

Stanisław Kubacki  
**FOTOGRAFIE**



## Fotografie zamrożone w czasie

Zbierać fotografie – to zbierać świat.

Susan Sontag, *O fotografii*

### Dawno, dawno temu...

Czasy, w których wykonywanie zdjęć fotograficznych wymagało drogich i trudnych w obsłudze urządzeń wydają się bardzo odległe od współczesności oswojonej ze zgrabnymi aparatami cyfrowymi zachęcającymi do uwieczniania scen rodzajowych, krajobrazów, zabytków. „Fotografowanie – jak rezolutnie zauważa Susan Sontag – stało się dziś rozrywką niemal równie masową co życie seksualne czy taniec. Oznacza to, że podobnie jak sztuka masowa, fotografia w rękach większości ludzi wcale sztuką nie jest. Stanowi przede wszystkim rytuał społeczny, ochronę przed lękiem i narzędzie władzy” (Susan Sontag, *O fotografii*). Być może właśnie z powodu dzisiejszej powszechności aparatów fotograficznych i łatwości ich obsługi, jak i bezproblemowej multiplikacji zdjęć z niejaką nostalgią, a może nawet podziwem, patrzymy na stare fotografie, których wykonanie wcale nie było łatwe (staroświecki aparat trudniej było załadować niż dawny karabin). Ustawianie sprzętu, wybór sceny lub bohaterów i pieczołowite kadrowanie wymagało zupełnie innego skupienia oraz podejścia do czynności fotografowania niż w epoce aparatów cyfrowych, za pomocą których możemy uchwycić wszystko w lot.

Tę dawną pieczołowitość dostrzec można na fotografiach Stanisława Kubackiego. Patrząc na zdjęcia Kubackiego zastanawiam się nie tylko nad tym: jak on to robił, ale także jak się do tego przygotowywał i czy w ogóle się przygotowywał, jak ustawiał aparat, badał światło, odległość, jak wybierał sceny, czy te sceny pojawiały się w trakcie robienia zdjęcia, czy może najpierw miał je w głowie, myślał o nich, a później szukał sprzyjającej okazji, by zrobić zdjęcie, które wcześniej obmyślił w wyobraźni? W gruncie rzeczy są to pytania dotyczące fenomenu procesu twórczego jako takiego, ale jednocześnie fenomenu konkretnej dziedziny twórczości artystycznej jaką jest fotografia.

Dziś miejsce fotografii w spektrum sztuk plastycznych jest ambiwalentne: z jednej strony stanowi autonomiczną dziedzinę sztuki, z drugiej – jak wskazywała Sontag – fotografia jest tak powszechna, że utraciła charakter czegoś wyjątkowego, artystycznego. Jeśli jednak przypomnimy sobie historię fo-

tografii, to dostrzeżemy, że miejsce zdjęć w historii kultury i sztuki zawsze naznaczone było ambiwalencją. Gdy się pojawiła, traktowano ją jako ciekawostkę techniczną; później powszechnie prorokowano, że fotografia wyprze i zastąpi malarstwo (tak się nie stało); wraz z pojawieniem się ruchomych obrazów filmowych obwieszczano, że zdjęcia odejdą do archiwum twórczości (tak też się nie stało); w dobie fotografii cyfrowej zdjęcia stały się częścią kultury masowej nie wymagającej artyzmu, a jednak fotografia w tej zawierusze technologiczno-ekonomiczno-społecznej nie utraciła artystycznego charakteru. Fotografia wydaje się być „zawieszona” w czasie i w spektrum rozmaitych form twórczości. Nasuwa się pytanie: co takiego niesamowitego jest w fotografii, że uwodzi nas, kusi, wzbudza zainteresowanie, mimo upływającego czasu, mimo nowych form twórczości, które wydają się niezmiernie konkurencyjne względem tej starej dziedziny? Być może chodzi o konkret przedstawienia na zdjęciu, który jednocześnie nie jest konkretem (czego na przykład dowiadujemy się o człowieku przedstawionym na zdjęciu)?. Być może chodzi o zatrzymany czas (na fotografii widzimy zatrzymaną w kadrze chwilę, która już się nie powtórzy, ale czym była dla nas ta chwila)? Co więcej – pamiętamy, przeżywamy tę chwilę, czy jest ona zapisana w nas dzięki fotografii? Co tu jest autentycznym przeżyciem – zapisany i często odtwarzany obraz fotograficzny, który możemy oglądać po wielokroć, czy ulotna aura wspomnienia zapisana w naszych umysłach? Pytanie fotografii (co ona dla nas znaczy?) o to, co widzimy, co czujemy, jak zapisuje się w naszym życiu, to w gruncie rzeczy pytanie o to, jak postrzegamy świat.

### **Gniezno**

Robiąc zdjęcie ocieramy się o śmiertelność, kruchość, ulotność, przemijanie ludzi, rzeczy, układów urbanistycznych. Właśnie dlatego, że wybieramy jakiś moment, „wycinamy” z czasu i zamrażamy go, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieuniknionego przemijania. Nastrojowy, subtelnie skomponowany obraz Gniezna ukazany przez Kubackiego prawie już nie istnieje (jak nie istnieje już moda nakazująca młodym chłopcom chodzić w krótkich spodenkach na szelkach i w długich kolanówkach – motyw jednej z fotografii Kubackiego z cyklu *Gniezno*). Zdjęcia zmienionych, nadszarpniętych „zębem czasu” ulic, budynków, witryn sklepowych dostarczają nam małej lekcji historii. Nie jest to historia przeczytana w podręcznikach, lecz taka, która jest związana z ludzkimi, bardzo indywidualnymi życiorysami. Oglądając stare zdjęcia z przestrzeni miejskich przypominamy sobie odległe czasy, a jednocześnie otwieramy emocjonalną i towarzyską przestrzeń do snucia opowieści, jakby przeszłość i terażniejszość spotkały się w formie anegdot: tu wydarzyło się to lub tamto, tu mieszkał mój przyjaciel, tam się bawiłem, tu po raz pierwszy pocałowałem dziewczynę... Każda „zastygła” w kadrze scena otoczona jest nimbem nostalgii i tajemniczości.

To właśnie fragmentaryczność i anegdota charakteryzują fotografie miejskie. Ich specyficzną właściwością jest to, że wzmacniają nominalistyczną wizję rzeczywistości i przestrzeni miejskiej, jakby ta

nie stanowiła całości, lecz składała się z małych jednostek (kadrów) występujących w nieskończenie wielkiej liczbie. Właściwość ta ujawnia się także w cyklu *Gniezno* Kubackiego: tu zdjęcie fragmentu wież katedralnych, tam zdjęcie krótkiej uliczki Zaulek, na kolejnej fotografii odrapany mur i płot przy ul. św. Wawrzyńca, gdzie indziej widok na kilka budynków przy ul. Bolesława Chrobrego. W sztuce fotografii wszelkie granice wyznaczone przez kadry, ramki, odcięcia, przycięcia wydają się dowolne. Wszystko da się rozdzielić, odseparować od czegoś innego, ująć jako niezależny i niezwiązany z niczym innym obraz – wystarczy tylko odmiennie ustawić aparat, przesunąć punkt ciężkości kompozycji. Czyż nie jest jednak tak, że zestawienie tych nominalistycznych ujęć skłania równocześnie widzów do zgoła czegoś odwrotnego, mianowicie do prób utworzenia z oddzielnych fotografii jakiejś opowieści? O nas, o naszych bliskich, o wymyślonych bohaterach i ich losach? Być może na tym polega fenomen fotografii. Same w sobie niczego nie wyjaśniają, jednak stanowią kapitalną zachętę do dedukowania, spekulacji i fantazjowania.

## Rytmy

Co właściwie znaczy powyższe zdanie, że fotografie same w sobie niczego nie wyjaśniają, jednak stanowią kapitalną zachętę do dedukowania, spekulacji i fantazjowania? Mam na myśli swoisty konflikt między obiektywnością a subiektywnością fotografii, między przedstawieniem a przypuszczeniem, czy wrażeniem. Z jednej strony fotografia uzależniona jest od stosunku do tematu (dlatego mamy do czynienia ze zdjęciami czegoś), z drugiej strony roszczenia fotografii, by traktować ją jak dzieło sztuki, akcentują subiektywność widzenia – zarówno twórców, jak i odbiorców. Przykładowo, fotografie z cyklu *Rytmy* Kubackiego o banalnych tematach (tu schody i cień rzucony przez płot, tam układ drzew, albo ludzie siedzący na murku) prowokują nas – odbiorców do zrzucenia zastan tradycyjnego sposobu widzenia charakteryzującego przelotne postrzeganie. Dzięki nim możemy zachwycić się banalnym szczegółem, układem kompozycyjnym, grą światłocieni, powtarzalnością detali, rytmem. Ten rodzaj piękna można odczuć chyba wyłącznie oglądając zdjęcia chwytające refleksy rzeczywistości, których w normalnych warunkach nie dostrzegamy lub je ignorujemy. W pewnym sensie, aparat fotograficzny i to, co można dostrzec za jego pośrednictwem, stał się narzędziem reakcji przeciwko konwencjonalnie pojmowanemu pięknu, a sama fotografia poszerzyła zakres przyjemności estetycznej.

Starsze pokolenie twórców (a także krytyków) pojmowało fotografię minionego stulecia jako heroiczny wysiłek skupienia i dużej dyscypliny – takiej postawy wymagano od artysty, który pragnie przebić się przez mur ignorancji oraz niewiedzy. Ten heroizm, skupienie, a nawet monumentalizm doskonale oddają fotografie z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Odprysk klimatu tych czasów ujawnia się na niektórych zdjęciach Kubackiego, jak chociażby na tym, na którym wysokie kolumny i układ schodów wyznaczają monumentalny, wręcz groźny rytm, niekwestionowany porządek władzy. Jednak w cyklu *Rytmy* znalazły się także zdjęcia wymykające się tej konwencji: ludzie siedzący swobodnie

na murze i przechodnie tworzą rytmiczną kompozycję – tyleż ciekawą, zaskakującą, co zabawną; na innej fotografii rozkładające się cienie schodów i sztachet płotu tworzą niesamowitą, wręcz surrealistyczną kompozycję. Patrząc na te kompozycje można odnieść wrażenie, że w smutnej, socjalistycznej rzeczywistości powojennej każdy kadr będący przejawem harmonii, piękna, ładu, spokoju, czy dowcipu był przejawem jakiejś bliżej nieokreślonej tęsknoty, czy niespełnienia.

## Ludzie

Przywoływana już krytyczka sztuki fotograficznej, Susan Sontag podkreślała, że w fotograficznych portretach skrywa się paradoks obecności i nieobecności jednocześnie. Obecności dlatego, że w portrecie „zamrożona” zostaje *fizis* człowieka w określonym czasie, a nieobecności dlatego, że chwila uwiecznienia portretu jest niepowtarzalna, grymas twarzy, ilość zmarszczek, nastrój, są za każdym razem wyjątkowe. Najbardziej mamy poczucie tego paradoksu obecności/nieobecności oglądając zdjęcia zmarłych. Z jednej strony na fotografiach ciągle są żywi, uśmiechnięci, młodzi, z drugiej strony mamy świadomość, że ich już nie ma, że to, co oglądamy jest zapisem chwili, która przeminęła (i życia, które minęło). Chociaż nie zawsze chodzi o śmierć, to zawsze chodzi o przemijanie!

Oto dwa zdjęcia z cyklu *Ludzie* Kubackiego ukazujące kobiety na plaży. Nie musimy wiedzieć kim one są, jakie były ich życiorysy, by odczuwać upływ czasu natarczywie wkradający się w naszą świadomość po niemodnych już strojach, dziwnych fryzurach, parasolkach chroniących przed słońcem. Nie musimy identyfikować się z bohaterami/bohaterkami fotografii, nie musimy być z nimi w bliskich relacjach, by odczuwać ten dziwny powiew upływającego czasu oraz minionych epok wyzierający z fotografii.

Oddzielną kategorię stanowią zdjęcia rodzinne – tu konkretnie tematu (portret bliskiej nam osoby) jest ważniejszy niż artyzm (choć nigdy pozowanie do zdjęcia było dużym wydarzeniem i przedsięwzięciem estetycznym, do którego pieczołowicie przygotowywano się). Dlaczego tak pieczołowicie zbieramy fotografie naszych przodków? Dlaczego zawieszamy je na ścianach naszych mieszkań, przechowujemy w albumach? Czy jest to związane z zachodnioeuropejskim pojmowaniem tradycji, ciągłości pokoleń, czy może z eurocentryczną obsesją zbieractwa, kolekcjonerstwa, muzealnictwa? Odpowiedzi na te pytania może być wiele, a jedną z nich jest pojęcie nostalgii (w wyraźnym odróżnieniu od melancholii). Nostalgia, rozumiana jako tęsknota za czymś minionym, ale także niespełnionym, lub co utraciło się z horyzontu marzeń, przejawia się w wielu fotografiach. Wystarczy poprosić ludzi, by pokazali stare fotografie bliskich im osób, a odezwie się nostalgia: za rodziną, którą utracili, za dziewczynami w których się podkochiwali, ale nie mieli odwagi im tego wyznać, za utraconymi przyjaciółmi. To także nostalgia za sobą samym z dawnych lat, z czasów dzieciństwa, czy młodości, wspomnienie wszystkich fajnych chwil z przeszłości.

W horyzont tak rozumianej nostalgii wpisuje się jedna z fotografii Kubackiego przedstawiająca młodych ludzi pływających na łódce po jeziorze – jedną z tych osób jest syn autora zdjęcia. W chwili wykonywania zdjęcia ojcu najprawdopodobniej przyświecała myśl uchwycenia interesującego momentu z życia rodzinnego (być może chodziło także o uchwycenie ciekawej sceny rodzajowej?). W każdym bądź razie fotografia ta oglądana i prezentowana na wystawie po kilkudziesięciu latach ma wydźwięk nostalgiczny. Zdjęcie przedstawiające syna na łódce nie jest wartościowe ze względu na pozę modela, śmiałą kompozycję, czy subtelne oświetlenie, nie wynika też z wyjątkowego rzemiosła i smaku autora zdjęcia. Moc tego zdjęcia tkwi w nostalgii za minionym czasem (czasem dzieciństwa syna i czasem wykonania zdjęcia przez ojca) oraz emocjonalności. W tym przypadku fotografia staje się wyraźnym sprzymierzeńcem uczuć, a nie techniki.

### **Na zakończenie: o wystawach fotografii**

Często powtarza się (ja również zaznaczyłam to w tym tekście), że w XIX w. fotografię traktowano jako możliwą konkurentkę malarstwa. Rzadko kto podkreśla jednak, że w tym samym czasie, gdy fotografia zaznaczała swoje miejsce w kulturze, a więc także w galeriach, samo malarstwo przechodziło olbrzymią transformację: od realizmu do abstrakcjonizmu, od impresjonizmu do postimpresjonizmu – to była rewolucja! Fotografia wpisuje się w długi, a raczej gwałtowny ciąg przeobrażeń estetycznych: była ciekawostką techniczną, później traktowano ją jako zastępstwo malarstwa realistycznego i akademickiego (stąd popularność portretów, scen rodzinnych), a gdy pojawiła się w galeriach i muzeach sztuki stała się takim samym olśnieniem i skandalem jednocześnie, jak prace awangardowych malarzy z przełomu XIX/XX w.

Od tego czasu minęło kilka „fal” fotografii: traktowano ją jak narzędzie władzy, wytykano nieobiektywność, manipulację, to znów traktowano jako obiektywne źródło – nagi zapis, broniono bezstronności zapisu fotograficznego lub podkreślano jej artystyczny charakter. Dziś na całym świecie możemy zobaczyć wystawy fotografii, które można wpisać w każdy, podany wyżej schemat. Dlaczego wystawy fotografii: indywidualne, w cyklach, tematyczne, itd. są ciągle organizowane? Dlaczego chętnie wykonujemy, oglądamy zdjęcia, a nawet organizujemy ich wystawy? Na czym polega ta nieodparta potrzeba robienia, oglądania, wystawiania fotografii? Może na tym, że widzimy w nich rzeczywistość, z którą się zgadzamy albo nie zgadzamy, albo ją projektujemy, albo przed nią uciekamy, albo... albo... Dla mnie, w tej kwestii – jako podsumowanie – przekonujące są słowa ulubionej krytyczki fotografii, Susan Sontag:

„Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje. Pomyślcie, jaka musi być ta rzeczywistość, jeżeli wygląda w ten sposób” (Susan Sontag, *O fotografii*).





































**STANISŁAW KUBACKI** – urodził się w roku 1921 w Mogilnie i tam ukończył pierwszy etap edukacji szkolnej. Dostyc wczesnie rozwinęła się u niego pasja poznawania świata i zgłębiania tajników techniki. Fascynowały go np. rozwijające się w tym okresie radiotechnika i fotografia. Poznał też wówczas podstawy rysunku.

Naukę na poziomie średnim kontynuował w gnieźnieńskiej Szkole Handlowej oraz w poznańskim Liceum Handlowym. To wtedy właśnie zaczął samodzielnie wykonywać pierwsze swoje fotografie na szklanych kliszach, a także opanował zasadę uzyskiwania odbitek metodą stykową. Siłą rzeczy poznał też podstawy chemii fotograficznej. Oczywiście w okresie 20-lecia międzywojennego odczynniki fotograficzne wykorzystywane w ciemni trzeba było zestawiać samemu, kupując poszczególne składniki w drogeriach i aptekach. Te umiejętności po latach dały efekt w postaci patentu na wywoływacz drobnoziarnisty.

Wrzesień 1939 roku stał się początkiem twardej dorosłości. Jak wszyscy jego rówieśnicy przerwał naukę i porzucił dotychczasowy tryb życia. W osiemnaste urodziny dostał od administracji okupacyjnej bilet na roboty przymusowe na terenie Niemiec i w związku z tym wyjechał do Rzeszy. Trafił do pracy w gospodarstwach rolnych. Szczęśliwie napotkał tam przyzwoitych gospodarzy, co pozwoliło mu na ciche (i w zasadzie nielegalne) rozwijanie swoich zainteresowań. Miał dostęp do książek i prasy. Zrobił też rzecz zakazaną dla słowiańskich niewolników – zapisał się na korespondencyjny kurs rysunku. Niestety, szybko musiał z niego zrezygnować, gdy organizatorzy kursu zorientowali się, że jest Polakiem. Jednak za zgodą gospodarzy, u których pracował, wykonywał fotografie, które przysyłał rodzinie. Na odbitkach widoczni są pracodawcy i pracownicy, były to jednym słowem obrazki z codziennego życia. Ostatecznie stało się tak, jak postanowił na początku wojny, czyli nie zmarnował czasu niewoli. Przede wszystkim udało mu się podnieść na wysoki poziom znajomość języka niemieckiego, a potem nauczył się także języka angielskiego, francuskiego i rosyjskiego.

Po wyzwoleniu, właśnie dzięki znajomości języków obcych, znalazł pracę na terenie Francji w polskich oddziałach wartowniczych przy armii amerykańskiej. Tam też kupił sobie aparat fotograficzny. Jego pobyt we Francji zaowocował serią czarno-białych zdjęć oraz kolorowych przeźroczy. W 1946 roku wrócił do Gniezna. Tutaj zrobił maturę w Liceum Handlowym, a następnie studiował w Akademii Handlowej i na Wyższej Szkole Ekonomicznej w Poznaniu. W tym samym czasie rozpoczął pracę zawodową. Pracował w Urzędzie Ziemskim, Państwowym Związku Gminnych Spółdzielni, a od 1964 roku na kierowniczych stanowiskach w „Polanexie” i „Polanii”



Fot. A. Szłapczyński



Około 1950 roku zainteresował go amatorski ruch fotograficzny. Ponieważ przy Towarzystwie Przyjaciół Gniezna istniała już wtedy sekcja fotograficzna, to wstąpił do niej, stając się jednym z najaktywniejszych jej członków. Między innymi dzięki temu w roku 1951 został Prezesem Zarządu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego – Oddział Gniezno. Funkcję tę pełnił do końca działalności gnieźnieńskiego Foto-Klubu, czyli do 1970 roku. W latach 1952-1956 zasiadał we władzach naczelnych PTF, a następnie w latach 60. w Komisji Rewizyjnej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce. Przez cały ten okres uczestniczył czynnie w życiu środowiska, pokazując swoje prace na wielu, wystawach lokalnych i ogólnokrajowych. Interesując się filmem amatorskim, zaangażował się w organizację i działalność Amatorskiego Klubu Filmowego przy Powiatowym Domu Kultury w Gnieźnie. Na potrzeby kolegów, w oparciu o literaturę polską i niemiecką, opracował broszurę pt. „Film amatorski”. Omawiał w niej podstawowe założenia i zasady tworzenia filmu – od pomysłu, przez scenariusz, do końcowego montażu.

Twórczość fotograficzną Stanisława Kubackiego można postrzegać i analizować na kilka przynajmniej sposobów. Warto pamiętać, że za pomocą – nawet jak na tamte czasy – dość prostego sprzętu skutecznie utrwałał na taśmie fotograficznej bardzo przyzwoitej jakości obrazy, a wśród nich miejsca, które go zaciekały, oraz sytuacje i ludzi. Mamy więc w tym zbiorze dokument fotograficzny, fotoreportaż, a także zestaw portretów oraz pejzaże miejskie i krajobrazy rustykalne. Świadomie kadrował to, co go w tych gatunkach najbardziej intrygowało. Potem, jak każdy zaawansowany i świadomy swojego warsztatu amator, spędzał długie godziny w ciemni. Poprzez dobór różnych czasów naświetlania (a to w połączeniu z różną twardością papieru) wykonywał odbitki dla poszukiwanej przez siebie jakości (niejednokrotnie kilka z jednego ujęcia), aby w końcu osiągnąć zamierzony cel. Dzisiaj możemy powiedzieć, że było to poszukiwanie nowego widzenia rzeczywistości – odkrywał w niej bowiem niedostrzegalny na co dzień ład estetyczny. Utrwalał go w niejednokrotnie zaskakujący sposób – odmiennie od przyjętych wtedy niemal powszechnie kanonów amatorskiego piktorializmu i socrealizmu – na przykład za pomocą złamanej perspektywy, nieoczekiwanego kąta ustawienia obiektywu, zmiennej gry światła. Powiedzmy że robił to tak, jak na zdjęciu przedstawiającym zwykłych ludzi na zwykłej ulicy, tyle że oglądanej z góry. Odnajdował własną kompozycyjną harmonię w otaczającym go świecie, a więc właśnie w krzywiźnie ulic, w potoku czy w elementach architektury. Kazał widzowi zobaczyć schody tam, gdzie istniał tylko rysowany ostrym słońcem cień parkanu.

Szkoda, że zakończył swoją przygodę fotograficzną gdy zabrakło kolegów, z którymi mógłby oceniać, kadrować i poddawać krytycznej analizie prace fotograficzne przeznaczone na kolejne wystawy. Aparatu fotograficznego nie porzucił jednak do końca życia. Przez lata współpracował z redakcją gazety zakładowej, z kołami fotoamatorów, ale ostatecznie swoją działalność artystyczną przeniósł już wtedy na rysunek i malarstwo. Tam się odnalazł w nowej roli i nowej estetyce. Fotografia stała się od tego momentu tylko rodzajem notatnika artystycznego. Kupił więc miniaturowy aparat na taśmę 16 mm, a także zbudował własnoręcznie miniaturowy powiększalnik, aby z ich pomocą tworzyć „brudnopisy” dzieł malarskich. Niestety – zmarł nieoczekiwanie w roku 1984, pozostawiając po sobie wspomnienia i pomysły niedokończonych na zawsze prac.

Leszek Kubacki

redakcja Krzysztof Szymoniak

