

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
Im. Leona Schillera w Łodzi



Studia Doktoranckie

Piotr Zbierski

Nr albumu 96

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

Cykl fotograficzny Echoes Shades realizowany w latach 2016-2020 oraz jego formy prezentacji w formie książki, wystawy, strony internetowej i prezentacji multimedialnej. Fotograf i fotografia wobec rytuałów, symboli i emocji. Od natury znaczącej do kultury (o)znaczonej.

Opieka promotorska:

Prof. Grzegorz Przyborek

Łódź 2021

SPIS TREŚCI

1. Uwagi wstępne
2. Rozumienie czasu w kontekście misterium odtwarzania i nawiązania do prapoczątków. Cykliczność rytuałów i prawa inicjacji jako osadzenie we wspólnocie przodków
 - 2.1. Współczesny kontekst psychologiczny na linii relacji jednostki ze społeczeństwem
 - 2.2. Interakcje społeczne
3. Formy prezentacji cyklu fotograficznego *Echoes Shades*
 - 3.1. Opowieść w postaci książki
 - 3.2. Opowieść w postaci pokazu multimedialnego
 - 3.3. Opowieść w postaci wystawy
 - 3.4. Opowieść w postaci strony internetowej. Otwarcie cyklu *Echoes Arch.*
4. Uwagi końcowe
5. Spis ilustracji
6. Bibliografia
7. Załączniki

1. Uwagi wstępne

Przedmiotem niniejszego tekstu jest pisemny komentarz do pracy pt.: *„Cykl fotograficzny Echoes Shades realizowany w latach 2016-2020 oraz jego formy prezentacji w formie książek, wystawy, strony internetowej i prezentacji multimedialnej. Fotograf i fotografia wobec rytuałów, symboli i emocji. Od natury znaczącej do kultury „(o)znaczonej”*. Tekst opowiada o powodach powstania cyklu oraz analizuje zagadnienia poruszane w mojej twórczości. Wnikliwie opisuję różnorodne formy prezentacji utworu fotograficznego, jak również wprowadzam w genezę powstania cyklu. W pisemnym komentarzu prezentuje uwagi dotyczące rozumienia pojęcia czasu w kontekście misterium odtwarzania i nawiązania do prapoczątków. Przedstawiam warianty cykliczności rytuałów i praw inicjacyjnych jako przynależności do wspólnoty przodków danej społeczności. Znajdziemy tu również uwagi na temat przemian w sposobach egzystencji społecznej i plemiennej, z poszerzonym komentarzem psychologicznym. W pracy pisemnej odwołuję się także do notatek i korespondencji sporządzonych w trakcie tworzenia cyklu. Na końcu pracy – w formie załączników – znajdziemy najciekawsze wywiady, teksty krytyczne oraz recenzje opublikowane w 2020 oraz 2021 roku.

Echoes Shades to opowieść o ludziach żyjących blisko natury, o społecznościach i plemionach kultywujących dawne rytuały ku czci swoich przodków (zdjęcia zostały wykonane w Indonezji, Afryce, Indiach oraz Rumunii). To także fotografie analizujące fenomen medycyny naturalnej w Polsce i na Syberii. Ludzie żyjący blisko natury, kultywujący dawne rytuały, natura, która naznacza naszą kulturę i kultura, która wynika z natury – to są zagadnienia, które zawsze mnie fascynowały. Cykl Echoes Shades to rozważanie nad naturą człowieka, poszukiwanie jego miejsca w naturze oraz próba artystycznej rewizji wytworów kultury i ich pochodzenia. Pracując nad tym cyklem zainteresowałem się również tematem paralelnym, czyli medycyną tradycyjną.

W warstwie dokumentalnej – która nie stanowi jednak prymarnej wartości utworu, co wyjaśnię w późniejszych wypowiedziach, komentarzach i cytatach – skupiłem się głównie na kulturach dawnych (często animistycznych np. Paradangan w Indonezji) oraz rytuałach przekazywanych od pokoleń w tradycji ustnej (m.in. instytucja Szamana w tradycji syberyjskiej). Interesowała mnie również rola rytuałów przejścia w tradycji Tana Toraja w Indonezji, rytuały inicjacyjne w tradycji afrykańskich plemion Rejonu Omo oraz rola Szeptuch

z Podlasia w tradycji medycyny naturalnej regionu. Cykl powstawał także w Rumunii, w regionie Maramuresz traktując o tradycjach związanych z corocznym odradzaniem się natury. Znajdziemy tam również fotografie z Indii.

W rozumieniu teoretycznym *Echoes Shades* jest fotograficzną analizą relacji i współistnienia natury oraz kultury. W swoich pracach ukazuję kulturę jako echa natury, natomiast jej symbole, znaki, wytwory, czy rytuały jako cienie żywiołów i zjawisk, jakie zachodzą w naturze. Relacje siły, która „znakuje” (natura) oraz przestrzeni „oznakowanej” (kultura), które są dla mnie podłożem oraz głównym punktem wyjścia do analizy współczesności. To opowieść o miejscu człowieka w naturze, o jego namiętnościach, pragnieniach, sposobach komunikacji i odpuszczaniu emocji. Skupiłem się i wziąłem na artystyczny warsztat zagadnienia związane i z powstawaniem kultur, symboli i znaków, którymi się posługujemy, przy szczególnym nacisku na obserwacje natury jako czynnika, z którego wywodzi się duża część systemów kulturowych. Analizowałem społeczności pierwotne i systemy znaków/obrazów, które zostały wypracowane, jak również na zagadnienia związane z subiektywnym postrzeganiem czasu i okoliczności przyrody. Jak zauważa Anna Maria Zarychta w tekście recenzującym książkę *Echoes Shades*: „*wybierając i układając fotografie, Zbierski tworzy swoją opowieść o tym, co metafizyczne, pierwotne i wspólne w przypadkowo uchwyconych widokach otaczającego go świata (w rozważaniach Eliadego dla zrozumienia symboli otaczającego nas świata istotne jest – przywołane tu we wstępie – poprzedzające refleksję „uchwycenie”, poprzez, które ujawnia się metafizyczna warstwa obrazu. Eliade kontynuuje tę myśl w *Obrazach i symbolach*: mityczne obrazy powstają w „mgnieniu oka” i przez „mgnienie oka” są postrzegane*”¹. Kontynuując dalej tę myśl chciałbym przywołać słowa Waltera Benjamina dotyczące siły pamięci i zwrócić uwagę na możliwe odczytanie tych słów w kontekście fotografii, a nawet potencjalną bliskość pojęć „fotografii” i „pamięci” w kontekście procesu twórczego. W *Berlińskim Dzieciństwie* przeczytamy, że „*pamięć [fotografia] nie jest instrumentem badania przeszłości, lecz jej sceną. Stanowi medium przeżyć, tak jak ziemia stanowi medium, w którym zasypane spoczywają wymarłe miasta. Kto chce zbliżyć się do swej zasypanej przeszłości, musi postępować jak człowiek, który prowadzi wykopaliska*”². Idąc tym tropem z pełnym przekonaniem chciałbym zauważyć, że to co interesuje mnie najbardziej w cyklu *Echoes Shades* to ślady i szwy tego, co było jeszcze przed obrazem. Archeologia, która nie jest linearną rekonstrukcją, ale uznaniem

¹ Anna Maria Zarychta, *Okiem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 *Załącznik Kulturoznawczy*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 528.

² Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 107.

współobecności czasów. Dialog pomiędzy czasem mentalnym i wspólnym, relacje z przeszłością. Interesuje mnie nachodzenie się i erozja tych przestrzeni, dążąca do wyodrębnienia struktury, która pyta o to skąd przyszła; istnieje teraz, lecz jest wynikiem antropologicznej przeprawy przez wieki. Istnieje teraz, lecz cała pokryta jest kurzem przodków. Ja zauważa dalej Anna Maria Zarychta: *„fotografie stają się w takim ujęciu czymś na kształt „antropologicznych miniatur”, których sens wyrasta z napięcia między realnym a wyobrażonym, między rzeczywistością a ekspresją. Zarówno istnieją, jak i dają się odczytywać w różnych płaszczyznach znaczeniowych”*³.

Moje fotografie łączą się ze sobą nie poprzez konkretne miejsce i czas, który zwykle pozostaje w domyśle, lecz na poziomie emocji. Wyobraziłem sobie swoją pracę jako historie o balansie pomiędzy sprzecznymi stanami i uczuciami. Fotografia to mój sposób na komunikację, język w pośredni sposób opowiadający o mnie. Buduję historie na pograniczu fantazji, wyobrażenia i rzeczywistości. Fotografia jest dla mnie projekcją wnętrza na zewnątrz. Samo robienie zdjęć emocjonalnym doświadczeniem, sposobem na zapominanie i przypominanie. Wiele zdarzeń i doświadczeń istnieje w nas jednocześnie. Pozostaje po czasie i w nie do końca jasny sposób powraca w momentach, kiedy niekoniecznie się ich spodziewamy, często w nowych doświadczeniach odnajdujemy coś co było w przeszłości. Nie da się tego jednoznacznie określić. Jak zauważył Jerzy Pilch w jednej z książek: *„możliwe, że życie składa się z kilku zdań, a cała reszta to wariacje na temat tych zdań”*⁴. W tym sensie zgadzam się z tym przewrotnym stwierdzeniem, że świat już nastąpił, a my żyjemy w czasie dodanym. Zauważa to również Eleonora Jedlińska pisząc we wstępie do książki *Push the sky away*, że *„źródłem tej pierwszej trwogi, może być – co wiemy – świat natury: tabu i bóstwo, magia i mit, rytuał i ofiara. To one są zasadniczymi próbami wyjaśnienia i opanowania lęku, określenia też własnego stosunku do rzeczywistości – obrazy-fotografie Piotra, jego relacje ze światem, który „już się wydarzył, a my żyjemy w czasie dodanym”, prowadzą nas w konsekwencji do przekonania, jak cienka jest warstwa cywilizacyjnego opanowania natury i jak głęboko tkwią w nas pradawne symbole i kultury religijne. Fotografie-obrazy Piotra oddziałują na naszą wrażliwość, ich przekaz znaczeniowy prowadzi ku – niesprecyzowanemu bliżej – odnalezieniu kosmicznego ładunku, ruchu planet i gwiazd po elipsach, poznaniu tego, co stanowi sacrum i tego, co profanum. Podróże do obrzeży świata i kultur, podróże nieuchronnie prowokujące zmiany i*

³ Anna Maria Zarychta, *Oknem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 *Załącznik Kulturoznawczy*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 527.

⁴ Jerzy Pilch, *Spis cudzołóżnic*, Warszawa 2009, s. 41.

*rozstania z tym, co już zostało poznane, pozwalają niejako od nowa przeżywać dawno utracone „własne życie organiczne, jako obrzęd”, by użyć słów Mircei Eliadego*⁵.

Przez ostatnie lata podróżowałem robiąc zdjęcia ludzi, którzy mnie inspirowali, których spotkałem na drodze. W ten sposób, w pewnym stopniu to rodzaj pamiętnika. Moim głównym zamiarem było stworzenie pracy, z którą widz może się utożsamić, odczuć zdjęcia jako teraźniejsze wspomnienia, raczej poczuć niż oceniać zdjęcia jako dobre czy złe. *„Odwołując się ponownie do Barthes’a, moją świadomością potrząsają tu trzy czasy: mój teraźniejszy, czas fotografa i jakby metafizyczny czas obrazu nakładający się na niejednoznaczność czasu realnego*⁶. Fotografia jest dla mnie stanem który raczej rozgrywa się w sposób niedokonany, jest bardziej poszukiwaniem odpowiedzi, niż gotową odpowiedzią. W pewnym sensie fotografuje sam siebie poprzez portrety innych ludzi, poprzez zapożyczone stany rzeczy. *„To nic szczególnego powiedzieć "noc", ważne jest żeby stworzyć wrażenie i poczucie nocy bez używania tego słowa*⁷ – moje zdjęcia bazują na rzeczywistości, ale niekoniecznie na mojej. Wykonuje prace, które bazują na emocjach, lecz są to emocje zarówno moje, sytuacji, jak i bohaterów zdjęć. Posłużę się tutaj cytatem z jednej z prywatnych korespondencji: *„Są takie sny, które zbierają wszystkie nasze lęki – w jednym błysku, kondensacji. Uwalniają się jak ze strzaskanej klatki. W najgorszych koszmarach stają się materią i materiałem podatnym obróbce. Zza wściekle brzydkiej kurtyny wychodzą w postaci: widel wbitych w fortepian, ściennego zegara z wypatroszoną kukulką, człowieka z jabłkiem zamiast głowy lub pociągu z drogą do komina. Pomiędzy nimi się żyje. Ale tylko po to by znajdować czyjeś zagubione Anachronizmy oraz rozwijać je w Archetyp. Słuchający o miłosnych urojeniach własnych. Że nie pasują do siebie, bo ona gustuje w smocznych jamach a nie w elfich lasach i że spalenie kapusty w czasie poszukiwań to za mały dowód miłości. Ale to nie moje słowa – są na podstawie. Cudzych zdań, innych snów, czyjegoś życia. Moje własne jeszcze śpi, leniwie przewraca się i nie chce wstać. Kradnąc dialogi – tłumaczy się wciąż na nowe języki*⁸.

W sensie chronologicznym cykl Echoes Shades jest bezpośrednią kontynuacją działań rozpoczętych już w 2015 roku i częściowo zawartych w ostatniej części poprzedniej publikacji. W tymże roku – od początku studiów doktoranckich w PWSFTviT – rozpocząłem realizację projektu fotograficzno-badawczego. Jego pierwsza odsłona znalazła swoje miejsce w ostatniej części tryptyku Push the sky away.

⁵ Eleonora Jedlińska, *Wciąż tu jesteśmy*, w: Piotr Zbierski, *Push the sky away*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Polska 2017.

⁶ Anna Maria Zarychta, *Okiem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 *Załącznik Kulturoznawczy*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 533.

⁷ Z prywatnej korespondencji autora

⁸ Z prywatnej korespondencji z poetką Justyną Dziadek

W tamtym okresie prowadziłem coroczne badania artystyczne w Rumunii w regionie górskim Maramuresz, fotografując prawosławne obchody Świąt Bożego Narodzenia oraz lokalne święta folklorystyczne związane z corocznym odradzaniem się natury. Liczne były też wyjazdy do Indii, gdzie odwiedzałem święte miasta indyjskie przedstawiając lokalne rytuały przejścia. Na Sycylii natomiast uczestniczyłem w obchodach dni Św. Agaty patronki Katanii - miejscowego rytuału oczyszczenia związanego z bogatą historią regionu. Prowadziłem również badania na Litwie i Łotwie odszukując z lokalnej tradycji tzw. *miejsca mocy*, o szczególnej sile i wartości dla plemion słowiańskich. Fotografowałem również pielgrzymkę Chasydów do grobu Cadyka w miejscowości Humań na Ukrainie podczas.

W Polsce fotografowałem rozmaite obiekty – głównie we wschodniej części kraju – które były istotne dla rozwoju kultury i tradycji na przestrzeni wieków m.in. budowle na Szlaku Architektury Drewnianej, kręgi kamienne czyli pozostałości po plemionach Gotów, jak również rytuały prawosławne odbywające się na Górze Grabarce oraz chrześcijańskie obchody głównych świąt Bożego Narodzenia oraz Wielkanocy.

Po dobrym zapoznaniu się z tradycjami regionu Europy Środkowo-Wschodniej uznałem, że artystycznie właściwym jest zmierzyć się z problematyką odległych kultur i wierzeń w innych miejscach świata. Fotografuję rytuały charakterystyczne dla wielu kultur i wyznań. Jestem zainteresowany tym, jak nasze ciało i wnętrze reaguje na stany emocjonalne i metafizyczne. Oddzieleniem części kolektywnej, która jest niezależna od czasu i kultury.

Jak zauważa Tomasz Ferenc we wstępie do jednej z wystaw: *„od niemal 10 lat Piotr Zbierski konsekwentnie tworzy swoje wizualne opowieści. Przybierają one formę rozbudowanych, wielowątkowych cykli zdjęć w których bada on zarówno otaczający go świat jaki i samo medium jakim się posługuje – fotografię. Zdjęcie te wymykają się dobrze znanej dokumentalnej konwencji, ich estetyka może przywołać oniryczne skojarzenia, sugerować jakiś rodzaj powidoków, szkiców. (...) Zbierski używa fotografii do tego, aby badać stany mentalne, emocje, relacje zachodzące między naturą a kulturą, struktury głębsze i bardziej ukryte niżli te doświadczane w codziennej i zwyczajowej percepcji. Wszystko to naznaczone jest intymnym kontaktem z fotografowanymi ludźmi, przedmiotami, miejscami, przyrodą. Bez umiejętności wejścia w taki rodzaj relacji fotografie te zapewne nie mogłyby powstać. Dzięki temu otrzymujemy obrazy, które mogą zdumiewać, intrygować, obrazy, które wymagają od nas uwagi i percepcyjnego zaangażowania. Nieoczywistość tych zdjęć powoduje, że przywołują one skojarzenia z koncepcją dzieła otwartego (...) posługują się sytuacjami z czasów współczesnych*

dla odtworzenia życia »pierwszych ludzi« (nie chodzi tu o rozumienie kim byli ludzie, ale czym jest ludzka natura) – ich fizyczności, codziennego funkcjonowania, rytuałów oraz praemocji”⁹. Współlistnienie w moim rozumieniu to tradycja emocji, rytuałów (nie w rozumieniu sakralnym), świadomości oraz zachowań i ich cyrkulacja w strefie wspólnej, do której właśnie fotografia ma dostęp. Uważam, że fotografia jest przede wszystkim językiem i w najważniejszej mierze polega na obraniu odpowiedniego kierunku i powodach, które mamy do robienia zdjęć. Podłożem mojej pracy twórczej są zmysłowe spotkania z ludźmi. Moje podejście w momencie pracy jest konsekwencją dawno obranej drogi. Właściwie wierzę w to, że fotografia jest tak ważna, bo jest językiem do mówienia o własnych i cudzych końcach.

Myślę, że istotne dla zrozumienia ducha mojej pracy jest właściwe określenie mojego stosunku do dokumentalizmu. W istocie moja praca jest dokumentem, ale bardziej o gatunku zwierzęcia, którym jest człowiek, niż o konkretnej osobie, czy określonej społeczności. Dokumentalna określoność miejsca, jak również czasu zostaje w opowieści fotograficznej unicestwiona otwierając nowe możliwości. W czasie wszystkich podróży bardzo dużo nauczyłem się jako człowiek, wymieniłem się wieloma rzeczami z ludźmi, których spotkałem. Jednak opowieść fotograficzna i myślenie o fotografii jest w moim rozumieniu czymś innym, niż bycie w tych sytuacjach. Najbardziej interesuje mnie to, co fotografia jest w stanie wywołać w człowieku, bo sama fotografia nie jest rzeczywistością. Ma zdolność przekazywania informacji i oddziaływania, ale jej moc odzwierciedlania rzeczywistości jest umowna. Władysław Tatarkiewicz pisał o *mimesis* w „Dziejach sześciu pojęć”, gdzie wytłumaczył jak na przestrzeni lat zmieniało się myślenie o odtwarzaniu rzeczywistości. W czasach antycznych poezję uznawano za kłamstwo, za mydlenie prawdy. Modalność tego pojęcia przez wszystkie kolejne fazy przeszła do tego obecnego, zachodnioeuropejskiego znaczenia, odnoszącego się do szczerości i zgodności z intencją autora. Współcześnie ponosimy konsekwencje takiego myślenia. Jak zauważa również Susan Sontag: „*Najwcześniejsze rozumienie sztuki musiało być takie, że jest ona czymś rytualnym, magicznym, że jest narzędziem obrzędu (por. malowidła w jaskiniach Lascaux, Altamiry, Niaux czy La Pasiegi). Najwcześniejsza teoria sztuki, stworzona przez filozofów greckich, mówiła, że sztuka to mimesis – imitacja rzeczywistości*”¹⁰.

Sądzę, że istotnym jest zwrócenie uwagi na swoistą hierarchie zmysłów. Fotografia jest medium, które bazuje na wzroku. To jest powszechna opinia. Pomyślmy o niej jednak szerzej, jako o medium bazującym na dotyku, na bezpośrednim, bliskim kontakcie z człowiekiem, jak również dostrzeżmy jej potencjał do „dotykania”. Fotografia jest medium wzroku w swojej

⁹ Tomasz Ferenc, fragmenty z tekstu kuratorskiego zapowiadającego wystawę Piotra Zbierskiego w Galerii FF, Łódź 2017.

¹⁰ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 11.

platformie informacyjnej, czyli dokumentalnej. Nie możemy jednak zapomnieć o zmysle dotyku, który jest nadrzędny, a jednocześnie jest ekspresją prymarną. W pewnym sensie każdy z nas zaczyna i kończy życie od pierwotności. Rozpoczynając od zmysłu dotyku, który orientuje nas w rzeczywistości - pozwala na kontakt z podłożem, wyzwala poczucie obecności, które następnie kończy się we wspólnych elementach przyrody, dotyku natury. Właśnie tego szukam w fotografii: tego przeżycia, czegoś, co świadczy o tym, że ostatecznie jesteśmy tylko ludźmi. A moja opowieść to w pewnym sensie notatki o interpretacji dotyku i kilku emocjach.

Myślę że warto czasem pozwolić sobie na fotografowanie bez nadmiernej troski o obraz, na chwilę o nim zapomnieć. Pozwolić, żeby w jakiś sposób "stworzył się sam", choć to może odkryć coś co jest w nas, o czym może nie chcemy wiedzieć i mówić. Pozwolić na czysty przepływ i zapomnieć o technicznych aspektach, zapomnieć o sobie i być. Kluczowe jest moim zdaniem to, że *duch wychodzi* i kiedy decydujesz się tworzyć, to wszystko chce się przebić na obraz. Jednocześnie powtarzając za Susan Sontag: *„Skutkiem zbyt mocnego podkreślania roli treści jest nieustanne, nigdy nieukończzone przedsięwzięcie interpretacji. I vice versa – nawyk obcowania z utworem po to, by go zinterpretować, podtrzymuje iluzję, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak treść dzieła sztuki (...) Najnowsze przykłady pokazują, że interpretacja wynika z filisterskiej niezgody na to, by pozostawić dzieło sztuki samemu sobie. Prawdziwa sztuka wzbudza w nas niepokój. Dzieło można ujarzmić, redukując je do jego treści i interpretując tę właśnie treść. Interpretacja sprawia, że sztuka staje się uległa, potulna (...) Funkcją krytyki powinno być pokazanie, w jaki sposób istnieje dane dzieło, a nawet że istnieje, a nie odkrywanie co ono znaczy. Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki (...) jedną z najstarszych krucjat, które prowadzę, jest ta przeciwko rozróżnieniu myślenia i czucia (...) mam wrażenie, że myśl to forma odczuwania, a odczuwanie – myślenia”¹¹.*

Na koniec chciałbym przytoczyć fragment tekstu wprowadzającego do mojego pierwszego cyklu fotografii *White Elephants* zrealizowanego w latach 2006-2011 jako wyraz potwierdzający i nawiązujący do poprzedniego akapitu: *„To prawdopodobnie bardzo proste. Ja i moje zdjęcia to nic więcej niż miłość, którą czułem, sprawy których szukałem, ludzie których spotkałem. I wszystkie te decyzje, które zmieniają chwilowo w dwie osoby, gdzie wyobrażenie zawsze będzie przypominać fałsz, a rzeczywistość zawsze pozostanie nietknięta. Właściwie to tylko dążenie, decyzja, bądź pamięć, świat na trzech słoniach. Zbudować boisko z czegokolwiek co jest pod ręką. Krok, krok i stop. I ponownie.*

¹¹ Ibidem, s. 14, 17, 25-26, 76.

Zdjęcia są nam potrzebne jedynie dlatego, że nie zostaniemy tutaj na zawsze. Zapisz swoje piosenki, nie ma zbyt wiele czasu na analizy”¹².

¹² Tekst odautorski opisujący pierwszy zrealizowany cykl fotograficzny pt.: „White Elephants” w latach 2006-2011.

2. Rozumienie czasu w kontekście misterium odtwarzania i nawiązania do prapoczątków. Cykliczność rytuałów i prawa inicjacji jako osadzenie we wspólnocie przodków.

Stała struktura czasu opracowana w aspekcie matematycznych podziałów oraz jednostek służących do jego pomiaru wymyka się jednoznaczному rozumieniu w obrębie jego odbioru i odczuwania poprzez osoby w nim zawieszane. Czas miał inną modalność dla ludzi pierwotnych, inaczej rozumieją go ludzie współcześni. Jego pojęcie jest zależne od kodu kulturowego oraz właściwości i cech wartości wpojonych. Na gruncie psychologicznym inny jest również czas odczuwany w porównaniu do czasu uznawanego. Możemy go również podzielić na czas aktywny dziania się sytuacji oraz ten pasywny zatopiony w materii wspomnień. Jak zauważa Julian Barnes - autor książki *Poczucie kresu* :

„Jak często opowiadamy naszą własną historię życia? Jak często dopasowujemy, upiększamy, dokonujemy chytrych skrótów? Im dłużej trwa życie, tym mniej jest tych, którzy mogliby zakwestionować naszą relację, przypomnieć nam, że nasze życie nie jest naszym życiem, lecz jedynie historią, którą o swoim życiu opowiadamy. Opowiadamy innym, ale – głównie – samemu sobie”¹³.

Niejednoznaczność czasu w obrębie samego pojęcia i sposobów jego trwania wiązała się zawsze z fenomenologią postrzegania w obrębie samej jednostki ludzkiej oraz jej wyobrażeń na temat prapoczątków, boga, bogów, wyższej siły, która determinuje zjawiska wokół nas. Egzystencja człowieka archaicznego ostatecznie polegała na wiecznym powtarzaniu wzorcowych modeli objawionych na początku Czasu. Natomiast odrzucenie oryginalności oznaczało w istocie odrzucenie świata świeckiego i brak zainteresowania dla historii ludzkiej. Wiązało się to w sposób nieunikniony ze skupieniem się na *relegare* w pierwotnym znaczeniu słowa stwierdzającym ponowne odczytanie, czy też ponowne łączenie¹⁴. Abstrakcja czasu i przestrzeni jest także możliwa do zarysowania jako model za pomocą teorii wymiarów, gdzie czas będzie tzw. czwartym wymiarem, a jego zakrzywienia piątym. Takie postawienie sprawy z perspektywy percepcji człowieka określa wielkość obszaru, który znajduje się poza naszymi możliwościami zmysłowymi i rozumowymi. Jeśli istnienie boga i duszy chciałoby się przedstawić za pomocą dwuwymiarowego układu współrzędnych, sam bóg byłby osią natomiast dusze hiperbolą, które z założenia nigdy go *nie dotkną* przybliżając się wciąż

¹³ Julian Barnes, *Poczucie kresu*, Warszawa 2012, s. 34.

¹⁴ ‘religia’ od łac. ‘relegare’ [ponownie odczytywać, gruntownie rozważać], także: wybierać powtórnie, przestrzegać; ‘religare’ ‘-’- wiązać powtórnie, wiązać mocno’. Religia jako system wierzeń i praktyk, określający relacje jednostki do różnorodnie rozumianej sfery *sacrum*.

nieskończenie blisko do celu, który nie może zostać osiągnięty z racji niemożliwości percepcyjnej. Niespełnienie celu rodzi natomiast ogromną ilość domysłów, które zastępują i przykrywają cel podobny do zamku z powieści Kafki – nieustanną drogę w oparciu o poszlaki naturalne i kulturowe.

Analizując jednak tradycje wywodzenia się poszczególnych wierzeń i kodów kulturowych nie możemy zapomnieć o tym, „*że istnieje zasadnicza różnica strukturalna pomiędzy czasem religijno-magicznym, a czasem świeckim polegająca na cykliczności rytuału odtwarzania oraz cykliczności zdarzeń. Tradycja ta wywodzi się z pierwotnej obserwacji człowieka względem otaczającej go natury: jej sezonowego przemijania i odradzania się wraz z nastaniem wiosny. Innym i bardziej złożonym przykładem jest waloryzacja lunarnych hierofanci i opartych na niej próbach naśladowania rytmów i powtórzeń w życiu danego społeczeństwa*”¹⁵. Nadejście Słońca o świcie i pogrążenie świata w ciemności po zmroku jest naturalnym i łatwym do pojęcia dualizmem, natomiast przeobrażenia księżyca – będąc bardziej złożone - jawiły się człowiekowi już od pierwotnych czasów jako zjawiska niejednorodne oparte na czasowym zanikaniu, zmienności kształtów, różnym natężeniu światła. Jak zauważa Feuerbach – w kontekście rozważań o Bogu – „*niejaka nieskończoność jest cechą wyabstrahowaną z przyrody i ją tylko określająca*”¹⁶. Nic więc dziwnego, że wszelkie konstrukcje kulturowe oparte na cykliczności, czy też rozumieniu czasu jako rytualny zawierają w sobie pierwowzór uprzednio dostrzeżony w naturze, który następnie nabrał cech umożliwiających zbiorowe, społeczne odtwarzanie, tzw. budowanie tradycji oraz ikonografii wyobrażeń będących również w zgodzie z ruchem i cyklicznością układu ciał niebieskich. Pierwszymi przejawami takiej twórczości były mitologie. Przedstawiony w nich czas w rozumieniu magiczno-religijnym jest niejako konstrukcją cyklicznej mantry, która uderza w unisono z prawami natury, które to z kolei uznają nadrzędność układu kosmicznego. Zauważmy, że zainteresowanie sacrum oraz poszukiwanie znaczeń magicznych było w dużej mierze wynikiem procesu asymilacji z przodkami zapewniającej ciągłość plemienia. W znacznym stopniu wynikało również z niewiedzy: zastępowania wiedzy o świecie mitem. Ciężar modalności samego pojęcia odtwarzania przenosił się stopniowo od czynności bezpośrednich wykonywanych przez człowieka (szamana), gdzie medium artystycznym jest samo ciało i służy wspólnej transmisji w rejony tradycji wspólnej, aż do zgodności z intencją pojedynczej jednostki, czyli wskazania na indywidualność. Będzie miało to swoje późniejsze

¹⁵ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s.403.

¹⁶ Ludwig Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, Warszawa 1981.

konsekwencję w stopniowych przemianach ikonograficznych oraz rozwoju kolejnych mediów i narzędzi artystycznych pośredniczących w transmisji sztuki i kultury.

Eliade zauważa również, „że człowiek religijny za pomocą rytuałów potrafi przenosić się pomiędzy czasem świętym, a świeckim. W tym rozumieniu czas święty to nic innego niż mityczny praczas, który zostaje ponownie przeżyty, a przez to uobecniony. Jednocześnie można go powtarzać cyklicznie bez końca. Ważne jest jednak, żeby zauważyć, że jest on wytworem ludzkim, a nie boskim, czyli swoistą przestrzenią komunikacji stworzoną dla ludzi i na potrzeby ludzkie”¹⁷. Niemniej mikro-ruchy jednostki na drodze do transcendentnego uniesienia kierują się zupełnie innym czasem niż zhierarchizowaną logiką czasu podlegającą zasadom matematycznym. Wiąże się to z odwiecznym pragnieniem człowieka religijnego, aby być kimś innym, kimś więcej niż dyktuje płaszczyzna własnej świeckiej egzystencji. „Nigdy marzenie o sławie czy miłości nie zaprzętało umysłów z taką siłą i tak niezmiennie jak mania na punkcie boga. Jest coś, co przechodzi z pokolenia na pokolenie pod najróżniejszymi nazwami, w najbardziej nieprawdopodobnym kształcie (...) sama myśl o bogu nigdy zupełnie nie przestanie ich zajmować (...) żyje wiecznie, bo ludzie w niego wątpią”¹⁸.

Idąc dalej za Feuerbachem w naszym języku bogiem (od greckiego słowa *theos*) nie wyrażamy nic innego niż istotę człowieka idealnego. Bóg w rozumieniu tego filozofa będzie zawsze tylko wywyższoną istotą ludzką, skonstruowaną dla potrzeb i na obraz człowieka¹⁹. Jest to założenie podkreślające, że pojęcie boga jest czymś innym, niż sposób rozmowy o nim. W tym rozumieniu sama teologia staje się antropologią i całym strumieniem zdarzeń konsekwentnie prowadzącym do wierzeń. Są one zależne od danej epoki, poziomu rozwoju oraz szerokości geograficznej, czy też warunków naturalnych, w których przyszło żyć danej społeczności. Prowadzi to do usystematyzowania wierzeń jako wypracowanego dorobku kulturowego, jak również ikonografii przedstawiającej często siły wyższe na podobieństwo człowieka, personifikacji żywiołów oraz mitologizacji zdarzeń i czynów występujących w czasie.

Jak jednak określić i zaklasyfikować różnicę w subiektywnym postrzeganiu czasu? W nurcie psychologii możemy mówić o tzw. czasie biologicznym, czyli subiektywnym spojrzeniu na osobistą przeszłość i prognozy związane z przyszłością jednostki. Inaczej jednak rozumieją tę zależność członkowie plemion pierwotnych, dla których kluczowy wydaje się nieustanny związek z przaprzodkami. Przejawia się on w nieustannym, ciągłym odtwarzaniu czynności

¹⁷ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

¹⁸ Jean d'Ormesson, *Traktat o szczęściu*, Warszawa 2011.

¹⁹ Ludwig Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, Warszawa 1981.

rytualnych, które wiążą ich na nowo z przodkami i siłami, w których upatrują siłę stwórczą oraz moc utrzymania obecnego ładu. Na poziomie natury to właśnie te rytmy tymczasowego przemijania i odradzania się natury oraz jednocześnie jej ciągła obecność w różnych stanach skupienia. *„Misteria stanowią ich wspólną tradycję i rodzinę doświadczeń, która wiąże ich ponownie w relacje nie tylko z duchami i bogami, ale również naturalnymi przodkami. Określają one ich pochodzenie, warunki współobecności i tożsamość. W ten sposób przebiegają wszelkie rytuały inicjacyjne, jak również bazujące na naturalnych przemianach procesy upamiętniania przodków”*²⁰.

Chciałbym tutaj zatrzymać się na moment na problemie samej inicjacji młodego przedstawiciela plemienia, który poprzez swoje jednostkowe poświęcenie przenosi ponownie mit w sferę żywą równoważąc to przeniesienie *ofiarą* swojego ciała. Jego zainteresowanie sacrum jest bowiem wynikiem całego procesu kulturowej i rytualnej ciągłości plemienia. Rytuały inicjacyjne są niemal zawsze doświadczane za pośrednictwem ciała, a w swoich założeniach wiążą się z rozstaniem i unicestwieniem tego, co było. Sam okres przechodzenia przez inicjację (niekiedy kilkuletni) można porównać do ponownego przeżywania czasu prenatalnego, a w konsekwencji przygotowania do powtórnych narodzin poprzez długą drogę wyrzeczeń i rytualnych cierpień. Wydarza się to w niejakiem beczasie będącym odniesieniem do okresu współobecności wszechrzeczy²¹.

W niniejszym tekście chciałbym przywołać opisany przez Mircea Eliadego przykład jednego z takich rytuałów odtwarzania prapoczątku wykonywanego w plemieniu Karadjeri - ludu zamieszkującego tereny Australii. Pierwszy z nich, czyli *milya* oznaczający ostateczne zerwanie chłopca z dzieciństwem – *„jak wiele tym podobnych, równoległych rytuałów innych plemion - wiąże się z wytworzeniem wrażenie unicestwienia tego, co było aby niejako z ciała osobnika narodziła się nowa istota. Dwunastoletni chłopiec jest prowadzony na pustkowie, gdzie od stóp do głów smaruje się go ludzką krwią. Następnie przekuwa mu się nos wkładając w ranę pióro. Po tym akcie szaman nadaje chłopcu nowe imię. Następnie po trzy letnim okresie przygotowań do kolejnych ceremonii chłopiec zostaje obrzezany. Co ważne w tym czasie rodzina i cały ród plemienia oplakują chłopca, tak właśnie jak gdyby był martwy. W dużym stopniu przypomina to w istocie ceremonie pogrzebowe. Chłopca zanoszą bowiem w nocy do lasu: symbolu zaświatów, który odnajdziemy niemalże we wszystkich misteriach i obrzędach inicjacyjnych ludów prymitywnych. Słyszy tam po raz pierwszy pieśni sakralne. Również dalsza część rytuału prowadzi z stronę interpretacji związanej z przejściem w zaświaty. Następnego*

²⁰ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

²¹ Ibidem

dnia każdy mężczyzna otwiera sobie żyłę na ramieniu i krew spływa do wspólnego naczynia. Chłopcy przechodzący ten rytuał siedzą przy ognisku z zawiązanymi oczyma oraz uszami zatkanymi przez ziola. Nakazuje się im wypicie krwi z naczynia. Nic nie widzą i są przekonani, że to trucizna. Cały proces inicjacyjny trwa wiele lat i jak widzimy nie jest tylko prostym, rytualnym przejściem w okres dorosły lecz raczej "bezpieczną" próbą i nauką cierpienia, bólu, świadomości. Chłopcy przechodzący inicjacje stają się niejako nową osobą dla siebie samych oraz dla plemienia. W ten sposób australijscy Karadjeri zachowują swoją tradycję odtwarzając zachowania swoich stwórców. Dzieje się to każdorazowo, a tych samych środków inicjacyjnych musi doświadczyć każdy członek plemienia. Należy zwrócić uwagę na fakt, że niemal zawsze w plemionach archaicznych dostęp do sfery duchowej wyrażony jest w symbolizmie śmierci. Co ważne, rytuały pozostają właściwie niezmiennie w zakresie czynności rytualnej wykonywanej przez członków plemienia, a odnoszą się do dwóch podstaw istnienia ludów prymitywnych, czyli łączności z rodziną rozumianą jako ciągłość naturalnych przeobrażeń i kult przodków oraz tradycją mitologiczną, czyli pozazmysłową legendą o początku Czasu”²². Natomiast współcześnie Jerzy Pilch zauważa: „Znałem już teorie, że życie składa się z kilku pomysłów, kilku kobiet, kilku księżek i kilku podróży. W tym momencie po raz kolejny upewniam się w od dawna nurtującej mnie idei, iż życie składać się też może z kilku zdań. Kilka zdań może krążyć wokół ciebie przez całe życie. Od czasu do czasu będą ci je przypominali najzupełniej przypadkowi rozmówcy. Przeczytasz je w codziennej gazecie, w przypadkowo otwartej powieści. Reszta zaś – wszystko, co powiesz i usłyszysz – będą to wariacje na ich temat”²³.

W tym temacie głos zabrał również Nietzsche. W jego koncepcji świat jawi się jako nieustanne powtarzanie wszelkich czynów i wydarzeń raz popełnionych. Wychodząc z założenia, że świat składa się ze skończonej ilości możliwych wydarzeń, zaś czas jest nieskończony, każda nasza decyzja zaważa na wieczności. Jest to idea wywodząca się już ze starożytnego Egiptu zakładająca, że świat wciąż się powtarzał i dąży do nieustannego powtórzenia nieskończenie wiele razy. W czasach renesansu pojawił się ważny symbol takiego poglądu przedstawiający węża zjadającego swój ogon, czyli urobonosa. Czas jest tutaj powtarzany jako cykliczny, a nie - jak założył chrześcijaństwo - linearny. Wszechświat nie ma stanu początkowego albo końcowego, stan materii w nim zawartej wciąż się zmienia. Ilość możliwych zmian jest skończona, dlatego prędzej czy później ten sam stan materii powtórzy się. Podstawową kwestią jest jaki stosunek przyjmujemy wobec takiego stanu rzeczy. Czy okaże

²² Ibidem

²³ Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic*, Warszawa 2009, s. 41.

się on dla nas "największym ciężarem", niemożliwym do uniesienia, całkowicie pętającym nasze działania, czy też wywoła u nas całkowite zatopienie się w życiu.

Nietzsche poszukiwał drogi do odnowienia wiary człowieka, zarówno w jego własną wartość, jak i wartość świata w którym żyje. W książce *Antychrześcijanin* pisze on, „że jeżeli „punkt ciężkości życia” umieszczony zostaje poza faktycznym życiem, to zostaje usunięta - przesunięta „w nicość” - wartość faktycznego życia ludzkiego”²⁴. Wartość życia człowieka musi być częścią tego jednego świata, który jest światem ludzkiej egzystencji. Między innymi z tych właśnie powodów nowa interpretacja świata nie może zakładać nic innego poza samym światem. Znaczący to, że miejscem istnienia wartości, jak również samego człowieka musi być jeden, ten sam świat. Z tego powodu Nietzsche uważa, że każde określenie wartości jako transcendentnej względem życia ludzkiego zmierza nieuchronnie do nihilizmu, czyli braku wartości życia w ogóle. Idea wiecznego powrotu jest więc w jego rozumieniu rodzajem imperatywu moralnego zadającym pytania o to jak pogodzić wolność jednostki z procesami zachodzącymi poza nią i niezależnymi od niej²⁵.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Antychrześcijanin. Przekleństwo chrześcijaństwa*, Kraków 2003, s. 80.

²⁵ *Ibidem*, s. 80-96.

2.1. Współczesny kontekst psychologiczny na linii relacji jednostki ze społeczeństwem.

Susan Sontag pisze: „*Może Duduś znalazł odpowiedź na tę rozpaczliwą myśl o świecie. Życie równa się świat, a śmierć równa się zamknięcie się we własnej głowie*”²⁶.

Żyjemy w świecie skonstruowanym według norm i ograniczeń. To niejednokrotnie droga pełna wyrzeczeń, pobawiony logiki intuicyjny korowód potrzeb, etyki, podświadomych popędów i wzajemnych napięć. Główny bohater książki Susan Sontag, o którym mowa w powyższym cytacie stoi w obliczu poważnego konfliktu, w którym powodowana lękiem ucieczka we własne wnętrze nie pozwala mu osiągnąć równowagi, blokując rozwój jego osobowości. Duduś, a właściwie Dalton Harron to osoba w wieku średnim, która przeżywa poważny kryzys tożsamości. Z jednej strony jest świadomy, że prawdziwe życie jest w stanie prowadzić tylko w społeczeństwie wśród innych ludzi, jednak zdecydowanie bezpieczniej czuje się w otoczeniu własnych myśli i fikcyjnego świata rozgrywającego się w jego głowie. Jak zauważa Karen Horney „*zarówno strach, jak i lęk są reakcjami proporcjonalnymi do rozmiarów zagrożenia, jeżeli jednak w przypadku strachu niebezpieczeństwo jest widoczne i obiektywne, to w przypadku lęku jest ono ukryte i subiektywne. Znaczy to, że (...) przyczyny tego lęku nie są uświadomione, a wszelkie próby wyperswadowania neurotykowi jego lęku są z góry skazane na niepowodzenie. Lęk ten dotyczy bowiem nie sytuacji rzeczywistej, ale sytuacji takiej, jaką on widzi*”²⁷. Jest zatem stanem emocjonalnym, który występuje wewnątrz jednostki w wymiarze metaforycznym i symbolicznym. Nie ma bowiem realnych powiązań z budzącymi strach niebezpieczeństwami, lecz odwołuje do wewnętrznej konstrukcji jednostki. Powoduje to, jak zauważa dalej Sontag, że Duduś tylko zamieszkuje swoje życie, nie mając odwagi, aby stać się swoim życiem.

Rozważania na temat konfliktów wewnątrz jednostki podjął również Sigmund Freud - twórca psychoanalizy. Freud zauważa, że z natury człowiek dąży do urzeczywistnienia tzw. zasady rozkoszy, czyli swobodnej, nieograniczonej realizacji popędów pożądania i posiadania. Spotyka się to z całą gamą społecznych zakazów, norm, ról, których wypełnianie jest konieczne, jednak mało autentyczne, gdy jednostka uświadamia sobie mały wachlarz możliwości w obrębie, którego jest zmuszona się poruszać. Działania polegające na stłumieniu popędów są powszechne i konieczne do zachowania społecznego porządku. Na bazie takiej taktyki powstało wiele filozofii życiowych m.in. orientalna mądrość życiowa, czy praktyki Zen. Freud zauważa, że „*poczucie szczęścia wynikające z zaspokojenia swobodnych i*

²⁶ Susan Sontag, *Zestaw do śmierci*, Warszawa 1989, s.56.

²⁷ Karen Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1999, s.41.

*niepohamowanych przez ego skłonności popędowych jest nieporównywalnie silniejsze od poczucia szczęścia płynącego z zaspokojenia popędów poskromionych*²⁸. Człowiek, żyjąc w obrębie kultury, w zależności od charakteru może realizować zasadę rozkoszy na trzy główne sposoby. Osoby nastawione w przeważającej mierze erotycznie będą szukały swojej przyjemności w uczuciowych relacjach z innymi ludźmi, osoby o postawie introwertycznej w obrębie swych własnych procesów psychologicznych, natomiast ludzie czynu będą starali się pokazać światu zewnętrznemu swoje możliwości. Warto zauważyć, że kultura nie jest umową, który w swoich założeniach jest niekorzystna. Problem tkwi tak naprawdę w dysonansach pomiędzy oczekiwaniami ludzi, a rzeczywistymi możliwościami organizacji życia. Kultura jest tworem, który organizuje życie jednostki za cenę wolności oraz wewnętrznych napięć wynikających z tłumienia naturalnych popędów. Z teoretycznego punktu widzenia zmniejszenie wymogów kultury pozwoliłoby jednostce odzyskać szczęście. Lęk przed samotnością i izolacją oraz wyszukane normy, której poddana jest jednostka zmuszają ją do budowania swojej indywidualności w dużo węższym obrębie, aniżeli jest do tego zdolna ze swojej natury. W rzeczywistości droga do szczęścia polega jednak na akceptacji i umiejętnym balansie pomiędzy dobrem wspólnym, a własnymi ambicjami i samorealizacją. Jak zauważa Bronisław Malinowski: „(...) im wyżej rozwija się człowiek, tym bezwzględniej eliminuje afekty z życia uczuciowego. Z drugiej strony, horyzont ocen etycznych rozszerza się, zjawiska, które miały znaczenie tylko [o tyle], o ile bezpośrednio dotyczyły potrzeb żywotnych człowieka lub też takie, dla których nie miał żadnego zainteresowania, zostają wciągnięte w sferę wartościowania, a więc w sferę emocjonalną. Równocześnie jednak, te oceny stają się coraz bardziej indywidualne, przestają być przedmiotami religii, a stają się tematem metafizyki”²⁹.

2.2. Interakcje społeczne

Zasadniczy wpływ na człowieka wywierają bezpośrednie interakcje z innymi ludźmi. Wszyscy żyjemy bowiem w świecie spotkań, podczas których wchodzimy w bezpośrednie, bądź pośrednie relacje z innymi uczestnikami życia społecznego. Jak twierdzi Goffman „jednostka mając konkretne oczekiwania uzależnia swój wizerunek od tego, czy inni właściwie dopełniają swoich obowiązków wobec niej, zakładając, że sposób, w jaki ją traktują, świadczy o tym, za kogo ją uważają. Kreując wrażenie bycia osobą, która traktuje innych w taki a nie inny sposób, i w taki a nie inny sposób jest traktowana przez nich, jednostka musi się upewnić,

²⁸ Sigmunt Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1992, s.70.

²⁹ Bronisław Malinowski, *Dziela Tom I*, Warszawa 1980, s. 154.

że będzie w stanie odgrywać taką osobę i rzeczywiście nią być”³⁰. Człowiek jest, więc pośrednio zmuszony do przyjęcia twarzy, której użycza mu społeczeństwo. W sprzyjających warunkach każdy może odgrywać bez skrępowania swoją postać, o ile nie zaistnieją konflikty wynikające z nadłamania tej wspólnej, iluzorycznej otoczki. Działa to w ten sposób, że jednostka nie chroni tylko swojego wizerunku, ale swoją obecnością i zachowaniem ochrania również innych. Zachowanie twarzy przestaje więc być celem samym w sobie, lecz staje się kategorięcznym warunkiem interakcji. Goffman zauważa dalej, że „większość rządzonych regułami czynności wykonujemy bezwiednie, a zapytani o nie, odpowiadamy, że działaliśmy „bez żadnego celu” albo dlatego, że „taką mieliśmy ochotę”³¹. W rzeczywistości zachowanie te przypominają teatralny dramat, w którym aktor gra wiele ról jednocześnie. W różnych kontekstach życia społecznego, jak w teatrze, istnieje na ogół wyraźna granica między sceną, a zapleczem, gdzie aktorzy przygotowują się do przedstawienia i odpoczywają po jego zakończeniu. Nieustanne przybieranie masek dopasowanych do różnych sytuacji może być niesłychanie uciążliwe. Dodatkowo lęk przed pomyleniem ról, czy też wypadnięciem z roli i związane z nim odosobnienie i poczucie winy pełnią rolę psychologicznych strażników porządku rytuału interakcyjnego. Osoba, która chce utrzymać określony wizerunek własny i przywiązać się do niego, musi najpierw ciężko zapracować na pozytywną ocenę i uznanie ze strony innych. Jeśli będzie próbowała osiągnąć cel na skróty, to czeka ją kara, dyskwalifikacja i powrót do „początku roli” lub degradacja do roli drugoplanowej. Uzyskując azyl w społeczeństwie człowiek zawsze staje się pewną konstrukcją zbudowaną nie z wewnętrznych skłonności psychicznych, ale z odcisniętych na niej reguł moralnych i społecznych. W takiej sytuacji człowiek z łatwością może popaść w neurozę nie mogąc znieść ogromnej ilości wyrzeczeń, jakie narzuca mu społeczeństwo³². Karen Horney zauważa, że jednostka w społeczeństwie zmuszona jest do współzawodnictwa. Stwierdza, że los człowieka jest przepełniony fundamentalnymi sprzecznościami, które ciężko ze sobą pogodzić. Pozorna wolność, jakiej doświadcza jednostka sprawia, że jest ona w pełni odpowiedzialna za potencjalną porażkę, która obniża jej poczucie własnej wartości. Horney dowodzi, że „nasze sposoby działania są zależne głównie od osobowości i lęków, które wpływają na naszą psychikę. Warto zauważyć, że konieczność rywalizacji stoi w opozycji do narzuconych norm moralnych, w związku z czym człowiek cierpi niezależnie od osiągnięcia potencjalnego sukcesu, o ile nie znajdzie balansu pomiędzy tymi biegunami.(...) [Lęk] może jednak ulec uwewnętrznieniu. Im bardziej tak się

³⁰ Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006, s.51.

³¹ Ibidem, s.50.

³² Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1992, s.77.

*dzieje, tym mniej ważna staje się dezaprobatą zewnętrzną w porównaniu z wewnętrzną*³³. Jak zauważa dalej Sigmunt Freud „*naturalna i pierwotna człowiekowi skłonność do agresji zostaje w kulturze skierowana do wewnątrz, a właściwie cofnięta tam, skąd się wyłoniła. Niczym odbita od lustra zostaje skierowana przeciw własnemu ego. Napięcie powstałe między surowym, kulturowym superego, a podległym mu ego rodzi w człowieku poczucie winy. (...) Obrona przed drzemiącą w nas agresją może uczynić człowieka równie nieszczęśliwym, co sama agresja*”³⁴. Innymi słowy naturalne mechanizmy obrony autonomicznej jednostki działają w społeczeństwie przeciwko jednostce, przynosząc odwrotne od zamierzonych skutki.

Istotne dla zrozumienia konfliktów tych dwóch układów kulturowych, jak i konfliktów wewnątrz samej jednostki jest bliższe przyjrzenie się hierarchii wartości. Ciekawy głos zabrał w tej sprawie Stanisław Ossowski, który wyróżnił dwa główne typy wartości. Pierwsze to wartości odczuwane, będące przedmiotem bezpośredniej fascynacji. Są one zarówno upragnione, jak i pożądane. W sytuacji, gdy określony przedmiot lub idea przedstawia dla człowieka realną wartość, jest ona realizowana w zgodzie z osobistymi przekonaniem. Pozostałe wartości to takie, które jednostka uznaje pod wpływem grupy społecznej. Okazuje im szacunek jednak ich nie odczuwa. Ossowski twierdzi, że „*wartości odczuwane spełniają dynamizującą funkcję motywacyjną, tymczasem uznawane nadają jednostce kierunek. Człowiek dbając o poczucie bezpieczeństwa uznaje wartości, których nie odczuwa głównie z powodu potrzeby zgodności z przekonaniem i postępowaniem danej grupy społecznej. Psychologiczna różnica między wartościami odczuwanymi, a uznanymi polega na tym, iż pierwsze cechuje większy stopień emocjonalności. Siła przeżyć z nimi związanych jest wyższego stopnia. Zarówno wartości odczuwane, jak i uznawane mogą być realizowane w formie zachowań lub deklarowanie w formie wypowiedzi. Konflikt między tymi dwoma rodzajami wartości sprowadza się do konfliktu między interesem indywidualnym, upragnionym, a normą społeczną, czyli powinnością*”³⁵. Podsumowując jednostka w obawie przed wyobcowaniem jest zmuszona do kompromisów i asymilacji z wartościami reprezentowanymi przez społeczeństwo, w którym żyje.

³³ Karen Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1999, s. 144.

³⁴ Sigmunt Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1992, s. 103, 119.

³⁵ Stanisław Ossowski „*Z zagadnień psychologii społecznej*”, Warszawa 2000, s. 71

3. Formy prezentacji cyklu fotograficznego *Echoes Shades*

W poniższym rozdziale chciałbym wprowadzić czytelnika w proces twórczy, który zaistniał na drodze do realizacji cyklu *Echoes Shades*. Omówię zarówno formy prezentacji, jak i to jakie niuanse i wersje opowiadanej historii umożliwiają. Każda z tych konwencji, czyli wystawa, książka, koncert wizualny, strona internetowa ma inny potencjał wypowiedzi angażującej w różnym stopniu zmysły i intelekt odbiorcy. Ponadto niektóre z nich tak, jak koncert wizualny czy strona internetowa umożliwiają odbiór dzieła przez więcej zmysłów, niż jedynie wzrok, tworząc możliwości współpracy wielu gatunków sztuki i w konsekwencji dzieła interdyscyplinarnego. Kluczowe wydaje się ponownie zagadnienie czasu, a mianowicie czasu, w którym prowadzona jest narracja opowieści wizualnej oraz sposobu w jaki zostaje on odgórnie narzucony przez opowiadającego (w przypadku pokazu multimedialnego dane zdjęcie w sekwencji wyświetla się przez z góry określoną ilość czasu w synchronizacji z muzyką) lub pozostaje otwarty (jak w przypadku książki fotograficznej). Ponadto koncert wizualny wydarza się w konkretnym miejscu i czasie, będąc w ten sposób działaniem rangi performatywnej. Znaczący to, że zarówno muzyka wykonywana przez zespół, jak i sekwencja obrazów montowana jest w czasie rzeczywistym. Konsekwencją tego jest również niemożliwość odtworzenia sekwencji w inny sposób niż zaplanowana przez artystów wykonujących. W przypadku książki, która sama w sobie jest obiektem w postaci połączonych ze sobą fragmentów papieru i tektury, narracja linearna opowiadającego da się odwrócić – jest ona zasugerowana, lecz nie wymagana. Książkę skądinąd możemy oglądać na różne sposoby: w częściach, fragmentach, powracać do pojedynczych rozkładówek, czy nawet oglądać od tyłu. Na pewno jednak jest tworem stałym, pozostającym jako przedmiot artystyczny na półce. Przedmiotem, do którego możemy powracać w dowolnym momencie. Elementem rozdziału jest także opis wystawy zrealizowanej w 2019 roku jako pierwszej odsłony cyklu. Dodatkowo opisałem możliwości, które przyniosło mi zaprojektowanie strony internetowej, jako narzędzia prac projektowych nad kolejnym cyklem *Echoes Arch*.

3.1 Opowieść w postaci książki

Przygotowanie projektu książki fotograficznej było procesem wieloetapowym. Na potrzeby komentarza pisemnego chciałbym podzielić go na dwie główne części. Należy jednak pamiętać, że w procesie twórczym wydarzają się one symultanicznie i wzajemnie się przenikają. Pierwsza strona to sama selekcja komunikatów wizualnych w postaci fotografii,

klatek filmowych z taśmy Super 8 oraz skanów notatek. Druga natomiast to zagadnienia związane z elementami użytymi do produkcji książki, zabiegi techniczno-projektowe służące dobraniu odpowiednich elementów składowych dla obiektu, którym jest książka.

Proces edycji i selekcji fotografii odbywał się wieloetapowo z uwagi na długoterminowy charakter pracy zakładający aktywne fotografowanie przez okres czterech lat. Chciałbym tutaj zauważyć, że zgromadzony materiał fotograficzny to blisko dziewięćset filmów negatywowych oraz około trzech tysięcy polaroidów, jak również piętnaście taśm filmowych typu Super 8. Po systemicznym wywoływaniu negatywów ze wszystkich negatywów powstawały poglądowe stykówki w formie cyfrowej. Następnie wybierałem z kopii stykowych zdjęcia do dalszego skanowania w wysokiej jakości. Skany zostały w dalszym procesie wyretuszowane oraz został ustawiony kontrast i parametry obrazu. Chciałbym tutaj przytoczyć fragment jednego z wywiadów: *„Nie jesteś dokumentalistą ani reporterem. Czy fotografując rytuały czekasz na „decydujący moment”? Uważam, że najcenniejszą rzeczą jest nie zgubić w selekcji fotografii czegoś co masz na stykówkach. Kiedy skończony materiał, dotknięty realnie przez światło (bo pracuję na negatywach), widzisz na stykówkach, masz pewną opowieść, swoją opowieść³⁶”*. Stykówki fotograficzne mają istotny rodzaj wibracji; musimy pamiętać, że finalną opowieścią w formie książki jest zwykle bardzo niewielki odsetek lub nawet tysięczna wszystkich wykonanych prac. Książka Echoes Shades – na ten przykład – zawiera sto trzydzieści fotografii, a całą ilość wykonanych zdjęć szacuje na pomiędzy dwadzieścia pięć tysięcy do trzydziestu tysięcy. Łatwo obliczyć, że aktywną opowieścią jest niecały promil całości. Oczywiście możemy mówić również o wielu wersjach jednego ujęcia, czy o wariantach kadru, jednak chciałbym zwrócić głównie uwagę na ciężar artystyczny jaki zawierają w sobie materiały stykowe. Są podstawową bazą myślenia o opowieści, a jednocześnie – na co warto zwrócić uwagę i podkreślić – są opowieścią samą w sobie, która pozbawiona dodatkowych gestów artystycznej manipulacji i selekcyjnych wyborów opowiadającego zaświadcza o chronologii zdarzeń i przybliża w umowny sposób tło sytuacji, odmiany sytuacji, czy też to co w finalnym wyborze kuratorskim pozostało poza kadrem.. Przypomnijmy fakt oczywisty, że na stykówce znajdziemy jedynie momenty naświetlenia taśmy, więc – co ważne – sama może być elementem manipulacji. Na pewno jednak jest rozszerzoną poszlaką minionych wydarzeń. Chciałbym tutaj przywołać trafną myśl Andre Rouille: *„Wspomnienie, jak twierdził Roland Barthes to czas przeszły niedokonany, który przybiega formę obrazu. Nasza pamięć oczekuje od nas obrazów, poddając je transformacji,*

³⁶ Fragment wywiady dla magazynu Digital Camera Polska w związku z wystawą podczas Fotofestiwalu 2019. Całość wywiadu stanowi „załącznik C”.

polegającej na wejściu w świat fotografii, który z rzeczywistym wydarzeniem ma już tylko jeden punkt wspólny, a mianowicie zdolność jego poświadczania. Fotografie to niejako gotowe wspomnienia, w momencie ich pojawienia się żywe wspomnienia zanikają, bądź zostają zastąpione. Fotografia poprzez swoją namacalność przekształca je w zunifikowane obrazy chwili minionej, ograniczone do przedstawień nigdy nie wykraczających poza swoją zdolność rejestracji. Owe przedstawienia tylko w pozornym stopniu są tożsame z czasem przeszłym dokonany. Podstawową różnicą jest fragmentaryczność fotografii, zarówno w pojęciu technologicznym wyznaczającym przestrzeń obrazowania, jak i w sensie rozciągłości czasu sprowadzonego do jednego obrazu o charakterystyce ikonicznej. Nasza pamięć żąda od nas obrazów, poddając je transformacji, polegającej na wejściu w świat fotografii, który z rzeczywistym wydarzeniem ma już tylko jeden punkt wspólny, a mianowicie zdolność jego poświadczania. Im bardziej coś jest oddalone w pamięci, tym bardziej zostaje utracony efekt chronologicznej, systematycznej narracji”³⁷. W tym duchu wypowiadał się również Jean Cocteau w słynnych *Dziennikach kuracji odwykowej*: „I wówczas zdałem sobie sprawę, że świat moich marzeń jest równie pełen wspomnień jak moje realne życie, a więc jest bytem realnym, bogatszym, głębszym, pełnym epizodów, a w wielu różnych szczegółach bardziej dokładnym; właściwie trudno mi było zlokalizować wspomnienia w jednym albo drugim świecie. Były przewspaniałe, skomplikowane i stały się moim drugim życiem, dwukrotnie większym i dwukrotnie dłuższym niż moje własne”³⁸. Kontynuując tą myśl chciałbym także zwrócić uwagę na jeszcze szerszy aspekt, o którym poświęcić cały rozdział Francois Soulages w książce *Estetyka fotografii: strata i zysk*. Nawiązuje do niej również wspomniany już Andre Rouille. Dowodzą oni, że pamięć bezpośredniego doświadczenia może być wręcz kwestią umowną: „Porządek zostaje rozerwany, a fragmenty krążących obrazów wchodzą ze sobą w nowe kombinacje, mniej lub bardziej logiczne. Działa tu również pewna zasada, którą Barthes określa „przyklejaniem się do przedstawienia”³⁹. Jest ona aktualna zarówno dla filmu jak i fotografii. Polega ona na postrzeganiu zarejestrowanej sceny, która nie mieści się w bagażu naszych przeżyć, jako własne doświadczenie. W podświadomy sposób projektujemy na samych siebie cały bagaż kulturowy, jak również cudze doświadczenia zamieniając je z upływem czasu we własne przeżycie. „Wyobrażenia wprawiają nas w swoistą hipnozę, która pozostaje w ścisłym związku z cechami charakterystycznymi dla pamięci”⁴⁰. Powoduje to wytworzenie znacznego obszaru przeszłości, czy też pamięci o przeszłości, która nie jest naszą własną -

³⁷ A. Rouille, *Fotografia, Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 184.

³⁸ Jean Cocteau, *Opium: Dziennik kuracji odwykowej*, Warszawa 1990

³⁹ A. Rouille, *Fotografia, Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 184.

⁴⁰ Ibidem

przeżyta doświadczalnie i zmysłowo - lecz zapożyczoną. Jak zauważa dalej Francois Soulages: „fotografia to teatr w „dziewiczym” stanie. W oparciu o zdjęcie zaczynamy marzyć (...) Nasze marzenie jest tym żywsze oraz stosowniejsze, że zdjęcia ujawnia się jako inscenizacja, podczas kiedy stoimy wobec rzeczywistości lub jej przedstawienia, zniewala nas konieczność poszukiwania sensu”⁴¹.

W tym duchu rodzi się we mnie podstawowe pytanie badawcze: czy moja własna pamięć o przeszłych wydarzeniach w miejscach, które fotografowałem została zmodyfikowana po pierwszym obejrzeniu kopii stykowych wykonanych fotografii? Następnie, czy wielokrotne oglądanie kopii stykowych utrwaliło we mnie „inną rzeczywistość” aniżeli, ta którą przeżyłem – rzeczywistość w tej samej mierze niuansującą detale utrwalonych scen rzeczywistości, co cenzurującą momenty niesfotografowane? Wreszcie, czy wybrany ze stykówek promil obrazów – wyjętych z kontekstu stykówki rozumianej, jako poszlaka – i ułożony w opowieść fotograficzną, która znosi dystans kilometrów między miejscami oraz ciężar jedności, czy też stateczności przeżytego czasu, jest tą samą rzeczywistością czy już zupełnie inną formą istnienia?

Pytania te uświadamiają nam z całą pewnością, że wibracja, czy też potencjał stykówki (rozumianej jako chronologiczny zbiór fotografii, czy całość poszlak) jest zupełnie innej miary aniżeli potencjał pojedynczej fotografii. Co za tym idzie moja praca fotograficzna to zawsze co najmniej dwie opowieści: opowieść, która rozgrywa się na stykówkach oraz zupełnie inna artystyczna wypowiedź, uzyskana w procesie selekcji i łączenia obrazów w nowe narracje (konteksty). Prowadzi mnie to do myśli, że każdorazowe opowiedzenie historii jest jednoznaczne z oddaleniem od realnego doświadczenia przeżytego niegdyś. Idąc dalej jestem zdania, że kiedy zaczyna się opowiadanie jest to równoznaczne z przekształceniem porządku „obecności” w przeszłym wydarzeniu. Nawiązując do myśli Alberta Einsteina – uparcie obecna iluzja terażniejszości kwestionuje współobecność przeszłości, dewaluując ją z rangi podmiotu do rangi przedmiotu⁴². Uważam, że „wszystko dzieli się na przed i po, a pośrodku jest obraz”⁴³ i „każda zmiana jest w pewnym sensie katastrofą, bo prowadzi w nowość, ale głównie dlatego, że należy się rozstać z tym, co jest”⁴⁴. Podsumowując te rozważania chciałbym przytoczyć uwagi tłumacza i językoznawcy Ireneusza Kani. Jego spostrzeżenia stanowiły dla mnie oraz współtwórcy projektu Bartłomieja Talagi inspiracje podczas pracy nad projektem książki:

⁴¹ Francois Soulages, *Estetyka fotografii: strata i zysk*, Kraków 2007, s. 71.

⁴² Albert Eistein napisał „Różnica między przeszłością, terażniejszością a przyszłością jest tylko uparcie obecną iluzją. Cytat ten został wykorzystany jako zdanie wstępne w projekcie książki, zaraz po stronie tytułowej.

⁴³ Z notatnika podróznego autora

⁴⁴ Fragment z rozmowy przeprowadzonej ze mną przez Tomasza Ferencę, całość wywiadu/rozmowy stanowi załącznik B do pracy komentarla pisemnego

„język kształtuje podejście do rzeczywistości. Języki zachodnie skupione są przede wszystkim na podmiocie, który w świecie statycznym, złożonym z rzeczy buduje relacje między sobą a otoczeniem. To podmiot w postaci człowieka oddziałuje na rzeczy. W językach Indian Ameryki Północnej, a także w językach buddyzmu, czy też w sanskrycie zaimka „ja” prawie w ogóle się nie używa. W językach tych powiemy nie „ja zrobiłem zdjęcie” tylko „mną zrobiono zdjęcie”⁴⁵. Jak wspomniałem sama selekcja fotografii przebiegała etapami, aż do wytworzenia struktury około dwóch tysięcy wybranych zdjęć. Tak wyselekcjonowane zdjęcia wydrukowałem i stopniowo zmniejszałem ilość obrazów, które brałem pod uwagę. Szukałem jednocześnie relacji pomiędzy poszczególnymi zdjęciami, już na tym etapie tworząc niewielkie narracje. Nie kierowałem się podziałem na rozdziały opowiadające o danej społeczności, lecz starałem się odnaleźć połączenia intuicyjne, uruchamiające wyobraźnię. Kluczem nie było konkretne miejsce lub czas, ale intuicyjne skojarzenia, zarówno formalne, jak i treściowe. Zdjęcia pozostawiłem również bez żadnych podpisów konkretyzujących miejsce wykonania. Jak zauważa Soulages: „(...) odwołuje się zatem bardziej do naszej wyobraźni niż do postrzegania wzrokowego: jedyna rzeczywistość, którą znam na pewno wydarza się we mnie. To moje emocje”⁴⁶. Takie budowanie narracji otwiera możliwości odbioru fotografii na zupełnie inne tereny, niż w przypadku dokumentalnej realizacji.

W samym projekcie obiektu książki zdecydowaliśmy się na użycie do produkcji okładki naturalnego lnu. Len jest bowiem rośliną wykorzystywaną leczniczo. Zależało nam na nawiązaniu do jednego z aspektów tematyki samego utworu, czyli medycyny tradycyjnej. W książce znajdziemy również – w siedmiu miejscach – transparentne strony z pojedynczymi klatkami z taśmy Super 8. Zostały tak dobrane, aby tworzyć niejako trzeci obraz z połączenia zdjęcia wydrukowanego na tradycyjnym papierze ze zdjęciem na transparentnym materiale. Prowadzi mnie to do myśli Krzysztofa Olechnickiego: „Fotografia w swoim hermeneutycznym spojrzeniu jawi się tu jako „trzecia przestrzeń” między indywidualną ekspresją a rzeczywistością (jest pytaniem o możliwość uchwycenia „widoku” świata)”⁴⁷. Książkę zamyka skan notatki z dziennika podróznego.

⁴⁵ Ireneusz Kania, *Muttavali: wypisy z ksiąg starobuddyjskich*, Warszawa 2007.

⁴⁶ Francois Soulages, *Estetyka fotografii: strata i zysk*, Kraków 2007, s. 87.

⁴⁷ Krzysztof Olechnicki, *Wartość estetyczna a poznanie naukowe w socjologii i antropologii obrazu*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań 2006, s.34-35.

3.2. Opowieść w postaci pokazu multimedialnego

Głównym założeniem artystycznym opowieści w postaci pokazu multimedialnego było interdyscyplinarne połączenie muzyki z treścią wizualną. Uznałem, że wykorzystanie współczesnych technik transmisji internetowej oraz nowych mediów do realizacji koncertów audiowizualnych będzie jednocześnie umożliwiało dostęp do dzieła dla znacznie szerszego grona odbiorców.

Koncert audiowizualny Echoes Shades łączy muzykę młodego projektu muzycznego pod nazwą Prześwit z narracją wizualną, którą zbudowałem na potrzeby projektu. Struktura stworzona z bloków narracyjnych, jak również fragmentów filmowych rejestrowanych na taśmie typu Super 8, została skonstruowana w taki sposób, aby umożliwić mi reagowanie na w czasie realnym na często improwizowaną twórczość muzyczną. Koncert Echoes Shades zmuszał mnie artystycznie do wyjścia poza bardziej tradycyjne metody prezentacji cyklu. Jednocześnie był pracą zespołową łączącą nie tylko muzykę i obraz, ale również ujęcia dokumentacyjne czynione w trakcie koncertu i zależne od kontekstu.

Początkowo – w 2019 roku – zostały zrealizowane dwa koncerty w tradycyjnej, stacjonarnej formie, gdzie obraz był wyświetlany za muzykami. Odbyły się one podczas Fotofestiwalu oraz w poznańskiej galerii Pix.House. W 2020 roku doszło do ewolucji projektu. Wpływ na to miała przede wszystkim chęć stworzenia wizualnego spektaklu o linearnej strukturze narracyjnej. Dodatkową okolicznością był początek trwającej do dziś pandemii.

Nowa metoda polegała na kameralnym wykonaniu utworów muzycznych w zaaranżowanym studio oraz wykorzystaniu narzędzi realizacji telewizyjnej do edytowania obrazów filmowych i fotograficznych w czasie rzeczywistym koncertu. Tak zaprojektowane dzieło zostało przedstawione poprzez platformy streamingowe. Ponadto warstwa wizualna dzieła wzbogacona została o rejestracje działań performatywnych czynionych w czasie koncertu. Jednocześnie zespół Prześwit w nowej formule rozwinął uprzednie muzyczne wątki dzięki większej przestrzeni i swobodzie improwizacji.

Z perspektywy wizualnej – biorąc pod uwagę wielowątkowość wykonanych fotografii oraz rejestracji filmowych – koncert umożliwił mi znaczne rozszerzenie narracji, aniżeli posługując się formą książki. Każdy z koncertów był około godzinną opowieścią. Z uwagi na szerokie archiwum cyklu, na które składają się zdjęcia z około dziewięciuset negatywów fotograficznych oraz blisko trzech tysięcy polaroidów wiele z wątków nie trafiło do opowieści w książce czy wystawie. Koncert umożliwił mi artystycznie stałą aktualizację narracji, której

ważną cechą jest jej żywotność i możliwe korekty. Narracja pokazu multimedialnego pozostaje w ten sposób dziełem otwartym i na tym głównie mi zależało. Jak zauważa Anna Maria Zarychta: „Symbole, podobnie jak fotografia, powstają w procesie „stawania się” – czas je tworzy, czas deformuje i czas je niszczy. Jednak niezależnie od nieustającego procesu „stawania się” mity (i wpisane weń obrazy) nie tracą na aktualności psychicznej – zmienia się tylko forma opowieści. Wspomniana we wstępie Elizabeth Edwards pisze o sile „uelastycznionej”, „multimedialnej” i „poruszającej” antropologii, otwartej na rozmaite formy ekspresji wizualnej (w tym eksperymenty). Znaczenie takich dokumentów wynika dla niej z tego, że twórcy tych obrazów kulturowych (dokumentów o kulturze) podejmują próbę zakomunikowania wartości i wiedzy o świecie wyrastających z ludzkiego doświadczenia i ludzkiej świadomości. Dialog z tradycjami – czy to, jak w omawianym albumie, azjatyckimi, afrykańskimi, czy europejskimi – pozwala nam odkryć nasze duchowe podstawy, powrócić do zapomnianych czy zlekceważonych źródeł człowieczeństwa”⁴⁸.

Na koniec tego podrozdziału chciałbym przytoczyć fragmenty recenzji z pierwszego koncertu audio-wizualnego zrealizowanego w formie streamingu: *„Zawsze działałem we wszelkiej twórczości artystycznej przede wszystkim intuicyjnie. Starłem się, żeby moje życie – to, co się z nim wydarza – nawigowało to, co się dzieje w mojej działalności. – powiedział podczas niedzielnego spotkania online fotograf Piotr Zbierski. Fundacja Pix.house pod koniec marca zorganizowała oprowadzenie po wystawie Pies o dwóch ogonach dotyczącej współczesnych Węgier, o których intrygująco opowiadał jej autor, fotograf Michał Adamski. Z kolei na 10 maja przygotowała premierę książki artystycznej Piotra Zbierskiego Echoes Shades – w nietypowej formie trzygodzinnego wydarzenia multimedialnego, połączonego z koncertem łódzkiego zespołu Prześwit. Dyskusję wokół książki poprowadził z Poznania Adrian Wykrota (fotograf dokumentalista i współzałożyciel Pix.house) – z pomocą dwóch operatorów i ekipy technicznej łącząc się z Piotrem Zbierskim, siedzącym na balkonie jego łódzkiego mieszkania (...) W czasie spotkania Wykrota stwierdził, że dla Zbierskiego ważny jest formalny i wrażliwy sposób opowiadania o świecie przez pryzmat własnej filozofii życiowych i doświadczeń. – To nie tylko moja projekcja wnętrza na zewnątrz, to również energia, wydarzająca się w spotkaniach z ludźmi, których fotografuję i miejsc, do których się wybieram. Wydaje mi się, że opowieść fotograficzna jest zawsze pewnego rodzaju hybrydą. Robimy mnóstwo zdjęć – wybieramy z nich procent, a może nawet mniej. Moja biograficzna opowieść znajduje się siłą rzeczy w pudełkach z negatywami. Na to, co staram się opowiedzieć, komunikując się z osobami*

⁴⁸ Anna Maria Zarychta, *Okiem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 Załącznik Kulturoznawczy, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 548.

oglądającymi, składa się bardzo wiele czynników. Nie chciałbym wiązać samej wypowiedzi fotograficznej autobiograficznie, ponieważ moja fotografia nie jest pamiętnikiem. Jest bardziej opowieścią o gatunku zwierzęcia, którym jest człowiek – o jego namiętnościach, emocjach, rytuałach – przyznał fotograf. Rozmowę rozdzielały rejestrowane na żywo widoki zdjęć i materiałów, zebranych na ścianach pracowni Zbierskiego, będących swoistym kolażem – i podsuwającym uczestnikom spotkania kilka sugestii na temat tego, jak proces twórczy u niego przebiega. Poza tym, można było też śledzić slajdy z prezentacji, z której dało się zapoznać z ogólnym kształtem nowej książki, czy szerokim wyborem prac artysty, w tym również wieloma fotografiami z jego poprzedniej publikacji. Zresztą, *Push the Sky Away* bez wątpienia wiele łączy z *Echoes Shades* pod względem zainteresowania Zbierskiego przeszłością, jej silnym oddziaływaniem na zbiorowości, którym się przypatrywał. Ich członkowie wciąż sięgają do dziedzictwa przodków, ale opartego nie na kulturze pisma, a czymś o wiele bardziej pierwotnym i podstawowym. Fotografia wydaje się idealnym sposobem do eksploracji tak trudnego do opisu zagadnienia. – Zaraz po ukończeniu książki *Push the Sky Away*, która kończyła się tezą o wywodzeniu się wszelakich symboli kulturowych, znaków, języków z obserwacji natury, zacząłem się przygotowywać do wyjazdów do społeczności żyjących blisko natury. Cała ta podróż rozpoczęła się na początku 2018 roku, kiedy wyjechałem do Afryki – do Etiopii, w region doliny Omo. Afryka w tym miejscu jest wyjątkowo skomplikowanym terenem. Jest bardzo skomercjalizowana, a zarazem dotarcie bliżej do ludzi wiąże się z podejmowaniem dużego ryzyka. Wróciłem z tego wyjazdu trochę jak żołnierz. Kolejnym miejscem była Syberia, która przyniosła coś w rodzaju oczyszczenia. Nie wiedziałem do końca, co się tam wydarzy. Miałem miejsce, w którym spotkałem kilka osób, które prowadziły mnie dalej przez dwa miesiące. To niesamowite, jak podobne były emocje ludzi związane z uniesieniem, które wiąże ze sobą rytuał. Miałem duże szczęście, że tak właśnie, w sekwencję, ułożyły się te wyjazdy – relacjonował Zbierski. Wydarzenie Pix.house miało międzynarodowy charakter – było profesjonalnie tłumaczone na język angielski przez panią Alicję, łączącą się z resztą osób z Paryża – a wśród komentarzy uczestników można było dojrzeć i te napisane przez osoby zza granicy. Kameralny koncert zespołu *Prześwit*, składający się z Marcina Bernera i Julii Partyki – ze względu na specyficzny charakter książki fotograficznej poświęconej rytuałom – dobrze dopełnił internetowe spotkanie z Piotrem Zbierskim, przelamując konwencjonalną formułę wieczoru autorskiego pełną subtelności eksperymentalną muzyką improwizowaną⁴⁹.

⁴⁹ Recenzja Marka Bochnera z koncertu *Echoes Shades*. Źródło: <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/gatunek-zwierzecia-ktorym-jest-czlowiek,147004.html>

3.3. Opowieść w postaci wystawy

W tekście kuratorskim, otwierającym wystawę *Echoes Shades*, Peggy Sue Amison napisała: „*Istnieje wiele wierzeń postulujących istnienie alternatywnego świata, zawieszzonego gdzieś pomiędzy tym, co nauczyliśmy się uznawać za realne, a tym co wykracza poza ramy rzeczywistości. Piotr Zbierski bada ścieżki łączące te dwa światy, tworząc impresjonistyczny zapis wizualny ludzkości. W ramach intensywnych podróży przygląda się przez obiektyw aparatu różnym społecznościom, składając hołd ich wyjątkowym ceremoniom i codziennym rytuałom. Tradycje te są dla wielu plemion czymś w rodzaju pomostu pomiędzy rzeczywistością materialną a duchowym rozumieniem świata w szerszym kontekście. W ramach swojej pracy Zbierski obserwuje, jak ludzie różnych kultur wyrażają i komunikują swoje kultywowane od pokoleń więzi z naturą i owo niezwykle doświadczenie świata „pomiędzy”.*

*Zbierski tworzy zapis swoich doświadczeń związanych z tymi rytuałami. W tym celu stosuje techniki, które umożliwiają mu oddanie w fotografii zarówno tego, co ulotne jak i tego, co materialne. Korzysta przy tym z obrazów ruchomych i nieruchomych, a powstałe w ten sposób prace kryją w sobie wskazówki do głębszego, intuicyjnego zrozumienia połączeń pomiędzy różnymi kulturami. *Echoes Shades* nie jest bynajmniej skonkretyzowanym, linearnym zapisem dokumentującym określone miejsce i czas – to raczej sugestywna wypowiedź na temat natury człowieka, która nie jest przecież niczym innym, jak gatunkiem zwierzęcia.*

*Piotr Zbierski zawarł w swoich fotografiach i filmach obrazy najprzeróżniejszych kultur: od rytuałów szamańskich na Syberii, po etniczne obrzędy upamiętniające zmarłych na południu indonezyjskiej wyspy Celebes, czy codzienne zwyczaje plemion zamieszkujących dolinę rzeki Omo w Etiopii. Intencją fotografa było splecenie ich losów w jedną narrację, którą należy czytać przez pryzmat intuicji i instynktu raczej, niż intelektu. *Echoes Shades* to praca w toku. Mają Państwo okazję obejrzeć zarówno fotografie już ukończone, jak i przyjrzeć się diarystycznym metodom tworzenia, które stanowią trzon pracy artystycznej Piotra Zbierskiego”⁵⁰.*

Zasadniczo wystawa była podzielona na dwie części. Pierwszą były wielkoformatowe, oprawione powiększenia ułożone w narracyjny układ na przestrzeni około 70 m². W procesie zagospodarowania przestrzeni sali wystawowej była możliwość przesuwania i dowolnego ustawienia ścian pod ekspozycje. Umożliwiło to mi i kuratorce wystawy stworzenie kilku

⁵⁰ Tekst kuratorski autorstwa Peggy Sue Amison wprowadzający w wystawę *Echoes Shades* podczas Fotofestiwalu w 2019 roku.

przeplatających się części. Ponadto Peggy Sue Amison zaproponowała użycie dwóch, oddzielnych kolorów do pomalowania ścian wystawowych. Odbyliśmy wiele rozmów dotyczących ostatecznego wyboru pracy do tej sekcji wystawy, jak również potencjalnej narracji. Formaty pracy były zróżnicowane od 70x70cm do 100x100cm w kwadracie, 60x90 w prostokącie oraz 60x150cm w przypadku zdjęć panoramicznych. Zasadniczą kwestią była decyzja jakim kluczem posługiwać się przy tworzeniu narracji. Tutaj podobnie jak w przypadku książki kolejne sekcje narracji nie tworzyły części opowiadających o poszczególnym państwie czy rytuale. W zamian za to opowieść przybrała formę surrealistycznej opowieści o człowieku, jego rytuałach i – jak zauważyła Peggy Sue Amison w cytowanym już tekście – *kultywowane od pokoleń więzi z naturą i owo niezwykle doświadczenie świata „pomiędzy*. Poprzez takie ułożenie fotografii opowieść znosiła dystans pomiędzy miejscami oraz czasem i w ten sposób oddawała ducha mojej pracy. Jak zauważa Eleonora Jedlińska: *„Rozpoznajemy te zdjęcia raczej w kategoriach fenomenu owego obrazu wewnętrznego, o czym była mowa wyżej, o którym wiemy, że jest w nas od zawsze – mniej lub bardziej uświadomiony, obraz, który nosimy w sobie jako dziedzictwo pokoleń: bezmiar wody, drzewo, światło księżycy, słońca, samotność, śmiech, rozpacz, droga, śmierć, miłość, smutek, piasek, popioły, cień... – uniwersum ludzkiego i przedludzkiego losu. Piotr Zbierski poszukuje tych obrazów (i znajduje je!) na swojej drodze, podczas podróży, spotkań z ludźmi, chwil samotności, dzięki i poprzez uważne spojrzenie, intymną rozmowę albo milczenie, patrząc w niebo i pochylając się ku ziemi, ku jamie w niej wydrążonej”⁵¹.*

Drugą częścią wystawy była osobna ściana, na której pokazałem około stu pięćdziesięciu odbitek małego formatu. Tworzyła ona dynamiczny, aktywny układ, przy którym odbiorca mógł zatrzymać się na dłużej w poszukiwaniu połączeń między fotografiami. Był to również gest artystyczny polegający na wprowadzeniu widza w archiwum cyklu – o którym pisałem już przy okazji opisu procesu powstawania książki – i poszerzenia horyzontów odbioru całości wystawy. Jak zauważa Anna Maria Zarychta: *„Tak jak na opisanych przed chwilą fotografiach specyficzne mocne kontrasty, innym razem gęsty, można by powiedzieć: „pierwotny” mrok niskiej ekspozycji odsyłają do archetypicznego lęku przed ciemnością, strachu, który odnajdziemy w mitach większości kultur czy w antropologicznych opisach wierzeń i rytuałów. Mrok jest granicą widzenia. W mroku ujawnia się to, co przychodzi „spoza” rozpoznania i nazwania”⁵².*

⁵¹ Eleonora Jedlińska, *Wciąż tu jesteście*, w: Piotr Zbierski, *Push the sky away*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Polska 2017.

⁵² Anna Maria Zarychta, *Okiem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 Załącznik Kulturoznawczy, red. Brygida Pawłowska-Jądryk, Warszawa 2020, s. 537.

Podczas tworzenia tej wystawy zależało mi głównie na intuicyjnym odczycie komunikatów wizualnych przez widza. Nie starałem się prowadzić przez przestrzeń wystawy wyszukаныmi opisami, lecz raczej pozostawić widza samemu ze swoją wyobraźnią. Jak trafie zauważa Susan Sontag: „Żyjemy w czasach, gdy podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym. Niczym spaliny i fabryczne wyziewy zatruwające miejskie powietrze, erupcje interpretacji dzieł sztuki zatruwają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, której zasadniczym problemem jest nadmierny rozrost intelektu dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce. (...) Zinterpretować to zubożyć i wyczerpać rzeczywistość, powołując do istnienia widmowy świat „sensów”; to zmienić świat w ten świat (...) nasz świat, jest już dość wyczerpany i ubogi. Pozbądźmy się jego duplikatów do czasu, gdy znów będziemy potrafili bardziej bezpośrednio doświadczać tego, co jest⁵³”.

3.4. Opowieść w postaci strony internetowej. Otwarcie cyklu *Echoes Arch*.

Założenie zbudowania interaktywnej strony internetowej dostępnej pod adresem www.piotrzbiński.eu powstało bezpośrednio w wyniku działalności audio-wizualnej przy koncertach Echoes Shades. Zakładało w rozszerzonej skali wykorzystanie współczesnych technik transmisji internetowej, nowych mediów, promocji w kanałach internetowych oraz użycia technologii e-book/audiobook do upowszechnienia cyklu wizualnego Echoes Shades. Jednocześnie proces twórczy czyniony podczas analizy archiwów cyklu, niepublikowanych wcześniej fragmentów filmowych, notatek i zapisów rozmów doprowadził mnie do wniosku, że opowieść należy rozszerzyć. W ten sposób rozpocząłem pracę nad stworzeniem nowej pracy pt.: „*Echoes Arch*”. Obecnie jest ona w trakcie realizacji, a odsłony jej elementów na stronie internetowej były pierwszą, zapowiadającą, otwartą prezentacją.

Strona internetowa stworzona na potrzeby wypowiedzi artystycznej pełni zatem podwójną rolę. Z jednej strony wykorzystanie technologii internetowej jest naturalną i rozwijającą metodą na upowszechnienie i nowy sposób prezentacji cyklu Echoes Shades. W tej części strony znajdujemy prezentacje multimedialne, podcasty z bohaterami zdjęć, transmisje wywiadów, jak również serię e-wystaw zaprojektowanych w 3D oraz interaktywne pliki w postaci wirtualnej książki.

⁵³ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s.16-17.

Z drugiej strony dzięki stronie internetowej rozwijam założenia nowego cyklu Echoes Arch. Narzędzia internetowe traktuję tutaj jako narzędzie projektowe. Składa się on z materiałów wizualnych (zdjęć, styków, rejestracji video, rejestracji rozmów internetowych), notatek, konwersacji i wywiadów zebranych podczas realizacji poprzedniego cyklu, jednak do tej pory nieupublicznionych. Ta część strony zawiera również podcasty z niepublikowanymi nagraniami ukazującymi tło pracy nad cyklem. Całość prac zmierza do stworzenia modelu 3D obiektu w postaci walizki, w której znajdą się poszczególne części. Będą to m.in. notatnik z tekstem opowiadającym o bohaterach i ich wierzeniach, notatnik z fotografiami polaroid, materiały artystyczne w postaci pojedynczych stron, obiekty przywiezione z wyjazdów do plemion, animacje poklatkowe na papierze (flipbook), niepublikowane dokumenty z pracowni artystycznej, a także e-book w formie foto-eseju. Tak skonstruowany projekt zostanie następnie wydany w formie realnej książki – obiektu bazując na elementach, które można zreprodukować w masowej produkcji. Reasumując ten aspekt, strona internetowa umożliwiła mi wprowadzenie odbiorcy w sam proces twórczy oraz jest nośnikiem, który sam w sobie pełni rolę projektową. Model 3D jest również rozwiązaniem umożliwiającym wielokrotne obejrzenie unikatowych przedmiotów.

Proces twórczy, który towarzyszy mi podczas tworzenia tej swoistej wizualnej mapy trafnie ujmuje Andre Rouille: „*Fotograf nie jest wcale bliżej rzeczywistości od malarza, kiedy ten pracuje nad swoim płótnem. Tak jeden jak i drugi są od tej rzeczywistości oddzieleni przez podobne mediacje: malarz ma wiele rzeczy w głowie, wokół siebie lub w swoim atelier. Tymczasem to wszystko, co jest w jego głowie lub co znajduje się wokół niego, jest już na obrazie, w formie bardziej lub mniej wirtualnej, bardziej lub mniej zaktualizowanej, zanim jeszcze rozpocznie swoją pracę. W takim samym sensie rzecz ma się z fotografią. Fotografia-dokument polegałaby więc na tej utopii (albo aluzji), która stara się nie ignorować tego, co istniało uprzednio wirtualnie lub aktualnie w stosunku do obrazu, wszystkiego tego, co otacza przedmioty, wszystkich danych poza fotograficznych należących do fotografii. (...) W reżimie ekspresji to, co już widzimy teraz, wylania się z tego, co widziane było uprzednio, Od dokumentu do ekspresji przechodzimy jak od kalki do mapy, jak od ideału do prawdy, a od bliskości do nieskończonej gry odchyleń i dystansów*”⁵⁴.

⁵⁴ A. Rouille, *Fotografia, Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 184.

4. Uwagi Końcowe

Podsumowując moje rozważania na temat cyklu Echoes Shades oraz głównych wątków, które pojawiły się w procesie twórczym chciałbym rozpocząć od wciąż aktualnych słów Susan Sontag: *„Warunki współczesnego życia – materialnej obfitości, namnożenia rzeczy – osłabiają naszą zdolność odczuwania. (...) Dziś ważne jest uleczenie naszych zmysłów. Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać”*⁵⁵.

Pisząc komentarz pisemny ponownie odczytałem wiele z notatek, które powstawały w trakcie podróży. Chciałbym tutaj przytoczyć dwa fragmenty. Pierwszy z nich zapisany podczas wyjazdu do Indonezji po uczestnictwie w rytuale Ma'nene podczas, którego rodziny indonezyjskiej społeczności Tana Toraja odwiedzają groby swoich przodków, wyjmując z trumien zmumifikowane ciała: *„Świat i ludzkość nie mogą zostać stworzone na nowo - są zbyt stare, jak zauważyli już dawno przedstawiciele francuskiego symbolizmu. Życie natomiast jest pełne ludzi, a czasu jest wystarczająco. Czas trzeba polubić.”*⁵⁶

Drugim fragmentem jest korespondencja, której znaczna część – w formie skanu notatki – znalazła się na ostatnich stronach książki Echoes Shades:

„Słowa, które przyniósł ten spacer, powrót do nich tak silny i fizyczny: « Różnica między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością jest tylko uparcie obecną iluzją ».

To uczucie, że wszystkie te obrazy są obecnością, która bierze się z emocji.

Łzy, a więc woda; dreszcze, a więc ogień.

Woda wysycha kiedy zaczyna się logika,

a ogień zachodzi w noc kiedy zaczyna się opowiadanie.

Obecność w tych wszystkich miejscach i ludziach - która teraz na ścianie, w książce stanowi opowieść - przewrotnie wyjętą z moich emocji, żeby emocje mogły być wspólne.

Przypomina mi się noc w której, aktywne słońce wznieca ogień, noc, którą można nazwać:

«wyplakałem zbyt dużo łez, to świty co łamiał serca»

Jakby już mnie tu nie było, jakbym jeszcze był dzieckiem, jakbym już bym starcem, który wspomina. Jakby to wszystko było tak piękne, jakby to była tajemnica raz do pojęcia i

⁵⁵ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 25.

⁵⁶ Z dziennika autora

powracania zawsze gdy jest obecność. Tak jakby ten sekret uwalniał od czasu - jakby wszystko co się wydarzy było podróżą po czasie. Jakby - nie na niby, ale naprawdę - być nienarodzonym, martwym, mężczyzną, chłopcem, kobietą, wspomnieniem, opowieścią, marzeniem, piaskiem, a przede wszystkim unicestwieniem, które wiąże nowy porządek. Tworzenie stało się niezgodą na przeminięcie piękna i wolności, niezgodą emocji by były tylko opowieścią, kiedy już skończy się czas na podróże w czasie. Jest też strach, że w innej naturze zapomni się, że jakaś siła unicestwi pamięć. Że to drzewo - obok którego ktoś kiedyś dorośnie - nie przypomni o dreszczach z przeżytych sytuacji, że nie wyda dźwięku woda w starorzeczu. A książki i opowieści po jakiejś wojnie przepadną i na targu będą kosztować dziesięć złotych dla handlarza na piwo uważone w przyszłości. Szlag trafi i nas, i opowieści. Szlag przeinaczenia”⁵⁷.

Sądzę, że w sposób klarowny wyjaśniłem, jakie idee artystyczne przyświecają mi w procesie twórczym oraz starałem się przybliżyć powody, dla których takiej pracy się podjąłem. Jak piszę Eliade: „*umysł, aby dotrzeć do ostatecznej rzeczywistości świata, posługuje się obrazami, to właśnie dlatego, że rzeczywistość ta przejawia się w sposób pełen sprzeczności, a zatem nie jest możliwe wyrażenie jej w języku dyskursywnym*”⁵⁸. Oddaje to ducha i założenia mojej pracy.

Chciałbym na sam koniec zacytować wiersz napisany przez poetkę Patii Smith, zainspirowany cyklem moich fotografii:

-for Piotr

Your eyes remember
within mutable sleep
incipient shadows
that eyes cannot see

Yours are the fingers
pressing through mist
the death swing silk
of infernal innocence

⁵⁷ z prywatnej korespondencji autora oraz z dziennika podróżnego autora.

⁵⁸ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 16 i 204.

You glean the incised
singed tooth of a wing
a carcass thrice blessed
in a dream not a dream

Half strange half stranger
yet as known as a moth
inching from the mouth
of a bicycle of a boy

Patti Smith⁵⁹

⁵⁹ Patti Smith, *for Piotr*, w: Piotr Zbierski, *Push the sky away*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Polska 2017, s. 5.

5. Spis ilustracji

6. Bibliografia:

1. Julian Barnes, *Poczucie kresu*, Warszawa 2012.
2. Jean Cocteau, *Opium: Dziennik kuracji odwykowej*, Warszawa 1990.
3. Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1992.
4. Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.
5. Ludwig Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, Warszawa 1981.
6. Anthony Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2004.
7. Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.
8. Karen Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1999.
9. Bronisław Malinowski, *Dziela Tom I*, Warszawa 1980.
10. Friedrich Nietzsche, *Antychrześcijanin. Przekleństwo chrześcijaństwa*, Kraków 2003.
11. Stanisław Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa 2000.
12. Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic*, Warszawa 2009.
13. Susan Sontag, *Zestaw do śmierci*, Warszawa 1989.
14. Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.

7. Załączniki

SPIS ZAŁĄCZNIKÓW:

- A) www.piotrzbierski.eu/zalacznik_a
Całość wywiadu dla Fundacji Picture.Doc dotyczący motywów dokumentalnych i percepcji fotografii w cyklu Echoes Shades
- B) www.piotrzbierski.eu/zalacznik_b
Całość rozmowy z Tomaszem Ferencem podczas przygotowywania pierwszej publikacji Push the sky away dotycząca procesu twórczego
- C) www.piotrzbierski.eu/zalacznik_c
Wywiad dla czasopisma Digital Camera Polska dotyczący cyklu Echoes Shades oraz wystawy indywidualnej podczas Fotofestiwalu w 2019 roku
- D) www.piotrzbierski.eu/zalacznik_d
Tekst autorstwa Anny Marii Zarychty *Okiem odbiorcy: obrazy naoczne i wyobrażone. Album Echoes Shades Piotra Zbierskiego*, w: 7/2020 *Załącznik Kulturoznawczy*, red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020
- E) www.piotrzbierski.eu/zalacznik_e
Tekst autorstwa Eleonory Jedlińskiej, *Wciąż tu jesteśmy*, w: Piotr Zbierski, *Push the sky away*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Polska 2017.

Gelaya market on Abya
Village

GELAYA MARKET
ABYA VILLAGE

