



Zbigniew Libera, „Trup babki”, 1986, fotografia; Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Tytuł

Regina po-śmiertna „Trup babki” (1986) Zbigniewa Libery a fotografia martwego ciała

Autor

Kacper Greń

Źródło

MIEJSCE 11/2025

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPWAW29564158.MCE.2025.11.6>

Słowa kluczowe

fotografia post mortem, fotografia funeralna, fotografia pośmiertna, Zbigniew Libera, historia niekonwencjonalna, Regina G., martwe ciało, trup, zwłoki

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/regina-po-smiertna/>

Abstrakt

W 1986 roku Zbigniew Libera stworzył cykl fotograficzny Trup babki, dokumentujący martwe ciało jego babki, Reginy G. Choć seria ta zamykała szerszy cykl prac poświęconych chorobie Reginy, nie doczekała się dotąd w historii sztuki pogłębionej analizy. Artykuł interpretuje Trup babki w odniesieniu do tradycji chłopskiej fotografii post mortem, koncentrując się na kwestii podmiotowości Reginy zapisanej w obrazach. Tekst wychodzi z założenia, że konfrontacja z martwym ciałem stanowi dla współczesnego odbiorcy zasadnicze wyzwanie, a rodzące się w tym punkcie napięcia determinują znaczenia pracy. Odwołując się do koncepcji historii niekonwencjonalnej Ewy Domańskiej, refleksji nad relacją fotografii i śmierci sformułowanej przez Rolanda Barthesa oraz bazując na materiale zgromadzonym w formie historii mówionej – wywiadzie z Zbigniewem Liberą – artykuł podejmuje analizę etycznych, politycznych i reprezentacyjnych aspektów ekspozycji zwłok

w ramach dzieła sztuki.

Regina G. zmarła w swoim mieszkaniu w bloku przy ulicy Trębackiej 7 w Pabianicach. Zbigniew Libera, wraz ze swoją matką, ubrał martwą Reginę w elegancką sukienkę i położył na prześcieradle, na podłodze. Tak utrwalił ją w cyklu czterech zdjęć o tytule *Trup babki* (1986¹) – leżącą, czekającą na przybycie trumny. W trumnie umieścić będzie ją można dopiero na zewnątrz, u dołu schodów. Klatka schodowa w bloku była zbyt wąska, by udało się wykręcić na zakrętach z tak dużą skrzynią.

Fotografie martwego ciała wykonywano w Polsce powszechnie jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku. Sam pamiętam dobrze przynajmniej jedno z takich zdjęć funeralnych przechowywanych przez moją babcię w pudełku po butach. Przez to skojarzenie fotografie martwej Reginy wydały się mi w pewien sposób znajome i zdziwił mnie łatwy do nich dostęp w Archiwum Zbigniewa Libery na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zdziwienie zrodziła tutaj intymność wystawiona na widok publiczny i niedostępność opowieści lub wspomnienia osoby sprawującej nad zdjęciami pieczę – opowieści, którą, w przypadku przeglądania rodzinnego archiwum w gronie bliskich, często uaktywniają zdjęcia. To milczenie wydało mi się wielką barierą, a poniższy tekst jest próbą jej przekroczenia.

W tekście poszukuję podmiotowości Reginy utrwalonej w *Trupie babki*: opis zdjęć poprzedza biogram Reginy spisany na podstawie informacji uzyskanych bezpośrednio od Zbigniewa Libery. Fotografie opisuję możliwie rzetelnie i szczegółowo, stojąc na stanowisku, że sformułowanie szczegółowego opisu pomaga w skrupulatnej analizie materiału wizualnego. Zdjęcia umieszczam następnie w kontekście historii medium oraz specyficznego gatunku, jakim jest fotografia pośmiertna – ze szczególnym uwzględnieniem jej chłopskiego odłamu: fotografii funeralnej, która funkcjonowała jeszcze w Polsce lat 80. XX wieku. To właśnie chłopci, jako jedyna warstwa społeczna, kontynuowali po II wojnie światowej zwyczaj fotografowania swoich bliskich zmarłych². Spojrzenie na fotografie pod tym kątem przyniosło myśl o nieortodoksyjności *Trupa babki*, który w ramach gatunkowej przynależności do fotografii pośmiertnej zrywa z tradycyjną dla niej konwencją przedstawieniową.

Zerwanie to (*vide* zdjęcie samych tylko nóg martwej Reginy) rozważam pod kątem modernistycznego gestu twórczego. W ostatniej części artykułu piszę zaś o nieutrwalonej przez Liberę agonii Reginy, czyli formalnej nici łączącej *Trupa babki* z inną, znacznie bardziej znaną, filmową pracą Libery – *Obrzędami intymnymi* (1984). Zastanawiam się nad tym, jakie znaczenia niesie utrwalenie martwego ciała poprzez jego sfotografowanie a następnie przeniesienie go ze sfery prywatnej w publiczną³. Interesuje mnie tu przede wszystkim pytanie o etyczność *Trupa*

babki, niejednokrotnie sięgam więc po pojęcie aporii fotografii w ujęciu Sławomira Sikory (opisywanym przez Bartosza Flaka) – utratę przez fotografię pierwotnego kontekstu – oraz po koncepcję sfery publicznej Nancy Fraser (przywoływaną przez Martę Hekselman), która w swojej polemice z Jürgenem Habermasem podkreślała jej konfliktowość i niejednorodność⁴. W dyskusji w ramach sfery publicznej nie każdy ma równoprawny głos – grupy podporządkowane nie biorą w niej udziału na równych warunkach, a – co podkreśla Hekselman – niektórzy, np. z powodu niepełnosprawności, są w ogóle pozbawieni możliwości zabrania głosu. Zwracam uwagę na to, że martwe ciało jest wykluczone ze sfery publicznej w sposób absolutny.

Przyjmuję antropologiczne podejście do historii, które skupia się na badaniach w małej skali, a wiodącą perspektywą badawczą jest dla mnie historia niekonwencjonalna. Wspieram się w tym przede wszystkim myślą Ewy Domańskiej. W jej ujęciu historia niekonwencjonalna opiera się pozytywistyczno-scjentystycznemu podejściu do pisania o przeszłości, w której najwyższą wagę przykładana się do weryfikacji przytaczanych zdarzeń pod względem ich historycznego prawdopodobieństwa. Oprócz kategorii prawdy historia niekonwencjonalna uznaje wartość poznawczą szczerości⁵, a obok zdarzenia bierze pod uwagę formy jego postrzegania. Cechuje ją postawa etyczna podobna postawie historii antycznej, wyrażonej w maksymie *historia vitae magistra* (historia nauczycielką życia), a jej celem jest przede wszystkim „wyjaśnianie kondycji ludzkiej”⁶. Historia niekonwencjonalna⁷ stawia sobie za cel „etykę troski”⁸, w której pisanie o przeszłości ma przede wszystkim znaczenie moralne. Sprzeciwia się tradycyjnej historiografii ustanowionej na kulcie faktu, obiektywizmu czy poszukiwaniu ciągów przyczynowo-skutkowych, stając w ten sposób otwarcie po stronie grup marginalizowanych dotychczas przez wielkie narracje⁹. Wiąże się więc z antropologicznym i interdyscyplinarnym podejściem do historii – skupia się na człowieku i jego codziennych doświadczeniach, opowiada o sposobach ludzkiego bycia w świecie i rozterkach egzystencjalnych¹⁰. Kulturę pokazuje z „tubylczego punktu widzenia”¹¹.

W pracy nie odcinam się jednak od tradycyjnych metod historii. Przeciwnie: przeprowadzam możliwie rzetelną krytykę źródeł. *Trupa babki* sytuuję ponadto w kontekstach interpretacyjnych, które uznaję za kluczowe dla wydobywania tkwiących w nim znaczeń – głos martwej Reginy jest głosem usytuowanym. Są to: historia życia Reginy i fotografia post mortem. Posługuję się utrwalonym w teorii fotografii powiązaniem między obrazem fotograficznym a refleksją nad śmiercią, opisywanym przez Rolanda Barthesa. Gdy chodzi o metody, prócz krytyki źródła oraz opisu i analizy fotografii posługuję się także historią mówioną.

Trupowi babki nie poświęcono dotychczas żadnego osobnego tekstu czy opracowania¹². Także i sama Regina pozostaje na marginesach zainteresowań historyków sztuki czy szerzej – humanistów. W tekstach dotyczących prac Zbigniewa Libery jego babka pojawia się niemal

jedynie jako przypis, a w katalogach ujmowana jest anegdotycznie, zwykle w związku z tymi pracami, które pokazują ją jeszcze jako żywą, choć już schorowaną¹³. Zresztą sam Zbigniew Libera w rozmowie z Łukaszem Gorczycą i Arturem Żmijewskim pomija *Trupa babki*¹⁴. O Reginie rzuca jedynie kilka anegdot, nie podając jej imienia, zaś jego rozmówcy o nią nie dopytują. Interesuje ich sztuka, ale nie bohaterka tej sztuki¹⁵.

Wśród prac poświęconych Reginie najważniejsze są *Obrzędy intymne* (1984), w których artysta sfilmował zniedołężniałą już Reginę w czasie sprawowanych przy niej najintymniejszych zabiegów pielęgnacyjnych, takich jak podcieranie, przebieranie czy karmienie; nieco mniejsze zainteresowanie budzi *Persewercja mistyczna* (1984). Jednocześnie badaczki, zastanawiające się nad etycznością tej pracy, nie zadają sobie najbardziej podstawowego pytania: kim jest Regina? Rozważając kolejne warstwy znaczeniowe *Obrzędów intymnych*, samą Reginę traktują raczej jako metonimię starego i schorowanego ciała niż konkretną osobę¹⁶. Dla odzyskania podmiotowości Reginy kardynalne znaczenie miało więc zrekonstruowanie jej biogramu na podstawie informacji uzyskanych w wywiadzie ze Zbigniewem Liberą, przeprowadzonym 16 stycznia 2024. Wyszedłem z założenia, że pełnoprawne uczestnictwo w historii wymaga w pierwszej kolejności identyfikowalnego imienia, a zaraz potem spisanej biografii. Skupiam się na tych aspektach podmiotowości Reginy, które można wywieść bezpośrednio z materiału wizualnego – i to ta część analizy stanowi trzon artykułu¹⁷.

Życie Reginy

Zdarzyło się to w mieście Pabianice w roku 1890. W małżeństwie Ludwiki i Ludwika Bińskich przyszło na świat ich czwarte dziecko – córka Regina¹⁸.

Bińscy prowadzili życie ziemian. W ewentualnym przypadku nagłego braku gotówki sprzedawali fragment swoich posiadłości – ich życie było więc pod kątem finansowym dość stabilne. Mimo tego rodzicom nie zbywało na czasie i nie zajmowali się małą Reginą nazbyt drobiazgowo. Jej matka Ludwika wiodła ekscentryczne życie dekadentki: jeździła konno, grała na harmonii, wspinała się na drzewa. Dzieci poła makiwarę¹⁹, by zapewnić sobie spokój oraz czas na rozrywki. Tej kuracji nie przeżyło niestety troje starszego rodzeństwa Reginy. A także i ona, w 1894 roku, gdy miała cztery lata, otarła się o śmierć tak blisko, że zdążono już przygotować jej pogrzeb. Położono ją w trumience i urządzono ostatnie pożegnanie. Zawezwano rodzinę, zjawili się sąsiedzi. Nawet w tamtym czasie, w ostatniej dekadzie XIX wieku, gdy śmiertelność dzieci była znacznie wyższa niż współcześnie, śmierć wszystkich czworga dzieci w jednej rodzinie była czymś niecodziennym. Reginy nie zdążono jednak pochować – obudziła się w trumnie, czym wprawiła w osłupienie wszystkich przybyłych i skłoniła prowadzącego nabożeństwo księdza do ucieczki. Zdarzenie uznano za cud, a ówczesną ceną za dostąpienie cudu była konieczność pójścia do klasztoru.

Regina, w wieku swoich czterech lat, była jednak na to zbyt mała i w zamian za nią habit przywdziała jej ciotka – ówczesna matrona rodu. W ten sposób jako czteroletnie dziecko mała Regina zetknęła się ze śmiercią niemal bezpośrednio.

Kilka lat po tym zdarzeniu zmarła Ludwika – matka Reginy – która miała wtedy zaledwie trzydzieści parę lat. Jej mąż ożenił się po raz kolejny i odtąd Regina trafiła pod opiekę macochy, która nie traktowała swojej pasierbicy zbyt łaskawie. Znacznie wyżej ceniła własne dwie rodzone córki. Regina, wtedy już uczennica, umiała czytać i pisać, a do tego odznaczała się wyjątkowymi zdolnościami matematycznymi. Była sawantką-synestetką, która wizualizowała sobie w głowie liczby i doskonale operowała nimi w działaniach. Bliskie spotkanie ze śmiercią i te niecodzienne zdolności zdecydowały o tym, że macocha starała się jak najszybciej pozbyć się Reginy z domu. Gdy tylko nadarzyła się okazja, wydała ją więc za mąż za Rocha G.²⁰ – niepiśmiennego sierotę po adwokacie. W tym małżeństwie zeszyły się więc dwie niechciane przez nikogo osoby.

Rocha – męża Reginy – w czasie pierwszej wojny światowej wcielono do armii carskiej. Walczył z nią w różnych zakątkach świata, znalazł się między innymi w dalekiej Azji, a potem na froncie zachodnim, skąd trafił do niewoli niemieckiej. Tam jako karę za zjedzenie ziemniaczanych obierek zasądzono mu dwanaście godzin wiszenia na krzyżu. To także w czasie tej wojny został ranny w nogę, a kuli, która go trafiła, nigdy z jego ciała nie wydobyto. Wędrowała więc ona po nim swobodnie przez resztę jego życia i w 1952 roku dotarła do serca, co spowodowało zgon.

W okresie międzywojennym Regina była zapewne tkaczką, brała wtedy bowiem udział w manifestacjach Polskiej Partii Socjalistycznej. Irytowało to jej męża, bo przez przestoje w pracy przynosiła do domu mniej pieniędzy, co zmuszało go do imania się zajęć dorywczych – na co dzień był dozorcą domu na Starym Mieście w Pabianicach. Poza pracą i działalnością partyjną Regina śpiewała też w tamtym czasie w Towarzystwie Śpiewaczym „Lutnia”. O czasach przedwojennych jednak raczej nie mówiła. Z małżeństwa z Rochem doczekała się pięcioro dzieci, z których dwoje zmarło w młodym wieku. Wychowała więc trzy córki, z których jedna – Jadwiga – urodziła w 1959 roku Zbigniewa Liberę.

Po drugiej wojnie światowej Regina zawodowo już nie pracowała, a przynajmniej nic o tym nie wiadomo. Trudno scharakteryzować ją jednym słowem – zajmowała się wtedy codzienną krzątaniem. Z powodu wybitnych zdolności matematycznych pomagała wnukowi w odrabianiu prac domowych. Dopóty, dopóki mogła, czytała książki, a wśród nich głównie te religijne – od zawsze była osobą głęboko wierzącą. Przez ostatnie dwadzieścia lat życia nie mogła już czytać z powodu słabnących oczu; pochłaniało ją wtedy odmawianie pacierza i śpiew, co wyniosła jeszcze z uczestnictwa w przedwojennej „Lutni”. Miała w swoim repertuarze dwa rodzaje pieśni: *religijne* i *skoczne*, a swoim słuchaczom pozwalała wskazać, na które mają w danym momencie chęć.

Śpiewała jednak głównie pod nieobecność córki, którą drażniło ciągłe nucenie i podśpiewywanie (po śmierci Rocha mieszkała z nią i ze swoim wnukiem Zbigniewem Liberą najpierw w domu przy ul. Małgorzaty Fornalskiej 1, a potem w bloku przy ul. Trębackiej 7). Pytała: „wyszła”²¹? A skoro „wyszła”, można było zacząć śpiewać. Nie była w tym swoim zamiłowaniu odosobniona – w tamtym czasie w Pabianicach kwitła jeszcze kultura robotnicza, miejski folklor, które polegały właśnie na wspólnym śpiewie. Spotkania rodzinne i koleżeńskie upływały przy melodii organków, mandoliny czy akordeonu.

Regina przez dużą część życia chorowała na epilepsję – nie wiadomo jednak, kiedy zaczęły się u niej pierwsze ataki. Wiele lat choroby poskutkowało u niej zmianami osobowości – charakteropatią: rozdrażnieniem, nadpobudliwością i wybuchowością. Za przykład niech posłuży tu jej reakcja na wielokrotne napominania córki, że nie powinna czytać z powodu słabych oczu: „Babka mówi/ nagle wpadła w złość i mówi »To Jak Nie Czytać, To Spalić«²² (((z naciskiem))) i bierze cały plik tych książek i idzie do pieca i go wrzuca... kurczę... my lecimy, żeby to wydobywać ((śmiech))²³, więc... ale coś tam się spaliło chyba ((chichot))”.

Do życia Regina miała stosunek pogodny i pobłażliwy: raz, gdy była już schorowana, ale jeszcze nie leżąca, siedząc w fotelu, powiedziała: „Już taka stara jestem, już taka stara... ale wiesz, że teraz to dopiero chce mi się żyć... teraz to już bym żyła i żyła...” Wcześniej znów, gdy w 1969 roku telewizja transmitowała lądowanie amerykańskiej misji Apollo 11 na Księżycu, a Zbigniew Libera zachęcił ją do wspólnego oglądania, wydawała się niedowierzać. Z przekąsem skomentowała to przełomowe wydarzenie: „Tak, he he, taaak”. Tych wątpliwości nie miała z kolei, gdy dziewięć lat później oglądała transmisję z wyboru Karola Wojtyły na papieża.

W ostatnich latach życia Regina podupadła na zdrowiu i zniedołężniała. Dotknięte jaskrą oczy pozwalały jej już jedynie na odróżnianie światła od ciemności, w jednym z nich odkleiła się też siatkówka. Głównie leżała. Kiedy Zbigniew Libera w czasie stanu wojennego trafił do więzienia, odwiedzał ją i jego matkę jego znajomy. Regina brała go wtedy za swojego wnuczka, a ten siadał przy niej i nie odzywał się, by nie wyprowadzać jej z błędu i nie niepokoić. Ta ostatnia przed śmiercią choroba trwała kilka lat. Pod koniec życia Regina już nie mówiła. Zbigniew Libera, który opiekował się nią, gdy opuścił więzienie, miał jednak wrażenie, że było to jej świadomą decyzją: „Widać nie miała już nic do powiedzenia”²⁴. Opiekę sprawował głównie on, bo jego matka, wtedy dyspozytorka na pogotowiu, pracowała na dwunastogodzinne zmiany i przez większość czasu była w domu nieobecna.

W końcu, w roku 1986, a dziewięćdziesiątym szóstym swojego życia, Regina zmarła po krótkiej agonii w mieszkaniu w bloku przy Trębackiej 7 w Pabianicach. Byli wtedy przy niej obecni jej córka i wnuk.

Sfotografowane ciało Reginy

Na pierwszym zdjęciu widzimy Reginę leżącą na podłodze. Precyzyjniej – babka Libery leży na prześcieradle rozłożonym na podłodze. Prześcieradło jest niewyprasowane – widać jego regularne zagięcia. Nie udało się zupełnie go rozłożyć – prawa strona w górnej części jest nieregularnie pozakładana, bo w tym właśnie miejscu stoi stół i jego przeszkadzająca noga.



Zbigniew Libera, „Trup babki”, 1986, fotografia; Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Regina ma ręce splecione na piersi, nogi, jak zresztą całe ciało, wyprostowane, a stopy lekko rozwarne na boki. Jej obwiązana bandażem głowa, lekko zadarta, spoczywa na poduszce. Ubrana jest w ciemną sukienkę w (chyba) melanżowy wzór. Mogą to być też nierównomiernie rozsypane, jasne groszki na ciemnym tle.

Zdjęcie zostało zakomponowane diagonalnie, tak że Regina spoczywa w jego prawej, dolnej ćwierci, blisko pionowej osi symetrii fotografii. Jej ciało układa się na linii wznoszącej od lewej do prawej. Kadr jest szeroki. Reginę otaczają domowe sprzęty pokoju dziennego. Po lewej widzimy więc niską, ale dość długą komodę „na wysoki połysk”. Mebel jest gęsto zastawiony różnymi sprzętami, niemożliwymi do rozpoznania. Nie zmieścił się w całości w kadrze, ale widać jego większą część. Dalej są dwuskrzydłowe, przeszklone, białe drzwi. Potem róg pokoju, gdzie da się poznać, że ściany są wytapetowane (tapeta ma wzory). Stoi tam chyba telewizor. Po jego prawej stronie widać jasną plamę: to światło wpadające przez okno. Światło oświetla twarz Reginy i górną część prześcieradła, i odbija się od szyb w drzwiach oraz ceraty czy też obrusu na narożniku stołu.



Zbigniew Libera, „Trup babki”, 1986, fotografia; Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Drugie zdjęcie to poziomo zakomponowany portret. Twarz Reginy wypełnia kadr ściśle od lewej do prawej krawędzi. Tylko ponad twarzą, w górnej jego części, widać białe tło prześcieradła, na którym plamy światła i cieni układają się w geometryczne kształty. Prawy skraj zdjęcia ujawnia z kolei niewielki fragment ciemnej sukienki. Od lewego górnego do prawego dolnego narożnika fotografii twarz Reginy oświetla, rozszerzająca się ku dołowi, struga światła. W ten sposób jej lewa powieka, fragment czoła ponad nią oraz policzek, nos i usta wraz z podbródkiem są wyraźnie jaśniejsze, prawie świetliste. Reszta twarzy pozostaje w płytkim cieniu.

Regina ma zamknięte oczy, głębokie oczodoły wypełnia mocny cień, powieki rysują się niewyraźnie. Nos jest smukły i prosty, a usta wąskie i zamknięte. Mimo że ich kąćki kierują się ku dołowi, twarz Reginy sprawia pogodne wrażenie. Jest to pogodna twarz starej kobiety – jej wiek zaznacza się w mnogości zmarszczek. Jeśli chodzi o włosy, to widzimy tylko ich mały fragment nad czołem. Reszta ukryta jest pod wspomnianym już białym bandażem, który szczelnie dokoła otacza głowę: przylega do kąćków oczu i ust, zupełnie zasłania uszy. Jego precyzyjna forma przypomina welon noszony przez benedyktyнки; ściśle obejmując głowę, utrzymuje jej kształt.



Zbigniew Libera, „Trup babki”, 1986, fotografia; Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Trzecie ujęcie Reginy to zbliżenie pierwszego kadru. Jej ciało układa się więc tu na tej samej,

wznoszącej się w prawą stronę diagonali, ale tym razem wypełnia już ponad trzy czwarte kadru. Obcasy butów Reginy stykają się nieomal z jego dolną krawędzią. Jej głowa spoczywa z kolei w pośrodku prawej, górnej ćwiertci fotografii. I tutaj leży ona na tym samym, poznaczonym liniami zagięć prześcieradła, ale dostrzec można też rzecz wcześniej niewidoczną – dywan znajdujący się między Reginą a prześcieradłem ma perski wzór. Jeśli chodzi o stół, został z niego tylko skrawek zwieszającej się ceraty. I tym razem wzrok przykuwa smuga światła. O ile jednak w przypadku pierwszego zdjęcia trudno określić jej źródło i kierunek, o tyle teraz pada ona wyraźnie z lewej strony zdjęcia na prawo, oświetlając Reginę od barków aż po kolana. Omija więc tym razem głowę. Jest jeszcze jeden szczegół, na który nie sposób nie zwrócić uwagi: to trzewiki Reginy w dolnej partii fotografii, które w zbliżeniu stają się wręcz nieczytelne. Tak, jak gdyby ciało ulegało sublimacji rozpoczynającej się właśnie od stóp, albo też rozpuszczało się w eterze. Albo jak gdyby powietrze w tym miejscu migotało w upalnej sferze.



Zbigniew Libera, „Trup babki”, 1986, fotografia; Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Na ostatniej, czwartej fotografii nie ma już twarzy Reginy. Widzimy jedynie jej nogi gdzieś od połowy ud aż po obute stopy. Patrzymy na nie od góry, bez skrótów perspektywicznych; wypełniają cały kadr prawie do jego dolnej krawędzi. Można odnieść wrażenie jakby zwisały z góry, a jednak i tutaj leżą na białym prześcieradle, którego zagięcia z powodu braku skrótów tworzą w tle prawie regularny, kratkowany, prostokątny wzór. Nogi te są bardzo blade, być może ubrane w białe rajstopy. Zlewają się w większości z białą prześcieradła tak, że trzeba wręcz domyślać się ich obecności. Tylko tam, gdzie spoczywa na nich tkanina sukienki, tworzy się wyraźny cień, odcinający je od tła prześcieradła. Co do sukienki – jej krawędzie także rozmywają się i mieszają z tłem. Chociaż na tym ostatnim zdjęciu sukienka widoczna jest najwyraźniej, to wciąż nie sposób orzec, czy jest uszyta z melanzowej czy też wzorzystej tkaniny w groszki. Buty Reginy błyszczą się w promieniach słońca. Są starannie wypastowane i zasznurowane, prawdopodobnie skórzane. Lewa stopa odchyła się nieco na bok, prawą widać zupełnie od góry, od czubka. Pod obiema rysuje się niewyraźny, ziarnisty cień. W tym zdjęciu pojawia się też regularny, dzielący fotografię

po diagonalu, rytm strug światła i cienia, padających od lewej górnej jej części ku prawej dolnej. Wybija się tu tylko jeden fragment, ale nie przynależy on do ujęcia, tylko do samej powierzchni odbitki. Dwie wyraźne skazy, jakby zadrapania w prawym, dolnym rogu przypominają, że nie patrzymy przez otwarte okno zdjęcia na świat, ale od samego początku mamy do czynienia z Fotografią; Fotografią – zapisywaną wielką literą – w rozumieniu Barthesowskim, czyli z Fotografią *jako taką*: bytem zdefiniowanym ontologicznie jako najwyższa Przyległość i Przypadkowość²⁵, który mówi „to-było”²⁶ – to, co przedstawia dane zdjęcie, zdarzyło się rzeczywiście w dziejach, zostało zarejestrowane za pomocą aparatu fotograficznego i na zawsze minęło.

Te cztery ujęcia²⁷ łączy ze sobą nie tylko ciało Reginy, ale też wspólne, wyraźne walory formalne: wszystkie są monochromatyczne, dość niewyraźne i, co raczej zaskakujące, wszystkie otacza czarna ramka kineskopowego telewizora. Wszystkie powstały bowiem poprzez przefotografowanie ekranu, na którym Zbigniew Libera wyświetlił wcześniej nagrany film. Stąd ich ogólna, bardzo wysoka ziarnistość. To właśnie ta ziarnistość bardzo podobała się Liberze, ale wybór tej techniki wynikał z jednej strony z posiadania przez artystę dobrej jakości kamery marki Panasonic, a z drugiej – z braku profesjonalnego aparatu²⁸. Artysta w żadnym miejscu nie wspomina jednak o tym, by sam nagrany film planował uczynić dziełem sztuki.

Wspomnianymi wyżej cechami charakteryzują się też *materiały robocze* – trzy inne zdjęcia martwego ciała Reginy również zamieszczone w Archiwum Zbigniewa Libery na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, ale w osobnym folderze²⁹. Te szkice pomijam, szanując decyzję artysty co do finalnego kształtu jego pracy.

Ważne wydają się jednak nie tylko zdjęcia i ujęcia, które zostały na nich utrwalone, ale też warunki i całość anturażu, w jakich współcześnie funkcjonują. Mimo że *Trup babki* istnieje w formie odbitek, to cykl można obejrzeć tylko w Internecie, na ogólnodostępnej stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pomiedzy leżącym na podłodze ciałem Reginy a skierowanym na nie 38 lat później moim wzrokiem namnożyły się kolejne zapośredniczenia, układające się w następujący sposób: nagranie filmu przez Zbigniewa Liberę, wyświetlenie go i przefotografowanie z ekranu telewizora, utrwalenie ujęć w zdjęciach, upublicznienie ich skanów na stronie MSN-u³⁰, w końcu wyświetlenie ich na ekranie mojego własnego komputera. W Internecie fotografie umieszczone zostały w konkretnej kolejności cyklu i nie sposób niestety obejrzeć ich w jednym momencie razem – mogę patrzeć na raz tylko na jedno zdjęcie. Uwagę zwraca także niedbałość, z jaką zostały przez MSN zarchiwizowane. Nieprawdziwe są data powstania fotografii i ich wymiary³¹. Prawidłowe datowanie to rok 1986, a nie 1984. Rok 1984 to rok nakręcenia *Obrzędów intymnych*, Regina zmarła zaś dwa lata później w wieku 96 lat, co

ustaliliśmy ze Zbigniewem Liberą w czasie wywiadu. Także opisujących zdjęcia słów kluczowych jest na stronie MSN-u niewiele i są one bardzo ogólne, w przypadku wszystkich ujęć te same: „babcia, staruszka, ciało, wnętrze, trup”. Wszystko to może świadczyć o nieistotności *Trupa babki* nie tylko w perspektywie całości kariery Zbigniewa Libery, ale też szerzej – o nieistotności tej pracy w ogóle.

Fotografia funeralna i ludowe umieranie

Trup babki to przykład fotografii *post mortem*³². Przedstawia bowiem martwe ciało Reginy w sposób, który wpisuje się w konwencje polskiej fotografii pośmiertnej³³. Chciałbym zastanowić się, jaki łańcuch skojarzeń i odniesień uruchamia ten prosty fakt, jak wpływa na interpretację pracy Zbigniewa Libery i najważniejsze – w jaki sposób oddziałuje na ukrytą w nim podmiotowość Reginy.

Od swego powstania fotografia jest nie tylko ściśle sprzężona z nowoczesnością³⁴, ale też ze śmiercią jako zjawiskiem wielowymiarowym. Boris von Brauchtisch uważa, że do utrwalenia teorii fotografii jako nierozzerwalnej od rozważań nad śmiercią przyczyniły się klasyczne już teksty Susan Sontag i Rolanda Barthesa³⁵. Ten sam badacz wskazuje też jednak, że mortalna refleksja nad śmiercią w fotografii pojawiła się w zasadzie wprost po jej wynalezieniu, bo „[...] eksponując właściwe dla fotografii zatrzymanie czasu i ruchu, obecność ciała i nieobecność »ducha«, zbliżamy się do odczuć, które faktycznie mogą towarzyszyć nam w obliczu zwłok”³⁶. Fotograficznym dowodem jest tutaj bardzo wczesna, prowokacyjna praca *Autoportret topielca* (1840) Hippolyte’a Bayarda, który upozorował w niej własną śmierć, by zwrócić uwagę opinii publicznej na swoje osiągnięcia w polu tej rodzącej się właśnie dziedziny techniki³⁷.

Ujęcia Reginy autorstwa Zbigniewa Libery przynależą do dwudziestowiecznej fotografii mortalnej, która w Polsce rozwijała się w zasadzie wyłącznie w obrębie kultury chłopskiej oraz szcątkowo robotniczej, a w pozostałych warstwach społecznych (jak np. mieszczaństwo czy inteligencja) była zupełnie nieznaną³⁸. Co więcej – (zbiorowe) chłopskie zdjęcia żałobne wydają się być w tym okresie charakterystyczne dla krajów całej Europy Wschodniej³⁹.

Jeżeli kontekstem dla zdjęć martwej Reginy jest funkcjonująca jeszcze w końcu lat 80. XX wieku⁴⁰ fotografia *post mortem* w swoim chłopskim⁴¹ wydaniu, to dla wydobycia znaczeń tkwiących w *Trupie babki* zasadne wydaje się rozważenie ludowego języka fotograficznego⁴² – języka, w którym ta chłopska fotografia funeralna wtedy funkcjonowała. Uzasadnia to tym bardziej życie Reginy: wywodzące się z tradycji wiejskich, ale przeżyte w Pabianicach – niewielkim mieście satelickim Łodzi, robotniczej stolicy ówczesnej Polski, a więc w środowisku sytuującym się pomiędzy wielką robotniczą metropolitalnością a wiejską ludowością.

Fotografia chłopska w ogóle oraz jej szczególnie ciekawy dla rozważenia *Trupa babki* gatunek funeralny rozwinęły się na tle ludowego podejścia do śmierci jako do faktu oczekiwanego i spodziewanego oraz dotyczącego przede wszystkim wspólnotę: umieranie jest⁴³ podstawową treścią ludowej antropologii⁴⁴, jest dla tej kultury swoiste⁴⁵.

[...] Chłopskie umieranie jest bliskie »pogodnemu umieraniu«, które charakteryzowało kulturę starożytnych Greków. [...] [B]yło to umieranie wobec wspólnoty i jakby w imię wspólnoty, oddalenie się ku jej przodkom, ku siedliskom prarodziców, nawiązanie (odnowienie) kontaktu z zaświatem, połączenie w akcie umierania świata i zaświata. Z drugiej strony dochodziły tu do głosu treści i rytuały chrześcijańskie, uniwersalne w swym charakterze obrządku kościelne. W ludowym umieraniu było coś naturalnego, wręcz pogodnego, mającego ogromne konsekwencje dla wspólnoty. Akcentowała się w tym akcie istność człowieka. Do świata ludzi nie musieli wtrącać się bogowie. Umierający odchodził ku swoim ludzkim przodkom, akcentował tradycję człowieka w ogóle. [...] Kultura ludowa jest nieustannym oswajaniem śmierci⁴⁶.

Bohaterem fotografii chłopskiej jest więc głównie człowiek w swoim najbliższym otoczeniu⁴⁷. Odtwarza się w tej fotografii chłopska struktura świata, jego hierarchie i wartości. Chłopi na zdjęciach chcą być modelowi⁴⁸. Ich zdjęcia nie pokazują zatem indywidualnej osobowości, a reprodukują typowość i powtarzalność⁴⁹.

Fotografia wkroczyła do kultury chłopskiej w końcu XIX wieku i rozwinęła się w okresie międzywojennym⁵⁰. Szybko zadomowiła się w kulturze, dla której kluczowe było kryterium prawdy naocznej, czyli poznawanie świata poprzez autopsję, budowane na wierze w wartość słowa mówionego oraz wartość doświadczenia bezpośredniego i nieposługujące się interpretacją czy porównaniem⁵¹. W to więc kryterium prawdy naocznej fotografia weszła ze swoją prawdą obrazu, odzwierciedlając świat chłopskich norm i wartości. W zdjęciach chłop „odtwarzał sobą wszystkie najistotniejsze modele własnego wyobrażenia siebie”⁵², a chłopska fotografia była przede wszystkim „synteza[.] [...] symbolizacją kondycji ludzkiej w ogóle”⁵³. Funkcjonowała w kulturze ludowej w niemal magiczny sposób – mimo zawartej w niej syntezy, „chłopi rozpoznawali fotografie jako ontologicznie tożsame z przedstawionymi na nich osobami”⁵⁴. Pomimo że fotografia naruszyła monopol prawdy słowa mówionego, słowo to zachowało jednak swoją wysoką wartość, a „pod względem kulturowym [fotografia chłopska] pozostaje »znakiem« uwikłanym w »naturalne konteksty«, realne sytuacje życiowe, a jej pełna treść istnieje za sprawą opowieści rodowodowych, kronik domowych i lokalnych, życiorysów, listów, »nowin«, plotek, rzadziej dedykacji”⁵⁵. Chłopi musieli poradzić sobie z jednowymiarowością zdjęcia, z tym, że fotografia „mówi jednym językiem”⁵⁶ i nie wykracza poza to, co przedstawia⁵⁷ – ten problem rozwiązało opowiadanie zdjęć,

wyposażenie ich w słowo⁵⁸.

Modernistyczny artyzm a znaczenia *Trupa babki*

W jaki sposób wpisanie zdjęć martwej Reginy w nakreślony wyżej pokrótce obszar chłopskiej fotografii pośmiertnej może wpłynąć na wydobywanie jej podmiotowości?

Trupa babki, jako efekt pracy artysty, jest dziełem sztuki – jest to kwestia zasadnicza, odróżniająca go od tradycyjnych zdjęć funeralnych. Co wiąże się z tym faktem? Dostęp do zdjęć martwej Reginy przez wszystkie zainteresowane, a także przypadkowe osoby, ich niepowtarzalny tytuł, nieortodoksyjne ujęcia (jak to, które pokazuje wyłącznie nogi Reginy) oraz pojawienie się na pierwszym planie artysty (jego imienia i nazwiska) – są to wszystko elementy zupełnie nieobecne w tradycyjnej, chłopskiej fotografii. Jak pisze Bartosz Flak, referując badania Sławomira Sikory, w odniesieniu do przeniesienia fotografii umarłych ze strefy prywatnej w publiczną⁵⁹

[m]agiczna moc zdjęć postrzeganych z punktu widzenia świadomości mitologicznej polegać by miała na silnej więzi fotografii z jej pierwotnym odniesieniem. [...] W prywatnym użyciu fotografia zawsze wiąże się z faktem, konkretem, widać na niej człowieka, który ma imię i nazwisko, znajome miejsce, zdarzenie, którego złożoność znacznie wykracza poza ramy i płaskość zdjęcia. Znaczenie fotografii z domowego archiwum opiera się na czystej referencji; w użyciu publicznym pierwotny kontekst obrazu ulega zatarciu. Fotografia wystawiona zostaje na pastwę potencjalnie niezliczonej ilości spojrzeń, które wpiszą w zdjęcie różnorakie sensory. [...] Kiedy wraz z fotografią pierwotny kontekst zdjęcia nie wędruje do publicznego obiegu, ciężar odbioru obrazu i jego rozumienia przenosi się z referencji na znaczenia potencjalne, na odniesienia nieostensywne, idealne. Myśl nie cofa się do przeszłości, do świata stojącego za zdjęciem, lecz przeciwnie – wybiega w przód w stronę światów, które ten obraz otwiera. Pozbawiony imienia człowiek zaczyna uosabiać ideę, staje się symbolem i metaforą⁶⁰.

To właśnie dzieje się z Reginą w *Trupie babki*. Tutaj pozbawiona jest ona zupełnie imienia i nazwiska, które w zredukowanej do pojedynczej litery G. formie znamy skądinąd⁶¹.

Oderwana od pierwotnego kontekstu oraz tradycyjnej praktyki opowiadania zdjęcia Regina staje się anonimowym symbolem – trupem właśnie, niczym więcej. Dzieje się to samoistnie, nawet pomimo ewentualnych intencji artysty, bo, co oczywiste, intencje autora nie determinują znaczeń zdjęcia. Jak tłumaczy Zbigniew Libera⁶², zabieg zanonimizowania Reginy wynikał z niechęci wobec ewentualnych skarg jej rodziny, noszącej to samo nazwisko. Jest to powód zrozumiały, jednak znów – intencje twórcy nie determinują znaczeń, jakie konotują jego prace. Pozbawianie

Reginy nazwiska, czy też zredukowanie go do „G.”, niesie ze sobą zredukowanie jej osoby jedynie do obrazu zwłok⁶³, również pomimo tego, że *Trup babki* faktycznie przedstawia martwe ciało. Z kolei sygnowanie tych zdjęć własnym nazwiskiem⁶⁴ artysty świadczy bezpośrednio o przejęciu nad nimi kontroli⁶⁵. Hans Belting pisze o „strzelaniu zdjęć” jako o czynności męskiej, tożsamej z polowaniem czy zdobywaniem łupów⁶⁶. Uważam, że podobnie zaklasyfikować można „przejęcie” zdjęcia poprzez jego sygnowanie, tradycyjnie bowiem zdjęcia podpisuje się nazwiskami nie ich autora, ale tego, kogo przedstawiają. Nadanie niezmiennego znaczenia zdjęciom poprzez tytuł oraz sygnowanie ich własnym nazwiskiem można więc rozumieć jako praktyki władcze, nieznanne ludowemu podejściu do fotografii.

Jak pod względem formalnym *Trup babki* przedstawia się w kontekście ludowego pojmowania fotografii⁶⁷? O ile trzy pierwsze ujęcia, pomimo braku trumny i umieszczenia ciała na prześcieradle, wpisują się w schematy znane z fotografii pośmiertniej⁶⁸, takie jak skupienie się na martwym ciele jako całości oraz na twarzy zmarłej osoby, o tyle ujęcie czwarte, przedstawiające jedynie nogi Reginy, w żaden sposób w nich się nie mieści. To właśnie ten jeden kadr uruchamia jeszcze inny łańcuch znaczeń, u którego początku leży modernistycznie rozumiany artyzm⁶⁹ *Trupa babki*. Pojawiają się tutaj kategorie formalne charakterystyczne dla modernizmu, którymi historia sztuki operowała ze szczególną siłą w XX wieku: przekraczanie granic kanonu, nowatorstwo formalne, autotematyzm, indywidualny gest twórczy⁷⁰. Ich skonstruowanie przyczyniło się do utrwalenia przekonania o szczególnej roli artysty i jego geniuszu. W historii fotografii tak rozumianym, modernistycznym artyzmem cechują się prace Aleksandra Rodczenki (1891–1956) czy Edwarda Hartwiga (1909–2003) – nietypowe kadry stanowiły argument na rzecz tego, że są dziełami sztuki, a nie techniki. Dekonstrukcja modernistycznego paradygmatu zaczęła się dopiero w sztuce i historiografii postmodernistycznej – w polskiej sztuce w latach 80., czyli w momencie powstania pracy Libery.

W fotografii pośmiertniej istnieje ciągłość pomiędzy nią samą a maskami pośmiertnymi⁷¹, a więc *effigiami*, które uwznioślały twarz osoby zmarłej wedle obowiązującej wówczas hierarchii: twarz, dłoń, korpus⁷². Jak pisał Philippe Ariés, w zdejmowaniu maski pośmiertniej „chodzi o uratowanie z katastrofy czegoś, co wyraża niezniszczalną indywidualność, a przede wszystkim twarzy, w której kryje się tajemnica osobowości”⁷³. Łączność pomiędzy twarzą a indywidualnością osoby pojawiła się już w antycznej, werystycznej sztuce rzymskiej, a w europejskiej sztuce od czasów renesansu wydaje się oczywistością. W fotografii chłopskiej także ma kolosalne znaczenie, bo pomimo typowości przedstawień ludowych, to właśnie twarz pozwala na rozpoznanie przedstawionych na zdjęciach osób i uruchomienie opowieści o nich. Jest to szczególnie istotne w przypadku, w którym, jak już powiedziano, przedstawienie w fotografii uważa się za substytut danego człowieka. Zdjęcie martwej Reginy, które pokazuje jedynie jej nogi od stóp do połowy ud,

zrywa zupełnie z paradygmatem łączności pomiędzy twarzą a osobą. Pokazując jedynie fragment odindywidualizowanego ciała, sprawia, że wzmagają się jeszcze poczucie jego uprzedmiotowienia.

Czwarta fotografia Reginy, ukazująca jedynie jej nogi, wiąże się więc z przekraczaniem zastanej konwencji przedstawieniowej, nowatorstwem formalnym i indywidualnością gestu artystycznego, czyli z najpoważniejszymi argumentami modernistycznej narracji o sztuce. Pozostaje kwestia autotematyzmu, którą moim zdaniem najmocniej widać tu w perspektywie, w jakiej Regina została sfotografowana, w sposobie, w jaki na nią tutaj patrzymy: wzrok jest bowiem dla fotografii sprawą fundamentalną. Twórca zdjęcia wybiera nie tylko kadr, ale też kąt widzenia, pod którym będzie patrzeć na zdjęcie każdy kolejny jego widz. O ile w pierwszych trzech ujęciach kwestia wzroku nie odbiega od kanonu fotografii funeralnej, w której patrzymy na zdjęcie najczęściej z pozycji osoby stojącej przy trumnie⁷⁴, o tyle w czwartym przypadku w pewien sposób unosimy się nad ciałem, patrzymy nań zupełnie z góry. Załamuje się tutaj przezroczystość Fotografii – niecodzienny punkt widzenia kieruje nasze myśli na samo medium fotograficzne. Kąt patrzenia w tym zdjęciu komunikuje nam klarownie, że mamy do czynienia z projektem artystycznym i więcej – stawia nas na miejscu twórcy, który w tym przypadku musiał prawdopodobnie wspiąć się na coś wysokiego (stołek?), by sfotografować Reginę bez skrótów perspektywicznych. Ten zaskakujący punkt widzenia skłania więc nas do zastanowienia się nad pozycją artysty, którą musiał przyjąć, by zrobić zdjęcie. Ta pozycja nie jest neutralna – manifestuje się w niej aktywność ciała żywego i jego przewaga nad spoczywającym pod nim, na podłodze, ciałem martwym.

W ten paradoksalny sposób czwarta fotografia cyklu uruchamia łańcuch skojarzeń, skutkujący powrotem do samej Reginy, do jej podmiotowości: zdjęcie samych nóg budzi sprzeciw wobec odarcia jej z twarzy i znosi transparentność pozostałych trzech fotografii wynikającą z ich konwencjonalności. Ten sprzeciw każe zadać sobie pytanie: kim jest osoba ze zdjęcia? To z kolei uruchamia charakterystyczną dla fotografii ludowej praktykę opowiadania zdjęcia, której wyrazem jest w tym artykule biogram Reginy (ustęp *Życie Reginy*). W ten sposób *Trup babki* zyskuje, znamienne również dla fotografii ludowej i prywatnej, napięcie rozciągnięte pomiędzy typowością a indywidualnością. Analizę wyłamania się z konwencji i w nią się wpisywania umożliwia tutaj rama fotografii pośmiertnej.

Technika i film: agonia, trup, etyka

O agonii Reginy oraz o tym, dlaczego nie zdecydował się jej w żaden sposób zdokumentować, Zbigniew Libera mówi tak:

[...] ja byłem świadkiem też całej agonii babki, która trwała mniej więcej pół godziny, około pół godziny i moja matka też przy tym była i nawet yyy po prostu była moim przewodnikiem

po tej śmierci, po tej agonii, bo mówiła mi „o za chwilę nastąpi to a to”, no i to się działo, potem mówiła „a teraz to a to i to się nazywa tak, a to jest to a to...” i jakby mnie przeprowadzała przez tę śmierć, ja to widziałem wszystko, ale miałem taki moment yyy sobie myślałem, że tak przecież... ja to przez nie wiem kilka miesięcy filmowałem te wszystkie przewijania, to jest cały/ te wiesz, te wszystkie yyy kąpania, te karmienia, to wszystko to filmowałem, a teraz ona tu umiera i to jest taki moment, też można by wziąć kamerę i to filmować, nie? i yyy ale i musiałem szybką decyzję podjąć czy/ czy filmować, czy nie filmować i nie (z naciskiem), zdecydowałem się nie filmować, ponieważ yyy dobrze wiem, co umyka jak się ogląda coś yyy przez wizjer kamery czy tam aparatu, nie? więc yyy więc/ więc nie zrobiliśmy tego no i... wszystko to widziałem... co jest dość niezwykle rzeczywiście, ale jest pewna... no bo to yyy zbierają się gazy w ciele, potem/ potem już myślisz, że jest trup... o i ożył, o Jezu... a są/ nie, bo to ostatni oddech... ostatni kawałek powietrza wylatuje yyy jak palce sinieją, jak wszystko tam sztywnieje i tak dalej i tak dalej... yy no i dobra yyy babkę przygotowaliśmy, jakoś przebraliśmy w odpowiednie ubranie, no i... [...]75.

Trup babki to ostatnia z serii prac fotograficzno-filmowych, które Libera poświęcił schorowanej Reginie G.⁷⁶. Najbardziej spośród nich znana – film *Obrzędy intymne* (1984) – doczekała się wielu analiz, także w kontekście etyczności ukazywania cierpienia⁷⁷. Zdjęcia martwej Reginy nastrożają podobnych wątpliwości, choć znajdują się w pewnym zawieszeniu. Film był właściwym medium do ukazania procesualności cierpienia i performatywności opieki. Jak jednak wynika z powyższej wypowiedzi, Libera nie mógł sprostać wyjątkowości i głębi agonii – samego umierania. O momencie samej śmierci Reginy Marta Hekelsman pisze jako o *quasi-sacrum* – punkcie „wyjęty[m] poza możliwość oglądu”⁷⁸. Agonii należy doświadczyć bez zapośredniczenia. Nie nadaje się ona też do upublicznienia. Ten moment nie został więc uwieczniony. Wszystkie dylematy moralne związane z *Obrzędami intymnymi* dotyczyły żywej osoby i braku jej świadomej zgody na bycie nagrywaną. *Trup babki* ukazuje jednak martwe ciało, którego ontologiczny status stanowi dla nas wyzwanie: czy to jeszcze-człowiek (utożsamiany z aktywnością) czy już-rzecz (pasywność)⁷⁹? To rozedrganie daje się dostrzec w samej formie zdjęć i technice ich wykonania⁸⁰: w otaczającej każde z nich ramie telewizora oraz w podobieństwie pomiędzy pierwszym a trzecim ujęciem – zawężeniu kadru, które przywodzi na myśl najazd kamery. Mimo że z konieczności statyczne, zdjęcia martwej Reginy nie są wolne od filmowej procesualności, jednak zachowują ją w mocno ograniczonej formie – tak jakby niejednoznaczność zwłok domagała się niejednoznaczności w ich ujęciu. Jakby niezgoda na śmierć zmanifestowała się w niezgodzie na zupełną statykę zdjęć.

Dostrzegając tę formalną ciągłość pomiędzy *Trupem babki* a wcześniejszymi pracami, przedstawiającymi ją jeszcze jako żywą osobę, należałoby jeszcze raz zastanowić się nad tym,

czym jest przeniesienie prywatnego w publiczne. O ile wcześniej powiązałem ten zabieg ze zjawiskiem aporii fotografii – jej włączaniu w porządek mityczny po utraceniu pierwotnego kontekstu – o tyle teraz chciałbym zastanowić się nad politycznością tego gestu.

O polityczności pisze Marta Hekselman w odniesieniu do *Obrzędów intymnych*⁸¹, odwołując się przede wszystkim do teorii feministycznej rozwijanej przez Nancy Fraser oraz jej koncepcji sfery publicznej. Hekselman rozważa, na ile upublicznienie nagrania z opieki nad osobą zniedołężniałą może być gestem emancypacyjnym, nadającym widoczność tym, których kultura spycha na marginesy, a którzy z powodu choroby są niemi – pozbawieni możliwości zabrania głosu w sposób dosłowny⁸². Wpisanie choroby, bólu i słabości w sferę prywatną usuwa je bowiem z pola widzenia i pozbawia prawa do wysuwania własnych postulatów politycznych⁸³. Ich upublicznienie bez zgody osoby chorej jest bez wątpienia gestem przemocowym, ale etyczna niepewność i niestabilność obrazów⁸⁴ każe doszukiwać się w nich też innych znaczeń. W *Obrzędach intymnych* byłyby to troska o osobę bezbronną, walka o ocalenie podmiotowości poza językiem⁸⁵ czy właśnie zakwestionowanie różnicy pomiędzy tym, co prywatne, a co publiczne⁸⁶.

Ta kwestia w *Trupie babki* rysuje się inaczej: w tym przypadku w sferze publicznej zaistniała nie zniedołężniała osoba żyjąca, ale martwe ciało o trudnym do zdefiniowania statusie. W swojej wypowiedzi, gdy mowa o ciele babki, Zbigniew Libera płynnie przechodzi od używanego w odniesieniu do osoby żyjącej zaimka „ona” do zaimka „ono”, konotującego w tym przypadku przedmiot – coś, co uległo urzeczowieniu: „[...] o nie wiem, czy byśmy chcieli z mamą to podnosić i dźwigać... no nie wiem, czy może nawet to... [...] ale po co to robić, jak oni i tak przyjdą i to wezmą i przeniosą... [...]”. Martwe ciało jest zupełnie nieme⁸⁷. Już dialog z chorującą Reginą był bardzo utrudniony, ale dialog z martwym ciałem jest niemożliwy. Śmierć jako katastrofa semiotyczna zrywa wszelkie nici porozumienia, jest kresem słowa podmiotowego⁸⁸. „Śmierć – zdaje się, że bezpowrotnie – zamyka zmarłym drogi powrotu do semiotyki. Za drzwiami śmierci rozpościera się królestwo symboliki – lub milczenie”⁸⁹. I chociaż, jak pisze w swojej pracy o trupie Mickiewicza Stanisław Rosiek, dla współczesnej nauki zwłoki są przede wszystkim obiektem, a nawet niczym⁹⁰, to jednak takie potraktowanie ciała Reginy byłoby redukcyjne, jednoznaczne ze zignorowaniem praktyki opowiadania i wspomniania fotografii, o których była mowa w poprzedniej części tego tekstu: jeśli zwłoki byłyby „niczym”, trudno byłoby dostrzec w nich Reginę. A jednak w *Trupie babki* to właśnie na nią patrzymy. Wynika to zapewne z zaobserwowanej przez Rolanda Barthesa własności fotografii, która poświadcza realność przedstawianego przedmiotu, sugerując tym samym, że jest on żywy⁹¹; wrażenie to pogłębia tutaj niecodzienny dla fotografii funeralnej brak trumny. To, że na zdjęciach widzimy martwą Reginę, wywodzimy z ich tytułu oraz opowieści Zbigniewa Libery i przyjmujemy na wiarę. Mimo to zachodzi stały konflikt pomiędzy wiedzą wywiedzioną ze słowa a wrażeniem sprawianym przez obraz. Tym bardziej, że w tym przypadku

wraz z obrazem zwłok do sfery publicznej wędruje śmierć. Jednak i to może mieć współcześnie wymiar emancypacyjny. Jak pisze wszak Zygmunt Bauman: „[ś]mierć jest Innym nowoczesnego świata”⁹².

Zakończenie

Historia sztuki traktowała dotychczas Reginę anegdotycznie albo jedynie jako metonimię starego i schorowanego ciała. W powyższym tekście, analizując *Trupa babki*, postawiłem sobie za cel przywrócenie Reginy historii sztuki w sposób podmiotowy. To ona jest bowiem bohaterką prac swojego wnuka. I przez wzgląd na nią postuluję ponowne im się przyjrzenie.

W *Trupie babki* dostrzegam potencjał emancypacyjny wynikający z jego zakorzenienia w nurcie fotografii pośmiertnej. Ten rodzaj fotografii, do lat 90. XX wieku w Polsce powszechny już niemal wyłącznie wśród klasy ludowej, posługiwał się charakterystycznym dla niej językiem wizualnym. Umieszczenie *Trupa babki* w kontekście chłopskiej fotografii pośmiertnej pozwala przeanalizować jego relację z konwencjami tego gatunku. To zestawienie ujawnia radykalny charakter ujęcia samych nóg Reginy (czwartego zdjęcia z cyklu). Sprzeciw, jaki budzi to zdjęcie – pozbawiające Reginę twarzy – skłania do postawienia pytania: kim ona była? Powstały w ten sposób biogram wpisuje się w nierozzerwalnie związaną z samą fotografią chłopską praktykę jej opowiadania – istotny element ludowego sposobu obcowania z obrazami. Imię i biografia są zaś kluczowymi elementami pełnoprawnego uczestnictwa w historii.

Bliskość sztuki, nazywanej umownie „wysoką”, i codzienności pozwala więc, jak sądzę, na nowe odczytania *Trupa babki*. W kolejnych ustępach, nie tracąc z oczu Reginy, starałem się poddać cykl Libery wielowątkowej analizie. Zadawałem sobie następujące pytania: jak kontekst chłopskiej fotografii pośmiertnej może pomóc w wydobyciu podmiotowości Reginy? Czy *Trupa babki* nosi w sobie cechy modernistycznie rozumianego dzieła sztuki, a jeśli tak, co to oznacza? Jak przeniesienie fotografii rodzinnej do sfery publicznej wpływa na jej znaczenia? Jakie polityczne i etyczne znaczenia ten zabieg wytwarza? Jaki związek zachodzi pomiędzy *Trupem babki* a innymi pracami Zbigniewa Libery dotyczącymi Reginy G.?

Poprzez utrwalenie wizerunku Reginy w swoich pracach Zbigniew Libera zdecydował o umieszczeniu jej w historii (dyskursie o przeszłości). Ona sama nie pozostawiła bowiem po sobie trwałych świadectw własnego życia. To do historii sztuki należy teraz pełnoprawne potraktowanie Reginy poprzez taką analizę prac jej wnuka, która nie zapomina o podmiotowości jego babki – ich bohaterki.

Bibliografia

Wydawnictwa zwarte

Aries, Philippe. *Człowiek i śmierć*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Azoulay, Ariella Aïsha. *Historia potencjalna. Dokumenty fotograficzne z Mandatu Palestyny*, Europejski Kongres Kultury, Wrocław 2011.

Azoulay, Ariella Aïsha i Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler. *Collaboration: A Potential History of Photography*, Thames & Hudson, 2024.

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2020.

Bauman, Zygmunt. *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.

Bijak, Marta i Aleksandra Garlicka. *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993.

Chotkowski, Łukasz i Zbigniew Libera. *Stos zdjęć*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Fundacja Nowych Działań, Warszawa 2023.

Domańska, Ewa. *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, t. 5.

Domańska, Ewa. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Domańska, Ewa. *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.

Domańska, Ewa. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Flak, Bartosz. *Ciała z papieru. Systematyka i analiza fotografii pośmiertnej*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014

Koźmierska, Kaja i Katarzyna Waniek. *Autobiograficzny wywiad narracyjny. Metoda – technika – analiza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Pasternak Gil i Marta Ziętkiewicz. *Haunting Legacies: Family and Archival Photographs in Aleksandra Garlicka's Taxonomy of Polish Society (1985–95)*, „Photography and Culture” 2019, t.

12, nr 2,

Rosiek, Stanisław. *Zwłoki Mickiewicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997.

Sikora, Sławomir. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Sontag, Susan. *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009.

Sontag, Susan. *Widok cudzego cierpienia*, Karakter, Kraków (wyd. z lat 2010 i 2023).

Wright, Stephan. *W stronę leksykonu użytkowania*, w: „Format P #9”.

Zbigniew Libera. *Prece z lat 1982–2008*, red. Agnieszka Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, BWA Wrocław – Galerie Sztuki współczesnej, Warszawa 2009

Żmijewski, Artur. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Seria Krytyki Politycznej, t. 2, Bytomskie Centrum Kultury, Korporacja Ha!art, Bytom–Kraków 2006.

Artykuły w książkach i czasopismach

Dworniczak, Kamila, *Fotografia reportażowa a strategie oporu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2022, nr 25.

Flak, Bartosz. *Trupie prawo do intymności*, w: *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i sposoby widzenia*, red. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017.

Majewska, Ewa. „Solidarność” i solidarność w perspektywie feministycznej: od post-mieszczarskiej sfery publicznej do solidarności globalnej, „Etyka” 2014, t. 48.

Ferenc, Tomasz. *Fotografia i śmierć – uwikłanie i realna styczność*, „Dyskurs. Pismo naukowo artystyczne ASP we Wrocławiu” 2018, nr 24.

Flak, Bartosz. *Chłopski (grupowy) portret pośmiertny*, „Konteksty” 2015, nr 4.

Fraser, Nancy. *What’s Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender*, „New German Critique” 1985, No. 35, s. 97–131.

Hekselman, Marta. *Obscena praktyk opiekuńczych. Obrzędy intymne Zbigniewa Libery*, „Etyka” 2018, t. 57.

Jakubowska, Małgorzata. *Uwierzyć w ciało, uwierzyć w film. Kilka analiz filmowych na marginesie*

filozofii kina Gillesa Deleuze'a, „Dyskurs. Pismo naukowo artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 24.

Kurz, Iwona. *Pięciu poległych jako metaobraz kultury polskiej poł XIX wieku*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10.

Ligocki, Alfred. *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Modzelewski, Karol. *Trzy modele historiografii*, „Nauka” 2009, t. 2., s. 15–21.

Pietrzyk, Anna. *Fotografia pogrzebowa w polskiej obyczajowości funeralnej wczoraj i dziś*, „Ogrody nauk i sztuk” 2015, nr 5.

Schmidt, Paweł. *Kultura zwana ludową. Martwe pojęcie czy perspektywa badania lokalności?*, w: *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, red. Damian Kasprzyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Sulima, Roch. *Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, w: idem, *Słowo i etos*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”, Kraków 1992.

Sulima, Roch. *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty” 1987, 1–4.

Sulima, Roch. *O umieraniu*, w: idem, *Słowo i etos*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”, Kraków 1992.

Thomas, Louis Vincent. *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. Jolanta Skrunda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Torzewski, Wojciech. *Próba interpretacji heideggerowskiego fenomenu bycia–ku–śmierci*, w: *Wokół Kanta i innych. Zbiór rozpraw*, red. Stefan Sarnowski, Grzegorz Dominiak, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1998.

Źródła internetowe

Libera, Zbigniew. *Trup babki* (1986), dostęp online w kolejnych linkach [13 marca 2024]:

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1915/102427>

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1915/102430>

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1915/102432>

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1915/102433>

Libera, Zbigniew. *Regina G.* (1984). Dostęp online: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbi>

[gniewa-libery/1914/102369](#) [30 marca 2024]

Libera, Zbigniew. *Materiały robocze do Trupa babki*. Dostęp online: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/2073> [8 maja 2024]

Wielki słownik języka polskiego PAN, hasło *artyzm*. Dostęp online: https://wsjp.pl/haslo/do_druku/20538/artyzm [8 maja 2024]

Wielki słownik języka polskiego PAN, hasło *makiwara*. Dostęp online: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74864/makiwara/5189838/narkotyki> [30 marca 2024]

Źródła wywołane

Wywiad ze Zbigniewem Liberą przeprowadzony 16 stycznia 2024 roku w ówczesnej siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przy ul. Pańskiej 3.

1. W Archiwum Zbigniewa Libery Muzeum Sztuki Nowoczesnej praca oparzona jest nieprawidłową datą – rokiem 1984. Nt. prawidłowego datowania vide koniec ustępu *Sfotografowane ciało Reginy* w niniejszym artykule. ↩
2. Jako że w tym artykule zajmuję się prywatną fotografią pośmiertną, pomijam kwestię fotografii post mortem osób publicznych (polityków, władców, artystów, itd.). ↩
3. Sama śmierć zarówno historycznie dziś jak i jest wydarzeniem publicznym, a martwe ciało bywa publicznie prezentowane. Jest to uwaga na marginesie – w artykule znaczenie ma funkcjonowanie martwego ciała zapośredniczonego w prywatnej fotografii pośmiertnej. ↩
4. Vide m.in. N. Fraser, *What's Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender*, „New German Critique” 1985, nr 35, s. 97–131. ↩
5. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 63. ↩
6. „[...] zadaniem historyka jest »wyjaśnić kondycję ludzką dzięki świadkowi, jakim jest pamięć«” – słowa Simona Shamy. Vide D. Samuels, *The Call of Stories*, „Lingua Franca”, 1995, vol. 5, nr 4, s. 39. Za: E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 236. ↩
7. We wcześniejszej swojej książce – *Mikrohistoriach* – Domańska w miejsce „historii niekonwencjonalnych” używa też określeń „historyczna awangarda”, „nowa historia kulturowa”, „historia alternatywna” (vide eadem *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 22), ale już w *Historiach niekonwencjonalnych*, przywołując inne określenia, takie jak „historiografia nowa” czy też „nowoczesna” Jerzego Topolskiego albo „historiografia nieklasyczna” Wojciecha Wrzoska, opowiada się tytułowym określeniem „historii niekonwencjonalnej”, jako

- najlepiej pasującego do historiografii odchodzącej od pozytywistycznego sposobu uprawiania historii. Vide eadem, *Historie niekonwencjonalne...*, op. cit., s. 52. ↵
8. E. Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 28. W tym miejscu warto wspomnieć o postulowanej również przez Domańską *historii ratowniczej* (vide eadem, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, t. 5, s. 12–26) – koncepcji, którą ona sama zestawia z *historią potencjalną* badaczki i artystki Arielli Aïshy Azoulay. Historia ratownicza to projekt humanistyki otwartej, przedsięwzięcie wspólnotowe, stawiające przed sobą zadanie ratowania przyszłości. Podkreśla znaczenie lokalności oraz możliwości jednostek i grup w zakresie kreowania otaczającej je rzeczywistości (ibidem, s. 13–14). Z kolei historia potencjalna to idea, której celem nie jest rewindykacja przeszłości, a pojednanie: „wydzielenie z przeszłości jej niezrealizowanych możliwości, jako warunek konieczny dla stworzenia innej przyszłości” (ibidem, s. 16, cit. per A. Azoulay, *Historia potencjalna. Dokumenty Fotograficzne z Mandatu Palestyny*, Europejski Kongres Kultury, Wrocław 2011, część projektu „Tysiąc dziewięćset czterdzieści osiem”, którego kuratorami byli Remco de Blaaij i Anna Colin [Wrocław, 8–11 września 2011 roku]). Projekt historii potencjalnej Azoulay wypracowała, badając dzieje konfliktu izraelsko-palestyńskiego, w poszukiwaniu historycznych oznak współpracy tych dwóch narodów w miejsce powszechnego przekonania o współczesnej niemożliwości osiągnięcia między nimi porozumienia. Więcej nt. związków historii potencjalnej z fotografią vide A. A. Azoulay, W. Ewald, S. Meiselas, L. Raiford, L. Wexler, *Collaboration: A Potential History of Photography*, Thames & Hudson, 2024. ↵
9. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, op. cit., s. 54. ↵
10. E. Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 62–63, 135, 240. ↵
11. Ibidem, s. 71. Vide: K. Modzelewski, *Trzy modele historiografii*, „Nauka” 2009, t. 2, s. 17. ↵
12. Vide Zbigniew Libera. *Prace z lat 1982–2008*, red. A. Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009, s. 56–57. W tym katalogu cykl *Trup babki* został bez zgody Libery pomniejszony o jedno zdjęcie (opisane w tym artykule jako pierwsze), o czym artysta wspominał w rozmowie ze mną. Fotografie opatrzone są cytatem z Libery: „Zdjęcia przedstawiają ciało mojej babki Reginy G., która jest także bohaterką filmów wideo *Obrzędy intymne* i *Perseweracja mistyczna*. Opiekowałem się nią przez dłuższy czas, aż do jej śmierci. Towarzyszyłem jej również podczas agonii, co było na tyle silnym przeżyciem, że nie zdecydowałem się wówczas na użycie kamery. Dopiero później sfilmowałem martwe ciało”. Zarówno MSN jak i ten katalog jako datę powstania *Trupa babki* podają błędnie rok 1984, kiedy prawidłowym jest 1986. O ustaleniu datowania mowa jest dalej w niniejszym artykule. ↵
13. Ł. Chotkowski, Z. Libera, *Stos zdjęć*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Fundacja Nowych Działań, Warszawa 2023, s. nlb. ↵

14. A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Seria Krytyki Politycznej, t. 2, Bytomskie Centrum Kultury, Korporacja Ha!art, Bytom–Kraków 2006, s. 218–220. ↵
15. *Ibidem*. ↵
16. Vide: cytowany w niniejszym artykule tekst Marty Hekselman – eadem, *Obscena praktyk opiekuńczych. Obrzędy intymne Zbigniewa Libery*, „Etyka” 2018, t. 57, s. 45–67; oraz: M. Jakubowska, *Uwierzyć w ciało, uwierzyć w film. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina Gillesa Deleuze’a*, „Dyskurs. Pismo Naukowo Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 24, s. 86–105. ↵
17. Artykuł powstał na podstawie części teoretycznej projektu licencjackiego, który 1 lipca 2024 roku obroniłem na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Niniejszy artykuł przejmuje tytuł od tego projektu. Promotorem tekstu był dr Piotr Słodkowski. ↵
18. Zbigniew Libera jest dla mnie jedynym źródłem informacji o losach życia Reginy. Uzyskałem je od niego w czasie wywiadu przeprowadzonego 16 stycznia 2024 roku. Wobec tego wszystkie uzyskane przeze mnie informacje są nie tylko odtwarzane z pamięci po upływie stosunkowo długiego czasu, lecz także zapośredniczone przez opowieść innej osoby. Biorąc pod uwagę swój cel – odzyskanie podmiotowości Reginy – godzę się jednak na taki jej biogram, jaki jestem w stanie uzyskać, nawet jeżeli większości zasłyszanych od Libery wiadomości nie jestem w stanie zweryfikować w źródłach historycznych. Przyjmuję tutaj konwencję opowieści rodzinnej, nie pomijam więc i tych fragmentów relacji Libery, które mogą brzmieć niewiarygodnie. ↵
19. Według *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* „makiwara” to wywar ze słomy makowej o właściwościach przeciwbólowych, uspokajających i odurzających, używany przez narkomanów. Vide <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74864/makiwara/5189838/narkotyk> [dostęp: 30 marca 2024]. ↵
20. W swoich pracach artystycznych dotyczących babki Zbigniew Libera anonimizował jej nazwisko. W rozmowie ze mną padło nazwisko jej męża Rocha (czyli tym samym późniejsze nazwisko Reginy), ale Libera poprosił mnie o niepodawanie go dalej do publicznej wiadomości. Szanując tę prośbę, zachowuję skróconą formę G. Na ten temat vide: ustęp *Modernistyczny artyzm a znaczenia* Trupa babki w niniejszym artykule. ↵
21. Wszystkie cytaty z Reginy pochodzą od Zbigniewa Libery i przytaczam je tutaj w niezmienionej formie, tzn. w takiej formie, w jakiej dokonałem transkrypcji. Przy jej sporządzaniu posłużyłem się zasadami Gaila Jeffersona opisywanymi przez Kaję Koźmierską i Katarzynę Waniek w ich *Autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Metodzie – technice – analizie* (eadem, *Autobiograficzny wywiad narracyjny. Metoda – technika – analiza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, ss. 63–65). W biogramie

- (fragment *Życie Reginy*) umieściłem wszystkie „cytaty” z Reginy przywołane przez Liberę, zakładając, że są one jedyną dostępną mi formą choćby częściowego jej uobecnienia. ↵
22. Vide poprzedni przypis. Według zasad transkrypcji Gaila Jeffersona zapis poszczególnych słów wielkimi literami konotuje emfazę, z jaką zostały wypowiedziane. Ukośnik z kolei wskazuje na urwanie słowa albo wypowiedzi. ↵
23. Vide dwa poprzednie przypisy. Dwa nawiasy oznaczają interpretację osoby spisującej wywiad co do paralingwistycznych cech mowy. W pojedynczym nawiasie zapisuje się domyślne wyrazy, a w potrójnym interpretację tonu wypowiedzi, np. (((z przekąsem))). ↵
24. Słowa Libery z wywiadu. ↵
25. R. Barthes, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2020, s. 17–19. ↵
26. „To-było” nazywa Barthes noematem Fotografii, czyli tym, na co kieruje Ona nasze myśli, tj. na pewną realność ponad wszelką wątpliwość zaistniałą w przeszłości, ibidem, s. 138. ↵
27. W katalogu prac Zbigniewa Libery (*Zbigniew Libera...*, op. cit., s. 56–57) cykl został pozbawiony pierwszego ujęcia (vide przypis 12). Kolejne zachowują swoją kolejność, ale ujęcie drugie, przedstawiające twarz Reginy, zostało wyróżnione wielkością. Mimo braku pierwszego zdjęcia, pozwala to przypuszczać, że jest to kolejność nieprzypadkowa, właściwa dla cyklu. ↵
28. Vide przypis 79. ↵
29. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/2073> [dostęp: 8 maja 2024]. ↵
30. *Trup babki* prezentowany był na wystawach takich jak: *Zbigniew Libera. Fotografie* (Galeria Raster, Warszawa, 7 października–11 listopada 2006), *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1 grudnia 2009–7 lutego 2010; BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, 19 lutego 2010–14 kwietnia 2010), *Zbigniew Libera. Efekty wybranych badań terenowych. Fotografie, video i rysunki z lat 1984–2022* (Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 20 maja 2022–26 czerwca 2022). ↵
31. Nie znam oryginalnych wymiarów fotografii, jednak MSN podaje 30×120 cm, co nie odpowiada proporcjom poszczególnych zdjęć, które, chociaż nieco się pomiędzy sobą różnią, to wynoszą ok. 10:14. ↵
32. Nazywanej też fotografią funeralną, mortualną, pogrzebową, pośmiertną, trumienną albo, jak w tytule tej pracy, fotografią martwego ciała – określeniem zainspirowanym rozważaniami Ewy Domańskiej nad upodmiotowieniem martwego ciała, vide rozdział *Wprowadzenie do ontologii martwego ciała i szczątków* w: eadem, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017. Tych określeń używam wymiennie. ↵
33. Vide: B. Flak, *Ciała z papieru. Systematyka i analiza fotografii pośmiertnej*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014, s. 36–38, 59–60, 80–81. ↵

34. I. Kurz, *Pięciu poległych jako metaobraz kultury polskiej poł XIX wieku*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10; a także S. Sontag: „Społeczeństwo jest » nowoczesne«, kiedy jednym z dominujących typów działalności staje się w nim produkcja i konsumpcja obrazów, kiedy obrazy, które obdarzone są niezwykłą mocą wpływania na nasze wymagania wobec rzeczywistości i same są pożądanymi namiastkami doświadczeń bezpośrednich, stają się niezbędne dla zdrowej gospodarki, stabilizacji politycznej i poszukiwania szczęścia przez każdego z nas”, ibidem, za: S. Sontag, *Świat obrazów*, w: eadem *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009, s. 162. ↵
35. T. Ferenc, *Fotografia i śmierć – uwikłanie i realna styczność*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2018, nr 24, s. 107. ↵
36. Słowa Tomasza Ferenc, ibidem, s. 108. ↵
37. Ibidem. ↵
38. M. Bijak, A. Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 16–17, vide A. Pietrzyk, *Fotografia pogrzebowa w polskiej obyczajowości funeralnej wczoraj i dziś*, „Ogrody nauk i sztuk” 2015, nr 5, s. 543. *Fotografia chłopów polskich* to także tytuł wystawy kuratorowanej przez Aleksandrę Garlicą w CBWA Zachęta (12 lipca –15 września 1985) i pomyślanej jako kontra wobec oficjalnej polityki kulturalnej PRL – zdjęcia do wystawy zebrane zostały poprzez zaproszenie otwarte dla wszystkich zainteresowanych. W ten sposób powstał pokaz oddolny, prezentujący wiedzę kolektywną, opozycyjny wobec tradycyjnego dla PRL-u odgórnego i cenzurowanego zarządzania obiegiem informacji. Nadesłano w sumie 576 zgłoszeń zawierających ponad 6 tys. opisanych fotografii. Vide G. Pasternak, M. Ziętkiewicz, *Haunting Legacies: Family and Archival Photographs in Aleksandra Garlicka’s Taxonomy of Polish Society (1985–95)*, „Photography and Culture” 2019, t. 12, nr 2, s. 177–178. ↵
39. M. Bijak, A. Garlicka, loc. cit. ↵
40. Zwyczaj fotografowania zmarłych był w Polsce zupełnie powszechny jeszcze w latach 60. XX w. Od tego momentu zaczął powoli zamierać. Vide A. Pietrzyk, op. cit., s. 546. ↵
41. W środowisku robotniczym, do którego Reginie było znacznie bliżej niż do chłopstwa, fotografia funeralna została najprawdopodobniej zaszczerpiona przez ludność wiejską (vide A. Pietrzyk, op. cit., s. 543), nie jest więc zjawiskiem swoistym, a przejmując język wykształcony w fotografii ludowej. Język polskiej fotografii pośmiertnej jest więc językiem fotografii chłopskiej. ↵
42. Jak piszą Marta Bijak i Aleksandra Garlica w swojej, przywoływanej już tutaj, pracy: „Dziewiętnastowieczna fotografia zawodowa, owe *cabinet portrait* i *carte de visite* były nienajlepszym naśladownictwem malarskich portretów magnackich, szlacheckich a potem mieszczańskich. Chłopskich portretów malarskich nie było, więc też chłopska fotografia

- portretowa tworzyła własne kanony estetyczne i stąd wywodzi się jej odmienność”. M. Bijak, A. Garlicka, op. cit., s. 12. ↵
43. Albo może: było? Nie jest moim celem analiza współczesnego kształtu kultury ludowej, czy też rozważanie nad jej współczesnym istnieniem lub nieistnieniem. W tej tematyce vide inter alia: P. Schmidt, *Kultura zwana ludową. Martwe pojęcie czy perspektywa badania lokalności?*, w: *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, red. D. Kasprzyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 241-261. W mojej pracy posługuję się więc językiem cytowanych prac i piszę w większości o kulturze ludowej w czasie teraźniejszym. ↵
44. R. Sulima, *O umieraniu*, w: idem, *Słowo i etos*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”, Kraków 1992, s. 71. Umieranie jako podstawowa treść antropologii przywodzi na myśl heideggerowskie bycie–ku–śmierci. Jest to postawa będąca odpowiedzią na współczesny kryzys zasadzający się na sprzeczności pomiędzy ideą postępu, jako motoru napędowego cywilizacji, a świadomością człowieka co do własnej skończoności i śmiertelności. Przyjęcie możliwości śmierci, wybieganie w przyszłość własnej skończoności jest u Heideggera sposobem na zrozumienie samego siebie, uzyskanie pełni bycia i własnego jestestwa, sposobem na bycie sobą. Vide W. Torzewski, *Próba interpretacji heideggerowskiego fenomenu bycia–ku–śmierci*, w: *Wokół Kanta i innych. Zbiór rozpraw*, red. S. Sarnowski, G. Dominiak, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1998, s. 171-192. ↵
45. Ibidem, s. 70. ↵
46. Ibidem, s. 71–72. ↵
47. M. Bijak, A. Garlicka, op. cit., s. 11. ↵
48. B. Flak, *Chłopski (grupowy) portret pośmiertny*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 195. ↵
49. Nie oznacza to bynajmniej, że chłopci jako warstwa społeczna stanowili jednorodną, odindywidualizowaną masę. Vide G. Pasternak, M. Ziętkiewicz, op. cit., s. 178. ↵
50. R. Sulima, *Album „cieni”*. *Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, w: idem, op. cit., s. 116. ↵
51. Ibidem, 117–118. ↵
52. Ibidem, s. 118. ↵
53. Ibidem. ↵
54. B. Flak, *Chłopski...*, op. cit., s. 195. Także: A. Pietrzyk, op. cit., s. 541–542: „Bardzo często zdjęcia i ich posiadaczy [w kulturze chłopskiej] łączy emocjonalna relacja, szczególnie osobisty stosunek do nich jako do pamiątek rodzinnych. Relacja ta oparta jest na kulturowej funkcji wizerunku-przedstawienia jako reprezentacji, substytutu zobrazowanej osoby (zawierającej jej duszę)”. Vide także: R. Sulima, *Album „cieni”...*, op. cit., s. 122. ↵
55. Ibidem, s. 117–118. ↵
56. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Karakter, Kraków 2023, s. 23. ↵

57. R. Barthes, op. cit., s. 17, 188–190. ↵
58. B. Flak, *Chłopski...*, op. cit., s. 196. Na marginesie tej krótkiej charakterystyki fotografii ludowej warto wspomnieć też o jeszcze jednym fakcie – do chłopskiego świata, przeżywanego na sposób mityczny i postrzeganego poprzez tradycyjny model cyrkularności, fotografia wprowadziła kategorię upływu czasu i procesualności świata, za: R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty” 1987, 1–4, s. 114. ↵
59. Vide przypis 30. ↵
60. B. Flak, *Chłopski...*, op. cit., s. 196. Flak powołuje się w tym fragmencie na pracę Sławomira Sikory: idem, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 102. Zjawisko utraty przez fotografię pierwotnego kontekstu i wpisaniu jej w porządek mityczny Sikora nazywa *aporią fotografii*. ↵
61. Z innej serii zdjęć Libery pt. Regina G. (1984), pokazującej schorowaną, nagą Reginę. Vide <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1914/102369> [dostęp: 30 marca 2024]. ↵
62. Mowa tu o moim wywiadzie ze Zbigniewem Liberą. ↵
63. Ibidem, s. 78, a także: B. Flak, *Trupie prawo do intymności*, w: *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i sposoby widzenia*, red. Ł. Białkowski, K. Oczkowska, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017, s. 17–18. Vide także: St. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 200: „Imię jest formą obrony. Imię czyni tego, kto umarł, sukcesorem tego, który żył”. ↵
64. Nie w sposób dosłowny, rozumiany jako podpisanie, ale poprzez wskazanie na własne ich autorstwo. ↵
65. Nie tylko w sposób symboliczny, ale też praktyczny na gruncie prawa – od tej chwili autor dysponuje już dożywotnio przynajmniej osobistymi prawami autorskimi do zdjęć. ↵
66. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 274. ↵
67. Innym kontekstem, którego rozważenie wydaje się w przypadku *Trupa babki* zasadne, byłaby fotografia socjologiczna (także dokumentalna, społeczna czy humanistyczna). Zapaść ekonomiczna II. poł. lat 70. skłoniła fotografów do dokumentowania pogarszających się warunków życia. Przełom lat 70. i 80. to czas dyskusji nt. zdolności fotografii do obiektywnego przedstawiania rzeczywistości w warunkach cenzury i propagandy sukcesu. Dyskutowane były też jakości wizualne fotografii społecznej i możliwość jej przynależności do sztuki. Jak piszą Gil Pasternak i Marta Ziętkiewicz to właśnie dyskusje lat 70. ukształtowały Aleksandrę Garlicką, ich zaangażowaną uczestniczkę, która w 1985 zorganizowała w CBWA Zachęta wystawę *Fotografia chłopów polskich* (vide przypis 38). Vide inter alia G. Pasternak, M. Ziętkiewicz, op. cit., K. Dworniczak, *Fotografia reportażowa*

- a strategię oporu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2022, nr 25, s. 97–108, A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987. Z powodu ograniczeń miejsca sygnalizuję więc tutaj jedynie ewentualną wartość zestawienia *Trupa babki* z pracami przedstawicieli polskiej fotografii dokumentalnej, takimi jak Jerzy Lewczyński, Janina Mierzecka czy Zofia Rydet. ↵
68. Uwaga nt. drugiego zdjęcia z cyklu: wg Bartosza Flaka portrety post mortem nie ujmują tylko i wyłącznie twarzy zmarłego, ale przyjmują nieco szerszy kadr. Vide idem, *Ciała z papieru*, op. cit., s. 59. Wobec portretu Reginy z *Trupa babki* jest to jednak moim zdaniem różnica zbyt subtelna, by uznać ją za przekroczenie kanonu. Różnicą wobec kanonu są: niezastłonięty telewizor, brak świętego obrazu i kwiatów, vide A. Pietrzyk, op. cit., s. 542. ↵
69. Słowo *artyzm* uważam w tym przypadku za najzręczniejsze, jako opisujące właściwość danego obiektu do bycia dziełem sztuki. Dla potrzeb analizy sztuki współczesnej zasadne wydaje się myślenie o *artyzmie* również jako o synonimie „współczynnika sztuki” w rozumieniu Stephana Wrighta (vide idem, *W stronę leksykonu użytkownika*, w: „Format P #9”, s. 31–32) – takie rozszerzenie znaczenia tego słowa nie narusza pozycji tradycyjnie rozumianego *piękna* jako kategorii wciąż analizowanej w dziełach sztuki, a jednocześnie wzbogaca je o aspekt krytyczny, czyli biorący pod uwagę analizę budowaną na szerokim tle kontekstów społecznych oraz wzajemnych odniesień powstających w polu sztuki. ↵
70. W tym przypadku, na ewentualny zarzut o zbyt daleko posuniętą interpretację, wskazałbym na pozostałe, odrzucone przez Liberę *szkice* z wspomnianych już materiałów roboczych do *Trupa babki* – wszystkie trzy to klasyczne kadry: dwa z nich ukazują twarz, a ostatnie tors Reginy od kolan w górę w widoku od strony stóp. Decyzja o włączeniu do *Trupa babki* ujęcia samych nóg Reginy jest w pełni świadomym gestem artystycznym, który pominął bardziej konwencjonalne możliwości dopełnienia cyklu. ↵
71. T. Ferenc, op. cit., s. 109. ↵
72. St. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997, s. 207. ↵
73. Ibidem, s. 208, za: Ph. Ariés, *Człowiek i śmierć*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 235. ↵
74. Albo, w przypadku portretów grupowych, patrzymy na ludzi stojących wokół trumny i zapatrzonych w leżące w niej ciało. Vide B. Flak, *Chłopski...*, op. cit., s. 197. ↵
75. Dla historii mówionej kluczowe jest to, *jak* ludzie mówią. Moment transkrypcji wywiadu jest pierwszym krokiem interpretacyjnym zebranego materiału. Spisany tekst ma jak najwierniej oddawać przebieg wywiadu z wszystkimi parajęzykowymi elementami komunikacji oraz jej okolicznościami. Transkrypcja wywiadu ma przekazywać nie tylko treść rozmowy, ale też wszystkie towarzyszące jej emocje, wyrażane np. w tonie głosu czy westchnięciach. Taki

- tekst różni się więc zasadniczo od tradycyjnego tekstu pisanego rządzonego przez zasady ortografii i interpunkcji. W pracy nad transkrypcją wywiadu ze Zbigniewem Liberą trzymałem się zasad Gaila Jeffersona. Vide K. Koźmierska, K. Waniek, *Autobiograficzny wywiad narracyjny...*, op. cit., s. 63–65 oraz przypisy 21–23 w niniejszym artykule. ↵
76. Na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Archiwum Zbigniewa Libery dostępne są następujące prace: *Śpiąca babka* (fotografia, 1984), *Regina G.* (fotografia, 1984), *bez tytułu (Babka)* (fotografia, 1984), *Trup babki* (fotografie, 1986), *Obrzędy intymne* (film, 1984), *Obrzędy intymne – plansza* (kolaż, 1986), *Perseweracja mistyczna* (film, 1984). ↵
77. Vide inter alia M. Hekselman, *Obscena praktyk opiekuńczych*, loc. cit. ↵
78. Ibidem, s. 51. ↵
79. Wiązanie zwłok z pasywnością jest dla współczesnych studiów nad martwym ciałem (jako ośrodkiem niekończących się procesów biologicznych) w pewien sposób anachroniczne (vide E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, loc. cit.). Tę kwestię można by rozważyć analizując znaczenia słowa *trup*: dla nazwy cyklu Zbigniew Libera wybrał bowiem słowo nacechowane pejoratywnie, mimo że w języku polskim istnieje neutralny jego synonim – *zwłoki*. W artykule posługuję się za Domańską pojęciem *martwe ciało*, vide przypis 32. Możliwość przeprowadzenia takiej analizy, z uwagi na długość artykułu, jestem zmuszony jedynie zasygnalizować. ↵
80. „[...] używałem kamery, tak, używałem kamery, a później yyy nawet zrobiłem wiele zdjęć w taki sposób, że właśnie prze/ jakby przefotografowywałem z monitora coś, bo podobał mi się ten/ taka grafizacja obrazu takiego z punktów się składającego i tak dalej yyy miałem kamerę Panasonic w systemie NTSC, czyli kompletnie niepasującą do niczego, co tutaj było, bo tutaj był system SECAM yyy no a wcześniej był jeszcze inny, zapomniałem, jak on się nazywał, taki radziecki system był yyy a SECAM to był system yyy PAL, nie, SECAM to był właśnie ten rosyjski, a PAL to był system zachodnioeuropejski, a ja miałem NTSC... no i w związku z tym musiałem mieć cały sprzęt do tego yyy swój, znaczy telewizor w systemie NTSC, NTSC to ma Stany Zjednoczone, Japonia, Australia, okej yyy złośliwcy mówią, że NTSC tłumaczy się jako never the same colour ((śmiech)) no miałem swój telewizor/ telewizor i dwa magnetowidy, mogłem montować na przykład sobie coś tak na chama, bo żadnego miksera nie miałem, ale tak na chama mogłem montować tak jest zmontowany ten film yyy *Obrzędy intymne*, nie? no po prostu tak yyy na chama, a co mi się tam coś to przewijanie, no paski i tak dalej, to wszystko taki archaiczny sprzęt bardzo podstawowy i prymitywny, ale który fajnie pokazuje, czym jest wideo i/ i nie udaje filmu hmmm i pokazuje taką yyy mieliśmy/ określa czas, bo to medium jest tylko/ pokazuje, w jakim czasie to było, określa czas bardzo mocno i yyy i też taką ulotność tego wszystkiego taką...” za: Z. Libera w przywoływanym już wielokrotnie wywiadzie. ↵

81. M. Hekselman, loc. cit. ↩
82. Niemi, czyli w tym wypadku pozbawieni możliwości uczestniczenia w dyskursie. Niewydolność konstruowanych przez Fraser *subaltern counterpublics* („kontrpubliczności podporządkowanych innych” lub „kontr-sfer publicznych podporządkowanych innych”, tłum. za: E. Majewska „Solidarność” i solidarność w perspektywie feministycznej: od post-mieszczarskiej sfery publicznej do solidarności globalnej, „Etyka” 2014, t. 48, s. 43–57., vide przypis nr 60 cytowanej pracy Marty Hekselman) polega według Hekselman na inherentnej dla nich dyskursywności, w której nie każdy wykluczony podmiot może jednak wziąć udział. Vide ibidem, s. 61–63. ↩
83. Ibidem, s. 46. ↩
84. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Karakter, Kraków 2010, s. 17, za: M. Hekselman, op. cit., s. 46. ↩
85. M. Hekselman, op. cit., s. 47. ↩
86. Ibidem, s. 48. ↩
87. „Obecność [...] zwłok oznacza dla mnie ostateczny kres wszelkiego dialogu. Vide L. V. Thomas, „Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość”, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. J. Skrunda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 167. ↩
88. St. Rosiek, op. cit., s. 129. ↩
89. Ibidem, s. 274. ↩
90. Ibidem, s. 197. ↩
91. R. Barthes, op. cit., s. 141. ↩
92. Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 158, za: T. Ferenc, op. cit., s. 114. ↩

Kacper Greń

Artysta-badacz i projektant. Absolwent Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (2021) oraz Wydziału Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2024). Obecnie student Wydziału Sztuki Mediów stołecznej ASP i stały współpracownik Fundacji Bęc Zmiana. Tak w działalności artystycznej jak

i naukowej interesuje go historiografia oraz odkrywanie ulotnych znaczeń, tkwiących w pomijanych na co dzień przedmiotach i dziełach sztuki. Brał udział w konferencji *Proszę o przyjęcie mnie... Studentki żydowskie przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* (23 maja 2024, ASP w Warszawie). Swoje prace pokazywał na wystawach m.in. w Stroboskop Art Space w Warszawie czy Galerii Labirynt w Lublinie.

ISSN 2956-4158