

Notatki o neorealizmie. 1947

I. Strzępy świata i niemożliwy film. Pasaże

Pragnę zająć się wreszcie przede wszystkim filmem.
(...) Ponieważ moją wielką pasją był film, zająłem się
fotografią.

Marek Piasecki

Każda myśl, każdy dzień i każde życie jest tu jak na
stole laboratoryjnym.

Walter Benjamin

1.

Dwie dziewczyny na ulicy przy ścianie pokrytej
w części dziwnymi inskrypcjami: dziecięcy rysunek,
przypadkowe zarysowania, pozostałości wojennej ulicz-
nej ikonografii? Jedna z nich odwrócona jest do nas
plecami. Intensywne spojrzenie drugiej umyka gdzieś
w dal, poza kadr lub może (tego nie wiemy na pew-
no) zatrzymuje się na dziwnej kropki światła – mecha-
nicznej lub zrobionej celowo plamie, odcinającej się
mocno od czarnego tła brutalnie zajmującego prawą
część zdjęcia. Nie wiemy, czy Marek Piasecki – to on



Marek Piasecki, bez tytułu, bez daty (1957-1963).

jest autorem tej pracy – celowo zaburzył kompozycję
tej ulicznej fotografii, skrywając coś „pod czernią”, czy
może efekt ten – rodzaj zaświecenia, wrażenie kliszy,
która się urywa – powstał przypadkowo. Zagadka tego
obrazu nie tkwi jednak (lub nie tkwi jedynie) w jego
dziwności, lecz raczej w niepokojącym wrażeniu, że
jego sens nam umyka – jakby zgodnie z ruchem, w któ-
rym, jak pisał Régis Durand, „zewnątrze zabiera frag-
ment mnie, przyciąga na zewnątrz część wnętrza, mojej
myśli, mojego stanu”¹...

Nasza bezradność wiąże się więc z wieloznacznością
tego zdjęcia. Wieloznacznością, która nabiera w tym
wypadku również politycznego wymiaru, stając się –
być może przez przypadek – formą ekspresji wolności
(w zniewolonym świecie). Wolności od formy, od to-
warzyszacego obrazom komentarza. Równocześnie foto-
grafia ta odsyła do jakiejś nieuchwytnych całości – niczym
kadr z nigdy niezrealizowanego filmu. Kadr częściowo
zniszczony, nieczytelny, urwany. Strzęp filmu o świecie
rozbitym przez wojnę na drobne kawałki, odzyskującym
jednak powoli swój kształt, ciągle niepewnym swych wi-
dzialnych granic, swej materialności. Testującym real-
ność drobnych, codziennych zdarzeń i gestów.

2.

W drugiej połowie lat 50. Marek Piasecki nie krył
swojego entuzjazmu wobec kina. Wybór fotografii jako
języka wiążącego się z większą wolnością – gest o poli-
tycznym znaczeniu – staje się dla zaledwie dwudziesto-
kilkuletniego artysty nie tyle drogą, by zostać reżyserem
filmowym, lecz raczej *samą reżyserią*. Jego paradoksalne
marzenie o kinie pozostaje więc czymś z założenia nie-
kompletnym, niedokończonym – figurą niemożliwości.

Podobnie jak wielu innych polskich reżyserów fil-
mowych tamtego okresu (lub trochę starszych) Pia-
secki dorastał wraz z kinem włoskiego neorealizmu.
Z pewnością było to jedno z doświadczeń pokolenio-
wych, tak silnych w ówczesnej Polsce również ze wzglę-
du na antyfaszystowski rys tego kina, a także ze względu
na szczególną pozycję charakteryzującą jego twórców,
sprawiającą, że ich perspektywa oznaczała bycie równo-
cześnie przegranym i zwycięzcą (moralnym) wojny. Po-
dwójność tego doświadczenia dochodzi do głosu w fil-
mach takich autorów jak Roberto Rossellini, Giuseppe
De Santis czy Vittorio De Sica, ale również w dziełach
twórców Szkoły Polskiej, jako interesujące zderzenie
empatii – emocjonalnej bliskości i współodczuwania –
i krytycznego dystansu demaskującego rzeczywistość.

Tymczasem „neorealizm jako taki nie istnieje; ist-
nieją tylko reżyserzy neorealistyczni”², jak pisze André
Bazin, wskazując na trudności w zdefiniowaniu tego
zjawiska, które nie jest przecież jedynie kolejnym wcie-
leniem filmowego realizmu. Jeśli przyjąć, że dziwne,
„urwane” zdjęcie Marka Piaseckiego – fotografia, od
której tu zaczęliśmy – jest rodzajem powidoku przywo-
lującego neorealistyczne kino, strzępem niezrealizowa-

nego filmu lub może „filmem samym”, to warto zadać pytanie, o jaki realizm tu chodzi? Jeśli, na co zwraca uwagę Régis Durand, w przypadku neorealizmu możemy mówić o przejściu od realizmu do tego, co subiektywne lub wyobrażone³, to w tym wypadku również możemy mówić raczej o jakiejś szczególnej formie „realizmu wewnętrznego”, przemieszczonego. Pomimo swej surowej, pozornie dokumentalnej formy również filmy Rosselliniego czy De Siki pozostawały otwarte na ten rodzaj wizualnego doświadczenia – widać to dobrze choćby w *Stromboli* (1950), nieoczywistym, lecz przez to tym bardziej interesującym przykładzie tego nurtu, którego końcowe sceny zdają się rozsądzać prostą, „realistyczną” opowieść o kobiecie i rybackiej wiosce na małej wulkanicznej wysepce u brzegów Sycylii. Wspinaczka bohaterki granej przez Ingrid Bergman ku szczytowi wybuchającego wulkanu, jej lament, noc spędzona na szczycie, na przemian zadymione i gwiaździste niebo: sceny te, zamazujące czytelność opowieści, mają charakter halucynacji, pozostając otwartym na znaczenie (migoczące tu niczym rozbryzgująca lava). Nie wiemy, co się wydarzy: czy przemiana bohaterki nastąpi, czy ona w ogóle przeżyje.... Ta otwarta forma pozostaje kłamrą spinającą film Rosselliniego: w rzeczywistości nie wiemy, kim naprawdę jest postać grana przez Ingrid Bergman, skąd przybywa i dokąd zmierza. Coś nam się wymyka – tajemnica, która nie ma nadprzyrodzonego charakteru, lecz zawiera się w samej rzeczywistości, w jej wieloznaczności.

Stromboli pozostaje więc rodzajem „urwanego kadru”, dziwnym pasażem między klasycznym neorealistycznym kinem a jego nową formułą. Zdjęcie Marka Piaseckiego, od którego zaczęliśmy – podobnie jak niektóre zebrane w tej książce⁴ fotografie, zwłaszcza te których autorem jest Jerzy Lewczyński – ma podobny, „przejściowy” charakter. Jest pasażem: otwartym na znaczenia, łączącym niewątpliwy realizm z czymś, co go kwestionuje, ale również z tym, co określić można jako pewną potencjalność i co wiąże się ściśle właśnie z pojęciem kina. Jeśli pasaż, przejście istnieje zawsze jako przestrzeń *między* – jak pisał Raymond Bellour, „między ruchomym i nieruchomym” – to w tym wypadku znajdujemy się w miejscu „między fotograficzną analogią i tym, co ją przekracza”⁵. Fotografia istnieje tu jako możliwość kina: nie tylko ze względu na swą naturę, ale również jako, co trzeba podkreślić raz jeszcze, wybór o charakterze politycznym. To film (a raczej jego możliwość), który w tamtej sytuacji nie mógł powstać właśnie z powodu swej niekonkluzywności, przez ucieczkę od komentarza. Komentarza, który, co widać w powstających w tym samym czasie filmach dokumentalnych tzw. Czarnej Serii, takich jak *Warszawa 1956* czy *Ludzie z pustego obszaru*, pozostawał niezbywalnym towarzyszem najbardziej nawet demaskujących obrazów. Neorealistyczne hasła „objawiania znaczenia” i „reżyserii faktów, a nie aktorów” zysku-

ją więc subwersywny wymiar, stają się narzędziem do dekolonizacji widzenia – uwolnienia go (a wraz z nim i fotografii) z równocześnie propagandowych, narodowych, socrealistycznych i formalnych pęt. Tym, czego wszelka doktryna – niezależnie od tego, czy byłaby ona komunistyczna, narodowo-katolicka, czy po prostu artystyczna – obawia się najbardziej, czego obawiała się najbardziej wtedy, w połowie lat 50., był właśnie ruch znaczenia, niemożliwa do uchwycenia w formę wieloznaczność codzienności, wieloznaczność świata.

3.

Gdy w 1956 roku Henri Cartier-Bresson po raz drugi w życiu przyjeżdża do Polski (pierwsza jego podróż miała miejsce na początku lat 30., gdy fotografował m.in. dzielnicę żydowską w Warszawie), jego uwagę przyciąga przede wszystkim polska religijność i polityka – dwie sfery życia wspólnotowego w polskiej historii tak mocno ze sobą splecione. Do najbardziej znanych zdjęć należą te wykonane podczas mszy koncelebrowanej przez prymasa Wyszyńskiego: jednocześnie geometryczna i wirująca choreografia kościelnego teatru, wrażenie wspólnoty i zbiorowej mocy... Nietypowe jak na Bressona, gdyż wykonane ze sporego oddalenia: to portrety zbiorowe, „portrety w grupie”, kumulujące w ideologii decydującego momentu energię religijno-narodowego uniesienia. Nie bez powodu: mamy rok 1956 i przemiany za żelazną kurtyną stają się faktem.

Zestawienie polskich fotografii Cartier-Bressona z powstałymi niemalże w tym samym czasie i również przedstawiającymi sceny zbiorowe zdjęciami Jerzego Lewczyńskiego, ujawnia zasadniczą różnicę nie tylko w widzeniu pozornie podobnych zjawisk, ale również w postrzeganiu roli fotografii. Weźmy choćby zdjęcia, na których Lewczyński sfotografował zebrany na ulicy tłum: pozbawione jakiegokolwiek napięcia nie objawiają wiele, nie ma w nich nic z decydującego momentu. Zgodnie z nośnym hasłem pozostają „antyfotografią”⁶. Jednocześnie przedstawione na nich twarze zwykłych ludzi każą raczej myśleć, po raz kolejny, o neorealistycznym kontekście i pragnieniu opisanego banału codzienności (warto wspomnieć, że jeden z teoretyków tego nurtu, Cesare Zavattini, marzył o sfilmowaniu 90 minut z życia człowieka, któremu nic się nie przydarza...). Równocześnie trudno potraktować to zdjęcie wyłącznie jako dokument chwytający jakiś moment historii: jej analiza nie pozwala stwierdzić, co to za sytuacja, kim są ci ludzie (to Polacy, tyle wiadomo), dla czego się zebrali... Pomimo iż kontekst polityczny tych zdjęć (1956) nasuwa się, ich rzeczywisty sens się wymyka, pozostaje sprawą otwartą. Fotografie te nabierają jednak zupełnie nowych znaczeń, gdy zderzamy je z innymi pracami Lewczyńskiego z tego okresu, choćby z tymi wykonanymi w Auschwitz: obrazami przedstawiającymi sterty leżących na sobie butów, pędzli do golenia, zgromadzonych razem pocisków. Do tego ko-

lejne jego zdjęcia, przedstawiające zebrane pod ścianą krzyże czy zniszczone sztuczki na białym tle – rzeczy, które okazują się trwalsze niż ludzkie istnienie i które uporczywie trwają, stając się „obrazami mimo wszystko”, absurdalnymi w swej bezużyteczności... Jeszcze inną, zaskakującą analogię zobaczyć możemy, zderzając słynne zdjęcie zatytułowane *Ukrzyżowanie* i pochodzącą z podobnego okresu fotografię dokumentującą pozostałości Wilczego Szańca, mazurskiego bunkra Hitlera. Co wyłania się z tych „montaży”, jaki rodzaj doświadczenia tworzy się, gdy „uruchomimy” antyfotografię Lewczyńskiego, gdy nadamy im tę filmową dynamikę pozwalającą widzieć obrazy „w ruchu”?

Widać tu wyraźnie, jak daleko znajdował się Lewczyński od koncepcji „decydującego momentu” Cartier-Bressona, która paradoksalnie, w tym kontekście, oznaczała brak wolności. Tymczasem Lewczyńskiemu bliższe było takie myślenie o fotografii, które zakładało, że sens nie jest trwale przypisany do obrazu, lecz rodzi się każdorazowo w zależności od sposobu użycia, od relacji, w jakie wchodzi z innymi obrazami. Przywołuje ono na myśl zarysowaną i wprowadzoną w życie w paryskim awangardowym piśmie „Documents” performatywną koncepcję obrazu, podkreślającą ruchomość znaczeń i otwierającą się na poznawczą niepewność. Mnożąc pytania, niedającą zaś prostych odpowiedzi. Takie myślenie o fotografii stanie się z czasem znakiem rozpoznawczym twórczości Jerzego Lewczyńskiego.

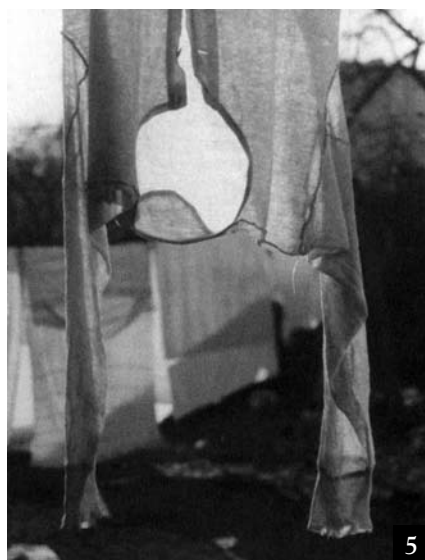
4.

Kilkanaście lat później, w 1971 roku, Lewczyński tworzy jedną ze swoich najbardziej znanych prac: *Nasze powiększenie – Nysa 1945*. Fotografia pociągu z repatriantami ze wschodu trafiającymi na Ziemię Odzyskane, ofiarami wojennych i powojennych przesiedleń – obraz, który mógłby być ikoniczny dla polskiej historii – staje się obiektem szczegółowej analizy, w której fragmenty zdjęcia zostają powiększone, uwidaczniając detale. Historia przez duże H zostaje, poprzez ten formalny zabieg, zderzona tu z wieloma prywatnymi historiami konkretnych ludzi, którzy zostają dosłownie wyłowieni z tłumu: ich poszczególne historie i związane z nimi opowieści zostają odnalezione. Wielość narracji zawartych w tym jednym zdjęciu, ich równoległość, każe myśleć o efekcie stereoskopowego spojrzenia pozwalającego objąć różne aspekty rzeczywistości, nie faworyzując jednak żadnego z nich – takie podejście, odpowiadające zapewne lepiej skomplikowanej historii tej części świata, wiąże się dla Lewczyńskiego z dekolonizującym działaniem odrzucającym jednolity obraz rzeczywistości serwowany przez propagandę. O zaletach takiego widzenia dla pisania historii pisał Karl Schlögel, zwracając uwagę, że „stereoskopowe spojrzenie (...) bardziej odpowiada różnorodności świata niż natężone i skoncentrowane spojrzenie tunelowe. Chwytając wszystko «naraz», dostrzega związki,

które umykają choć wyspecjalizowanej, to jednak partykularnej perspektywie”⁷. Dla Lewczyńskiego fotografia pozostaje otwarta na wielość (narracji, znaczeń, punktów widzenia), zaś jej rola w pisaniu historii wiąże się ściśle z takim relacjonowaniem, które – jak pisał Walter Benjamin – nie rozróżnia „wydarzeń wielkich i drobnych” i nie uznaje żadnego z nich za stracone⁸.

Nasze powiększenie – Nysa 1945 z pewnością ma mocno konceptualny charakter i zapowiada zwrot ku bardziej analitycznemu wykorzystaniu medium, który charakteryzować będzie lata 70. Jednocześnie jest coś bardzo neorealistycznego w całościowym, „panoramycznym” ujęciu przedstawiającym równoległość drobnych ludzkich opowieści – jak możemy się domyślać, zapewne tragicznych, choć pewnie również po prostu banalnych – w obliczu Historii, która determinuje i przerasta człowieka. Już André Bazin zwracał uwagę na zamiłowanie neorealistycznych twórców do „niekończących się panoram, pragnących objąć całość wydarzenia”⁹; tendencję do napięcia między panoramicznym zdystansowanym oglądem a zbliżeniami czy portretami, które, za Deleuze’em, nazwać można *obrazem-uczuciem*¹⁰. Ta dialektyka dochodzi do głosu nie tylko w tej pracy Lewczyńskiego, ale również w jego wcześniejszych zdjęciach pochodzących z lat 50. i 60., sprawiając, że możliwe jest postrzeganie ich w różnych porządkach (również czasowych). Ten, w jakimś sensie paradoksalny, punkt widzenia – czy można w jednym dziele pogodzić miłość do rzeczywistości i krytyczny doń dystans, socjologiczną panoramę i jednostkową opowieść, twarz pojedynczego człowieka i tłum twarzy? – sprawia, że fotografie Lewczyńskiego (a wraz z nimi problem interpretacyjny, który sprawiają są *poruszone*: istnieją gdzieś pomiędzy, odzwierciedlając różne, często sprzeczne napięcia. To właśnie do takich obrazów doskonale pasują benjaminowskie kategorie „obrazu dialektycznego”, „obrazu myśli” (*denkbild*).

Jednym z obrazów, które można zdefiniować w ten sposób, jest *Skóra* (1957). Pozornie banalna fotografia przedstawiająca suszącą się koszulę równocześnie kondensuje w sobie tę tak ważną dla neorealistycznego kina wieloznaczność. Koszula bez człowieka: pusta forma, której brakuje treści i którą można w nią wpisać; widmo odwołujące do (po)wojennej nieobecności i niemożności ponownego scalenia świata, z którego zostały jedynie strzępy. Kształt samej koszuli – owej „skóry”, strzępu człowieka – przywołuje bezwiednie gest podniesionych bezradnie rąk i użytek, jaki z tego motywu uczynił Andrzej Wróblewski w obrazach z cyklu *Rozstrzelania* (1948-58), a także ostatnie sceny filmu *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, w których grany przez Zbigniewa Cybulskiego AK-owiec ukrywa się śmiertelnie ranny pomiędzy suszącym się praniem, brudząc je śladami krwi, by chwilę później skonać (na „śmietniku historii”). *Skóra* nabiera więc znaczeń zobaczona – znów – w „filmowy” sposób, niezależnie od tego, czy nazwiemy go montażem, powidokiem, czy po



1. Jerzy Lewczyński, *Nieznany* (z cyklu *Głowy Wawelskie*), 1959 (fragment).

2. Tadeusz Rolke, *Głogów*, 1961 (fragment).

3. Jerzy Lewczyński, *Ukrzyżowanie*, 1956.

4. Jerzy Lewczyński, *Wilczy Szaniec*, 1960.

5. Jerzy Lewczyński, *Skóra* (z cyklu *Głowy Wawelskie*), 1957.

Wszystkie fotografie za: *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.

Marek Piasecki, *Ballada przedmieścia*, 1961.

prostu sekwencją obrazów, które, niczym film neorealistyczny właśnie, zyskuje swój sens *a posteriori*¹¹. Po fakcie, a więc już w trochę innym miejscu i czasie.

5.

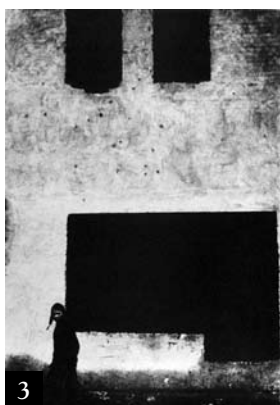
Jeśli, co podkreślał Cesare Zavattini, neorealizm pozostawał sztuką spotkań – fragmentarycznych, przelotnych, urywkowych, chybionych¹² – również ta książka przyjmuje tę metaforę za model. To z pewnością zaledwie jedna z wielu historii (polskiej fotografii), jedna z wielu opowieści, która, podobnie jak neorealistyczne filmy (i, co warto tu wspomnieć, jak benjaminowskie pasaże), nie ma rzeczywistego początku i końca. Pewna hipoteza, w której film pozostaje sposobem na *poruszenie fotografii*, wprawienie jej w ruch, wybicie jej z ram wyznaczanych przez specyfikę medium i przez historię. „Sztuką spotkań” można tu nazwać układ napięć zachodzących na bardzo różnych płaszczyznach: między kadrem i tym, co poza nim, między tym co bliskie (empatia, afekt) i odległe (krytyczny dystans), między fotografią i filmem, między oswabdzającym marzeniem i ponurą rzeczywistością, wreszcie między historią i jej współczesnym oglądem.

Spotkanie zawsze zakłada ruch znaczenia, wyjście ku Innemu (to już postulat etyczny), opuszczenie własnych pozycji, wystawienie się na pewną poznawczą niepewność. O ile wątki spotkania i przejścia („pasażu”) – czasem dosłownego, innym razem metaforycznego – powracają nieustannie w zebranych tu zdjęciach Marka Piaseckiego, Zofii Rydet, Zdzisława Beksińskiego, Tadeusza Rolke i Jerzego Lewczyńskiego, pojawiając się w różnych scenach i epizodach, to pasaż pozostaje również pojęciem opisującym zarysowaną tu relację do Historii. Przecież, jak pisał Georges Didi-Huberman, „żeby wiedzieć, trzeba przebywać w dwóch przestrzeniach i dwóch czasowościach jednocześnie. (...) W czystym zanurzeniu, we wsobności, w nadmiernym zbliżeniu nie wiemy nic”¹³. Być równocześnie wewnątrz filmu i poza nim, zanurzyć się w rzeczywistość i spojrzeć na nią niczym na wyświetlany w sali kinowej film – takie jest zadanie tłumacza obrazów.

II. 1947

Powyższy tekst powstał na potrzeby książki *Neorealizm w polskiej fotografii 1950-1970*, którą (wraz z Rafałem Lewandowskim) miałem przyjemność przygotować i redagować i która ukazała się w 2015 roku nakładem Fundacji Asymetria. Znaczna część zebranych tam prac klasyków polskiej fotografii – Jerzego Lewczyńskiego, Zofii Rydet, Zdzisława Beksińskiego, Marka Piaseckiego i Tadeusza Rolkego – pochodzi z drugiej połowy lat 50., okresu popaździernikowej odwilży. Przedstawiają one codzienne życie w Polsce kończącego się stalinizmu (i tuż po), rzeczywistość pełną niezabliźnionych wojennych ran, ale także – może przede wszystkim – świat nieprzedstawiony (nieprzedstawialny): wymykający się temu, co można było pokazać nie tylko w oficjalnej komunistycznej propagandzie, ale również w ówczesnej polskiej sztuce, ukazujący zakłamanie tej rzeczywistości i prawdziwy „pejzaż ruin” (nie tylko tych rozumianych dosłownie, jako ruiny Warszawy). Patrząc na te zdjęcia, uświadamiamy sobie, że w połowie lat 50. to właśnie fotografia staje się w Polsce (dziś ciągle niewystarczająco docenionym) narzędziem dekolonizacji widzenia, wyzwania go z pęt totalitarnych i socrealistycznych ograniczeń.

Idea książki było pokazanie fotografii Piaseckiego, Lewczyńskiego, Rydet, Beksińskiego i Rolkego w relacji z filmem – niczym kadrów z nigdy nienakręconego neorealistycznego filmu: pomysł odwołujący się podskórnie do „wszystkich utraconych możliwości kina”, *idée fixe* Jeana-Luca Godarda. Równocześnie jednak ta relacja pozostawała czymś bardzo konkretnym: wymienieni tu fotografowie pozostawali bowiem pod silnym wpływem właśnie włoskiego neorealistycznego kina. Fascynację tę określić można mianem doświadczenia pokoleniowego, zdeterminowanego nie tylko jednocześnie surową i przepełnioną empatią poetyką tych filmów, ale również ich antywojennym przesłaniem. Około 1956 roku jej wpływ na polską fotografię staje się coraz bardziej widoczny. Lewczyński i Rydet powołują do życia grupę „Gliwice”, w której manifestie przeczytać można było, że „elementem decydującym winien być człowiek: człowiek żywy, taki, jakim go między innymi widzi włoski neorealizm. Często jest to człowiek niezrozumiały, ale zawsze człowiek chodzący po ziemi”¹⁴. Jest to zupełnie inny człowiek niż ten będący bohaterem socrealistycznych historii i obrazów... Neorealizm ze swoją programową ucieczką od podporządkowywania rzeczywistości jakimkolwiek wstępnym założeniom, ze swoją niekonkluzywnością, ucieczką od dydaktyzmu, wreszcie – co może kluczowe – ze swoim „niejasnym widzeniem”¹⁵, był swoistą „materialistyczną metafizyką codzienności” objawiającą wieloznaczność rozbitego na fragmenty świata.



1. Jerzy Lewczyński, *Przeciw wojnie*, bez daty.
2. Zofia Rydet, bez tytułu (z cyklu *Mały człowiek*), 1961.
3. Zdzisław Beksiński, *Okna*, 1958.
4. Marek Piasecki, bez tytułu, bez daty (1957-1963).
5. Zdzisław Beksiński, *Milczenie*, 1956.

Wszystkie fotografie za: *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.

Fotografie tworzone wówczas przez Lewczyńskiego, Piaseckiego czy Beksińskiego były raczej wyrazem buntu wobec rzeczywistości, bezpośrednią reakcją zarówno na „cierpienie (powojennego) świata”, jak i na zakłamujący rzeczywistość język propagandy. W tym sensie były odległe od estetyki i ideologii tzw. humanistycznego reportażu – niezwykle wówczas popularnego za sprawą podróżującej po świecie wystawy fotograficznej *Rodzina człowieka*, która w drugiej połowie lat 50. dotarła do Polski (o jej olbrzymim sukcesie niech świadczy fakt, że wydano wówczas album z pochodzącymi z niej wybranymi zdjęciami, do których poetyckie komentarze napisał Witold Wirpsza, zaś w 1966 roku Władysław Ślesicki nakręcił inspirowany wystawą film pod tym samym tytułem). Humanizm *Rodziny człowieka* był rodzajem antywojennej ideologii, w której fascynacja „każdym człowiekiem” i światem jego spraw była w rzeczywistości uniwersalną deklaracją „odwrócenia wzroku” od pozostałych po wojnie ruin (rozumianych dosłownie, ale również metaforycznie). Ideologii, w której skomplikowany powojenny świat – pełen widocznej grozy i skrytej traumy, skomplikowany politycznie – skomentowany zostaje obrazami o jednoznacznym przesłaniu.

W tym sensie neorealizm – czy to w filmie, czy w swej fotograficznej odmianie – staje się formą antropologicznego opisu rzeczywistości, komentarzem na temat żyjących wówczas ludzi i otaczającej ich przestrzeni, ich codziennych rytuałów, ich lęków, neuroz i momentów szczęścia... Byłaby to „antropologia poza antropologią”, trudna do zdefiniowania, pełna pęknięć i nieciągłości nieakademicka niedyscyplina¹⁶, podobnie jak film *Europa '51* Roberto Rosselliniego w gruncie rzeczy „zbudowana na serii zerwań, wyjść poza pewne ramy, poza kadr (w najsilniejszym tego słowa znaczeniu, a nie w sensie technicznym)”¹⁷.

Pytając o świat przedstawiony i świat nieprzedstawiony lat 40. i 50., o relację fotografii i kina, o dokumentowanie życia codziennego, o granice poznania świata w sytuacji opresji i zniewolenia, o humanizm i „zwykłego człowieka” (i tworzoną przez niego „sztukę”), wreszcie o ową „antropologię poza antropologią”, powracam myślami do jubileuszu „Kontekstów”. Sięgam w głąb ich historii, ku początkom „Polskiej Sztuki Ludowej”, ku rokowi 1947 (który, co warto podkreślić, jest symbolicznym momentem wieńczącym proces budowy nowej rzeczywistości: to właśnie 3 lipca 1947 Sejm przyjął ustawę o odbudowie Warszawy), w którym to włoskie neorealistyczne filmy święciły swoje największe światowe triumfy. Jakie filmy leciały wówczas w działających w Warszawie kinach? Czy owa ucieczka w folklor (o której pisze w tym numerze Michał Głowiński) nie była właśnie gestem „odwrócenia wzroku”? Co oznaczałoby wówczas – przy całej świadomości anachronizmu zawartego w tym pytaniu – antropologiczne badanie codzien-

ności (na wzór tego, jakie już od wielu lat pojawia się na tych łamach)? Te i wiele innych pytań powracają do mnie niemal za każdym razem, gdy widzę piękną okładkę pierwszego numeru pisma, które dziś nosi wieloznaczną nazwę: „Konteksty”...

Przypisy

- 1 Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris 2002, s. 24.
- 2 André Bazin, *Obrona Rosselliniego*, [w:] tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 212.
- 3 Régis Durand, *Uwagi na temat neorealizmu*, [w:] *Neorealizm w fotografii polskiej...*, op. cit., s. 12.
- 4 Pierwsza część tekstu – *Strzępy świata i niemożliwy film. Pasaże* – została opublikowana w książce *Neorealizm w polskiej fotografii 1950-1970*, red. Rafał Lewandowski, Tomasz Szerszeń, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015 (wersja angielska: *Neorealism in Polish Photography 1950-1970*, ed. Rafał Lewandowski, Tomasz Szerszeń, Fundacja Asymetria, Warsaw 2015).
- 5 Raymond Bellour, *Between-the-Images*, transl. Allyn Hardyck, JRP/Ringier – Presses du Réel, Zurich – Dijon 2012, s. 17.
- 6 Terminu tego użył po raz pierwszy krytyk Alfred Ligocki w kontekście wystawy Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa w Głiwickim Towarzystwie Fotograficznym w 1959 roku.
- 7 Karl Schlögel, *Terror i marzenie. Moskwa 1937*, przeł. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałężny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 18–19.
- 8 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] tenże, *Konstellacje*, przeł. Adam Lipszyc, A. Wólkowicz, WUJ, Kraków 2012, s. 312.
- 9 Bazin, *Ewolucja języka filmu*, [w:] *Film i rzeczywistość*, op. cit., s. 74.
- 10 Por. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- 11 Bazin, *Obrona Rosselliniego*, op. cit., s. 212 („Film neorealistyczny ma sens, lecz a posteriori, gdyż pozwala naszej świadomości przechodzić od faktu do faktu, od jednego skrawka rzeczywistości do następnego”).
- 12 Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 229.
- 13 Georges Didi-Huberman, *Oko historii 1. Strategie obrazów*, przeł. Janusz Margański, Nowy Teatr – Ha!Art, Warszawa – Kraków 2011, s. 10.
- 14 Fotokopia dokumentu listu założycielskiego grupy GLIWICE, znajduje się obecnie w archiwum Instytutu Jerzego Lewczyńskiego (w budowie).
- 15 Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 246. „Krytyka marksistowska atakowała te filmy i występujące w nich postacie (...) za to, że modyfikujące działanie zastępowały «niejasnym» widzeniem”.
- 16 Terminu tego użył francuski antropolog Jean Jamin w odniesieniu do tzw. surrealizmu etnograficznego i kręgu etnografów i artystów związanych z paryskim pismem „Documents” (1929-30).
- 17 Jacques Rancière, *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej (wywiad)*, [w:] *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 179.