

Od święta i na co dzień

Wizyta w To Sang Fotostudio

ANDRZEJ PITRUS

Artykuł dedykuję prof. Maciejowi Giertychowi

„Kwartalnik Filmowy” świętuje. Nie są to wprawdzie okrągłe urodziny, ale okazja równie ważna – oto bowiem ukazuje się setny numer pisma. Przyznam, że przystępując do pisania tekstu mającego uczcić ten jubileusz, sprawdziłem, czy aby kwartalnikowe święto nie zbiega się z jakąś moją prywatną rocznicą związaną z najważniejszym filmowo-medialnym naukowym periodykiem w Polsce? Byłoby ładnie, nieprawdaż? Udało się wprawdzie nie do końca, bo mój pierwszy artykuł ukazał się na łamach „Kwartalnika” w 1998 roku, czyli lat temu dziewiętnaście. Powstał jednak być może jeszcze w 1997, a niewykluczone, że i jubileuszowy numer trafi do księgarń już w 2018? Czyli jednak mamy święto podwójne.

Świętowanie jest wartością samą w sobie, ale Redakcja zaproponowała nieco inną formę celebracji, prosząc autorów, by zastanowili się nad świętem jako motywem filmowym. Wiedziałem, że powinienem nadesłać artykuł, ale temat okazał się dla mnie nie lada wyzwaniem: może dlatego, że sam jestem mało „odświętny”, a rodzinne biesiady, święta kościelne, podniosłe akademie, pochody pierwszomajowe, czy inne imprezy „ku czci” starałem się zawsze omijać szerokim łukiem. Wolałem codzienność i to ona w istocie zawsze była i jest moim świętem.

Artykuł celebrujący pismo naukowe powinien być... naukowy. To wydaje się oczywiste. Mój nie będzie, bo postanowiłem, że osiągnąwszy wiek dostatecznie dojrzały, porzucę uprawiane do tej pory poletko i wreszcie nazwę to, co robię po imieniu. Nie odcinając się od wiedzy, nadal dążąc do poznania, zachowując chęć dzielenia się moimi spotkaniami i fascynacjami, postaram się zachować wierność formie bardziej otwartej, wyzwolonej z rygoru „tekstu z przypisami” (choć nadal wiem przecież, jak je robić).

Poważne opracowanie naukowe powinno zaczynać się prezentacji stanu wiedzy. Moja nienaukowa opowieść, która jednak być może skłoni także akademickich czytelników do refleksji, zaczyna się inaczej. Od stanu niewiedzy, kilku przypadkowych zdarzeń, nieuchwytnych do końca korespondencji między nimi. Docieram w niej do pewnego małego, choć jednocześnie znaczącego dla mnie odkrycia. Odkrycia, które – żywią taką nadzieję – pozwoli mi dołączyć mój głos do chóru słusznie sławiącego święto „Kwartalnika Filmowego”.

Każdy „poważny” naukowiec powinien mieć mistrzów. Ja, choć boję się powagi (na razie przychodzi do mnie tylko w koszmarnych snach) i może niestosownie do wieku nadal cieszę się z możliwości bycia niepoważnym, także ich mam. Tych z naukowym tytułami długimi jak mój własny, tych którzy tytułami tymi się szczyca i tych, którym one wręcz zawadzają – jak ogon „nie od tego kota”. Ale tak

naprawę zostałem filmoznawcą dzięki osobie mającej jeden jedyny tytuł – najlepszej specjalistki w zakresie lepienia pierogów ruskich. Babcia Helena robiła też najlepsze na świecie łazanki z kapustą, gwarantujące jej i w tej dziedzinie światowe uznanie, o czym donosiłem z jednym z wcześniejszych „opracowań naukowych”¹. Pisałem tam też o czym innym, bo babcia, która tak bardzo chciała, bym „wyszedł na ludzi”, nie tylko futrowała mnie węglowodanami i prowadziła na lekcje religii, bym – choć ona nie to miała na celu – mógł ostatecznie przekonać się, że zdecydowanie wybieram Darwina i jego „bajania” o tym, iż więcej mam w sobie z wymarłych dawno amonitów niż z bogów wszelakich. Babcia Helena nauczyła mnie również kina. Uczyniła to, bo sama je kochała – najbardziej polskie, przedwojenne, z czasów jej młodości. Ale dzięki niej – o czym we wzmiankowanym artykule nie piszę – przeżywałem też swoją pierwszą fascynację obrazami (niekoniecznie ruchomymi) i być może, w swej dziecięcej naiwności poznawczej, po raz pierwszy zrozumiałem, dlaczego chcę się zająć ich badaniem. Stało się to na długo przedtem zanim Monsieur René Magritte pokazał mi swoją fajkę i poinstruował: *Ceci n'est pas une pipe*, stawiając w ten sposób jedynie kropkę nad „i”, a raczej nad tym, co babcia Helena wiedziała już od dawna. Choć nie znała francuskiego.

W pokoju babci Heleny wisiał obraz. Przedstawiał Chrystusa nauczającego z łodzi. Dopiero później dowiedziałem się, do jakiej sytuacji z Biblii się odwoływał: *Pewnego razu – gdy tłum cisnął się do Niego, aby słuchać słowa Bożego, a On stał nad jeziorem Genezaret – zobaczył dwie łodzie, stojące przy brzegu; rybacy zaś wyszli z nich i płukali sieci. Wszedłszy do jednej łodzi, która należała do Szymona, poprosił go, żeby nieco odbił od brzegu. Potem usiadł i z łodzi nauczał tłumy*².

Jeszcze później, kiedy Biblia stała się dla mnie już tylko księgą mądrych metafor, rozumiałem, o co chodzi w tej scenie. Łódź Szymona, użyta tu w charakterze ambony, miała być znakiem bliskości Chrystusa – anarchisty odrzucającego instytucję, pouczającego nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni, gdzie należy szukać prawdziwych wartości. Czy wtedy, jeszcze przed, jakże inspirującą dla moich późniejszych poczynań naukowych lekturą klasyków marksizmu, ujęła mnie „komunistyczna” twarz Jezusa, tak doskonale odmalowana w 1964 r. przez innego komunistę – Piera Paola Pasoliniego? Otóż nie! Bardziej zafascynował mnie sam obraz, a tak naprawdę wpisany weń proces reprezentacji sprawiający, że tak, jak fajka nie jest fajką, Jezus nie jest tu Jezusem.

Obraz był duży, oprawiony w złotą ramę, ale za szybą umieszczono nie płótno, lecz sporą czarno-białą fotografię. Dziś nazwałbym tę praktykę „refotografią”. Zdjęcie nie przedstawiało bowiem bezpośrednio modeli wcielających się w postaci Jezusa i jego uczniów, lecz olejny obraz namalowany przez pomniejszego mistrza. Ta osobliwa reprodukcja została następnie pokolorowana wodnymi farbami, co pozwoliło uzyskać pastelowe, a może raczej „cukierkowe” barwy w tajemniczy sposób odrealniające słynną scenę rozegraną przy brzegu Jeziora Tyberiadzkiego, które my, Żydzi³, nazywamy Genezaret.

Babcia Helena mieszkała ze mną i moimi rodzicami do ukończenia przeze mnie szkoły podstawowej. Mniej więcej. Później przeprowadziła się do kuzynki bardziej potrzebującej jej wsparcia. Łazanki z kapustą i ruskie pierogi powracały odtąd jedynie okazjonalnie, uświadamiając mi, jakim w istocie świętem była codzienność,

kiedy babcia była z nami. To wtedy po raz pierwszy poczułem tęsknotę – uczucie nie tyle nieznanne, co zapomniane⁴.

Obraz szybko zniknął ze ściany, ale ja ubłagałem rodziców, aby go nie wyrzucali. Na szczęście w ponurym gierkowskim bloku, w którym mieszkaliśmy, była komórka. Nikt nie przechowywał w niej cennych rzeczy, bo po pierwsze dostęp miało do niej kilka rodzin, po drugie zaś skarby tam przechowywane często padały łupem złodziei. Ale przecież *Jezus w łodzi* cenny nie był.

Obiecałem sobie wtedy, że kiedy dorosnę, zabiorę osobliwe malowidło i powieszę na ścianie własnego domu. Zapomniałem oczywiście o tej ryzykownej (estetycznie) deklaracji. Jednak po latach postanowiłem odszukać je pośród zapomnianych rupieci. Pracowicie przekopałem się przez sterty starych pudeł, popsutych zabawek i walizek pełnych pożółkłych fotografii, by przekonać się, że obraz zniknął bez śladu. Jestem prawie pewien, że ktoś przywłaszczył go sobie nie dla „Jezusa”, ale dla pięknej rzeźbionej i złoconej ramy.

Babcia Helena umarła w 1996 roku. Rok później Johan van der Keuken zrealizował krótki, ale jakże piękny i mądry film *To Sang Fotostudio* (1997). To z nim jest związana dalsza część tej opowieści...

Był rok 1997. Późna wiosna, a może wczesne lato... dzisiaj szczegóły zatarły się w pamięci. Amsterdam – miasto, które przez lata było moim azylem, do którego uciekałem, by na czas jakiś ukryć się przed całym światem. Jak zwykle spędzałem czas w muzeach, odwiedzałem teatry i małe galerie, ale najbardziej lubiłem „flaneurzyć się” po poprzecinanych kanałami uliczkach. Czasem obierałem sobie jakiś cel, wyszukiwałem miejsce, gdzie jeszcze nie byłem, kiedy indziej zdawałem się na ślepy los. Wtedy znalazłem się na Albert Cuypstraat. Przypadkiem. Wsiadłem w niewłaściwy tramwaj, chyba pod Concertgebouw. To znaczy... numer był właściwy, ale kierunek nie ten. Zanim zorientowałem się, że nie jadę do hotelu, lecz w przeciwną stronę, dotarłem prawie do Albert Cuypmarkt – ponoć największego targu w Europie znajdującego się w sercu dzielnicy mieszkalnej De Pijp, przyciągającej też wielu przybyszów właśnie ofertą wspomnianego targowiska, ale nie tylko. De Pijp to także jedno z etnicznych centrów miasta – znajdziemy tam wiele egzotycznych sklepów, knajpek i punktów usługowych, odwiedzanych najczęściej przez członków danej społeczności, zwłaszcza tych, którzy jeszcze nie opanowali dobrze trudnego języka.

Postanowiłem zwiedzić ulicę, nie tyle licząc na to, że znajdę tam coś ciekawego, lecz raczej chcąc nasycić się atmosferą tego niezwykle miejsca. I tak trafiłem do To Sang Fotostudio mieszczącego się wtedy pod numerem 57. Ten nieistniejący dzisiaj warsztat fotograficzny (teraz jest tam azjatycki *take-away*) przyciągnął mnie osobliwą wystawą ze zdjęciami, które przypomniały mi obraz wiszący niegdyś na ścianie pokoju babci Heleny. Żadne z nich nie przedstawiało Jezusa, ale niektóre z nich wykonano zapomnianą dziś techniką sprawiającą że portrety mieszkańców dzielnicy – najpierw uchwyconych na czarno-białej kliszy, a następnie podmalowane ręką samego To Sanga – stawały się niemal nierealne. Odświętne – to chyba najlepsze słowo, jakie znajduję. Zdecydowałem się wejść do środka. Nieco onieśmielony, bo przecież nie chciałem się fotografować. Dziś zresztą bardzo żałuję, że nie przełamałem mojej niechęci do utrwalania własnego wizerunku.

Choć zdjęcia były fascynujące, szybko zapomniałem o tym miejscu, które stało się tylko jednym z przystanków mojej niderlandzkiej wyprawy. Już jednak kilka miesięcy później miałem sobie o nim przypomnieć.

Poznasz mnie bez trudu. Kiedy z pociągu wysiądzie brzydki Żyd, to będę to ja – ujęły mnie te słowa, które – zacytujmy *Casablanke* – stały się początkiem pewnej „pięknej przyjaźni”. Wypowiedział jej Joram Ten Brink – osiadły w Londynie reżyser, urodzony w Izraelu, ale zakorzeniony przez dłuższy czas w Holandii, skąd pochodzili jego rodzice i gdzie sam studiował i mieszkał. Przyjechał do Krakowa zaproszony przez mojego ówczesnego szefa i jednego z mistrzów. Ja, jeszcze względnie młody pracownik nauki, na konferencjach nadal posyłany czasem do „nocnego”, miałem zająć się gościem. Przyznam, że ta perspektywa wcale mnie nie pociągała, zwłaszcza, że na Wawelu już byłem...

Oczywiście niezawodnie stawilem się na dworcu, skąd faktycznie odebrałem pewnego brzydkiego Żyda, który okazał się znakomitym reżyserem i producentem. Joram⁵ pokazał mi swój najnowszy film – *The Man Who Couldn't Feel and Other Tales* (1996). Ten piękny filmowy esej zainspirował mnie do napisania tekstu⁶ dla... a jakże... „Kwartalnika Filmowego”.

Gość z Londynu wcale nie chciał oglądać Wawelu. Wołał wyprawę do Nowej Huty i wieczorne rozmowy o kinie – przede wszystkim o jego mistrzach, a byli nimi Chris Marker, Joris Ivens, Jean Rouch i Johan van der Keuken. O ile Markera, Roucha i Ivensa znałem wcześniej, nazwisko Holendra nie mówiło mi nic. Pierwsze filmy obejrzałem dzięki Joramowi, kolejne zdobywałem sam, aż po kilku latach dotarłem do *To Sang Fotostudio*, zamieszczonego na wielopłytywowej antologii DVD. Wtedy uświadomiłem sobie, że miejsce sportretowane przez znakomitego dokumentalistę jest tym samym, które odwiedziłem w roku realizacji filmu. Nie wiem, czy byłem tam przed ekipą filmową, czy przyszedłem już po nakręceniu zdjęć. Dość, że van der Keukena niestety nie spotkałem.

Johan van der Keuken zainspirował się książką wydaną dwa lata przed realizacją jego filmu. Chińskiego fotografa z Albert Cuypstraat odkrył Willem van Zoetendaal – urodzony w Hadze kolekcjoner, właściciel prywatnej galerii i projektant książek artystycznych. Zgromadził on tysiące zdjęć, z których 1200 zakupiło niedawno haskie Gemeentemuseum. Niespełna trzydziestostronicowy album składa się niemal wyłącznie z fotografii opatrzonej jedynie krótkim wstępem Jaffe Vinka⁷. Reżyser zetknął się też z warsztatem To Sanga podczas realizacji jednego ze swoich najważniejszych dzieł – *Amsterdam Global Village* (1996), będącym portretem miasta widzianym z perspektywy kuriera przemierzającego je na skutek. Podobnie jak film o holenderskiej metropolii nie jest przewodnikiem, a widz szukający tu informacji o jej najważniejszych „atrakcjach” będzie srodze zawiedziony, tak i *To Sang Fotostudio* nie ma nic wspólnego z dokumentalnym portretem. Punktem wyjścia dla Van der Keukena są zdjęcia, a słabo mówiący po niderlandzku artysta staje się w pewnym sensie jego własnym *alter ego*.

Dziś, kiedy przeglądam niedostępny już w „pierwszym obiegu” album fotograficzny zdobyty po latach w internetowym antykwariacie, nie mam pewności, czy w 1997 r. widziałem w pracowni fotografa właśnie te zdjęcia, które wybrał do reprodukcji Willem van Zoetendaal. Niezależnie od tego, są to TAKIE zdjęcia – zmieniają się modele (ostatnim z nich jest, nieco ironicznie, mały piesek), ale zasada pozostaje ciągle ta sama. To Sang aranżuje odświeżone pozy, ustawia swoich klientów w sztucznej scenerii z kilkoma niemodnymi meblami i fototapetą w tle. W tym zestawie wszystkie zdjęcia są wykonane w technice barwnej, ale i tak wyglądają jak „pokolorowane”: dominują sztucznie nasycone odcienie, może tym bar-

dziej sugestywne, że modele pozujący Chińczykowi mają zwykle skórę nieco ciemniejszą od bladolicych Holendrów. Wszyscy bez wyjątku są równie „nieprawdziwi”. Jak Jezus z obrazu babci Heleny.

To Sang urodził się w 1939 r. w Hongkongu, by następnie przenieść się do Paramaribo – stolicy Surinamu, który do 1975 r. był kolonią i nosił nazwę Gujana Holenderska. Pod koniec lat 70. bohater filmu zdecydował się na kolejną podróż – tym razem do Amsterdamu, gdzie po raz kolejny założył warsztat fotograficzny.

Jego klientami zostali nie tylko imigranci z Surinamu czy Chin, ale także przybysze z innych części świata. Holendrzy odwiedzają zakład rzadziej, choć również ich portrety zostały przez To Sanga uwiecznione. W filmie fotografik mówi po niderlandzku, choć nie włada tym językiem biegle. Goście jego studia nie posługują się językiem ojczystym – obca dla nich wszystkich mowa staje się paradoksalnie ich wspólnym obszarem porozumienia; poza kulturami, z których się wywodzą. Johan van der Keuken nie chciał, aby To Sang mówił po angielsku, choć czasem sam wtrąca pojedyncze słowa w tym języku, kiedy widzi, że jego protagonista nie wszystko rozumie. Nie chciał też, aby wypowiadał się po chińsku, co z kolei wymagałoby obecności tłumacza. Dlatego To Sang nigdy nie zwraca się wprost do kamery, nie opowiada swojej historii, lecz odgrywa codzienność, która na naszych oczach zmienia się w święto.

Wracam do albumu Willema van Zoetendaala. Część z fotografii to portrety, to one zamykają niewielki tom. Specjalnością To Sanga wydają się jednak zdjęcia ukazujące całą sylwetkę. Często postaci na nich przedstawione mają jakiś drobny rekwizyt lub charakterystyczny element stroju. Na większości pojawia się tło zaaranżowane przez artystę: raz jest to fototapeta z górzystym pejzażem (do wyboru wiosenny lub jesienny), kiedy indziej draperia w intensywnym kolorze.

Wszystkie prace są pozbawione tytułów, nie są także datowane. Możemy jedynie się domyślać, kim są osoby utrwalone przez To Sanga, skąd przybyły do Amsterdamu i czy są tam na dłużej czy tylko przejazdem. Zawsze jednak powraca wspomniane już poczucie odświętności, niejednokrotnie zasygnalizowane w zaskakujący sposób. Na pierwszym zdjęciu mężczyzna; rysy jego twarzy każą przypuszczać, że pochodzi z Turcji, choć przecież nie wiemy tego z całą pewnością. Dłońmi przytrzymuje trzy okazałe ramy, w które oprawiono zapis nutowy „Amsterdam” Jacques’a Brela. W środkowej, w rogu jest widoczne zdjęcie paszportowe tego samego człowieka, który dumnie uśmiecha się do obiektywu To Sanga. Jego historia pozostaje w sferze domysłów: przybył zapewne ze wschodu, jest być może piosenkarzem. Jeśli tak, to zapewne ma w repertuarze słynny song. Spotykają się światy, zawarty zostaje między nimi jakiś pakt.

Na kolejnej fotografii chłopiec. Pewnie Chińczyk. Ale skąd dokładnie? On nie uśmiecha się wcale, jest poważny, a nawet smutny. Stoi wsparty na dwóch kulach, a prawa noga, ugięta, by jej nie urazić, jest opatulona gipsowym opatrunkiem. To inne „święto”: cierpienie, ale być może także „pierwsza rana”. Pasowanie na mężczyznę? Nie jesteś już małym chłopcem, musisz być dzielny!

Są zdjęcia komunijne. Na jednym otyły chłopiec i dziewczynka trzymają dumni okazałą gromnicę. Inne pokazuje ciemnoskórą panienkę „przyjmującą” sakrament z rąk naturalnej wielkości Chrystusa wyciętego z kartonu. Na następnym wielopokoleniowa rodzina w odświętnych strojach. Kto z nich jest rezydentem? Kto przyjechał z dalekiego kraju w odwiedziny do „wyznańców”? Ważne jest spotkanie,

przywrócenie ładu i hierarchii, porządku zakłóconego zapewne przez emigrację i wykorzenienie.

Wcześniej inna rodzina. Być może z Pakistanu; wiele na to wskazuje. Mężczyzna w niemodnym płaszczu, kobieta w chuście. Ich garderoba zapewne przyjechała wraz z nimi. Dzieci są ubrane inaczej: w „zachodnie” kurteczki, okutane szalikami i czapeczkami chroniącymi je przez surowym holenderskim klimatem. Kolejne spotkanie światów. Dzieci zapewne lepiej będą mówiły po niderlandzku niż w ojczystym języku. Być może kiedyś będą się wstydzili rodziców niemogących opanować trudnej wymowy. Albo inaczej: będą tym bardziej demonstrować przywiązanie do tradycji, w istocie znanej im tylko z drugiej ręki.

Często pozy, rekwizyty i stroje są mniej oczywiste. Afrykańska kobieta pozuje w kostiumie i biżuterii sugerującej związek z opuszczoną ojczyzną. Choć nie jest „przebrana”, ma na sobie szatę podkreślającą jej nieeuropejski rodowód. W tym kontekście jest to jednak odświętny kostium. Na co dzień nosi być może dzinsy i t-shirt z nadrukiem. Dwudziestoparoletni Azjata ma na sobie szykowny płaszcz, garnitur, białą koszulę i krawat. Być może pracuje w banku, albo w korporacji. Jest pewnie bardzo dumny z zajmowanego stanowiska.

Zdjęcia To Sanga utrwalają chwilę, ale jednocześnie każde z nich zawiera potencjalną historię będącą mieszanką tego, co stało się naprawdę, pozy wybranej przez fotografowanego oraz aranżacji będącej zawsze dziełem właściciela warsztatu.

Des O’Rawe zwraca uwagę na to, że zdjęcia To Sanga są niejako zaprzeczeniem tak zwanej *street photography*, której żywiołem jest chwila, ciągła zmiana⁸. Fotograf uliczny musi wykazać się refleksem, być gotowym na wykonanie setek ujęć, z których czasem tylko jedno okaże się tym właściwym. To Sang Fotostudio przy Albert Cuypstraat 57 znajduje się w otoczeniu wymuszającym niejako ruch i dynamizm. Mieszanka kultur, sąsiedztwo gwarnego Albert Cuypmarkt, gdzie klientów nie brakuje, ale konkurencja jest ostra. Sprzeda ten, kto przyciągnie nabywców, przekona, że jego pomidory są bardziej pomidorowe niż te na sąsiednim straganie. W studiu Chińczyka jest cicho, wkraczamy w inny świat, w którym jest czas na pracowicie ustawiane pozy.

Johan van der Keuken zrealizował *To Sang Fotostudio* bezpośrednio po *Amsterdam Global Village*. Choć oficjalną kodą tego dokumentu jest krótki *Amsterdam Afterbeat* (1997), to właśnie filmowy portret warsztatu z dzielnicy De Pijp lepiej uzupełnia *opus magnum* Holendra. Film o Amsterdamie jest bowiem rodzajem „poruszonej” fotografii ulicznej, w *To Sang Fotostudio* Johan van der Keuken staje się portrecistą.

Moja pierwsza, przypadkowa wizyta w studiu Li To Sanga była konsekwencją wspomnianej wcześniej pomyłki tramwajowej. Gdybym w pośpiechu nie wsiadł do niewłaściwego wagonu, być może, a w istocie na pewno, moja lektura filmu byłaby inna. Zapewne nie byłoby też tego tekstu. Choć nie wierzę w żaden porządek nad tym, co widzę i słyszę, ze zdumieniem zauważyłem, że początek filmu w zaskakujący sposób koresponduje z moim doświadczeniem. Oto bowiem Johan van der Keuken nagroził mnie serią subiektywnych ujęć, ukazujących najpierw tory tramwajowe, a potem „migawki” z Albert Cuypstraat widziane przez kogoś, kto właśnie tramwajem dotarł do De Pijp.

Nie traktuję tej koincydencji jako „znaku”, lecz jako świadectwo możliwego „pokrewieństwa” dusz i wrażliwości, sprawiającego, że filmy van der Keukena są

mi tak bliskie. Wydaje się, że reżyser podkreśla akcydentalność swego odkrycia, a być może wszystkich odkryć, jakie czekają artystę.

W istocie jednak w *To Sang Fotostudio*, podobnie jak w innych dziełach Holendra, przypadkowości jest niewiele. Przecież inspiracją filmu stał się album fotograficzny, twórca więc udał się do warsztatu już z zamiarem nakręcenia filmu. Sam zresztą mieszkał wtedy w De Pijp, więc miejsce, które stało się bohaterem jego filmu, mijał zapewne nie raz.

Li To Sanga widzimy po raz pierwszy w oknie salonu pośród wykonanych przez niego zdjęć. Kadr jest statyczny, jakby niefilmowy. To pierwszy portret. Pozostałe wykona fotografik, a van der Keuken jedynie utrwali proces ich powstawania. Struktura filmu jest prosta, czytelna, a jednocześnie do pewnego stopnia rygorystyczna. Na trwający nieco ponad 30 minut dokument składa się sześć historii osób pracujących w okolicy, które zdecydowały się utrwalić swoje wizerunki w warsztacie pod numerem 57.

Pierwsza z nich zaczyna się w tzw. Afroshopie, będącym połączeniem zakładu fryzjerskiego ze sklepem z perukami i innymi drobiazgami. Znajdziemy je nie tylko w Amsterdamie, ale w wszystkich europejskich miastach, w których mieszkają imigranci z Afryki – od Paryża po Berlin. Miejsca te są zazwyczaj przeznaczone dla gości o ciemnej skórze. Choć biali nie zostałyby przepędzone, niepisana umowa jasno definiuje, kto powinien stanowić ich klientelę. Tu jest inaczej: obok czarnoskórych – co konstatuje bohaterka – coraz częściej przychodzą Holendrzy poszukujący w afrykańskiej „kulturze włosów” niebanalnych inspiracji.

Dziewczyna pracująca w sklepie przy Albert Cuypstraat przychodzi do warsztatu To Sanga ze swoim białym przyjacielem, dokonując przy tym kolejnego przekroczenia niewidzialnej granicy. Wewnętrzna struktura sceny opiera się na konfrontacji sfery codzienności i odświętności, a pomysł ten zostanie powtórzony także w pozostałych segmentach skonstruowanych w identyczny sposób. W pierwszej części jest zastosowana technika przywodząca na myśl *direct cinema*. Kamera uczestniczy w banalnych, codziennych sytuacjach, zapisując to, co naprawdę się wydarzyło – od *small talks*, przez dysputy rozpolitykowanych Kurdów, po biznesowe rozmowy z klientami biura podróży. Druga ma inny charakter – van der Keuken wyraźnie aranżuje sytuację, czyni to też sam fotografik proponujący każdorazowo inną scenerię i ustawienie modeli. Każda historia jest puentowana zdjęciem wykonanym przez To Sanga i eksponowanym na barwnej jedwabnej draperii.

W drugiej scenie widzimy Kurda prowadzącego w De Pijp restaurację. Także w tym wypadku van der Keuken zaczyna od neutralnej obserwacji, by następnie przejść do części reżyserowanej, w której bohater zamawia pamiątkowe zdjęcie przedstawiające go wraz z rodzicami.

Kolejnym klientem jest pochodzący z Surinamu mężczyzna oferujący bilety samolotowe i wycieczki turystyczne. Jego biuro zdobywa nie tylko etnicznych klientów, ale także wszystkich, którzy chcą zaoszczędzić kilka guldenów: ceny są tu bezkonkurencyjne. I on zostanie gościem To Sanga, ale zamówi zdjęcie czarno-białe, które fotografik ręcznie pokoloruje. Scena obrazująca proces powstawania dzieła jest o tyle odmienna, że uzupełnia ją narracja van der Keukena wyjaśniającego, że to on będzie przemawiał w imieniu swojego bohatera nie dość dobrze posługującego się językiem niderlandzkim. Li To Sang szczególnie ceni sobie takie zlecenia. Fotografia jest jego zdaniem „sztuką mniejszą”, a malarstwo „wła-

ściwą” – hybrydowy portret surinamskiego agenta turystycznego jest więc choć częściową realizacją jego prawdziwych aspiracji artystycznych.

W studiu pojawi się jeszcze wielu klientów, ale Johan van der Keuken rejestruje trzy wizyty. Najpierw – chyba trochę dla żartu – zdjęcie zamawiają dwie dziewczyny pracujące w pobliskim sklepiu spożywczym. Być może są partnerkami, choć nie dowiadujemy się tego. To jedynie przypuszczenie. Następnie przychodzi Sang Sang – właścicielka chińskiego sklepu z biżuterią, która jako jedyna rozmawia z fotografem w jego ojczystym języku, kantońskim. Na koniec dziewczyna z pakistańskiego sklepu z tradycyjną odzieżą przyprowadza rodziców odwiedzających ją po raz pierwszy w Holandii. Ostatnimi modelami stają się Li To Sang i jego żona/asystentka. Kamera pokazuje najpierw dwa puste krzesła na tle fototapy. Po chwili bohaterowie siadają na nich, by zostać utrwalonymi na kliszy.

Schemat poszczególnych scenek jest oparty na powtarzalnej strukturze, ale ich wypełnienie jest zawsze nieco inne, co sprawia, że film Keukena nie nuży. Wręcz przeciwnie – angażuje na podobieństwo filmu fabularnego. Reżyser podkreśla zresztą, że jego dorobek to w istocie nie dokumenty, a „niskobudżetowe fabuły”, w których występują nie gwiazdy Hollywoodu, a zwykli ludzie grający samych siebie. Nie zmienia to jednak faktu, że poszczególne wydarzenia są zaaranżowane.

Dowiadujemy się tego z filmu towarzyszącego *To Sang Fotostudio*. Van der Keuken pozwolił innemu dokumentaliście – Ramónowi Gielingowi – na to, by podążył za jego ekipą z drugą kamerą. W rezultacie *To Sang Fotostudio* jest filmem o fotografii, a *Widzieć na własne oczy* (*Leven met je ogen*, 1997) – o jej filmowaniu. Warto się zastanowić, dlaczego van der Keuken przyjmuje taką nieortodoksyjną postawę w świecie dokumentu? Nie czyni tego z powodów ekonomicznych – pod koniec lat 90. mógłby zapewne znaleźć finansowanie dla droższych projektów fabularnych – jego pozycja w świecie kina artystycznego była już wtedy bardzo wysoka. Wydaje się, że konsekwentne mieszanie dwóch konwencji – widoczne już we wczesnych pracach, takich jak np. *Beppie* (1965) – służy innemu celowi. Oto bowiem van der Keuken wpisuje się w tradycję nie tyle czystego dokumentu, ile raczej filmowego eseju, którego istota polega na fuzji podejścia dokumentalnego i kreatywnego. Podobnie jak w eseju literackim, łączącym elementy dyskursu naukowego i artystycznego, udaje się uzyskać narzędzia sprawiające, że kino jest nie tylko narzędziem opisu jego rzeczywistości, ale także jej poznania. Van der Keuken, podobnie jak Chris Marker, Joris Ivens, Alain Resnais czy Aleksander Sokurov, odchodzi od czystego zapisu na rzecz osobliwej spekulacji faktami, z których „lepi” prawdopodobne, lecz w istocie fikcyjne sytuacje.

Postawa van der Keukena jest bardzo adekwatna w stosunku do podjętego w *To Sang Fotostudio* tematu. Także bohater filmu jest zawieszony pomiędzy dwoma dyskursami – fotografii bliższej mechanicznej reprodukcji rzeczywistości i malarstwa będącego obszarem kreacji artystycznej. Holenderski reżyser usiłuje uchwycić proces, w którym rzeczywistość zderza się z budowaną przez To Sanga fikcją – odświętną przestrzenią, gdzie jego modele odgrywają stworzone wspólnym wysiłkiem role. To samo czyni Johan van der Keuken: punktem wyjścia są dla niego prawdziwe historie wieloetnicznych obywateli jego rodzinnego miasta, a obszarem, który chce poznać i zbadać, jest charakter miasta tworzonego przez tak zróżnicowanych mieszkańców. Ale nie tylko: zarówno Li To Sang, jak i holenderski eseista są badaczami procesu wizualnej reprezentacji – być może chiński fotografik czyni to w sposób

bardziej intuicyjny, ale przecież skutecznie udaje mu się zgłębić proces przemiany rzeczywistości w obraz. Van der Keuken też nie jest teoretykiem, lecz artystą.

Młodzi naukowcy mają skłonność poszukiwania „twardych” metodologii. Niektórzy są „wiecznie młodzi”, inni zostawiają poznane i zgłębione metodologie za plecami i idą dalej – z pełną świadomością i konsekwencjami tego, co porzucili. Chyba nieprzypadkowo wśród moich „młodzieńczych” tekstów jest jeden, który poświęciłem fascynującemu mnie do dzisiaj problemowi reprezentacji, czy też – po polsku – przedstawiania⁹. Powstał on, a nawet ukazał się na kilka lat przed realizacją *To Sang Fotostudio*, ale gdybym wtedy pisał o niezwykłym dokumencie Johana van der Keukena, zapewne w przypisach znalazłoby się wiele odniesień do koncepcji omówionych w tej metateoretycznej minirozprawie. Dziś musiałem napisać o nieznanym mistrzu fotografii inaczej, choć zarówno postać Li To Sanga, jak i film o nim interesują mnie nadal przede wszystkim dlatego, że usiłują odkryć tajemnicę procesu przedstawiania. Zamiany czegoś w obraz tego czegoś, transformacji codzienności w święto.

Dziś jednak zostawiam za plecami napisany prawie dwadzieścia pięć lat temu rozdział *Słownika* Alicji Helman, od której nauczyłem się, że nie zawsze warto się odwracać i spoglądać za siebie. Odczytuję magię Li To Sanga przez pewien obraz/fotografię pokolorowany wodnymi farbami przez bezimiennego rzemieślnika.

Wrócę do *Jezusa w łodzi*, ale najpierw słów kilka o świętym Jerzym i smoku. W moim świecie nie ma Boga, nie ma św. Jerzego walczącego ze smokiem i wyzwającego mieszkańców Silene, zmuszonych zanosić dary gadzinie, by uzyskać dostęp do jedyne go źródła wody. Jest jednak Jerzy, który zginął za wiarę w Boga, który w jego świecie był. Jerzy jest bowiem postacią historyczną i choć szczegóły jego biografii są niejasne, naukowcy nie wątpią w jego istnienie. Ontologiczny status smoków (proszę nie pomijać przypisów, ich lektura w artykule naukowym jest równie ważna, jak zasadniczego tekstu)¹⁰ w moim świecie jest płynny, ale Jerzy się nad nim w ogóle nie zastanawiał, bo nie czytał średniowiecznych romansów napisanych dobrych kilkaset lat po jego śmierci.

Dlaczego zatem, skoro w moim świecie smok nie pada od ciosu włóczy Jerzego, a mieszkańcy Cyreny – to tam podobno znajdowała się mityczna Silene – nie porzucają pogaństwa na rzecz wiary w prawdziwego Boga, na ścianie mego domu wisi ikona przedstawiająca bohaterskiego świętego? Ikona należy do Miłości Mojego Życia i przyjechała z greckiej Krety, gdzie w Apodoulou w kościele Agios Georgios Xifoforos kult męczennika jest szczególnie żywy, ale mogę czasem na nią popatrzeć. Dlaczego zatem? Odpowiedź jest zaskakująco prosta: bo jest w niej piękno i mądrość. Choć nie wierzę ani w Boga, ani w potyczki ze smokami, pochylałam głowę przed mądrością metafor.

Wyobraźmy sobie, że ikona nie jest ikoną, lecz... metodologią. Wisi na ścianie innego naukowca, też z tytułami, który być może dyplom otrzymał od tego samego prezydenta, co ja. Może nawet głosował na tego prezydenta, a sens obrazu jest dla niego inny i wynika z wiary, której nie podzielam, lecz szanuję.

W pokojach moich mistrzów – Umberta Eco, Michela Foucaulta czy wreszcie Susan Sontag – nie mogę nie myśleć o niej, pisząc o fotografii – jest wiele takich ikon, do których zapewne dawno przestali się modlić. Muszą one jednak pozostać na swoim miejscu, by myśl mistrzów była piękna i mądra – choć wszyscy są już tylko cieniami, żyjącymi jedynie w słowach niegdyś przez nich zapisanych.

Podobnie jak ikona ze św. Jerzym, *Jezus w łodzi* nie prowokował u mnie przeżyć religijnych, których – mimo zabiegów babci Heleny – nigdy nie doświadczyłem. A jednak obraz ten zafrapował mnie i stał się impulsem do późniejszych prób zrozumienia fascynującej i tajemniczej przemiany zwykłego w niecodzienne. Choć nie doceniałem jego walorów estetycznych, nie dawał mi spokoju, gdyż – w przeciwieństwie do „normalnej” fotografii – ujawniał proces powstawania reprezentacji. W ten sposób, nie po raz pierwszy, i zapewne nie ostatni, babcia Helena stała się moją przewodniczką po świecie przedstawień. Na równych prawach z mistrzami z królestwa cieni i nie tylko. Najbardziej interesowało mnie oczywiście to, jak w sztukach pozornie przyległych do rzeczywistości – fotografii i filmie – obrazy pozornie jedynie „skradzione” otaczającemu nas światu zyskują znaczenie, nie zawsze do końca uchwytnie, nie zawsze przekładalne na słowa, ale jednak konsekwentnie naddane, wykraczające poza sam obiekt.

Można ująć to tak: *Ideologiczność przedstawiania „realistycznego”, w tym również filmowego, polega na dążeniu do minimalizacji efektu rzeczywistego, w celu maksymalizacji efektu rzeczywistości, sprawiającego, że postrzegamy przedstawienia filmowe jako analogiczne, a jego kody stają się dla nas wręcz przezroczyste. Podmiotowość widza jest w pewnym sensie wyznaczana przez przedstawianie, które rezerwuje dla niego miejsce, które pozwoli mu na „właściwe” odczytanie: obiekt widoczny na ekranie, a dawniej w malarstwie na płótnie, jest signifiantem oglądającego go podmiotu. Obecność podmiotu jest elementem znaczącym, ale pustym. Dlatego, aby zrozumieć film, musimy go czytać łącznie z tym, czego mu brak, co nie zostało przedstawione*¹¹.

Tak pisałem ponad ćwierć wieku temu o propozycjach teoretycznych Jean-Pierre Oudarta, przekonany w głębi mej marksistowskiej niby-duszy o ideologicznym nacechowaniu świata obrazów. Dziś moje serce, choć nadal bije z lewej strony, podpowiada mi, że nie wszystkie przedstawienia – choć nadal ukazują zwodniczą nie-rzeczywistość – są podszyte „złą intencją” tropioną z zapalem przez krytykę ideologiczną. Twórca *Jezusa w łodzi*, podobnie jak inni malarze podejmujący tematykę biblijną, porusza się na obszarze przekazów perswazyjnych. Jego obraz ma pouczać wyznawców i czyni to najprawdopodobniej w dobrej wierze. Portrety Li To Sanga również niewiele mają wspólnego z neutralnym odciskiem rzeczywistości. Jednak ich „przesłanie” jest zamazane, niejasne. Jeśli możemy doszukiwać się tu jakiegokolwiek „wymowy”, będzie ona związana z samą celebracją procesu przedstawiania. Fotografik nie tylko ukazuje odświeżone pozy modeli, lecz także wraz z nimi świętuje.

W ujęciu wielu współczesnych twórców i teoretyków, sztuka jest to, co tworzą artyści. John Baldessari staje przed okiem kamery w *I am Making Art* (1971) i zgodnie z deklaracją zawartą w tytule kreuje sztukę samym tylko gestem. Czy zatem – na zasadzie analogii – efekt działań akademika zawsze pozostaje akademicki? Czy – z drugiej strony – powołując się jedynie na autorytet babci Heleny oraz spotkanie z pewnym brzydkim Żydem – zachowuję moc wyjaśniania mojego tekstu poświęconego zapomnianemu arcydziełu holenderskiego mistrza? Nie wiem – i to daje mi nadzieję. Życzę „Kwartalnikowi Filmowemu” kolejnych setek, licząc że jeszcze przez czas jakiś pozostanę jego współpracownikiem.

* * *

Jest koniec maja 2017 roku. Uświadamiam sobie, że nie mogę domknąć tej historii, pozostając w Krakowie. Postanawiam wrócić do Amsterdamu. Podróż, choć jeszcze nie rozpoczęta, a ledwie wymyślona, staje się już teraz załącznikiem nowej opowieści.

ANDRZEJ PITRUS

¹ Obiecywałem, że będzie bez przypisów, ale pewnie nie będzie. Zaczynam więc od przypisu „przekreślonego”, nieważnego. Cytuję sam siebie, jak żądni cytowania akademicy liczący na to, że komputerowe systemy nie wychwycą autocytatu i Hirsch ładnie urośnie. Por. A. Pitrus, *O tym jak babcia Helena wymyśliła (nie) kino*, „Ekran” 2016, nr 5 (33), s. 30-33.

² (Łk 5,1-3). I ten przypis wydaje mi się nieco przewrotny, bo trudno będzie znaleźć autora, który policzy sobie za cytowane zdania kilka cennych punktów.

³ Przypis trzeci. O tym, jak zostałem Żydem i jakie są z tego pożytki, opowiem innym razem. Nazwijmy to: *future research plans*.

⁴ Recenzent tekstu zapewne poprosi o wyjaśnienie tego fragmentu. Nie wyjaśnię. Nie wszystko trzeba wyjaśniać.

⁵ Joram ten Brink otrzymał nominację do Oscara za produkcję filmu *Scena zbrodni (The Act of Killing)*, 2012). Z tej okazji przeprowadziłem z artystą wywiad opublikowany jako: A. Pitrus, *Gwiazdy filmowe płaczą tylko przez minutę*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82, s. 105-110.

⁶ Por. *Sampling reality – „Człowiek, który nic nie odczuwał i inne opowieści” Jorama Ten Brinka*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 198-202.

⁷ F. Troost, W. van Zoetendaal, *To Sang Fotostudio*, Basalt, Amsterdam 1995.

⁸ D. O’Rawe, *Regarding the real: Cinema, documentary, and the visual arts*, Manchester University Press, Manchester 2016, s. 80.

⁹ Por. A. Pitrus, *Przedstawianie*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 7-45.

¹⁰ Na marginesie moich rozważań o *To Sang Fotostudio* pojawia się wątek naukowej metody

i jej przydatności dla humanisty. Zaufajmy zatem raz nauce i przyjmijmy, że smoki być może istniały. Były to w istocie dinozaury, które żyły na ziemi równoległe z ludźmi, ale wyginęły na skutek kataklizmu. O ich współistnieniu z ludźmi zaświadcza m.in. przedstawienia, na których występują one w towarzystwie innych zwierząt i ludzi – podobnie jak na ikonach przedstawiających Jerzego walczącego z gadem. Jest na nich zawsze sam święty, jego koń oraz wspomniany smok. O dinozaurach i ich relacjach z rodzajem ludzkim możemy przeczytać w książce prof. zw. dr. hab. nauk leśnych Macieja Giertycha. Na stronie 43 autor pisze: *Mówiąc o ewolucji nie sposób nie wspomnieć o dinozaurach. One wydają się być ulubionym symbolem tej teorii. Występują znaleziska ukazujące współczesność ludzi i dinozaurów. W kilku miejscach są informacje o śladach stóp ludzkich w tych samych warstwach kopalnych, co stopy dinozaurów. Rysunki dinozaurów są znajdowane w sztuce przedkolumbijskiej (kamienie Ica w Peru). Niedawno znaleziono reliefy na tysiącletniej świątyni Ta Prohm w Kambodży, ukazujące różne zwierzęta, a wśród nich dinozaur (Stegosaurus). Jest mało prawdopodobne, by dwunastowieczni autorzy znali go z paleontologii, tym bardziej, że umieścili go wśród żyjących zwierząt. Pisownia oryginalna za: M. Giertych, *Ewolucja. Dewolucja. Nauka*, Wydawnictwo Giertych/Frona, Warszawa 2016, s. 43. Dla dociekliwych: Aron Ra, *Foundational Falsehoods of Creationism*, Pitchstone Publishing, Durham 2016.*

¹¹ A. Pitrus, *Przedstawianie*, dz. cyt., s. 21.