

Adam Mazur

historyk sztuki, adiunkt na Wydziale
Sztuki Mediów Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu, redaktor
naczelný magazynu „BLOK”.

W stronę historii fotografii środkowoeuropejskiej

Po śmierci Piotra Piotrowskiego historia sztuki polskiej skarłała. Trudno ocenić, czy bardziej doskwiera brak inicjowanej przez autora Znaczeń modernizmu debaty światopoglądowej, czy cisza wokół propozycji badawczych Piotrowskiego. Wśród rozlicznych kierunków badań pozostawionych przez Piotra Piotrowskiego do rozwinięcia kolejnym pokoleniom badaczy szczególnie pociągające wydaje się przekraczanie wąskich, narodowych ram, w jakich funkcjonuje w przeważającej mierze dyskurs dyscypliny. Temat historii fotografii środkowoeuropejskiej pojawił się w prywatnych rozmowach towarzyszących publicznej dyskusji wokół książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jałty*¹. Kwestia „fotografii w cieniu Jałty” stanowi punkt wyjścia niniejszego tekstu, który jest próbą nawiązania krytycznego dialogu z dziełem Piotrowskiego, który w swojej przełomowej książce niemal całkowicie pominął fotografię, sprowadzając medium do przezroczystego, dokumentalnego zapisu wystaw sztuki i działań artystycznych. Lektura Piotrowskiego, jakkolwiek „antyfotograficzna”, wydaje się dla tematu istotna choćby przez pokazanie ograniczeń narodowych narracji historyczno-artystycznych, czy rewizję dotychczasowych relacji peryferia–centrum². Przesunięcie uwagi na margines, jako poznawczo ciekawszy

» 1 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005. Grzegorz Borkowski, Izabela Kowalczyk, Adam Mazur, Luiza Nader, Bożenna Stokłosa, „Jałta” i cień awangardy. Dyskusja redakcyjna wokół książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jałty*, „Obieg” <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5705> [dostęp: 5.02.2018].

» 2 Podobną perspektywę prezentują badacze zajmujący się literaturą, kulturą i polityką. „Europa Środkowa pozwala poszerzyć kąt widzenia i wyjść poza granice narodowe. W tym sensie przeszłość może być rozważana z szerszej perspektywy, należy się odważyć na spojrzenie sięgające poza swojski, znany świat. Stawia nas to wobec wyzwania, jakim jest koncepcja Europy, ciągle aktualna i jednocześnie nieuchwytna. I właśnie pragnienie ograniczenia pytań jedynie do części środkowej kontynentu pokazuje, że wciąż jesteśmy bardzo daleko od możliwości zdefiniowania tego, czym w ogóle jest Europa, i zaakceptowania jej różnorodności”, S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, tłum. R. Sasor, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 11.

od uniwersalistycznej perspektywy obecnej w centrum nie oznacza dla Piotrowskiego utraty krytycznego dystansu do opisywanych dzieł i wydarzeń. Przeciwnie, pozycja świadka i uczestnika, a także zaangażowanego krytyka sprawiała, że Europa Środkowo-Wschodnia stawała się w trakcie lektury miejscem pasjonującej dyskusji o polityce, wolności i sztuce współczesnej. Na wstępie warto podkreślić, że kluczowe dla ujęcia Piotrowskiego relacje, nierzadko osobiste, pomiędzy artystami i środowiskami z poszczególnych państw sowieckiego bloku istniały również w świecie fotografii³. Nieprzypadkowo istotną rolę w regionie odgrywała redagowana przez Zbigniewa Dłubaka i Urszulę Czartoryską polska „Fotografia”, redagowane przez Daniełę Mrázková czeskosłowackie „Revue fotografie”⁴. Nie bez znaczenia były wspólne plenery i wystawy, nie tylko w ramach oficjalnego życia artystycznego, fotografów z państw bloku wschodniego⁵. Temat wspólnej historii „w cieniu Jałty” powraca w prywatnych rozmowach z fotografami pamiętającymi tamte czasy: Algirdasem Šeškusem, Romualdasem Pożerskisem, Borysem Michajłowem, Antanasem Sutkusem, Vaclavem Mackiem, Pavlem Banką, Vladimirem Birgusem, Viktorem Kolařem, Zsuzsą Uj, Dorą Maurer, Getą Bratescu, Antanasem Macijauskasem, Romanem Piatkovką, Ulrichem Wüstem.

Choć dotychczas fotografia środkowoeuropejska „w cieniu Jałty” nie była przedmiotem osobnych badań, to można wskazać szereg kuratorskich i badawczych intuicji, które z jednej strony zahaczały o temat, podejmując kwestie szczegółowe, z drugiej zaś – przedstawiały go jako fragment większej całości⁶. Jednym z ciekawszych opracowań tematu wydaje się w tym kontekście wystawa i towarzysząca jej publikacja *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century* pod redakcją Kate Bush i Marka Sladena⁷. Wprawdzie tematem opracowania jest fotografia

» 3 P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 9-36.

» 4 P. Bąkowski, A. Ciastoń, Miesięcznik „Fotografia” 1953-1974, [książka towarzysząca wystawie pod tym samym tytułem (10 listopada 2017–29 stycznia 2018)], Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2018; K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Fundacja Archeologia Fotografii, Fundacja Nowych Działań Bęc Zmiana, Warszawa 2014; E. Pluhařová-Grigienė, *Daniela Mrázková and Revue fotografie*, „In the Darkroom” data? Numer?, <http://inthedarkroom.org/daniela-mrzkov-and-revue-fotografie> (dostęp: 5.02.2018).

» 5 J. Pátek, *Ve stopách legendy: Okolnosti, instituce, osobní vztahy, teoretické koncepce*, w: Jan Svoboda: *Nejsem fotograf*, katalog wystawy, red. R. Koryčánek, J. Pátek, 20 listopada 2015–21 stycznia 2016, Moravská galerie v Brně, Brno 2015, s. 26-35.

» 6 Np. międzynarodowa konferencja w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie pt. *Odkrywanie „peryferii”. Historie fotografii w Europie Środkow-Wschodniej* (31 maja–1 czerwca 2016) i konferencja w *Shaping Identities, Challenging Borders. Photographic Histories in Central and Eastern Europe*, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences in Prague, Praha (9-11 maja 2017).

» 7 *In the Face of History. European Photographers in the 20th Century*, red. K. Bush, M. Sladen, Black Dog Publishing, Barbican Art Gallery, London 2006. Wystawa kuratorowana przez redaktorów książki prezentowana była w Barbican Art Gallery od 13 października 2006 do 28 stycznia 2007.

i historia w XX wieku, lecz ponad połowa zebranego materiału dotyczy właśnie okresu zimnej wojny. Innymi słowy, to właśnie „cień Jałty” preposteryjnie określa intymną i niebezpieczną relację fotografii i historii europejskiej w całym wieku XX. W rozdziale *East and West: Cold War 1945-1989* z klasyką zachodniej fotografii, głównie dokumentalnej, zestawiono Borysa Michajłowa, Viktora Kolařa, Michaela Schmidta i Intę Ruka⁸. W ujęciu Bush i Sladena istotne jest również akcentowanie autonomicznego charakteru fotografii zarówno względem sztuki, jak i historii. Co ciekawe, kuratorzy podkreślają paralelę między historykiem i fotografem, w swojej pracy łączących elementy subiektywne, przy jednoczesnym dążeniu do obiektywności świadomie konstruowanej narracji⁹. Związek z historią, zarówno tą wielką, dotyczącą totalitaryzmów i wielkich wydarzeń XX wieku, jak i osobistą, mikrohistorią, jest tym, co poza aspektem technicznym i estetycznym pozwala wyróżnić istotną z punktu widzenia współczesności fotografię. Związek fotografii z historią, podkreślany przez kuratorów londyńskiego Barbican Art Gallery, przywodzi na myśl zaproponowane przez Haydena White’a pojęcie „historiofotii”¹⁰. Autorowi *Metahistory* zależało na uchwyceniu specyfiki procesu historycznego poprzez bliski kontakt badacza z dziełem filmowym. Pytanie, czy medium służącym jako użyteczny artefakt w badaniu historii może być również fotografia? Jeśli tak, to być może lepiej byłoby pisać nie o „historiofotii”, lecz „historiofotografii”. Wydaje się, że tylko w fotografii jest możliwa tak głęboka integracja komunikatu wizualnego (dokumentu o walorach artystycznych) z polityką i wydarzeniami organizującymi życie wspólnot. *In the Face of History* wprawdzie nie dotyczy relacji pomiędzy twórcami i środowiskami, lecz – nieprzypadkowo, jak się wydaje – kuratorzy wybrali artystów, których biografie obfitują w pełen napięcia i zwrotów akcji materiał (oprócz wspomnianych wcześniej są to obecni w innych rozdziałach m.in.: André Kertész, Brassai, Jitka Hanzlová, Henryk Ross). Wśród artystów jest również szereg postaci, dla których nie tylko doświadczenie zimnej wojny było ważne, lecz równie istotne było bycie w cieniu historii. Dobrym przykładem jest Josef Sudek, którego zdjęcia umieszczono w rozdziale o drugiej wojnie światowej¹¹. Sudek w pierwszej wojnie, walcząc w wojsku C.K. Monarchii na froncie włoskim, stracił prawą rękę, fotografią zainteresował się w szpitalu dla weteranów, już w wolnej Czechosłowacji, swoje najważniejsze cykle rozpoczął podczas okupacji hitlerowskiej, a kończył w czasach stalinowskich.

» 8 *Ibidem*, s. 102-190.

» 9 *Ibidem*, s. 11-13.

» 10 H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Przeszość praktyczna*, pod red. E. Domańskiej, tłum. J. Burzyński, A. Czarnaacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik i in., Universitas, Kraków 2014, s. 255-266.

» 11 *In the Face of History*, s. 68-75.

Co ciekawe, również Piotr Piotrowski w *Awangardzie w cieniu Jałty* odnosi się do historii regionu z okresu wojny i międzywojnia. Ten trop interpretacyjny sugeruje bogata literatura dotycząca przedwojennej awangardy i przykłady potężnych wystaw dotyczących tematu, z Europy, Europa Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhaus na czele¹². Jednak Piotrowski – być może w trosce o spójność tematu własnych badań – odrzuca podobne obejmujące cały wiek XX ujęcia¹³. „Dyskusyjna jednak wydaje się absolutyzacja przyjętych w Jałcie podziałów i rozciągnięcie jej na okres >przedjałtański< – pisze. – Niewiele można znaleźć historycznych argumentów, aby mówić o Europie sprzed II wojny światowej w kategoriach Wschód–Zachód, który to podział został ukształtowany dopiero w jej wyniku”¹⁴. Jakby tego było mało, poznański historyk sztuki brutalnie deprecjonuje inicjatywę Stanisławskiego i Brockhaus, nazywając ją „koniunkturalnym założeniem kuratorskim, dyktowanym sytuacją polityczną, w ramach której Europa, Europa była pokazywana, a więc końcem zimnej wojny”¹⁵. Z perspektywy współczesnej, również w kontekście badań nie tylko nad sztuką awangardową, lecz przede wszystkim literaturą, wydaje się, że relacje między artystami i środowiskami artystycznymi w okresie dominacji sowieckiej w Europie Środkowo-Wschodniej nie byłyby zapewne tak intensywne, gdyby nie głębokie zakorzenienie w przeszłości. Nawet jeśli podział na Wschód–Zachód uznać za rezultat ustaleń jałtańskich (jakkolwiek mając w pamięci, że cień komunizmu sowieckiego padł na Europę ćwierć wieku wcześniej), to dużo trwalsza i ciekawsza poznawczo od narzuconej przez Stalina geopolitycznej dialektyki wydaje się tożsamość środkowoeuropejska¹⁶. W kontekście kluczowej dla tożsamości regionu debaty wywołanej przez Milana Kunderę w 1984 roku wydaje się, że już w epoce dominacji sowieckiej właśnie Europa Środkowa jako kategoria była używana do opisu ówczesnej rzeczywistości geopolitycznej i jej konsekwencji dla kultury¹⁷. Być może z tego faktu wynika przesunięcie, jakie dokonuje się w badaniach inspirowanych postawą badawczą Piotrowskiego, czego wyraźnym sygnałem jest już sam tytuł monografii Klary Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art*¹⁸. Cokolwiek sądzić

» 12 *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa*, katalog wystawy Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, red. Ch. Brockhaus, R. Stanisławski, Bonn 1994. Wystawa eksponowana była od 27 maja do 16 października 1994.

» 13 P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 19-22.

» 14 *Ibidem*.

» 15 *Ibidem*, s. 21.

» 16 Por. S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*.

» 17 M. Kundera, *Zachód porwany* albo *tragedia Europy Środkowej*, [w:] F. Bondy, János Kis, M. Kundera, G. Nivat, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Zachód porwany. Eseje i polemika*, Wydawnictwo Oświatowe BiS, Wrocław 1984, s. 3-20.

» 18 K. Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, I.B. Tauris, London-New York 2014.

o dynamice dyskursu dotyczącego awangardy artystycznej, to w kontekście fotografii środkowoeuropejskiej istotne są pytania o funkcjonowanie tego subpola produkcji kulturowej przed i po okresie opisanym przez Piotrowskiego¹⁹. Jak sugeruje wspomniana już pozycja *In the Face of History*, również w przypadku fotografii mamy do czynienia z dyfuzją zachodzącą pomiędzy historycznymi epokami, nurtami i artystycznymi postawami. Oddzielenie całego obszaru oraz historycznej epoki „żelazną kurtyną” wydaje się uwodzicielsko purystycznym, ale też nieprzystającym do realiów historycznych zabiegiem²⁰.

Ważną rolę w rozwoju dyskursu historycznego dotyczącego fotografii środkowoeuropejskiej odgrywa również publikacja *History of European Photography 1900-2000* wraz z towarzyszącymi premierze kolejnych z sześciu tomów dyskusjami i konferencjami²¹. Przedstawiając w osobnych rozdziałach historię fotografii państw współczesnej Europy od Albanii i Bułgarii przez Islandię, Norwegię aż po Rosję i Ukrainę, opracowanie najciekawsze wydaje się właśnie wtedy, gdy przedmiotem opisu nie są dobrze rozpoznane narracje francuska czy brytyjska, lecz te, uznawane do tej pory za marginalne. Jednocześnie, przez związek z historią powszechną to właśnie rozdziały poświęcone państwom Europy Środkowej nie tylko angażują najbardziej poprzez nowy i nierzadko drastyczny materiał ikonograficzny, lecz wymagają największego skupienia i wysiłku, by nie pogubić się w losach bohaterów oraz tożsamości miejsc, przez które wiedzie ich droga. Praca skupionego wokół Środkowoeuropejskiego Domu Fotografii w Bratysławie (znanej również pod historycznymi nazwami niemiecką Pressburga i węgierską Pozsony) zespołu kierowanego przez Vaclava Macka zmusza do zadania niewygodnych pytań o tożsamość fotografów tak ważnych choćby dla Polski, jak Jan Bulhak. Poznając historię fotografii białoruskiej, litewskiej czy rosyjskiej, uważny czytelnik napotyka tego samego autora, którego nazwisko zapisane było w odmienny sposób, podobnie jak miejsce narodzin i pracy²². Urodzony w Cesarstwie Rosyjskim, na terenach dzisiejszej Białorusi, polski szlachcic poświęcił najlepsze lata swojego życia na fotografowanie Litwy, a w szczególności Wilna, które w ciągu pierwszej połowy XX wieku było w różnych okresach pod władzą

» 19 *Europa, Europa*.

» 20 Por. T.G.. Ash, *Czy istnieje Europa Środkowa?*, [w:] *idem, Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, przeł. A. Husarska, Polonia, London 1990.

» 21 *The History of European Photography 1900-1938*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2010; *The History of European Photography 1939-1969*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2014; *The History of European Photography 1970-2000*, t. 1-2, red. V. Macek, Central European House of Photography, FOTOFO, Eyes On, Bratislava-Vienna 2016.

» 22 *Ibidem*.

rosyjską, pruską, polską, hitlerowską, sowiecką, litewską²³. Uznawany potocznie za ojca polskiej fotografii artystycznej Bułhak jest jednym z wielu przykładów tożsamościowych dylematów i środkowoeuropejskiej wielości w jedności. Podobne, podstawowe problemy z ustaleniem, kto jest kim w *History of European Photography*, dotyczyły fotografów tak znanych, jak m.in.: Laszlo Moholy-Nagy czy Martin Munkacsi (pojawiający się jako bohaterowie rozdziałów węgierskiego i niemieckiego, a w domyśle także amerykańskiego), Władysław Bednarczyk (Polska i Ukraina), Francois Kollar (Czechosłowacja i Francja) czy Robert Capa (Węgry, Francja, Hiszpania i znów Stany Zjednoczone)²⁴. Sztywne podziały wyznaczane przez granice państw narodowych znów – tym razem manifestując się w postaci rozdziałów wielotomowego opracowania – dzieliły życie i twórczość poszczególnych artystów, bardziej zaciemniając niż rozjaśniając historię. Opracowanie zespołu Macka jest problematyczne, ale też inspirujące w kwestii znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy można uwolnić się od ciężaru, który sprawia, że świetni, kosmopolityczni i na wskroś środkowoeuropejscy fotografowie retrospektywnie poddawani są „nacjonalizacji”. Szczególnie dotkliwie jest to w przypadku środkowoeuropejskich Żydów, prześladowanych przez ogarnięte falą antysemityzmu nacjonalistyczne reżimy, a po śmierci uznawanych za fundamenty narodowo-historycznej narracji²⁵.

W kontekście refleksji nad przedwojenną fotografią Europy Środkowej fundamentalne znaczenie mają wystawa i książka Matthew S. Witkovsky'ego *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*. Monografia poświęcona jest szeroko rozumianej nowoczesności między pierwszą i drugą wojną światową. Przy czym badania Witkovsky'ego, zakorzenione w epoce Habsburgów, Hohenzollernów i Romanowów, kończą się otwarciem na porządek jałtański²⁶. Jakkolwiek wystawa Witkovsky'ego nigdy nie trafiła na kontynent, to książka uzmysławia gęstość i powszechność relacji artystycznych pomiędzy środkowoeuropejskimi fotografami. Z perspektywy amerykańskiego badacza naturalne jest włączenie do narracji historycznej

» 23 M. Matuytė, A. Narušytė, *Camera obscura. Lietuvos fotografijos istorija 1839-1945*, Vilnius dailės akademijos leidykla, Vilnius 2016, s. 200-297.

» 24 *The History of European Photography 1900-1938*.

» 25 *Eyewitness. Hungarian Photography in the Twentieth Century*. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi, katalog wystawy, red. P. Baki, C. Ford, G. Szirtes, Royal Academy of Arts, 30.06-2.10.2011, London 2011, s. 168.

» 26 M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*, katalog wystawy National Gallery of Art, Washington 2007. Wystawa kuratorowana przez Witkovsky'ego pokazywana była od 10 czerwca do 3 września 2007. Później również w Solomon R. Guggenheim Museum, New York (12.10.2007-13.01.2008), The Milwaukee Art Museum, Milwaukee (9.02.-4.05.2008), The Scottish National Gallery of Modern Art, Liverpool (7.06.-31.08.2008). Więcej o wpływie propozycji przepisania geografii fotografii w regionie przez Witkovsky'ego zob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Fundacja Sztuk Wizualnych, Warszawa-Kraków 2009, s. 56-61.

wybitnych fotografów epoki, przekraczających dosłownie i w przenośni granice narodowe, jak: André Kertész, Brassai, Mojżesz Worobiejczyk, Roman Vishniac, John Heartfield czy El Lissitzky. Szeroko rozumiana idea nowoczesności jest tu spoiwem historycznej narracji, przedmiotem refleksji i poszukiwań artystów o czasem skrajnie odmiennych poglądach na sztukę (i politykę).

Czym zatem jest fotografia środkowoeuropejska? Skąd się wzięła? Jaka jest specyfika jej historii? Jeśli do tej pory, nie funkcjonowała jako autonomiczna narracja historia fotografii środkowoeuropejskiej, to nie znaczy, że poszczególne obrazy, autorzy i archiwa pozostawione były same sobie. Zwykle o wartości i losie tych fotografii decydowano gdzie indziej. Poddając refleksji stan badań nad tematem, należy wspomnieć o kanonicznych opracowaniach historii fotografii światowej (czytaj: zachodniej). W trwającym od dwudziestolecia XX wieku procesie pisania historii fotografii światowej (czytaj: zachodniej) fotografia środkowo- i wschodnioeuropejska ma funkcję dopełniającą, potwierdzającą, a kiedy trzeba – kontrpunktującą zasadniczą linię narracyjną. W dominujących w dyskursie dyscypliny, czyli anglosasko-francuskich opracowaniach od Beaumonta Newhalla²⁷ i Helmuta Gernsheima²⁸ przez Michela Frizota²⁹ do Waltera Guadagniniego³⁰, Juliet Hacking³¹ i Mary Warren Marien³², znaleźć można wzmianki dotyczące fotografii sowieckiej (zwykle konstruktywistycznej, rzadziej socrealistycznej) oraz niemieckiej z czasów Republiki Weimarskiej (Bauhaus i Neue Sachlichkeit). Co ciekawe, ten model z niewielkimi, będącymi rodzajem ukłonu w kierunku lokalnego odbiorcy uzupełnieniami powtarzają niemieccy historycy, jak: Boris von Brauchitsch³³, Bernd Stiegler i Felix Thürlemann³⁴ czy Wolfgang Kemp³⁵, ale też rosyjscy – Walerij

» 27 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, The Museum of Modern Art, New York 2012.

» 28 H. Gernsheim, *Origins of Photography*, Thames and Hudson, London 1982; idem, *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*, Thames and Hudson, London 1988; A. i H. Gernsheim, *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco 1969.

» 29 *A New History of Photography*, red. M. Frizot, Könemann, Köln 1998.

» 30 *Photography*, t. 1-4, red. W. Guadagnini, SKIRA, Milano 2010-2013.

» 31 *Photography the Whole Story*, red. J. Hacking, Thames and Hudson, London 2012.

» 32 M. Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, Laurence King Publishing, London 2002.

» 33 B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał i B. Tarnas, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004.

» 34 B. Stiegler, F. Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Reclam, Stuttgart 2016.

» 35 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2014.

Ctigniejew, Aleksandr Lipkow³⁶, i polscy badacze – jak Lech Lechowicz³⁷. Uwagę zwraca nieobecność w tej narracji fotografii dziewiętnastowiecznej z regionu oraz doświadczenia komunizmu i postkomunistycznej transformacji. Brak fotografii środkowoeuropejskiej sprzed pierwszej wojny światowej można tłumaczyć nagłym końcem rządzących regionem imperiów. W momencie, kiedy badacze francuscy i anglosascy konsolidowali i opisywali kanon fotografii, nie istniało żadne z mocarstw tworzących rdzeń środkowoeuropejskiej polityki: pruska II Rzesza, Carska Rosja ani C.K. Monarchia. Właściwie nie było już o czym pisać, a szczegółowe badania nad historiami państw i narodów, które pojawiły się po rozpadzie starego porządku, dopiero miały się rozwinąć z czasem. Proces dodatkowo został spowolniony wybuchem drugiej wojny światowej, rozbiem Niemiec oraz zimną wojną. Fotografia epoki przed 1918 rokiem fragmentarycznie przejęta została przez historiografie narodowe, podkreślające osobność i wyjątkowość raczej niż wspólnotę doświadczenia dziewiętnastowiecznej Europy Środkowej³⁸. Na tym narodowym modelu oparte są również współczesne opracowania z wiodącym, przywołanym już wcześniej przykładem pisanej w drugiej dekadzie XXI wieku sześciotomowej historii fotografii europejskiej Vaclava Macka³⁹. Przy czym rozpoczynająca się w 1900 roku opowieść od razu wpisana jest w rozdziały narodowe dopasowane do panującego w drugiej dekadzie XXI wieku porządku geopolitycznego i choć czasy carów oraz cesarzy są wzmiankowane, to nie poświęcono im osobnej uwagi⁴⁰.

Nieobecność fotografii z czasów dominacji sowieckiej w regionie w klasycznych opracowaniach tematu tłumaczy „żelazna kurtyna”. Musiały minąć dwie dekady od rozpadu Związku Radzieckiego, by możliwe były wystawy, takie jak *In the Face of History*, by do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku czy TATE Modern w Londynie zaczęły trafiać zdjęcia wykonane w Europie Środkowej po 1945 roku⁴¹. W dru-

» 36 В. Стигнеев, А. Липков, *Мир Фотографии*, Planeta, Moskwa 1988.

» 37 L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. I, 1839-1939, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.

» 38 Np. historia fotografii austriackiej: T. Starl, O. Hochreiter, *Geschichte der Fotografie in Österreich, Verein zur Verarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bad Ischl 1983; A. Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte-Entwicklungen-Protagonisten 1890-1955*, Metroverlag, Wien 2013.

» 39 *The History of European Photography 1900-1938; The History of European Photography 1939-1969; The History of European Photography 1970-2000*.

» 40 *Podobnie z III Rzeszą. O niekonsekwencji redaktorów świadczy dodanie rozdziału o NRD*.

» 41 *Photography at MoMA 1960-Now*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2015; *Photography at MoMA 1920-1960*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2015; *Photography at MoMA 1839-1920*, red. Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, S. Hermanson Meister, The Museum of Modern Art, New York 2017; *Street & Studio. An Urban History of Photography*, red. U. Eskildsen; książka towarzysząca wystawie w Tate Modern, Londyn (22.05-31.08.2008), i Museum Folkwang Essen (11.10.2008-11.01.2009), Tate Publishing, London 2008.

giej dekadzie XXI wieku pojawiła się wręcz moda na powstającą w bloku wschodnim neoawangardę, a nawet na fotografię z Niemieckiej Republiki Demokratycznej⁴². Można spodziewać się, że postkomunistyczna transformacja, którą w opracowaniach reprezentuje zwykle Borys Michajłow, wkrótce doczeka się także zainteresowania badaczy z Londynu, Paryża i Nowego Jorku. Brak zinstytucjonalizowanej i podmiotowej historii fotografii regionu zastępowany był kontaktami osobistymi, nieformalnymi, a z czasem tworzeniem narodowych opowieści, które przyspieszały proces translacji i kooptacji wybranych fotografii peryferyjnych. Dobrym przykładem może być działalność czeskich historyków, kuratorów, marszandów i fotografów. Wprowadzanie kolejnych nazwisk i zespołów archiwalnych – od Frantiska Drtikola po Josefa Sudka i Jaromira Funke – do obiegu komercyjnego i kolekcji muzealnych ma swoją cenę, a jest nią dekontekstualizacja. Być może podstawowym zadaniem historii fotografii środkowoeuropejskiej jest więc przywrócenie pierwotnego kontekstu zdjęciom „znanym z tego, że są znane”.

Osobną kwestią dotyczącą historii fotografii środkowoeuropejskiej jest zakres geograficzny. Nieliczne opracowania szczegółowe – na czele z wspomnianą pracą Matthew Witkovsky’ego – uzupełnione badaniami dotyczącymi sztuki i częściowo obejmującymi fotografię zagarniają obszar, którego granice wytyczają na północy Morze Bałtyckie, na południu linia wyznaczana przez turecką i grecką granicę ciągnące się od Morza Czarnego po Adriatyckie, na zachodzie limesem jest Ren, a na wschodzie linia łącząca Petersburg, Moskwę i Jałtę⁴³. W tym ujęciu Szwajcaria, sama dla siebie będąca środkiem, jest jedynie punktem odniesienia i miejscem wytchnienia. Całkowicie poza polem zainteresowania badaczy fotografii znajdują się uwzględniane w literaturze Finlandia⁴⁴, Gruzja, a nawet Kurdistan⁴⁵. W ujęciu geograficznym takich badaczy, jak np. Simona Škrabec, Europa Środkowa ramowana jest przez Rosję i Niemcy, bez których zrozumienie dynamiki regionu wydaje się niemożliwe⁴⁶. Podobnie jak w badaniach dotyczących literatury i sztuki, Europa Środkowa okazuje się pojęciem nieostrym, raczej stanem umysłu niż geopolitycznym konkretem⁴⁷. To miejsce

» 42 W ramach Documenta 14 w 2017 roku eksponowano m.in.: Sanję Iveković, Algirdasa Šeškusa, Ulricha Wüsta.

» 43 M.S. Witkovsky, *Foto. Modernity in Central Europe 1918-1945*.

» 44 Z. Szczerek, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Agora, Wydawnictwo Czarne, Warszawa-Wołowiec 2017.

» 45 Te państwa znalazły się w obszarze definiowanym jako Europa Wschodnia przez kuratorów włoskich, por. *History, Memory, Identity. Contemporary Photography from Eastern Europe*, pod red. F. Maggia, współpraca C. Fini i F. Lazzarini, katalog wystawy w dawnym szpitalu Sant’Agostino w Modenie, 13.12.2009-14.03.2010, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Skira Editore, Modena-Milano 2009.

» 46 S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, s. 34-35.

» 47 *Ibidem*, s. 116-118.

styku, przenikania Wschodu i Zachodu, kulturowy punkt ciężkości i fotograficzny środek. Przekładając refleksję dotyczącą granic na doświadczenie fotografii, swobodnie możemy poruszać się między Renem fotografowanym przez Andreasa Gursky'ego i położonym na wschodniej Ukrainie słonym jeziorem Borysa Michajłowa, spotkać trzech chłopów z Westerwaldu Augusta Sandera i ślepego skrzypka ze zdjęcia André Kertésza idącego drogą położonej na południowy wschód od Budapesztu dużej wsi raczej niż miasteczka Abony, spojrzeć na Pragę przez obiektyw Andreasa Grolla, Wilno Jana Bulhaka, ogarnięty rewolucją Sankt Petersburg, wreszcie na Moskwę widzianą przez wizjer aparatu Aleksandra Rodczenko, Zagrzeb Sanjii Iveković, Wiedeń Ernsta Haasa czy słowacką prowincję dokumentowaną przez Martina Kollara. Nawet jeśli nie jesteśmy pewni, czym jest Europa Środkowa, to wyraźnie widzimy ją na zdjęciach.

Wśród zdjęć, które można uznać za reprezentatywne dla Europy Środkowej, są fotografie Romana Vishniaca, rosyjskiego Żyda, który przed bolszewikami uciekł do Berlina, a przed nazistami do Nowego Jorku. Zdjęcie z 1936 roku pt. *Ze Słonimia drogi rozchodzą się drogi na cały świat* (*From Slonim the roads are leading everywhere in the world*) przedstawia drewniany drogowskaz sfotografowany na tle parkanu. Osią kompozycji jest prosty, drewniany, heblowany słup ustawiony przed bielonym murem. Na wysokości mniej więcej dwóch trzecich kadru do słupa przymocowane są rozchodzące się w trzech kierunkach ostro zakończone prostokątne deski z namalowanymi ciemną farbą nazwami miast i informacją o liczbie kilometrów do pokonania („WILNO 200 km”, „NOWOGRÓDEK 72 km”, „BIAŁYSTOK 153 km”, „LUBISZYCE 43 km”, „DERECZYN 34 km”, „BIAŁYSTOK 153 km” „PRUŻANA 50 km”, „SIEŃKOWSZCZYŻNA 15 km”)⁴⁸. Siedem kierunkowskazów rozchodzących się w różne strony kadru tworzy zwartą, rytmizowaną i na swój sposób poetycką całość. Jednocześnie tekst widoczny na jasnym tle parkanu sprawia wrażenie zapisanego na kartce papieru. Graficzną kompozycję uzupełnia widoczny za parkanem, u góry kadru, fragment budynku z otworem okiennym po lewej stronie oraz zamykający od prawej, górnej strony fragment pokrytego gęstymi, ciemnymi liśćmi drzewa. Charakterystyczny kształt okna i jasny, dekorowany lizenami mur budynku sprawiają, że łatwo zidentyfikować obraz jako Wielką (Główną) Synagogę w Słonimiu zbudowaną w latach 1635-1647. Oszczędną kompozycję fotografii domyka cień widoczny w dolnej części kadru. Ostre, słoneczne światło redukuje drogowskaz do prostego, przypominającego krzyż łaciński kształtu. Swoim zdjęciem w prosty sposób Vishniac opisuje życie żydowskiej wspólnoty, środek Europy i zarazem centrum świata.

» 48 M. Benton, *Roman Vishniac Rediscovered*, DelMonico Books, International Center of Photography, Prestel, Munich, London, New York 2015, s. 10.

Z drugiej strony, za wyróżnik fotografii środkowoeuropejskiej uznać należy jej specyficzne odklejenie od czasu i miejsca wykonania zdjęcia, od ojczyzny fotografa, który ciągle jest w ruchu, wyjeżdża i powraca. Podobnie jak w przypadku literatury i sztuki, środkowa Europa to stan umysłu bardziej niż topograficzny konkret czy ograniczona czasowo i przestrzennie przez totalitarną władzę pocztówka z Jałty. W jednej ze swoich licznych wersji historia fotografii środkowoeuropejskiej mogłaby zaczynać się w paryskiej kawiarni w 1936 roku. W pogodny jesienny ranek Gyula Halasz spotyka przy kawie w Cafe des Deux Magots Teodorę Marković. Pochodzący z położonego w Siedmiogrodzie Braszowa (rum. Braşov, węg. Brassó, niem. Kronstadt) Halasz, czyli popularny wśród bohemy Brassai, fotografii nauczył się w Paryżu od innego madziarskiego emigranta André Kertésza. Zdarza mu się dzielić ciemnię i studio fotograficzne z wychowaną w Buenos Aires córką chorwackiego architekta znaną szerzej pod pseudonimem Dora Maar. Maar jest fotografką i surrealistką, a do tego kochanką Pabla Picassa. Brassai i Maar wybierają się razem do Picassa, który specjalnie dla nich wyciąga z kredensu rękopis Ubu Roi podarowany mu przez Alfreda Jarry'ego. Picasso zna tekst sztuki na wrywki, więc trudno powiedzieć, kiedy czyta, a kiedy recytuje z pamięci, w ustach międląc „grrrrówno”. Rysunki Picassa to wariacja oparta na szkicach wykonanych przez Jarry'ego. Pomysł Dory Maar wydaje się bardziej oryginalny. Maar chce sfotografować Ubu. Modelem jest kilkudniowy pancernik. Sądząc po kształcie pyszczka i owalnej czaszki, a także ostrych pazurach, to pancernik dziewięciopaskowy (*Dasypus novemcinctus*). Silne, boczne światło pada na zwierzę z lewej strony, dodając portretowi Ubu ekspresji i wyraźnie odcinając go od ciemnego tła. Ubu wygląda jakby drzemał. Wydaje się niewinny i bezbronny. Delikatny, obcy i surrealistyczny jest doskonałym przewodnikiem oraz patronem opowieści, rozgrywającej się w Polsce, czyli nigdzie. Zebranych w paryskim mieszkaniu Pabla Picassa Europa Środkowa wydaje się odległa i nierealna, pełna małych, nowo powstałych państw o trudnych do wymówienia, śmiesznych nazwach. W tych wszystkich Rurytaniach i Cekaniach kreatury na miarę Ubu mogą folgować swoim monstrualnym ambicjom, chwytając się wszystkich niegodnych metod. Akcja absurdalnego dramatu dzieje się daleko, w Polsce, lecz równie dobrze mogłaby rozgrywać się w każdym innym państwie Europy Środkowej, Chorwacji, z której pochodzi Marković, czy Węgrzech Halasza. Stopniowo wydarzenia w odległych, położonych na peryferiach krainach nabierają impetu, przykrywając cieniem również samo centrum. Zdjęcie Dory Maar, związane z literaturą i sztuką epoki, ale też historią regionu, podkreśla konieczność interdyscyplinarnych badań nad fotografią środkowoeuropejską. Bez sięgnięcia do literatury dotyczącej innych dziedzin

kultury, a także geopolityki i historii regionu fotografia będzie jedynie kolekcją ciekawostek kontrapunktujących dominującą narrację wykuwaną przez pokolenia od Newhalla i Gernsheima po Frizota i Warren Marien. Do dyspozycji badaczy fotografii oprócz rozproszonych artykułów specjalistycznych są również tomy opracowań, materiały, konferencje, programy badawcze i seminaria akademickie poświęcono na dyskusję o granicach, historii, tożsamości tej części Europy, począwszy od średniowiecza po czasy nam współczesne⁴⁹. Wielość rozpoznań pozwala nie tylko na kontynuację niekończącej się, jakże środkowoeuropejskiej debaty, ale też, co istotniejsze, oddala widmo podszytego sentymentem (lub resentymentem) środkowoeuropejskiego esencjalizmu i historycznego determinizmu. Jak zauważa Milan Kundera, który wywołał jedną z najbardziej znaczących dyskusji dotyczących tożsamości regionu, Europa Środkowa to trzy razy „F”: fenomen, fantazmat i fikcja⁵⁰. Do tego wypadu dodać jeszcze jedno „F”, mianowicie fotografię. ●

» 49 T. G. Ash, *The Puzzle of Central Europe*, „The New York Review of Books” z 18.03.1999, s. 19-23; idem, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, tłum. A. Husarska, Polonia, London 1990; O. Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, tłum. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2000; M. Hroch, *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003; *Central Europe: Core of Periphery*, red. Ch. Lord, Copenhagen 2000; S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*; J. Szűcs, *Trzy Europy*, tłum. J.M. Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1995.

» 50 Ch. Salmon, M. Kundera, *Rozmowa o sztuce kompozycji*, w: M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004, s. 65-86; por. także B. Szymankiewicz, *Istotność świętości, czyli Milana Kundery pożegnanie/a z Europą Środkową*, „Niewinni Czarodzieje”, < <http://niewinni-czarodzieje.pl/istotnosc-swietosci-czyli-milana-kundery-pozegnaniea-z-europa-srodkowa> > [dostęp: 9.02.2018].

