

ANALIZA FOTOGRAFICZNEGO MEDIUM W CYKLU AUTOPORTRETÓW PAWŁA ŻAKA PT. *BLISKI ZNAJOMY*

Anna Mazela, Anna.mazela@gmail.com
Akademia Ignatianum w Krakowie
Mikołaja Kopernika 26, Kraków



STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza cyklu fotografii Pawła Żaka pt. *Bliski znajomy*, a dzięki temu odkrycie również istoty fotografii jako fenomenu kulturowego.

P. Żak jest artystą, któremu dokumentalizm fotografii nie wystarcza, używa więc metafory zwierciadła do ukazania gry, jaka toczy się między osobą i jej lustrzanym odbiciem, a także między poszczególnymi zdjęciami. Cały cykl z 2004 r. stanowi metaforę wewnętrznego dialogu człowieka z samym sobą, opowieść o ludziach w ogóle, a także o artyście i jego narzędziu – fotografii.

Słowa kluczowe: Paweł Żak, fotografia, autoportret, lustro, antropologia wizualna

The analysis of the photographic medium in a series of self-portraits entitled *A Close Acquaintance* by Paweł Żak

ABSTRACT

The aim of this article is commentary on Paweł Żak's photographic series entitled *A Close Acquaintance* and, through this, to reveal the essence of photography as a cultural phenomenon.

Paweł Żak is an artist, for whom the documentary character of photography is not sufficient. He uses the mirror as a metaphor to show the game between the person and his mirrored image, as in the case of photographs. All series constitute a parable of an internal dialogue of the human with himself. They constitute a story about both a man in general, and about the artist and his tool, photography.

Key words: Paweł Żak, photography, self-portrait, mirror, visual anthropology

FOTOGRAFICZNY AUTOPORTRET JAKO KLUCZ DO PRAWDY

Fotografia jest wyjątkowym fenomenem kulturowym, przedmiotem magicznym, obrazem, który, dzięki niespotykanemu dotąd realizmowi przedstawienia, wyjątkowo intensywnie oddziałuje na ludzką wyobraźnię. Nie znaczy to, że realizm fotograficzny nie jest tematem zagorzałych dyskusji. Fotografia wciąż budzi wiele kontrowersji, pobudza do pytań, na które nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Zdjęcie bywa rozumiane jako niemal tożsame z tym, co przedstawia (tak pojmuje je choćby André Bazin), ale także jako dowód lub ślad, bywa również degradowane do kopii rzeczywistości. Inną kwestią, choć równie ważną, jest to, czego dotyczy realizm fotograficzny: czy jedynie rzeczywistości materialnej, fizycznej, czy także jej sfery duchowej i związanych z nią problemów natury filozoficznej?

Zasadne zdaje się również pytanie, czy autoportret artysty, poza informowaniem o samym autorze, mówi również o medium, za pomocą którego został wykonany. Jest to zarazem pytanie o autorstwo zdjęcia: czy fotografię tworzy człowiek, czy maszyna? W sytuacji, gdy rzeczywistość konkuruje wciąż z imaginacją, tworzoną przez wszechobecne media, jest to tym ciekawsze zagadnienie. Antonin Dufek stwierdza, że autoportret nie jest subiektywnym obrazem, ale „podporządkowaniem jaźni przedmiotowi”¹. Andrzej Saj nie jest tak zdecydowany. Zauważa, że fotografia może zarówno „fałszować” rzeczywistość, jak i „ujawniać prawdę rzeczywistości w »prawdzie« sztuki”². Nawiązuje do koncepcji Viléma Flussera, mówiąc o programie kamery, któremu twórca może się podporządkować lub przeciwstawić. W kontekście wyżej postawionego pytania, stwierdza, że fotograficzny autoportret daje okazję do „namysłu nad rolą podmiotu w procesie twórczym, do zainicjowania dążeń samopoznawczych, pogłębieniu wiedzy o sobie, o własnej psychice i relacjach wobec innych i »Innego« w sobie”³, ale także do „namysłu nad właściwościami medium fotografii w procesie realizacji prac

1 A. Saj, *Auto-portret fotografii*, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wyst/2005/autoportret/index.php?jak=intro>, 13.11.2013.

2 Tamże.

3 Tamże.

a stąd wynikającej potrzebie swoistego zdystansowania się wobec narzędzia (wyjścia przed kamerę), ewentualnie inscenizacji jego użycia czy wreszcie świadomego przetwarzania własnego wizerunku na potrzeby plastyczne⁴. Autoportret jest więc źródłem poznania fotografa jako człowieka oraz jako twórcy, a także ujawnieniem prawdy o ludziach i mediach w ogóle. A. Saj nazywa autoportrety wręcz „testem na fotogenię”⁵.

Prace Pawła Żaka również są takim testem. Fotograf ten „w swych grach z lustrem (z jego drugą stroną), w grach ze źródłowością fotografii, służąc przykładami przejmującej wizualizacji własnej psychiki, pokazuje jakby »rozdzielenie jaźni« świata zewnętrznego (udawanego, sztucznego) ze światem wewnętrznym, wsobnym. Jego fotografie – zamknięte w medium – otwierają się ku wieloznaczności interpretacji sztuki fotografii”⁶. Wykracza więc poza dokumentalne ramy fotografii, bada jej potencję i przelamuje ograniczenia, aby dotrzeć także do granic materialnej i duchowej rzeczywistości, ukazać głębsze problemy ludzkiej egzystencji. Cykl pt. *Bliski znajomy*, tworzony w latach 2002-2004, prezentowany na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. na festiwalu Rencontres w Arles w roku 2004, stanowi metaforę dialogu człowieka z samym sobą. Fotografie te ilustrują bowiem pewną złożoną grę, która toczy się między Żakiem i jego odbiciem, między lustrem i fotografią oraz poszczególnymi zdjęciami, a także między artystą i odbiorcą. Fotograf podważa dowodową wartość własnych wytworów, a zarazem pozwala im wyrazić więcej i dobitniej, choć niekoniecznie wprost. Zdjęcia mogą zarówno odsłaniać prawdę, jak i ją ukrywać, a w przypadku *Bliskiego znajomego* nic nie jest przesądzone. Cykl ten z jednej strony wyraża pewne prawdy uniwersalne, z drugiej wprowadza widza w zakłopotanie. Podwójna reprezentacja, odbicie, które żyje własnym życiem, wywołuje pewien zamęt, dezorientację, ale również skłania do refleksji. Autoportrety Żaka można nazwać subiektywnymi, czyli, zgodnie z definicją Urszuli Czartoryskiej, podmiotowymi⁷. Fotografia subiektywna to dzieło, które „odsłania coś z sekretów imaginacji autora”, a zarazem „to, co w autorze stanowi część sposobu myślenia zbiorowości, zbiorowych obsesji”⁸. Lustro, odbicie, problem tego nie do końca okiełznanego sobowtóra, stanowi pewną odwieczną obsesję ludzką, którą Żak zgłębia. Lustro jest „zjawiskiem natury emocjonalnej”⁹ i może właśnie dzięki temu „ma władzę nas demaskować przed nami samymi”¹⁰. Penetrację Żaka można nazwać również, używając wciąż terminologii U. Czartoryskiej, pracami „wizyjnymi”, a więc ukazującymi niepokój, zmienność, nieokreśloność i relatywizm współczesności¹¹.

METAFORA LUSTRA

Iwona Kurz zauważa, że w dzisiejszych czasach człowiek definiuje siebie i swoją tożsamość za pomocą mediów wizualnych, które „zasadniczo rekonfigurują odczucie »ja«”¹². Nie znaczy to jednak, że dzięki mediom człowiek dowiadyuje się prawdy o sobie. Fotografia od samego początku była porównywana do lustra, które symbolizuje „samowiedzę, kontemplację, świadomość (...) jasnowidzenie zdarzeń minionych, obecnych i przyszłych”¹³, a zatem poznania i prawdy, dotyczących zarówno samego człowieka, jak i otaczającego go świata. Równocześnie zarówno lustro, jak i fotografie, są źródłem złudzeń, pokazują coś, tam, gdzie tego wcale nie ma. Christopher Lasch stwierdza, że „Kamery i inne urządzenia do nagrywania nie tylko rejestrują doświadczenie, ale zmieniają jego jakość, nadając nowoczesnej egzystencji formę olbrzymiej kabiny pogłosów czy gabinetu luster. Życie przedstawia się jako następstwo obrazów i sygnałów elektronicznych, wrażeń zarejestrowanych i reprodukowanych za pomocą fotografii, filmu, telewizji i innych wyrafinowanych urządzeń rejestracyjnych”¹⁴. Ch. Lasch przyrównuje więc media do luster, a człowieka do Narcyza.

Fotografia nie jest pierwszym medium, które dawało człowiekowi możliwość zobaczenia własnej twarzy. Piotr Komorowski wysuwa interesującą hipotezę, iż do stworzenia własnej podobizny popchnęło człowieka nie lustro, ale już

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Tamże.

7 U. Czartoryska, *Walor przekazu fotograficznego*, „Współczesność” 1968, nr 22.

8 Tamże.

9 U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, T. 2, Gdańsk 2005.

10 Tamże.

11 U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana (o grupie „Zero-61” z lat sześćdziesiątych)*, „Fotografia” 1987, nr 3, s. 24.

12 I. Kurz, *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura współczesna” 2007, nr 2, s. 109.

13 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, [14 Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism*, New York 1979, s. 47, \[cyt. za:\] I. Kurz, *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura współczesna” 2007, nr 2, s. 109-110.](http://www.google.pl/url?sa=t&rect=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprzeklej.net%2Fdownload.php%3Ffile_id%3D78505&ei=ZpFOUqjYKeb74QTlxoGYDQ&usq=AFQjCNGYC14mKFS3r0ZqEvyLy7K-Cv4369Q&bv=53537100.d.bGE, 28.10.2013.</p></div><div data-bbox=)

urzenie siebie w tafli wody¹⁵, co nasuwa na myśl przywoływany przez Ch. Lascha mit o Narcyzie. Elżbieta Łubowicz zauważa jednak bardzo istotną kwestię, iż problem Narcyza nie tkwił tak naprawdę w uwielbieniu samego siebie, ale tego, co jest nieosiągalne, złudne. Okazuje się, że mit ten nie jest opowieścią o egocentrycznej miłości, ale o egzystencjalnej sytuacji każdego człowieka. Współczesna rzeczywistość, wielokrotnie spotęgowana przez elektroniczne media, zlikwidowała wszelkie bariery, a jednak zdaje się znacznie trudniej dostępna. Człowiek żyje w zwierciadlanej pułapce, w której lustro odbija lustro. Nie jest to już nawet platońska jaskinia, gdyż poza nią nie ma realnego świata. Jedynym wyjściem jest zwrócenie się do wewnątrz i karkołomne odkrywanie tego, co pod powierzchnią.

Spotkania z lustrem wydają się jednak niewinne. Człowiek jest skłonny ufać tej postaci, którą napotyka w szklanej tafli. Nie wywołuje ona takiego dysonansu, co fotografia. Między zdjęciem i lustrem występują bowiem diametralne różnice. Lech Lechowicz mówi o oswojeniu i alienacji, a także ulotności i utrwaleniu. Lustrzane odbicie wydaje się bliskie, gdyż człowiek obcuje z nim na co dzień, a także dlatego, iż pozwala na nawiązanie pozornego kontaktu. Niestety jednak jest obrazem ulotnym. Fotografia natomiast to trwały wizerunek, ukazujący osobę w konkretnej przeszłości, jednak nieruchomy i obcy¹⁶. Marianna Michałowska zwraca uwagę, że człowiek przeglądający się w lustrze wpływa na to, co i jak widzi – sam wybiera kadr, z którego na siebie spojry. Lustro pokazuje obraz, który w każdej chwili może ulec zmianie. Lustrzane odbicie dotyczy czasu aktualnego. Fotografia zamraża życie i czas, pokazuje przeszłość, której nikt nie jest już w stanie zmodyfikować. Lustro, dzięki możliwości ukazania ruchu, wydaje się człowiekowi bliższe, a obraz przezeń ukazany bardziej realny i „żywy”. Fotografia zaś sytuuje się po stronie śmierci¹⁷. Roland Barthes stwierdza, że „moje ja nigdy nie zgadza się z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty (...) zaś »ja« jest lekkie, podzielone, rozproszone, jak diabełek (*ludion*) w pudełku Kartezjusza nie utrzymuje się w jednym miejscu, podrygując ze mną w moim naczyniu”¹⁸. Można powiedzieć inaczej, że fotografia nie uśmierca, ale paraliżuje. Fotograf, który utrwala własną postać, zadaje więc gwałt samemu sobie. Więzi samego siebie, paradoksalnie pozwalając zagubić się prawdzie i własnej tożsamości. Sytuacja staje się jeszcze bardziej złożona, gdy oprócz realnej rzeczywistości na fotografii zostanie utrwalony „żywy” obraz lustrzany. Magda Pustola, przyglądając się zdjęciom Żaka zauważa, że „charakter samej techniki fotograficznej jeszcze bardziej komplikuje i tak już wielopoziomową relację. Powierzchnia zdjęcia staje się dodatkowym »ekranem« odbijającym całą sytuację już w szerszym planie, a w wymianie pojawia się nowy uczestnik: autor. Jak teraz zdefiniować źródło tożsamości? Kto jest kim? Kto na kogo patrzy? Fotografowany na swoje odbicie w lustrze, czy fotografujący na siebie fotografowanego odbijającego się w fotografowanym lustrze? Aż strach myśleć co się stanie, gdy do wymiany dorzucimy oglądającego zdjęcie i spróbujemy uwzględnić jeszcze jego spojrzenie...”¹⁹. Pojawia się więc niepokój i kompletna konsternacja, wobec zwielokrotnionej rzeczywistości. Ustawiając aparat fotograficzny, stając naprzeciw niego, a zarazem odbijając się w lustrze, artysta powiela swoje istnienie, doprowadzając je równocześnie do absurdu nieistnienia. Ludzi odbiorcę, że znajduje się w trzech miejscach równocześnie, a zarazem przyznaje się do manipulacji, wprowadza widza w zakłopotanie i zagubienie, uzmysławia mu jak daleka prawdy może być fotografia. Krawędź lustra można nazwać derridowskim „horyzontem, który ciągle się wymyka”²⁰, „obecnością odrozoną”²¹. Alicja Kępińska zauważa, że „realność nie jest możliwa bez naszej wspólnej zgody na halucynację”²², a „prymat widmowego obrazu nad realnością uprzednią także czyni pojęcie »prawdziwości« mocno sfatygowanym: jawi się ono jako element przestarzałej teologii”²³, człowiek natomiast przywyka dziś do życia „w szczelinach nieciągłego bytu”²⁴. Autoportrety Pawła Żaka pokazują trudny dialogu człowieka z samym sobą w sytuacji, gdy samego siebie doświadcza, najczęściej poprzez odbicia.

L. Lechowicz przywołuje związaną z symbolem lustra metaforę okna. Fotografia jako lustro jest prostym, zmysłowym odzwierciedleniem rzeczywistości, natomiast jako okno jest czymś znacznie więcej, jest spojrzeniem ku horyzon-

15 P. Komorowski, *Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu*, „Format” 2009, nr 57, [16 L. Lechowicz, *Magiczne lustro fotografii Pawła Żaka*, \[http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm\]\(http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm\), 12.11.2013.](http://www.google.pl/url?sa=t&rcf=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&ved=0CDcQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.dbc.wroc.pl%2FContent%2F9992&ei=sL14Uom2DlGShQf-4G4BA&usq=A-FQjCNtEg2jx15N2wyPxdNh9yop38BoiZw&bv=bv.55980276.d.ZG4, 11.11.2013, s. 10-11.</p></div><div data-bbox=)

17 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 83.

18 R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 17, [cyt. za:] M. Michałowska, dz. cyt., s. 79.

19 M. Pustola, *Bliski znajomy. Fotografie Pawła Żaka*, fotografie dostępne na: <http://fototapeta.art.pl/2004/pzmgp.php>, 13.11.2013.

20 A. Kępińska, *Prawdziwe-możliwe*, [w:] *Prawdziwe-możliwe*, M. Michałowska, M. Poprawska, P. Wolyński (red.), Poznań 2000, s. 10-12.

21 Tamże.

22 Tamże.

23 Tamże.

24 Tamże.

towi i w głąb „kadru-okna”²⁵. Fotografie Żaka, choć ukazują lustro, bardziej odpowiadają tej drugiej koncepcji fotografii. Lustro jest tutaj jedynie symbolem ironii codzienności, a fotografia staje się oknem. Poprzez zanegowanie wagi powierchowości, zdjęcia Żaka dotykają prawd filozoficznych, a dzięki odebraniu fotografii jednego obszaru działania, jakim jest dokumentowanie rzeczywistości, rozszerzają jej pole o nieskończoność kreacji i kontemplacji życia.

AUTOTEMATYZM W *BLISKIM ZNAJOMYM*

Subiektywność kreacji i teatralność są typowymi cechami całej twórczości warszawskiego artysty. W *Bliskim znajomym*²⁶ fotograf jest równocześnie samym sobą, reżyserem, aktorem i odgrywaną postacią – narratorem i zarazem bohaterem opowieści o każdym człowieku. W ten sposób cykl ten staje się serią zdjęć równocześnie intymnych i uniwersalnych. Żak opowiada o sytuacjach, które spotykają ludzi każdego dnia, o obcowaniu z samym sobą jako drugim, innym. Najczęściej dzieje się tak, gdy człowiek napotyka na swoje spojrzenie w lustrze, ale także gdy ogląda swoją fotografię czy film ze swoim udziałem. Owocuje to zawsze pewnym zdziwieniem, gdyż obiektywny obraz kamery różni się od wyobrażenia człowieka o samym sobie²⁷. Na obrazie jest on dla siebie jedynie „bliskim znajomym” – jest podobny, ale nie jest nim samym. Jest drugim, z którym trzeba się poznać, zaprzyjaźnić, którego trzeba oswoić i zrozumieć. Nie dzieje się tak jednak jedynie w spotkaniu ze swoim wizerunkiem – ludzie często zaskakują samych siebie w zwykłym życiu. Okazuje się, że człowiek bezustannie mierzy się sam ze sobą. Świadomość odrębności od otaczającego świata, własnej podmiotowości, przeszłości i zmiernia ku przyszłości, zmian i przemijania, sprawia, że sam w sobie jest jakby powielony. Kontempluje własne istnienie jako coś zewnętrznego, a równocześnie niezwykle bliskiego, niemal tożsamego z nim samym.

L. Lechowicz zauważa, że fotografie Żaka pokazują pewien stan niemożliwy, nierealny: „dwa różne, ale równoczesne wizerunki jednej osoby”²⁸. Artysta pojawia się na zdjęciach odbity w zwierciadle, ale jednocześnie stoi nie przed lustrem, ani też nie za obiektywem aparatu, ale obok lustra, czasami w drugim lustrze, w dodatku w innym ubraniu i pozie. Niekiedy odbiorca może mieć wrażenie, jakby Żak drwił sobie zarówno z niego, jak i własnego odbicia, innym razem poczucie, że jest świadkiem prawdziwego dramatu (jak na fotografii, na której Żak wchodzi do pustego pokoju w którym jego sobowtór siedzi skulony na podłodze). Na jednym ze zdjęć Żak przymierza niedopasowane ubranie. „Prawdziwa” postać ma na sobie odpowiedniej wielkości marynarkę, ale przykrótkie spodnie, natomiast odbita w lustrze, stojącym obok, również frontalnie, ma na sobie spodnie w odpowiednim rozmiarze, ale w rękę na małym wieszaczku trzyma małą, jakby dziecięcą marynarkę. Pierwsza osoba ma błogą minę i patrzy w górę, druga wzrok jakby pytający kieruje przed siebie, wprost w widza. Istotne, że lustro jest mniejsze od postaci Żaka i jego odbicie również jest pomniejszone. Fotograf i lustro stoją na białej płachcie, używanej w studio fotograficznym jako tło, a z lewej strony widoczny jest nieużywany stelaż. Żak przyznaje się więc do manipulacji, ujawnia kulisy powstawania zdjęcia, obnaża nie tylko samego siebie, ale i fotografię, jako medium. Sytuacja ta jest jeszcze bardziej dobitna w fotografii, na której Żak pokazuje samego siebie przy pracy. Tutaj wyraźnie widać pomieszczenie, w którym wykonywane jest zdjęcie, a problem codziennego obcowania z samym sobą przeniesiony jest na sytuację pracy fotografa nad własnym autopoportretem. Na tym zdjęciu lustro się nie pojawia. Granica między rzeczywistością i światem imagacji jest zatarta, symboliczny brzeg może stanowić jedynie koniec białej płachty fotograficznej, na której siedzi, bawiąc się samolotami z papieru, niesforny model. Żak-fotograf pochyla się natomiast ku niemu w wymownej pozie, jakby próbując mu wytłumaczyć, że pragnie na fotografii wyglądać poważnie i godnie. Ponownie nasuwa się na myśl kartezyński diabełek, który nie chce dać się uchwycić w sidła obrazu.

Szczególny autotematyzm pojawia się na fotografii, w której zwiokrotniony obraz zawiera się w obrazie, a więc mamy do czynienia niejako z wizualną matryoską, lustrzanym odbiciem lustra, w którym odbija się lustro. Fotografia jest zresztą niewyraźna, nie ma więc pewności, czy Żak na niej nie trzyma raczej własnego zdjęcia, na którym utrwalony jest on sam trzymający fotografię? Lustro nie jest w stanie ukazywać przecież tego, co znajduje się za nim. Ten mniejszy obraz w dłoniach Żaka ma jednak wyjątkową głębię, gdyż to na nim skupia się ostrość, przez co wydaje się bardziej błyszczącym zwierciadłem niż kawałkiem papieru. L. Lechowicz pisze, że artystyczna manipulacja „pozwoliła przekroczyć (...) to fizyczne ograniczenie lustrzanego odbicia”²⁹.

25 L. Lechowicz, dz. cyt.

26 Fotografie z tego cyklu są dostępne w Internecie na stronie autorskiej Pawła Żaka: <http://www.pawelzak.com/?jz=0&st=6&pg=0>, 13.11.2013.

27 L. Lechowicz, dz. cyt.

28 Tamże.

29 Tamże.

Zwielokrotnienie obrazu, a także obraz w obrazie, pojawiają się na kolejnej fotografii, na której Żak stoi w nonszalancie pozie, oparty o ścianę, z założonymi nogami, rękami w kieszeniach, lekko odchyloną do tyłu głową i zamkniętymi oczami. Obok na taborecie stoi lustro, w którym odbija się inne krzesło, na którym postawione zostało drugie lustro, w którym Żak odbija się tylko częściowo, najwyraźniej stojący pod ścianą na rękach. Zwierciadło ponownie ukazuje sytuację, której nie ma. Widz doskonale zdaje sobie sprawę z manipulacji, równocześnie jednak wie, że dotyczy ona tylko jednoczesności zdarzeń ukazanych na fotografii. Zdjęcie zawsze pokazuje przecież „to, co było”³⁰. Fotografia Żaka jest fotomontażem dwóch fotografii. Zwierciadło z tej drugiej również pokazuje stan aktualny, teraźniejszy, jednak poprzez zestawienie obu lustrzanych obrazów Żak sugeruje jakby, że zyskało ono fotograficzną funkcję pamięci i ukazuje wydarzenie z przeszłości, nad którym rozmyśla, lub które wspomina Żak stojący obok. Fotografia ta symbolicznie ukazuje, że artysta w tym cyklu nie tylko odwraca do góry nogami własny wizerunek i zasady rządzące światem obrazu, ale niemal zmienia prawa fizyki. Równocześnie to wszystko jest jedynie dokumentacją teatralnych kulisy, karty są odkryte. Pod stopami mężczyzny snuje się wyraźnie widoczny, pochodzący najprawdopodobniej od lamp studyjnych, kabel.

Gra między człowiekiem i jego obrazem, rzeczywistością i złudzeniem, toczy się również na kolejnych fotografiach, gdzie Żak patrzy w lustro, w którym jego odbicie odwraca się do niego plecami, albo na odwrót; to mężczyzna z lustra patrzy na swój pierwowzór, który kieruje twarz ku ścianie. Żak pokazuje sytuację, kiedy człowiek usilnie szuka kontaktu lecz wciąż mija się z samym sobą. Innym razem odbiorca czuje się świadkiem kłótni, bezsensownych i dziecinnych w zasadzie sporów. Seria zdjęć, na których lustro zaznacza swoją obecność jedynie krawędzią w centralnej części kompozycji, ukazuje jak daleko współcześnie rozeszły się drogi człowieka i jego portretu, a także jak trudno ludziom dziś zrozumieć siebie i otaczający ich świat. Lustrzane odbicie najczęściej otwarcie sprzeniewierza się człowiekowi i drwi sobie z niego, ale kiedy indziej zdaje się równie zagubione co on. Żak natomiast myli swoją podobiznę ze swoim realnym ciałem i podczas ziewania zasłania usta mężczyźnie z lustra.

Cała ta historia toczy się na monochromatycznych fotografiach. Uwspółcześnienie jej kolorem nie jest tu wcale potrzebne. Uniwersalność i ponadczasowość tych zdjęć jest oczywista. Kontrast bieli i czerni, światła i cienia, podkreśla dodatkowo granicę między rzeczywistością prawdziwą, a wymyśloną, czy wręcz wirtualną. Światło na fotografii symbolizuje życie, a także siłę sprawczą natury, która wyłania prawdę z mroków tajemnicy. Równie ważny jest jednak w tym procesie cień. To kontrast światłocienia pozwala ukazać rzeczywistość w tak realistyczny sposób, jednak w przypadku fotografii Żaka nie realizm jest kluczem, ale pewna magiczność, którą rodzi zestawienie tych dwóch archetypów. Zdzisław Toczyński pisze, że zdjęcie „jest miejscem kontaktu przeszłości i teraźniejszości, snu i jawy. Fotografia i obraz fotograficzny mogą być interpretowane w kategoriach magicznych; przylegają bowiem do archetypu cienia, pojawiają się nagle, jakby poza naszą świadomością i trwają. Cień przychodzi do nas z pierwotnej jaskini, z niebytu, z ciemności, z zaświatów, z miejsc, przed którymi czujemy podświadomy lęk i szacunek”³¹. Najlepiej jest to widoczne w ostatnim fotogramie z cyklu, w którym przeważa czerń, centrum stanowi jednak rozświetlone okno. Po lewej stronie widzimy Żaka siedzącego na krześle, a po prawej lustro, w którym odwzorowany mężczyzna stoi, podwijając rękaw bluzy, jak do pobierania krwi. Obie postaci mają zamknięte oczy. Okno oświetla je nieznacznie, odbijają się na nich linie framugi. Za szybą można dostrzec zarysy bloków. Żak jednak zamyka oczy na materialną rzeczywistość, a zagłębia w głąb siebie i to ten wewnętrzny krajobraz próbuje ukazać. Krew, której nie ma na fotografii, ale która płynie w żyłach sfotografowanego mężczyzny, i pojawia się w myślach na widok jego lustrzanego alter ego, może tutaj symbolizować prawdziwe źródło życia i jego esencję. Kojarzy się ona jednak zarówno z życiem i miłością, jak i męczeństwem i śmiercią, witalnością i odniesionymi ranami³². Podobnie jak cień budzi ambiwalentne odczucia. Również fotografia może wywoływać uśmiech i łzy, dobre i złe wspomnienia, kierować refleksję ku światu czystej materii i duchowości. Prace Żaka, zarówno dzięki treści, jak i formie, stają się prawdziwą przypowieścią, której bohaterem jest nie tylko sam człowiek, ale także fotograficzne medium.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Czartoryska U., *Fotografia – motu ludzka. Perspektywy teoretyczne*, T. 2, Gdańsk 2005.
- [2] Kępińska A., *Prawdziwe-możliwe*, [w:] M. Michałowska, M. Poprawska, P. Wołyński (red.), *Prawdziwe-możliwe*, Poznań 2000.
- [3] Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.

30 R. Barthes, dz. cyt., s. 134.

31 Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 48.

32 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, http://www.google.pl/url?sa=t&rc=1&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprzeklej.net%2Fdownload.php%3Ffile_id%3D78505&ei=ZpFOUqjYKeb74QThxoGYDQ&usq=AFQjCNGYC14mKFS3r0ZqEvLy7K-Cv4369Q&bvm=bv.53537100.d.bGE, 19.11.2013, s. 67.

- [4] Toczyński Z., *Prawda w fotografii*, [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa 2002.
- [5] Czartoryska U., *Identyfikacja zakwestionowana (o grupie „Zero-61” z lat sześćdziesiątych)*, „Fotografia” 1987, nr 3.
- [6] Czartoryska U., *Walor przekazu fotograficznego*, „Współczesność” 1968.
- [7] Kurz L., *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura współczesna” 2007, nr 2.

NETOGRAFIA

- [8] Komorowski P., *Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu*, „Format” 2009, nr 57, <http://www.google.pl/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&ved=0CDcQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.dbc.wroc.pl%2FContent%2F9992&ei=sL14Uom2DtGShQf-4G4BA&usg=AFQJCNeg2tjxd5N2wyPxdNh9yop38BoiZw&bv=bv.55980276,d.ZG4,11.11.2013>.
- [9] Kopaliński W., *Słownik symboli*, http://www.google.pl/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprzeklej.net%2Fdownload.php%3Ffile_id%3D78505&ei=ZpFOUqjYKeb74QTLxoGYDQ&usg=AFQJCNgyC14mKF53r0ZqEvyLy7K-Cv4369Q&bv=bv.53537100,d.bGE,28.10.2013.
- [10] Lechowicz L., *Magiczne lustro fotografii Pawła Żaka*, http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm, 12.11.2013.
- [11] Pustola M., *Bliski znajomy. Fotografie Pawła Żaka*, <http://fototapeta.art.pl/2004/pzmgp.php>, 13.11.2013.
- [12] Saj A., *Auto-portret fotografii*, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wyst/2005/autoportret/index.php?jak=intro>, 13.11.2013.