

# Fotografia jak kryminał

Marianna Michałowska

Na pierwszej fotografii widzimy młodego chłopca z bronią, na drugiej – dwie dziewczyny ze słuchawkami na uszach, na ostatniej cała trójka się spotyka: chłopak i jedna z dziewczyn stoją, druga leży na ziemi. Układ ich ciał tylko pozornie jest naturalny: odwrócone od widzów spojrzenia, opuszczone głowy i przygarbione plecy zdradzają zagubienie lub zrezygnowanie bohaterów. Dlaczego ciało jednej z dziewczyn leży na ziemi, zwinęte w embrionalnej pozycji? Jest martwa czy tylko odpoczywa? Ziemię porasta mech, na horyzoncie widać zarys chmur. To strach przed pejzażem czy agorafobia? Opisywane przeze mnie prace tworzą cykl zatytułowany *A Fear of Landscape*. Zrealizowała je artystka czeskiego pochodzenia, mieszkająca i tworząca od wielu lat w Szwecji, Katerina Mistal. Mistal zajmuje się fotografią, wideo, jest autorką prowokujących instalacji (jedna z nich, złożona z kilkuset miniaturowych postaci, była pokazywana w 2009 roku w Poznaniu). Powróćmy jednak do fotografii. Kiedy zobaczyłam te prace pierwszy raz, odniosłam dziwne wrażenie, jakbym odczuła powiew chłodu. Zaczęłam rekonstruować opowiadaną przez nie historię, chociaż na zdjęciach jej

nie widziałam. Odnajdywałam tylko podpowiedzi, które zmuszały mnie do poszukiwań rozwiązania zagadki, tak jak czynią to autorzy powieści kryminalnych. Co wydarzyło się pomiędzy trzema obrazami, które pokazuje nam fotografa? Narracja obrazów ulega zawieszeniu, nie wiemy, czy młodzi ludzie wyszli na polowanie, czy po to, by dokonać zbrodni? Najciekawsze jednak jest to, że rozpoznawałam scenerie i sytuacje: ludzie na fotografiach mogą być współczesnymi potomkami romantycznych bohaterów Davida Caspara Friedricha, lecz równie dobrze – bohaterami skandy-nawskich kryminałów Henninga Mankella.

Prace Kateriny Mistal moglibyśmy umieścić w popularnym dzisiaj nurcie fotografii inscenizowanej, charakteryzującym się – jak nazywa to kuratorka współczesnych wystaw Charlotte Cotton – przeniesieniem do fotografii malarskiego stylu *tableau* lub *tableau vivant* (w polskiej tradycji językowej odpowiadałoby to wyrażeniu „żywy obraz”)<sup>1</sup>. Reprezentują ten

<sup>1</sup> Cotton C., *Fotografia jako sztuka współczesna*, przekł. Buchta M., Nowakowski P., Paliwoda P., Kraków 2010, s. 52.

nurt między innymi Jeff Wall, Hannah Starkey, Philip-Lorca di Corcia czy Gregory Crewdson. Postaci na fotografiach przedstawione są w charakterystycznym geście – jakby zawieszenia czy niezdecydowania. Wzrok bohaterów skierowany lekko w bok nie spotyka się ze spojrzeniem odbiorców tych prac. Najbardziej jednak typowa jest sama forma fotografii, powracająca do iluzji „przejrzystej fotografii”. Styl tych prac (podobnie jak wprowadzona przez Cotton kategoria *deadpan*) jest klarowny. Należy także wspomnieć o specyficznym, będącym konsekwencją dokumentalistycznej konwencji obrazowania, kodeksie warsztatowym<sup>2</sup>, polegającym na stosowaniu wielkoformatowych aparatów i prezentacji fotografii w formie wielkoformatowych kopii lub *lightboxów*. Zarówno styl *tableau*, jak i *deadpan* w zaskakujący sposób przywracają wszystkie cechy formalistycznej fotografii<sup>3</sup>, które porzucała celowo rozedrgana, „nieporządna” forma ponowoczesnych intermedialnych eksperymentów. Fotografie te charakteryzuje doskonała (w formalistycznym rozumieniu fotografii) jakość obrazu. Barwy są wyraziste, obraz ostry na całej powierzchni. Mimo to, na przekór realizmowi przedstawienia, obrazy wydają się sztuczne. Ten efekt wywołany zostaje charakterystycznym ustawieniem postaci oraz starannie przemyślanym oświetleniem kadru. Równie ważna jak forma prac jest jednak przekazywana przez nie opowieść, a dotyczy ona dzisiejszego poczucia niepewności.

W fotografii, tak jak w dziełach literackich i filmowych, następują po sobie kolejne mody

– na przykład u progu XXI wieku mogliśmy odnotować fascynację zjawiskami z innego świata – tym słynnym *the truth is out there*, eksploatowanym przez twórców seriali, lecz także fotografii (nigdy wcześniej nie widzieliśmy tak wielu mutantów i istot postludzkich). Jednak im bliżej czasów nam współczesnych, tym silniej zaznacza się myślenie, że niebezpieczeństwo nie przybywa z kosmosu (jak ociekający śluzem *Obcy*), lecz „kryje się” w nas. Obrazy i teksty upewniają czytelników w tym przekonaniu. Popularność skandynawskich kryminałów w Polsce można wiązać właśnie z odkryciem tej podskórnej dziwności. Klasyczne filozoficzne pytanie „skąd pochodzi zło?”, na które nie potrafimy znaleźć odpowiedzi, prowadzi do rozważań nad naszym miejscem w społeczeństwie i jeszcze dodatkowo wzmacnia niepokój odczuwany wobec codziennych zdarzeń. Szwedzkie, islandzkie, norweskie, a także duńskie (choćby wydawałoby się, że to już nie tak daleko na północ) powieści i filmy (np. kultowy serial *Forbrydelsen*) ujawniają nasze oczekiwania wobec opowieści o zbrodni – ostatecznie interesują nas one jako opowieści o ludzkiej naturze. A *Fear of Landscape* mógłby być dobrym początkiem kryminału. Wyobraźmy sobie fabułę: troje młodych ludzi umawia się w odludnym miejscu, tak z nudów, i nagle coś się wydarza...

Najbardziej niezwykłą cechą fotografii *Mistal* jest wywołane przez nie poczucie niepewności, tworzone przez kontrast rozegrany pomiędzy spokojnym i niemal melancholijnym pejzażem a obecnością w nim ludzi. To budzący, jakby bez powodu, lęk pejzaż znajduje swój odpowiednik w psychice bohaterów. Dlaczego mamy bać się przestrzeni? Przecież jest fascynująca, a może nawet więcej – po Kantowsku wzniosła. A może to właśnie we wzniosłości kryje się klucz do zrozumienia lęku przestrzeni? +

<sup>2</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>3</sup> Mówiąc o formalistycznej fotografii, mam na myśli wymieniane przez Johna Szarkowskiego pięć cech dobrej fotografii. Były to: temat, detal, kadr, czas, punkt widzenia, por. Eisinger J., **Trace and transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period**, Albuquerque 1995, s. 218.

Krajobraz nas przerasta, wywołuje dreszcz w krzyżu. Jak więc nie czuć wobec niego lęku? W zatłoczonej współczesnej Europie, gdzie jedno miasto przechodzi w drugie, wąskie ulice zaś dławią się ilością samochodów, Skandynawia pozostaje ostatnią ostoją pustki. Chłód klimatu wywołuje pustkę dosłowną – im dalej na północ, tym mniej ludzi – i chłód symboliczny, psychiczny. Artystka przyznała w jednej z wypowiedzi, że pejzaż budzi w niej lęk. Czy dlatego, że nie ma się gdzie w nim ukryć? Jest się odkrytym na spojrzenia innych, odległość zaś wydaje się zbyt wielka, by można było uciec przed niebezpieczeństwem. A może dlatego, że kiedy zaczynamy patrzeć na krajobraz, to w istocie przenosimy się myślą do „imaginacyjnego miejsca”, jak mógłby napisać Hans Belting. Miejsca, które istnieje tylko we wspomnieniu i które znamy bez konieczności bycia w nim realnie. Znamy je, bo o nich czytaliśmy i oglądaliśmy na obrazach, i teraz są w naszych ciałach. Są więc nam jednocześnie bliskie i dalekie, swojskie i dziwne. Dlaczego więc nie mogłyby być miejscem zbrodni? Jednak inaczej niż w powieściach fotografia nie zdradza nam rozwiązania. Nie usłyszymy „tak to się wydarzyło” i nigdy się nie dowiemy, co stało się „naprawdę”. W nieskończoność będziemy patrzeć na obraz, nie znając odpowiedzi. ●

fot. Marek Wasilewski  
[s. 16–17]

