające pod wpływem niemieckiej *Heimatt fotografie* widoki akcentujące narodową specyfikę pejzażu. Od wczesnych zdjęć Zbigniewa Dłubaka, przez prace Zygmunta Targowskiego, a później całego nurtu „fotografii socjologicznej” (nazwa, co ciekawe zaczerpnięta przez Urszulę Czartoryską od Pierre Bourdieu), po „fotografię elementarną”. O ile „socjologom” przewodzi w jakiejś mierze Zofia Rydet, to „elementarystów” do dziś dnia inspiruje twórczość innego fotografa o polsko/francuskim zacięciu, mianowicie Bogdana Konopkę. Wyzute ze znaków, które by je cumowały do rzeczywistości, fotografie Stępińskiego kwestionują charakterystyczne dla „nowych topografów” skupienie uwagi na konkretnym miejscu i czasie, tu i teraz fotografii. Bardziej uzasadnione wydaje się przywołanie tradycji konceptualnych użytków fotografii.

Na tym tle lepiej można dostrzec specyfikę pracy Stępińskiego, przedstawiciela nowego pokolenia w fotografii polskiej, ale także europejskiej. Z pewnością, powstałe we Francji i Polsce fotografie są opowieścią o alienacji, o utracie podmiotowości, czy też właśnie jej przemieszczeniu (w miejsce aparatu, chciałoby się powiedzieć za Flusserem). Pozbawione jakichkolwiek znaków obrazy przestrzeni wprawiają w nastrój melancholii.

Chociaż miejskie peryferie Stępińskiego mogą równie dobrze należeć do Turynu, Poznania, Arles lub niewielkiego miasteczka we wschodnich Niemczech, to jednak rodowity Warszawiak rozpozna w nich konkretne miejsca nasycone historycznymi znaczeniami (jak w wypadku schodów prowadzących na Most Gdański, niegdyś dumy modernizującego się PRL, czy okolic Uniwersytetu położonego na warszawskiej skarpie). Zbliżyliśmy się do rozpoznania, odczytania i znów się gubimy – proces percepcji nie może być domknięty. Zdjęcia – poza stroną formalną – łączy widmowa postać artysty, która, jak domniemy, właśnie tam, czyli „gdzie indziej”, była. Dociekliwym zawsze pozostaje przyroda, która pozwala domyślać się przynajmniej regionu geograficznego, gdzie zdjęcie zostało wykonane. Postawa detektywa z pasją śledzącego spojrzenie oraz deszyfrującego intencje fotografa wydaje się uprawniona i przywołuje na myśl słynne porównanie Waltera Benjamina paryskich zdjęć Eugène’a Atgeta do śladów z miejsca zbrodni. Choć projekt Stępińskiego bez wątplenia wpisuje się w tradycję atgetowską właśnie, to popełniona (lub nie) zbrodnia ma charakter czysto fantazmatyczny. Artysta nie dokumentuje – inaczej niż Atget – określonej przestrzeni modernizującego się miasta, lecz sytuujące się na obrzeżach globalizujących się miast „nie-miejsca”. Choć wprowadzone nazwisko Benjamina sugeruje polityczną, a nawet materialistyczną interpretację fotografii Stępińskiego, to teza o zaangażowaniu autora w sprawy świata wydaje się trudna, jeśli w ogóle możliwa do obrony. Jeśli możemy mówić o politycznym kontekście wypowiedzi autora, to jest to polityka jednostki względem świata, próba osiągnięcia stopnia zero polityki. Innymi słowy, tym różni się *Loop* od Paryża Atgeta, czym różni się wyobraźnia od polityki.

Zasygnalizowane na początku tekstu pojęcie „niesamowitości” powraca pod koniec na zasadzie pętli (*loop*), w którą próbujemy schwytać postać autora. Wyprowadzone z terminologii psychoanalitycznej, konkretnie z post-freudowskiego, lacanowskiego słownika *das Unheimliche* pozwoli lepiej uchwycić specyfikę tej wydawałoby się dość prostej, niezbyt długiej, ale już dojrzałej twórczości. Wydaje się, że tajemnicze *je ne sais quoi*, nieuchwytnie „coś” czyniące zwykły przedmiot wzniosłym – coś, co Lacan nazwał *l'objet petit a* polega w fotografiach Stępińskiego na braku raczej niż naddatku (zwyczajowo opisuje się „coś” jako drobny element, dodatek jak błona między palcami ufoludków, którzy podszywają się pod ziemian w filmach S-F). Niesamowity jest właśnie usunięty fragment rzeczywistości, który sprawia, że zdjęcia nas wciągają, że przyglądamy im się zaniepokojeni poszukując „czegoś”. Trochę tak, jakby oczekując od fotografii Barthesowskiego *punctum*, którego poszukiwaniem, tropieniem z lubością zajmują się krytycy fotografii, a którego – o zgrozo – w zdjęciach Stępińskiego nie znajdują. Odjęcie raczej niż naddatek, samoograniczenie patrzącego jest ciekawym zabiegiem, jeśli uświadomimy sobie, że wszyscy za czymś gonią. Dlatego zdjęcia Stępińskiego niepokoją, ale też dają poczucie ulgi, oddechu, bo na nich pościg zamiera, staje się bezsensowny. Można znów spokojnie – i tak *po prostu* – oglądać fotografię. Oglądać bez końca, można powiedzieć, w pętli.

Adam Mazur