

ROBERT KULMIŃSKI
UNIwersytet Warszawski, Warszawa

ČESKÝ ČLOVĚK NA PROGU WIELKIEJ ZMIANY

Początki zatytułowanego *Český člověk* projektu trzech czeskich fotografów, absolwentów FAMU: Ivana Lutterera, Jana Malego, Jiřego Poláčka, sięgają 1982 r. Pomysł narodził się przy okazji innego przedsięwzięcia mającego na celu dokumentację czeskich strojów ludowych. Pierwotnego zamierzenia jednak nie zrealizowali, ale przy okazji wędrówek po całym kraju w ich przenośnym atelier zaczęli pojawiać się tzw. zwykli ludzie, prosto z ulicy. Autorzy projektu zdali się na przypadek – każdy mógł przyjść i dać się sfotografować – oraz spontaniczne zainteresowanie namiotem rozstawianym w różnych, czasami nietypowych miejscach (np. Vítkovické železárny w Ostrawie).

Piętnaście lat trwania projektu przyniosło setki zdjęć przełomowego dla Czechosłowacji, a później Czech okresu 1982–1996 zebranych w wydanym w 1997 r. przez Studio JB albumie¹ oraz prezentowanych na kilku wystawach (Praga, teatr Na zábradli (1992), Lomnice nad Popelkou, galeria Půda (1996) oraz Praga teatr Alfred ve Dvoře (1996))². Wszystkie zdjęcia to czarno-białe portrety (pojedyncze lub grupowe) ukazujące postaci w całości, w pozycji stojącej, statycznie, na szarym tle, z identycznego dystansu, ze wzrokiem skierowanym prosto w obiektyw. Wybrana forma pozostaje niezmienna – mimo upływającego czasu trwania projektu. To zasadnicze założenie całości cyklu, założenie wypływające wprost z metodologii naukowej, bowiem porównanie dwóch lub więcej obiektów powinno następować jedynie wtedy, gdy mamy wspólny mianownik tego porównania. Tu wspólnym mianownikiem jest przede wszystkim forma zdjęcia oraz poszczególne elementy kompozycji (centralne położenie postaci, jednolite tło, niezmienne, sztuczne oświetlenie, ustawione tak, aby postacie nie rzucały cienia) – to właśnie zostało wpisane w zasady, stałe reguły ujęć i dzięki nim (przynajmniej w założeniu) możemy

¹ I. Lutterer, J. Malý, J. Poláček, *Český člověk*, Studio JB, Praha 1997.

² Projekt został utrwalony również na stronach internetowych: <http://www.gallery.cz/gallery/cz/jan-maly-jiri-polacek-ivan-lutterer.html>.

dokonywać zestawień poszczególnych fotografii, aż do ostatecznego uogólnienia.

Powrót do korzeni fotografii może dać w tym wypadku właściwe spojrzenie na ową generalizację, wynikającą ze skatalogowania obiektów danego typu. Tam bowiem zrodziły się idee, które zostały przetworzone artystycznie i przeniesione we współczesną rzeczywistość.

Latem 1879 r. Alphonse Bertilion, dzięki protekcji ojca – znanego we Francji antropometry – zatrudniony jako urzędnik paryskiej prefektury policji, podczas nużącego wypełniania kart identyfikacyjnych więźniów, które trafiały następnie do zupełnie nieprzydatnej kartoteki, wpadł na pomysł nowego systemu segregowania skazanych. Koncepcja – *nota bene* wyśmiewana początkowo zarówno przez więźniów, jak i jego kolegów z pracy – opierała się na pobieraniu 14 (ostatecznie badano 11) wymiarów (między innymi wzrostu, długości i obwodu głowy, długości ramion, palców i nóg) w celu identyfikacji konkretnego przestępcy – w szczególności recydywisty. Bertilion uważał, że wymiary kości dorosłego człowieka w ciągu całego życia pozostają niezmiennie. Początkowo projekt nie budził ani zainteresowania, ani zachwytu. Prawdopodobnie również dlatego, że sam Bertilion nie był w stanie w sposób w pełni zrozumiały wytłumaczyć jego zalet. Dopiero na jesieni 1882 r. po tym, jak nowym paryskim prefektem policji został Jean Camecasse i po wielu naciskach wpływowego ojca, przekonanego do pomysłu syna, oraz jego przyjaciół pozwolono Alphonse'owi wypróbować swoją metodę w praktyce. Bertilion miał trzy miesiące, żeby udowodnić skuteczność swojej propozycji. Efektywność – co rozumiałe, trudno bowiem, żeby wypuszczony przestępca dał się szybko złapać po raz drugi i to w ciągu trzech miesięcy – okazała się mizerna. Ledwie dziewięć dni przed upływem terminu końca próby, Bertilionowi udało się za pomocą stworzonej kartoteki zidentyfikować człowieka, który podawał się za kogoś innego, aby uniknąć większej kary za wielokrotne przestępstwo.

Dopiero jednak w 1888 r., gdy Alphonse Bertilion stanął na czele Oddziału Identyfikacji paryskiej Prefektury Policji, jego projekt mógł zostać w pełni wprowadzony w życie. Ostatecznie kartoteka Bertilliona wyglądała następująco: na każdej fiszce widniał podwójny portret fotograficzny (*en face* i z profilu) o precyzyjnie określonych elementach – oświetlenie, kierunek spojrzenia, uczesanie oraz miejsce ucha na zdjęciu³ – wszystkie zdjęcia przycięte były centymetr powyżej włosów, naklejone na karton w określonej pozycji (z lewej

³ Oczywiście precyzja tych elementów wymagała równie drobiazgowego opisu atelier fotograficznego, w którym tego typu fotografia mogła powstać. Nawet krzesło dla przestępcy wykonane było według ścisłych norm.

profil, z prawej strony zdjęcie *en face*) opatrzone opisem antropometrycznym i sformalizowanymi notatkami. Bertilion fiszki uporządkował według systemu archiwizacji opartego na statystyce⁴.

Wobec wcześniejszego, niewydolnego systemu rozpoznawania recydywistów, zaproponowana przez Alphonse'a Bertilionia identyfikacja napelniała nadzieją strażników prawa – w latach 1883–1893 udało mu się zidentyfikować 4564 recydywistów. Jednak, jak podkreśla Sekula: „Wczesna obietnica fotografii zawiodła w obliczu ogromnego i chaotycznego archiwum obrazów”⁵. Zwiększająca się niemal z dnia na dzień liczba fiszek powodowała, że system stawał się coraz mniej efektywny. W końcu – po okresie wspólnego funkcjonowania – system Bertilionia został wyparty przez daktyloskopię.

Trzeba pamiętać, że pomysł Bertilionia nie był odosobniony, wpisywał się raczej – nazwijmy to tak pozostawiając bez komentarza – w ducha owych czasów, w których rzeczywistość należało zmierzyć, zważyć i posegregować w odpowiednie szufladki, tak jak ze światem przyrody uczynił już wiele lat wcześniej Karol Linneusz. Pomysł Bertilionia wyrósł wprost z idei „przeciętnego człowieka” zaproponowanej przez Adolphe'a Queteleta: „Im więcej osobników obserwujemy tym bardziej ulegają zatarciu jednostkowe cechy, obojętnie czy fizyczne czy moralne, pozostawiając do wglądu fakty ogólne, dzięki którym społeczeństwo istnieje i zabezpiecza swój dalszy byt” – pisał belgijski astronom i matematyk⁶. Przeciętny człowiek był nie tylko wypadkową wspólnych cech, ale również wzorem zdrowia społecznego i społecznej stabilności⁷.

Fotografia doskonale wpisywała się w dążenia *homo collector* do uczynienia ze świata skatalogowanego, uporządkowanego zbioru przedmiotów lub ich zastępników czy imitacji. Wysiłki te wydają się, jak zauważa James Clifford⁸, uniwersalne – Quetelet i Bertilion wpisali się jedynie w osiemnasto- i dziewiętnastowieczne przyspieszenie tych procesów – swoisty wybuch obsesyjnego wręcz katalogowania i kolekcjonowania potęgowanego przez rewolucję przemysłową, która wspomagała technicznie owe dążenia, jednocześnie je

⁴ Por. A. Sekula, *Ciało i archiwum*, w tegoż: *Spoleczne użycia fotografii*, tłum. K. Pi-jarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 151 oraz A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Heddemann, Universitas, Kraków 2007, s. 95.

⁵ A. Sekula, *Ciało i archiwum...*, s. 159.

⁶ A. Quetelet, *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*, Chambers, Edinburgh 1842, s. 6; za: A. Sekula, *Ciało i archiwum...*, s. 154.

⁷ Tamże, s. 155.

⁸ Por. J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, w tegoż, *Kłopoty z kulturą*, tłum. Ewa Dzurak, KR, Kraków 2000, s. 235.

podtrzymując i wywołując. Świadczą o tym ideologie przypisywane fotografii już na samym początku jej historii. W sprawozdaniu o fotografii wygłoszonym przed Izbą Deputowanych François Arago miał powiedzieć: „Za pomocą fotografii możemy dziś przekazywać swoje myśli, koncepcje i rzeczywistości wszystkim ludziom na świecie; jeśli dodamy datę, uzyskamy moc utrwalania historii świata (...). W dziedzinie biologii, w świecie roślin i zwierząt fotografia jako język obrazowy jest w stanie przemawiać bez pośrednictwa dźwięku. Polem jednak, na którym fotografia posiada moc wyrazu tak wielką, że język nie jest w stanie jej dorównać jest fizjonomika (...)”⁹. Fotografii przypisywano możliwość utrwalania rzeczywistości, zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie, w sposób przewyższający inne. W konsekwencji zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość można złożyć w archiwum, a co więcej rozpatrywać jej aspekty niedostępne nieuzbrojonym okiem czy utrwalone w mowie lub piśmie.

Już na zawsze ten wymiar fotografii pozostanie w świadomości jej twórców i krytyków, a przede wszystkim odbiorców. Jedną z wystaw cieszących się największą sławą w historii fotografii jest przedsięwzięcie Edwarda Steichena zrealizowane w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 r. Ekspozycja *Family of Man (Rodzina człowiecza)* zawiera (dziś na stałe zainstalowana jest w Luksemburgu w Clervaux, a od 2003 r. znajduje się na liście Światowego Dziedzictwa UNESCO) wybrane przez Steichena spośród dwóch milionów nadesłanych propozycji, 503 zdjęcia dwustu siedemdziesięciu trzech autorów z sześćdziesięciu ośmiu krajów (między innymi: Roberta Capry, Henri Cartier-Bressona, Franka Scherschela, Russella Lee ale także fotografów amatorów). Pokazywana w dwudziestu ośmiu krajach (w Polsce w 1959 r.¹⁰) wystawa przyciągnęła miliony ludzi. „Rodzina człowiecza” to fotograficzna, wielka narracja o ludziach na całej kuli ziemskiej, ich pracy, dniu codziennym, rozrywkach, chwilach grozy i radości, a przede wszystkim o ich ogromnej różnorodności. Poszczególne fotografie, dzięki ich liczbie i zróżnicowaniu, uprawomocniają nadrzędną ideę, jawią się jako reprezentatywne dla całej rodziny ludzkiej. „Statystyki, za pomocą których usiłowano uprawomocnić wystawę, wykazać jej wartość, ujawniają zrazu swoje głębsze znaczenie: prawda, którą się tu promuje, jest prawdą wyliczania. Sama wystawa zaś stanowi estetyzowany wytwór globalnej księgowości (...)” – pisze o *Rodzinnie człowieczej* Allan Sekula¹¹.

⁹ Za: A. Sekula, *Handel fotografiami*, w tegoż: *Spoleczne użycia...*, s. 83.

¹⁰ Władysław Ślesicki zainspirowany ideą wystawy nakręcił w 1966 r. film zatytułowany *Rodzina człowiecza*, będący zapisem jednego dnia z życia chłopskiej rodziny na Pojezierzu Augustowskim.

¹¹ A. Sekula, *Handel fotografiami...*, s. 93.

To najsłynniejsza wystawa oparta na ewidencjonowaniu rzeczywistości. Podobnych projektów, wyrażających bertilionowską ideę katalogowania rzeczywistości, nadającej fotografii wartość niemal dokumentu socjologicznego, zbliżonego do badań ilościowych, było znacznie więcej. Z analogicznego pragnienia wyrasta projekt *Český člověk*. Różni się on co prawda formalnie od wystawy *Rodzina człowieka*, ponieważ oparty jest jedynie na portretach, wypływa jednak z niezmiernie podobnej potrzeby opowiedzenia pewnej całościowej narracji poprzez katalog poszczególnych elementów rzeczywistości, których ilość daje prawo do owej holistycznej wizji, do socjologicznych niemal uogólnień wynikających z reprezentatywności próby.

We wstępie do albumu dokumentującego projekt *Český člověk* odnajdujemy przede wszystkim odniesienia właśnie do formalnej strony prezentowanych zdjęć¹². Jego autorka Anna Fárová wymienia przede wszystkim trzech fotografów – Gasparda-Felixa Tournachona (1820–1910), znanego jako Nadar, André-Adolphe-Eugène’a Disdériego (1819–1889) oraz Irvinga Penna – znanych ze swoich prac portretowych. Pierwszy z nich był jednym z najwybitniejszych portrecistów francuskich dziewiętnastego wieku – w jego pracowni powstał między innymi portret Georges Sand i wielu innych ówczesnych osobistości – a o jego pracach Roland Barthes napisał: „Guizot jest »podobny«, gdyż zdjęcie zgadza się z jego mitem człowieka surowego; Dumas, szeroki, wylewający się, jest podobny, gdyż znam jego zdolności i płodność; Offenbach – ponieważ wiem, że jego muzyka ma w sobie coś uduchowionego (tak się mówi); Rossini wydaje się fałszywy i cyniczny (wydaje się, więc jest podobny); Marceline Desbordes-Valmore ukazuje na twarzy dobroć, trochę głupawą, swoich wierszy; Kropotkin ma jasne oczy anarchicznego idealisty itd.”¹³. Natomiast drugi, nazywany często najbogatszym fotografem w Europie, zasłynął z produkcji *carte de visite* – niezwykle popularnych kart wizytowych, na których umieszczał portrety ich posiadaczy. Pomysł swój opatentował i czerpał z niego ogromne zyski. Ostatni z wymienionych – Irving Penn – początkowo w swoich portretach posługiwał się rekwizytami wydobywającymi indywidualność portretowanego¹⁴, następnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzył portrety tubylców między innymi w Kamerunie i Nowej Gwinei, posługując się przenośnym atelier, dzięki czemu tło fotogra-

¹² I. Lutterer, J. Malý, J. Poláček, *Český...*, s. 5–6.

¹³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Altheia, Warszawa 2008, s. 178–179.

¹⁴ Jego portrety robotników z lat pięćdziesiątych z Londynu i Nowego Jorku nawiązywały do projektu Augusta Sander, niemieckiego fotografa pragnącego uchwycić na fotografii człowieka wieku dwudziestego oraz zdokumentować naród niemiecki.

fii stawało się niemal przezroczyste, eksponując tym samym jeszcze wyraźniej cechy osoby portretowanej.

Wskazanie takich właśnie odniesień nie jest przypadkowe – układają się one bowiem w początek narracji, którą proponuje nam projekt *Český člověk*. Nadar, Disdéri i Penn wprowadzali do sztuki portretu fotograficznego zmiany, które trwale zmieniły spojrzenie na tego typu zdjęcia. Jeśli Nadar skomercjalizował portret, to Disdéri przesunął go w stronę psychologii jednostki, której cechy eksponowane są w obrazie fotograficznym, natomiast Penn rozszerzył perspektywę widzenia portretowanych, nadając jej charakter niemal socjologiczny, uogólniający cechy fotografowanych społeczności.

O istocie portretowego ujęcia *en face* Susan Sontag pisała: „W normalnej retoryce portretu fotograficznego stawanie twarzą do aparatu oznacza powagę, szczerłość, ujawnianie istoty bohatera. Dlatego fotografie »en face« uważane są za odpowiednie dla obrazów uroczystych (takich jak ślub albo maturation), a mniej odpowiednie do propagandowych zdjęć reklamujących polityków na tablicach ogłoszeniowych. (Politycy są najczęściej fotografowani *a trois-quatre*: ich wzrok znosi się i mija ze wzrokiem widza – co nasuwa myśl, że polityk zajęty jest nie tyle kontaktem z widzem i z terażniejszością, ale że »odważnie« wybiega w przyszłość)¹⁵. W fotografiach z projektu *Český člověk* wzrok wbity jest w *spectatora*. Spotyka się gdzieś w połowie drogi ze wzrokiem fotografowanego. Wkomponowana w zdjęcie logika figuracji wymusza kontakt oglądanego i patrzącego, tworząc w konsekwencji swoisty związek pomiędzy obrazem a widzem. Związek ten nie jest intymny, ani nawet indywidualny – gdy przyłożymy do odległości pomiędzy widzem a portretowanymi dystans proponowane przez Edwarda Halla. Mamy tu do czynienia z dystansem społecznym (gdzieś pomiędzy fazą bliższą a fazą dalszą), a więc taką odległością, którą Hall określa słowami: „Stań tak, żebym mógł cię obejrzeć”¹⁶. To jest dystans charakterystyczny dla załatwiania spraw nieosobistych. Rozmowy mają charakter bardziej formalny, jednak nie traci się kontaktu z pojedynczą osobą, a zatem nie traci ona swojej indywidualności w tłumie osób podobnych, jak dzieje się to w przypadku dystansu publicznego. Zachowany zostaje niemal złoty środek pomiędzy społecznym a indywidualnym.

Indywidualizację portretów (ciągle jednak nie przekraczając granicy intymności) podtrzymuje struktura spojrzeń na zdjęciu oraz sposób włączenia lub nawet, powiedziałbym, wciągnięcia w nią widza. Gdybyśmy chcieli zlokalizować Barthesowskie *punctum* tych fotografii, to bez wątplenia byłyby

¹⁵ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 36.

¹⁶ Por. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1976, s. 166.

nim (w znakomitej większości przypadków) oczy fotografowanych. Właśnie w tym miejscu natychmiast po spojrzeniu na zdjęcie zatrzymuje się nasz wzrok, oczy sportretowanych ludzi przyciągają spojrzenie *spectatora* na tyle silnie, że niewielu jest w stanie się oprzeć i go nie odwzajemnić. W rezultacie w momencie, gdy zaczynamy przyglądać się poszczególnym portretom, rodzi się porozumienie wzrokowe. Nasze spojrzenie grzęźnie w spojrzeniu oglądanych osób i już nie wiadomo do końca, kto na kogo patrzy! Jesteśmy niejako uwięzieni w oczach tych, na których przyszło nam spojrzeć, przez ich wzrok skierowany na nas. „Punctum jest więc rodzajem czegoś subtelnego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucił pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć – pisze Barthes”¹⁷. Wzrok sfotografowanych nie tylko tworzy więź z widzem, ale również na wzrok widza odpowiada. W konsekwencji w spojrzeniu tych ludzi odbija się także to, kim jest *spectator* i widz staje się na równych zasadach częścią tego projektu.

Mimo to ciągle jednak nie zbliżamy się do zażyłości rodzinnej, nie przyglądamy się zdjęciom z albumu rodzinnego. Dystans zostaje zachowany, ale – jak się wydaje – tylko po to, aby nie stracić tego, co w założeniu jest istotą projektu *Český člověk* – postulowanej całościowości spojrzenia, holistyczności prezentowanej wizji. Mamy tu zatem do czynienia z próbą znalezienia równowagi pomiędzy tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe. Rodzina pozostaje odniesieniem, ale nie jako wspólnota krwi, lecz jako wspólnota wyobrażona. W konsekwencji album staje się w pewnej mierze rodzinnym zbiorem fotografii, oczywiście w większej skali – w skali narodowej. „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośną walizeczkę obrazków, które zaświadczają o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego właśnie wówczas, gdy w uprzemysłowionych krajach Europy i Ameryki sama instytucja rodziny przechodzi radykalne przeobrażenia. W miarę jak ta klaustrofobiczna jednostka, rodzina nuklearna, wyłania się ze znacznie szerszych grup pokrewieństwa, fotografia pojawiała się, by upamiętnić i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków. Album zdjęć rodzinnych zazwyczaj dotyczy rodziny w szerszym sensie – a często jest jedynym jej śladem”¹⁸. W miarę oglądania albumu (czy wystawy) *Český člověk* z pojedynczych zdjęć wyłania się społeczność, rozproszenie czasowe i przestrzenne przekształca się w zbiór o spójnej, uogólniającej narracji.

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 108-109.

¹⁸ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 10.

Pomijając datę umieszczoną pod fotografiami (o której w dalszej części), żadne ze zdjęć nie ma zakotwiczenia. Przedstawione portrety nie zostały zatytułowane. W albumie rodzinnym również najczęściej nie podpisujemy zdjęć lub umieszczamy napisy niezwykle zdawkowe, ponieważ wszelkie informacje dotyczące treści zdjęcia (lub znakomitą ich większość) znamy z własnego doświadczenia, mieszczą się one w umyśle odbiorcy i dodatkowy komunikat nie jest potrzebny. Rozpoznajemy osoby znajdujące się na fotografii. W tego typu sytuacjach mamy do czynienia z wysokim kontekstem (*high-context rule*)¹⁹. Fotografie projektu *Český člověk* przedstawiają ludzi anonimowych, zupełnie nam nieznanych, można wręcz powiedzieć obcych – szczególnie z perspektywy obcokrajowca, tym niemniej oglądanych pod wspólnym szyldem – czeski człowiek, a więc zatem należących do jednej czeskiej rodziny, do jednej kategorii społecznej. Wyróżnikiem pozostaje wygląd, ubranie oraz ewentualnie to, co fotografowani trzymają w rękach – a pojawia się tutaj wiele różnych rzeczy – od torebek damskich, poprzez torby na zakupy, nesesery, balony, teczki, plecaki, walizki, parasole, a nawet rowery i sierp.

Na zdjęciu otwierającym album przedmiotem charakteryzującym postać jest otwarta, do połowy opróżniona, butelka piwa. Trzyma ją w lewym ręku mężczyzna ubrany w wytarte spodnie drelichowe, stare, ubrudzone buty oraz koszulkę na ramiączkach podwiniętą w ten sposób, aby pokazać – niezbyt okazały – brzuch. Podniszczona pracą i słońcem twarz, uwidocznione żyły na dłoniach, umięśnione, silne ręce oraz pewny ale nie agresywny wzrok wbity w oglądającego i delikatny, niemal niezauważalny uśmiech – to wszystko streszcza, kim jest sfotografowany. Ujęcie to stanowi jakby skondensowaną charakterystykę tego człowieka. W ten sposób zaczyna się narracja zatytułowana *Český člověk* – fotograficzna opowieść o wyobrażonej całości w przestrzeni i czasie. Zatrzymajmy się na moment przy drugim z wymienionych aspektów.

Jak już wcześniej nadmieniałem, projekt rozpoczął się w 1982 r. i zakończony został po piętnastu latach w roku 1996. Z punktu widzenia historii, szczególnie tej pisanej przez duże „H”, mamy w tym czasie do czynienia z przemianami, które z pewnością były czymś niewyobrażalnym w chwili, kiedy trzech absolwentów FAMU rozpoczynało swoją przygodę z przenośnym atelier. Żaden z nich nie mógł przewidzieć upadku reżimu komunistycznego w Czechosłowacji w wyniku bezkrwawego przewrotu ani tym bardziej tego, że prezydentem Czechosłowacji zostanie mało znany opozycjonista Václav Havel – wybrany przez Zgromadzenie Narodowe wypełnione członkami Komunistycznej Partii Czechosłowacji. Nie mówiąc już o tym, że w 1982 nikomu (w najgorszych lub najpiękniejszych) snach nie mogło się przyśnić, że Václav

¹⁹ E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, PIW, Warszawa 1984, s. 143.

Havel będzie ostatnim prezydentem Czechosłowacji i pierwszym Republiki Czeskiej, że autorzy zakończą swój projekt w innym państwie niż go zaczęli.

Układ albumu nie jest jednak chronologiczny – nie odtwarza biegu historii. Wydaje się, że pod tym względem poszczególne fotografie ułożone są przypadkowo, o czym świadczą podpisy, ograniczone jedynie do daty powstania zdjęcia. Zakotwiczenie zatem nie odnosi się do treści fotografii (nie uwzględnia na przykład imienia i nazwiska fotografowanego/nych zawodcu, wieku czy choćby pochodzenia), wręcz przeciwnie – odsyła do historii, a jednak historia ta ujęta jest ahistorycznie, aczkolwiek wydawałoby się, że to właśnie ona powinna odgrywać tu istotną rolę, ze względu na burzliwość i radykalność przemian politycznych w trakcie trwania projektu. Tymczasem niemal nie jesteśmy jej w stanie odnaleźć. Zdradzać ją może na przykład ubiór fotografowanych. Po pierwsze jednak zmiany w modzie codziennej następują nierównomiernie, znacznie różnią się momenty wprowadzania nowych i czas trwania starych wzorów pomiędzy miastem a wsią – a w albumie nie zaznaczono miejsc powstawania zdjęć. Po drugie niechronologiczny układ zdjęć ogranicza możliwość odczytania opowieści w sposób historyczny.

W konsekwencji mamy tu do czynienia z dekompozycją narracji historycznej. Opowieść fotograficzna zatytułowana *Český člověk* rozpada się pod względem historycznym, żeby uzyskać jedność znaczeniową, spójność charakteryzującą grupy społeczne określane przez Victora Turnera mianem *communitas*. W procesie rytualnym ujawniają się modele związków międzyludzkich: „Pierwszy to społeczeństwo, jako ustrukturowany, zróżnicowany i często zhierarchizowany system polityczno-prawno-ekonomicznych pozycji społecznych wyposażony w liczne formy oceny odróżniające ludzi w skali »bardziej« lub »mniej«. Drugi model, który staje się widoczny w okresie *liminalnym* to społeczeństwo pozbawione struktury lub oparte na ledwie podstawowej strukturze, stosunkowo niezróżnicowana *comunitas*, wspólnota, albo nawet współobcowanie równych jednostek, które poddają się jednej władzy rytualnej starszyny”²⁰. Opowieść historyczna (przemiany społeczno-polityczne) i fotograficzna odpowiadają opisanemu przez Turnera rozróżnieniu. Jeśli w rites *de passage* społeczność poprzez *communitas* wyzwala się od struktury by następnie, po zakończeniu rytuału, do niej wrócić, to album ten zatrzymuje ową wspólnotę w stopklatce – dzięki czemu trwa ona nadal. Jej wyobrażenowość ujawnia się w sposób wyraźniejszy.

Projekt *Český člověk* nie jest zatem opowieścią o przełomie 1989 r., ani o rozpadzie Czechosłowacji – choć ten okres obejmuje, nie jest też katalo-

²⁰ V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. I. Kurz, w: *Antropologia widowisk*, red. L. Kolaniewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 123.

giem pojedynczych osobowości, choć i te rejestruje, ale narracją o wspólnocie, a raczej o potrzebie *communitas*, potrzebie jej wynalezienia. Praktyki służące „wzmacnianiu poczucia przynależności oraz symbolizowaniu jedności wewnętrznej grup i rzeczywistych lub sztucznych wspólnot” należą według Erica Hobsbawma do najczęstszych sposobów wynajdywania tradycji²¹. Naród nigdy wspólnotą [*Gemeinschaft*] nie był, zawsze targany sprzecznościami i podziałami na wielu płaszczyznach – od mentalnej poprzez polityczne do ekonomicznych – stanowił raczej konglomerat poszczególnych grup społecznych przedstawiany jako jedna, homogeniczna i nierozzerwalna wspólnota. Mimo to najczęściej właśnie jako wspólnota jest on ujmowany i konstytuowany poprzez różnorodne systemy symboliczne oraz ideologiczne. „Jednotliví Češi, a dokonce většina Čechů, může být autokratická a netolerantní k názorům druhých, ale Češi jako národ jsou ve své podstatě demokratičtí. Mnoho Čechů může mít jen základní vzdělání a žádné vychování, ale český národ je vzdělaný a vysoce kulturní“ – pisze Ladislav Holý, rozpoczynając refleksję na temat tradycji narodowych i wyobrażenia narodu²².

Tym, co odróżnia wspólnotę tradycyjną od wyobrażonej jest charakter rytuału przejścia. W pierwszej z wymienionych to określona i silnie spajająca daną zbiorowość praktyka, prowadząca do reaktualizacji więzi międzyludzkich oraz stworzenia i potwierdzenia nowego miejsca jednostki w systemie społecznym. Natomiast w drugim przypadku – jak podkreśla Hobsbawm – są one zwykle niekonkretne i „mgliste co do natury wpajanych wartości oraz praw i obowiązków związanych z członkostwem w grupie, takich jak »patriotyzm«, »lojalność«, »powinność«, »przestrzeganie reguł gry«, »duch szkoły« i tak dalej»²³. Odnoszą się bowiem przede wszystkim do poszukiwania istoty charakteru zbiorowości, takiego pierwiastka, który z jednej strony jest wspólny wszystkim jej członkom (a przynajmniej jest rozpoznawalny jako „swoj”), a z drugiej wyróżnia daną społeczność spośród innych, często podobnych. Wartości te sprowadzają się zatem do ciągłego i odwiecznego (to znaczy od momentu powstania narodów) poszukiwania „polskości”, „czeskości”, „niemieckości” oraz uporczywego potwierdzania tychże. Przypomnijmy, że u źró-

²¹ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, M. Godyń, F. Godyń, w: *Tradycja wynaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 17.

²² L. Holý, *Malý český člověk a velký český národ*, Slon, Praha 2001, s. 104; przekład: *Poszczególni Czesi, a i nawet ich większość może być niedemokratyczna i nietolerancyjna wobec poglądów innych, ale Czesi jako naród są w swej istocie demokratyczni. Wielu Czechów może posiadać tylko wykształcenie podstawowe, ale czeski naród jest wykształcony i niezmiernie kulturalny*.

²³ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji...*, s. 18.

deł projektu *Český člověk* leży pomysł dokumentacji czeskich strojów ludowych. Kultura ludowa może być dla narodowej takim właśnie wyróżnikiem. Często jest w ten sposób wykorzystywana – aby pokazać „narodowość” w jej tradycyjnym, a więc najbardziej pierwotnym i prawdziwym wymiarze.

Zaznaczona w tytule projektu „czeskość” to kod niejako integrujący całość projektu, niewidzialna partytura kultury, z której wyrasta i na której opiera się akt artystyczny. Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją analogiczną do opisywanego przez Jamesa Clifforda kolekcjonowania przedmiotów pochodzenia niezachodniego, klasyfikującego je w dwóch kategoriach – jako artefakty kulturowe lub jako dzieła sztuki²⁴. Pomiedzy kategoriami naukowymi a estetycznymi rozpościera się również projekt *Český člověk*. W „kwadracie semiotycznym” Algirdasa Juliena Greimasa zbiór portretów Czechów byłby częścią zarówno strefy autentycznych arcydzieł, jak i autentycznych artefaktów. Jak zauważa sam Clifford pomiędzy tymi obszarami zawsze panuje duży ruch – w obu kierunkach²⁵. W omawianym przypadku projekt artystyczny podlega kontekstualizacji i podąża w stronę artefaktów kulturowych, uzyskując tym samym charakter etnograficzny. Nie traci jednak swojego wymiaru artystycznego.

„Czeskość” jest tu zarówno artystyczną wizją, jak i etnograficznym ujęciem konkretnej zbiorowości w konkretnym miejscu i czasie. I jako taki sam projekt staje się metatekstem sytuacji kulturowej. Dokumentuje czas kryzysu społeczno-politycznego (nawet jeśli jego twórcy początkowo tego nie zakładali) – rozpad jednego i narodziny następnego systemu, kiedy *communitas* staje się niezbędna, kiedy stosunki społeczne trzeba uporządkować na nowo, nadać im nowe znaczenia. Jak już wskazywałem, projekt *Český člověk* porządkuje „czeskość”, nadaje jej wymiar ciągłości i nienaruszalności pomimo radykalnych zmian historycznych.

Ideę katalogowania, porządkowania według określonych cech, po to, aby odnaleźć jakąś powtarzalność, dzięki której dotrzemy do istoty, do esencji badanych obiektów możemy odnaleźć zarówno w projektach artystycznych, jak i naukowych. Zestawiamy ze sobą wiele obiektów podobnego typu (pod różnym względem), twierdząc, że tym sposobem zdołamy dostrzec istotę lub że przynajmniej wyjaśnimy zasadę istnienia badanego zbioru obiektów. Miroslav Hroch dokonując przeglądu najważniejszych definicji narodu zauważył (między innymi za Paulem Jamesem), że można je umieścić na linii konstruktywizm (naród jako wyobrażenie) – esencjonalizm (naród jako zbiór

²⁴ Por. J. Clifford, *O kolekcjonowaniu...*, s. 240.

²⁵ Tamże, s. 242.

określonych atrybutów)²⁶. Z jednej strony społeczności te definiowane były jako (nie wdając się w szczegółowe rozróżnienia) „wspólnoty wyobrażone”, powstałe jako ponadjednostkowy fenomen jednoczący w sposób symboliczny to, co w inny sposób pozostałoby rozproszone, a z drugiej strony – jako byty obdarzone konkretnymi atrybutami, odróżniającymi je od innych grup czy zbiorowości. Projekt *Český člověk* ukazuje naród, balansując pomiędzy konstruktywizmem a esencjonalizmem. Artystyczna wizja stanowiąca katalog poszczególnych członków społeczności z jednej strony doszukuje się „czeskości samej w sobie”, a z drugiej zaś – zatrzymując zbiorowość w jednym momencie i ukazując doraźność jej istnienia – przedstawia nam ją jako wspólnotę całkowicie wymyśloną istniejącą jedynie w umysłach artystów i tych, którzy czeskiego człowieka w tym projekcie (jako całości) zobaczyli.

Summary

Fifteen years of the three Czech photographers (Ivan Lutterer, Jan Malý, Jiří Poláček) project entitled *Český člověk* brought hundreds of photos, which were created in Czechoslovakia and later the Czech Republic from 1982 to 1996. Analysis of the project in the context of the history of photography brings reflection on the idea of cataloging reality and category of the nation and nationality.

²⁶ Por. M. Hroch, *Národy nejsou dilem náhody*, Slon, Praha 2011, s. 41 i następane.