

Milena Rosiak-Kłębik

„Chodź, proszę, pójdziemy tam razem...” : fotograficzne sygnatury pamięci w projekcie "Miłosz. Tutejszy" Wojciecha Prażmowskiego

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 10, 31-40

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Milena ROSIAK-KŁĘBIK

„Chodź, proszę, pójdziemy tam razem...”. Fotograficzne sygnatury pamięci w projekcie *Miłosz. Tutejszy* Wojciecha Prażmowskiego

*Miłosz. Tutejszy*¹ to cykl, który jest fotograficzną reprezentacją wędrówki – związanej z przestrzenią fizykalną, ale i pamięciową oraz wyobrażeniową – Wojciecha Prażmowskiego śladami Czesława Miłosza. Projekt współtworzą artystyczne obiekty (instalacje nazwane przez fotografa *quasi-rzeźbami*) oraz katalog towarzyszący wystawie². Ów katalog jest nie tylko przedłużeniem konceptu uchwycenia pisarza *migawką aparatu*³, bowiem obok kadrów funkcjonują w nim inne nośniki pamięci: paragony zgromadzone podczas podróży, fragmenty map z naniesionymi na nie uwagami czy odręcznie wykonane przez Prażmowskiego notatki i szkice przyszłych obiektów. Tak ukonstytuowana rama modalna katalogu zanurza projekt w dyskursie autoetnograficznym⁴, zwracając się już nie tylko ku obrazom (i ich związkom z biografią Miłosza), ale i ku osobistej narracji fotografa/wędrowca.

Celem artykułu jest analiza przestrzeni kadrów składających się na cykl Prażmowskiego, przeprowadzona w oparciu o metodologię zaproponowaną przez Rolanda Barthes’a (*punctum, studium, operator, spectator, spectrum*), oraz przestrzeni pozakadrowej, dotyczącej konceptu podróży. Umieszczenie projektu

¹ Wystawę zaprezentowano w Warszawie (3–28 sierpnia 2011), w Wilnie (7–28 września 2011), Kłajpedzie (4–31 października 2011), Kiejdanach (9–30 listopada 2011) i Częstochowie (16 grudnia 2011 – 15 stycznia 2012).

² E. Prażmowska-Bekieresz, W. Prażmowski, *Miłosz. Tutejszy*, Ośrodek Promocji Kultury „Gau-de Mater”, Częstochowa 2011.

³ M. Maliborska, *Małgorzata Maliborska rozmawia z Wojciechem Prażmowskim*, [w:] tamże, s. 9.

⁴ Zob. S. Holman Jones, *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 175–218.

w optyce autoetnograficznej powoduje, że w interpretacyjnym centrum znajduje się nie tylko sylwetka (i pisarstwo) Czesława Miłosza, którego śladów oraz tożsamości poszukuje artysta, ale i opowieść o owym tropieniu, realizowaniu fotograficznego tematu. Oryginalny sposób ukazywania przestrzeni – bezpośrednio związany ze spectrum poszczególnych fotografii, ale i z nośnikami pamięci o nich, czyli *quasi-rzeźbami* oraz pamiątkami zgromadzonymi podczas podróży – jest sygnaturą artysty, odkrywa zatem obszar „ja” twórcy. Myśl zawarta w artykule wpisuje się w ramy współczesnych dyskursów analitycznych – poetyki śladu Barbary Skargi, teorię foto-tekstu Marianny Michałowskiej oraz w koncept figur wędrownych Michaela de Certeau, który został rozszerzony przez Joannę Ślósarską.

Ślady

Wojciech Prażmowski przez wiele miesięcy poszukiwał, rozproszonych na terenach Polski i Litwy, tropów Miłosza. Ślady miały charakter fizyczny, ale rozpatrując ich status w szerszej perspektywie, należy określić je mnezyjnymi. W działanie fotografa nie było bowiem wpisane powierzchowne odtworzenie przeszłości, przegląd miejsc, które pojawiają się w autobiograficznych tekstach Miłosza, i uczynienie z przedstawiających je fotografii pewnego rodzaju kolekcji (co można by łączyć z teoriami pamięci-archiwum i pamięci-obowiązku Pierre'a Nory⁵). Prażmowski pragnął znaleźć się w owych miejscach, odtworzyć minioną atmosferę – teksturę pamięci utkaną z obrazów, kolorów, zapachów czy dźwięków. Jak opowiada o jednym ze zdjęć:

Fotografia ta nie jest oszalamiająca, nie ma w niej fajerwerków, należy raczej do kategorii fotografii dokumentalnej z cyklu: tu byłem, widziałem. Ale ja to fotografowałem z wielkimi emocjami!, bo dotarłem, dokonałem odkrycia na własny użytek, znalazłem potwierdzenie. Dotknąłem Prawdy. I tak było niemal za każdym razem...⁶

Choć fotografiom Prażmowskiego bliżej do sztuki impresyjnej niż dokumentalnej, rozpoznanie zawarte w leksemach *tu byłem/widziałem* jest istotne nie tylko dla kadru prezentującego dwór w Suryszkach, ale, jak konstatuje artysta, i dla całego cyklu. Wiąże się ono również z kompozycyjnym chwytem zastosowanym przez artystę, czyli nieostrością fotografii. Niemożność uchwycenia spektrum jest pierwszym odczuciem, jakie rodzi się w kontakcie z kadrami. Chęci spectatora – próby rozpoznania elementów kompozycyjnych czy chociażby przebiccia

⁵ „[...] Czujemy się zobowiązani do wytrwałego kolekcjonowania pozostałości, świadectw, dokumentów, obrazów, pogłosek, jakichkolwiek widzialnych znaków tego, co było, tak jakby to pęczniejące dossier miało być wykorzystane jako dowód przed nieznanym jeszcze trybunałem historii” – P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire*, „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 7.

⁶ M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 11.

się przez rozmytą powierzchnię, zostają niezaspokojone, ponieważ obraz jest fragmentaryczny, widać jedynie zarysy przestrzeni, kontury budynków oraz przedmiotów. Koncept Prażmowskiego osadzony jest w doświadczeniu wędrowca, który „tropiąc ślad jakiejś uprzedniej obecności człowieka”⁷, co ważne, tropiąc w celu sfotografowania, napotyka jednak przestrzenie naznaczone współczesnością. Pojęcie śladu, jak zauważa Barbara Skarga, łączy ze sobą czas przeszły i teraźniejszy, ponieważ tropy pozostawione „kiedyś” są odczytywane „teraz”. Analizując status śladu, podkreśla badaczka, że:

Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz. To znak fenomenu z przeszłości⁸,

jednak dodaje:

[...] pojęcie śladu nie wyznacza jednoznacznie struktury czasowej. Odsyła zarówno w przyszłość, jak i teraźniejszość⁹.

Podjmując próby odtworzenia atmosfery, jaka panowała w Wilnie z okresu młodości Miłosza, obserwował artysta niebo rozpościerające się nad miastem¹⁰, poszukiwał łąk, które tak często pojawiają się w poezji Miłosza jako powidoki dzieciństwa¹¹, poruszał się po chodnikach, piaszczystych drogach, pragnął rozpoznać elementy, na które spoglądał dawniej pisarz:

[...] Myślałem o jego porannym wyjściu do szkoły. Podążałem za nim Jasińskiego, Portową, ulicą Góra Boufałłowa do skrzyżowania z Małą Pohulanką. Potem z nim wracałem, żeby poczuć, jak to naprawdę było. A podczas trzeciego przyjazdu do Wilna wniosłem korektę do jego drogi z domu do szkoły, skorzystałem ze skrótu przez wzgórze, bo pomyślałem sobie, że tylko „laluś” szedłby drogą wyznaczoną ulicą, a nie knałbmy, naburmuszony i z wiecznie nieprzyzwoitą miną Miłosz¹².

⁷ Rozpoznanie Joanny Ślósarskiej dotyczyło podmiotu w *Ogrodach polskich* Prażmowskiego; J. Ślósarska, *Miejsce antropologiczne w Ogrodach polskich Wojciecha Prażmowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4, s. 206.

⁸ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 29.

⁹ Tamże, s. 31.

¹⁰ Małgorzata Maliborska przywołuje niepełny cytat z *Rodzinnej Europy* Miłosza: „[Chodziłem po pochyłych ulicach Wilna – M.R.-K], miasta obłoków podobnych do barokowej architektury [i architektury barokowej] podobnej do stężałych obłoków”. W tym samym utworze pisarz często opisuje powietrze, chmury i niebo nad Wilnem; M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 11–12, Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 213.

¹¹ Chociażby w wierszu *Łąka*:

„Była to łąka nadrzeczna, bujna, sprzed sianokosów
W nieskazitelnym dniu, czerwcowego słońca.
Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem świetlistość.
I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie wiedzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płacę ze szczęścia”.

Cz. Miłosz, *Łąka*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 1063.

¹² M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 11–12.

Praktyka Prażmowskiego przekłada się na obrazy zamknięte w poszczególnych kadrach fotograficznych, ponieważ rejestrują one elementy takie, jak: trawa, fragmenty płyt chodnikowych, ulice, rozwidlające się drogi, pola, chodniki czy ziemię (oraz ślady na niej pozostawione). Fotografie są zatem naznaczone doświadczeniem operatora/wędrowca, odwzorowują jego trajektoria. Z kolei poszukiwania „spojrzeń Miłosza” aktualizują się najpełniej w obrazach nieba/chmur oraz części okien i witryn sklepowych.

Obrazowanie fragmentami, ukazywanie przestrzeni poprzez detale wiąże się z opisywaną przez Rolanda Barthes’a teorią *punctum*. Joanna Ślósarska, analizując *Ogrody polskie* Prażmowskiego, zauważa:

Realizacja zasady *punctum* to obok metonimii najważniejszy składnik praktyki Prażmowskiego¹³.

Rozpoznanie jest także istotne w kontekście projektu *Miłosz. Tutejszy*. Operator porusza się po obszarach związanych z osobą pisarza, poszukuje śladów, obrazów, jednak kadry fotograficzne nie przedstawiają przestrzeni (*studium*), ale ich niewielkie skrawki (*punctum*), które przykuły uwagę artysty – wspomniane niebo, fragmenty ścian czy okien zamiast całych budynków, gałęzie lub pień drzewa zamiast rośliny, krzyże, elementy grobów w miejsce cmentarzy, korpusy manekinów, figurki (bądź ich fragmenty) świętych etc. Owe *punctum* jest w pewien sposób uwarunkowane lekturą twórczości Miłosza, ponieważ Prażmowski poszukuje takich elementów rzeczywistości, które wyobrazeniowo połączył z osobą pisarza, jeszcze zanim rozpoczął podróż i skonfrontował się z przestrzeniami Miłosza. Analizowanie relacji *studium* i *punctum* w projekcie *Miłosz. Tutejszy* jest ciekawe o tyle, że kadry fotograficzne są nieostre, zatem *punctum* jako najbardziej wyrazisty element kompozycji, jako treść przyciągająca uwagę, także zostaje w sferze niedopowiedzeń. *Szczegół i przypadek*¹⁴, wpisane w teorię *punctum*, wiążą się również z techniką, którą zastosował fotografik. Prażmowski wykorzystał tradycyjny aparat i klasyczną metodę fotografowania, zdjęcia nie są korygowane, w kadrach widać tylko to, co zobaczył artysta. Jak powiedział Prażmowski podczas rozmowy radiowej:

Czar bierze się stąd, że w tym momencie należało nacisnąć migawkę¹⁵.

„Chodziłem po pochyłych ulicach...”

Wędrując po Wilnie Miłosza, napotkał Prażmowski wiele topograficznych nieścisłości wynikających ze zmiany zabudowy czy degradacji przestrzeni. Jak

¹³ J. Ślósarska, *Zwinięte historie*, [w:] tejsze, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Wydawnictwo Scriptorum, Kraków 2012, s. 113.

¹⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 52–54.

¹⁵ M. Maliborska, W. Prażmowski, J. Sosnowski, *Dawny i dzisiejszy świat Miłosza okiem obiektywu* [program radiowy], Polskie Radio Trójka [nadano 4 sierpnia 2011 roku].

opowiada fotografik¹⁶, pojawił się wtedy przed nim problem reprezentacji, pogodzenia przeszłości i teraźniejszości. Owe przemieszanie czasów, układ chronotopiczny, podkreślone zostało rozmyciem kadrów fotograficznych. Choć artystyczny gest Prażmowskiego powoduje problemy z recepcją projektu, na gruncie konstrukcji jest ciekawym – a także uzasadnionym – zabiegiem formalnym. Wybór tradycyjnej fotografii, z jej ostrością i głębią, usytuowałby w interpretacyjnym centrum teraźniejszość, a wyzwaniem był, jak nazywa projekt artysta, „fotograficzny Miłosz”¹⁷. Dzięki temu koncepcyjnemu chwytowi przeszłość połączyła się z tym, co teraźniejsze, tworząc kadr fotograficzny. Analizując przemieszanie płaszczyzn czasowych, należy rozszerzyć pole znaczeniowe o treści autoetnograficzne, ponieważ osobista perspektywa autora odsłania kolejne znaczenia (warstwy ukryte w teksturze fotograficznej). Matka Prażmowskiego dzieciństwo i młodość spędziła w Wilnie, zatem fotografik mierzył się nie tylko z historią Miłosza (historią o Miłoszu), ale i tworzył własną narrację. Tym samym nostalgia wiąże się zarówno z gestem odtworzenia oraz powtórzenia śladów pisarza i matki, jak i z – potencjalnym – przecięciem ich dróg czy spojrzeń.

Miała szesnaście lat, gdy poeta tam mieszkał. Czy się spotkali, minęli na ulicy, spojrzeli na siebie?¹⁸

– zastanawia się Prażmowski.

Katalogowym fotografiom brak sygnatur odsyłających do nazw miejscowych¹⁹ czy chociażby tytułów syntetyzujących obrazy. Spectator otrzymuje strzępki informacji, rozmazane spektrum, które również przez intensywność barw przypomina raczej postimpresjonistyczne malarstwo niż obraz fotograficzny. Odejście od podpisów powoduje, że pojedynczych kadrów nie można odnieść do konkretnych miejsc na trasie wędrówki operatora. Tym samym obrazy Polski i Litwy w sposób metaforyczny mieszają się, nakładają na siebie, a jedyną treścią, która jawi się jako istotna, jest twórczość i postać Miłosza. Prażmowski znosi elementy podziału, uzasadniając jeszcze mocniej użycie nieostrości jako chwytu kompozycyjnego. Brak sygnatur związany jest również z tytułowym określeniem „tutejszości”, którego pole semantyczne wskazuje na płynność, przenikanie i uzupełnianie się kultur, doświadczeń oraz miejsc, a w przypadku samego Miłosza, niweluje pojęcie granic terytorialnych. Prażmowski wspomina:

Tuż przed wyjazdem na Litwę kupiłem w Warszawie węgierskie [truskawki – M.R.-K.], a w Wilnie o poranku w hali przy Pylimo „od pana z Polski”. Węgierskie truskawki w Warszawie, polskie w Wilnie... I w tych truskawkach jest właściwie wszystko: idea wystawy, zanikanie granic, przenikanie się kultur, gubienie metryk i rodowodów. Tą wy-

¹⁶ M. Maliborska, W. Prażmowski, J. Sosnowski, *Dawny...*

¹⁷ M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 10.

¹⁸ Tamże, s. 15.

¹⁹ Fotografie prezentowane na wystawie miały podpisy.

stawą pragnę przekonać, że „tutejszość” to jest to, gdzie się jest [...] W mojej wystawie Miłosz jest bez paszportu, bez przynależności narodowościowej²⁰.

Na tym poziomie interpretacyjnym fotografie artysty są przejawem dwóch figur wędrownych – synekdochy i asyndetonu – zaproponowanych przez Michaëla de Certeau²¹. Synekdocha jest figurą, dzięki której przedstawiona część reprezentuje całość; w omawianym cyklu figura uaktualnia się dzięki fragmentarycznym, ukazującym detale, kadrom, które reprezentują rozległe przestrzenie (miejsca Miłosza), a w szerszej perspektywie odnoszą się do podróży, jaką przebył fotografik, ponieważ prace nie są podpisane. Z kolei asyndeton (operowanie elementami, wycinkami) wiąże się z kompozycyjnym chwytem fotografowania tylko tych składników przestrzeni, które są depozytariuszami ważnych treści (łączą się ze wspomnieniami pisarza czy doświadczeniami fotografa/wędrowca).

Nawarstwienie niedopowiedzeń ewokuje problem recepcji, problem zawarty w pytaniu o ontologiczny status fotografii. Spectator, podążając drogą wyznaczoną przez operatora, ufa temu, że oto widzi przestrzeń – czy jej fragmenty – Kiejdan, Szotań, ulicy Królewskiej, ulicy Mickiewicza, ale czy jest tak naprawdę? Czy gdyby nie komentarze Prażmowskiego – podpisy fotografii na wystawie oraz z wywiad w katalogu, projekt byłby czytelny? Podkreślić jednak należy, że cyklu artysty nie można ograniczyć do kodu wizualnego, odseparować obrazu od wymienionych kontekstów. Wywiad, podpisy oraz autoetnograficzne elementy (sama podróż, przedmioty-pamiątki, *quasi-rzeźby*) współtworzą opowieść. W tym kontekście warto projekt *Miłosz. Tutejszy* powiązać z teorią foto-tekstu Marianny Michałowskiej²², bowiem jako cechę konstytutywną fotografii o takich właściwościach wymienia badaczka zwiększoną refleksyjność oraz narracyjność. Najpełniej to metodologiczne założenie realizuje fotografia zaangażowana społecznie, jednak sprawdza się ono również w przypadku konceptu Prażmowskiego, ponieważ elementy, które się na ów projekt składają, łącznie z kończącym wywiad zdaniem – „Chodź, proszę, pójdziemy tam razem...”²³, są niczym innym jak zaproszeniem do opowieści, nie tylko o Miłoszu, ale i o Prażmowskim. Jak zauważa Marek Grygiel:

Odnosi się jednak wrażenie, że tę wystawę zrobił [Prażmowski – M.R-K] bardziej dla siebie niż kogokolwiek, że niedopowiedzenia – tak jak i rozmyte, nieostre fotografie zawierają pewne tajemnice, których on tylko doświadczył, a my oglądając te impresyjne zdjęcia, możemy pozostać bardziej na etapie domysłów i skojarzeń niż jakichkolwiek zdecydowanych konkluzji.

Ale być może właśnie to było zamierzeniem tego projektu?²⁴

²⁰ M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 7.

²¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 102–103.

²² Zob. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

²³ M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 15.

²⁴ M. Grygiel, *Miłosz i fotografia. O wystawie Miłosz. Tutejszy Wojciecha Prażmowskiego*, <http://www.fototapeta.art.pl/2011/mit.php> [stan z 30 października 2013].

Rozmyte obrazy

Marek Zaleski, analizując literackie powroty do przeszłości, zwraca uwagę na problem rekonstrukcji, podkreślając, że jest ona wynikiem splotu treści mnemoniczych i wyobrazeniowych:

Wspominanie, przypominanie sobie jest aktem wyobraźni i procesem twórczym. Nostalgiczne rozpamiętywanie jest pracą pamięci i wyobraźni²⁵.

Choć artystyczny gest fotografa/wędrowca wiąże się z dekodowaniem śladów Miłosza, problem reprezentacji jest aktualny. Powstaje on na styku dwóch *synchronicznych miejsc* składających się na metonimię – figurę wędrowną, którą zaproponowała Ślósarska²⁶:

Z kolei metonimia (całość z całości) jako rodzaj figury wędrownej jest mową kroków, odmierzających fragmenty przestrzeni jako dwa synchroniczne miejsca, z których jedno może mieć charakter miejsca rzeczywistego, ale oddalonego w przestrzeni, lub też może stanowić miejsce wyobrazeniowe czy składnik tekstu pamięci (indywidualnej, zbiorowej)²⁷.

Prażmowski, poszukując miejsc Miłosza, konfrontuje przestrzeń zastałą z wyobrazeniami na jej temat, wyobrazeniami, które zostały ukształtowane przez teksty pisarza czy sam proces przygotowywania podróży, wyznaczania trasy. Natomiast pamięć o ujranych, sfotografowanych obszarach przesiąknięta jest już współczesnością. Być może rozmycie obrazu – ukazanie „zamglonych” kadrów – jest zabiegiem, który ma podkreślić niemożność odtworzenia minionego oraz powrotu do dawnych, nienaruszonych przez czas, miejsc.

Jak zauważa Skarga:

Ślad nie jest odbitką, nie zachowuje wiernie kształtu rzeczy²⁸.

Podobny problem ewokuje jeden z wcześniejszych cykli Prażmowskiego – *Sto fotografii*. Ramę koncepcyjną projektu tworzą stare kadry fotograficzne, które artysta pofragmentował, a następnie stworzył z nich nowe kompozycje. Dzięki tej fotomontażowej metodzie powstały – używając określenia Lecha Lechowicza – „nowe historie z przeszłości”²⁹. Oczywiście prace odnosiły się do medium, jakim jest fotografia, i do jej zdolności ukazywania przeszłości (relacja

²⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 22.

²⁶ Rozszerzając koncepcję figur wędrownych, wprowadza badaczka reprezentacje takie jak oksymoron, metonimia, parafraza. W przypadku projektu *Miłosz. Tutejszy* figura parafrazy związana jest z powtarzaniem ruchów w przestrzeni, czyli z wielokrotnymi powrotami w miejsca naznaczone śladami Miłosza, natomiast oksymoron zawiera się w pęknięciu pomiędzy Wilnem współczesnym, a tym ze wspomnień pisarza – mityzowanym, odzwierciedlającym nurt „małych ojczyzn” – J. Ślósarska, *Zwinięte historie...*, s. 105–106.

²⁷ Tamże, s. 106.

²⁸ B. Skarga, *Ślad...*, s. 31.

²⁹ L. Lechowicz, *Pamięć fotografii – fotografia pamięci*, http://www.galeriaff.infocentrum.com/2000/prazmo/prazmo_p.html [stan z 30 października 2013].

fotografii i czasu), ale w nieco szerszej interpretacji obrazują mechanizmy działania pamięci – nakładania się na siebie wydarzeń, mieszania i łączenia treści pamięciowych:

Czas powoduje, że obrazy minione osadzają się w niej jak na rafie. Nakładają się na siebie, czasami są ze sobą pozlepiane. W swych drobinach, w „okruchach pamięci”, obrazy przeszłości są niekiedy trudno rozpoznawalne, tym trudniejsze, im w głębsze warstwy ich osadów sięgniemy. W pracach Prażmowskiego nakładanie się obrazów sprawia nie tylko to, że warstwa położona na warstwie tworzy iluzję przestrzeni, ale również czyni coraz mniej czytelnymi obrazy znajdujące się niżej. Odbiorca zmuszony jest siłą swej wyobraźni do wysiłku łączenia ich w jeden obraz, uzupełnienia tego, co fragmentaryczne i nieczytelne³⁰.

W projekcie *Miłosz. Tutejszy* aktualizują się rozpoznania fotografika. I tu odnosi się Prażmowski do mechanizmów działania pamięci, zwraca również uwagę na wypełnienie przestrzeni śladami, czyli na jej palimpsestową naturę. Jednak tym razem odchodzi artysta od metod fotomontażowych, wprowadzając kompozycyjny chwyt rozmazania kadru fotograficznego.

2011.05.23, 08:12, Vilnius

Brak sygnatur miejscowych sprawia, że fotografie składające się na cykl nie są zakotwiczone „w drodze”, w doświadczeniu podróży. Funkcję taką spełniają dołączone do katalogu fotografie paragonów, które nie tylko pochodzą z wielu miejsc (w Polsce i na Litwie), ale mają różne daty. Umieszczając obok fotografii rachunki, w sposób metaforyczny przedstawia Prażmowski wędrówkę, a jednocześnie wzmacnia integralne dla projektu pojęcie „tutejszości”, bowiem nie sygnuje (jednocześnie dzieląc) obrazów podpisami. Podobną do paragonów rolę pełnią fragmenty map, na których zazaczył fotografik najważniejsze punkty topograficzne. Status map, jak i innych przedmiotów-pamiątek, wiąże się nie tylko z przestrzenią fizykalną. Mapa jest również symboliczną mapą zapachów, dźwięków, odnosi się do przedwojennej atmosfery wielokulturowych miast i miasteczek, do aury, której dzień po dniu w swojej wędrówce poszukiwał Prażmowski. Operator próbował odnaleźć małe uliczki, przejść po *kocich lebkach* – jak nazywał bruk Miłosz, a następnie doświadczenia te zamknąć w fotograficznych kadrach. Dlatego mapa, paragony, odręczne notatki oraz *quasi-rzeźby* są nośnikami pamięci, pamięci o Miłoszu, ale i o wędrówce, o tropieniu śladów poety. Choć posiadają status materialny, najważniejsza jest ich wartość znaczeniowa. Przedmioty dołączone do katalogu, a przede wszystkim *quasi-rzeźby*, to semiofory³¹, bowiem tak jak w foto-teksty „wpisany jest” w nie zaczyn narracji, są zlepione z obrazów i śladów mnezyjnych.

³⁰ Tamże.

³¹ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 100–102.

Pierwsza z *quasi-rzeźb* umieszczonych na wystawie to przywieziony z Kiejdan kamień z przymocowanymi blaszkami. Jest on symbolem pamięci o sąsiadach (przedstawicielach różnych nacji), których w swoich utworach opisał Miłosz. *Quasi-rzeźby* można wiązać z pojawiającymi się we wcześniejszej twórczości Prażmowskiego foto-obiektami, czyli z instalacjami składającymi się z przedmiotów o dużej symbolicznej wartości. Podobnie jest w tej realizacji – kamień o szczególnej wartości i blaszki jako wyraz pamięci. W tym kontekście często przywołuje Prażmowski opowieść o Sorze Kłok, znajomej Miłoszowi Żydówce:

Wyjąłem z bruku ulicy Niemieckiej kamień i przywołałem pamięć Miłosza, a także tej kobiety, dzięki Miłoszowi. Tu też jest sedno mojego fotografowania, tej podróży za myślą Miłosza, czy fizycznie tropem Miłosza – ulicami, knajpkami, zaułkami, bo odniosłem wrażenie, że nie raz, i to dzięki Miłoszowi, staję się niejako depozytariuszem ulotnych chwil, doznań czasu minionego, postaci, jak [...] Sora Kłok³².

Druga *quasi-rzeźba*, 25 próbek zawierających ziemię, wodę oraz powietrze z miejsc najbliższych pisarzowi, ma swój początek w historii Prażmowskiego, ponieważ kilkanaście lat wcześniej zamknął artysta w próbówce wodę z jeziora Narocz, gdzie poznali się jego rodzice. Fotografik powtarza ten symboliczny oraz nostalgiczny gest, jednocześnie łącząc czasy, przestrzenie, ale i opowieść o miejscach Miłosza z narracją o sobie samym.

Podsumowanie

Projekt *Miłosz. Tutejszy* jest narracją (tekstem pamięci) o Czesławie Miłoszu i miejscach, które były pisarzowi szczególnie bliskie. Cykl otwiera również przestrzeń refleksji nad zagadnieniem pamięci, a przez wzgląd na kształt artystyczny (zarówno specyfikę fotograficznych kadrów, jak i charakter katalogu towarzyszącego wystawie) oraz podróż, której podjął się Prażmowski, również refleksji nad samym podmiotem czynności twórczych. Zastanawiając się nad znaczeniem podróży (na wszystkich jej poziomach), jaką podjął Wojciech Prażmowski śladami Miłosza, nad treściami autoetnograficznymi, które się z niej wyłaniają, należy przyjrzeć się również statusowi spectatora. Czy w zerknięciu z rozmytymi kadrami fotograficznymi, z powietrzem zamkniętym w próbówce, pozostaje on tylko oglądającym? Czy może zaproszenie „chodź, proszę, pójdziemy tam razem...” i następujące po nim pierwsze zdjęcie cyklu – zdjęcie drzwi – uaktualnia już inną figurę? W owo zaproszenie wpisany jest gest powtórzenia, który wskazuje również na specyficzny charakter projektu Prażmowskiego. Zaangażowaną wędrówkę, podczas której pragnął artysta odtworzyć skrawki, fragmenty przeszłości, ponieważ tylko poprzez nie można starać się dotrzeć do minionego i minione przedstawić.

³² M. Maliborska, *Małgorzata...*, s. 13.

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie fotograficznego projektu Wojciecha Prażmowskiego na tle współczesnych dyskursów – poetyki śladu (B. Skarga), teorii foto-tekstu (M. Michałowska) czy konceptu figur wędrownych (J. Ślósarska, M. de Certeau). Analizie zostaje poddana rama kompozycyjna kadrów – w nawiązaniu do metodologii *punctum* i *studium* oraz operatora, spectatora i spectrum R. Barthes’a – ale i treści związane z przestrzenią pozakadrową, która dotyczy podróży śladami Czesława Miłosza i roli, jaką pełni w niej fotograf/wędrowiec. Porusza także zagadnienie semioforów wypełniających teksturę pamięci w narracji Prażmowskiego.

Słowa kluczowe: Wojciech Prażmowski, Czesław Miłosz, fotografia, pamięć, poetyka śladu.

Summary

Please, come along. Let's go there together... Photographic Signatures of Memory in Wojciech Prażmowski's Project Miłosz. Tutejszy

The aim of this article is to present Wojciech Prażmowski's photographic project through the prism of contemporary discourses – “the poetics of trace” (B. Skarga), “the theory of a photo-text” (M. Michałowska) and “the concept of migratory figures” (J. Ślósarska, M. de Certeau). The analysis encompasses the compositional structure of scenes – in reference to the methodology of *punctum* and *studium*, and the operator, the spectator and the spectrum of R. Barthes – as well as the contents associated with the off-scene space which concerns travelling along Czesław Miłosz's tracks and the role a photographer / in which a wanderer plays. The article is also devoted to the issue of semiophores that fill the texture of memory in Prażmowski's narration.

Keywords: Wojciech Prażmowski, Czesław Miłosz, photography, memory, the poetics of trace.