

FOTOGRAFIA CZY
ANTYFOTOGRAFIA?

Redakcja
Krzysztof Jurecki

FOTOGRAFIA CZY ANTYFOTOGRAFIA?

MATERIAŁY Z SYMPOZJUM NAUKOWEGO 18 i 19 CZERWCA 2019 ROKU,
ZORGANIZOWANEGO PRZEZ MUZEUM W GLIWICACH

Spis treści

Krzysztof Jurecki Kilka refleksji na temat sympozjum w Muzeum w Gliwicach	6
Elżbieta Hak Między słowem a obrazem. Dorobek literacko-artystyczny Zdzisława Beksińskiego	18
Krzysztof Jurecki Między konstrukttywizmem a surrealizmem. Zestawy Zdzisława Beksińskiego z lat 1958–1959	38
Weronika Kobylińska-Bunsch Awangardowy bunt czy powojenny egzystencjalizm? O specyfice fotograficznego antyportretu na przykładzie twórczości Zdzisława Beksińskiego	58
Olga Ptak Różnić się pięknie i mocno. Przyjacielskie i artystyczne spory Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego na podstawie ich korespondencji z lat 1958–1998	80
Elżbieta Łubowicz Tekst jako obraz i jako dokument w fotografii Jerzego Lewczyńskiego	90
Henryk Kuś Wobec Nieznanego – wątki religijne w twórczości Jerzego Lewczyńskiego	102

Adam Mazur	
Ciało fotografii. Kobiety i fotografia Jerzego Lewczyńskiego	112
Tomasz Szerszeń	
Jerzy Lewczyński jako historyk	130
Marek Janczyk	
Inicjowanie refleksji wobec kryzysu człowieka drugiej połowy XX wieku w twórczości Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa	142
Adam Sobota	
Beksiński–Lewczyński–Schlabs i koncepcje nowoczesności	156
Dorota Łuczak	
Wobec materii fotograficznej. O fotogramach Bronisława Schlabsa raz jeszcze	174
Indeks osób	188

KRZYSZTOF JURECKI

**Kilka refleksji
na temat sympozjum
w Muzeum w Gliwicach**

Wspólnie z dyrektorem Muzeum w Gliwicach Grzegorzem Krawczykiem do sympozjum pt. *Fotografia czy antyfotografia* zaprosiliśmy specjalistów zainteresowanych historią fotografii polskiej lat 50. XX wieku. Sympozjum towarzyszyło wystawie *Fotografia czy antyfotografia? Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs – 60-lecie Pokazu zamkniętego* (10.05–5.07.2019). Historia polskiej fotografii lat 50. wydaje się obszarem określonym badawczo, gdzie realizm socjalistyczny po 1956 roku ustąpił miejsca nowoczesnemu reportażowi oraz tradycji awangardowej, która zdominowała dyskurs artystyczny fotografii. Z wielu powodów właśnie odbudowująca się bardzo szybko awangarda, reprezentująca kilka nurtów: tradycję surrealizmu i ekspresjonizmu, abstrakcję wywodzącą się z Bauhausu, dokument o tematyce miasta, wykazująca związki z informelem i filmem eksperymentalnym jest najciekawszym zjawiskiem wizualnym drugiej połowy lat 50. Sesja nie podjęła tak szerokiego spectrum z tej dekady.

Swoje rozważania skupiliśmy wokół kilku postaci należących do nieformalnej grupy działającej w składzie: Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński i Bronisław Schlabs. Wiele wystąpień podjęło problem *Pokazu zamkniętego* – słynnej już *Antyfotografii*, która, jak sądzę, znajdzie swoje miejsce w podręcznikach dotyczących polskiej sztuki po II wojnie światowej, będąc jednym z najważniejszych dokonań z zakresu pogranicza sztuki awangardowej, o autonomicznym charakterze, choć w metaforycznych pracach Beksińskiego i Lewczyńskiego w niedosłowny sposób komentująca i krytykująca ówczesne dziedzictwo Polski Ludowej. Pojęcie metafory jest jednym z kluczowych zagadnień dla zrozumienia całej sztuki wizualnej tego okresu¹.

¹ Por. R. Stanisławski, *Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika*, BWA, Sopot 1962 (kat. wyst.).

Co nowego pojawiło się na sympozjum?

Słowo wstępne należało do dyrektora Muzeum w Gliwicach Grzegorza Krawczyka, który w rocznicę sześćdziesięciolecia *Antyfotografii* zainicjował wystawę, a także był pomysłodawcą sympozjum. Należy podkreślić, że w tym miejscu – w Muzeum w Gliwicach – w 2011 roku odbyła się ważna dla Lewczyńskiego monograficzna wystawa pt. *Jerzy Lewczyński. Oczyszczenie*.

Pierwszy tekst pt. *Między słowem a obrazem. Dorobek literacko-artystyczny Zdzisława Beksińskiego* wygłosiła Elżbieta Hak. Przedmiotem analizy były próby literackie Beksińskiego z lat 1963–1965, w których oczywiście można doszukać się analogii do jego zakończonej w 1960 roku twórczości fotograficznej. Kolejne analogie Hak wskazała w uprawianej na początku lat 60. twórczości rysunkowej i malarskiej. Można je dostrzec także w jego rzeźbach, wciąż czekających na analizę, np. w relacji do takich wielkich twórców jak Henry Moore. Na pewno literatura nie była dla sanockiego artysty tylko zabawą, ale modernistyczną próbą rozszerzenia swego spectrum artystycznego wpisującego się w wątek pochodzących z tradycji romantyzmu fantastycznych opowiadań Edgara Allana Poe. Literackie próby Beksińskiego, ostatecznie nieudane, pozostały nieukończone. Nie ukazały się drukiem za jego życia. Należy je traktować podobnie jak inne jego eksperymenty: muzyczne, świetlne (Galeria Krzysztofory w Krakowie), które nie zostały zrealizowane. Z drugiej strony jednak opowiadania świadczą o dużym talencie Beksińskiego i pozwalają lepiej poznać jego wewnętrzny świat imaginacji, łączący się z tradycją symbolizmu – literackiego i malarskiego – oraz surrealizmu. Opowiadanie *Ból głowy III*, jak analizowała Hak, poświęcone zostało zniszczonej lalce będącej przedmiotem eksploracji fotograficznych Beksińskiego wywodzących się z introwertycznej i głęboko symbolicznej twórczości Marka Piaseckiego, dla którego był to bardzo skomplikowany problem różnorodnej w charakterze kobiecości, nieustannie niszczonej, degradowanej i zniewalanej, mającej swoje źródła w jego prywatnym życiu.

W drugim referacie, *Między konstruktywizmem a surrealizmem. Zestawy Zdzisława Beksińskiego z lat 1958–1959*, starałem się zanalizować ostatnie i – moim zdaniem – najważniejsze fotograficzne prace Beksińskiego, jakimi są niezrealizowane projekty o charakterze kolażu i fotokolażu ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku oraz kolekcji Anny i Piotra Dmochowskich z Paryża i przede wszystkim kilkanaście wykonanych zestawów z lat 1958/1959, w których ostatecznie twórca postanowił rozwiązać problem artystyczności fotografii, a właściwie pokazać drogę wyjścia z kryzysu, w jakim się znalazła. Wykorzystał do tego teorię montażu konstruktywistycznego oraz uprawiany

wcześniej styl ekspresjonistyczno-surrealistyczny, zastosowany jednak w odmienny sposób niż u nadrealistów w okresie międzywojennym, jak i powojennym oraz w kręgu fotografii subiektywnej w końcu lat 50. Dlatego te wyjątkowe realizacje powinny znaleźć swoje miejsce w historii fotografii światowej oraz, co może wydawać się zaskakującą konkluzją, są najważniejszym jego dokonaniem.

W kolejnym tekście pt. *Awangardowy bunt czy powojenny egzystencjalizm? O specyficie fotograficznego antyportretu na przykładzie twórczości Zdzisława Beksińskiego* Weronika Kobylińska-Bunsch zarysowała bardzo szeroki charakter twórczości artysty na tle polskiej fotografii oraz fotografii subiektywnej lat 50.² Zwróciła uwagę, „że u sanockiego artysty raczej uwydatnia się potrzeba przepracowania uniwersalnych doświadczeń ludzkich, z którymi to musiało zmierzyć się całe pokolenie artystów powojennych” (s. 77). Osobiście interpretuję jego ówczesne eksperymenty w zakresie fotografii jako radykalny awangardyzm doprowadzony do skrajności, jakiej nie było w sztuce światowej. Z wybranej drogi nie było już jednak odwrotu. Można było tylko zmienić medium i w nim na nowo rozwijać zainicjowane w fotografii problemy, ale już bez wcześniejszego radykalizmu. Ciekawym zagadnieniem podjętym przez autorkę jest problem, czy była to koncepcja fotografii subiektywnej czy antyportret, w którego interpretacji podążyła za analizami Wiesława Banacha. W przypadku Beksińskiego mamy do czynienia zarówno z twórczością portretową, jak i antyportretem, co było typowe w zakresie sztuki modernistycznej w fotografii (np. Man Ray), ale i malarstwie (Pablo Picasso). W ramach nawiązania zarówno do tradycji surrealizmu, jak i w mniejszym stopniu konstruktywizmu na trzech wystawach fotografii subiektywnej w Niemczech pokazano także antyportret, ale najważniejsze okazały się poszukiwania strukturalne z dominującymi formami abstrakcyjnymi, oczywiście realizowane pod presją ówczesnego malarstwa amerykańskiego i francuskiego. I jeszcze jedna istotna sprawa: w 1958 roku to Schlabs nawiązał kontakt ze Steinertem, a nie odwrotnie, jak napisała Kobylińska-Bunsch³.

Olga Ptak nie jest historykiem sztuki, ale jak nikt inny zna relacje i kontakty między Beksińskim i Lewczyńskim oraz gronem ich rodziny i znajomych, co przedstawiła w tekście odczytanym przez dyrektora Krawczyka pt. *Różnić się*

² Opublikowany referat nosił nieznacznie inny tytuł, *Awangardowy bunt czy powojenny egzystencjalizm? O specyficie fotograficznego antyportretu*, i w ogólny sposób analizował sztukę modernistyczną. Tutaj podsumowuję oczywiście przysłany referat.

³ Pisałem o tym m.in. w tekście *Czy istniała polska fotografia subiektywna* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Warszawa 1988, s. 29 (biuletyn ZPAF-u).

pięknie i mocno – przyjacielskie i artystyczne spory Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego na podstawie ich korespondencji z lat 1958–1998. Tekst pokazał nie tylko przyjacielskie kontakty, żarliwość zawartą w korespondencji, ale także wniknął w realność Polski lat 50. Czasem ukazywał wzajemne drobne złośliwości, ale w rezultacie udowodnił, że zarówno Beksiński, jak i Lewczyński postępowali w sposób metodyczny i racjonalny, programując swój dyskurs artystyczny i całkowicie panując nad formą artystycznej wypowiedzi.

Elżbieta Łubowicz jest m.in. specjalistką w zakresie sztuki konceptualnej, była też kuratorką ważnej wystawy prac Lewczyńskiego pt. *Jerzy Lewczyński. Fotografie* prezentowanej w 2001 roku w BWA we Wrocławiu. W artykule *Tekst jako obraz i jako dokument w fotografii Jerzego Lewczyńskiego* autorka zastanawia się nad problemem jego twórczości, w tym przede wszystkim związkami z poezją wizualną. Słusznie sięgnęła w swych rozważaniach do osiągnięć awangardowej czechosłowackiej grupy Devětsil z okresu międzywojennego i działającego od końca lat 30. XX wieku po lata 90. Jiříego Koláři – postaci światowego formatu w zakresie poezji i kolażu. Autorka zanalizowała pod względem semantycznym dwa zestawy bez tytułu Lewczyńskiego pokazane na *Antyfotografii*, nie zaliczając ich ostatecznie ani do poezji konkretnej, ani do poezji wizualnej. Są one kluczowe dla zrozumienia radykalnej postawy artysty z tych lat, o czym też wielokrotnie pisałem. Łubowicz zwróciła uwagę na ich składnik intermedialności i ostatecznie zaproponowała określenie „fotografia pojęciowa” analogicznie do „sztuki pojęciowej”. Sięgnęła do koncepcji teoretycznej z lat 60. Jerzego Ludwińskiego, jednego z najważniejszych polskich krytyków i teoretyków sztuki związanych z ideą sztuki pojęciowej. Z konkluzją tego interesującego tekstu należy się zgodzić: „»Fotografia pojęciowa« to termin, który bardzo dobrze przylegałby do opisu prekursorskich w formie wobec konceptualizmu, ale nie tożsamy z nim dzieł Jerzego Lewczyńskiego” (s. 100).

Kolejnym prelegentem był Henryk Kuś, który znał Jerzego Lewczyńskiego od lat 80. W swoim programie badawczym poszukuje istotnych wartości z pozycji filozofii fenomenologicznej i tradycji chrześcijańskiej. *Wobec Nieznanego – wątki religijne w twórczości Jerzego Lewczyńskiego* są właśnie takim badaniem części spuścizny artystycznej, ale jak go ocenić w obliczu np. badań medialnych czy wynikających z tradycji awangardowych? Oczywiście aspekt religijny, akcentujący poprzez dziesięciolecia symbol krzyża, był istotny w twórczości gliwickiego artysty, ale jakie zajmuje miejsce w całej twórczości? Odpowiedź wydaje się jednak prosta. Udzielił jej sam artysta, publikując istotny teoretycznie tekst *Między Bogiem a prawdą*, a Kuś słusznie umieścił jego dorobek artystyczny w panteonie dokonań takich twórców, jak Zofia Rydet



Jerzy Lewczyński, *Rogatywka*, z cyklu *Głowy wawelskie*,
1950/60, fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,2 × 20,8 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

i Andrzej Różycki⁴. W tej samej grupie można jeszcze wskazać Stanisława Wosia, a z żyjących – Zbigniewa Treppę i Karolinę Aszyk. Należy też pamiętać, że Lewczyński był twórcą bardzo tolerancyjnym i otwartym nawet na skandal, by wymienić jego aprobatę dadaistycznych działań grupy Łódź Kaliska, jakie miały miejsce w czasie wystawy i sympozjum *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w 1988 roku w Poznaniu.

Kolejny dzień sympozjum (20.06.2019) rozpoczął referat Adama Mazura *Ciało fotografii. Kobiety i fotografia Jerzego Lewczyńskiego*, który w odróżnieniu od Kusia analizował aspekt erotyzmu i fascynacji kobiecością. Jeden temat uzupełniał drugi, gdyż erotyka nie stoi w sprzeczności z religijnością. Mazur napisał: „Kobiety młode i stare, piękne i przeciętnej urody, matki z dziećmi, robotnice w pracy, seksualne obiekty pożądania znalezione na negatywach w Nowym Jorku i studyjne portrety znalezione na strychu w Sanoku. Lewczyński sublimuje pożądanie, nadając kobiecości formy niemal abstrakcyjne, na innych zdjęciach pozostając blisko rzeczywistości” (s. 113). Byłbym jednak bardzo ostrożny w porównywaniu postawy Lewczyńskiego do takich kontrowersyjnych artystów, jak Boris Michajłow. Tekst Mazura analizuje figurę kobiecości, w tym słynny *Tryptyk znaleziony na strychu*, odwołując się także do badań bardzo ważnego krytyka sztuki Jerzego Buszy, który zaprzyjaźniony był z artystyczną bohemą, w tym oczywiście z Lewczyńskim. Mazur analizie poddał także inną koncepcję gliwickiego artysty – fotografię naiwną w nawiązaniu do badań Adama Soboty. Interesujący tekst kończy konkluzja: „Wielobranżowa hurtownia z towarami Lewczyńskiego szczególnie chętnie odwiedzana jest przez kobiety, które z przyjemnością wita i z uwielbieniem adoruje właściciel kramu” (s. 128).

Zabrakło na sympozjum w Gliwicach Wojciecha Nowickiego. Nie usłyszeliśmy jego tekstu *Rozkwitanie Jerzego Lewczyńskiego*. Szkoda, gdyż moglibyśmy poznać innego rodzaju badania, bardziej literackie, jakie prezentuje w swojej działalności krytyczno-kuratorskiej Nowicki.

Tekst Tomasza Szerszenia *Jerzy Lewczyński jako historyk* w bardzo precyzyjny sposób zarysował postawę artysty, który już w latach 60., a może i wcześniej, interesował się nie tylko historią, ale i jej programem urzeczywistnionym w metodzie pracy artystycznej od 1979 roku. Szerszeń przywołał

⁴ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą* [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2005. Tekst ten wykorzystuje kilka wcześniejszych pisanych do różnych katalogów. Należy do jednych z najważniejszych, jakie napisali polscy fotografowie w XX wieku. Występuje w nim m.in. ważne pytanie religijne, ale wynikające z praktyki fotograficznej: „Czy pamięć może być modlitwą?” (s. 12).

pojęcie „historiografii laickiej” (Denis Hollier) z działaniami na granicy „badania” i „kreacji artystycznej”, co określił mianem „twórczego kłusownictwa”. Lewczyński był też historykiem, który badał okruchy przeszłości, o czym świadczą chociażby jego dwa zestawy bez tytułu z *Pokazu zamkniętego*. Szerszeń zanalizował, podobnie jak wcześniej w swym tekście Mazur, problem „zdjęcia wykonanego w Auschwitz przez więźniów z oddziału Sonderkommando i przedstawiającego grozę ostatnich momentów w obozie zagłady – zdjęcia, które Lewczyński dość dowolnie (i świadomie) zdekontekstualizował i strywializował” (s. 133). W czasie dyskusji na sympozjum zwróciłem uwagę – na podstawie wcześniejszych rozmów z Lewczyńskim – że artysta chciał poprzez powiększenie twarzy jednej z kobiet dotrzeć do identyfikacji nieostro przedstawionej postaci. Nie interesowała go estetyzacja, lecz dotarcie do określonego bytu ludzkiego, który można odkryć. Czy zdjęcie z Auschwitz strywializował? W mojej ocenie – nie, ale jego działalność w ramach archeologii fotografii często balansowała na cienkiej linii prawdomówności i powagi. W bardzo ciekawym tekście Szerszenia analizie poddane zostały kolejne fotografie, w tym *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, trafnie uzupełnione cytatami z Waltera Benjamina, dla którego histografia była bardzo ważnym problemem. W tej laickiej historii istotną rolę pełni, jak pisał Szerszeń, „Zagłada polskich Żydów i żydowskie dziedzictwo [które] są bardzo ważnym i ciągle nie w pełni opisanym tematem nawiedzającym Jerzego Lewczyńskiego” (s. 136). Należy się z tym zgodzić i do tej problematyki można dodać fotografowane w latach 60. zdjęcia m.in. kirkutu w Lesku, który wszedł do cyklu *Cimiteria*, jednego z najistotniejszych w dokonaniach Lewczyńskiego, pokazywanego m.in. na monograficznej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2005 roku.

Natomiast Marek Janczyk, który dobrze znał Lewczyńskiego, zaprezentował tekst o filozoficznym potencjale pt. *Inicjowanie refleksji wobec kryzysu człowieka drugiej połowy XX wieku w twórczości Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa*. W interesujący sposób zanalizował wątek dwudziestowiecznej filozofii związanej z kryzysem człowieczeństwa, odwołując się do różnych postaw filozoficznych, np. Martina Bubera, Maxa Horkheimera czy Theodora W. Adorna i Lwa Szestowa. Z pewnością jest to słuszna droga do zrozumienia postawy trójki autorów, zwłaszcza Lewczyńskiego. Najtrudniej w tym przypadku analizować abstrakcje Schlabsa, które epatują gwałtownością gestu, ale trudno odpowiedzieć, jakie konkretne idee w znaczeniu filozoficznym się za nimi skrywały. Chyba przede wszystkim autonomia i wiara w modernistyczny i zarazem humanistyczny przekaz „silnej” sztuki abstrakcyjnej. Interesujący jest wątek filozoficzny tekstu Janczyka, który dobitnie stwierdził, „iż w pokartezjańskiej tradycji doszło

do całkowitej dekompozycji ludzkiej podmiotowości. Człowiek nie jest już zatem podmiotem i centrum swojego istnienia, lecz kimś (a może nawet czymś) przygodnym, peryferyjnym, znikającym, iluzorycznym, uwarunkowanym, a nawet determinowanym przez czynniki znajdujące się w nim samym lub w świecie” (s. 151). Autor słusznie podkreślił określony dyskurs stosowanej przez nich strategii: „[...] wymienieni artyści wyrzekają się ideologicznego i realistycznego użycia fotografii jako narzędzia bezkrytycznie utożsamianego z identyfikacją rzeczywistości” (s. 154). Można powiedzieć, że uciekając od dosłowności reportażu i dokumentu fotograficznego, Beksiński, a przede wszystkim Lewczyński, używał nowoczesnej metafory.

Adam Sobota w tekście *Beksiński–Lewczyński–Schlabs i koncepcje nowoczesności* w syntetyczny sposób omówił na tle politycznym i historii awangardy, w tym fotografii subiektywnej, ich związki z nowoczesnością będącą kluczowym pojęciem dla zrozumienia sztuki XX wieku. Ważne są cytaty z listów, którymi posłużył się Sobota, zwłaszcza kwestionujące przez Beksińskiego pojęcie fotografii-sztuki oraz fragmenty niepublikowanych wywiadów, jakie przeprowadził w 1993 roku w ramach przygotowań do bardzo ważnej ekspozycji *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993), stanowiącej do dziś podstawowe źródło informacji na temat *Antyfotografii*. Autor słusznie podkreślił pesymizm ich postawy, który nie był typowy dla dialektyki awangardowej: „Mimo odwołań do tradycji awangardowej omawiani tu artyści nie podzielali właściwego dla niej optymizmu i wiary w postęp. W nowoczesności fascynował ich raczej fenomen trwania pomimo znamion upadku i tragedii. Piętno destrukcji najmocniej daje o sobie znać w dziełach Zdzisława Beksińskiego” (s. 170).

Dorota Łuczak kilka razy zajmowała się twórczością Schlabsa, publikując o nim teksty. W referacie *Wobec materii fotograficznej. O fotogramach Bronisława Schlabsa raz jeszcze* po raz kolejny próbowała przybliżyć się do abstrakcyjnych fotogramów tego artysty, mającego w końcu lat 50. bardzo duże rozeznanie w fotografii światowej. Nawiązał najpierw kontakty z Ottonem Steinertem, a potem z Edwardem Steichenem. Z pełną determinacją włączył się w idee twórczości informel oraz malarstwa materii. W czasie dyskusji spytałem prelegentkę, dlaczego w swym tekście nie zanalizowała twórczości malarskiej Schlabsa, który w ocenie Janusza Boguckiego z lat 50. oraz Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego⁵ należał wraz ze Zdzisławem Beksińskim do pionierów

⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, wyd. II, poprawione i poszerzone, Warszawa 1978, s. 310. Taką próbę analizy fotografii i malarstwa



Bronisław Schlabs, *Fotogram 10/57*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna

tęgo rodzaju twórczości. Sadzę, że właściwa analiza jego twórczości malarzkiej, podobnie jak Beksińskiego z tego czasu w relacji do fotografii, jest konieczna. Malarstwo Schlabsa zostało zapomniane, a duży katalog *Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952–1995* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2004) nie wyjaśnił tej kwestii. Czy *Fotogramy* Schlabsa z końca lat 50. były formą Innego, nieakceptowanego, jak interpretuje to autorka za Karoliną Ziębińską-Lewandowską? Jestem przekonany, że nie, gdyż abstrakcja bardzo szybko, bo już około 1959 roku, zaakceptowana została przez szerokie kręgi amatorów. Dlatego Lewczyński i Beksiński wykonali w tym czasie niewiele prac abstrakcyjnych, ponieważ wiedzieli, że taki typ twórczości szybko się upowszechni i jest zbyt łatwy w realizacji. Dla awangardy akceptacja i upowszechnianie oznacza jej koniec. Oczywiście prace Schlabsa były gestem subwersywnym, ale bardzo krótko. Nie potrafił on, w przeciwstawieństwie do Marka Piaseckiego czy przede wszystkim do Andrzeja Pawłowskiego, stworzyć określonej metody związanej z własną teorią sztuki.

Znaczenie sympozjum

Za kilka czy kilkanaście lat przekonamy się, czy teksty zawarte w wydawnictwie po sympozjum będą cytowane i czy staną się odniesieniem do kolejnych reinterpretacji w niełatwym temacie antyfotografii, której znaczenie, moim zdaniem, będzie rosło wraz z badaniami na temat modernizmu i postmodernizmu oraz ustaleniem ich jakże płynnych granic.

Sympozjum i opublikowane materiały są też poniekąd zachętą i wyzwaniem dla polskich muzeów posiadających najważniejsze kolekcje fotograficzne (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Fotografii w Krakowie) oraz dla uniwersytetów i ASP do podjęcia badań historii i współczesności fotografii polskiej, gdyż takich profesjonalnych sympozjów wciąż brakuje. Stanowią one oczywiście podstawę do opracowania kolejnych – w tym syntetycznych i całościowych – historii.

Co dało sympozjum? Pokazało twórczość głównie Beksińskiego i Lewczyńskiego w różnych, czasem przeciwstawnych wizjach i w konsekwencji interpretacjach (Henryk Kuś i Adam Mazur). Zarysowało też nowy wątek związku literatury i sztuk wizualnych (Elżbieta Hak), kryzysu wartości i człowieczeństwa

Schlabsa podjąłem w tekście *Bronisław Schlabs. Abstrakcja jako jedyna formuła nowoczesności* [w:] „Artluk” 2018, nr 3, zwł. s. 73 i 74.

(Marek Janczyk, Tomasz Szerszeń). Przedstawiony został szeroki kontekst polskiego modernizmu (Adam Sobota) na tle portretu i przede wszystkim antyportretu fotograficznego (Weronika Bunsch-Kobylińska). Elżbieta Łubowicz zanalizowała na nowo związki Lewczyńskiego z poezją wizualną w kontekście konceptualizmu lat 70., a Dorota Łuczak badała figurę Innego w *Fotogramach* Schlabsa. Natomiast ja starałem się dotrzeć do sfery surrealistycznej zbudowanej na kanwie teoretycznej konstrukttywizmu w niezwykłych, opartych na reprodukcjach i znalezionych antyartystycznych „szpejach” (określenie artysty) w zestawach Beksińskiego.

Bibliografia:

- Jurecki K., *Bronisław Schlabs. Abstrakcja jako jedyna formuła nowoczesności* [w:] „Artluk” 2018, nr 3.
- Jurecki K., *Czy istniała polska fotografia subiektywna* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Warszawa 1988 (biuletyn ZPAF-u).
- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, wyd. II, poprawione i poszerzone, Warszawa 1978.
- Lewczyński J., *Między Bogiem a prawdą* [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Wydawnictwo KROPKA, Września 2005.
- Stanisławski R., *Metafory. Malarstwo, rzeźba, grafika*, BWA, Sopot 1962 (kat. wyst.).

ELŻBIETA HAK

Między słowem a obrazem.

Dorobek literacko-artystyczny
Zdzisława Beksińskiego

*To sztuka rozpacz i nicości.
Sztuka niemożliwego szczęścia na ziemi...*¹

Piotr Dmochowski

Nazywany był samotnym artystą z Sanoka, a sam o sobie mówił, że nie potrafi współpracować z ludźmi...² Wiesław Banach w filmie pt. *Rok z Beksińskim* zrealizowanym w 2016 roku mówił: „nosił w sobie od dzieciństwa chyba taką mroczną zadumę związaną z przemijaniem”³. Problematyka przemijania stała się jego znakiem firmowym – widoczna w rysunkach, fotografii, malarstwie, rzeźbie, a przede wszystkim w dorobku literackim. Poszukiwał siebie i próbował swoich sił w różnych dziedzinach sztuki. Począwszy od rysunku, fotografii, reliefów, po próby literackie, o których Wiesław Banach pisał w następujący sposób: „W latach 1963–1965 powstały jego teksty literackie [...]. Na pewno były próbą sprawdzenia się w nowej dyscyplinie twórczości. Już z dystansu, na przełomie lat 70. i 80. minionego wieku, podczas pewnej dyskusji z zaprzyjaźnionym malarzem Tadeuszem Turkowskim Beksiński wspominał, że usiłował niegdyś pisać, i zastanawiał się wówczas, kim powinien zostać: malarzem czy pisarzem”⁴.

W Muzeum Historycznym w Sanoku znajdują się maszynopisy – jest ich około 300 stron, a Tomasz Chomiszcak pisał o nich następująco: „Może to niewiele – zaledwie objętość jednej powieści albo zbioru opowiadań. Ba, ale przecież te literackie próby to jednak dorobek nieoczekiwany, stanowiący

¹ P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanowice 1996, s. 171.

² W. Nowakowski, *Interview with Zdzisław Beksiński*, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=VAT4ZCn6hBQ&t=217s> [dostęp 10.02.2018].

³ Film *Rok z Beksińskim* zrealizowany na zlecenie Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie i Urzędu Miasta Częstochowy w 2016 roku, pomysł i realizacja Magdalena Fijołek, zdjęcia i montaż Adam Bednarski, <https://www.youtube.com/watch?v=uHbeo0rxNa8> [dostęp 14.02.2018].

⁴ W. Banach, „*Nadal szukać swojej drogi*”. *Zdzisław Beksiński – człowiek wielu talentów* [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, oprac. T. Chomiszcak, Olszanica 2016, s. 13.

„wartość dodaną” do znanego już portretu artysty w sile wieku. Nawet jeśli by potraktować jego pisanie tylko jako zabawę”⁵.

W tym krótkim, ale jakże owocnym epizodzie literackim powstały opowiadania, w których Zdzisław Beksiński prezentuje człowieka poszukującego swojego miejsca na ziemi, ale jednocześnie obnażonego ze wszystkich wad i obciążonego strachem przed przemijaniem. Wszechobecny mrok i zagadkowość prezentowanych miejsc są dowodem na wszechstronność artysty, który operując różnymi symbolami, znaczeniami i estetyką brzydoty, pozostawił materiał literacki wymagający naukowego opracowania. Stanisław Jaworski w książce pt. *Beksiński a kultura współczesna* pisał na temat dorobku literackiego Zdzisława Beksińskiego i zwrócił szczególną uwagę na dwa opowiadania – *Piasek* i *Śnieg* – w których wydarzenia ukazane zostały, jakby były reżyserowane lub fotografowane. Opowiadanie *Piasek* rozpoczyna się słowami: „Można to nazwać seansem filmowym. Może jest to przedstawienie telewizyjne. Pewne rzeczy widać i pewne rzeczy słyszać [...]”⁶.

W kręgu zainteresowań artysty szczególne miejsce zajmowała fotografia, zatem śmiało można stwierdzić, że w tekstach literackich widać specyficzne kadrowanie rzeczywistości. Stanisław Jaworski skupił swoją uwagę na tym wątku i opisał go w następujący sposób: „[...] jakaś scena jak fotografia, oglądana przez jakiegoś innego uczestnika wydarzeń tekstowych – choć i tego nie jesteśmy ostatecznie pewni. I te inne możliwości świata przesuwają się przed nami, trochę tak, jakby pojawiały się inne zdjęcia. Tak np. w *Piasku* – mowa o ludziach, którzy obserwują się nawzajem. Przedstawieni są właściwie raczej jak fotografie, motywy filmu czy telewizji. Widzimy to, jest nam pokazane, ale nie wiemy nic o postaciach, nie znamy ich nazwisk, wszystko więc jest/ było możliwe”⁷.

W *Śniegu* i *Piasku* nie brakuje kadrów, które się nieustannie przesuwają jak rolka kliszy, a pod względem gatunkowym uznawane są za zwyczajne opowiadania⁸. Tomasz Chomiszczak również nie pominął tej kwestii, uznając opisywane tutaj kadry za źródło najważniejszych informacji zawartych w opowiadaniu, ale zaznaczył, że są one ograniczone i zawężają perspektywę

⁵ T. Chomiszczak, *Zdzisław Beksiński: jak (nie) zostałem pisarzem* [w:] „Konspekt” 2015, nr 2 (55), s. 20.

⁶ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 142.

⁷ S. Jaworski, *Przeżyć życie w wyobraźni* [w:] *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, J. Mazur-Fedak, R. Gadamska-Serafin, Sanok 2014, s. 35.

⁸ *Ibidem*, s. 36.

widzenia⁹. Jaworski natomiast w analizie wspominał o roli obserwatora, która jest istotna, ponieważ dzięki niemu poznajemy relacje wszystkich wydarzeń¹⁰. Jednak jego postać jest zagadkowa, bo czytelnik nie dowiaduje się, kim on jest, a sam Jaworski stwierdza, że jego obecność jest tylko zasygnalizowana, argumentując: „Jeśli płatki śniegu roztapiają się »w zetknięciu z kołnierzem palta«, to sygnalizowana jest czyjaś obecność, właśnie w płaszczu z kołnierzem. Więcej właściwie się nie dowiemy”¹¹.

Nie brakuje w wizji literackiej Beksińskiego świata natury, w którym ogród pełni określoną funkcję, ponieważ jest miejscem, „gdzie leżą zmarli”¹². Jednak Tomasz Chomiszczak zauważył, że mamy do czynienia z narratorem zapuszczającym się w „gąszcz na poły sennych wspomnień o dawnym przydomowym ogrodzie...”¹³. Występuje w nim połączenie mroku ze światłem, a tory pamięci są tylko częścią „czarnego sufitu”, podobnego do szuflady: „Tam daleko, w zupełnej głębi, w ciemności – pali się światło. Są Zaduszki i cmentarz jest zupełnie pusty, jestem tylko ja i to jedno światło, którego odbłaski pełzną podniebieniami liści. Światło pali się wewnątrz, w zagłębieniu zapadniętego grobu, który znajduje się w ogrodzie”¹⁴.

Z mrokiem mamy do czynienia w opowiadaniu *Ręka*, w którym główny bohater istnieje, ale jego istnienie określane jest jako „czerni wiecznej nocy”¹⁵. Zanim jednak czytelnik dowie się o istnieniu głównego bohatera, musi postawić pewną hipotezę, która jest tylko domniemaniem istnienia postaci: „Określenie »on przebywa«, »on mieszka«, a nawet określenie »on znajduje się« byłoby zawsze zbyt dokładne, nie dając równocześnie żadnego pojęcia o tym, kim jest »on«, o ile w ogóle »jest«, to znaczy o ile można całość jego istnienia nazwać słowem »jest«. Założmy, że jest niewidomy od urodzenia i szczególny przypadek sprawił, iż jest równocześnie od urodzenia głuchoniemy. Istnieje. Jego istnienie jest czernią wiecznej nocy i ciszą przestrzeni międzygwiazdnych; oddycha, bije mu serce i pulsuje krew, gdy dotyka jedną ręką drugiej ręki, a nie wie, że ręka nazywa się ręka, a jeden różni się od dwóch; czuje

⁹ T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy, beużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. *Prozatorskie do-myślenia Dzysława Beksińskiego* [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 376.

¹⁰ S. Jaworski, *Przeżyć życie...*, dz. cyt., s. 36.

¹¹ *Ibidem*, s. 36.

¹² Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 20.

¹³ T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy...”, dz. cyt., s. 360.

¹⁴ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 33.

¹⁵ *Ibidem*, s. 256.

pulsowanie krwi, ale nie wie, co to krew, i nie wie, że to krew pulsuje; czuje rytm inny od rytmu oddechu, czuje dotyki i sam dotyka [...]”¹⁶.

Mowa jest o człowieku, który nie widzi i nie słyszy, żyje, jakby nie wiedział, kim jest i gdzie się znajduje. Stanisław Jaworski określił jego egzystencję jako „nieistnienie” i zasugerował, że jest ona wymyślona¹⁷: „Nie wiemy, kim jest dla innych, inaczej niż dla siebie? Całą tę koncepcję odbieramy więc jako sztuczną, mającą uwydatnić absolutną samotność człowieka, w oczywisty sposób wymyśloną. To właśnie gra z czytelnikiem, aby odrzucał wpisaną tu niemożliwość takiej rzeczywistości”¹⁸.

Badacze dopatrują się w twórczości Zdzisława Beksińskiego motywów destrukcji, śmierci, rozkładu, katastrofy. Szeroko też rozwodzą się nad kategorią nieprzyjaznej przestrzeni, jaką stanowi dom, cmentarz czy laboratorium, będące swego rodzaju miejscami, skąd dokonuje się atak na człowieka. Interpretacje odnoszą się do współczesnych realiów, pomijając zupełnie aspekt dawnej sztuki, nie licząc się z możliwością oddziaływania na Zdzisława Beksińskiego motywów wyrosłych w świecie antyku, średniowiecza i renesansu.

Zdzisław Beksiński w latach 50. XX wieku często korespondował z Jerzym Lewczyńskim, poruszając przy tym różne tematy, od rodzinnych po artystyczne. List datowany na 24 stycznia 1959 roku jest istotny, ponieważ sanocki artysta myślał w tym czasie o napisaniu książki: „Kombinuję, czy by nie pisać książki kryminalnej. Można podobno na tym niezłe zarobić. Nie wiem tylko, czy to już nie wychodzi z użycia [...]”¹⁹.

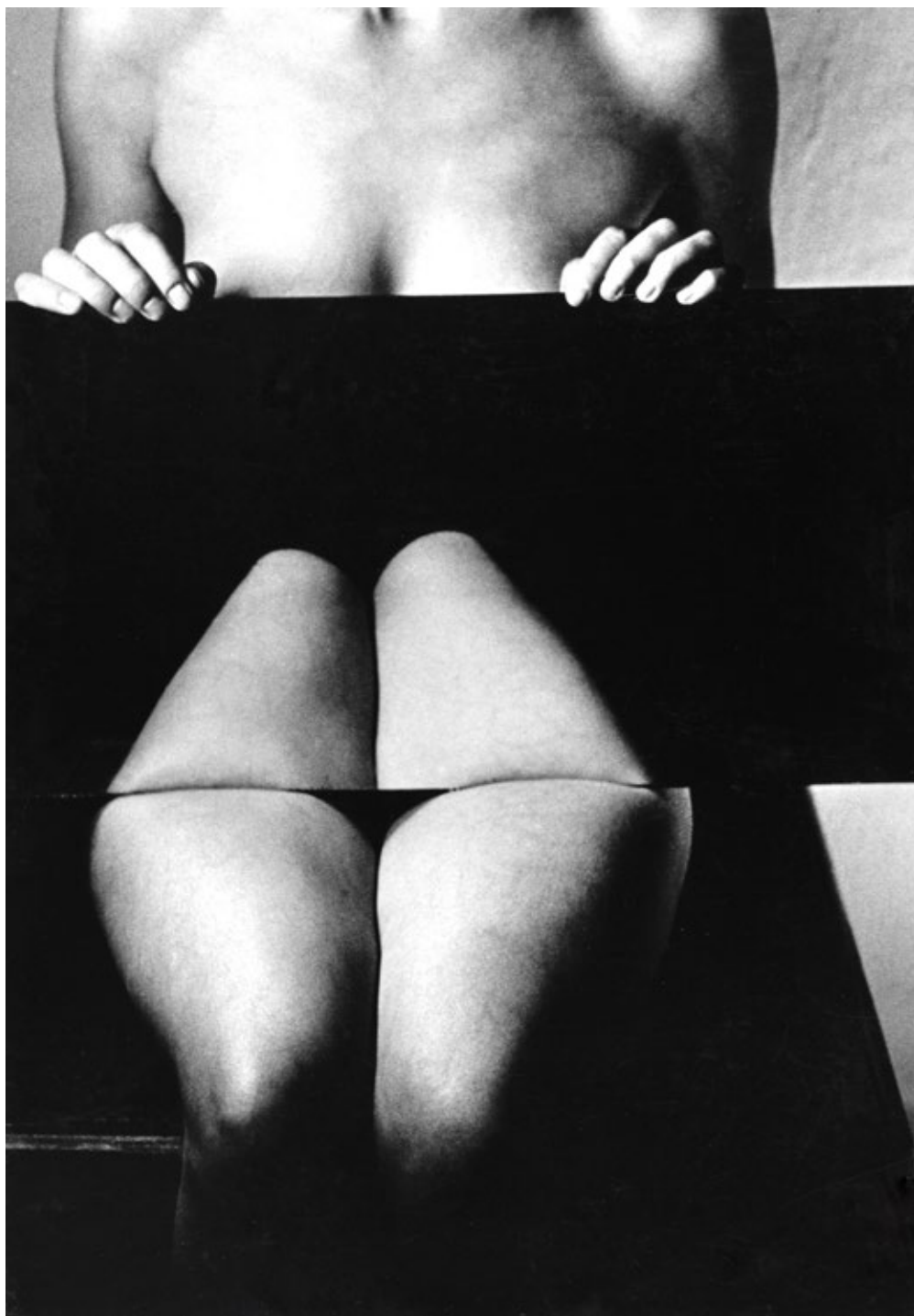
Beksiński był bardzo konsekwentny w swoim działaniu, a swój pomysł zrealizował, jednak nie w postaci książki, ale kilku krótkich opowiadań, które stworzył w latach 1963–1965. Nie są one kryminałami, ale mrocznymi opisaniami (nie)realnej rzeczywistości, którą później zobrazował w latach 80. XX wieku w dziełach malarskich, a dla niektórych są potwierdzeniem na literacko-artystyczną korespondencję obu uprawianych przez niego sztuk. W niektórych tekstach literackich artysta obnażył wątki uwiecznione na fotografiach, przykładem jest celuloidowa lalka. Na fotografii ukazana jest jako oszpecona i bezużyteczna, a w opowiadaniu jako źródło cierpienia głównego bohatera. Zdzisław Beksiński, pomimo zainteresowań fotografią, niestety targany był wątpliwościami: „Doszedłem do wniosku, że fotografia realistyczna (wszystkie moje dotychczasowe zdjęcia i w ogóle wszystkie inne zdjęcia, jakie się

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S. Jaworski, *Przeżyć życie...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, opr. i wstęp O. Ptak, Gliwice 2014, s. 109.



Zdzisław Beksiński, *Akt*, 1957, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

na świecie robi) nie ma nic wspólnego ze sztuką. To jest pic! [...]. Fotografia jako taka nie może być sztuką i to leży w samej jej istocie. W ogóle zamiar wykonania artystycznego zdjęcia kryje sprzeczność i jest największą bzdurą, jaką można sobie wyobrazić”²⁰.

Tomasz Chomiszczak zwrócił uwagę na powiązania istniejące między dobrem malarskim i literackim Beksińskiego: „Jeśliby chciał skojarzyć dobrego Beksińskiego najprościej, najbardziej stereotypowo – z malarstwem, a zwłaszcza z tzw. okresem fantastycznym – odwołanie do estetyki snu, marzenia sennego i koszmaru będzie oczywiście jak najbardziej zasadne”²¹.

Spoglądając na jego obrazy oraz na zawartość tekstów literackich, niemal ciągle odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia ze zdeformowaną rzeczywistością, która odbija się w krzywym zwierciadle. Słowa samego Zdzisława Beksińskiego są potwierdzeniem pozornej rzeczywistości w obrazach: „Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów”²².

Miedzy słowem a obrazem

Problematyka dotycząca jakichkolwiek związków pomiędzy dziełami literackimi i obrazami omawiana jest przez wielu badaczy, między innymi przez Sewerynę Wysłouch, która w książce pt. *Literatura a sztuki wizualne* opisała najważniejsze zagadnienia dotyczące sposobu badania słowa i obrazu. Ukałała stanowiska różnych interpretatorów, mogące w przyszłości posłużyć do analizy twórczości Zdzisława Beksińskiego, u którego niewątpliwie widoczne są pewne zagadnienia dotąd nieporuszone przez badaczy. Interesujące jest stanowisko Jana Białostockiego, ponieważ uważał on, że wspólną płaszczyzną przy próbie badania związków literatury i sztuk plastycznych mogą być symbole, motywy i tematy występujące w różnych sztukach. Widział różnice pomiędzy słowem a obrazem i uważał, że literatura: „[...] operuje [...] odmiennymi od tych, którymi posługuje się sztuka, znakami. Rozgrywa się w innych wymiarach, ale na płaszczyźnie motywów, tematów, symboli

²⁰ Ibidem, s. 91.

²¹ T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy...”, dz. cyt., s. 357–358.

²² J. Czopik, *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. 10.

może mieć związki ze sztukami wizualnymi. Jej tematy stawały się nieraz – od renesansu do romantyzmu niemal ustawicznie – obrazami, a obrazy sztuk wizualnych niekiedy, choć dużo rzadziej, jej tematami”²³.

W rysunkach Zdzisława Beksińskiego występują reminiscencje antyczne. W niektórych z nich sanocki artysta ukazał podobieństwo do podziemnego świata Hadesu, znane nam z mitologii greckiej. Hades jest światem zmarłych, który ma swoje miejsce w podziemiach: „Kojarzy się współcześnie raczej ze znaczeniem podziemnego państwa – przeciwstawionego krainie żywych i od niej oddzielnego rzeką Acheron lub Styks”²⁴.

Stojąca na płynącej łodzi tajemnicza i anonimowa postać, którą Zdzisław Beksiński zaprezentował na rysunku bez tytułu z lat 1970–1975 (77 × 62 cm), przywołuje na myśl Charona, którego obowiązkiem było przewożenie zmarłych przez rzeki Styks i Acheron²⁵. Okręt symbolizuje trudy losu ludzkiego, a także problematykę nieśmiertelności, którą widać na czarno-białych ilustracjach z lat 70. XX wieku. Sanocki artysta ukazał w rysunkach postacie, które wyglądają jak zastygłe posągi opisywane przez Janusza Jaremwicza: „Człowiek pojawia się wtopiony w jakieś konstrukcje architektoniczne, w łódź. Człowiek występuje tu w takim stopniu z przedmiotami jak pradawne skorpioniaki zmieszane jako ślady czy skamieliny z archaicznymi warstwami geologicznymi”²⁶.

Zacytowane powyżej słowa wskazują na obecność elementów dawności. Rozważania na ich temat zawarte zostały przez Beksińskiego w opowiadaniu *Podpalacz*, gdzie ukazana została kobieta siedząca w łódce, zamyślona i czekająca na nadejście apokalipsy. W próbie literackiej *Piasek* także odnajdziemy treści, w których „[...] stale przybywać będą nowe szczegóły, monotony ciąg najbardziej powszednich skojarzeń; ale czy zastanawiałeś się, ile takich najbardziej powszednich skojarzeń jest możliwych [...]”²⁷.

Janusz Jaremwicz pisał również, że w rysunkach sanockiego artysty mamy do czynienia z materią, która jest organiczna, zarówno głowa, jak i krzesła, budynki i drogi. Jednak uznał, że jest to „materia bardzo zmęczona”, którą widać także w opowiadaniach Zdzisława Beksińskiego, i można uznać ją za wspólny temat tych obu sztuk. Zarówno w rysunkach, jak i w tekstach

²³ Cyt. za: S. Wyśtouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 7.

²⁴ M. Wańcowski, M. Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009, s. 155.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 147.

²⁶ J. Jaremwicz, *Rysunek Beksińskiego* [w:] „Literatura” 1984, nr 11, s. 39.

²⁷ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 153.

literackich swoje miejsce znalazł temat męki i cierpienia, które Janusz Jaremowicz opisał następująco, odnosząc się tylko do wizji malarskiej: „Świat widzialny Beksińskiego to organizm powszechny. Jest w nim wiele z męki, jest ciążenie w dół. To udęczone ciało człowieka”²⁸.

Z udęczoneym ciałem i dziwnym światem mamy do czynienia w opowiadaniu *Ręka*, w którym postać nie zdaje sobie sprawy z tego, co ją otacza. Nie wie, gdzie się znajduje, ale też nie ma pojęcia o kształtach przedmiotów, których dotyka. Najważniejszy w tym tekście okazuje się dotyk, czyli tytułowa ręka, która niezdarnie dotyka: „To wewnątrz, w nim mieści się to, czym oddycha, i wewnątrz, w nim mieści się to, czego szuka, nie wiedząc, jak to wygląda i do czego jest mu potrzebne. Jeżeli nawet umiałby się nad tym zastanowić, to nie umiałby sobie wytłumaczyć, dlaczego nieraz szuka nerwowymi rękami tego, co było poprzednio w ich zasięgu, a teraz zgubiło się w niesłuchanie małym wnętrzu jego istnienia, jak mydło na dnie wanny wyslizguje się i ucieka, jak kapelusz ścigany wiatrem znajduje zawsze o włos poza zasięgiem, zawsze na przeciwległej stronie czarnego worka [...]”²⁹.

Barbara Orzechowska, opisując rysunki Zdzisława Beksińskiego, zwróciła uwagę na przestrzeń, którą określiła następująco: „Dziwnie smutny jest świat tej posępnej bajki i tragicznych, trupio uśmiechniętych lalek w psychodelicznym teatryku [...]. Najpraktyczniej byłoby odwołać się do mitologii Labiryntu, a zatem Tajemnica, Sen, Mgła, Pokuta, Lęk, Maski. I najpewniej Maski są zarówno wypowiedzi twórcy i jego niektóre obrazy. W Lustrach Snu odbijają się niekończące się perspektywy, a to jest właśnie Labirynt, który stworzył i w którym skrył się twórca [...]”³⁰.

Treści opisane przez Barbarę Orzechowską mogą odnosić się również do samego dorobku literackiego sanockiego artysty. Swoje określone miejsce ma w nim symbolika labiryntu, mgły nad budynkami, lęku każdego człowieka, dla którego widok ulicy jest wejściem w nieznany świat. Być może labirynt powinien być rozpatrywany jako kategoria mitologiczna, odniesienie do mitu o Dedalu. Jednak jest to tylko propozycja badawcza, której powinna być poświęcona osobna rozprawa. Na uwagę zasługują lustra opisane w opowiadaniu o tym samym tytule. Jest w nim budynek, który składa się z bardzo wielu „zakamarków labiryntu”³¹: „Jest noc i pokój na górze, który

²⁸ J. Jaremowicz, *Rysunek Beksińskiego*, dz. cyt., s. 39.

²⁹ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 257.

³⁰ Artykuł B. Orzechowskiej zamieszczony w katalogu *Beksiński* z wystawy prac ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku, Biuro Wystaw Artystycznych, Gorzów Wielkopolski, marzec 1987, s. 2.

³¹ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 85.



Zdzisław Beksiński, *Cmentarz*, 1954, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

stanowi ostatni człon labiryntu, jest cichy, tak że tylko uderzenia ogonów i ciche stąpanie kotów, szuranie i piski jaskółek w ścianie przerywają sen zapasowej głowy”³².

W kolejnych partiach tekstu ukazane są postacie, które narrator nazywa fantomami, a one są przecież znakiem firmowym malarstwa Zdzisława Beksińskiego. Artysta ukazał ludzi jako fantomy, o których pisał Wiesław Banach, a w tekstach literackich można je porównywać do manekinów oraz zniewolonych lalek. Motyw lalki wspólny jest zarówno niektórym opowiadaniom, jak i fotografii Zdzisława Beksińskiego. Korespondencja tych obu sztuk widoczna jest dzięki jej opisowi w opowiadaniu *Ból głowy III* i fotografii bez tytułu z mniej więcej 1959 roku. Lalka opisana jest jako zniszczona, a fotografia odzwierciedla jej ubytki. W opowiadaniu celuloidowej zabawce ukręcono nogi, odarto ją z włosów i innych części ciała, co również potwierdza jej wizerunek – wspomniana fotografia artystyczna wykonana przez samego Zdzisława Beksińskiego. Za pomocą fotografii ukazał różne stany psychologiczne. Jednak ta opisana powyżej miała wzbudzić określone reakcje. Artysta szukał ujęć niecodziennych, które są jednocześnie groteskowe oraz pełne ekspresjonizmu, pisał autor pod pseudonimem Ors w „Trybunie Literackiej”³³. Jednak powróćmy do treści opowiadania, które może stanowić komentarz do zamieszczonej powyżej ilustracji: „[...] zdjąłem z niej sukienki, ukręciłem nogi, przeciąłem gumowy brzuszek i wydobyłem organ mowy, oddarłem włosy z głowy [...]. Celuloid jest popękany i widzę, że lalka pod spodem, tak jak żółw pod pancerzem, posiada miękkie ciało i ciało to porusza się w rytmie oddechu. Przecież ten twardy pancerz nie pozwala na swobodny oddech i dlatego zapewne popękał”³⁴.

Występuje tu jednak istotna różnica – w opowiadaniu celuloidowa lalka ma oczy i rusza nimi w podobny sposób jak ta znana nam z filmów grozy³⁵. W fotografii jest ona pozbawiona twarzy, obnaża jedynie treści związane z upływem czasu i nietrwałością rzeczy materialnych, a w tym wypadku celuloidowych zabawek.

³² Ibidem, s. 86.

³³ [Ors], „Trybuna Literacka” 1959, nr 6, s. 3.

³⁴ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 318–327.

³⁵ T. Chomiszczak, „Zaledwie okrucy...”, dz. cyt., s. 401.

Literacki obraz człowieka

Człowiek ukazany w próbach literackich jest podobny do istoty-potwora z obrazów i rysunków, o których pisała Krystyna Świerczewska: „Pisząc o jednym z obrazów Zdzisława Beksińskiego, właściwie pisze się o wszystkich. Wszystkie obracają się w kręgu ludzkiego portretu od wewnątrz, rozdzierają człowieka, grzebią się w jego biologicznej strukturze po to chyba, żeby – poznawszy co poznawalne i medycznie nazwane – pójść dalej i obnażyć jego strachy, psychozy, nerwice. Bo nie ma w tym malarstwie radości. Jest wiedza o człowieku, zażarta ciekawość i chęć nieustającej analizy”³⁶.

Sztuka daje wiele możliwości, ponieważ artysta dzięki swoim umiejętnościom kreuje świat, który może być zupełnie nieznan. Tak na ten temat pisała Maria Gołaszewska: „Sztuka pozwala zajrzeć głębiej w życie drugiego człowieka, niż jest to możliwe w potocznych kontaktach; pozwala też uczestniczyć w doświadczeniach, których nie posiadało się samemu”³⁷.

Artysta ukazał różne wizje śmierci, poczynawszy od chudej kobiety podobnej do kostuchy, po okaleczone i obnażone kości istot przypominających ludzi, po płonące ruiny opustoszałych miast, zdeformowanych i okrytych tkanką ludzką katedr gotyckich i mrocznych cmentarzy znajdujących się „na końcu ogrodu”³⁸. Z wizerunkiem śmierci w twórczości Zdzisława Beksińskiego mamy do czynienia zarówno w dorobku literackim, jak i malarskim. Literackim przykładem jest postać wdowy z opowiadania *Godzina zero II*. Tekst jest krótki, ale w sposób wyczerpujący ukazuje wspomnianą problematykę. Autor stopniowo wprowadza czytelnika w atmosferę panującej grozy. Opowiadanie rozpoczyna się opisem narratora, ale on paradoksalnie nie potrafi określić, szczegółowo sprecyzować otaczającej go przestrzeni, do której należy wdowa: „Myślę o budynku stojącym w mroku nieznannej ulicy. Nie widzę jeszcze tej ulicy i dlatego nie mogę jej nazwać. Nie widzę także budynku, o którym myślę; zdaję sobie tylko sprawę, że jak olbrzymie czarne drzewo ocienia [on] i tak ciemną już nienazwaną ulicę [...]. Nie widzę nic prócz czerni nocy – czerni, której część jest bardziej nieprzenikniona niż reszta; wprawdzie nie jest bardziej ciemna, gdyż nic nie może być ciemniejsze od czerni, lecz sprawia wrażenie bardziej zagęszczonej, bardziej skoncentrowanej. W tej właśnie części znajduje się

³⁶ K. Świerczewska, *Portret artysty z czasów dojrzałości* [w:] „Życie Literackie” 1967, nr 49, brak numeru strony.

³⁷ M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977, s. 9.

³⁸ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 20.

budynek, o którym myślę. Nie widzę nic więcej; nie wiem, czy budynek posiada okna, nie wiem, jak jest wysoki, nie umiem powiedzieć, czy jest nowy czy stary, nie potrafię udzielić informacji na temat stylu, w jakim został wykonany. Teraz widzę wewnątrz jednego pokoju. Wnętrze jest jasne, oświetlone rozjazgotanym do maksimum światłem kilku nieosłoniętych żarówek³⁹.

W pokoju znajdują się dwie postacie, pierwszą z nich jest urzędnik: „[...] jest niski, ma najwyżej pół metra wzrostu – mały złośliwy krasnoludek; biega w kółko i w zygzaki z szybkością muchy, wydaje krótkie, ostre, urywane wrzaski jak rozwścieczona papuga. Niesłychany jazgot, jakim się otacza, bzykające wirowanie, wiatrak rąk, stonoga biegu – nie powodują jednak najmniejszych zmian w gąbczastej, śniętej atmosferze domu⁴⁰.

Przestrzeń mroku towarzyszy urzędnikowi, jest ona kluczowa i zarazem potęguje atmosferę destrukcji, która w następnych fragmentach tekstu stanie się dramatycznym potwierdzeniem rozpadu świata materialnego: „Zanurzam się w mroczną toń wielkiego jeziora milczenia i spokoju. Gdzieś z boku i wyżej jest mały oświetlony świeczką pokoik: przegniła, zbutwiała podłoga, pokryte pleśnią ściany, w rozsypującym się ze starości łóżku otulona postrzępioną do ostatnich granic kołdrą siedzi wdowa i przegląda fotografie⁴¹.

Główną postacią opowiadania *Godzina zero II* jest kobieta, wdowa. Jej opis przywodzi na myśl wizerunek śmierci znany z epoki średniowiecza. Jej ciało jest ogromne i kościste, opisane w następujący sposób: „Wdowa jest wielka, chuda, koścista, liczy sobie chyba dwa metry wzrostu, kosmyki siwożółtych włosów pozakręcanych w papiloty sterczą wokół głowy⁴².

Postać stworzona przez Zdzisława Beksińskiego przywodzi na myśl alegorię śmierci znaną w kulturze średniowiecza. Autor wskrzesił model myślenia *memento mori*. Dawniej cechą wyróżniającą wygląd śmierci było kościste ciało i dłoń trzymająca kosę, a teraz została ona zdekomponowana i jednocześnie przybliżyła czytelnikowi czasy obecne. Dzięki tej alegorii mamy do czynienia nie tylko z podobnym wizerunkiem, ale również przesłaniem, jakie było aktualne kilka wieków temu i – co zaskakujące – dalej spełnia tę samą rolę, przypomina bowiem o kruchości i marności życia ludzkiego. Opis zaproponowany przez Zdzisława Beksińskiego odsyła do słynnego łac. *memento mori* („pamiętaj, że musisz umrzeć⁴³”), z którym mamy do czynienia w najbardziej znanym

³⁹ Ibidem, s. 98.

⁴⁰ Ibidem, s. 98–99.

⁴¹ Ibidem, s. 99.

⁴² Ibidem.

⁴³ W. Kopański, *Słownik...*, dz. cyt., s. 1152.

zabytku literackim z epoki średniowiecza, jakim jest *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Powstanie utworu datuje się na połowę XV wieku⁴⁴. Wygląd śmierci jest szczegółowo opisany:

„Chuda, blada, żółte lice
 Łści się jako miednica;
 Upadł ci jej koniec nosa,
 Z oczu płynie krwawa rosa,
 Przewiązała głowę chustą,
 Jako samojeźdź krzywousta;
 Nie było warg u jej gęby,
 Poziewając skrzyta zęby;
 Miece oczy zawracając,
 Groźną kosę w ręku mając;
 Goła głowa, przykra mowa,
 Ze wszech stron skarada postawa –
 Wypięła żebra i kości [...]”⁴⁵

Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią odznacza się plastycznością opisu. Cechę wyróżniającą tego passusu stanowi personifikacja śmierci, która zyskując atrybuty istoty żyjącej, rozpada się na poszczególne członki, staje się trupem, by następnie przekształcić się w szkielet. Podobna personifikacja uwidacznia się w literackim opisie Zdzisława Beksińskiego, a rozpad kobiety następuje krok po kroku, jakbyśmy byli świadkami kruszejącego marmurowego posągu: „łamią się nogi i odpada głowa”⁴⁶. Na uwagę zasługuje opis sprzed momentu rozpadu, ponieważ niewiasta zaprezentowana jest jako postać cierpiąca, z wachlarzem ludzkich emocji, strachu w momencie ujrzenia wirującego urzędnika. Natomiast w *Rozmowie mistrza Polikarpa ze Śmiercią* kobieta jest okrutna, ponieważ czerpie przyjemność z odbierania ludzkiego życia.

Pożółkłe kobiece ciało z kosą w ręku ze średniowiecznego utworu nasuwa nie tylko skojarzenia z tekstem sanockiego artysty, ale również mogło stanowić impuls dla powstania jego obrazu *BE78* z 1978 roku (olej na płycie pilśniowej, 87 × 87 cm). Różnica pomiędzy dziełami polega na tym, że u Zdzisława Beksińskiego postać trzyma w ręku kulę rozświetlającą przestrzeń, a w tle w powietrzu

⁴⁴ *Historia literatury i kultury polskiej. Literatura staropolska*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007, s. 130.

⁴⁵ K. Krajewski, *Średniowiecze – oświecenie. Podręcznik do literatury dla klasy I szkół średnich*, Warszawa 1981, s. 47.

⁴⁶ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 101.

wirują różne przedmioty. Idzie przed siebie, ale nie widać, do jakiego miejsca podąża. Jedynie drzewa sugerują, że kieruje się w stronę natury, a stojąca po lewej stronie postać może przywołać na myśl małego urzędnika z jego tekstu literackiego pt. *Godzina zero II*. Na płótnie wirują skrawki papieru – kartki, na których może być zapisana jakaś treść, ale nigdy jej nie poznamy.

W wielu opowiadaniach artysta ukazał koncepcję (nie)obecności, która jawi się jako miejsca bezosobowe, gdzie „panuje dziwna beznadziejność”⁴⁷, fragment *Centrali snów* ukazuje: „[...] sekunda po sekundzie, minuta po minucie ta sama nieruchoma połowa panoramy, nieustanna gonitwa promieni emanowanych, odbijanych, nieustanna wymiana starych promieni na nowe promienie przy zupełnym bezruchu, absolutnej stagnacji. Stare pożółkłe fotografie, listy, których już nikt nie czyta, spoczywające w segregatorach; twarze portretów zwróconych ku lustru niosącemu niewidomym oczom ich stronę panoramy, gonitwa i bezruch, wieczna śmierć i wieczne trwanie, nieustanne stawanie się wśród pozorów zupełnej martwoty”⁴⁸.

W zacytowanym powyżej fragmencie pojawia się wiele sformułowań, które podkreślają sens kilku opowiadań. Niewidome oczy są nawiązaniem do tekstu *Ręka*, w którym czarny worek określa istnienie i nieistnienie postaci, wyznacza granice. Fotografie, które ogląda główny bohater, są odzwierciedleniem nie tylko tych widocznych w *Piasku*, ponieważ są one również ukazane w *Godzinie zero II* jako zapis przeszłości. (Nie)obecność podkreślona jest w próbie literackiej *Numer telefonu*, w której człowiek proszący przez słuchawkę telefonu o kontakt z numerem dwieście pięćdziesiąt osiem słyszy znane słowo „pomyłka”⁴⁹.

Tekst – obraz

W dorobku artystycznym Zdzisława Beksińskiego można mówić o literaturze w malarstwie i malarstwie w literaturze. To dość odważna, ale zasadna teza, ponieważ można tutaj nawiązać do sławnego twierdzenia Symonidesa z Keos (VI/V wiek przed Chrystusem), że malarstwo jest milczącą poezją, a poezja malarstwem, które mówi. Problematyka relacji malarstwa i literatury zyskała wiele opracowań. W rozważaniach na temat twórczości Zdzisława Beksińskiego najważniejszym punktem jest relacja obraz–tekst, ponieważ

⁴⁷ Ibidem, s. 36.

⁴⁸ Ibidem, s. 36–37.

⁴⁹ Ibidem, s. 177.



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1958, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

opowiadania sanockiego artysty mogą być traktowane jako komentarz, który posłuży do interpretacji wybranych obrazów. W literaturze fachowej tego typu badania sugerują, że mamy do czynienia z ekfrazą, o której pisał Adam Dziadek w książce pt. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*: „Problem jest o tyle interesujący, że odnosi się do kwestii związanych z reprezentacją oraz zagadnieniem możliwości wyrażania i jego granic”⁵⁰.

Pewne motywy występujące w opowiadaniach Zdzisława Beksińskiego widoczne są w malarstwie, jakby po latach chciał przelać zapisane wcześniej słowa na płótno. Opowiadania powstały w latach 60. XX wieku, a obrazy z lat 80. ukazują niemal identyczną problematykę, co dzieła literackie Beksińskiego. Za przykład relacji literacko-artystycznej posłużyć może *Ból głowy III*, który jest skomplikowanym opisem złej kondycji psychicznej głównego bohatera. Prawdopodobnie cierpi on na szeroko rozumiane zaburzenia psychiczne, a jego myślenie ograniczone jest do prostych czynności skupionych na zniszczeniu celuloidowej lalki, która zaprezentowana została w jego fotografii. Jednak w opowiadaniu problematyka jest bardziej skomplikowana, ponieważ cierpienie spowodowane jest początkowo natrętnym bólem głowy, który rozpoczyna cały tekst: „Boli mnie głowa. Wewnątrz, w środku głowy, która jest wydrążona i pusta jak głowa celuloidowej lalki, znajduje się ich dwóch. Można powiedzieć: dwa małe, złośliwe krasnoludki. Biegają we wnętrzu celuloidowej głowy jak przeciwwagi oczu lalki zamykającej powieki”⁵¹.

Zacytowany powyżej opis przypomina postać z rysunku Zdzisława Beksińskiego pochodzącego z 1968 roku⁵². Głowa ukazana jest z profilu, a w środku znajdują się dwa małe i krzyczące potwory, przypominające złośliwe krasnoludki z opowiadania. Postacie wyglądają, jakby obdarte ze skóry, a oplatające całą powierzchnię żyły są tylko potwierdzeniem ich przemijania. Czarne otwory (oczodoły) są pozostałością po oczach, których już nie ma, i dlatego postać skazana jest na „czerń wiecznej nocy”⁵³, o której mowa w opowiadaniu *Ręka* z 1964 roku⁵⁴.

⁵⁰ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 53.

⁵¹ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 318.

⁵² Bez tytułu, ołówek, 70 × 50 cm, 1968. Zob.: DmochowskiGallery.net, http://bekinski.dmochowskigallery.net/galeria_past.php?lang=p [dostęp 14.02.2018].

⁵³ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 256.

⁵⁴ Ibidem, s. 414.

W kolejnych fragmentach tekstu opisane zostały wszystkie czynności, jakich dopuścił się główny bohater – od zabrania lalki dziewczynce, którą znał, ale z powodów osobistych musiał jej odebrać zabawkę, żeby spełnić swoje sadystyczne fascynacje⁵⁵. Głównym narzędziem służącym do zniszczenia zabawki uczynił scyzoryk, którym ją „zoperował”. Słowo „zoperowałem”⁵⁶ odnosi się do terminologii medycznej i oznacza przeprowadzenie zabiegu chirurgicznego, jednak w tekście jest on sparodiowany i może przypominać film grozy. Kolejne opisy ukazują skomplikowaną naturę postaci, ponieważ w jej głowie rozgrywa się prawdziwy dramat, którego przyczyną jest powrót dwóch niezwykle złośliwych krasnoludków biegających w jej wnętrzu i ukazanych na rysunku z 1968 roku: „»Zaraz cię zacznę boleć, słyszysz? Zaraz cię zacznę boleć!« – i zaczyna delikatnie jednym z drutów o moje oko. Drugi siedzi bez ruchu; ten drugi jest bardziej bierny, znajduje się po prawej stronie głowy i rzadko kiedy mnie boli, ale przygląda się, gdy zaczyna boleć ten po lewej stronie, który jest o wiele bardziej przedsiębiorczy – przyjął sobie rolę prowodyra, podbiega zawsze pierwszy do okna, wygląda zawsze przez uniesioną powiekę, patrzy na ulicę, mówi: »Piękny mamy dziś dzień, nieprawdaż? Jak jasno świeci słońko, jaki ruch na ulicy! Może byśmy tak zaczęli boleć? Co?«”⁵⁷.

Opisy wydają się być powtarzane i systematycznie rozbudowywane w celu podkreślenia rangi sytuacji, w której walka z bólem głowy nie ma najmniejszego sensu: „[...] »Nic już nie będę mówił, pokażę ci tylko po kolei te lalki«. Bierze lalkę, wbija ją brzuchem na sterczący z huśtawki żelazny pręt. To byłoby śmieszne, gdyby nie ból głowy, bo wydaje mi się, że to ja jestem tą lalką, a on jest teraz większy i wylamuje mi nogi, kręci każdą nogą kilkadziesiąt razy dookoła, szarpie i urywa, drut przenika wnętrzości, a jego ostry zakrzywiony koniec dochodzi do głowy, wsuwa się do środka, zaczyna o huśtawkę, na którą jestem nadziany; zaraz nastąpi naukowe wymóżdżenie, już huśtawka zaczyna się rozsypywać, wylatują szklane oczy, pęka celuloidowa czaszka, wypadają z niej obaj – i ten po prawej, i ten po lewej stronie – i wpadają do wnętrza nowej celuloidowej czaszki; budzi się ten z prawej strony i zaczyna jęczeć, że go boli [...]”⁵⁸.

On jest częścią życia i stanowi stały element egzystencji, którą można śmiało nazwać wegetacją. Ból okazał się niezbędnym do życia kompanem, ponieważ postać nie zna innego funkcjonowania i już nie pamięta dni wolnych

⁵⁵ T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy...”, s. 401–402.

⁵⁶ Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 318.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 319.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 323.

od cierpienia. Ból dosłownie wrósł w ciało i stał się jego stałym bywalcem, towarzyszącym każdej sekundzie, minucie i porze dnia. Każdy oddech, ruch i myśl były z nim powiązane, dlatego nie bez znaczenia wydają się tak często zadawane pytania: „A może byśmy tak zaczęli boleć?”⁵⁹, które zamykają opowiadanie, nie dając żadnej logicznej odpowiedzi na zaistniałą sytuację.

Podsumowanie

Artykuł stanowi próbę ukazania wzajemnych relacji pomiędzy dorobkiem literackim Zdzisława Beksińskiego a jego obrazami, przy uwzględnieniu motywów pochodzących z dawnych epok, a przewijających się przez jego twórczość. Innym ciekawym i bardzo ważnym aspektem twórczości Beksińskiego jest człowiek, zaprezentowany w dorobku literacko-artystycznym jako potwór, który jest zmęczony życiem, drwi ze swoich czynów i czasami sam sobie zaprzecza. Przestrzeń otaczająca wszystkie postacie jest tak samo (nie)realna jak one same. U kresu swej wędrówki są samotne i wiedzą, że nic dobrego nie może się wydarzyć.

Bibliografia:

- Banach W., „*Nadal szukać swojej drogi*”. *Zdzisław Beksiński – człowiek wielu talentów* [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, oprac. T. Chomiszczak, Olszanica 2016.
- Beksiński Z., *Opowiadania*, oprac. T. Chomiszczak, Olszanica 2016.
- Chomiszczak T., „*Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki*”. *Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego* [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, oprac. T. Chomiszczak, Olszanica 2016.
- Chomiszczak T., *Zdzisław Beksiński: jak (nie) zostałem pisarzem* [w:] „Konspekt” 2015, nr 2 (55).
- Czopik J., *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35.
- Dmochowski P., *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanowice 1996.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

⁵⁹ Ibidem, s. 329.

- Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977.
- *Historia literatury i kultury polskiej. Literatura staropolska*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007.
- *Interview with Zdzisław Beksiński*, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=VAT4ZCn6hBQ> [dostęp 10.02.2018].
- Jaremowicz J., *Rysunek Beksińskiego* [w:] „Literatura” 1984, nr 11.
- Jaworski S., *Przeżyć życie w wyobraźni* [w:] *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, J. Mazur-Fedak, R. Gadamska-Serafin, Sanok 2014.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.
- Krajewski K., *Średniowiecze – oświecenie. Podręcznik do literatury dla klasy I szkół średnich*, Warszawa 1981.
- „Nowa Kultura” 1960, nr 42, brak autora i numeru strony.
- [Ors], „Trybuna Literacka” 1959, nr 6.
- *Rok z Beksińskim*, film zrealizowany na zlecenie Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie i Urzędu Miasta Częstochowy w 2016 roku, pomysł i realizacja M. Fijołek, zdjęcia i montaż A. Bednarski, <https://www.youtube.com/watch?v=uHbe00rxNa8> [dostęp 14.02.2018].
- Świerczewska K., *Portret artysty z czasów dojrzałości* [w:] „Życie Literackie” 1967, nr 49, brak numeru strony.
- Wańczowski M., Lenart M., *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, opr. i wstęp O. Ptak, Gliwice 2014.

KRZYSZTOF JURECKI

**Między
konstruktywizmem
a surrealizmem.**

Zestawy Zdzisława Beksińskiego
z lat 1958–1959

Ostatni etap wybitnej twórczości fotograficznej Zdzisława Beksińskiego łączył się przede wszystkim z dziesięcioma zestawami zachowanymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i kilkoma projektami, które pozostały jedynie szkicami w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku, nigdy już niezrealizowanymi¹. Uważam te prace nie tylko za podsumowanie twórczości fotograficznej, ale oceniam je jako najwybitniejsze w całej, jakże bogatej twórczości plastycznej.

W swej twórczości artysta odwoływał się przede wszystkim do tradycji surrealizmu i ekspresjonizmu, czasami także abstrakcji, bardziej niegeometrycznej, niż do tradycji konstruktywistycznej. Sądzę też, że właśnie prace z okresu 1953–1960 należą do bardzo ważnych w fotografii światowej tego czasu, o awangardowej proweniencji, ale też wyrażają idee, które z wielu powodów (o których za moment) można łączyć z postmodernizmem artystycznym².

Zestawy Beksińskiego a film awangardy

Zestawy Zdzisława Beksińskiego w założeniu miały wyrażać idee wspólne z sekwencją filmową, co można odnieść do kilku eksperymentów z pogranicza fotografii z okresu międzywojennego, jak fotokolaż *Ekstaza miłości* Salvadora

¹ Według informacji A. Soboty (*Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993, s. 11, kat. wyst.) na pokazie *Antyfotografia* Beksiński pokazał jedenaście prac. Ich wybór świadczy, że artysta ukierunkowywał swą twórczość na tworzenie przede wszystkim zestawów oraz miał świadomość swoich poczynań, daleko wykraczających poza status nie tylko fotografii, ale i ówczesnej awangardy.

² K. Jurecki, *Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960* [w:] „Fotografia” 1987, nr 1. Warto zaznaczyć, że był to drugi tekst analityczny po publikacji U. Czartoryskiej (*Zdzisław Beksiński* [w:] „Fotografia” 1960, nr 6). Ponadto w artykule z 1960 roku nie było jeszcze mowy o zerwaniu przez Beksińskiego z fotografią, choć artysta już się do tego przygotowywał, o czym pisał w korespondencji z Jerzym Lewczyńskim i Bronisławem Schlabsem. Ostatni swój esej o jego twórczości napisałem w 2015 roku. Por.: Tenże, *Między bielą a czernią. Esaj o fotografii Zdzisława Beksińskiego* [w:] „Niezła Sztuka” 12.09.2015, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-biela-a-czernia-esaj-o-fotografii-zdzislawa-beksińskiego/> [dostęp 15.06.2015].

Dalego, czy też nawiązują do innej formuły modernistycznej, do przedstawienia taśmy filmowej bezpośrednio na zdjęciu z wykorzystaniem techniki fotogramowej, co wykonywali László Moholy-Nagy oraz Janusz Maria Brzeński. Warto przypomnieć pokazanie związków filmu i fotografii w kilku sekwencjach słynnego filmu Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929). „Istotną cechą – zauważył Beksiński – odróżniającą go od filmu byłoby niezmiennie trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów”³. Był to dla Beksińskiego nowy rodzaj montażu fotograficznego, w którym także widział szansę rozwoju. Twierdził: „[...] dotychczasowa fotografika dawała nam wyłącznie wierne wizerunki świata. Czas już na wyciągnięcie wniosków, na zestawienie poszczególnych wizerunków, na stworzenie interpretacji świata i pełnowartościowej sztuki fotograficznej”⁴. A więc widział nie tylko kryzys, ale i szansę rozwoju. Jego pomysł scalania dotychczasowych osiągnięć z różnych kierunków, zazwyczaj ze sobą sprzecznych, był utopijny. Idea ta została jednak podjęta w innym charakterze w jego późniejszej twórczości malarskiej.

Zestawy, a także kinetyzm były bez wątpienia propozycją ważną i aktualną, bardziej interesującą od wielu poszukiwań w zakresie informelu i malarstwa materii, które szybko, bo już w pierwszej połowie lat 60., stały się zakademizowaną manierą twórczości obozu polskich nowoczesnych. Beksiński zdawał sobie z tego sprawę, dlatego wycofał się z twórczości abstrakcyjnej w zakresie fotografii. W swym bardzo ważnym tekście teoretycznym *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewyciężenia* przypominał jednak o takim rodzaju eksploracji, gdyż jak mi kiedyś powiedział, jego koledzy, głównie Bronisław Schlabs, mocno opowiadali się za takim rodzajem ekspresji twórczej. Przy okazji warto zaznaczyć aktualność tego tekstu. Pomimo że napisany w 1958 roku, jest aktualny do dziś, zwłaszcza w jego przesłaniu dedykowanym zestawom i komponowaniu ich z kilku zdjęć, co oczywiście zapowiada przekaz o kodzie związanym z dziełem ponowoczesnym, pozbawionym według Jeana-François Lyotarda wielkich metanarracji, wyzwolenie z racjonalistycznego umysłu oświeceniowego na rzecz pluralistycznych gier językowych, sięgających Ludwiga Wittgensteina⁵.

Beksiński w fotografii opowiedział się za formą ekspresjonistyczną. W zasadzie nie cenił abstrakcji, którą sam przez pewien czas wykonywał, a następnie zarzucił. Od początku 1958 roku wątpił w twórczy rozwój swojej fotografii.

³ Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewyciężenia* [w:] „Fotografia” 1958, nr 11, s. 541–542.

⁴ Ibidem, s. 542.

⁵ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997.

Twierdził: „[...] proces twórczy następuje u mnie przeważnie w sposób malarzki: najpierw obmyślam, następnie realizuję”⁶. Po opublikowaniu artykułu *Kryzys w fotografii i możliwości jego przezwyciężenia* w listach do Lewczyńskiego i Schlabsa wyrażał nurtujące go w dalszym ciągu wątpliwości: „Fotografia jako taka nie może być sztuką i to leży w samej jej istocie. W ogóle zamiar wykonania artystycznego zdjęcia kryje sprzeczność i jest największą bzdurą, jaką można sobie wyobrazić”⁷. Odważne tezy, a przede wszystkim ich materializacja w postaci zdjęć i całych serii, w rezultacie stawiały jego twórczość poza ówczesną sztuką fotografii, na czele przemian określanych mianem awangardowych. Niemniej istniała w nim potrzeba realizowania „pozoru sztuki”, dlatego należał do Związku Polskich Artystów Fotografików (1958–1963), a potem do Związku Polskich Artystów Plastyków. Ostatecznie dialektyka jego rozwoju artystycznego zmusiła go do porzucenia fotografii, ponieważ nie przezwycięzył zdiagnozowanego przez siebie kryzysu. Albo jego przezwyciężenia upatrywał w grafice, rysunku, rzeźbie i przede wszystkim malarstwie na początku strukturalnym, później figuratywnym o podłożu ekspresjonistyczno-surrealistycznym, a więc ideowo wyrastającym z fotografii.

Uważał, że sztuka nowoczesna, utożsamiana przez niego z abstrakcją, jest już nieistotna. Interesujące są jego poglądy dotyczące idei sztuki. Całość poszukiwań w fotografii wywodziła się według niego z dwóch podstawowych sztuk: plastyki i muzyki, będących sztukami naczelnymi oddziałującymi na inne⁸. Twierdził, że „sztuka beztreściowa”, reprezentowana np. przez Władysława Strzemińskiego, Kazimierza Malewicza czy Pieta Mondriana, przemija. Miał przy tym na myśli abstrakcję geometryczną, której nie lubił, podobnie jak tasyzmu⁹. Wartość dzieła sztuki nie zależała według niego od hegemonii treści i formy, lecz głównie od geniuszu twórcy¹⁰. Na marginesie można zauważyć, że w tym miejscu Beksiński nawiązywał do niektórych poglądów Fryderyka Nietzschego na temat „mocy twórczej” i geniuszu artystycznego, które w dużym stopniu podjęte były przez artystów Młodej Polski z kręgu Stanisława Przybyszewskiego. Podobnie atakowanie światopoglądu chrześcijańskiego było istotnym akcentem poglądów Nietzschego, jak i Beksińskiego, których twórczość łączą liczne związki z postmodernizmem – filozoficznym

⁶ Z. Beksiński, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 27.01.1958 [oryginał w posiadaniu J. Lewczyńskiego, podobnie jak inne cytowane listy, jeśli nie zaznaczono inaczej].

⁷ Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 29.09.1958.

⁸ Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 30.12.1957.

⁹ Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 3.12.1957.

¹⁰ Ibidem.

i artystycznym. Zasadnicza różnica polega na tym, że niemiecki filozof czynił to w sposób zdecydowany i bezkompromisowy, a polski artysta w fotografii w sposób zawołowany, natomiast bardziej zdecydowanie w malarstwie od lat 60. aż do końca swej twórczości.

Beksiński zaczął realizować zestawy w 1958 roku i pokazał je (jedenaście prac) po raz pierwszy w czerwcu 1959 roku na *Pokazie zamkniętym* w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym. Alfred Ligocki nazwał to wydarzenie antyfotografią, czyli działaniem wymierzonym w główną linię rozwoju fotografii-sztuki¹¹.

Antyfotografia w USA i na świecie

Pokaz ten należy uznać za jedną z najważniejszych w tym czasie wystaw sztuki awangardowej w Polsce, a nawet po II wojnie światowej. Podobne określenie dotyczące działalności fotograficznej, wychodzącej poza ustalony wówczas obszar artystyczny, użyte zostało w 1976 roku przez Nancy Foote w artykule pt. *The Anti-Photographers* opublikowanym w „Artforum”¹². Niestety polscy artyści, Beksiński i Lewczyński, pozostają niewątpliwie mało znanymi pionierami wytyczającymi nowe drogi dla konceptualizacji twórczości fotograficznej oraz samego konceptualizmu lat 60. i 70.

Poza ogólnymi zbieżnościami w określeniach Ligockiego i Foote można zaryzykować tezę, że działalność Beksińskiego i Lewczyńskiego antycypowała różnego typu artystyczne eksploracje z zakresu sztuki konceptualnej (Ed Ruscha, Bernd i Hilla Becherowie) i innych rozwijających się w latach 70. neoawangardowych tendencji, jak body art (Chris Burden) czy land art (Robert Smithson),

¹¹ A. Ligocki w swym artykule pt. *Antyfotografia* („Fotografia” 1959, nr 9) słusznie łączył idee pokazu z kryzysem fotografii artystycznej w Polsce i na świecie, choć sam się nim nie przejmował, wierząc w wielką siłę reportażu. Nazwa artykułu, jak napisał sam autor, pochodzi od francuskiej antypowieści czy – używając obecnego określenia – nowej powieści (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor). Ligocki, analizując pokaz zamknięty w GTF-ie, trafnie, choć nie mógł zaakceptować takiej radykalnej postawy, zauważył, że prace Beksińskiego i Lewczyńskiego zbliżające się do surrealizmu były bardziej radykalne i atakujące widza niż abstrakcje Schlabsa. Zwrócił także uwagę na podobieństwo do montażu filmowego i poezji współczesnej operującej chętnie ciągiem i kontrastem różnych skojarzeń. Por. także A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy...*, dz. cyt.

¹² N. Foote, *The Anti-Photographers* [w:] „Artforum”, September 1976, s. 46–54. Autorka tekstu zajmowała się wyłącznie fotografią o funkcji dokumentu z kręgu pierwszych wystaw Seta Siegelauba. Nie analizowała jednak malarstwa fotorealistycznego czy prac Warhola, Rauschenberga, Samarasa. Podkreśliła istotny fakt, że sztuka konceptualna lat 60. (*conceptual art*) wykorzystywała zdjęcia amatorskie i dodatkowo nonszalanckie pod względem technicznym, co było sprzeciwem wobec profesjonalizmu i doskonałości ówczesnej fotografii artystycznej.



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1957, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

co było zasadniczym przedmiotem analizy tekstu z „Artforum”. Autorka, słusznie wywodząc modernizm fotograficzny w USA od działalności Alfreda Stieglitza, zauważyła, że konceptualna z założenia sztuka Duchampa podbudowała artystyczne pretensje fotografii, zamieniając cały problem za pomocą metafory lustra na okno¹³. A więc fotografia od końca lat 60. nie chciała już pełnić wyłącznie mimetycznej i prostej z zasady funkcji, ale otwierała się na nowe problemy typologiczne (Becherowie) czy badawcze wobec medium, co oczywiście miało swoją tradycję w latach 20. i 30. w ramach nowej fotografii.

Zastanawiając się nad analizą twórczości Bekszińskiego, należy zaakcentować, że pomysł zestawów powstał pod wpływem teorii montażu konstruktywnego przede wszystkim Wsiewołoda Pudowkina, a w mniejszym stopniu Siergieja Eisensteina¹⁴.

Pudowkin, obok Lwa Kuleszowa, Dzigi Wiertowa, Siemiona Timoszenki i Siergieja Eisensteina, należał do radzieckiej szkoły montażu. Montaż konstruktywny Pudowkina, jak stwierdzili Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, opierał się na określonym teoretycznie budowaniu sceny filmowej. Pisali: „Następstwo ujęć dyktowane jest regułą, w myśl której każde kolejne ujęcie stanowi bodziec potęgujący zainteresowanie następnym. Pudowkin kładł nacisk na zależności przyczynowo-skutkowe, wyrażając stosunek trzech ujęć formułą: B wynika z A i stanowi zapowiedź C. Pudowkin traktował montaż jako sposób kierowania uwagą i emocjonalnym zaangażowaniem widza. Obiektyw aparatu zastępuje wzrok obserwatora, który podporządkowuje się linii zamierzonej przez twórcę. Ten ostatni powinien przestrzegać zasady maksymalnej jasności i wyrazistości, wykorzystywać ujęcia zróżnicowane, akcentować to, co dlań najważniejsze”¹⁵.

¹³ Foote odwołała się do słynnej już wówczas wystawy Johna Szarkowskiego *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (MoMA, New York 1978) i jednocześnie podkreśliła zmieniającą się rolę fotografii, która już nie tylko rejestruje świat, odzwierciedlając jego istotę (lustro), ale stała się punktem wyjścia do różnorodnych neoawangardowych penetracji. W sensie twórczym tę zmianę wyrażała w USA fotografia Lee Friedlandera realizowana od lat 70., widoczna już na początku XX wieku w twórczości Eugène'a Atgeta.

¹⁴ Beksziński znał teorię filmu Wsiewołoda Pudowkina. Takie konkluzje zawarte są w jego korespondencji (list do B. Schlabsa, Sanok, 29.10.1958) oraz w tekście *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*. Starał się, podobnie jak radziecki reżyser, tworzyć swe zestawy z najważniejszych, charakterystycznych momentów przedstawienia, koncentrując na nich uwagę widza. Łączenie zdjęć zestawianych bezpośrednio obok siebie przypominało zasadę montażu filmowego. Różnica, co przewidywał Beksziński, polegała na innej percepcji w czasie zestawu i filmu. Zestawy działały jednocześnie sugestią poszczególnych zdjęć, ale zawierały literackie i oparte na perswazji tytuły, które były integralną częścią każdej pracy. Takie konstruowanie prac nie było dotąd znane w polskiej fotografii. Pewne analogie „montażowe” można odnaleźć w filmie animowanym Lenicy i Borowczyka.

¹⁵ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 59. Pudowkin w swej koncepcji wyróżnił kilka rodzajów montażu, w tym przede wszystkim stosowany przez niego montaż

Beksiński wykonywał zestawy, podobnie jak Pudowkin, wykorzystując najważniejsze i charakterystyczne momenty określonego przedstawienia i koncentrując na nich uwagę widza¹⁶. Wzmoczona siła wizualna działania zestawu fotografii pozbawiona, na ile było to możliwe, kontekstu literackiego, odkryta została także przez Moholya-Nagya, o czym pisał m.in. w artykule *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*¹⁷. Być może nastąpiło to pod wpływem filmu awangardowego, którym sam się zajmował. Istotne jest, że w ramach wizualnego eksperymentu konstruktywizmu w zakresie filmu, ale także fotografii posługiwano się zestawieniami różnych sekwencji filmowych lub kadrów zdjęć. Mistrzem takich parakonceptualnych prac, w tym badających medium filmowe w kontekście nieruchomego, „zamrożonego” kadru, był też inny konstruktywista, a przede wszystkim dokumentalista – Dziga Wiertow, twórca *Człowieka z kamerą*.

Zestawy zrealizowane

Beksiński z całym przekonaniem i świadomością tworzył swe zestawy z fotografii anonimowych, dokumentalnych, reprodukcji tekstów oraz zdjęć własnych, co było przedsięwzięciem bez precedensu nie tylko w polskiej sztuce awangardowej tego czasu. Uważał, że pojedyncza fotografia czy nawet cykl zdjęć nie oddają tego, co zestaw, czyli zbiór zdjęć zaprojektowany według określonego scenariusza na jednej płaszczyźnie, którą była pomalowana na czarno płyta pilśniowa, najczęściej z zaskakującym i szokującym tytułem umieszczonym bezpośrednio na pracy, co było i jest do tej pory wyjątkowym działaniem w ramach twórczości fotograficznej¹⁸. Nowa całość miała zaskoczyć oglądającego zestawieniami niecodziennych spięć, znaczeń i skojarzeń. Ważne było to, co łączyło ze sobą zdjęcia umieszczone w bezpośredniej

„kontrastowy” polegający na „[...] przeciwstawianiu sobie treściowo odmiennych obrazów” (s. 60). Analogiczną zasadę stosował w swoich zestawach właśnie Beksiński.

¹⁶ Por.: W. Pudowkin, *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1956, s. 41.

¹⁷ L. Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia* [w:] „Film Artystyczny” 1937, nr 1. Autor podkreślił znaczenie dla nowoczesnej fotografii operowania serią zdjęć, nie zaś pojedynczą pracą. Należy wykluczyć, że Beksiński znał czasopismo Stefana Themersona i tekst węgierskiego artysty, ponieważ ilość oryginalnych numerów jest znikoma. Węgierski artysta znał oczywiście radziecki film awangardowy. Dostrzegał znaczenie „dynamicznego cięcia” stosowanego m.in. przez Eisensteina czy Wiertowa [Por.: *Problems of Modern Film (1928–30)* [w:] „Cahiers d’art” 1932, nr 6–7, w: R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1971, s. 135].

¹⁸ Takie zastosowanie tytułów mogło wynikać z tradycji fotokolażu dadaistycznego i konstruktywistycznego oraz zainspirowania filmem niemym, w którym płynnym obrazowi filmowemu towarzyszyły napisy.

bliskości, tym bardziej że artysta świadomie posługiwał się zniszczonymi (tj. porysowanymi) negatywami oraz zdjęciami, jak najbardziej amatorskimi w sensie ich nieartystyczności. Istotne były tworzące się wzajemne asocjacje z dominującym tematem, w tym z charakterystyczną dla jego całej twórczości obsesją śmierci (niektóre zdjęcia odwoływały się do wspomnień z II wojny światowej), i seksualizmem, który zdawał się przenikać wszystko¹⁹.

Jeden z najciekawszych zestawów – *Kołysanka* – składa się z trzech części: zdjęcia encyklopedycznego rysunku płodu (reprodukcja), amatorskiego zdjęcia dziewczynki po pierwszej komunii świętej i z drastycznego w swej warstwie wizualnej zdjęcia trupa rozstrzelanego mężczyzny (reprodukcja). Inny zestaw – *Dno* – przedstawia staromodną fotografię dziewczynek (zdjęcie amatorskie), fragment tekstu ze słownika (reprodukcja) i zdjęcie fragmentu nagrobka z portretem mężczyzny.

Wyjątkowym zestawem jest *Głód*. Składa się z trzech elementów: fotografii głowy chłopca, trumny i szpaleru żołnierzy. To ostatnie zdjęcie pochodzi z czasów II wojny światowej lub zaraz po jej zakończeniu. Całość kompozycji tworzy zarys krzyża. Jego dolną część tworzą nogi kobiety w ujęciu od tyłu, z pozycji podglądacza i dodatkowo z aspektem erotycznym, który jest charakterystyczny dla całego okresu fotograficznego. Kontrast form połączony został z asocjacjami głodu seksualnego, trwającego aż do śmierci. Tak w skrócie można odszyfrować metaforę tej pracy. Brak jest w niej linearyzmu czasu fotograficznego, a struktura przypomina formę rzeźbiarską.

Sala nr 3. Na zachowanym projekcie pojawia się też inny tytuł – *Żółty manekin*. Dotyczy II wojny światowej, konkretnie obozu Auschwitz-Birkenau. Jedno z użytych zdjęć, ale wykadrowanych tak, aby nie było widać twarzy, najprawdopodobniej wykonane zostało przez głównego fotografa obozowego Wilhelma Brassego. Inne prezentuje tabliczkę „obcym wstęp wzbroniony”. Metafora pokazuje obóz koncentracyjny z czasów wojny i w końcu lat 50. Praca ma mocny wydźwięk polityczny, choć oczywiście ukryty.

Kolejny zestaw, istotny z pozycji funkcji użytych w pracach warstw naracyjnych, zatytułowany *Szczur*, utworzony został z pięciu zdjęć. W górnej części znajdują się cztery fotografie muru i, co jest istotne, pozbawione są one literackich treści. Są także antyestetyczne w swym wyrazie i charakteryzują

¹⁹ Na temat seksualizmu, istotnego motywu nie tylko zestawów, ale i całej twórczości Beksińskiego, zwrócił uwagę A. Sobota (*Antyfotografia...*, dz. cyt., s. 11). Por. także wspomnienia Lewczyńskiego dotyczące pokazu zamkniętego (*Antyfotografii*). J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993, s. 5 (kat. wyst.).



Zdzisław Beksiński, *Refleksy*, 1957, skan z negatywu wykonany w latach 2005 i 2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

się daleko posuniętą minimalizacją użytych środków artystycznych, co stało się typowe dla sztuki neoawangardowej lat 70., a było także przedmiotem analiz w kręgach awangardy międzywojennej, m.in. w Bauhausie²⁰. Na uwagę zasługuje także zestaw *Nóż* z użytą w nim z premedytacją reprodukcją z pisma pornograficznego. Beksiński sugeruje w nim możliwość popełnienia czynu kryminalnego na niemoralnej kobiecie, czyli jej zamordowania²¹. Sekwencja przedstawia twarz mężczyzny (reprodukcja z tzw. ziarnem), w środku zestawu znajduje się duży nóż kuchenny. Całość kończy się czterema zdjęciami prostytutki na jednej planszy.

Często treść i wyniki z niej asocjacje nie są jednoznaczne, nie dają się w logiczny sposób zinterpretować. Są tworzone ze świadomym zamysłem prowokacji i według surrealistycznego klucza (wykorzystanie podświadomości i przede wszystkim wielkiej roli wyobraźni), do którego często nie mamy dostępu lub jest on utrudniony. Beksiński walczył z tym, co w fotografii artystycznej uważało się za świętość – z autorskością. W bezkompromisowy sposób atakował niepowtarzalność fotografii i jej artystyczność sprowadzając się do określonego kodu estetycznego, w czym zbliżył się do sformułowania Barthes'a, który w tekście *Retoryka obrazu* określił fotografię jako przekaz bez kodu²². W zamian Beksiński zaproponował inny kod – zmienny, lecz surrealistyczny w proveniencji. Był on bardziej radykalny od poprzednio stosowanych, opartych na oddziaływaniu pojedynczego zdjęcia o ekspresjonistycznym wyrazie. Nowy kod zestawów poprzez świadomą minimalizację użytych środków wyrazu można określić dodatkowo jako protokonceptualny (*Szczur*).

Czy *Antrakt* nawiązuje do tradycji słynnego filmu dadaistycznego z 1924 roku? Możliwe, gdyż ta tradycja była bliska Beksińskiemu. Praca traktuje o chorobie, być może o uzależnieniu alkoholowym.

Wykorzystanie w twórczości awangardowej fotograficznych materiałów amatorskich można odnaleźć już w surrealizmie. Salvador Dalí swoje malarstwo określił ręcznie malowanymi fotografiami (*hand-painted photographs*). W całej twórczości zajmowało go zagadnienie obsesji śmierci, seksualizmu i fantastyczności. Interesował się różnymi sposobami wypowiedzi filmowej

²⁰ Trzeba zaznaczyć, że wiele interesujących prac fotograficznych powstało na kursie wstępnym (Vorkurs) i w kontekście nowoczesnej reklamy. Por.: M. Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln–London 2002, s. 220; *Photographie und Bauhaus*, Hannover 1986, zwł. prace Wenera Davida Feista (s. 127) oraz Kurta Krenza (s. 147).

²¹ Za taką interpretacją opowiadał się także Lewczyński, który twierdził, że była to świadoma intencja Beksińskiego, lecz nigdy niewyłożona publicznie.

²² R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński [w:] „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 290–302.



Zdzisław Beksiński, *Strefa*, 1957, skan z negatywu wykonany w latach 2005 i 2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

i fotograficznej, w tym fotomontażem²³. W słynnej pracy *Le phénomène de l'extase* („Minotaure” nr 3/4, 1933) użył m.in. zdjęć kryminalnych Alphonse’a Bertillona i fragmentów z fotografii Brassai’a – fotografa działającego w kręgu paryskich surrealistów – oraz zdjęć detali z architekturą Antoniego Gaudiego²⁴.

Warto zaznaczyć, że wykorzystywanie zdjęć anonimowych i dokumentalnych nastąpiło w sztuce światowej dopiero w końcu lat 60., przede wszystkim za sprawą Kanadyjczyka Michaela Snowa, Francuza Christiana Boltanskiego i Lewczyńskiego, którzy używali zdjęć anonimowych w innym niż Beksiński celu, w rezultacie osiągając odmienne znaczenia.

André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* zanalizował twórczość Christiana Boltanskiego w zakresie zerwania z modernizmem oraz przejścia od kultury wysokiej do niskiej w kontekście udowodnienia, „że fotografia kłamie i nie przekazuje rzeczywistości, lecz jedynie kulturowe kody”²⁵. Posługiwanie się cudzym, różnorodnym w formie materiałem fotograficznym Rouillé nazwał kopiowaniem kopii, co występowało także w twórczości z lat 60. i 70.: Annette Messager, Barbary Kruger, Jenny Holzer, Marthy Rosler, a później Cindy Sherman, Richarda Prince’a i Victora Burgina²⁶.

Grzegorz Dziamski w tekście *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* na temat kwestii fotografii i postmodernizmu, tak istotnej także dla zrozumienia twórczości fotograficznej Beksińskiego, napisał: „Fotografia

²³ Wpływ na Dalego wywarła praktyka psychoanalityczna Jacques’a Lacana. W jego malarstwie, podobnie jak u Beksińskiego, obsesja śmierci i seksu połączona jest z fantastycznością formy. Por. *L’Amour fou. Photography and surrealism*, Corcoran Gallery of Art, New York 1985, s. 206 (kat. wyst.).

²⁴ Dali zainteresowany był wszystkimi możliwościami fotografii, co zauważalne jest np. w fotomontażu *Le phénomène de l'extase* z 1933 roku, reprezentującym „męskie spojrzenie”. Starał się za pomocą zdjęć ilustrować swe artykuły i książki. Pisał także interesujące teksty teoretyczne, np. *Nieeuklidesowa psychologia pewnej fotografii*, tł. L. Lechowicz [w:] „Obscura” 1987, nr 6. Do zdjęć zbliżonych klimatem do Beksińskiego zaliczyć można również sadomasochistyczne prace Georges’a Hugneta, założyciela magazynu „L’Usage de la parole” (1939–1940), grafika książkowego, przez pewien okres związanego z kręgiem Bretona. Problematyka związków fotografii i surrealizmu potrzebuje odrębnych studiów. Por. także pionierski tekst L. Lechowicza *Surrealizm i fotografia* („Obscura” 1988, nr 1 i 2) oraz książkę A. Taborskiej *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (Gdańsk 2007), która jest najważniejszym opracowaniem z zakresu fotografii surrealistycznej, jakie wydano w Polsce.

²⁵ Ch. Boltanski, rozmowa z Delphine Renard, s. 75, cyt. za: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 429. Aspekt „rozmycia” humanistycznej wiarygodności oraz kłamstwa fotografii, a przede wszystkim malarstwa, należy do najważniejszych wyróżników całej twórczości Beksińskiego.

²⁶ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a...*, dz. cyt., s. 430 i 431. Bardzo dyskusyjne jest twierdzenie, że twórczość Boltanskiego reprezentuje tzw. kulturę niską i przeciwstawia się modernizmowi (s. 429), jak dowodził francuski historyk.

postmodernistyczna nie jest żadnym stylem, szkołą ani wyraźnie skonkretyzowaną estetyką; jest niezwykle zróżnicowaną praktyką artystyczną, zrywającą z kluczowymi dla modernistycznego paradygmatu pojęciami, takimi jak: subiektywność, oryginalność, autorstwo, unikalna aura dzieła sztuki. Abigail Solomon-Godeau wymienia artystów, których twórczość reprezentuje postmodernistyczną praktykę fotograficzną: John Baldessari, Victor Burgin, Bernd i Hilla Becherowie, Dan Graham, Sarah Charlesworth, a z młodszych – Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Richard Prince, Robert Longo. Artyści ci uznani zostaną za sztandarowych przedstawicieli postmodernistycznego podejścia do fotografii i tak będą funkcjonować w wielu innych tekstach”²⁷.

Zestawy niezrealizowane²⁸

W zbiorach Muzeum Historycznego znajduje się kilka szkiców do zrealizowanych i niezrealizowanych zestawów. Są to m.in. dwie prace bez tytułu. Pierwsza z nich składa się z pięciu zdjęć, z użyciem reprodukcji karykatury, fragmentem zdjęcia z synagogi oraz pomordowanymi w czasie Holocaustu. Istotne jest zderzenie dwóch górnych statycznych prac z tragizmem dolnych.

Drugi szkic, *Klucz*, przedstawia zdjęcie kobiety z nagrobka, doskonale w swej harmonii piękne kwiaty wazonie, a całość wieńczy widok zamkniętych metalowych drzwi. Beksiński pyta (?) o klucz do życia. Może on otworzyć jego piękno (środkowa fotografia) lub drzwi. Oczywiście, jeśli istnieje, bo może jest iluzją, jak różnego rodzaju obrazy fotograficzne. W tej realizacji nie ma skrajnego pesymizmu, tli się nawet nadzieja na piękne życie, co czyni ten projekt wyjątkowym.

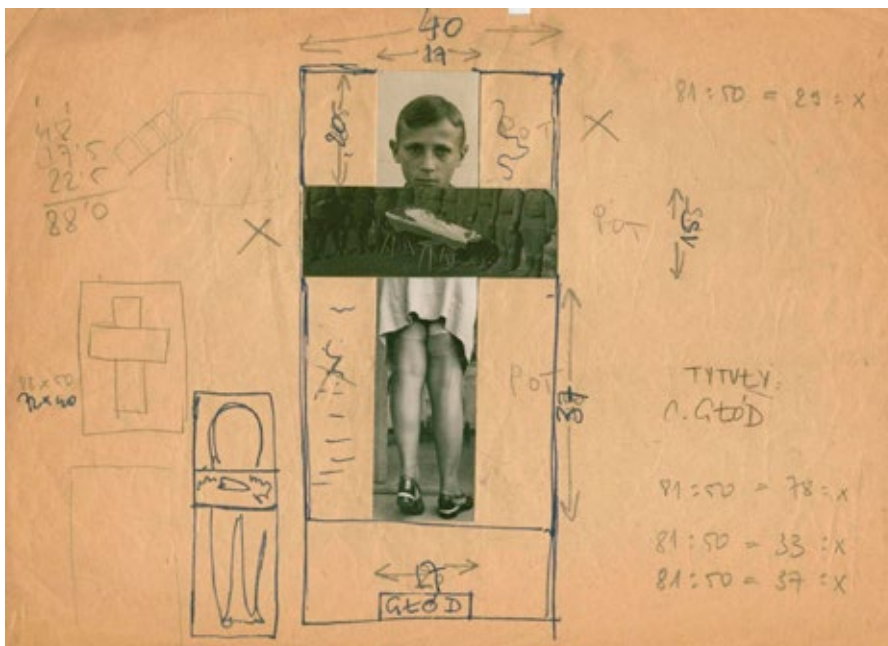
Ciekawy jest *Rozkaz*, nie tylko ze względu na postaci żołnierzy radzieckich, ale metaforę śladu czy odcisku papilarnego palca, czyli nieważności bytu ludzkiego, o egzystencjalnym przesłaniu. *Kondukt* z pięcioma fotografiami ścian budynku jest bardzo purystyczną pracą o nieuchronności śmierci i iluzji życia, gdyż nie dostrzegamy przestrzeni i nieba. Dominuje ciemny mur. Życie, jeśli istnieje, jest konduktem pogrzebowym! Albo inaczej – realny jest tylko ceremoniał pogrzebowy.

²⁷ G. Dziamski, *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 9 (kat. wyst.).

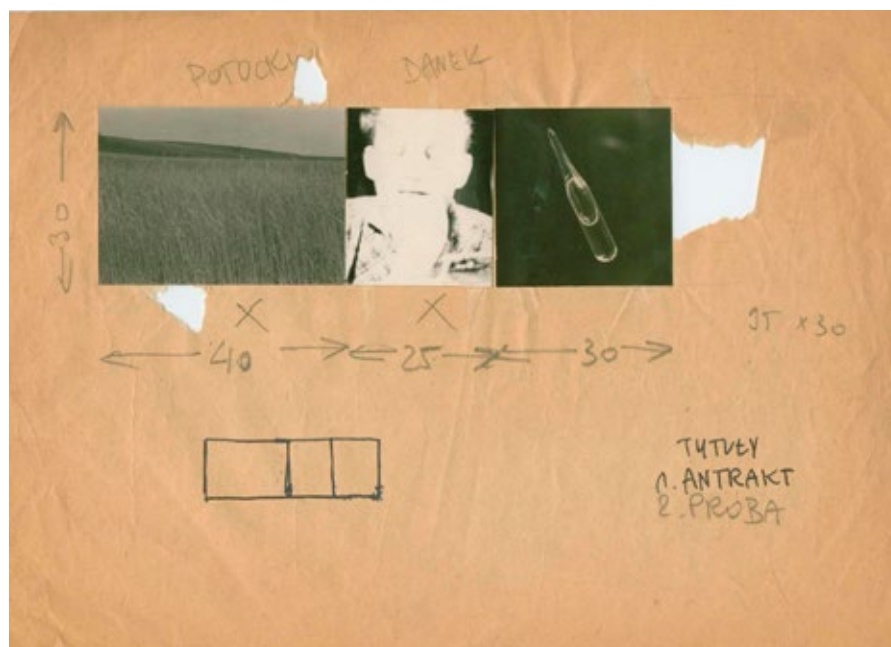
²⁸ Prace prezentowane są na stronie Piotra Dmochowskiego, [Dmochowski.Gallery.net](http://dmochowski.gallery.net), w dziale *Sala 1. Fotografia. Lata 50-te*, <http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34> [dostęp 15.06.2019].



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm, kolekcja A. i P. Dmochowskich, za zgodą Muzeum Historycznego w Sanoku



Zdzisław Beksiński, *Głód* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm, kolekcja A. i P. Dmochowskich, za zgodą Muzeum Historycznego w Sanoku



Zdzisław Beksiński, *Antrakt, Próba* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm, kolekcja A. i P. Dmochowskich, za zgodą Muzeum Historycznego w Sanoku



Zdzisław Beksiński, *Sala nr 8, Żółty manekin* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm, kolekcja A. i P. Dmochowskich, za zgodą Muzeum Historycznego w Sanoku

Podsumowanie, czyli o znaczeniu zestawów w kontekście sztuki polskiej i światowej

Wiele aspektów występujących w zestawach można łączyć z postmodernizmem i ponowoczesnością, interpretowaną w wielu tekstach przez Zygmunta Baumana. W artykule pt. *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności* napisał interesujące także w przypadku całej sztuki Beksińskiego słowa: „Podczas gdy nowoczesność rozłożyła śmierć na worek nieprzyjemnych, lecz dających się oswoić chorób, tak że we wrzawie walki z chorobą, która nastąpiła, śmiertelność mogła być zapomniana i przestać budzić troski, w społeczeństwie, które wyłoniło się na końcu ery nowoczesnej, to majestatyczna, choć odległa, nieśmiertelna błogość jest tą, którą dekonstruuje się w sakwę większych lub mniejszych, lecz zawsze osiągalnych satysfakcji, tak że w ekstazie radości umiłowanie ostatecznej perfekcji może rozpuścić się i zniknąć z widoku. Czas płynie, lecz wskazówka utonęła w nurcie”²⁹. Właśnie w analizie pojęcia śmierci, która na początku jest realna i namacalna, aby później coraz bardziej podlegać rozczłonkowaniu i przez to stać się nierealną, rozgrywało się *theatrum* działań Beksińskiego. Punktem zwrotnym między postawą modernistyczną, opartą na zwalczaniu fotografii artystycznej i mającej także oparcie w teorii filmu, a postmodernistyczną są właśnie zestawy z lat 1958–1959, będące w mojej interpretacji wybitnymi realizacjami, które z pewnością doczekają się kolejnych reinterpretacji i porównań ze sztuką światową. W pełni na to zasługują.

Należy zaznaczyć, że fotograficzna twórczość Beksińskiego, mimo różnych inspiracji, jest bardzo oryginalna i indywidualna w swym wyrazie artystycznym, odpowiada również jego ówczesnym stanom neurastenicznym. Zestawy Beksińskiego były w tamtych latach czymś niezwykłym, niespotykanym w sztuce światowej. Powstały pod wpływem zainteresowań surrealizmem i teorią filmu Wsiewołoda Pudowkina. Artysta wykorzystywał w nich reprodukcje tekstów, zdjęcia anonimowe, amatorskie, kryminalne itp.³⁰ Prawdopodobnie

²⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstrukcja nieśmiertelności*, tł. A. Szahaj [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów* pod red. St. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 147.

³⁰ Z. Beksiński w liście do B. Schlabsa (Sanok, 16.12.1958) pisał: „Mam wielką prośbę do Ciebie! Zresztą z tą samą prośbą zwróciłem się do Jurka [Lewczyńskiego – przyp. K.J.]. Czy nie masz gdzieś remanentów starych filmów leicowskich i innych, wywołanych i wyrzuconych »ad acta«. Chodzi o filmy typowo amatorskie: grupy, żołnierze, dzieci, portreciki, pierwsza komunja, umrzyki w trumnach, widoczki, obłoczki, domki, chatki i w ogóle wszystko, co się da. Negatywy mogą być zniszczone, zarysowane, niedoświetlone,

nie pokazał zdjęć będących zapowiedzią body artu. Inspiracją tego typu prac były reżyserowane fotografie Salvadora Dalego i zdjęcia Rogera Catherineau (np. *Etude d'après un visage*), znane polskiemu artyście z katalogu wystawy XXIV *International Fotosalon* z 1957 roku, która odbyła się w Antwerpii (gdzie Beksiński również wystawiał). Ponadto francuski fotograf uczestniczył w wystawach organizowanych przez Steinerta. Fotografia Catherineau była inspiracją do powstania m.in. zdjęcia obandażowanej twarzy wyłaniającej się z ciemnego tła.

Co łączy całą postawę twórczą Beksińskiego z postmodernizmem/ponowoczesnością? Ważne było konsekwentne akcentowanie w malarstwie – a wcześniej w fotografii, rysunkach i następnie grafikach – rozkładu człowieka i człowieczeństwa. Proces ten rozpoczął się w fotografii około 1956 roku poprzez „ostre” kadrowanie, akcentowanie symptomów zmęczenia, starości, choroby, częstej skłonności do brzydoty, także w pejzażu miejskim, co było wyjątkowe, choć trochę przypominało ówczesne zdjęcia reportażowe Marka Piaseckiego, publikowane m.in. w „Tygodniku Powszechnym”. Wyrażał się potem w ukazywaniu gnicia i obumierania ciała, w grafikach i rysunkach z lat 60. i łączeniu go z innymi, niekoniecznie organicznymi formami, co stało się ważną metodą dojrzałego stylu malarskiego. Warto jednak zaznaczyć, że poszukiwał duchowości dalekowschodniej od około 1960 roku (rysunki: *Budda*, *Kabalista*, 1963) do początku lat 70., przy jednoczesnej zjadliwej krytyce chrześcijaństwa. Odbywało się to dzięki kontaktom z katowickim charyzmatycznym malarzem Andrzejem Urbanowiczem, zainteresowanym ezoteryzmem, a od połowy lat 70. buddyzmem. Był on jednym z twórców Związku Buddystów Zen Sangha oraz twórcą undergroundowym, podobnie jak Beksiński nienawidzącym polskiego socjalizmu.

poruszone, nieostre etc. [podkreślenie – K.J.]. Potrzebne mi to jest jako materiał do zestawów fotograficznych, które zamierzam robić. Naturalnie nie mogą być to zdjęcia artystyczne, bo wtedy mógłby ktoś sądzić, że chcę się podpisać pod cudzą pracą. Chodzi o amatorszczyznę i zawodowstwo III kategorii. Jak się przegląda tę amatorską chałę – widać olbrzymie złoża niewykorzystanych wartości (naturalnie nie artystycznych, lecz ekspresyjnych), dzięki zastosowaniu zestawów i uzupełnieniu od czasu do czasu jakimś zdjęciem artystycznym można zrobić wspaniałą wypowiedź. Sądzę, że mi się to uda”.

Bibliografia:

- Beksiński Z., *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewycięzenia* [w:] „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540–548.
- Beksiński Z., listy do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 27.01.1958, 29.09.1958, 30.12.1957, 3.12.1957.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński [w:] „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 290–302.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli dekonstrukcja nieśmiertelności*, tł. A. Szahaj [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów* pod red. St. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996.
- Czartoryska U., *Zdzisław Beksiński* [w:] „Fotografia” 1960, nr 6.
- Dalí S., *Nieeuklidesowa psychologia pewnej fotografii*, tł. L. Lechowicz [w:] „Obscura” 1987, nr 6.
- Droste M., *Bauhaus 1919–1933*, Köln–London 2002.
- Dziamski G., *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003 (kat. wyst.).
- Foote N., *The Anti-Photographers* [w:] „Artforum”, September 1976, s. 46–54.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007.
- Jurecki K., *Między bielą a czernią. Esej o fotografii Zdzisława Beksińskiego* [w:] „Niezła Sztuka” 12.09.2015, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-biela-a-czernia-esej-o-fotografii-zdzislawa-beksinskiego/> [dostęp 15.06.2015].
- Jurecki K., *Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960* [w:] „Fotografia” 1987, nr 1.
- Lechowicz L., *Surrealizm i fotografia* [w:] „Obscura” 1988, nr 1 i 2.
- Lewczyński J., *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993 (kat. wyst.).
- Ligocki A., *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9.
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997.
- Moholy-Nagy L., *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia* [w:] „Film Artystyczny” 1937, nr 1.
- Pudowkin W., *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1956.

- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Sobota A., *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993 (kat. wyst.).
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.

WERONIKA KOBYLIŃSKA-BUNSCH

Awangardowy bunt czy powojenny egzystencjalizm?

O specyfice fotograficznego
antyportretu na przykładzie twórczości
Zdzisława Beksińskiego

Rozważania wokół cyklu *Strefa*

U progu drugiej dekady XXI wieku Zdzisław Beksiński zaczyna być coraz częściej rozpoznawalny – zarówno w środowisku teoretyków, jak i w odbiorze społecznym – nie tylko jako malarz, ale i jako kreatywny fotograf. Szczególną popularność zdobyły zdjęcia z serii *Strefa*¹ i zaproponowana w ramach tego zbioru specyficzna formuła obrazowania. Te inscenizowane fotografie oparte są przede wszystkim na efekcie niepokojących odbić lustrzanych. Tafla zwierciadła radykalnie przecina figury ludzkie, nieoczekiwanie przekształcając je w postaci cyklopów. Odbijające powierzchnie zostały wykorzystane przez artystę w dwojaki sposób: z jednej strony zasłaniają one znaczną część postaci (oko kamery „spoglądało” tu zaledwie na małe fragmenty twarzy modeli), z drugiej zaś – stają się ich wizualnym, niepokojącym dopełnieniem.

Niektóre aranżacje mają charakter układów centralnych, silnie akcentujących główny element zdjęć: oś kompozycyjna i znaczeniowa przebiega przez gałki oczne osób pozujących. Tradycyjnie przyjmuje się, że obrazy dążące do symetrii są uboższe plastycznie i nabierają statycznego charakteru². W tym przypadku jednak geometrycznie wyważona kompozycja zostaje zaburzona dramatyczną grą iluzji i deformacji, zaprzeczając utartej regule. Sterylny minimalizm tła wzmacnia efekt wizualnego napięcia zbudowanego na pierwszym planie. Wykorzystanie praw i zjawisk optyki stanowiło estetyczną podstawę jeszcze kilku innych zdjęć Beksińskiego. Plastycznym odzwierciedleniem analogicznych do zastosowanych w *Strefie* rozwiązań jest na przykład fotografia z 1958 roku, na której z zasłony z wąskich lusterek wyłania się kobiecy portret³. Postać zostaje tu rozbita na wiele połączonych ze sobą wzdłużnych

¹ Do grupy tej zalicza się sześć zdjęć, w których zostało wykorzystane lustro. Fotografie te uchodziły za „wizytówkę” Beksińskiego jeszcze w latach 60. XX wieku, mimo że porzucił już wówczas fotografię na rzecz malarstwa; zob. J. Garztecki, *Człowiek z kamerą. Zdzisław Beksiński, czyli osobno* [w:] „Fotografia” 1966, nr 10, s. 227.

² P. Wójcik, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa 2007, s. 49.

³ Z. Beksiński, *Studium*, 1958, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, Olszanica 2011, s. 112.

fragmentów. Nie układają się one jednak w wizerunek spójny i harmonijny. Formy nie tylko się powielają, ale też są wobec siebie nienaturalnie przesunięte. Beksiński fotografuje obraz pozorny – wykreowany na odbijającej powierzchni. Zniekształcone lustrzaną żaluzją spojrzenie kamery uwiecznia sytuację, która w istocie nie miała miejsca, ale była wynikiem przemyślanej aranżacji trójelementowego układu: modelka–lustro–fotograf. W konsekwencji przywoływane zdjęcia zachęcają do refleksji teoretycznej nad trwałością pewnych rozwiązań nawiązujących do awangardowej, międzywojennej poetyki⁴. Warto jednak zaznaczyć, że śmiały cykl *Strefa*⁵ nie wyczerpuje bogatego pola poszukiwań Beksińskiego w zakresie przełamywania obiektywności medium. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie, że wszechstronny wachlarz rozwiązań technicznych staje się dla Beksińskiego nie tyle sposobnością do nawiązania do tradycji awangardy, ale punktem wyjścia do podjęcia gry z ludzkim ciałem: możliwością zakłócenia jego spójności i jednorodności.

Na granicy portretu

Rzeczywistość stanowiła dla Beksińskiego budulec, który musiał ulec daleko idącemu przetworzeniu: transformacja rzeczywistości za pomocą różnego rodzaju środków technicznych i formalnych stanowiła jego podstawową zasadę twórczą. W przeprowadzonym w 1995 roku wywiadzie Beksiński opowiadał o swoich dawnych zainteresowaniach fotograficznych w sposób następujący: „Moja nieśmiałość powodowała, że nie mógłbym robić klasycznej fotografii. Na przykład fotografować z zimną krwią kogoś rozpaczającego nad trupem bliskiej osoby. Moje zdjęcia to była od początku do końca kreacja, i to kreacja plastyczna. Poza tym mam ten typ psychiki, który reaguje głównie na rzeczywistość wewnętrzną, a w ogóle nie inspiruję się otoczeniem”⁶.

Jaki obraz człowieka wyłania się zatem z obszernego zbioru prac Zdzisława Beksińskiego? Urszula Czartoryska, która należała do grona propagatorów i zwolenników twórczości fotograficznej tego artysty, odpowiadała

⁴ Już w latach 50. „forte” Beksińskiego uznawano za „pastiszową” odpowiedź na przedwojenne osiągnięcia awangardy; zob. J. Roszko, *Rozdroże fotografii* [w:] „Dziennik Polski” 1957, nr 150, s. 4. Z kolei w 2007 roku Dorota Szomko zestawiała postać Beksińskiego i Salvadora Dalego, pisząc o konotacjach polskiego artysty z surrealizmem; zob. D. Szomko, *Zdzisław Beksiński a nurty polskiej sztuki współczesnej* [w:] *Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Sanok 2007, s. 22.

⁵ Można tu też dołączyć inne zdjęcia Beksińskiego, powiązane ze *Strefą* podobieństwem formalnym.

⁶ J.A. Łużyńska, *Najbliższa jest mi melancholia. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Jadwiga Anna Łużyńska* [w:] „Sycyna” 1995, nr 19, s. 3.

następująco: „Spotykamy tu ludzi samotnych, wyobcowanych z otoczenia, dziwnych starców, ludzi z wagonu i pustej drogi, kobiety zdeformowane maseczką kosmetyczną; pełne napięcia twarze, odarte z konwencji, zobaczone »oko w oko«, wyłaniające się z mroku, który kryje wszystko co drugorzędne”⁷.

Wzmiankowany przez badaczkę mrok jest w istocie symptomatyczny dla realizacji portretowych Beksińskiego. Jednym z najczęściej wykorzystywanych przez niego zabiegów jest bowiem sięganie po wysoką kontrastowość obrazu, która graniczy z prawie całkowitą rezygnacją ze szczegółów w obszarach czerni i szarości. Poprzez długie naświetlanie zdjęcia pod powiększalnikiem⁸ artysta pozbawia swoich bohaterów twarzy i wszelkich rysów indywidualnych. Nierównomierny rozkład światła i zachwianie skalą tonalną obrazu powodują, że modele przestają być rozpoznawalni. Układ oświetleniowy zbudowany jest na operowaniu wąskim snopem światła kierunkowego, które jest zdecydowanie niekorzystne, gdyż wydobywa fakturę skóry, pory i siatkę zmarszczek⁹. Oczodoły zaś zieją dramatyczną czernią nicości – wzrok postaci pozostaje w głębokim, pozbawionym detali cieniu. Widz nie może dostrzec jakiegokolwiek zarysu spojrzenia fotografowanych osób. Tytuły, takie jak *Portret Stefana S.*¹⁰ czy *Portret pana R.*¹¹, tylko pozornie pomagają w identyfikacji postaci. Stanowią one raczej odniesienie do anonimowego bohatera *Procesu* Franza Kafki, aniżeli typowe podpisy pod fotografiami portretowymi. Twarze mężczyzn na wymienionych fotografiach pozostają niewidoczne z powodu zdecydowanej przewagi ciemnych tonów. Obszary czarnych plam nie niosą żadnego śladu rejestrowanej sytuacji. Silne odgórne oświetlenie jest także głównym środkiem wyrazu innej fotografii, wykonanej w 1957 roku¹². Partia gołej czaszki modelu wydaje się w tym przypadku być niemalże prześwietlona. Zabieg ten, balansujący na krawędzi technicznego błędu, artysta stosował już we wczesnych portretach żony. Być może dlatego właśnie w katalogu towarzyszącym prezentacji dorobku Beksińskiego w Parlamencie Europejskim

⁷ U. Czartoryska, *Spotkania fotografii z plastyką. Zdzisław Beksiński* [w:] „Fotografia” 1960, nr 5, s. 164.

⁸ Stopień kontrastowości obrazu w fotografii analogowej mógł być osiągnięty na różne sposoby. Jednak zachowane w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku liczne wersje tej samej fotografii (które zasadniczo różnią się finalnym kształtem i cechami takimi jak kontrastowość czy ziarnistość) wskazują, że eksperymenty te Beksiński przeprowadzał na etapie pracy z powiększalnikiem.

⁹ *Zdzisław Beksiński*, red. P. Zieliński, Lublin 1994, nlb.

¹⁰ Z. Beksiński, *Portret Stefana S.*, ok. 1957, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XIII-1920.

¹¹ Z. Beksiński, *Portret pana R.*, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 104.

¹² Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1957, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 111.

napisano: „Swoją fotografię nazywa antyfotografią, gdyż to, co w niej widzimy, jest jakby zaprzeczeniem istoty tej techniki”¹³. Choć zdanie to mylnie sygnalizuje, że termin „antyfotografia” ukuł sam Beksiński¹⁴, to stara się ono oddać specyfikę jego prac: fakt, iż realizacje artysty sytuują się na pograniczach tradycyjnie pojmowanego kanonu fotografii portretowej. Sposób, w jaki Beksiński rejestrował postaci – jak podkreślał Lech Grabowski – wywołuje reakcje negatywne i wstrząsa odbiorcą¹⁵. Artysta pokazuje człowieka w sposób drastyczny, można rzec, że wręcz z niejakim okrucieństwem. Ów element jego estetyki najczęściej spotykał się u jemu współczesnych z dezaprobatą, a argumenty te powróciły, gdy poświęcił się działalności malarskiej¹⁶. Realizacje fotograficzne Beksińskiego dalekie były jednak od epatowania tanią grozą czy dosłownym ukazywaniem ludzkiego dramatu, gdyż w sposób niezwykle wyrefinowany plastycznie grał on z konwencją realistyczną. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką artysta silnie argumentował, że okrucieństwo i rozpad są w sztuce uzasadnione, tylko gdy nie są ukazane realistycznie, a nabierają form uniwersalizujących¹⁷.

Starając się uchwycić znaczenie fotografii takich jak *Portret Stefana S.*, zarówno Grabowski, jak i Czartoryska skłaniali się ku podobnej opinii¹⁸. Ich zdaniem Beksiński podejmując się tak niekonwencjonalnych realizacji portretowych – „tropi psychikę bohaterów”¹⁹. Wydaje się jednak, że warto zdjęcia te przeanalizować pod kątem procesów, jakim poddane jest ciało, nie zaś – *psyche* modeli. Przecież to właśnie ciało ludzkie w ramach analizowanej grupy zdjęć staje się terytorium nieustannych (i niepokojących) eksperymentów formalnych. Finezyjnie wykorzystując klasyczne rozwiązania kompozycyjne i operując podstawowymi parametrami, Beksiński przełamuje weryzm medium. Surowa i brutalna poetyka artysty nie tylko przekracza (czy raczej: wyklucza) wierne odtworzenie wyglądu postaci, ale jest wręcz wymierzona, wycelowana przeciwko modelom. Nawiązanie do słynnego zestawienia Susan Sontag,

¹³ W. Banach, *Zdzisław Beksiński – mroki podświadomości. Wystawa w Parlamencie Europejskim w Brukseli*, Sanok 2010, s. 3.

¹⁴ Termin ten został pierwszy raz użyty przez krytyka Alfreda Ligockiego w artykule *Antyfotografia*, zob. A. Ligocki, *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445.

¹⁵ L. Grabowski, *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964, s. 79.

¹⁶ A. Adamski, *Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne* [w:] „Sztuka” 1976, nr 2/3, s. 16–20.

¹⁷ Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 197. Rozmowa ta, choć była przeprowadzona w 1977 roku i dotyczyła malarstwa, ma znaczenie szczególne w kontekście omawianych fotografii.

¹⁸ U. Czartoryska, *Spotkania fotografii z...*, dz. cyt., s. 164.

¹⁹ L. Grabowski, *Wśród polskich mistrzów...*, dz. cyt., s. 79.

w którym przyrównuje ona proces fotografowania do strzelania²⁰, jest tu nieprzypadkowe. Po pierwsze: wiele realizacji Beksińskiego to zbliżenia, kadry obejmują przede wszystkim twarz modeli i kończą się na wysokości ich ramion. Opresyjny walor fotografii wynika zatem przede wszystkim z wrażenia niezwykle małej odległości pomiędzy modelem a okiem kamery i podporządkowaniem fotografowanej osoby agresywnemu spojrzeniu²¹. Po drugie zaś: stosowane przez artystę techniki i procesy fotograficzne zmuszają nas do patrzenia na ciała przeczące ideałom urody. Ostre światło, niezmiękczone choćby prostą tkaniną dyfuzyjną²², uwidacznia wszystkie fałdy i niedoskonałości skóry. Beksiński zatem podkreśla materialność i ułomność ciał, epatuje brzydota, uwypuklając to, co chcemy zwykle ukryć przed soczewką obiektywu²³. Fotograficzna przemoc jest zatem realizowana w dwóch wymiarach: akt agresji zwrócony jest zarówno wobec osób, które pozowały do zdjęć, jak i tych, które te zdjęcia oglądają. Dzisiejszy odbiorca, zaznajomiony ze scenami uchodzącymi za niemal obsceniczne – jak na przykład te wykreowane przez Joela Petera Witkina czy Davida Nebredę – może uznać fotografie Beksińskiego za wizualnie niewinne. Jednak w przekonaniu Jerzego Lewczyńskiego ówczesne prace Beksińskiego cechowała odczuwalna ikoniczna brutalność: „Bardzo ważna jest dla mnie twórczość [...] Beksińskiego, z którym zresztą kompletnie się nie zgadzaliśmy. Łączyło nas wychowanie, podobne domy, podobne losy, natomiast jeśli chodzi o twórczość, jego olbrzymia, chora, wybujała wyobraźnia była dla mnie trudna do zaakceptowania. Robił śmiałe rzeczy, demonstracyjnie preparował pewne sytuacje. Dziś można powiedzieć, że wyprzedził epokę, jednak te jego »makabry« były dla mnie ciężkie w odbiorze. Pod względem estetycznym różniliśmy się, co nam w przyjaźni zupełnie nie przeszkadzało”²⁴.

Wobec kobiecych wizerunków Beksiński nie wahał się wykorzystywać tych samych środków formalnych, jakie stosował, portretując mężczyzn. W rolę modelki niejednokrotnie wcielała się żona artysty; na jednym z niedatowanych

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009, s. 21.

²¹ Efekt analogiczny wizualnie, ale pozwalający zachować dystans i swobodę w relacjach model–fotograf daje teleobiektyw. Jednak sprzęt tego typu był stosunkowo drogi i mało popularny w Polsce w tym czasie.

²² Uzyskanie efektu miękkiego światła nie wymaga specjalnego sprzętu oświetleniowego i jest możliwe nawet w przypadku fotoamatora, należy zatem przypuszczać, że artysta celowo posłużył się określonym typem światła.

²³ Wojciech Plewiński przy sesjach portretowych nieustannie instruował modelki – o tym, co można, a czego nie należy pokazywać przed obiektywem, zob. Ł. Modelski, *Fotobiografia PRL*, Kraków 2013, s. 28–29.

²⁴ O. Ptak, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012, s. 37.

i nieopisanych zdjęć zostaje ona ukazana niczym współczesny Pierrot – nieobecna, zamysłona i z rozmytym makijażem²⁵. Inna fotografia ukazuje twarz Zofii Beksińskiej wręcz dosłownie poddaną destrukcji²⁶ – jest ona naznaczona rysami i pęknięciami. Efekt przypominający rozbity szklany negatyw został uzyskany prawdopodobnie wskutek nałożenia na siebie dwóch różnych negatywów na etapie kreowania odbitki, a następnie przezfotografowany²⁷. Zarysowania wizerunku zasadniczo wskazują na trop interpretacyjny: zdjęcie wydaje się być metaforycznym obrazem człowieka kruchego i dotkniętego kryzysem.

Kulminację tej drogi poszukiwań formalnych stanowić może fotografia zatytułowana *Odłamek I*²⁸ – twarz wyłania się tu przez nieregularny otwór w czarnej zasłonie. Ostrość załamań kształtów i sam tytuł wskazują na konotacje związane z roztrzaskanym na fragmenty obrazem. Zdjęcie przedstawia „ledwo ocalony” fragment portretu, okruch, komponent odłączony od reszty. Ostateczny rezultat wizualny mógł zostać osiągnięty poprzez silne doświetlenie rozległej partii zdjęcia w trakcie pracy z powiększalnikiem²⁹. Plamy nicości budzą skojarzenia ze zniszczeniem materii, destrukcją i obumieraniem.

Kategoria ciała

Wzmiankowane prace Zdzisława Beksińskiego cechuje wiele podobieństw z cyklem Michała Macků³⁰, wykonywanym w latach 1989–2001 w autorskiej technice *gellage*³¹. Artyści ci posługują się podobnym językiem form³². Łączy ich nie tylko zainteresowanie fotografią ciała jako pewnym punktem wyjścia

²⁵ Z. Beksiński, Bez tytułu, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku.

²⁶ Z. Beksiński, *Studium*, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 108.

²⁷ Efekt ten został zapisany bowiem także na negatywie.

²⁸ Z. Beksiński, *Odłamek I*, 1958, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/10.

²⁹ Prawdopodobnie najpierw poprawnie naświetlano fragment, z którego wyłaniają się oczy postaci, później zaś celowo doświetlano pozostałą partię obrazu, podczas gdy wybrany fragment zasłonięto, by nie zmieniać już jego plastycznego kształtu. O procesie doświetlania wybranych partii zdjęć w klasycznym podręczniku o tradycyjnych technikach warsztatu fotografii analogowej, zob. A. Adams, *The Print*, New York 2005, s. 102–116.

³⁰ Artysta urodzony na terenie dawnej Czechosłowacji. Jego sukces zapoczątkował udział w 1990 roku w zbiorowej wystawie *Tschechoslowakische Fotografie Der Gegenwart* zorganizowanej przez Museum Ludwig w Kolonii. Jego prace były pokazywane również w Polsce w Galerii pf w Poznaniu (2005) oraz w ramach *Foto Art Festival* w Bielsku-Białej (2007).

³¹ M. Macků, *The 3D Photography – PACI Contemporary*, red. G. Paci, Brescia 2013, s. 20.

³² M. Macků, Bez tytułu (*Gellage* nr 6), 1989, technika autorska, Museum Ludwig Köln, nr inw. ML/F 1991/101.



Zdzisław Beksinski, *Bez tytułu*, 1955, skan z negatywu wykonany w latach 2005 i 2006, archiwum Zdzisława Beksńskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

do dalszych poszukiwań artystycznych, ale przede wszystkim późniejsza silna manipulacja obrazem i „wydzieranie” z niego fragmentów zarejestrowanej rzeczywistości. Można zatem przyjąć, że zdjęcia sanockiego fotografa są pionierską antycypacją zjawisk artystycznych, w których zdaniem Izabelli Kowalczyk ciało wiąże się z pytaniem o tożsamość³³. Wyraźny u Beksińskiego bezkompromisowy sposób budowania prac z ludzkich komponentów wydaje się bowiem uzasadniać tezę, że człowiek i jego cielesność stanowią jedną z kluczowych metafor w jego *oeuvre*. W realizacjach przekraczających tradycyjnie pojmowaną fotografię portretową Beksiński prowadzi narrację o uniwersalnych doświadczeniach, które w każdej epoce dotyczą ludzkiej społeczności, takich jak strach, poczucie klęski i dramatu. Ciało bezosobowe to figura „skazanej na wolność” jednostki, napiętnowanej poczuciem lęku i doświadczeniem egzystencjalnego zagrożenia³⁴. Wymyka się ono tradycyjnym klasyfikacjom i podziałom na płci. Nie jest istotne, czy zdjęcie przedstawia kobietę czy mężczyznę – każda płeć zostaje ukazana w sposób analogiczny. Z wachlarza prac Beksińskiego wyłaniają się ciała nieestetyczne, odpychające i postarzone. Artysta ostentacyjnie unaocznia widzom procesy stopniowej erozji i rozkładu ludzkiej materii. Jedno z pozbawionych tytułu zdjęć ilustruje bezosobową, anonimową formę bytu – odbiorca napotyka problem w zdefiniowaniu płci sfotografowanej osoby³⁵.

W zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku liczne odbitki fotografii ukazującej dramatyczną konfrontację dwóch twarzy – dziecięcej i starczej (syna i matki artysty)³⁶ – wskazują, że Beksiński wielokrotnie powracał do tego motywu. Wychodząc od biologicznej brzydoty ludzkiego ciała – porowatości faktur skóry, głębi pustych oczodołów – ukazywał on rozkład wewnętrzny. Degradacja ciała ludzkiego, ukazanie go w jego doświadczeniach granicznych, przekłada się na wyjałowienie tego, co znajduje się pod warstwą naskórka. Beksiński eksploruje fizyczny, cielesny wymiar ludzkiej egzystencji, podobnie jak Andrzej Wróblewski posługujący się w swych gwaszach wyobrażeniami otartego, wydrążonego i zdegenerowanego ciała³⁷.

³³ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 16.

³⁴ O związkach fotografii Beksińskiego z myślą „filozofów egzystencji”, zob. W. Kobylńska-Bunsch, „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego [w:] „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, nr 2, s. 59–83.

³⁵ Z. Beksiński, Bez tytułu, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 165.

³⁶ Zob. W. Banach, *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2005, s. 40.

³⁷ J. Kordjak-Piotrowska, *Po końcu świata / po śmierci / znalazłem się w środku życia / stwarzałem siebie / budowałem życie / ludzi zwierzęta obrazy* [w:] *Andrzej Wróblewski 1927–1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007, s. 122–127.

Beksiński ukazuje zatem obszar cielesności odrzuconej³⁸, niemal wykluczonej z fotografii funkcjonującej w ramach oficjalnej strefy wizualnej PRL. Publikowane w tym okresie materiały fotograficzne charakteryzowały się bowiem zdecydowanie odmienną, bardziej klasyczną poetyką wyrazu. Fotografia proponowana w ówczesnych czasopismach dostępnych szerszemu odbiorcy była zdecydowanie zachowawcza. Jeden z ważniejszych tygodników ilustrowanych tego okresu stanowiła „Stolica”, będąca bogatym źródłem informacji o kulturze i bieżących trendach, także w sztuce światowej. Pismo to oferowało czytelnikom również dział *Fotografika co tydzień*. Prezentowano tam prace amatorskie, jak i zdjęcia uznanych artystów, takich jak Tadeusz Rolke³⁹ czy Edward Hartwig⁴⁰. Do druku wybierano z dorobku tych twórców jednak prace ostrożne czy wręcz konserwatywne. Odbiorcom proponowano najczęściej pejzaże bądź zapis nastrojowych widoków codzienności, których poetyka mogła być pozytywnie interpretowana. W przypadku gdy zdecydowano się na prezentację ciała – było ono przede wszystkim „estetyczne”: młode i pełne powabu. Reprodukacji aktu Jerzego Neugebauera w 1957 roku towarzyszy rozbudowany komentarz akcentujący doskonale operowanie światłem przez artystę. Ów artystyczny walor „pięknego fotogramu” według redakcji „całkowicie usuwa elementy erotyczne”⁴¹ fotografii, co uzasadniało i legitymizowało jego publikację.

Z kolei „Przekrój” – jedno z najciekawszych czasopism tego okresu – choć budował pewien nowy model wizualny, to nie sprzyjał prezentacji nowoczesnej fotografii. Na okładkach magazynu oraz w dziale zatytułowanym *Krzyżówki z kociakiem* prezentowano przede wszystkim zdjęcia pięknych młodych kobiet. W podpisach najczęściej nie wymieniano nazwiska autora ani modelek, ale wiemy dziś, że fotografie te realizował najczęściej Wojciech Plewiński, specjalizujący się w estetycznych portretach i pierwszych polskich sesjach dla projektantów mody⁴². Zdaniem kuratorów wystawy *Zwykłe dziewczyny, czyli embarras de richesse*, na której zaprezentowano ówczesne realizacje Plewińskiego – decyzja Mariana Eilego o publikacji portretów ładnych, zwyczajnych dziewczyn, była swego rodzaju przełamaniem socrealistycznej ikonografii kobiet zaangażowanych w odbudowę i rozwój kraju (traktorzystek, chłopek,

³⁸ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, dz. cyt., s. 19.

³⁹ t, *Rubryka: fotografika co tydzień*, [w:] „Stolica” 1957, nr 6, s. 11.

⁴⁰ t, *Rubryka: fotografika co tydzień* [w:] „Stolica” 1957, nr 8, s. 9.

⁴¹ t, *Rubryka: fotografika co tydzień* [w:] „Stolica” 1957, nr 4, s. 16.

⁴² Zob. np. *Wojciech Plewiński: szkice z kultury*, red. A. Stafiej, Kraków 2010.

sklepikarek)⁴³. Należy jednak podkreślić, że w sferze formalnej zdjęcia te utrzymane były w dość tradycyjnym typie obrazowania, co potwierdzają słowa samego Plewińskiego: „My wychodziliśmy ze stylu Bułhaka i »fotografii ojczystej«, nie można było tego uniknąć”⁴⁴.

Wyjść poza piktorializm, zrezygnować z abstrakcji, odrzucić humanizm

Zdzisław Beksiński zaś w sposób niezwykle radykalny odrzucił silnie zakorzeniony w polskiej fotografii piktorialny sposób myślenia o obrazie. Pozujący mu modele często naznaczeni są chorobą anonimowości, osiąganą różnymi środkami wyrazu artystycznego. Beksiński wyeliminował w swych zdjęciach kluczowy dla fotografów tamtych czasów element – widoczny w fotografii reportażowej i jej nurcie humanistycznym – jakim było wyraźne i czytelne ukazanie twarzy portretowanej osoby⁴⁵. Obca mu była także „bezpieczna”, niezaangażowana społecznie abstrakcja, unikająca figury ludzkiej. Zakwestionowanie klasycznego sposobu obrazowania może być rozumiane, zgodnie z propozycją Anny Szyjkowskiej-Piotrowskiej, jako plastyczny wyraz problematyki oscylującej wokół utraty tożsamości, kryzysu jednostki⁴⁶. Przyjęcie takiego stanowiska implikuje konieczność postawienia pytania o genezę tak drastycznych przedstawień w twórczości młodego, niespełna trzydziestoletniego artysty. Czy istotnie źródłem inspiracji mogły być dla Beksińskiego rozwiązania awangardy, takie jak serie z lustrami Aleksandra Krzywobłockiego⁴⁷ bądź zabawy z wortografem, po który sięgali Fernand Léger i Man Ray⁴⁸?

⁴³ Wystawa była prezentowana w 2011 roku w Galerii Asymetria, kuratorami byli Patrick Komorowski i Rafał Lewandowski; zob. informacja prasowa na oficjalnej stronie Galerii Asymetria – http://www.asymetria.eu/pl/html/?str=podstrona_wystawy&id=ce1041_a82&t=3 [dostęp 20.06.2019].

⁴⁴ Ł. Modelski, *Fotobiografia...*, dz. cyt., s. 24.

⁴⁵ Jan Morek w rozmowie z Łukaszem Modelskim opowiada, jak nieraz trudne technicznie, a niezmiernie istotne było uchwycenie twarzy fotografowanych osób, zwłaszcza przy wykonywaniu zdjęć reportażowych; zob. *ibidem*, s. 89.

⁴⁶ Autorka odwołuje się w swym artykule do prac innych artystów, na przykład Francisca Bacona, ale wydaje się, że jak najbardziej może ona zostać wykorzystana także w tym przypadku, por. A. Szyjkowska-Piotrowska, *Twarz jako muzeum znaczeń* [w:] *Medium a doświadczenie*, red. A. Drzał-Sierocka, M. Skrzeczkowski, Łódź 2011, s. 246–250.

⁴⁷ Dziś w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; zob. np. A. Krzywobłocki, *Portret Pani Haliny Hornung (odbity w lustrze)*, 1930, odbitka fotograficzna czarno-biała, nr inw. MS/SN/F/110; A. Krzywobłocki, *Portret Pani Haliny Hornung*, 1930, czarno-biała odbitka fotograficzna, nr inw. MS/SN/F/129.

⁴⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim film *Le ballet mécanique (Balet mechaniczny)*, 1924, reż. F. Léger.

Rozważając to zagadnienie, warto rozpatrzyć działalność rysunkową Beksińskiego (z lat 40. oraz 50. XX wieku), gdyż między rysunkiem a fotografią zachodzi istotna korespondencja treściowa i formalna. Prace artysty w tych dwóch różnych technikach dopełniają się, czyniąc dla nas klarowniejszy sposób myślenia Beksińskiego o statusie jednostki. W latach 1940–1945 wykonał on wiele realistycznych rysunków o charakterze militarnym⁴⁹. Przedstawia wówczas czołgi, sceny bitewne, ruiny miast. Po 1945 roku sceny nabierają wymowy bardziej uniwersalnej. Młody Zdzisław nie pokazuje już osób umundurowanych, ale leżące bezwładnie postaci, cmentarze czy ludzkie szkielety⁵⁰. Traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa zdają się powracać w działalności rysunkowej Beksińskiego niecałą dekadę później. W samym 1954 roku artysta zrealizował przynajmniej 46 wielkoformatowych, sygnowanych prac rysunkowych, przepelnionych figurami ludzkimi w dramatycznych pozach. Wówczas przedmiotem jego szkiców staje się na nowo wojna, choć ujęta w formy bardziej syntetyczne i uproszczone. Prace realizowane około 1955 roku przepelniają figury zdeformowanych, szpetnych postaci, na przykład ofiar przewieszonych przez kolczaste druty czy też więźniów ukazanych w bezskutecznych próbach ucieczki z ciasnych cel. Artysta niekiedy też rezygnuje ze szczegółowego oddania twarzy postaci, ukazując w dramatycznych scenach same sylwetki. Realizacja zatytułowana *SIB55* przedstawia trzy różne studia głowy zdeformowanej postaci⁵¹. Na pierwszym z nich mężczyzna krzyczy w wyraźnym akcie rozpacz, na pozostałych ma już zamknięte powieki, jak zmarły. Część postaci zostaje zaś, niczym u Wróblewskiego – „ukrzęsłowiona”: artysta ukazuje bezładnie przewieszane przez krzesła ciała (jak w pracach opisanych przez artystę jako *SBL55*, *RAN54*).

Zestawienie rysunków Beksińskiego (z lat 1945–1955) z powstającymi w latach 50. XX wieku fotografiami ujawnia wyraźne korelacje formalne i kompozycyjne. Wątek przemijania okazuje się być w jego twórczości nieustannie obecny, choć artysta wyraża go za sprawą różnych mediów i narzędzi. Motywem, który Beksiński zarówno rysuje, jak i fotografuje, jest płacząca, zakrywająca twarz w dłoniach postać. Obrazy fotograficzne⁵² i rysunkowe⁵³

⁴⁹ W. Banach, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930–1955 (tom II)*, Sanok 2007, s. 19–31.

⁵⁰ Ibidem, s. 33–34.

⁵¹ Z. Beksiński, *SIB55*, 1955, pióro, tusz, papier, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/S/8187, repr. [w:] W. Banach, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930–1955 (tom II)*, dz. cyt., s. 90.

⁵² Z. Beksiński, Bez tytułu, ok. 1954, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/192.

⁵³ Z. Beksiński, *SIK55*, 1955, pióro, tusz, papier, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/S/8083, repr. [w:] W. Banach, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930–1955 (tom II)*, dz. cyt., s. 92.

zostają ujęte za pomocą analogicznych środków. Wiesław Banach przywołuje w tym kontekście postać Vincenta van Gogha⁵⁴. To zaskakujące zestawienie Beksińskiego ze słynnym holenderskim malarzem jest umotywowane faktem, że van Gogh również zrealizował całą serię prac ukazujących postaci uchwycone w akcie zakrywania naznaczonej bólem i łzami twarzy⁵⁵. Dwóch tak różnych i pod wieloma względami odległych artystów łączy sięganie po motyw zaczerpnięty z naturalnego, ludzkiego odruchu, który staje się podstawą do uniwersalnej narracji o egzystencjalnej sytuacji człowieka.

Beksiński w tym okresie często koncentruje się wręcz na samych gestach wyrażających ból i desperację bohaterów. *SDE55* to studium ukazujące same zaciśnięte dłonie z napiętą linią żył⁵⁶. Naprężone ręce stają się również zasadniczym elementem kompozycji zdjęć takich jak *Krzyk*⁵⁷ bądź inne, nietytułowane prace⁵⁸. Należy zaznaczyć, że korelacje między realizacjami wykonanymi w różnych mediach są symptomatyczne dla twórczości Beksińskiego. Przykładowo, w 1969 roku artysta podejmuje na nowo motyw twarzy pozbawionej gałek ocznych, który stosował w swoich wcześniejszych poszukiwaniach fotograficznych. Seria zdjęć⁵⁹, do których wykorzystał samodzielnie wykonaną rzeźbę oraz hełm niemiecki z dziurami po przestrzelinach⁶⁰, stała się dla niego po latach inspiracją do realizacji pracy w technice *cliché-verre*⁶¹. Wspólny dla wykonanych przez Beksińskiego w różnych mediach prac jest przede wszystkim patetyczny, ekspresyjny ton oraz ślady wątków dramatu i cierpienia⁶². W jego wizualnej ikonosferze lat 40. i 50. XX wieku funkcjonują przede wszystkim zdruzgotane postaci, którymi targają negatywne, gwałtowne emocje.

Ewokowanie tragizmem i opowiadanie o bólu okazuje się być tematem obsesyjnie powracającym w twórczości Beksińskiego. Punktem wyjścia są dla

⁵⁴ W. Banach, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930–1955 (tom II)*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁵ V. van Gogh, *Sorrowing old Man (At Eternity's Gate)*, 1890, olej na płótnie, Kröller-Müller Museum, nr inw. X68358.

⁵⁶ Z. Beksiński, *SDE55*, 1955, pióro, tusz, papier, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/S/8052.

⁵⁷ Z. Beksiński, *Krzyk*, ok. 1955, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/FA/194.

⁵⁸ Z. Beksiński, Bez tytułu, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 156.

⁵⁹ Z. Beksiński, Bez tytułu, brak daty, czarno-biała odbitka fotograficzna, Muzeum Historyczne w Sanoku.

⁶⁰ W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 154.

⁶¹ Z. Beksiński, Bez tytułu, 1969, *cliché-verre*, Muzeum Historyczne w Sanoku, repr. [w:] W. Banach, *Zdzisław Beksiński w Muzeum w Sanoku*, Sanok 2005, s. 78.

⁶² O późniejszej twórczości Beksińskiego pisał tak na przykład Włodzimierz Nowaczyk, zob. W. Nowaczyk, *Zdzisław Beksiński – prace na papierze z lat 1957–1962*, Sopot 2004, s. 3–5.

artysty doświadczenia wojenne, ale jego prace przekraczają narrację o określonych wydarzeniach historycznych czy konkretnych konfliktach zbrojnych. Beksiński opowiada o uniwersalnych dramatach ludzkich, a ukazany przez niego człowiek to *everyman*, którego losy wymykają się konkretyzacji i nabierają uniwersalnego charakteru⁶³.

Problemy definicyjne: fotografia subiektywna czy antyportret?

Podsumowując rozważania o fotograficznych obrazach człowieka w twórczości Zdzisława Beksińskiego, odnieśmy się do dwóch propozycji teoretycznych ich określenia: Rafała Lewandowskiego⁶⁴ i Wiesława Banacha. Badacze ci podjęli próbę zdefiniowania tej części dorobku Beksińskiego, która wymyka się klasycznym definicjom i podziałom na gatunki.

Rafał Lewandowski w ramach trzech ekspozycji zorganizowanych w 2009 roku, stanowiących cykl *Fotografia subiektywna*, pragnął zaakcentować eksperymentalne aspekty twórczości Beksińskiego, Schlabsa i Lewczyńskiego. Celem kuratora było ukazanie tych artystów jako pewnego rodzaju polskiej odsłony międzynarodowego ruchu zainicjowanego w latach 50. XX wieku przez niemieckiego artystę, Ottona Steinerta (1915–1978)⁶⁵.

Termin „fotografia subiektywna” pochodzi od określenia *Subjektive Fotografie*. Pojęciem tym posługiwał się Steinert w kontekście trzech organizowanych przez siebie w latach 50. XX wieku wystaw zbiorowych, które stanowiły miejsce spotkań artystów nietworzących jednego, konkretnego ugrupowania⁶⁶. Nurt ten interpretuje się jako międzynarodowy kierunek fotografii kładący nacisk na osobistą interpretację rzeczywistości przez artystę, stanowiący

⁶³ Z tego względu poetyka Beksińskiego niezwykle bliska jest włoskiemu kinu neorealistycznemu. O relacjach między polską powojenną fotografią a włoskim kinem miałam zaszczyt mówić na ogólnopolskiej sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zob. W. Kobylińska-Bunsch, *Symboliczny potencjał pogranicza – polska powojenna „fotografia miejsca” a włoski neorealizm* [w:] *Sztuka pograniczy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, Lublin 2018, s. 515–531.

⁶⁴ W kontekście działalności Beksińskiego parokrotnie odnotowywano jego doświadczenia związane z fotografią subiektywną. Miało to jednak charakter krótkich wzmianek (pisała o tym np. Joanna Kordjak-Piotrowska w katalogu *Egzystencje czy Adam Sobota w Konceptualności fotografii*), jednak to dopiero wystawa Lewandowskiego (ze względu na zasięg i późniejszy oddźwięk) miała możliwość zaprezentować tak określoną i zdecydowaną propozycję interpretacyjną działalności tego artysty.

⁶⁵ A. Mazur, *Nowe źródła subiektywnej fotografii? Rozmowa z Rafałem Lewandowskim* [w:] „Obieg”, źródło: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/10581> [dostęp 20.06.2019].

⁶⁶ P. Leighton, *Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century* [w:] „Art Journal” 1978, nr 4, s. 313.

przeciwieństwo realistycznego obrazowania. Steinert odegrał kluczową rolę przede wszystkim w przywróceniu eksperymentalnego ducha w fotografii powojennej. Oprócz prezentacji współczesnych mu twórców, w przygotowywanych ekspozycjach uwzględniał bowiem również realizacje „duchowych patronów nowoczesności” – wznawiał pamięć o artystach takich jak Man Ray czy László Moholy-Nagy. Steinert nawiązał również kontakt korespondencyjny z Bronisławem Schlabssem⁶⁷. Niemiecki fotograf był zainteresowany niekonwencjonalną działalnością artystów z Polski i dzięki wspólnym wysiłkom prace Schlabsa, Beksińskiego, Lewczyńskiego oraz Piotra Janika zaprezentowano w Kolonii na wystawie *Fotografie aus Polen* w 1961 roku. W opinii Krzysztofa Jureckiego wystawa spotkała się z pozytywnymi recenzjami w niemieckiej prasie i poszukiwania artystyczne czterech autorów uznano za polską odpowiedź na zainicjowany przez Steinerta ruch⁶⁸. Z kolei Lewczyński, w liście do kolegów na temat kolońskich recenzji, pisał: „nie różnią się zupełnie od naszych krajowych i są dosyć drętwe”⁶⁹.

Pełne – jak najbardziej uzasadnionych – wahań i wątpliwości pytanie „czy istniała polska fotografia subiektywna?” zadał niestety tylko Krzysztof Jurecki⁷⁰. Ten historyk sztuki słusznie zauważył, że w kręgu Steinerta i na organizowanych przez niego wystawach współtowarzyszyły sobie rozmaite kierunki i tendencje – zdjęcia surrealistyczne czy abstrakcyjne sąsiadowały z realizacjami w typie zdjęć znanych z rubryk czasopisma „Life”⁷¹. Na ekspozycjach tych prezentowano dorobek tak różnych indywidualności twórczych jak Paul Facchetti, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Bert Hardy czy Bill Brandt – co dobitnie świadczy o braku rygorystycznie określonego programu artystycznego tego nurtu. Zwróćmy też uwagę, że siła oddziaływania Steinerta wykraczała poza ramy lat 50. i 60. XX wieku. Jego estetyka i działalność akademicka nie pozostały bez wpływu na formułę wykształcenia fotografów w Folkwangschule für Gestaltung w Essen, w której wykładał on od 1959 roku. W krąg wychowanków fotografii subiektywnej wpisuje się wobec tego też

⁶⁷ E. Hornowska, *Żywiół abstrakcji* [w:] Bronisław Schlabs. *Obrazy i fotogramy 1956–1961*, Sopot 2005, s. 5–6.

⁶⁸ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Września 2009, s. 150.

⁶⁹ List Jerzego Lewczyńskiego do Bronisława Schlabsa i Zdzisława Beksińskiego z 9.10.1961 roku, w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

⁷⁰ W ten sposób sformułował on tytuł swego tekstu opublikowanego w biuletynie ZPAF z 1988 roku *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*. W niniejszym tekście korzystam z przedruku tego artykułu, stanowiącego jeden z rozdziałów książki *Oblicza fotografii*, zob. K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, dz. cyt., s. 140–156.

⁷¹ *Ibidem*, s. 141.



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, ok. 1957, skan z negatywu wykonany w latach 2005 i 2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

twórców tak odmiennych (i młodszych pokoleniowo) jak na przykład André Gelpke⁷². Ze względu na brak określonego słownika form wypowiedzi fotografii subiektywnej nie można raczej mówić o recepcji działalności tego ruchu w twórczości Lewczyńskiego, Schlabsa, a także – Beksińskiego. Sam Steinert oprócz prac nawiązujących do tzw. Wielkiej Awangardy realizował również „klasyczne” portrety i fotografie pejzażowe⁷³. Ponadto samo datowanie prac polskich fotografów również wskazuje na to, że podjęli oni podobne poszukiwania niezależnie od siebie, a także bez wyraźnych wpływów zagranicznych tendencji. Należy zatem przyjąć, że strategie tak różnych artystów, jak Beksiński czy Steinert, które łączyło nakierowanie na przełamywanie weryzmu medium, miały po prostu wyjątkową okazję spotkać się na międzynarodowej płaszczyźnie. Odległych sobie twórców łączyło przede wszystkim przekonanie o potrzebie transformacji wyjściowego obrazu fotograficznego⁷⁴. Zmiana plastyki fotografii wiązała się dla nich z możliwością osiągnięcia zindywidualizowanego wyrazu estetycznego i treściowego. Trudno tu zaś mówić o ponadnarodowej współpracy artystycznej czy kształtowaniu się polskiej propozycji w ramach niemieckiej formacji. Ulokowanie prac Beksińskiego w ramach nurtu fotografii subiektywnej rodzi raczej kolejne niejednoznaczności definicyjne i zaciera klarowny sposób rozumienia prac artysty, aniżeli wspomaga próby systematyki. Zwłaszcza że termin ten już wówczas, na początku lat 60., nie był jednoznaczny i budził kontrowersje. W wymienianej z Beksińskim i Schlabsem korespondencji Jerzy Lewczyński komentował zjawisko fotografii subiektywnej w sposób następujący: „Jeśli chodzi o moją wypowiedź o fotografii subiektywnej, to chcę wyjaśnić, że twórcą pojęcia »subiektywna fotografia« był na pewno Steinert, z tym że wydaje mi się, iż łądował do tego worka wszystko, co było inne od dotychczasowej fotografii. Uważam to za słabą stroną jego twórczości, a sądzę tak na podstawie katalogu wystawy. Dla mnie pojęcie »subiektywny« oprócz znaczenia potocznego ma drugie, które oznacza, że to dla mnie przedstawia pewną wartość, a jest wynikiem mojej twórczości, musi jednocześnie mówić również o mnie samym [...]”. Wydaje

⁷² Za inspirującą rozmowę – na temat Steinerta oraz kręgu jego uczniów – przeprowadzoną podczas berlińskiej konferencji *Künstler Komplex* (jesień 2018 roku) bardzo dziękuję prof. Steffenowi Siegelowi z Folkwang Universität der Künste.

⁷³ Np. O. Steinert, *Drei Bäume* [Trzy drzewa], 1955, odbitka żelatynowo-srebrna, Staatliche Landesbildstelle Hamburg, Sammlung zur Geschichte der Photographie, nr inw. P1976.145.9.

⁷⁴ O Steinercie pisano na łamach „Fotografii” dopiero pod koniec lat 60., zob. H. Brzeska, *Otto Steinert i uczniowie* [w:] „Fotografia” 1968, nr 3, s. 61–64. Nazwa „fotografia subiektywna” zyskała na popularności w dobie krakowskiej wystawy zorganizowanej przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego w 1968 roku, zob. np. U. Czartoryska, *Bardzo ważna wystawa* [w:] „Fotografia” 1968, nr 11, s. 244–252; A. Zagrodzka, *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956–1969*, Lublin 2016.

mi się, że nie wszystkie prace Steinerta odpowiadają temu sformułowaniu, niektóre przypominają jakieś sztuczki plastyczno-estetyczne”⁷⁵.

Inną propozycję zdefiniowania poszukiwań Beksińskiego proponuje Wiesław Banach. Badacz ten określa prace takie jak *Portret Stefana S.* mianem antyportretów⁷⁶. Termin „antyportret” w moim przekonaniu niezwykle trafnie oddaje specyfikę stylistyki Beksińskiego, w której kluczową rolę pełni ukazanie uniwersalnego wizerunku człowieka. Pojęcie to stanowi przydatne narzędzie ułatwiające opis zespołu fotografii, które wychodząc od rejestracji obrazu konkretnej postaci, odrzucają obraz nakierowany na cechy charakterystyczne wybranej jednostki. Przedrostek „anty-” również doskonale koresponduje z innym istotnym terminem, bardzo ściśle związanym z działalnością Beksińskiego, a mianowicie określeniem „antyfotografia”. Tym ostatnim posłużył się przecież w 1959 roku Alfred Ligocki w swej krytycznej recenzji z wystawy zorganizowanej przez Schlabsa, Beksińskiego i Lewczyńskiego w gliwickim oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. W opinii krytyka ich prace były zjawiskiem analogicznym do antypowieści (znanym dziś bardziej jako *nouveau roman*), nurtu wyrosłego na gruncie literatury francuskiej na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Zdaniem Ligockiego działania trzech fotografów można porównywać do twórczości pisarzy takich jak Alain Robbe-Grillet⁷⁷, Nathalie Sarraute czy Michel Butor. Śmiała próba natarcia na dotychczasową fotografię artystyczną została jednak negatywnie oceniona przez Ligockiego: „Wydaje się, że otwierają ciekawe perspektywy, ale jeszcze nie realizują. Przyznać bowiem trzeba, że są one jeszcze bardzo prymitywne, a ich wartość estetyczna raczej skromna. Przyjęte zostały na ogół ze zgorszeniem [...]”⁷⁸.

Niekonwencjonalne formuły obrazowania trzech przyjaciół budziły sprzeciw środowiska, gdyż zbyt radykalnie przekraczały granice апробowanych wzorców. Mimo że w opublikowanym na łamach „Fotografii” tekście Ligocki dostrzegał czynnik innowacyjności w ich pracach, to jednak wymowa artykułu była negatywna i pełna sceptycyzmu. Wyrażenie zaproponowane przez Banacha w ciekawy sposób zatem odwołuje się do pierwotnego sposobu rozumienia fotografii Beksińskiego, jej miejsca w dawnym dyskursie i jednocześnie

⁷⁵ List Jerzego Lewczyńskiego do Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa z 14.11.1961 roku, w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

⁷⁶ W. Banach, *Foto Beksiński*, dz. cyt., s. 100.

⁷⁷ Beksiński podobno zapoznał się z jego twórczością, zob. W. Siemiński, *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński* [w:] „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1976, nr 4, s. 61.

⁷⁸ A. Ligocki, *Antyfotografia*, dz. cyt., s. 444.

przepracowuje ładunek negatywnych konotacji związanych z nieprzychylną⁷⁹ oceną Ligockiego.

Podsumowanie

Zdzisław Beksiński przez krótki czas sięgał po formy abstrakcyjne, niemniej to człowiek i jego sytuacja egzystencjalna stanowią zagadnienia, które zdają się dominować w jego realizacjach z lat 50. XX wieku. Beksiński nie tylko zrezygnował z operowania fotograficznym odpowiednikiem modnego informelu, ale też obcy był mu nurt fotografii humanistycznej. Czy zatem jego zdjęcia należy interpretować wyłącznie jako pokłosie zainteresowań poetyką awangardy? Choć ciało jako temat, istotnie, pojawia się w międzywojniu, to artyści w latach 20. i 30. operowali nim w odmiennych kontekstach bądź ich sposób prowadzenia narracji charakteryzuje się zdecydowanie odmiennymi środkami. Wzrok awangardzistów koncentrował się na ciele wysportowanym i pełnym energii⁸⁰ bądź też fetyszyzował modelki, sprowadzając je do roli bezradnej, poddanej władzy artysty lalki⁸¹. Obie strategie wydają się Beksińskiemu obce. Sztuczne nadawanie przez współczesny dyskurs teoretyczny określonych (w dodatku: silnie nacechowanych, nieobojętnych i pozytywnie wartościujących) etykiet stylistycznych stanowi przykład zawłaszczania określonych sfer kultury wizualnej. Jeśli, parafrazując pytanie Williama Johna Thomasa Mitchella – *czego chce polska fotografia?* – stwierdzimy, że pragnie ona być awangardowa, to *de facto* odbieramy sprawczość naszym obrazom⁸².

⁷⁹ Należy zwrócić uwagę, że Jerzy Lewczyński jedną ze swych serii fotograficznych zatytułował właśnie w ten sposób. Zdjęcia, które zalicza się do tego cyklu, powstawały w różnym czasie i nie wiemy, kiedy dokładnie Lewczyński zdecydował się go tak nazwać. Być może określenie to było powodem do dumy młodych twórców. Jak pisze Wojciech Nowicki: „Ligocki chciał ich zbesztać i trochę pochwalić; oni musieli być w gruncie rzeczy zadowoleni, bo stał się tubą ich buntu. Powinni być zadowoleni, bo bunt nie zna lepszej pożytki niż nagana”, zob. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012, s. 27.

⁸⁰ Zob. np. El Lissitzky, *Record (Runner in the City)*, 1926, odbitka żelatynowo-srebrowa, MoMA, nr inw. 1766.2001; Theodore Lucas (Lux) Feininger, *Eurythmy, or Jump Over the Bauhaus*, 1927, odbitka żelatynowo-srebrowa, MET, nr inw. 2005.100.296. Zob. też P. Strożek, *Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II* [w:] *Digitales Handbuch der Sportgeschichte des östlichen Europa*, red. M. Zeller et al., Regensburg 2015, s. 1–25.

⁸¹ Choćby prace Hansa Bellmera czy Man Raya, szerzej na ten temat zob. K. Hoving, *Man Ray's disarming venuses: Deconstructing the classical Torso in Surrealist photography* [w:] „History of Photography” 2005, vol. 29, no. 2, s. 123–134.

⁸² Mitchell, mając świadomość problematyczności swej propozycji teoretycznej, podkreślał, że chodzi o pewną aktywność obrazu, nie zaś jego naiwną antropomorfizację, zob. W.J.Th. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 65. Innego rodzaju zarzuty wobec Mitchella (np. kwestia redukcji analiz), zob. A. Leśniak, *Historia sztuki*

Nieustannie sięgając po projekcję zachodniej awangardowości, sami sytuujemy naszą rodzimą produkcję fotograficzną na pozycji niższej, podporządkowanej⁸³ i nie możemy wyjść poza dotychczasowe propozycje interpretacyjne.

W niniejszym artykule sygnalizowałam w toku analizy poszczególnych prac Beksińskiego, że u sanockiego artysty raczej uwydatnia się potrzeba przepracowania uniwersalnych doświadczeń ludzkich, z którymi to musiało zmierzyć się całe pokolenie artystów powojennych. Ów aspekt wydaje się silniej obecny w twórczości Beksińskiego, aniżeli chęć nawiązania dialogu z międzywojnem. W konsekwencji *Gorsetowi sadysty* (ok. 1957/1958) Zdzisława Beksińskiego bliżej jest do przejmującej instalacji Magdaleny Abakanowicz zatytułowanej *Plecy i klatka* (1978/1981)⁸⁴ niż zdjęć Man Raya.

Bibliografia:

- Adams A., *The Print*, New York 2005.
- Adamski A., *Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne* [w:] „Sztuka” 1976, nr 2/3.
- Banach W., *Foto Beksiński*, Olszanica 2011.
- Banach W., *Zdzisław Beksiński – mroki podświadomości. Wystawa w Parlamencie Europejskim w Brukseli*, Sanok 2010.
- Banach W., *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930–1955 (tom II)*, Sanok 2007.
- Banach W., *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2005.
- Brzeska H., *Otto Steinert i uczniowie* [w:] „Fotografia” 1968, nr 3.
- Czartoryska U., *Bardzo ważna wystawa* [w:] „Fotografia” 1968, nr 11.
- Czartoryska U., *Spotkania fotografii z plastyką. Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5.
- Garztecki J., *Człowiek z kamerą. Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10.
- Grabowski L., *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964.

w starciu z obrazami. Nowe początki i kresy dyscypliny [w:] „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, nr 1, s. 160–161.

⁸³ Ł. Zaremba, *Męki obrazów* [w:] „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5, źródło: <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/169/284> [dostęp 20.06.2019].

⁸⁴ M. Abakanowicz, *Plecy i klatka*, 1978–1981, rzeźba (drewno, metal, juta, klej), Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/R/385/1–2.

- Hornowska E., *Żywioł abstrakcji* [w:] *Bronisław Schlabs. Obrazy i fotogramy 1956–1961*, Sopot 2005.
- Hoving K., *Man Ray's disarming venuses: Deconstructing the classical Torso in Surrealist photography* [w:] „History of Photography” 2005, vol. 29, no. 2.
- Jurecki K., *Oblicza fotografii*, Września 2009.
- Kobylńska-Bunsch W., „Fotografia egzystencjalna” *Zdzisława Beksińskiego* [w:] „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, nr 2.
- Kobylńska-Bunsch W., *Symboliczny potencjał pogranicza – polska powojenna „fotografia miejsca” a włoski neorealizm* [w:] *Sztuka pograniczy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, Lublin 2018.
- Kordjak-Piotrowska J., *Po końcu świata / po śmierci / znalazłem się w środku życia / stwarzałem siebie / budowałem życie / ludzi zwierzęta obrazy* [w:] *Andrzej Wróblewski 1927–1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007.
- Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.
- Leighton P., *Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century* [w:] „Art Journal” 1978, nr 4.
- Leśniak A., *Historia sztuki w starciu z obrazami. Nowe początki i kresy dyscypliny* [w:] „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, nr 1.
- Ligocki A., *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9.
- Łużyńska J.A., *Najbliższa jest mi melancholia. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Jadwiga Anna Łużyńska* [w:] „Sycyna” 1995, nr 19.
- Mackù M., *The 3D Photography – PACI Contemporary*, red. G. Paci, Brescia 2013.
- Mazur A., *Nowe źródła subiektywnej fotografii? Rozmowa z Rafałem Lewandowskim* [w:] „Obieg”, źródło: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/10581> [dostęp 20.06.2019].
- Mitchell W.J.Th., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawię, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Modelski Ł., *Fotobiografia PRL*, Kraków 2013.
- Nowaczyk W., *Zdzisław Beksiński – prace na papierze z lat 1957–1962*, Sopot 2004.
- Nowicki W., *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012.
- Ptak O., *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012.

- Roszko J., *Rozdroże fotografii* [w:] „Dziennik Polski” 1957, nr 150.
- Siemiński W., *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński* [w:] „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1976, nr 4.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.
- Strożek P., *Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II* [w:] *Digitales Handbuch der Sportgeschichte des östlichen Europa*, red. M. Zeller et al., Regensburg 2015.
- Szomko D., *Zdzisław Beksiński a nurty polskiej sztuki współczesnej* [w:] *Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Sanok 2007.
- Szyjkowska-Piotrowska A., *Twarz jako muzeum znaczeń* [w:] *Medium a doświadczenie*, red. A. Drzał-Sierocka, M. Skrzeczkowski, Łódź 2011.
- t, *Rubryka: fotografia co tydzień* [w:] „Stolica” 1957, nr 6.
- t, *Rubryka: fotografia co tydzień* [w:] „Stolica” 1957, nr 8.
- t, *Rubryka: fotografia co tydzień* [w:] „Stolica” 1957, nr 4.
- Taranienko Z., *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987.
- Wojciech Plewiński: *szkice z kultury*, red. A. Stafiej, Kraków 2010.
- Wójcik P., *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa 2007.
- Zagrodzka A., *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956–1969*, Lublin 2016.
- Zaremba Ł., *Męki obrazów* [w:] „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5.
- *Zdzisław Beksiński*, red. P. Zieliński, Lublin 1994.

OLGA PTAK

Różnić się pięknie i mocno.

Przyjacielskie i artystyczne spory
Zdzisława Beksińskiego
i Jerzego Lewczyńskiego
na podstawie ich korespondencji
z lat 1958–1998

Słowa użyte w tytule niniejszego tekstu zaczerpnięte zostały z listu Cypriana Kamila Norwida, który po śmierci Zygmunta Krasińskiego rozpisał, iż „wielki to szwank postradać szlachetnie różniącego się przyjaciela, w tej epoce zwłaszcza, w której łatwiej napotkać można ludzi zapamiętane się kochających, niż umięjących szlachetnie i z miłością różnić się. (...) zawsze o niezgodę bywamy pomawiani, a w gruncie rzeczy zupełnie że co innego zbywa nam – to jest: umiemy się tylko kłócić albo kochać, ale nie umiemy się różnić pięknie i mocno”¹. Czas pokazał, że nie był to problem charakterystyczny jedynie dla epoki romantyzmu. Tym ciekawiej było przyglądać się listom dwóch polskich XX-wiecznych artystów, z których każdy tak wiele w swej dziedzinie osiągnął. Wydana w 2014 roku przez Muzeum w Gliwicach korespondencja Beksińskiego i Lewczyńskiego z lat 1958–1998² nie pozostawia wątpliwości co do natury ich relacji. Nie był to związek pokrewnych dusz, umysłów podobnie odbierających i oceniających rzeczywistość, artystycznych braci. Przeciwnie – nieustanne ścieranie się światopoglądów stanowiło napęd tej wielowymiarowej znajomości. Zdzisław Beksiński jest autorem słów, które uczyniłam mottem wspomnianego opracowania: „Listy pisze się, o ile jest o czym i o ile jest coś na kształt sporu”³. Pogląd ten rozszerzyć możemy na postrzeganie przez tego artystę wszystkich relacji z ludźmi. Nie interesował go tani poklask i klakierstwo, szukał w kontaktach z drugim człowiekiem czegoś niebanalnego, ciekawego, pobudzającego. Poszukiwał możliwości rozszerzenia swojego sposobu odbierania rzeczywistości o nowe spojrzenie.

O co najczęściej kłócili się Zdzisław Beksiński i Jerzy Lewczyński? Z czego wynikała ich odmienność i jak to się stało, że pisali do siebie i przyjaźnili się przez niemalże pół wieku? Dlaczego czekanie na przyjazd „Jureczka” potrafiło

¹ Cyt. za: T. Koprysz, *Różnić się pięknie i mocno* [w:] „Idziemy” 6.08.2017, nr 32 (618), s. 44.

² Zdzisław Beksiński. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, wstęp i opracowanie: O. Ptak, Gliwice 2014 i 2015 (wydanie drugie).

³ List Zdzisława Beksińskiego do Andrzeja Urbanowicza z 26 marca 1969 roku.

rozstroić Beksińskiemu nerwy i po co właściwie mieć przyjaciela, który potrafi nas doprowadzić do szewskiej pasji? Na jakiej płaszczyźnie udało im się ostatecznie zbudować wieloletnią i tak ważną dla obydwu relację? Na te i kilka innych pytań postaram się odpowiedzieć, analizując dostępny materiał epistolarny.

Zagadnienie różnic charakterologicznych obu twórców obszernie omówiłam we wstępie do wspomnianego opracowania⁴ i odsyłam do niego wszystkich zainteresowanych zgłębieniem tematu. Przypomnę tylko pokrótce zasadnicze odmienności w postrzeganiu świata przez obu panów oraz charakterystyczny rys ich pełnej emocji relacji. 9 października 1968 roku Zdzisław Beksiński pisał do Andrzeja Urbanowicza (od którego zresztą również różnił się bardzo) słów parę na temat „Jureczka”: „Znając Jurka i pamiętając, że zapowiedział się do Sanoka w drugiej połowie marca bieżącego roku, i potem przez dwa, trzy tygodnie odkładał przez cały rok na kwiecień, początek maja, koniec maja etc., oraz wiedząc, że lubi on udzielać pochopnych zapewnień, zapominając za pięć minut, o czym mówił (Marek Piasecki twierdzi, że Jurek ma »motyla w głowie«, ja raczej skłonny jestem widzieć tam wentylator), tak że nader prawdopodobny jest fakt, iż za trzy tygodnie, załatwiając jakąś niezwiązaną z przedmiotem wyjazdu sprawę, dozna nagle satori, które objawi się okrzykiem, w którym struny głosowe poruszone zostaną powietrzem wciągniętym »hyyyyyy! Urbanowicz, Zdzich, Sanok. Pełna koncentracja!... zachować całkowity spokój«, wymie notes, zapisze, zadzwoni do Ciebie i skrobnie enigmatyczną kartkę do mnie, po czym znowu zapomni o wszystkim pod przytłaczającym brzemieniem losu (»ja jestem ciężko chory...«)».

Jak widać, sposób postępowania Lewczyńskiego nie odpowiadał Beksińskiemu, nierzadko wywołując w nim dość silną frustrację. Zwykliśmy tłumaczyć to tzw. niezgodnością charakterów i różnicami temperamentalnymi, jednak tym razem chciałam zaproponować odmienny punkt widzenia. To, że obaj artyści mieli diametralnie inne osobowości, wiedzą zarówno ich znajomi i przyjaciele, jak i badacze analizujący ich korespondencję lub teksty krytyczne. Spróbujmy jednak przyjrzeć się temu, co leży poza osobowością i temperamentem, czyli poza wrodzonymi lub nabytymi, ale silnie utrwalonymi elementami składającymi się na nasz obraz drugiego człowieka. Przyjrzyjmy się temu, czym charakteryzował się sposób DZIAŁANIA Jerzego Lewczyńskiego i Zdzisława Beksińskiego. I nie mam tu bynajmniej na myśli sytuacji przełomowych, analizy wielkich życiowych wyborów czy zachowań prezentowanych

⁴ Zdzisław Beksiński. *Listy...*, dz. cyt., s. 7–31.

w momentach krytycznych. Przeciwnie – chodzi o to, jaki sposób działania wybiera mózg, gdy się nad tym nie zastanawiamy, czyli podczas codziennych, banalnych, rutynowych czynności, którymi wypełnione jest nasze życie.

Amerykański psycholog i neuronaukowiec poznawczy prof. Stephen M. Kosslyn, prócz wielu innowacyjnych odkryć z zakresu neuronauki, jest również autorem teorii trybów poznawczych, które tłumaczą różnice pomiędzy ludźmi w ich codziennym funkcjonowaniu⁵. Zastosował on podział na górny i dolny mózg (biegnący mniej więcej wzdłuż szczeliny Sylwiusza) – o tym, w jaki sposób zazwyczaj postępujemy, decyduje stopień wykorzystywania każdego z tych dwóch elementów. Możemy mieć bardzo zbliżoną do kogoś osobowość i zupełnie się z nim nie dogadywać albo przeciwnie – znacząco się od kogoś różnić, a mimo to żyć z nim na co dzień bez żadnych większych konfliktów. Zgodnie z zaproponowanym przez amerykańskiego badacza podziałem Zdzisław Beksiński zwykle działał w trybie stymulacji. W dużym uproszczeniu oznacza to, że choć był człowiekiem kreatywnym i oryginalnym, potrafiącym doskonale planować (głębokie wykorzystanie górnego mózgu), nie chciał i nie lubił modyfikować swoich planów pod wpływem nowych okoliczności i czynników zewnętrznych (zredukowane korzystanie z dolnego mózgu). W korespondencji z Jerzym Lewczyńskim wciąż powraca motyw konieczności pracy ciągłej, w sposób niezakłócony i nieprzerwany, który dla Beksińskiego był warunkiem koniecznym, by działanie twórcze w ogóle rozpocząć. Żadne „odrywanie się od roboty”, odkładanie czegoś na chwilę nie wchodziło w grę. Kiedy zaczynał malować, robił to po czternaście godzin na dobę z krótkimi, niezbędnymi, z góry ustalonymi przerwami na posiłki i sen. Przyjmowanie gości zrujnowałoby jego plan i choć dla wielu z nas mogłoby stanowić chwilę upragnionego oddechu, dla Beksińskiego było zakłóceniem nie do zaakceptowania, zburzeniem z góry ustalonego porządku, czyli katastrofą. Czy fakt, że Zofia Beksińska musiała codziennie przygotowywać obiad dokładnie na tę samą godzinę, był dla niej błogosławieństwem czy utrudnieniem – pozostawiam państwu ocenie.

Taki właśnie model działania popchnął Beksińskiego do napisania następujących słów: „Na skutek Twojej kartki przekładam termin rozpoczęcia robót do poniedziałku dnia 10 grudnia i liczę, że będziesz w Sanoku od 5 do 10 grudnia. Później robót przełożyć już nie mogę, chyba na styczeń, bo »wchodzą« mi w święta. Nie chciałbym doprowadzić do sytuacji, że ja będę czekać na Ciebie

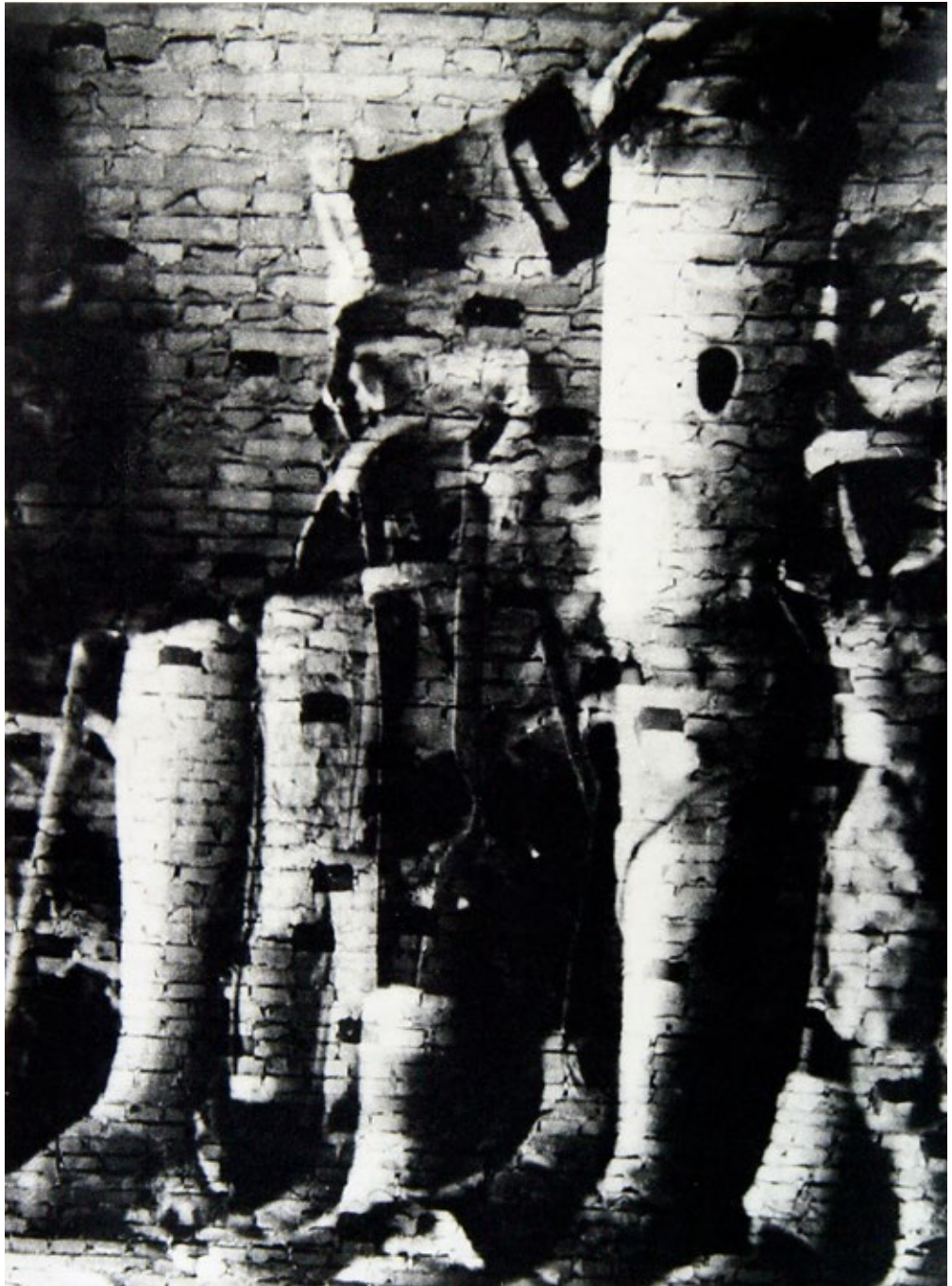
⁵ Aby szczegółowo zapoznać się z teorią trybów poznawczych oraz ustalić, w którym z czterech trybów zazwyczaj pracuje nasz mózg (tryb działania, obserwatora, stymulacji, adaptacji), odsyłam do: S.M. Kosslyn, G.W. Miller, *Górny mózg, dolny mózg. Sprawdź, w jaki sposób myślisz, i naucz się robić to lepiej*, tł. M. Hohol, N. Marek, Kraków 2019.

i odkładać roboty, a Ty w ogóle wypniesz się dupą, jak to już było co najmniej 10 razy, dlatego też czekam na potwierdzenie w dniu 28 wieczorem! Jeżeli je otrzymam (telefonicznie lub telegraficznie), odkładam roboty, odsyłam stolarka i murarza do domu (oni dwaj mają zaczynać od 30 bm., gdyż w dniu 29 muszę wynieść meble i zwolnić pokój) i czekam przez tydzień na Twój przyjazd, zajmując się różnymi duperelami w międzyczasie. Jeżeli tego potwierdzenia nie dostanę, to zaczynam od 29 rano robotę i gdy przyjedziesz, nikt Cię nie wpuści, bo dzwonek będzie wyłączony, a na drzwiach kartka, iż właściciele wyjechali i będą po 27 grudnia”⁶. Choć wielu z nas może uznać to za absurd i sytuację niewyobrażalną, zapewniam, że Beksiński powyższą taktykę stosował i fakt, że pod drzwiami stoi ktoś, kto przebył długą drogę, by go odwiedzić, nierzadko nie powstrzymywał go przed realizacją własnych planów. Mówimy tu oczywiście wyłącznie o stosunku do gości niezapowiedzianych⁷.

Dla kogoś, kto tak duże znaczenie przywiązuje do planowania i trzymania się ustaleń, sposób postępowania Jerzego Lewczyńskiego mógł być trudny do zniesienia. Przez większość czasu gliwicki fotograf funkcjonował bowiem w trybie działania, korzystając z dolnego i górnego mózgu w niemalże równym stopniu. Zwykle udawało mu się dopiąć swego, często modyfikował jednak swoje plany, pozostając otwartym na propozycje nowych doświadczeń płynące do niego z rozmaitych stron. Mógł więc wybrać się w podróż do sanockiego kolegi, po drodze jednak „zahaczając”, w sposób nieplanowany, o znajomego w Katowicach albo wpadając tu i ówdzie tylko dlatego, że oto stojąc w kolejce w sklepie, usłyszał, że w takim to a takim miejscu dzieje się coś ciekawego. Powodowało to opóźnienia w realizacji planu pierwotnego, które Lewczyński mógł skwitować czymś w rodzaju „i cóż z tego”, ale dla Beksińskiego nie było to zwykle wykroczenie – to była prawdziwa zbrodnia, czemu dał wyraz 14 lutego 1966 roku w swym liście, gdy Lewczyński nonszalancko poprosił go o odtworzenie listy zakupów: „(...) zupełnie nie potrafisz zrozumieć, że coś wymaga cholernego czasu i wysiłku także u kogoś innego, i piszesz lekko, »zrób jeszcze raz listę«, podczas gdy ja do zrobienia listy musiałem wyciągnąć wszystkie posiadane farby z kredensu w małej pracowni (tam, gdzie magnetofony) i rozłożyć na całej podłodze w dużej pracowni (jest tego ze 300 tubek). Następnie musiałem zrobić kolorami spis tego, co mam.

⁶ Zdzisław Beksiński. *Listy...*, dz. cyt., s. 513 (list z 23 listopada 1973 roku).

⁷ Zapewniła mnie o tym m.in. przyjaciółka rodziny Janina Lewandowska, z którą od pięciu lat jestem w stałym kontakcie telefonicznym. Jednak podczas pracy nad książką wielokrotnie słyszałam o tym sposobie postępowania Beksińskiego, z różnych źródeł. Zwykle w takich sytuacjach rzeczywiście pozostawiał on na drzwiach karteczkę z uzasadnieniem rzekomej nieobecności.



Jerzy Lewczyński, *Bacność*, 1950/60,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,2 x 20,2 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Następnie posługując się czterema książkami z zakresu farboznawstwa oraz własną pamięcią, musiałem zrobić spis tego, co mi jest w ogóle potrzebne, i sprawdzić, czy nie zamówiłem jakiejś pozycji, która albo pełźnie, albo ma zastrzeżenia w mieszaniu, albo jest wrażliwa na zasady lub siarkowodór. Następnie w przybliżeniu musiałem ustalić ilość, jaka mi będzie potrzebna, uwzględniając własne upodobania kolorystyczne i przewidywaną wydajność kolorów (nie każdy jest jednakowo wydajny z tuby, np. »błękit paryski« jest cholernie wydajny, a »ugier jasny« bardzo mało wydajny), następnie od każdej przewidywanej pozycji musiałem zgodnie z poprzednią listą posiadanych kolorów odjąć to, co już mam, po czym przepisać na czysto, po czym poskładać znowu farby i upchać je w kredensie, by się nie pomieszały, nie pogniotły etc., a miejsca i pudełek nie mam pod dostatkiem. Przy tym wszystkim chodziło jeszcze o cenę, by nie przesolic i mieć czym za to zapłacić, o ile przypadkiem dostaniesz wszystko, o co prosiłem. Zajęło mi to więcej czasu niż Tobie wszystkie starania o wszystkie farby łącznie z jazdą samochodem, bo od rana do 5 po południu, kiedy wysłałem list z nową listą do Ciebie, po czym jeszcze kartkę z uzupełnieniem. Wprawdzie to Ty robisz mi grzeczność czy frajdę, a nie ja Tobie, ale nie trzeba już facetem nabijać z tego powodu jak zdechłym psem, bo mimo, iż ja w Sanoku nic nie robię, tylko od czasu do czasu chlapnę sobie obrazek, co naturalnie nie może być nawet uważane za poważną pracę, bo właściwie to nie zajmuje zupełnie czasu, cóż tam rysunek, pół godziny, wesołe jest życie w Sanoku etc., to mogę także »nie mieć czasu«, bo jestem powolny, dupowaty, zanim zrobię tyle, ile ty w godzinę, to pół życia mi zleci etc., etc. Ponieważ naprzód napisałeś, że listy nie dostałeś, więc wysłałem drugą, bo brudnopis znalazłem jeszcze w koszu na śmiecie, potem piszesz, by Ci przesłać jeszcze jedną listę, a ja już nie mam brudnopisu, więc trochę mną zatrzęśła cholera (...)»⁸.

Zatem różnice w trybie działania obu panów są nam już znane – intuicyjnie wyczuwamy, jakiego rodzaju napięcia i frustracje mogło to między nimi powodować. Czas na zasadnicze pytanie – co przesądziło o tym, że mimo wszystko przez tyle dekad pisali do siebie, dzwonili, widywali się, bez najmniejszego zewnętrznego przymusu utrzymując tę znajomość? Otóż jedna z prawdopodobnych odpowiedzi wyłania się z zaproponowanej tu teorii trybów poznawczych. Obaj twórcy w głębokim stopniu wykorzystywali działanie górnego mózgu, czyli struktury odpowiedzialnej za planowanie i organizowanie. Jakkolwiek obaj stosowali różne (powiedzmy wprost – sprzeczne) strategie w osiągnięciu

⁸ Zdzisław Beksiński. *Listy...*, dz. cyt., s. 275–276.

celów (różny poziom korzystania z mózgu dolnego), to jednak obaj mieli duże zdolności organizacyjne. Zapewniam, że gdyby Jerzy Lewczyński nie potrafił konstruować i realizować skomplikowanych planów (wnioski takie może się nasunąć po pobieżnej lekturze niektórych listów Beksińskiego, łączącego przyjaciela za jego „roztrzepanie”), nie zostałby absolwentem Wydziału Inżynieryjno-Budowlanego Politechniki Śląskiej w Gliwicach (1951) i nie pracowałby 30 lat w Biurach Projektów Przemysłu Chemicznego w Gliwicach na stanowisku projektanta. I rzeczywiście – to właśnie działania związane z organizacją *Pokazu zamkniętego* położyły kamień węgielny pod ich przyjaźń. A trzeba przyznać, że nie była to sprawa prosta – wielu na ich miejscu poddałoby się już w pierwszych tygodniach od powzięcia takiej decyzji. Co rusz wyłaniały się kolejne problemy. Jednak w liście z 12 marca 1958 roku Beksiński, niezrażony, metodycznie wymienia sprawy, które należy ustalić:

1. Określenie możliwości przestrzeni ekspozycyjnej
(do zbadania tej sprawy został oddelegowany Lewczyński).
2. Sprawa powiększeń 1 × 1,5 m.
3. Sprawa ekspozycji.
4. Sprawa wglądówek.
5. Sprawa dorobienia i uzupełnienia prac.
6. Ustalenie formy listownej jako właściwej do kontaktu
na tym etapie pracy.
7. Sprawa notatek dla prasy i radia⁹.

Kolejny dowód na to, że Jerzy Lewczyński wcale nie był roztargnionym artystą z „motylami w głowie”, znajdujemy w innym liście autorstwa Beksińskiego, również dotyczącym pracy nad organizacją *Pokazu zamkniętego*: „Otrzymałem dziś od Ciebie przesyłkę z »wyciągiem korespondencji« w sprawie wystawy. Widzę, że zdradzasz tendencje biurokratyczne, kolekcjonujesz pisma i załączniki, jednym słowem do twarzy by Ci było w czarnych rękawkach, jakich używają »magistrackie skryby«. Wstęp do katalogu wspomniały! Do końca życia nie wymyśliłbym lepszego! W którą stronę [się] go nie napoczniesz, jest tak idealnie mętny i górnołotny (...), że może śmiało służyć szczytnej idei zaciemniania rzeczy jasnych, co jest zresztą celem i istotą wszelkich

⁹ Szczegółowe rozwinięcie treści każdego z punktów oraz treść całego listu można znaleźć w: *ibidem*, s. 41–42.

wstępów i omówień. Nie sądzę, że to ironia, jestem w tej chwili poważny jak trumna, a poza tym boli mnie głowa”¹⁰.

To, w jaki sposób ci mężczyźni pokonywali trudności związane z brakiem pieniędzy, papieru fotograficznego i wszelkich innych materiałów (lakier spirytusowy do gruntowania, cyna, farby, części do aparatów i innych urządzeń, cytryny, szynka...), jak nieugięcie walczyli z absurdami peerelowskiej biurokracji, jak dzielnie wspierali się w tych dążeniach, stanowić może wzorcowy przykład efektywnej współpracy. Najprawdopodobniej to właśnie odmienne podejście do rozwiązywania problemów pozwoliło im poradzić sobie z wyzwaniem takim, jak to: „Niech to szlag trafi! (...) Brak papieru. Brak wywoływacza. Brak pierścieni. Nie mogę się do niczego zabrać. Od listopada ub. roku nic nie zrobiłem ani z fotografii, ani z malarstwa i zanoszę się na to, że do końca lutego nic nie zrobię. Mało mnie szlag nie trafi. Jureczku! Błagam, kup mi choć ten pierścień dystansowy (raczej pierścienie – zdaje się 3 szt.) oraz wywoływacz uniwersalny”¹¹.

Fakt, że obaj artyści potrafili być doskonale zorganizowani, umieli szczegółowo planować i przewidywać, stanowił doskonały „punkt zaczepienia” do nawiązania trwałej znajomości. Opracowanie i realizacja planów to domena górnego mózgu, wiemy już zatem, co z pewnością łączyło artystów i pozwoliło im na stworzenie – wraz z Bronisławem Schlabsem – zespołu idealnego do zrealizowania wyjątkowego przedsięwzięcia. Idealnego, czyli takiego, który bazując na pewnej wspólnej wartości (planowanie i organizacja), potrafi wykorzystać różnice poszczególnych jego członków, by stworzyć coś innowacyjnego. Trafnie podsumował to Zdzisław Beksiński w jednym z listów: „Uważam, i to jest moim najświętszym przekonaniem, że jeżeli ludzie w ogóle mają o czymś ze sobą rozmawiać, to powinni poruszać różnice, które ich dzielą, w celu wzajemnego lepszego poznania się, w celu zrozumienia stanowiska przeciwnika, w celu intelektualnej rywalizacji i przekonania się, czyje stanowisko weźmie górę. Odkąd świat istnieje, odtąd zawsze jedna koncepcja brała górę, inna przegrywała. Prosta reguła dialektyczna”¹².

W ten właśnie sposób, po wielu miesiącach ustaleń i zmagania z „oporem materii”, doszło do tego ważnego wydarzenia artystycznego, a swoistość fotografii i sposobów ekspozycji prezentowanych prac stanowiły odzwierciedlenie osobowości twórców tak od siebie różnych. Jak opisał to czołowy polski historyk i znawca fotografii Adam Sobota: „Ostatecznie do wystawy zatytułowanej

¹⁰ Ibidem, s. 62 (list z 27 czerwca 1968 roku).

¹¹ Ibidem, s. 115 (list z 10 lutego 1959 roku).

¹² Ibidem, s. 211 (list z 15 grudnia 1963 roku).

Pokaz zamknięty doszło 20 czerwca 1959 r. w sali zebrań Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. Prace pozostały tam przez dwa tygodnie, a na nieoficjalne otwarcie przybyło ok. 25 zaproszonych gości: fotografów, sympatyków (w tym dwóch psychiatrów) i krytyków (Urszula Czartoryska i Alfred Ligocki). Każdy z artystów wystawił po kilkanaście prac. Większość wisiała na ścianach, tylko niektóre prace Lewczyńskiego leżały na stołach¹³.

Tryby poznawcze wymieniane w teorii Stephena M. Kosslyna nie mają związku z inteligencją czy osobowością, a jeśli już to z pewnością nie jest to związek bezpośredni. Ten utytułowany członek Amerykańskiej Akademii Sztuk i Nauk przy omawianiu swojej koncepcji podkreśla, że nie ma trybu lepszego i gorszego, a zastosowane przez niego rozróżnienie nie nosi znamion wartościowania. To po prostu coś w rodzaju przyzwyczajenia mózgu, nawykowego sposobu działania, który można zmienić przy odrobinie wysiłku. Pozwala nam to zrozumieć, dlaczego z niektórymi osobami rozumiemy się niemalże bez słów, a kontakt z innymi następuje nam trudności, pomimo że nie uzasadniają tego żadne cechy osobowości, nie zachodzi również konflikt wyznawanych wartości. Wykorzystując wiedzę dotyczącą trybów poznawczych, możemy trafniej oceniać międzyludzkie relacje. Zawsze pozostanie jednak pewna doza tajemnicy i niedającej się zdefiniować fascynacji, jaka widoczna była także w trwającej niemalże pół wieku przyjaźni sanockiego¹⁴ artysty i gliwickiego twórcy, którzy różnili się pięknie i mocno.

Bibliografia:

- Koprysz T., *Różnić się pięknie i mocno* [w:] „Idziemy” 2017, nr 32.
- Kosslyn S.M., Miller G.W., *Górny mózg, dolny mózg. Sprawdź, w jaki sposób myślisz, i naucz się robić to lepiej*, tł. M. Hohol, N. Marek, Kraków 2019.
- List Zdzisława Beksińskiego do Andrzeja Urbanowicza z 26 marca 1969 r.
- Sobota A., *Antyfotografia i ciąg dalszy*, październik–listopad 1993, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (kat. wyst.).
- *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, wstęp i opracowanie: O. Ptak, Gliwice 2014 i 2015 (wydanie drugie).

¹³ A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, październik–listopad 1993, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, s. II (kat. wyst.).

¹⁴ Nigdy nie zdołam myśleć o Zdzisławie Beksińskim inaczej niż o artyście sanockim. To Sanok zdefiniował najważniejsze elementy jego światopoglądu i twórczości, to tam artysta się wychował, założył rodzinę, przez długi czas mieszkał. Myślę, że nie jestem odosobniona w takim sposobie postrzegania Beksińskiego.

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

Tekst jako obraz i jako dokument

w fotografii Jerzego Lewczyńskiego

W pracach fotograficznych Jerzego Lewczyńskiego często pojawia się obraz tekstu, występującego w różnej formie: pisma odręcznego na papierze i na murze, maszynopisu, druku, liter wykutych w kamiennym nagrobku. W serii barwnych zdjęć nazwanych przez autora fotografiami pamiątkowymi tekst jest stałym elementem obrazu. Obecne są na tych zdjęciach szyldy, tablice informacyjne i propagandowe, plakaty, napisy na murach. W tym cyklu to właśnie zderzenie tekstu z otaczającą rzeczywistością tworzy sens fotografii, która wskazuje na paradoksalność czy wręcz absurdalność uchwyconej w kadrze sytuacji. W XXI wieku Jerzy Lewczyński pokazywał te zdjęcia na wystawach w postaci kserograficznych odbitek, nieoprawionych w ramy – co świadczy, że traktował je jako odrębny, nieco marginalny rozdział swojej twórczości. Powstawały w ciągu kilku dziesięcioleci – od lat 60. do 90. – równoległe z pozostałymi dziełami artysty. Ich estetyka jest rzeczywiście odmienna: to dokument o dość jednoznacznym charakterze, który można określić jako wizualną publicystykę.

Właśnie ze względu na oczywistość sensów na zdjęciach z serii *Fotografie pamiątkowe* nie będą one tematem moich rozważań. Zajmę się natomiast estetyką tych dzieł Jerzego Lewczyńskiego, na których obecność tekstu stanowi element formy budującej sensy wieloznaczne: symboliczne i metaforyczne.

Czy forma tych fotografii, na których pojawia się tekst, w zasadniczy sposób różni się od formy pozostałych prac tego autora? Zatem – czy prace z tekstem można uznać za odrębny estetycznie rozdział jego twórczości? Do takiego wniosku skłania się Adam Sobota, uważając prace Jerzego Lewczyńskiego zawierające teksty za poezję wizualną i utożsamiając ją zarazem z poezją konkretną¹. Decydująca jest tu, zdaniem tego świetnego znawcy polskiej fotografii, zarówno intermedialność tych dzieł (na co ma wskazywać włączanie tekstu do obrazu), jak i oddziaływanie jednocześnie materiałem wizualnym

¹ A. Sobota, *Koncepcyjność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 52.

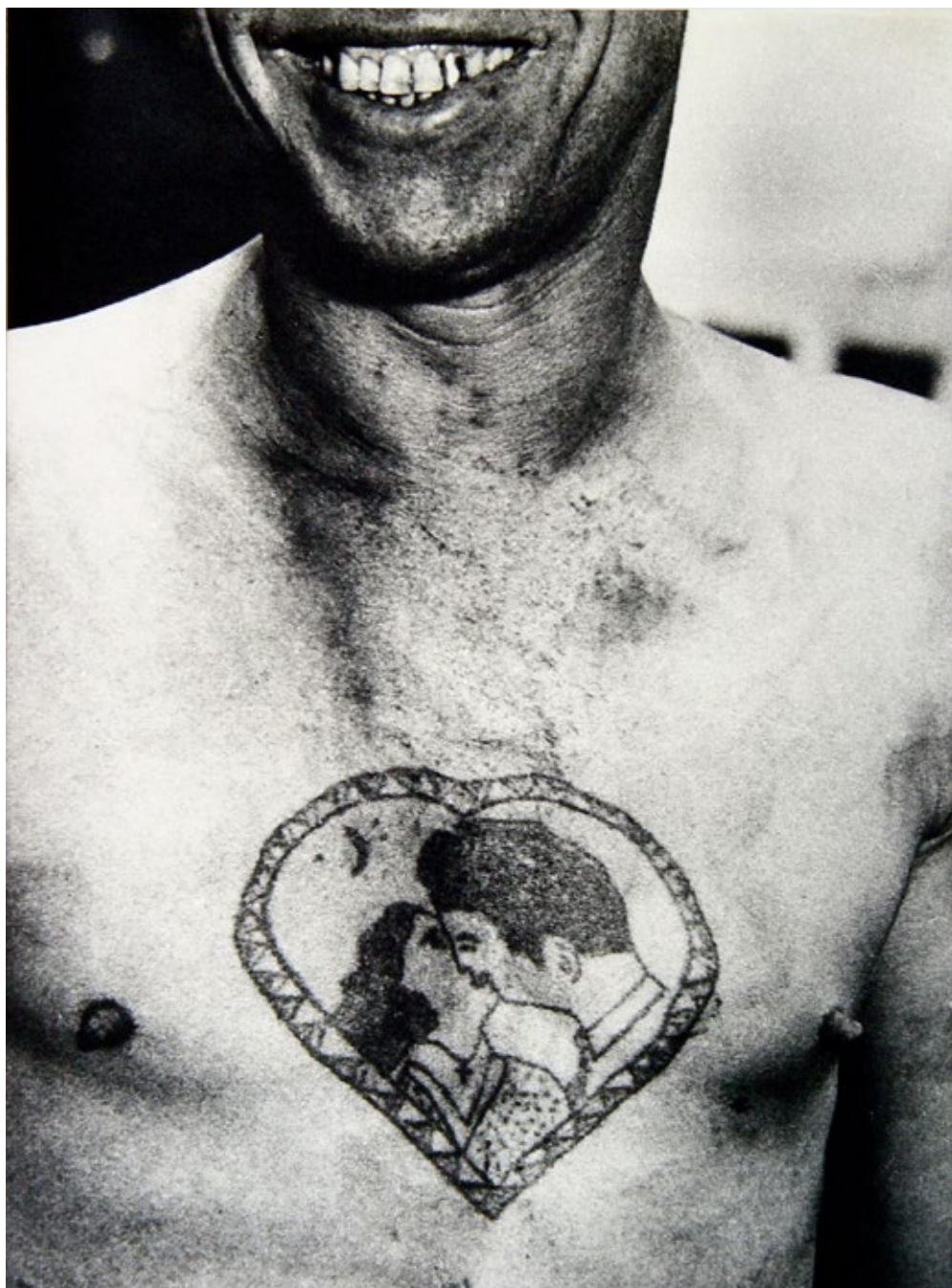
i pojęciowym. Problem jednak w tym, że poezją wizualną nazywane są bardzo różniące się od siebie pod względem estetyki działania twórcze i jeśli nie sprecyzuje się zakresu tego pojęcia, to kwalifikacja utworu do tej dziedziny niewiele znaczy. Zatem warto przyjrzeć się, w jaki sposób w fotografii Jerzego Lewczyńskiego realizuje się ich intermedialny i pojęciowy charakter w zestawieniu z innymi artystycznymi realizacjami zaliczanymi do poezji wizualnej. Zajmę się przede wszystkim zestawami z *Pokazu zamkniętego*, ponieważ wśród wszystkich dzieł z tekstem ich zasady estetyczne są najbardziej wyraziste i radykalne.

Przywołując intermedialne tradycje od strony sztuk plastycznych, trzeba oczywiście sięgnąć do twórczości artystów Wielkiej Awangardy, dla których wprowadzenie do obrazu tekstu razem z fotografią stanowiło jedną z głównych strategii postulowanych rewolucyjnych zmian w sztuce. W fotomontażach i kolażach – zarówno konstruktywistycznych, jak i dadaistycznych oraz surrealistycznych – zabieg ten był wręcz znakiem nowoczesności. Tekst i sama litera stawały się w tych dziełach formą graficzną, zmierzając często w stronę tworzenia nowoczesnej typografii. Z pewnością jednak to nie ta tradycja artystyczna leży u źródeł estetyki dwóch zestawów bez tytułu Lewczyńskiego – teksty włączane przez niego do prac fotograficznych nie mają nic wspólnego z grafiką ani tym bardziej – z typografią. Tymczasem Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich* właśnie na tym terenie znajduje miejsce dla poezji wizualnej: „[...] tzw. poezja wizualna w licznych swoich dokonaniach jest po prostu odmianą dzisiejszej grafiki (zwanej niekiedy grafiką literową)²”.

Karel Teige oraz inni czescy „poetyści” z grupy Devětsil swoje fotograficzne montaże, nieraz z fragmentami tekstów, określali jako *obrázove básně*, co najwłaściwiej można przełożyć właśnie na termin „wizualna poezja”. Nazwę tę stosowali jednak nie tylko do montażu z tekstem, ale do wszystkich swoich dzieł. Kontynuował później tę ideę Jiří Kolář, który wręcz programowo unikał słów w swojej „poezji ewidentnej”. „A co to jest *poezja ewidentna*? Jest to wszelka poezja, wykluczająca słowo pisane jako nośnik tworzenia i porozumiewania się. Właśnie to – słowo – ma pozostać w człowieku i wszcząć w nim monolog³”. Jeśli już sięgał do tekstu, to w taki sposób, że stawał się on zupełnie nieczytelny, stwarzając swoją wizualną formą wrażenie ornamentu czy tajemniczego szyfru. Nie były to więc dzieła intermedialne – łączące literaturę z plastyką – ale czysto plastyczne, w których najważniejsza była kompozycja.

² Hasło: *Poezja konkretna* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 403–404.

³ Jiří Kolář, *Może nic, może coś* [w:] „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne” 2015, nr 16, s. 158.



Jerzy Lewczyński, *Robotnik* (także *Tors*),
z cyklu *Głowy wawelskie*, 1960,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,8 × 20,7 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

W terminie „poezja wizualna” (*obrázové básně*) słowo „poezja” użyte zostało przez „poetystów” w swoim drugim, metaforycznym znaczeniu: „lirycznego nastroju”, „żywiłowej, uwolnionej wyobraźni, operującej zaskakującymi skojarzeniami” – a więc stanów analogicznych do takich, jakie obecne są w wierszach. Poezja tak rozumiana może przejawiać się w różnych dziedzinach sztuki – w plastyce, muzyce, fotografii, filmie – a nawet poza wszelką sztuką, a więc nie występuje tu w roli językowego medium.

Dwa zestawy bez tytułu jak najdalsze są zarówno od budowania plastycznej kompozycji, jak i od wprowadzania „lirycznego nastroju”, tym bardziej surrealistycznego. Poza krótkim epizodem „surrealistycznego fototeatru” w połowie lat 50. własny styl twórczości Jerzego Lewczyńskiego opiera się na zredukowanej i konsekwentnie powściągliwej wyobraźni, z preferencją czystego, „surowego” dokumentu. Właśnie na braku zarówno plastycznej kompozycji, jak i „poetyczności” zasadza się między innymi specyfika estetyczna, oryginalność i nowatorstwo tych powstałych w 1959 roku zestawów, nazwanych dlatego właśnie antyfotografią. Zastosowanie metody zestawienia osobnych fotografii w miejsce montażu kilku fotoobrazów w jeden wprowadziło w tych pracach zupełnie nową zasadę tworzenia sensu dzieła.

Na tym przykładzie widać, że aby zbadać związki dzieł Lewczyńskiego zawierających tekst z poezją wizualną, konieczne jest przyjęcie bardziej ograniczonej w zakresie i precyzyjniejszej definicji tego rodzaju twórczości. Zbyt szeroki zakres stosowania terminu „poezja wizualna” sprawia, że dwa zestawy bez tytułu należałoby włączyć do tej dziedziny wraz z takimi utworami, z którymi estetycznie nie ma ona nic wspólnego.

Jest jednak pewien utwór Jiříego Koláři, nietypowy dla tego artysty, powstały w 1968 roku, który zastosowaną metodą przypomina wcześniejsze o dziewięć lat zestawy Lewczyńskiego z *Pokazu zamkniętego*. Zestawione są tu ze sobą reprodukcje tekstowych dokumentów dotyczących agresji Układu Warszawskiego na Czechosłowację z reprodukcją *Ukrzyżowania* Grünewalda. Nie jest to już z pewnością ta sama „poetycka” estetyka o charakterze surrealistycznym, która dominuje w twórczości Koláři. Istotne jest znaczenie zreprodukowanych tekstów – są to bowiem oficjalne sowieckie i czeskie pisma uzasadniające wkroczenie wojsk do zbuntowanego kraju. Trudno jednak znaleźć tu poetycką wieloznaczność – estetyka tej pracy bardziej już zbliżona jest do wizualnej publicystyki, jaką uprawiał za pomocą kolażu w okresie międzywojennym John Heartfield, jednak bez stosowanej przez niego plastycznej kompozycji.

Inaczej jest jednak w przypadku zestawów Jerzego Lewczyńskiego. Mimo surowej estetyki wyraźnie przejawia się w nich poetycka wieloznaczność.

Użyte tu reprodukcje i zdjęcia dokumentalne oglądane każde z osobna nie przejawiają poetyckiej aury – są dosłowną, jednowarstwową relacją z widoku fragmentu rzeczywistości. Dopiero zestawione ze sobą wzajemnie nabierają metaforycznych znaczeń. Każda z nich wówczas zaczyna – na zasadzie wizualnej metonimii, a więc minimalnej metafory – reprezentować konkretne ludzkie życie. W pierwszym zestawie wszystkie razem – nagrobek, żetony z szatni w obozie zagłady na Majdanku i kartka z rachunkiem – stawiają przed oczyma grozę depersonalizacji i unicestwienia ogromnej liczby osób, z których każda to osobne ludzkie życie z jego trudem, nadziejami i marzeniami na przyszłość. W drugim zestawie gorzka refleksja nad krótkością ludzkiego życia wynika ze skonfrontowania ze sobą kartki z dziecięcego szkolnego zeszytu, słupa z afiszami anonsującymi rozrywkowe imprezy oraz cmentarnej bramy – reprezentujących początek, środek i koniec życia.

Sens, który nadbudowuje się nad całością każdego z zestawów, powstaje dzięki metonimiom przemieniającym surowe fotograficzne dokumenty w symbole-znaki, działające jak sygnał wywołujący pewne pojęcia: życie, śmierć, depersonalizacja, dzieciństwo, praca, zabawa. Cały zestaw staje się w ten sposób złożoną z symboli alegorią: w pierwszym zestawie – Holocaustu; w drugim – krótkości ludzkiego życia. Można powiedzieć, że to – w metaforycznym sensie – poezja, ale niezwykle bliska prozie, bo zbudowana na prozaicznej dokumentalnej fotografii i oparta na minimalnych wizualno-poetyckich tropach, którymi są metonimie i alegorie. Przenosząc na sztukę wizualną, jaką jest fotografia, kategorie z literaturoznawstwa, można określić ten rodzaj poezji jako epikę, a nie lirykę. Zestawienia zdjęć dokumentalnych tworzą tu bowiem obiektywną narrację, nie są natomiast wyznaniem subiektywnych uczuć.

Dwa zestawy bez tytułu z *Pokazu zamkniętego* Jerzego Lewczyńskiego mogą więc być określane jako wizualna poezja w znaczeniu metaforycznym, innym jednak od tego, w jakim używali tego terminu czescy poeci. Jest to „poezja”, w której emocje występują w drugiej dopiero warstwie, pod spodem bezpośredniej, dosłownej reprezentacji oraz racjonalnej analizy wzajemnych relacji między elementami zestawu. Nadal jednak pozostaje niejasne, czy dzieła te mogą zostać też uznane za poezję wizualną w tym znaczeniu, do jakiego odwołał się Adam Sobota, czyli jako synonimu poezji konkretnej.

Utożsamienie poezji wizualnej z poezją konkretną, choć często stosowane, jest bardzo problematyczne. Przede wszystkim, bez możliwie dokładnego zdefiniowania obu tych kluczowych terminów przestają one cokolwiek znaczyć i nie mogą być narzędziem przydatnym do opisu estetyki badanych utworów. Zamieszanie terminologiczne wokół utworów wykorzystujących wizualną

formę tekstu dobrze opisała Aleksandra Kremer⁴, konstatując, że utożsamienie takie właściwe jest dla teoretyków z obszarów anglojęzycznych, natomiast w opracowaniach niemieckojęzycznych, które zapoczątkowały teorię poezji konkretnej (Eugen Gomringer⁵, Max Bense⁶), oba te terminy używane są zdecydowanie rozłącznie⁷. Rozróżnienia tych dziedzin proponuję także trzymać się przy analizie estetyki prac Jerzego Lewczyńskiego zawierających tekst – dzięki takiemu podejściu można bowiem zastosować bardziej precyzyjny aparat opisu.

Poezja konkretna to nurt rozwijający się na świecie w latach 50. i 60. XX wieku, czyniący wizualną formę tekstu elementem tworzącym poetycki (wieloznacznym) sens dzieła⁸. Co jednak kluczowe dla ustalenia zakresu tego terminu – według teorii niemieckich konkretystów tekst jest tu zawsze elementem pierwotnym i zasadniczym, a jego wizualna forma – wtórnym i pomocniczym. Punkt wyjścia stanowi refleksja metajęzykowa, a więc analiza morfologii, semantyki, funkcji składniowej, a czasem także etymologii słowa⁹. Taka samozwrotność, skupienie się na języku samym w sobie, zupełnie nie występuje w dziełach Lewczyńskiego. Nie mają one wobec tego nic wspólnego z poezją konkretną zdefiniowaną tak jak powyżej.

Może jednak można uznać je za przejaw poezji wizualnej rozumianej jako zjawisko szersze niż poezja konkretna, a umiejscowione pomiędzy literaturą a sztukami wizualnymi – odmienne jednak od tego rodzaju „poezji wizualnej”.

⁴ A. Kremer, *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych* [w:] „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 19, s. 95–114.

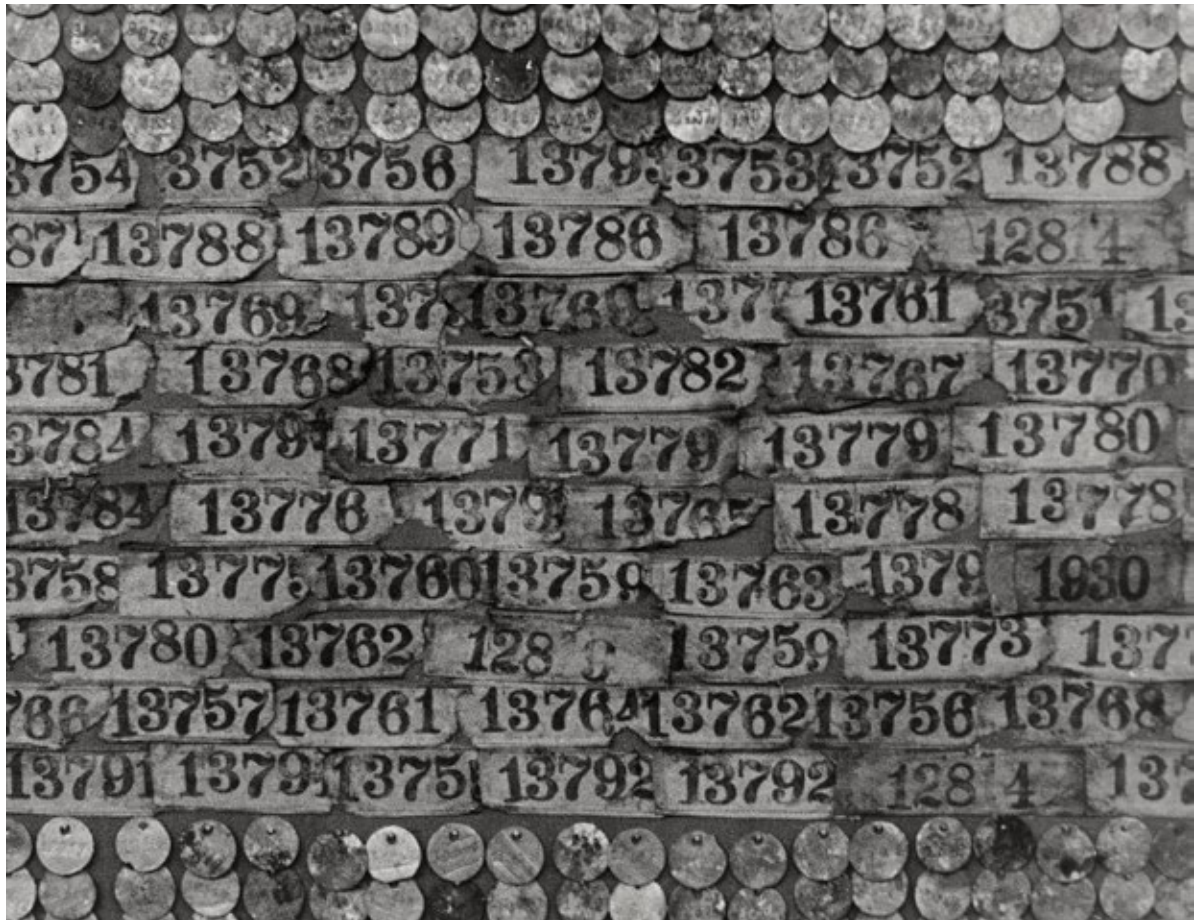
⁵ Eugen Gomringer – szwajcarski konkretysta, jeden z pierwszych poetów uprawiających poezję konkretną od połowy lat 50. XX wieku, także teoretyk tej dziedziny: *Vom Vers zur Konstellation* [w:] *Konkrete Dichtung*, 1956, *Theorie der Konkreten Poesie, Texte und Manifeste 1954–1997*, Wien 1997.

⁶ M. Bense, *Konkrete Poesie* [w:] „Sprache im technischen Zeitalter” 1965, nr 15; *Kleine Abstrakte Ästhetik*, Stuttgart 1969 (*Mała estetyka abstrakcyjna*, tłum. W. Wirpsza, „Nurt” 1970, nr 3).

⁷ „Wybór właśnie takich, metajęzykowych utworów prezentuje najważniejsza niemieckojęzyczna antologia autorstwa Eugena Gomringera: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren* z 1972 roku. Utrwała ona możliwość myślenia o konkretyzmie niemieckojęzycznym jako pewnej całości. Co równie istotne, książka ta stanowi projekt oddzielny od analogicznej antologii *visuelle poesie*, w której powojenne teksty, idące dalej w wizualność, zatracające konstruktywistyczny i metajęzykowy charakter, nie są już nazywane konkretnym [...]”, A. Kremer, *Poezja konkretna...*, dz. cyt., s. 103.

⁸ Janusz Sławiński tak definiuje poezję konkretną: „[znaki literowe] są traktowane w jednakowy sposób: jako elementy układu, którego sens rodzi się z ich wzajemnych odniesień na płaszczyźnie” (*Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 403).

⁹ Jacek Wesołowski w swojej definicji poezji konkretnej pisze: „Przymiotnik »konkretna« ma wskazywać na typ tekstu poetyckiego mającego być autokomunikacją, pozbawionego odniesień zewnętrznych, będącego układem autoznaków – konkretem” (J. Wesołowski, *Konkretna poezja* [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź 1974, z. 2).



Jerzy Lewczyński, *Majdanek*, 1959,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 17,9 × 23,1 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

jaką uprawiali czescy poetyści, a która staje się już grafiką? Aby uzyskać intermedialny charakter, musiałaby to być twórczość przejawiająca z jednej strony cechy dzieła z dziedziny sztuk wizualnych – w tym przypadku fotografii, a z drugiej – dzieła literackiego.

Jeśli przyjrzeć się uważnie zestawom z *Antyfotografii*, szybko można skonstatować, że znaczenia użytych w tych zestawach tekstów nie są istotne dla ich całościowego sensu. Równie dobrze mogłaby znaleźć się w nich inna inskrypcja na żydowskim nagrobku lub inne słowa pisane ręką dziecka. Imię i nazwisko oraz daty życia wykute w kamieniu nie mają tu znaczenia – ważne są tylko hebrajskie litery sygnalizujące żydowską macewę. Nie jest także istotny temat samolotów w dziecięcym zeszytce. Ważne są natomiast ślady mozołu konkretnej osoby, włożonego w naukę pisania czy w bezbłędne podsumowanie rachunku – czyli dokument, świadectwo indywidualnego ludzkiego życia i działania. Ważny jest sam OBRAZ niosący elementarne znaczenie – umożliwiające rozpoznanie, czym jest sfotografowany obiekt. Ten sposób użycia tekstu wyraźnie wskazuje, że włączenie go do fotograficznego zestawu nie wiąże się w ogóle z literaturą. Nie widać więc podstaw, by potraktować prace z pokazu *Antyfotografia* Jerzego Lewczyńskiego jako działania intermedialne: zawierające elementy zarówno twórczości literackiej, jak i sztuk wizualnych.

Przez teoretyków literatury poezja wizualna albo jest zaliczana do plastyki – jak w przypadku przytoczonego opisu Janusza Sławińskiego – albo traktowana jako zjawisko w obrębie literatury, szersze w swoim zakresie od poezji konkretnej, obejmujące także takie przejawy włączania wizualnej formy zapisu do utworu poetyckiego, jak np. starożytna *carmina figurata* czy kaligram – gdzie jedynie ilustruje ona tekst, którego sens jest pełny i zrozumiały także i bez takiej formy zapisu. Tak też podchodzi do tego problemu zarówno Gomringer¹⁰, jak i Bense. Podobnie potraktował tę kwestię Piotr Rypson, zarówno w treści, jak i tytule swojej książki *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*¹¹, obejmując nią wszelkie rodzaje inwencji twórczej w zakresie wizualnego zapisu tekstu literackiego.

Jak się okazuje, prawdziwa intermedialność nie jest tak łatwo osiągalna – utwór zawierający jednocześnie elementy językowe i wizualne najczęściej zdradza, „skąd przyszedł”, i okazuje się albo plastyką posługującą się tekstem

¹⁰ Patrz: przyp. 7.

¹¹ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

i literą jako obiektem graficznym, albo literaturą wykorzystującą swój wizualny aspekt.

W zestawach podstawowym elementem formy nie jest język, jak w poezji konkretnej czy wizualnej – zdefiniowanej według jej niemieckich twórców. Jest nim fotograficzny obraz w swojej zasadniczej roli: dokumentu, śladu, pamiętkowego zapisu. Poezja obecna tu w swoim metaforycznym sensie pojawia się jako efekt zdokumentowania drobnych śladów ludzkiego życia i zestawienia ich ze sobą. Można powiedzieć, że w tych zestawach im więcej jest prozy, tym więcej poezji. Poetycka wieloznaczność wynika z użycia środków czysto fotograficznych, a nawet elementarnych środków fotograficznych, jakimi są reprodukcje.

Jak więc można określić estetykę takich prac Jerzego Lewczyńskiego, jeśli nie jako poezję konkretną ani nie jako poezję wizualną w znaczeniu twórczości intermedialnej? Może najodpowiedniejszym określeniem byłaby fotografia pojęciowa, analogicznie do sztuki pojęciowej. Użyte tu metonimie tworzą bowiem, jak to już zostało powiedziane, sugestywne symbole-znaki określonych pojęć (życie, śmierć, dzieciństwo, praca, zabawa, depersonalizacja), a także swoją minimalną formą poruszają wyobraźnię i inicjują ciągi myślowe. Jak mówił Jerzy Ludwiński, promujący w latach 1967–1971 sztukę pojęciową w Galerii pod Moną Lisą: „Sztuki staje się coraz mniej, wystarczy jakiś znak, sygnał, który uruchamia naszą wyobraźnię”¹².

Tekstem oraz fotografią posługiwali się programowo konceptualiści, dla których zarówno tekst, jak i fotograficzny dokument, ze względu na swój pozaartystyczny charakter, były mediami pozwalającymi usunąć ze sztuki estetykę oraz dzieło sztuki. Jednak zestawy Lewczyńskiego, jak to wynika z powyższej analizy i interpretacji, mają nadal formę dzieła sztuki, nie można więc przypisać ich do estetyki (*sic!*) konceptualizmu.

W historii sztuki współczesnej przyjęło się już stosowanie zamiennie terminów „konceptualizm”, „sztuka konceptualna” (mimo ich rozróżnienia dokonanego przez Grzegorza Działmskiego¹³) i „sztuka pojęciowa” – gdyż tak dokładnie tłumaczy się na język polski termin *concept art*. Jednak Jerzy Ludwiński programowo rozróżniał te pojęcia, mówiąc: „Sztuka konceptualna jest to dla

¹² Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 62.

¹³ G. Działmski, *Konceptualna teoria i praktyka*, cz. I [w:] „Dyskurs. Pismo Artystyczno-Naukowe” 2006, nr 4.

mnie przestrzeń pomiędzy sztuką a logiką, lingwistyką. Cała reszta, w której chodzi o wyobraźnię, nawet tę typu sensualistycznego, jest dla mnie sztuką pojęciową. Cała materia niby tam jest, chociaż czasami w formie reliktywnej, ale równocześnie ważne jest to, co jest poza materią”¹⁴.

W przypadku zestawów z *Pokazu zamkniętego* można powiedzieć, że to nie materia, ale forma jest „w stanie szczątkowym”, czyli w swojej najbardziej rudymen tarnej postaci surowego dokumentu – reprodukcji. I uruchamia zarówno wyobraźnię, jak i refleksję – nad ludzkim życiem i śmiercią, ale także nad samą fotografią i jej rolą świadka tego życia i śmierci. „Fotografia pojęciowa” to termin, który bardzo dobrze przylegałby do opisu prekursorskich w formie wobec konceptualizmu, ale nie tożsamy z nim dzieł Jerzego Lewczyńskiego. Gdyby nie był już stosowany w odniesieniu do prac konceptualistów opartych na fotografii (Zbigniew Dłubak, Natalia LL), mógłby oznaczać takie dzieła, które operując abstrakcyjnymi pojęciami, pozostają jednocześnie dziełami sztuki, z wieloznacnością swoich poetyckich – w drugim, metaforycznym znaczeniu – sensów.

Bibliografia:

- Bense M., *Konkrete Poesie* [w:] „Sprache im technischen Zeitalter” 1965, nr 15.
- Dziamski G., *Konceptualna teoria i praktyka, cz. I* [w:] „Dyskurs. Pismo Artystyczno-Naukowe” 2006, nr 4.
- Gomringer E., *Vom Vers zur Konstellation* [w:] *Konkrete Dichtung*, 1956, *Theorie der Konkreten Poesie, Texte und Manifeste 1954–1997*, Wien 1997.
- Kolář J., *Może nic, może coś* [w:] „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne” 2015, nr 16.
- Kremer A., *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych* [w:] „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 19.
- *Mała estetyka abstrakcyjna*, tłum. W. Wirpsza [w:] „Nurt” 1970, nr 3.
- *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem* [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.

¹⁴ Nowość w sztuce..., dz. cyt., s. 62.

- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Sobota A., *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004.
- Wesołowski J., *Konkretna poezja* [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Łódź 1974, z. 2.

HENRYK KUŚ

Wobec Nieznanego –

wątki religijne w twórczości
Jerzego Lewczyńskiego

W twórczości wielu polskich artystów działających po II wojnie światowej, jak chociażby Zofii Rydet czy Andrzeja Różyckiego, którzy przyjmowali koncepcję człowieka opartą na chrześcijańskiej wizji, problem poznania Absolutu jako „Nieznanego” (takie przynajmniej rozumienie sugeruje tu użycie dużej litery) występuje w wypowiedzi Jerzego Lewczyńskiego opublikowanej w tekście *Archeologia fotografii*, w którym czytamy: „Niemożliwość poznania Nieznanego zmusza nas do bliższego lub dalszego przybliżenia prawdy”¹. Twórczość Lewczyńskiego, przynajmniej w tej części, która jest mi znana, ma szczególny metaforyczny charakter. Nic tu nie jest dane wprost, obraz jest niedosłowny do tego stopnia, że można by powiedzieć, że jest radykalnie nieobrazowy i niemimetyczny. Podane obrazy sugerują jedynie znaczenia, których rozkodowanie jest zależne od wrażliwości i erudycji odbiorcy, przede wszystkim jednak od symboliki przez nie reprezentowanej. To symbol jest głównym bohaterem jego prac. Warto pamiętać o wskazówce zawartej w doskonałej analizie Paula Ricoeura, zamieszczonej w jego książce pod tytułem *Symbolika zła*, w której czytamy: „symbol symbolizuje, wychodząc zawsze od czegoś, co gra rolę analogonu; różnorodność symboli jest bezpośrednim następstwem ich służebności wobec materiału analogonów, których zbiór jest z konieczności ograniczony co do zakresu, a każdy ograniczony jest tak samo co do treści”². Stąd jawi się konieczność dokonania próby dotarcia do przypisanych im przez artystę sensów i ich wyjaśnienie. Nic tu nie jest od razu zrozumiałe i oczywiste. W kolejnym bowiem zawartym w tym tomie artykule pt. *Między Bogiem a prawdą* Lewczyński wyraźnie opowiada się za psychofizyczną koncepcją człowieka, pisząc: „Dzięki fotografii zatrzymałem część z tego, co dotyczyło mojej fizycznej i psychicznej egzystencji”³. Lewczyński świadomie i z precyzją wybierał

¹ J. Lewczyński, *Archeologia fotografii* [w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, pod red. K. Jureckiego i I. Zjeżdżałki, Wydawnictwo Kropka, Wrzesnia 2005, s. 7.

² P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 159.

³ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą* [w:] *Archeologia fotografii...*, dz. cyt., s. 9.

to, co chciał przedstawić na fotografii lub za jej pomocą, stąd możemy przypuszczać, że wszystko, co jest przedstawione na zdjęciach, lub to, co stanowiło tworzone przez niego cykle, odbijało jego stosunek do problemów, którymi się zajmował, nadawał im jednak, jak zaznaczyliśmy powyżej, niebezpieczny charakter.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, iż wszystkie prace, które mówią o religii, w sposób autentyczny odzwierciedlały jego własny stosunek do religii i religijności. Jakiej religii? Odpowiedź na to pytanie podsuwa nam praca, którą nazwałem *Oko opatrności* i która została zamieszczona w zbiorze *Informément*⁴ z esejem Jeana-François Chevriera. Ona bowiem była tym samym, co nazwane przez Lewczyńskiego *Ukrzyżowanie* z 1956 roku. Jak to opisał Krzysztof Jurecki: „W *Ukrzyżowaniu*, które było reprodukowane w 1956 roku w »Fotografii«, będącej wpływowym i opiniotwórczym magazynem, ukazał religijny symbol istniejący przez moment w codziennej rzeczywistości, którym był cień na ścianach budynku ułożony w ten sposób, że przypominał zarys ukrzyżowanego Chrystusa”⁵. Ale był to też symbol, jak się wydaje, zniszczeń wynikających z czasów ostatniej wojny, a być może i echo głośnej wystawy *Warszawa oskarża*, o której Lewczyński zapewne wiedział. Oko Boże, jako symbol Bożej wszechobecności, jest najczęściej wpisane w trójkąt (symbol Trójcy Świętej). Co ciekawe, jak pisze Dorothea Forstner (OSB) w swojej monumentalnej pracy *Świat symboliki chrześcijańskiej*⁶, pojawia się ono dopiero w czasach reformacji. Waga jednak tego przedstawienia, a zarazem symbol boskiej wszechwiedzy, jest tak istotna, że stało się ono zawołaniem, obok jasnogórskiego sanktuarium, najważniejszej świątyni w kraju, zbudowanej jako wotum narodu polskiego za odzyskaną niepodległość. Jednocześnie, jak wiemy, oko wielokrotnie symbolizowało właśnie fotografię. Aparat fotograficzny odbijając bowiem naturalne odwzorowanie rzeczywistości, przypominał i przypomina ludzkie oko. Tak widział go László Moholy-Nagy: jako foto-oko (*Foto-Auge*)⁷. Na taki metaforyczny charakter fotografii wskazywał również Minor White (pomimo że sam współpracował przecież z magazynem publikującym głównie fotografię reportażową „Life”), pisząc: „aparat fotograficzny to metamorfotyczna maszyna, a fotografia to metafora”⁸. Zatem symbolika

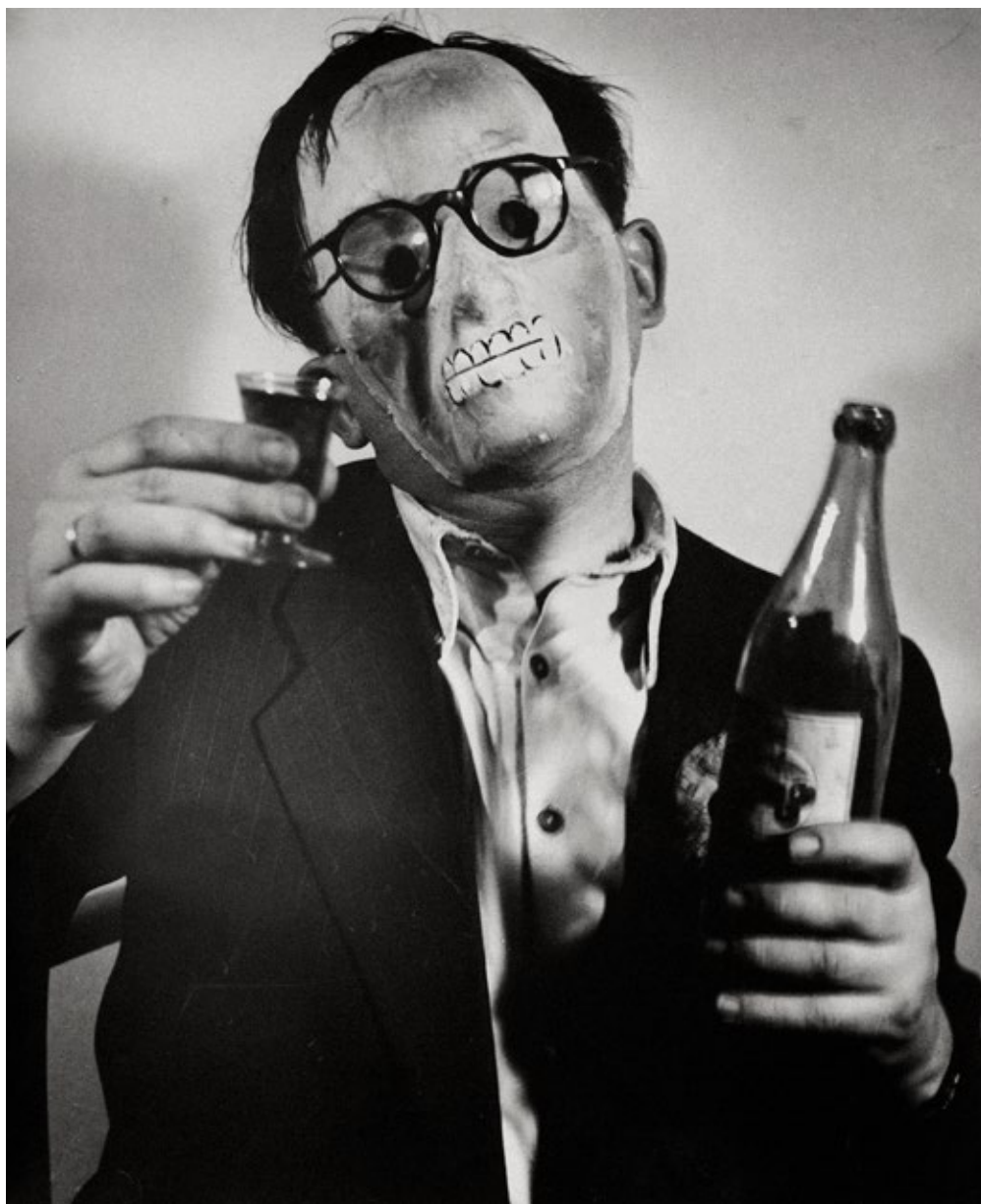
⁴ Jerzy Lewczyński. *Informément*, z esejem Jeana-François Chevriera, tłum. K. Kościuczuk, W. Gilewski, M. Mutermilch, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012.

⁵ J. Lewczyński, *Archeologia fotografii*, dz. cyt., s. 13.

⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek i in., Warszawa 1990, s. 349.

⁷ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tł. J. Czudec, Kraków 2006, s. 154.

⁸ *Ibidem*, s. 9.



Jerzy Lewczyński, *Alkohol*, 1960,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 28,6 × 20,02 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Anioł podwórkowy*, 1960,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 48 × 38 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

religijna oka nakłada się na metaforyczne, a częściowo nawet analogiczne pojmowanie go jako aparatu fotograficznego – instrumentu, przez którego obiektyw w sposób pośredni wpływają zjawiska optyczne, porządkowane następnie przez nasz mózg w zrozumiałe ciągi obrazów.

W przypadku Lewczyńskiego mają one jednak zawsze charakter metaforyczny, znaczenia przekraczają bowiem najczęściej to, co fizycznie przedstawione na fotografii. Oczywiście, można by postawić pytanie, czy nie jest tak zawsze. W przypadku pracy Lewczyńskiego bezpośrednie jednak pojmowanie pojawiających się obrazów prowadzi nas donikąd. Kilkakrotnie w pracach artysty pojawia się motyw krzyża. Jest on jednak zawsze uwikłany w określone konteksty mocno symboliczne, tak jest na przykład w pracy pt. *Chory* powstałej w 1968 roku czy w fotografii *Bez tytułu* z 1970 roku. W pierwszej pracy nałożony na tytułowego chorego cień przypominający krzyż zdaje się sugerować, iż nadzieję na wyzdrowienie można pokładać jedynie w Najwyższym. W pracy drugiej, jak się wydaje, Lewczyński, poprzez zgromadzenie kilku krzyży stojących i zapomnianych, chce nam przekazać myśl, że człowiek chce odłożyć na bok zarówno religię, jak i sprawy ostateczne i zapomnieć o nich. Zbliżone znaczenie, jak się wydaje, ma praca *Bez tytułu* z 1970 roku, przedstawiająca opakowany nagrobek – tu także zdaje nam się, że artysta chciał przekazać myśl o tym, że może po rozpakowaniu służyć niejako nam.

Jednak dwie prace – *Drzwi* z 1970 roku, a także *Zamykam i otwieram oczy* – w sposób szczególny odwołują się do eschatologii. Praca *Drzwi* składa się z czterech ułożonych obok siebie zdjęć, z których jedno jest sfotografowanym wierszem serbskiego poety Vaska Popa (1922–1991) zatytułowanym *Drzwi*, drugie to zdjęcie klamki do drzwi, trzecie jest obrazem otwierającej drzwi dziewczynki, a czwarte – rzeźby kobiety sfotografowanej z tyłu z wieńcem w rękę, otwierającej drzwi. *Drzwi*, jak pisała Forstner w *Świecie symboliki chrześcijańskiej*, a także brama i furta miały dużo większe znaczenie metaforyczne aniżeli obecnie. Autorka stwierdziła: „Według wyobrażeń starożytnego Wschodu zarówno niebo (uważane za trwałe sklepienie), jak i świat podziemny miały także swoje bramy. Napis na egipskim sarkofagu pochodzącym z okresu Ptolemeusza zawiera dłuższą modlitwę, którą zmarły, przechodząc do innego świata, zanoszą do bogów: „Prowadźcie mnie na waszej drodze, żeby moja dusza przeszła przez tajemnicze bramy, otwórzcie mi wasze bramy prowadzące do pokoju”⁹. Dalej Forstner pisze: „Również wielokrotnie Biblia

⁹ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 383.

mówi o bramach królestwa umarłych i śmierci, np. »w bramach Szeolu odczuję brak reszty lat moich« (Ezechiasz Iz 38,10)¹⁰.

Symbolika drzwi w znaczeniu eschatologicznym jest uzależniona od formy, w jakiej są one przedstawione. Drzwi zamknięte oznaczają wyłączenie z królestwa niebieskiego, natomiast otwarte – dostęp do wiecznej szczęśliwości¹¹.

Wielokrotnie też w Nowym Testamencie występuje symbolika drzwi lub bramy, którą posługuje się Jezus Chrystus, np.: „Oto stoję u drzwi i kołaczę, jeśli kto posłyszysz mój głos i drzwi otworzy, wejdę do niego i będę z nim wieczerał” (Ap 3,20) lub w słowach: „Ja jestem bramą. Jeśli ktoś wejdzie przeze mnie, będzie zbawiony” (J 10,9).

Warto pamiętać również o zależności między carskimi wrotami w kościele prawosławnym a obrazem zwiastowania, co wiąże postać Maryi Dziewicy, symbolizując, że Chrystus przeszedł przez dziewiczą bramę.

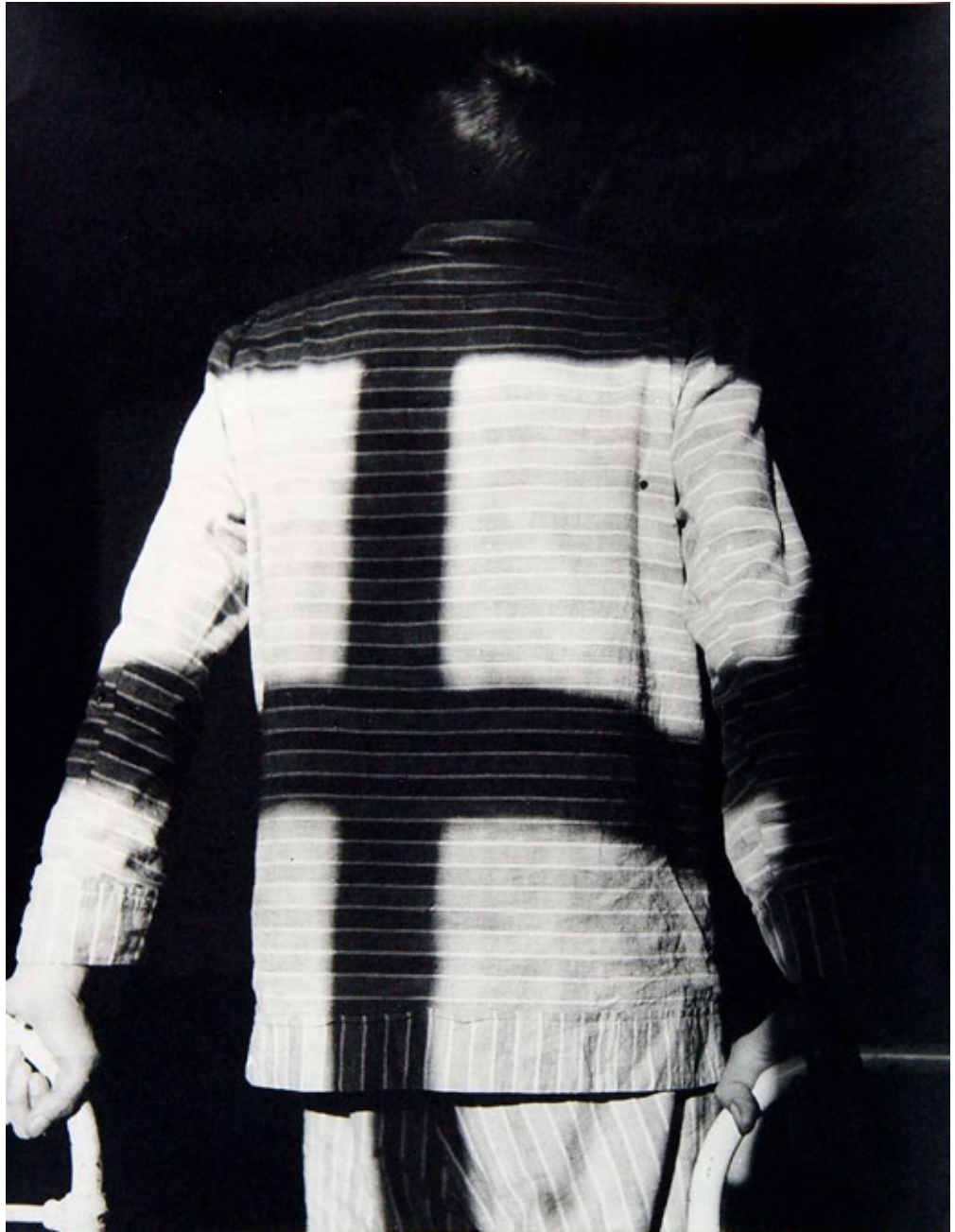
Zatem symbolika drzwi zarówno w systemach religijnych przedchrześcijańskich, jak i szczególnie w chrześcijańskich, zarówno rzymskich, jak i wschodnich, oddziela to, co ziemskie, od tego, co nieziemskie. W cytowanym w pracy Lewczyńskiego wierszu Vaska Popa autor wątpi jednak w wymiar eschatologiczny i związaną z nim ideę przejścia z jednej rzeczywistości do drugiej; mówił: „Po co otwierać te drzwi, które nigdzie nie prowadzą?”.

Pracą o wymiarze ściśle eschatologicznym jest *Otwieram i zamykam oczy* Lewczyńskiego. Zwrócił na to również uwagę Marek Janczyk, który w katalogu wystawy Jerzego Lewczyńskiego zorganizowanej przez Muzeum Historii Fotografii w Krakowie na przełomie 2006 i 2007 roku napisał: „W pracy *Otwieram i zamykam oczy*, której zawdzięczamy tytuł wystawy, Lewczyński podjął w szczególności sposób problem możliwości dotarcia poprzez sztukę fotografii do rzeczywistego sensu ludzkiej egzystencji. Dziesięć fotografii portretowych, zróżnicowanych walorowo i zestawionych parami w sekwencyjnym układzie, to tylko dwa ujęcia starej kobiety zauważonej podczas codziennych zajęć w ogrodzie i sfotografowanej dwukrotnie z gałązką lilii w dłoni. Obraz rzeczywistości został tak nasycony znaczeniami, że z pracy wprost emanuje napięcie. Ciągłość i złożoność ludzkiej egzystencji zostają tutaj ujawnione w stopniu maksymalnym, wykraczając niemal poza granice sztuki, prowadząc do wyrażenia tajemnicy tkwiącej w każdej chwili ludzkiego istnienia¹²”.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 384.

¹² M. Janczyk, I. Świąch, *Fotografia wokół życia* [w:] Jerzy Lewczyński. *Otwieram i zamykam oczy*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2006/2007, s. 44 (kat. wyst.).



Jerzy Lewczyński, *Choroba*, 1959,
fotografia żelatynowo-srebrna, 27,5 × 20,07 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Warto odnotować, iż to właśnie zestawienie portretów tej samej osoby przebiegające od wyraźnego obrazu do całkowitego zaniku podkreśla mocno egzystencjalny symbolizm płynący z tej pracy. Ten proces dotyczy przecież każdego z nas.

Nie jest tak, że istnieje jedno pojęcie eschatologii jednoznacznie przyjmowane wśród badaczy – jak w przypadku wszystkich pojęć, którymi posługują się nauki humanistyczne, jego rozumienia są różne. Dla naszych potrzeb, celem lepszego przyswojenia symboliki zawartej w pracach Jerzego Lewczyńskiego, przynajmniej w aspekcie, gdy dotyczą one relacji do Absolutu, możemy przyjąć co najmniej dwa jego rozumienia: teologiczne i filozoficzne. W ujęciu teologicznym określa jednocześnie doktrynę teologiczną, od greckiego słowa *eschatos* – ostateczny. Rozumie się przez nią zarówno kres istnienia świata, jak i człowieka. Z kolei w myśli filozoficznej, w której Paul Ricoeur namawia nas do podążania za Jeanem Heringiem, nadaje się jej sens jako myśli wyrażającej nadzieje religijne związane z nadejściem świata uważanego za idealny, a przedstawianego zwykle jako świat koniecznie poprzedzony sądem, który pociąga za sobą zagładę obecnego świata czy też panujących nad nim potęg¹³. W przypadku pracy Lewczyńskiego, jak się wydaje, bliższe jest rozumienie teologiczne tego pojęcia. Inną interpretację tej pracy proponuje Krzysztof Jurecki, pisząc: „Wyras takiej wiary i nadziei związanej z egzystencją człowieka, wyrażonej za pomocą kwiatu lilii, widoczny jest w pracy *Otwieram i zamykam oczy* (1986), będącej metaforą życia ludzkiego¹⁴. Jak pisze Dorothea Forstner, w kwiecie lilii od starożytności „zaklęta jest myśl o narodzinach człowieka dla światła z łona ziemi i nocy¹⁵”.

Przejęta przez chrześcijaństwo symbolika lilii wyrażała zarówno Chrystusa, jak i Kościół jako taki, gdyż za każdym razem powiązana była ze światłem, a to ma szczególne konotacje z Chrystusem, tak jak jest to w Ewangelii Janowej: „Ja jestem światłością świata” (J 8,12)¹⁶. Trudno zatem o jednoznaczne odczytanie tej pracy – czy wiązać ją z końcem ludzkich zmagających egzystencjalnych na tym świecie, czy raczej z nadzieją, jak sugeruje Jurecki. Tu, tak jak i w wielu przypadkach twórczości omawianego artysty, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. I na tym właśnie, jak się wydaje, polega siła jego sztuki.

¹³ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, dz. cyt., s. 249.

¹⁴ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wrzesień 2009, s. 177.

¹⁵ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 188.

¹⁶ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 187–189.

Bibliografia

- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek i in., Warszawa 1990.
- Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, pod red. K. Jureckiego i I. Zjeżdżałki, Wydawnictwo Kropka, Września 2005.
- Jerzy Lewczyński. *Otwieram i zamykam oczy*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2006/2007 (kat. wyst.).
- Jerzy Lewczyński. *Informément*, z esejem Jeana-François Chevrieria, tłum. K. Kościuczuk, W. Gilewski, M. Mutermilch, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012.
- Jurecki K., *Oblicza fotografii*, Września 2009.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tł. J. Czudec, Kraków 2006.

ADAM MAZUR

Ciało fotografii.

Kobiety i fotografia

Jerzego Lewczyńskiego

*Faust: Pozwól mi jeszcze raz spojrzeć w zwierciadło!
Postać kobiety jakże była piękna!*
*Mefistofeles: Nie! Nie! Już teraz ujrzysz namacalne wcielenie
wszystkich pań. Cicho Wkrótce z tym krzepkim
napojem w ciele zobaczysz w każdej kobiecie Helenę.*

J.W. Goethe, *Faust*¹

Jednym z powracających motywów w twórczości Jerzego Lewczyńskiego są kobiety. Kobiety młode i stare, piękne i przeciętnej urody, matki z dziećmi, robotnice w pracy, seksualne obiekty pożądania znalezione na negatywach w Nowym Jorku i studyjne portrety znalezione na strychu w Sanoku. Lewczyński sublimuje pożądanie, nadając kobiecości formy niemal abstrakcyjne, na innych zdjęciach pozostając blisko rzeczywistości. Tak mało jest niebanalnej fotografii kobiet, tak mało erotyki fotografii. Winniśmy rozkoszować się Lewczyńskim. Tym bardziej że obecne w dziełach heteroseksualne fantazje autora *Archeologii fotografii* mają się nijak do stanu badań. W stworzonym po śmierci słowniku Jerzego Lewczyńskiego na portalu Culture.pl nie ma hasła „kobieta”². Nie ma także „ciała”, „erotyki”, „seksu”, „pożądania” ani nawet „piękna”. Tymczasem wokół tych tematów Lewczyński krąży od wczesnych obrazów tworzonych w latach 50. aż po późne, wciąż pełne libido zdjęcia z XXI wieku. Można sobie wyobrazić recepcję dzieła Lewczyńskiego bez kobiet. W takim ujęciu przypominałby poprawnego conceptualistę i odkrywcę potencjału fotografii wernakularnej. Można by takiego – chciałoby się powiedzieć „wykastrowanego” – Lewczyńskiego usytuować gdzieś pomiędzy Ottonem Steinertem a Christianem Boltanskim. Lewczyński staje się wtedy pomnikiem ze spiżu – patetycznym monumentem archeologii fotografii. Tymczasem każdy, kto nawet przelotnie miał przyjemność obcować z Jurkiem,

¹ J.W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza i druga*, przeł. A. Lam, Warszawa 2018, s. 65.

² M. Dąbrowski, *Alfabet Jerzego Lewczyńskiego* [w:] Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/alfabet-jerzego-lewczyńskiego> [dostęp 17.07.2019].

mógł przekonać się o jego dowcipie i obsesji na punkcie kobiet. Charakter Lewczyńskiego celnie oddał Marek Śnieciński: „Jerzy Lewczyński bywa rozdo-
kazywanym, ciekawskim chłopakiem, który lubi żarty, gry i obsceniczne gesty,
lecz równocześnie (i ważne jest, że dzieje się to równocześnie) jest wrażliwym,
czułym na cudze radości i dramaty obserwatorem rzeczywistości i strażnikiem
pamięci o ludziach i śladach ich istnienia”³. Nawet dla znajomych Lewczyń-
skiego szokujące mogą być niektóre wypowiedzi i obrazy stworzone przez
gliwickiego artystę. Nie jest jednak tak, że Lewczyński całkowicie wyłamuje
się z narracji historii sztuki i historii fotografii. Zalotnego, filuternego, a na-
wet niepoprawnego jak na współczesne standardy moralności epoki #metoo
Lewczyńskiego można porównać do Borysa Michajłowa, Mirosława Tichego,
a może nawet Richarda Prince’a.

W latach 50. i na początku lat 60. XX wieku kobiety w fotografii Lewczyń-
skiego objawiają się w dosłowny sposób. To na przykład portrety robotnic,
które już nie służą promowaniu ideologii komunizmu zmierzającego do zrów-
nania ze sobą płci. Ubrane w waciaki i gumki robotnice – jakkolwiek zmę-
czone pracą i zniszczone przez system – na zdjęciach Lewczyńskiego, jakby
na przekór systemowi, stają się piękne, uśmiechnięte i zalotne. Fotograf od-
ciąga je od pracy i widzi w nich płęć. W tym czasie Lewczyński tworzy także
prace będące na swój sposób alegoriami kobiecości. Tak jest w *Projekcie plakatu*
(1957), gdzie półportret kobiety tworzony jest z wijącej się linii i czerwonej
plamy układającej się w kształt ust⁴. Wkrótce pojawiają się także obserwa-
cje fantazji na temat kobiet i kobiecości. Emblematyczne w tym kontekście
są dwa obrazy. Pierwszy to portret wytatuowanego mężczyzny, na którego
piersi widzimy serce z zakochaną, całującą się parą (*Robotnik* z cyklu *Głowy
wawelskie*, 1960). Drugi to widok szoferki kierowcy autobusu, której sufit
pokryty jest obrazami kobiet, tzw. *pin-up girls* (*Szoferka*, 1978). Podgląda-
ne z ukosa kobiety są mgnieniem fantazji, znakiem na ciele, przyjemnością
w krótkich momentach wytchnienia w pracy. Podobne notacje erotycznych
podtekstów i kontekstów będą tworzone przez Lewczyńskiego właściwie
do końca jego dni. Raz bardziej, raz mniej dosłownie, jak w wykonywanych
na przestrzeni dekad zdjęciach z serii *Fotografie pamiątkowe*. Zdjęcia szyldów,
reklam, naklejek, napisów, a także innych fotografii stanowią część archiwum
pozostawionego przez artystę. Są w nim zdjęcia błahe, jak to przedstawiające

³ M. Śnieciński, *Przestrzeń pamięci* [w:] Jerzy Lewczyński. *Fotografie i rzeczy znalezione*, Wrocław–Berlin 2007, s. 6.

⁴ Krzysztof Jurecki pracę opisuje jako groteskową i ludyczną; tenże, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988, s. 139.

reklamę PTTK (*Pomoże ci poznać kraj*). Są obrazy ikoniczne, jak ten przedstawiający ustawiony przed wjazdem do rodzinnego Rachania znak, który został przez anonimowego sprawcę (Lewczyński?) zamieniony na „Ruchanie i orgie”. W rozmowie pt. *Dowcip może nas wyzwolić* zapytany o ten obraz Lewczyński odpowie krótko: „Wszystkim się to zawsze kojarzyło z jednym...”⁵. Lewczyński jest beztroski, tworzy prace, które porównać można chyba tylko z dowcipami, i to tymi z brodą. To kpina z patosu sztuki, z ambicji fotografii artystycznej. Lewczyński pragnie zniwelować podział na życie i sztukę. Kocha nie fotografię, lecz zdjęcia, nie rozmaite dziedziny sztuki, lecz „jałową” codzienność. Paradoksalnie te luźne i wnikliwe zarazem obserwacje bliskie są sztuce współczesnej i wrażliwości artystów XXI wieku, takich jak Andrzej Tobis, autor *Ilustrowanego słownika polsko-niemieckiego*. Oprócz Lewczyńskiego podobną uważnością wykazał się chyba tylko Władysław Hasiór, który swoich notesów fotograficznych nie traktował jednak jako sztuki⁶.

Kobiety znalezione na strychu, na ulicy i w śmietniku

Do najważniejszych dzieł Jerzego Lewczyńskiego należą fotografie powstałe ze znalezionych przez artystę negatywów i zachowanych od zniszczenia pozytywów. Nieprzypadkowo najważniejsze jak do tej pory opracowania twórczości autora programu archeologii fotografii autorstwa Krzysztofa Jureckiego i Wojciecha Nowickiego na okładkach mają portrety anonimowych kobiet ze znalezionych zdjęć opracowanych przez Lewczyńskiego⁷. Kobiety są alegoriami przemijania i nietrwałości egzystencji ludzkiej. Na jego zdjęciach tańczą piękny taniec, taniec śmierci. Fotografia wanitatywna ma twarz kobiety. Banalne zdjęcia nasiąkają interpretacjami, historią, symboliką. Praca z negatywami szklanymi, kopertami pełnymi klisz i odbitek, kartonami i albumami ze starymi zdjęciami ma zmysłowy, materialny charakter. „Zawsze podziwiałem to, co nazywałem ciałem fotografii, a co demonstrowało się podkreśleniem specyfiki tworzywa. Jak więc dbać o przesadną czystość czy estetykę tworzywa, gdy dotykając starych fotografii, czuję i widzę ślad tej

⁵ *Dowcip może nas wyzwolić. Rozmowa z Jerzym Lewczyńskim*, rozm. K. Masiewicz i P. Bazyłko [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii*, Warszawa 2011, s. 6.

⁶ Por. numery magazynu „Not.Fot. Notatnik Fotograficzny Władysława Hasióra” wydawanego przez Muzeum Tatrzańskie, a także wystawa *Wybór. Z Notatnika Fotograficznego Władysława Hasióra w Czytelnicy Sztuki w Gliwicach*, kurator W. Nowicki (12 lipca–20 października 2019).

⁷ *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, pod red. K. Jureckiego i I. Zjeżdźka, Września 2005; W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012.

często sponiewieraney przeszłości lub ślady dotyku dłoni i oczu?”. To ciało bywa młode i atrakcyjne, jak w wypadku dziewczyny z cyklu *Negatywy znalezione w Nowym Jorku*. Innym razem to ciało stare, pomarszczone i zwiotczałe, jak w portrecie kobiety z lilią (*Otwieram i zamykam oczy*, 1986). Fotografia jest kobietą, ciało fotografii jest dla Lewczyńskiego ciałem kobiety. Warto podkreślić ten zmysłowy, seksualny podtekst, zwykle pomijany na rzecz „konceptualności” fotografii, by nawiązać do eseju Adama Soboty; na rzecz „pamięci obrazu” z eseju Wojciecha Nowickiego⁸.

Czy Lewczyński mógł wybrać inaczej? Czy autorzy opracowań mogli zaproponować inne zdjęcia? Chyba tak, lecz znakiem sztuki Lewczyńskiego zostały kobiety. Proces podejmowania decyzji łatwo zrekonstruować, przywołując klasyczny cytat z tekstu towarzyszącego wystawie w warszawskiej Małej Galerii ZPAF z marca 1984 roku: „Jest ciepły ranek 6 września 1979 roku. Wychozę z Domu Artysty przy ul. Bethune w Nowym Jorku, gdzie mieszczą się pracownie Fundacji Kościuszkowskiej. Po przejściu progu widzę przed sobą na ulicy stertę śmieci złożoną z przeróżnych materiałów. Od razu zauważam jakieś porzrzucone fotografie, koperty i papiery. Tłumiąc zażenowanie, podchodzę bliżej i oglądając zdjęcia, widzę również pełno kopert z negatywami. Mój przyjaciel znając moje zainteresowania, zachęca mnie do zabrania znaleźnika. »To normalne, znowu kogoś wyrzucają, czyjeś zdjęcie«, mówi z uśmiechem. Pakuję do torby i idę w stronę metra. W domu pobieżnie przeglądam negatywy i widzę rzeczywiście kawałek prywatnej Ameryki. Nie mam czasu na refleksję, ale cieszy mnie posiadanie tak cennego skarbu. To nowy krok w uprawianej przeze mnie »Znalezionej fotografii«! Trudno zorientować się w okresie powstania negatywów, przypuszczam, że pochodzą z lat 1975–79. Większość była robiona gdzieś na zapleczu jakiegoś teatrzyku czy pracowni oraz w czasie podróży po Europie. Bohaterami są młodzi ludzie, chyba amatorzy próbujący swoich artystycznych umiejętności. Jeden chłopiec o wyraźnych rysach nie daje mi spokoju. Jest on fotografowany stale w sytuacjach ekshibicjonistycznych na granicy pornografii. [...] Prywatność i intymność tych sytuacji jest dla mnie najpełniejszym obrazem tamtego dziwnego świata, gdzie wszystko może się zdarzyć”⁹.

Wydarza się wiele, to prawda, ale zostaje z nami dziewczyna, a nie chłopiec o wyraźnych rysach. Nie mamy więc przed sobą odczytań *queer*, tylko skoncentrowane na heteronormatywnej nagości kobiecej. Nowy krok w uprawianej

⁸ A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001; W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Czytelnia Sztuki, Gliwice 2017.

⁹ J. Lewczyński, *Negatywy – ciąg dalszy*, Warszawa 1984, s. nienumerowane.



Jerzy Lewczyński, *Autoportret w Sanoku*, 1963,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 39 × 24,7 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Autoportret*, 2001,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 41,7 × 29,2 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

przez Lewczyńskiego znalezionej fotografii utrudnia, a nawet uniemożliwia jednoznacznie żałobną lekturę. Obok zdjęć pomordowanych w Szoah Żydówek archeologia fotografii to banalna, anonimowa pornografia wykonana przez amatorów i wyrzucona na śmietnik. Lewczyński w tym pomieszeniu przywołuje na myśl *Atlas* Gerharda Richtera, w którym niemiecki malarz dość beztrudnie, ku zgrozie części interpretatorów, umieszczał pornografię i zdjęcia z obozów koncentracyjnych¹⁰. Przy czym Lewczyński jest delikatniejszy od Richtera. Każdy, kto próbował odwracać nowojorskie negatywy, zna smak rozczarowania trywialnością pozytywowej wersji sfotografowanych scenek. W PRL pozostawienie zdjęć w formacie negatywowym mogło mieć też uzasadnienie obyczajowe. Lewczyńskiego nie interesuje pornografia, lecz ciało. Ciało fotografii.

Piękna nieznajoma

Jednym z najtrudniejszych wyzwań dla każdego badacza i badaczki spuścizny po Lewczyńskim jest próba interpretacji poszczególnych zdjęć z pominięciem kontekstu traumatycznej historii Polski i – szerzej – Europy Środkowej. Po wystawach takich jak inspirowana esejem Georges’a Didiego-Hubermana ekspozycja *Światło negatywu* w Żydowskim Instytucie Historycznym ciężko w dziewczynie patrzącej niepewnie w obiektyw zobaczyć cokolwiek innego niż ofiarę nazizmu¹¹. W eseju Jerzego Buszy poświęconym *Tryptykowi znalezionemu na strychu* prowokacyjny wydaje się już otwierający tekst cytatu z *Fausta* Goethego, zderzający klasykę niemieckiej literatury ze studium portretowym zamordowanych w Szoah polskich Żydówek. W swoim tekście o *Tryptyku* Busza nie tylko nie wspomina zagłady ani nawet słowem nie pisze o wojnie i młodych Żydówkach – ale pisze o aurze i klimacie „nieujawnionej do końca magii i mitologii”, o „pięknej nieznajomej”, wreszcie o „damie z tryptyku”¹². Poniżej znaczący fragment eseju Buszy: „Nasza nieznajoma, żyjąc w idealnej konkretyzacji dzieła sztuki, staje się symbolem. A mając w pamięci, choćby tylko z terenu sztuki, kobiety jej podobne, można powiedzieć, że nie jest »mitem zdegradowanym« – jak Mircea Eliade określał te symboliczne obrazy, które utraciły rację bycia w kulturze, nie są więc przeżywane i upowszechniane

¹⁰ G. Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Köln 1997.

¹¹ *Światło negatywu. Obrazy z archiwum Emanuela Ringelbluma i Jerzego Lewczyńskiego na nowo odczytane*, Żydowski Instytut Historyczny, 26 kwietnia–25 sierpnia 2019.

¹² J. Busza, *Tryptyk znaleziony na strychu* [w:] tegoż, *Wobec fotografii*, Warszawa 1983, s. 163–173.

jako istotna przestrzeń rzeczywistości społecznej. Odczytując wielowarstwowy tekst tryptyku, trudno więc nie oprzeć się wrażeniu, iż w procesie interpretacji ze szczególną imaginacją, wręcz sugestywnością dochodzą do głosu informacje **potencjalne**, informacje będące w gruncie rzeczy wypadkową, w równej mierze intelektualnej refleksji odbiorcy, co i gry jego »nieświadomości« i »świadomości«. Tym samym więc również informacje istniejące poza fotograficznym tekstem tryptyku”¹³.

Jerzy Busza dodaje jeszcze analizę mitu Rolanda Barthes’a, a także wspomina Ericha Fromma, widząc jednocześnie w obrazie nieznajomej przykład „damy” z początku naszego wieku¹⁴. „Z perspektywy rozumienia funkcji perswazyjnej mitu obraz naszej nieznajomej będzie swoistym »alibi« owych niegdysiejszych pań”, dodaje krytyk¹⁵. W pewnym momencie esej Buszy może wydawać się zaplanowanym perfidnie sztubackim żartem lub komiczną pomyłką rozbawionego zanadto krytyka, który się pogubił w lekturze potencjalnych znaczeń zawartych w dziele. Przewrotność Buszy polega na tym, że pod koniec, jakby mimochodem, dorzuca możliwość „naiwnego” odczytania zmitologizowanego *Tryptyku*¹⁶. W tej najprostszej, najbardziej płaskiej interpretacji „dama z *Tryptyku* przemówi do nas swoją »obecnością«. Głęboko wierząc w tę obecność, będziemy ją przeżywać jako wartość prawdziwą, a jednocześnie nierealną”¹⁷. Oczywiście, to naiwne odczytanie jest odczytaniem dziś dominującym. Liryczny przekaz fotografii zanika.

Jerzy Busza nie zawahał się również przed krytycznym odczytaniem cyklu *Negatywy znalezione w Nowym Jorku*¹⁸. Chyba tylko bliskiego przyjaciela artysty stać było na tak bezwzględnie forsowną interpretację: „Powiedzmy to sobie otwarcie, Jerzy Lewczyński demonstruje siebie w roli »wścibskiego-ciekawskiego«, obsesyjnego szperacza i »podglądacza«, który, za cenę co prawda zażenowania, plądruje nowojorskie śmietniki świadomie i wyrafinowanie nie chce uszanować usankcjonowanej w naszej obyczajowości i codziennej kulturze reguły – prawa anonimowego człowieka do »intymności«. Jerzy Lewczyński demaskuje, dekonspiruje swoich »bohaterów«, ale też dodać trzeba, iż pozytywne wykonanie tej pracy wymaga od niego wręcz

¹³ Ibidem, s. 170.

¹⁴ Ibidem, s. 171.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 171–172.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J. Busza, *Udręka maksymalisty – negatywy Jerzego Lewczyńskiego* [w:] tegoż, *Wobec fotografów*, Warszawa 1989, s. 145–149.

detektywistycznego poświęcenia. Na koniec, bobrowanie po kubłach ze śmieciem okazuje się zabawną anegdotą, która swoje głębokie uzasadnienie posiada w systemie »artystycznych« przekonania autora¹⁹.

Lewczyński jako podglądacz, obsesjonat bez czci i wiary, bezwzględny demaskator pozbawiający ludzi prawa do intymności i narzucający nam – odbiorcom – swoją perspektywę. Patrzenie, przecież wam też się podoba takie bobrowanie! Rzadko się jednak zdarza, by obok licznych olśniewających portretów w fotografii Lewczyńskiego znajdowała wyraz także erotyczna natura uchwyconych postaci kobiecych. Mimo że jego fotografia wręcz ocieka erotyzmem, unika on typowych erotycznych przedstawień, zastępując je innymi obrazami, budując dystans, okrywając postaci kobiet płaszczem metafor, metonimii, alegorii. Tak jakby się bał zejścia na lubieżne manowce, cofając się o krok przed erotyzacją dla niej samej. Wreszcie sama fotografia staje się kostiumem, w który przyobleka się kobiece ciało.

„Rysy tej pięknej kobiety z przodu”

Jerzy Lewczyński bobrował w śmietniku przy Fundacji Kościuszkowskiej podczas wizyty zorganizowanej z okazji prac nad wystawą przedstawiającą historię polskiej fotografii. To właśnie na tej słynnej ekspozycji pokazano m.in. zdjęcia wykonane przez Sonderkommando KL Auschwitz-Birkenau. Również układ i dobór zdjęć z wystawy, która objechała Stany Zjednoczone, stał się podstawą *Antologii fotografii polskiej* ułożonej przez Lewczyńskiego i wydanej pod koniec lat 90.²⁰ *Antologia* pełna jest zdjęć erotycznych opatrzonych nierzadko zakrawającym na seksistowski komentarzem odautorskim. To cały Lewczyński. Największe kontrowersje wzbudza komentarz do fotografii z Auschwitz-Birkenau; fotografii, którą – podobnie jak na wystawie w Nowym Jorku – Lewczyński pokazuje arbitralnie skadrowaną, powiększoną i wyretuszowaną. Podpis i jego opis z *Antologii fotografii polskiej* warto zacytować w całości: „Wszystko co najgorsze w historii ludzkości – Holocaust! Obóz śmierci w Oświęcimiu (Auschwitz) przedstawiony został na robionej z ukrycia fotografii z 1944 roku. Widzimy kobiety pędzone do gazu w Brzezince. Zwróćmy uwagę na ruch w górę (do nieba?) po przekątnej obrazu. Rysy tej pięknej kobiety z przodu są prawie rozpoznawalne! Autor: Fotografia została wykonana

¹⁹ Ibidem, s. 148.

²⁰ J. Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej*, Bielsko-Biała 1999.

z ukrycia przez więźniów Sonderkommando w 1944 roku. (Wg ostatnio uzyskanych informacji fotografię wykonał przemyconą do obozu kamerą fotograficzną niejaki **Fajziberg** z brygady dekarzy! Inne źródła jako autora podają **Dawida Szmulewskiego**). Oryginał w zbiorach Muzeum Oświęcimskiego²¹.

Pochodząca z cyklu czterech zdjęć fotografia Sonderkommando otoczona jest dziś kultem niemal religijnym, a za sprawą książek i dyskusji – w tym znanego eseju Georges’a Didiego-Hubermana – stała się zdjęciem ikonicznym²². Kadrowanie i komentarz Lewczyńskiego zwróciły uwagę badaczki Szoa Janny Struk, która skomentowała działanie Lewczyńskiego w rozdziale kończącym *Holokaust w fotografiach* pt. *Publiczna pamięć, prywatny zysk*²³. W ujęciu Struk Lewczyński dopuszcza się jednego z najbardziej podłych nadużyć, a opis jego działania następuje bezpośrednio po przywołaniu odpychającego pokazu mody w Paryżu, na którym jeden z projektantów wypuścił modeli i modelki w pasiakach przypominających ubrania więźniów Auschwitz: „W 1979 roku na międzynarodowej wystawie fotograficznej *Fotografia polska* znalazło się zdjęcie grupy nagich kobiet pędzonych do komór gazowych, zrobione przez więźniów z Sonderkommando w Birkenau. Była to jednak często publikowana, powiększona wersja oryginału [...] W katalogu wystawy została opisana jako »jedno z arcydzieł z publicznych i prywatnych kolekcji w Polsce z lat 1839–1945«. Dwadzieścia lat później włączono ją do pierwszej antologii fotografii polskiej. Wydawca tego zbioru, polski fotograf Jerzy Lewczyński, postanowił zamieścić to zdjęcie po pierwsze dlatego, że zrobił je Polak, a po drugie, jak mi powiedział, ponieważ »w tych kobietach jest wrodzone piękno«. Podpis głosi: »Zwraca uwagę skierowany do góry (ku niebu?) ruch po przekątnej fotografii. Twarz pięknej kobiety na przedzie można zobaczyć niemal wyraźnie!«. Aby podkreślić piękno kobiety, Lewczyński powiększył jej twarz i wstawił w prawy górny róg kadru. Zapewne Lewczyński nie wiedział o tym, że migawkę aparatu zwolnił najprawdopodobniej grecki Żyd ani że zdjęcie zostało zrobione potajemnie i właśnie dlatego, a nie z powodów estetycznych, jest zamazane i pochylone ukośnie, ani że rysy twarzy kobiety w powiększonej wersji fotografii są efektem ostrego wyretuszowania. Podpis nawiązuje do historycznego pochodzenia zdjęcia, informując, że »fotografię zrobił z ukrycia więźniów z Sonderkommando«, lecz dominuje nad tym kontekst, w jakim zostało umieszczone. Niebezpieczeństwo bezkrytycznego wykorzystywania fotografii, które są dokumentami historycznymi, jak podkreślił

²¹ Ibidem, s. 79.

²² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tł. H.-C.M. Kubiak, Kraków 2012.

²³ J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007.



Jerzy Lewczyński, *Port 16*, 1961,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 14 × 8,9 cm,
z archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Po 17*, 1961,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 14 × 8,9 cm,
z archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Port 18*, 1961,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 14 × 8,9 cm,
z archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Po 19*, 1961,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 13,8 × 8,5 cm,
z archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Bez tytułu*, b.r.,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 9 × 13,8 cm,
z archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Allan Sekula, polega na tym, że »są one przekształcane w obiekty estetyczne [...] roszczenie do historycznego zrozumienia ustępuje miejsca przeżyciu estetycznemu«. Do ideologicznego, komercyjnego i propagandowego sposobu wykorzystania tych fotografii musimy najwyraźniej dodać estetyczny. Zrobiona z narażeniem życia fotografia ludobójstwa została sprowadzona do rangi dzieła sztuki. Kobiety, rozebrane do naga przed śmiercią, przekształciły się z ofiar hitlerowskiego ludobójstwa w przedmiot pożądania²⁴.

Pełen moralnego oburzenia komentarz Struk do podpisu Lewczyńskiego do zdjęcia Sonderkommando jest usprawiedliwiony, choć jedynie częściowo zgodny z intencjami artysty. Lewczyński nie czerpie prywatnych zysków z publicznego przywołania tejże fotografii i raczej należałoby mu podziękować za zainteresowanie i postęp w badaniach nad zdjęciem z Auschwitz-Birkenau. A jednak Struk celnie diagnozuje Lewczyńskiego. Tak, Lewczyński zamienia fotograficzny dokument w dzieło sztuki. Tak, wykorzystuje zdjęcie z Auschwitz do przeżycia estetycznego. Tak, przekształca nagie kobiety w przedmiot pożądania. Nie, nie robi tego bezkrytycznie, choć – przyznajmy – w niepoważny sposób zadaje poważne pytania. Lewczyński zajmuje się, by nawiązać do podtytułu książki Struk, interpretacją dowodów. Trudne do zaakceptowania jest to, że dowody zwykle u Lewczyńskiego mają postać zdjęć nagich kobiet, których piękno autor *Archeologii fotografii* podziwia nawet w momencie ostatecznego upokorzenia. W swoim postępowaniu jest bardzo ludzki właśnie, autentyczny, choć, niestety, niepoprawny. Krytyczna opinia Struk gubi Lewczyńskiego jako artystę. Może to nie Struk, może to kult kobiet, przez który Lewczyński ślepnie i traci dystans.

Fotografia naiwna

Stosunek do sfotografowanych kobiet Lewczyńskiego prowokuje i oburza. Czy takiego artystę w ogóle można dziś traktować poważnie? Te zdjęcia i komentarze można więc zamieścić pod dywan i udawać, że Lewczyński to autor *Nysy 1945 – naszego powiększenia* i fundator *Archeologii fotografii*. Mierząc się z dwuznaczną postawą niepoprawnego Jureczka, ryzykujemy wiele, ale też zyskać możemy coś w zamian. Tym czymś jest uchwycenie specyfiki twórczości i indywidualnego geniuszu Jerzego Lewczyńskiego. Tak, autor *Antologii*

²⁴ Ibidem, s. 272. Warto zaznaczyć, że w tekście Struk mamy przytoczony tylko fragment z tytułu i opisu Lewczyńskiego.

fotografii polskiej to typ rubaszny, znakomity opowiadacz, odkrywający przed zainteresowanymi tragikomiczny wymiar fotografii. Przełamując kanon polskiej fotografii, zrywając z patosem sztuki, Lewczyński jest w stanie dostrzec zdjęcia niechciane, dotknąć tabu, jakim w latach powojennych były zagłada polskich Żydów, wypędzenia i przesiedlenia. Jeśli uznamy *Antologię* za matrycę spojrzenia na fotografię prezentowanego przez Lewczyńskiego, to dostrzeżemy wspólny dla jego fotografii i erotyzmu fetyszym i skopofilię, podglądanie, przełamywanie intymności, wreszcie estetyzację, która prowadzi do uchylecia sądu etycznego. To właśnie rani Janinę Struk, której zideologizowany, wręcz moralizatorski osąd jest zaprzeczeniem spojrzenia Lewczyńskiego. Lewczyńskiego, który robił wiele, by się nie wywyższać. Co zatem zrobić z Lewczyńskim? Jedną z najciekawszych interpretacji definicji fotografii Lewczyńskiego proponuje Adam Sobota, pisząc o fotografii naiwnej: „Jerzy Lewczyński użył określenia »fotografia naiwna« jako tytułu swojego krótkiego tekstu w katalogu wystawy indywidualnej w 1979 roku. Wystawa nazwana *Fotografie, zestawy, zbiory* miała kilka części [...] Jako naiwne występowały więc tylko niektóre przedstawienia, albo osobiście sfotografowane przez artystę, albo znalezione przez niego na cudzych fotografiach. Były to obrazy, które w swojej estetyce często co najmniej ocierały się o kicz, wyrażały tęsknotę za beztroską, emanowały sentymentalizmem i szafowały pozami, a nieraz towarzyszyły im emfatyczne podpisy i dedykacje”²⁵.

W brzemienym dla Lewczyńskiego 1979 roku artysta uznaje, że to, co naiwne, często uważamy za szczere i dlatego obszar naiwnej fotografii może stanowić niewyczerpane źródło wiedzy o człowieku. Lewczyńskiego interesuje komunikacyjny wymiar fotografii naiwnej, któremu przygląda się z zainteresowaniem z pewnego – niekrytycznego – dystansu. To, co określamy jako naiwne, zawiera w sobie marzenia i tęsknoty za lepszą rzeczywistością, za światem pięknym i szczęśliwym, „w którym powinniśmy się sami znaleźć, jeśli już nie jako uczestnicy, to przynajmniej jako widzowie”, pisze Lewczyński²⁶. Fotografia naiwna łączy się u niego z portretami kobiet, sentymentalną, lecz traktowaną przezeń z czułością stroną fotografii. Fotografia jest medium, wehikułem są kobiety, przedmiotem – marzenia kobiet, kobiety zaś przedmiotem pragnienia artysty. Ciało fotografii jest miękkie, delikatne niczym w portrecie modelki w atelier artysty, niczym na zdjęciach *pin-up girls* widocznych za plecami artysty na licznych autoportretach. „Naiwność Jerzy Lewczyński

²⁵ A. Sobota, *Fotografia naiwna?* [w:] J. Lewczyński, *Archeologia...*, dz. cyt., s. 25–28.

²⁶ *Ibidem*, s. 27.

traktuje jednak przede wszystkim jako wyraz nadziei i niewątpliwie sympatyzuje ze zwykłymi ludźmi, będącymi bohaterami jego przedstawień”, pisze Sobota²⁷. Zwykli ludzie, zwykłe kobiety, nie bohaterzy, lecz bohaterki jego przedstawień. Lewczyński – przyjmując pozy, wygłupiając się i śmiejąc z siebie bardziej niż z innych – nie jest naiwny, raczej autoironiczny. U Lewczyńskiego wszystko, co istnieje, tańczy swój taniec śmierci; świat nie może istnieć bez autoironii, dlatego przedstawiać go również trzeba w ironicznej formie. Ironia Lewczyńskiego nie oznacza wyższości – wyższości wobec przedmiotu, wobec odbiorcy, wobec świata. Wiele jego zdjęć tylko wygląda na naiwne, a w gruncie rzeczy są starannie zainscenizowane. Dotyczy to również fotografii kobiet, które rozbijają swoją obecnością strukturę obrazu i wpływają na przekaz. Lewczyński lubi dowcip, lubi inscenizować zabawne scenki z podtekstami. W rozmowie pt. *Dowcip może nas wyzwolić* mówi: „Niektóre zdjęcia powstawały od początku z pewnym poczuciem humoru. Jest na przykład jedno zdjęcie mojego bliskiego znajomego, kolegi z biura. To były żołnierz Andersa, internowany w stanie wojennym, wiele przeszedł i miał naprawdę ciekawą historię swojego życia. Rozmawiałem z nim kiedyś, wspólnie oglądaliśmy jego zdjęcia z wojny, on siedział za biurkiem i w swoich okularach wyglądał jak typowy urzędnik. Powiesiłem za nim kilka zdjęć, reprodukcji z »Playboya«. Wyszło bardzo śmieszne zdjęcie – poważny urzędnik, jakaś maszynka do liczenia, a z tyłu te zdjęcia z gołymi dziewczynami. Mieliśmy niezłą zabawę. Ale nie wszyscy mieli takie poczucie humoru. Inny mój kolega przyszedł do mnie z pretensjami, że to jest obraźliwe, że to skandal, jak mogłem w ten sposób potraktować kolegę. Przyjmowanie tego, co jest śmieszne, ewoluuje z czasem. Coraz więcej rzeczy, które kiedyś wydawały mi się normalne, teraz jest dla mnie śmiesznych”²⁸.

Inscenizując, Lewczyński dokonuje przesunięcia, podważa patos poważnego mężczyzny w garniturze i pod krawatem, byłego żołnierza armii Andersa, urzędnika o srogiej minie, ale też sprawdza, na ile ten żart jest w stanie przyjąć odbiorca. Czy się pozna? Czy się obruszy, a może obrazi? Fotografia okazuje się nośnym medium dla niepoważnych żartów bardziej niż dla poważnej sztuki. Zdjęcia z archiwum okazują się postprodukowaną kolekcją wernakularyzmów i idiotyzmów, które nas ośmieszają, ale też czynią ludzkimi. Lewczyński: „Chciałbym, aby ktoś z naszej inteligencji podjął wysiłek naprawy naszego społeczeństwa. Abyśmy się tak łatwo na siebie nie obrażali, abyśmy

²⁷ Ibidem.

²⁸ *Dowcip może nas wyzwolić*, dz. cyt., s. 5.

korzystali z tej lekcji historii. Dowcip może nas wyzwolić. Chciałbym, abyśmy przy pomocy sztuki stawali się lepsi, dojrzałsi jako społeczeństwo”²⁹.

Jerzy Lewczyński od wczesnych lat wymykał się sztampowej krytyce, która ceni w artystach poważne podejście do sztuki, lubi utarte schematy, konformizm wobec obowiązujących i łatwych do rozpoznania mód. Już w 1959 roku Lewczyńskiego krytykował Alfred Ligocki, widząc w nim „niefortunnego hurtownika”. W recenzji z wystawy Gliwickiego Oddziału PTF Ligocki pisał: „Lewczyński należy do wspomnianych niefortunnych »hurtowników« i dzięki temu wśród takich słabych prac, jak *Amfory*, *Co dalej czy Pole*, utopił kilka dzieł naprawdę wybitnych. Należą tu kapitalne w oszczędności kompozycji, zbudowane nieomal z pustki *Dwa domy*, *Ściana* o subtelnym kolorycie i pięknym abstrakcyjnym układzie linearnym masztu telegraficznego i jego cienia oraz oryginalny w pointylinizowanych efektach faktury stos belek (*Las*)”³⁰. To, co dla Ligockiego jest inwektywą i brzmi jak zarzut wobec artysty, Lewczyński bierze za dobrą monetę. Niefortunny hurtownik lubi mieć w sklepie mnogość towarów, ładnych i miłych oku, zabawnych i schlebających niewyszukanym gustom. Chcąc dokuczyć Lewczyńskiemu, Ligocki częściowo sam się ośmiesza – brzmi patetycznie, domaga się powagi, a nade wszystko ostrej selekcji od szczodrego artysty z poczuciem humoru. Wielobranżowa hurtownia z towarami Lewczyńskiego szczególnie chętnie odwiedzana jest przez kobiety, które z przyjemnością wita i z uwielbieniem adoruje właściciel kramu. Czym byłoby życie bez nich? Czym byłaby fotografia Lewczyńskiego bez kobiet? W *Błyskach* Julia Hartwig przywołuje zdanie Tadeusza Konwickiego – „kobiety są naszymi największymi przyjaciółkami” – widząc w nim wielką pochwałę własnego życia i uczuć kobiet, które napotkał pisarz³¹. Kobiety są też największymi przyjaciółkami Jerzego Lewczyńskiego, który na fotografii chętnie utrwała ich ciało.

²⁹ Ibidem, s. 6.

³⁰ A. Ligocki, *Wystawa Gliwickiego Oddziału PTF*, [w:] „Fotografia” 1959, nr 8, s. 396–399.

³¹ J. Hartwig, *Błyski zebrane*, Warszawa 2014, s. 120.

Bibliografia:

- Busza J., *Tryptyk znaleziony na strychu* [w:] tegoż, *Wobec fotografii*, Warszawa 1983.
- Busza J., *Udręka maksymalisty – negatywy Jerzego Lewczyńskiego* [w:] tegoż, *Wobec fotografów*, Warszawa 1989.
- Dąbrowski M., *Alfabet Jerzego Lewczyńskiego* [w:] Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/alfabet-jerzego-lewczynskiego> [dostęp 17.07.2019].
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tł. H.-C.M. Kubiak, Kraków 2012.
- Goethe J.W., *Faust. Tragedii część pierwsza i druga*, przeł. A. Lam, Warszawa 2018.
- Hartwig J., *Błyski zebrane*, Warszawa 2014.
- *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, pod red. K. Jureckiego i I. Zjeżdżałki, Wydawnictwo Kropka, Września 2005.
- Jurecki K., *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988.
- Lewczyński J., *Antologia fotografii polskiej*, Bielsko-Biała 1999.
- Lewczyński J., *Negatywy – ciąg dalszy*, Warszawa 1984.
- Ligocki A., *Wystawa Gliwickiego Oddziału PTF* [w:] „Fotografia” 1959, nr 8.
- Nowicki W., *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012.
- Richter G., *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Köln 1997.
- Sobota A., *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001.
- Struk J., *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007.
- Śnieciński M., *Przestrzeń pamięci* [w:] *Jerzy Lewczyński. Fotografie i rzeczy znalezione*, Wrocław–Berlin 2007.
- *Światło negatywu. Obrazy z archiwum Emanuela Ringelbluma i Jerzego Lewczyńskiego na nowo odczytane*, Żydowski Instytut Historyczny, 26 kwietnia–25 sierpnia 2019.

TOMASZ SZERSZEŃ

Jerzy Lewczyński jako historyk

*Szukam własnego wyrazu w tych fotografiach. Muszę powiedzieć szczerze,
że takich fotografii zrobiłem według mnie kilka (...)
Ciągle odkrywam w sobie zadatki na „zbawiciela” narodu,
pierwiastki pracy społecznej, zainteresowanie historią i to się krzyżuje.*

(list do Bronisława Schlabsa, 23.01.1962 r.)¹

- [1.] Zestawy, które Jerzy Lewczyński zaprezentował podczas *Pokazu zamkniętego*, są zwykle analizowane jako wyraz poszukiwania nowego fotograficznego języka, odejścia od socrealistycznego paradygmatu lub – szerzej – zmian, które zaszły w polskiej sztuce i kulturze (również w fotografii) po 1956 roku. Można jednak spojrzeć na te prace i jednocześnie na całą twórczość Lewczyńskiego w odmienny sposób. To kontekst pisania historii i związane z tym pytanie o możliwość uprawiania refleksji o przeszłości za pomocą obrazów.

Jak rozumieć tę relację Lewczyńskiego z materią historii? Zwykle łączymy tego artystę z pojęciem archeologii, podążamy po ścieżce, którą sam stworzył, myśląc o nim jako o archeologu (fotografii, obrazu). Przywołujemy jego koncepcję archeologii fotografii, czyli – jak to określił w manifestie z maja 1979 roku – „działań, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej”². Tymczasem powrót do unikanego przez Lewczyńskiego w późniejszym okresie jego twórczości pojęcia „historii” – które jak gdyby znika z jego pola zainteresowania kosztem „archeologii” – wydaje się inspirujące i otwiera możliwość spojrzenia raz jeszcze (z podobnej, ale jednak trochę innej perspektywy) na jego dzieło.

Fernand Braudel, jeden z twórców koncepcji długiego trwania w naukach historycznych, w książce *Historia i trwanie* (jej polskie tłumaczenie ukazało

¹ Jerzy Lewczyński, list do Bronisława Schlabsa, Gliwice, 23.01.1962 r. Cyt. za: K. Jurecki, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego* [w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, pod red. K. Jureckiego i I. Zjeżdżałki, Wydawnictwo Kropka, Wrzesnia 2005, s. 20.

² Tekst bez tytułu z katalogu Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii*, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, Galeria Pusta, 1997.

się w 1971 roku, w czasie, gdy Lewczyński pokazał po raz pierwszy *Tryptyk znaleziony na strychu*) pisał: „Historia jest dla mnie sumą wszelkich możliwych historii – zbiorem wczorajszych, dzisiejszych, jutrzejszych rzemiosł i poglądów”³. Ta krótka i celna definicja tego, czym jest historia, znajduje swe odbicie i rezonuje w całej twórczości Lewczyńskiego. Od pierwszych jego prac – fotomontażu *Fotografia marzeń z czasów wojny z 1942 roku*, gdzie prosty zabieg „przeniesienia się w inny, odległy świat”, staje się nie tylko rodzajem ucieczki czy kompensacji, ale również podążaniem po innej, niezrealizowanej możliwości historii, przez naznaczone neorealistycznym, „filmowym” widzeniem fotografie z drugiej połowy lat 50. (fotografie, które mogą być postrzegane jako strzępy, potencjalne kadry nigdy niezrealizowanego, neorealistycznego filmu⁴), aż po jego archeologiczne prace, które były często potencjalną refleksją nad tzw. przeszłością fotograficzną, poruszamy się ciągle po trajektorii wyznaczonej przez napięcie między materialnością rzeczywistości a tym, co jest jej możliwością – fikcyjną, niezrealizowaną, zasugerowaną, domyślaną, zawieszoną... W twórczości Jerzego Lewczyńskiego można nieśmiało zobaczyć momenty, które wpisują go w tradycję zajmowania się strzępkami historii jako elementami jej nigdy niezrealizowanych bocznych odnóg, jej potencjalnych możliwości – historia jawi się wtedy jako swoisty czas przeszły niedokonany, historyk zaś jest z tej perspektywy monterem próbującym łączyć ze sobą różne, czasem sprzeczne, czasowości.

[1a.] Czy Jerzy Lewczyński był więc historykiem?

Z pewnością w interesujący sposób grał ze statusem historyka amatora, stając się w pewnym sensie rzecznikiem postawy, którą – parafrazując sformułowanie Denisa Holliera – nazwać można historiozofią laicką. Hollier, pisząc o dysydentach surrealizmu z przełomu lat 20. i 30., nazwał ich zainteresowania naukowe laickimi⁵ – czego nieoczekiwanym skutkiem było odrzucenie i przekroczenie akademickiego myślenia i ustanowienie nowego paradygmatu. Podobnie Carl Einstein, niemiecko-żydowski filozof i teoretyk sztuki, uczestnik i obserwator awangardowych ruchów w latach 20. i 30. w Berlinie i w Paryżu, który dowartościowywał w swoich tekstach figurę dyletanta, nadając jej filozoficzny wymiar. Dla Einsteina dyletant to „poławiacz pereł”, poszukiwacz cudów, ktoś mający

³ F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 60.

⁴ Por. *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970*, red. R. Lewandowski, T. Szerszeń, teksty: R. Lewandowski, R. Durand, P. Mościcki, T. Szerszeń. Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.

⁵ Por. D. Hollier, *Problem etnografii laickiej (antropologiczna dzika karta)* [w:] „Konteksty” nr 3–4/2007 i C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift „Die Aktion”, Berlin 1912.

zdolność do nieoczekiwanych odkryć i zaskakujących spostrzeżeń. To również ktoś, kto – w iście surrealistycznym stylu – odwraca, świadomie lub nie, zastane hierarchie i kategorie, przekracza je, działając wbrew dyscyplinie, wbrew ustanowionym regułom gry. W przypadku Jerzego Lewczyńskiego ta subwersywność równoznaczna byłaby z konsekwentnym działaniem na granicy między badaniem a kreacją artystyczną, obrazem a słowem, historią a archeologią...

Takie określenie stanowiska fotografa z Gliwic – dowartościowujące jego laicką, dyletancką postawę – bardzo dobrze określa również jego stosunek do historii: wolny od akademickich ograniczeń, przypominający twórcze kłusownictwo. Nie unikałby on czasem poważnych nadużyć: warto w tym kontekście przypomnieć dyskusję, jaką wywołało użycie przez niego w *Antologii fotografii polskiej* słynnego zdjęcia wykonanego w Auschwitz przez więźniów z oddziału Sonderkommando i przedstawiającego grozę ostatnich momentów w obozie zagłady – zdjęcia, które Lewczyński dość dowolnie (i świadomie⁶) zdekontekstualizował i strywializował.

- [2.] Ale można na ten problem spojrzeć jeszcze inaczej. Jerzy Lewczyński bywał historykiem, gdyż nie tylko, jak sam się przyznawał, był zainteresowany przeszłością (w tym zwłaszcza przeszłością fotografii), lecz ponieważ tworzył również obrazy, które problematyzowały kwestię doświadczenia historii, stając się rodzajem tworzonej w ruchu metodologii. Formą myślenia historii za pomocą obrazu.

Do takich prac zaliczyć można choćby tryptyki, tytułowane później przez Lewczyńskiego jako *Antyfotografie*. Oczywiście w przypadku pracy, w której zderza zdjęcie żydowskiego nagrobka z numerkami z Majdanka i z zapisem rachunków – tej swoistej „fotografii pisanej” – mamy do czynienia z jednoznacznym odniesieniem do tragicznych losów polskich Żydów: tematem, który był dla Lewczyńskiego niezwykle istotny. Jeśli jednak spojrzymy szerzej na samą ideę tryptyku, który jest przecież specyficzną formą montażu, to łatwo zauważyć, że sens nie jest tu dany od razu, lecz rodzi się w zderzeniu trzech obrazów: w przestrzeni pomiędzy nimi⁷. Tryptyki Lewczyńskiego pokazują, że bliższe było mu takie myślenie o fotografii, które zakładało, że jej

⁶ Por. np. wystąpienie Adama Mazura *Ciało fotografii. Kobiety i fotografia Jerzego Lewczyńskiego* podczas konferencji *Fotografia czy antifotografia?...* (18–19.06.2019 r., Muzeum w Gliwicach), gdzie rekonstruował on m.in. dyskusję Lewczyńskiego z Janiną Struk na temat użycia tych fotografii.

⁷ Por. m.in. numer kwartalnika „Konteksty” poświęcony Aby’emu Warburgowi (nr 2–3/2011), tam np. teksty P.-A. Michauda, G. Didiego-Hubermana czy B. Buchloha.

znaczenie rodzi się za każdym razem na nowo, w zależności od sposobu użycia i od relacji, w jakie wchodzi z innymi obrazami. Ta w pewnym sensie performatywna koncepcja obrazu, podkreślająca ruchomość znaczeń i otwierająca się na poznawczą niepewność, każe również postawić pytanie o tego, kto patrzy: widza/świadka jako podmiot współtworzący tę sytuację. Lewczyński zdaje się sugerować, że – wbrew komunistycznej propagandzie, ale również wbrew przekonaniom wielu zawodowych (nielaickich) historyków – przeszłość, historia, podobnie jak materia obrazu, nigdy nie są czymś definitywnie zamkniętym. Raczej tworzą się stale na nowo jako zbiór obrazów i opowieści, często sprzecznych narracji, jako dialektyka w ruchu. Użycie montażu jest więc działaniem wymierzonym przeciw esencjonalności, przeciw tożsamości obrazu, ale także przeciw spójności, esencjonalności czy też tożsamości historii jako sposobu definiowania i opowiadania o przeszłości. Z tego punktu widzenia fotografia staje się formą myślenia historii i, równocześnie, formułą myślenia wielości (wielości historii i punktów widzenia).

Walter Benjamin pisał w *Pasażach*: „W historiografii materialistycznej (...) moment destrukcyjny, czyli krytyczny, objawia się w pełni poprzez rozsadzenie ciągłości historycznej, skutkiem czego dopiero konstituuje się przedmiot historyczny”⁸. W innym miejscu rozwijał tę myśl: „tylko obrazy dialektyczne są obrazami autentycznie historycznymi, a więc autentycznymi”⁹. Wydaje się, że Lewczyński poszukiwał na płaszczyźnie obrazu takich momentów destrukcyjnych czy też krytycznych, które niszcząc ciągłość historyczną, tworzyłyby sytuację, gdzie obrazy – a wraz z nimi materia tego, co przeszłe – zyskałyby nową czytelność.

- [3.] Poszukiwanie nowej czytelności historii to problem, do którego Lewczyński powracał kilkakrotnie w swej długiej twórczości. Z pewnością cały projekt archeologii fotografii może być rozpatrywany w tej perspektywie.

W dwanaście lat po gliwickim *Pokazie zamkniętym*, w 1971 roku, Lewczyński tworzy jedną ze swoich najbardziej znanych prac: *Nasze powiększenie – Nysa 1945*. Fotografia pociągu z repatriantami ze Wschodu trafiającymi na Ziemię Odzyskaną, ofiarami wojennych i powojennych przesiedleń – obraz, który mógłby być ikoniczny dla polskiej historii – staje się obiektem szczegółowej analizy fotograficznej, w której fragmenty pochodzącego z 1945 roku zdjęcia zostają przez Lewczyńskiego powiększone, uwidaczniając detale. Historia

⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 523.

⁹ Ibidem, s. 509.

przez duże H zostaje tu, poprzez ten formalny zabieg, zderzona z wieloma prywatnymi historiami konkretnych ludzi, którzy zostają dosłownie wyłowieni z tłumu: ich poszczególne życia i ich ciała (a w domyśle również ich jednostkowe historie) zostają odnalezione i ukazane. Równocześnie każda z tych postaci i każda z ich historii pozostaje zagadką, której sensu możemy się jedynie domyślać.

Wielość narracji zawartych w tym jednym zdjęciu, ich równoległość, każe myśleć o efekcie stereoskopowego spojrzenia pozwalającego objąć różne aspekty rzeczywistości, nie faworyzując jednak żadnego z nich – takie podejście, odpowiadające zapewne lepiej skomplikowanej historii tej części świata, wiąże się dla Lewczyńskiego z dekolonizującym działaniem odrzucającym jednolity obraz rzeczywistości serwowany przez komunistyczną propagandę. O zaletach takiego widzenia dla tworzenia historii pisał niemiecki historyk Karl Schlögel, zwracając uwagę, że „stereoskopowe spojrzenie (...) bardziej odpowiada różnorodności świata niż natężone i skoncentrowane spojrzenie tunelowe. Chwytając wszystko »naraz«, dostrzega związki, które umykają choć wyspecjalizowanej, to jednak partykularnej perspektywie”¹⁰. Tego typu stereoskopowe, równoległe spojrzenie wiąże się więc ściśle z takim relacjonowaniem, które – jak pisał Walter Benjamin – nie rozróżnia „wydarzeń wielkich i drobnych” i nie uznaje żadnego z nich za stracone¹¹.

Nasze powiększenie – Nysa 1945 z pewnością ma mocno konceptualny charakter i zapowiada zwrot ku bardziej analitycznemu wykorzystaniu medium, który charakteryzować będzie lata 70. Jednocześnie jest coś bardzo neorealistycznego w całościowym, „panoramicznym” ujęciu przedstawiającym równoległość drobnych ludzkich opowieści – jak możemy się domyślać, zapewne tragicznych, choć pewnie również po prostu banalnych – w obliczu Historii, która determinuje i przerasta człowieka. Już André Bazin zwracał uwagę na zamiłowanie neorealistycznych twórców do „niekończących się panoram, pragnących objąć całość wydarzenia”¹²; tendencję do napięcia między panoramicznym zdystansowanym oglądem a zbliżeniami czy portretami. Było to więc napięcie między panoramą a pojedynczą ludzką twarzą, jednostkowym losem. Z takiego punktu widzenia fotografia jawi się jako narzędzie, dzięki któremu możemy oddać głos wykluczonym aktorom historii, nie tracąc

¹⁰ K. Schlögel, *Terror i marzenie. Moskwa 1937*, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 18–19.

¹¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii* [w:] tegoż, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, WUJ, Kraków 2012, s. 312.

¹² A. Bazin, *Ewolucja języka filmu* [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 74.

jednak z pola widzenia całości kontekstu i innych dziejących się równolegle zdarzeń.

Istnieje tu jeszcze jedna interesująca metodologiczna analogia. Lata 70. to czas, gdy wybitny włoski historyk Carlo Ginzburg formułował podstawy swojej metody badawczej zwanej mikrohistorią. Praktyki mikrohistoryczne narodziły się w opozycji do strukturalizmu i wielkich systemów, takich choćby jak historiografia marksistowska czy metoda szkoły Annales. Ginzburg, trochę podobnie jak Lewczyński na fotografii *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, wrywa, wyławia z wielkiego nurtu historii pojedyncze opowieści, nachylając się nad anonimowymi dokumentami czy przypadkami konkretnych ludzi. Te mikrostudia stawały się potem u Ginzburga punktem wyjścia do bardziej ogólnej refleksji nad mechanizmami historii – od bardzo dużego zbliżenia przechodził on do panoramy, do widoku ogólnego, po to, by wrócić raz jeszcze do konkretnego człowieka czy konkretnej narracji. U Lewczyńskiego występuje podobne napięcie między jakimś bardzo konkretnym przypadkiem, opowieścią a metaforycznym, bardziej uniwersalnym uogólnieniem.

- [4.] Zagłada polskich Żydów i żydowskie dziedzictwo są bardzo ważnym i ciągle nie w pełni opisanym tematem nawiedzającym Jerzego Lewczyńskiego. Wydaje się, że pełnią one istotną rolę w jego laickiej refleksji historycznej.

Jedne z pierwszych zdjęć, które wykonuje jako młody chłopak, to fotografie żydowskich sąsiadów z Rachania¹³. Trwa wojna, na ich ramionach widać przepaski z gwiazdą Dawida – świat, który właśnie skazany został na śmierć, uchwycony w ostatnim momencie swego istnienia. W latach 1958–1959 Lewczyński wykonuje serię zdjęć w Auschwitz – fragment ogrodzenia, sterty leżących na sobie butów, pędzli do golenia, które pozostały po zagazowanych w tak zwanej Kanadzie, czyli baraku rzeczy porzuconych, tych niemych świadków historii. Trzeba podkreślić wagę tych fotografii – należą one do pierwszych w skali światowej tego typu artystycznych gestów (przynajmniej jeśli chodzi o fotografię i film). Nasuwają się podobieństwa tych zdjęć do kadrów z filmu *Noc i mgła* (1955) Alaina Resnais, uchodzącego za pierwszy dokument o Holocauście. Lewczyński, podobnie jak Resnais, wydaje się być zaintrygowany niejasnym statusem samego miejsca zagłady: co oznaczają dziś te baraki,

¹³ Dziękuję Krzysztofowi Jureckiemu za zwrócenie uwagi na te prace. Zbiory Muzeum Zamojskiego. Repr. za: *Świat chałup, stodoł i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski. Fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, Zamość 2005, s. 135 (fotografia mylnie dotąd przypisywana Łukowskiemu).

druty kolczaste, ślady okrutnej historii, ludzkiej destrukcji? Dla Resnais pytanie o Auschwitz jest pytaniem nie tylko o straszliwą, trudną do wyobrażenia przeszłość, ale w równie dużym stopniu o przyszłość – wydaje się, że podobna kwestia nurtowała Lewczyńskiego (warto wspomnieć, że w tamtym okresie zrobił on kilka prac, którym można przypisać antyfaszystowskie znaczenie¹⁴).

„Krew wyschła, języki zaniemówiły. Teraz jedynym odwiedzającym baraki jest kamera filmowa. Dziwna trawa pokrywa teraz ścieżki, którymi kiedyś podążali więźniowie. (...) Nie słychać żadnych kroków, poza naszymi własnymi. (...) Powoli podążamy wzdłuż nich – ale czego właściwie szukamy? (...) Krematorium – dziś turyści robią sobie przed nim zdjęcia. (...) Wojna drzemie głęboko, ale jedno oko ma zawsze otwarte” – tak brzmi w *Nocy i mgle* fragment towarzyszący obrazom tekstu czytanego z offu, autorstwa pisarza i scenarzysty Jeana Cayrola. Wybrzmiewa w nim nie tylko lęk przed powtórzeniem wojennego piekła, ale również spostrzeżenie, że w obozach zagłady miejsce ofiar zajęli turyści z aparatami. Lewczyński jest zapewne pierwszym takim polskim turystą z aparatem fotograficznym w Auschwitz, pierwszym problematyzującym kwestię tego miejsca ludzkiej destrukcji. Próbuje on uchwycić moment historyczny, w którym przestrzeń zniszczenia, jaką jest obóz w Oświęcimiu, zmienia się w odwiedzane przez turystów miejsce pamięci, w część polskiej pamięci zbiorowej. „Lewczyński często wyrażał swoje przywiązanie do idei archiwum narodowego; interesuje go idea pamięci zbiorowej”¹⁵, zauważył francuski historyk sztuki Jean-François Chevrier – choć słowa te odnoszą się raczej do późniejszej działalności fotograficznej Lewczyńskiego, to można zauważyć, że obrazy miejsc związanych z martyrologią polskich Żydów (jak Auschwitz czy żydowskie cmentarze) są dla niego ważną częścią tego „narodowego archiwum”, trwałym elementem polskiej historii i pamięci. Warto też zwrócić uwagę, że zdjęcia wykonane przez Lewczyńskiego w Auschwitz poprzedzają o kilka lat moment intensywnej refleksji dotyczącej tematyki zagłady na gruncie filmu i fotografii. W 1961 roku Andrzej Munk kręci *Pasażerkę*, w 1962 roku Józef Robakowski realizuje *6000000*, Janusz Majewski – *Album Fleischera* (1962), Jerzy Ziarnik – *Powszedni dzień gestapowca Szmidta* (1963); Andrzej Brzozowski kręci dwa dokumenty: *Archeologia* (1967) i *Przy torze kolejowym* (1963) – zwłaszcza ten pierwszy, ukazujący wykopki zespołu archeologów na terenie obozu zagłady, jest ciekawym kontekstem dla zainteresowań Lewczyńskiego. W 1963 roku powstał też

¹⁴ Np. praca *Stop wojnie*.

¹⁵ J.F. Chevrier [w:] *Jerzy Lewczyński. Informément*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012, s. 111.

cykl fotografii Eustachego Kossakowskiego przedstawiający Marsz Pokoju Hiroszima–Oświęcim. W 1965 roku ukazuje się z kolei ważna w kontekście archeologicznych zainteresowań Lewczyńskiego antologia *Szukajcie w popiołach: papiery znalezione w Oświęcimiu*¹⁶.

Wydaje się jednak, że odnalezione ślady zagłady są dla Lewczyńskiego miejscem, w którym w ciekawy sposób przekracza on ludzką historię ku bardziej ogólnej jej wizji, gdzie losy ludzi i rzeczy stają się w pewnym sensie równoważne i funkcjonują na podobnej zasadzie. Lewczyński nachyla się nad losem przedmiotów, dokumentów i fotografii, które okazują się trwalsze niż ludzkie istnienie; nad losem miejsc przechowujących pamięć o zniszczeniu. W rezultacie przekracza ludzką historię, zmierzając ku szerszej perspektywie: jej elementy składają się na coś, co nazwać można, za W.G. Sebaldem, naturalną historią destrukcji. Sebald pisał w *Austerlitz*: „Tego dnia, gdyśmy opuścili punkt obserwacyjny na tarasie, aby przejść się po śródmieściu, Austerlitz długo jeszcze mówił o śladach bólu, które, jak utrzymywał, niezliczonymi delikatnymi liniami ciągną się przez historię”¹⁷. Jeden z ważnych tropów w odczytaniu twórczości Jerzego Lewczyńskiego wiedzie za tymi „delikatnymi liniami, śladami bólu” – bólu ludzkiego i nieludzkiego – które ciągną się przez krainy przeszłości. Zadaniem historyka jest nieustająca praca hermeneutyczna: wytrwałe odczytywanie tych często ulotnych i niewyraźnych pozostałości, śladów, resztek.

- [5.] Podobnie jak historia otwarta jest na ciągłą reinterpretację, na odczytywanie zapisanych w niej skrytych warstw, hieroglifów czasu, tak również obraz, fotografia pozostaje przestrzenią nieustannej pracy sensu, rodzącego się na styku szeregu rozmaitych – historycznych, indywidualnych, materialnych, społecznych – okoliczności. Jerzy Lewczyński pozostawał rzecznikiem tej otwartej na nieustanną pracę znaczenia wizję fotografii, w której kontekst zmienia się nie tylko w zależności od tego, kto patrzy, ale również od okoliczności historycznych. To polityczna lekcja: obraz staje się czytelny jedynie w określonym miejscu i czasie, gdy możliwe wersje przeszłości wyłaniają się niczym z negatywu fotograficznego, by ukazać przyszłe możliwości¹⁸.

¹⁶ *Szukajcie w popiołach: papiery znalezione w Oświęcimiu*, red. L. Brener, A. Wein, J. Gumkowski, A. Rutkowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965.

¹⁷ W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 18.

¹⁸ Por. E. Cadava, „Lapsus Imaginis”. *Obraz w ruinie* [w:] „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 4, s. 22.

Ta Benjaminowska wizja „czytelności obrazów”, „czytelności historii”, która przywraca znaczenie relacjom między nimi a momentem ich odczytania, jest dobrym kontekstem, by przyjrzeć się sposobom, w jaki fotografie Jerzego Lewczyńskiego mogą być używane i jak ich użycie nadaje im nowe znaczenie.

Na wystawie *Światło negatywu* w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie kuratorzy Anna Duńczyk i Rafał Lewandowski zdecydowali się na prosty, ale mocny gest: zderzyli ze sobą dwa archiwa czy też pozostałości po nich – oba odnoszące się do zagłady polskich Żydów. Cudem ocalałe fotografie z archiwum Ringelbluma – 74 zdjęcia pokazujące życie warszawskiego getta, robione w pewnym sensie jako dowody zbrodni, jako rodzaj żywej archeologii, wykonane z myślą o przyszłych odkrywcach szukających śladów „zamordowanego narodu”, zbiór, o którego genezie Georges Didi-Huberman napisał, że „podobnie jak Aby Warburg w 1902 roku usiłował »odtworzyć tembr niesłyszalnych głosów«, szperając w papierach florenckiego *Archivio*, tak Emanuel Ringelblum uczynił ze swojej pracy historyka poszukiwanie głosów, twarzy, cech szczególnych”¹⁹ – zderzone zostały z negatywami i pozytywami znalezionymi przez Jerzego Lewczyńskiego na strychu w Sanoku. Z fotografiami żydowskiej rodziny Eisenbachów, z której nikt poza jedną osobą nie przetrwał wojny. Do tej pory zbiór tych zdjęć, wraz ze swoją najbardziej znaną częścią, *Tryptykiem znalezionym na strychu*, nie był używany poza kontekstem twórczości i zainteresowań Jerzego Lewczyńskiego. W tym wypadku kuratorzy postąpili wbrew tej tradycji, używając fotografii i negatywów „znalezionych na strychu” jako świadectwa historycznego, ale również (może przede wszystkim) jako metodologicznej dźwigni, która pomaga spojrzeć na wizualne resztki pochodzące z archiwum Ringelbluma w szerszej perspektywie. Dwa archiwa – to prywatne, znalezione przez gliwickiego artystę i to quasi-oficjalne, gettowe – przeglądają się w sobie niczym w lustrze. Wystawa w Żydowskim Instytucie Historycznym wydaje się być dokończeniem archeologicznego procesu, rozpoczętego znalezieniem przez Jerzego Lewczyńskiego negatywów na strychu w Sanoku – po 50 latach od znaleziska zdjęcia te po raz kolejny zmieniają kontekst: nie są już dziełami sztuki (*Tryptyk...*) ani przykładem archeologicznego znaleziska dokonanego przez fotografa z Gliwic. Ich status staje się bardziej nieokreślony: każde z nich jest czymś więcej niż świadectwem czy dowodem w procesie historycznym – raczej obrazem-pytaniem problematyzującym relację między archiwum

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Papiery-fotografie*, przeł. M. Braunstein, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2019, s. 27.

a warunkami i możliwościami jego czytelności. Benjamin pisał: „Przeszłość ulokowała w historii obrazy, porównywalne z obrazami zatrzymanymi na płycie światłoczułej. Tylko przyszłość dysponuje wywoływaczem fotograficznym na tyle silnym, by ukazał się obraz ze wszystkimi szczegółami”²⁰. Czyżby kontekst roku 2019 – moment powrotu nastrojów antysemickich i faszystujących w Europie i w Polsce – umożliwił, zaskakująco, nowy rodzaj namysłu nad tymi zdjęciami, ich nową czytelność? Pokazane w sali Żydowskiego Instytutu Historycznego archiwum rodziny Eisenbachów i zbiór Emanuela Ringelbluma przeglądają się nie tylko w sobie, ale również w oknach Błękitnego Wieżowca, znajdującego się za szybą sali ekspozycyjnej, w miejscu po wysadzonej w powietrze przez Niemców Wielkiej Synagodze. Jego szyby odbijają równocześnie budynek Instytutu i współczesną Warszawę. Czas nakłada się tu na siebie, zapętla; historia zaś aktualizuje się, staje się współczesnością... Wydaje się, że na wystawie *Conflict, Time, Photography* w londyńskim Tate Modern (2014) zarysowany zostaje kierunek o odwrotnym wektorze: możemy krok po kroku obserwować, jak współczesność staje się historią.

Wystawa pokazuje złożoną relację między fotografią, historią i destrukcją. Materiał wizualny został uporządkowany w kolejności, którą odmierza czas upływający od danego momentu historycznego, dystans narastający od wydarzenia – widzimy wyraźnie, jak czas staje się historią, jak to, co nazywamy współczesnością, przemienia się w historię właśnie.

Kurator Simon Baker pokazał właściwie całe dzieje fotografii jako historię obrazowania/przedstawiania destrukcji i zniszczenia. Na wystawie i w towarzyszącym jej albumie zaprezentowane zostały prace Jerzego Lewczyńskiego, *Tryptyk pesymistyczny* i cykl zdjęć z Wilczego Szańca. Fotografie te, stając się częścią szerszej narracji, zyskują nagle nowy sens: Lewczyński zostaje przedstawiony jako ktoś, kto fotografuje miejsce ludzkiej (i nieludzkiej) destrukcji, równocześnie utrwalając moment, gdy współczesne – ciągle aktualne – obrazy i wspomnienia przechodzą do historii, stając się przeszłością, do której klucz zostaje – czasowo przynajmniej – utracony. Moment, w którym stają się częścią wielkiego archiwum.

Eduardo Cadava pisał, że „historia wyłania się w chwili katastrofy. (...) Historia zaczyna się zatem w chwili, w której zagrożona jest pamięć – w rozbłysku towarzyszącym jej pojawieniu się i zniknięciu”²¹. W tym prześwicie między katastrofą zapomnienia a banalnością pamiętania rodzi się powołanie historyka.

²⁰ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, t. 1, s. 1238. Cyt. za: E. Cadava, „*Lapsus Imaginis*”..., dz. cyt.

²¹ E. Cadava, „*Lapsus Imaginis*”..., dz. cyt., s. 19–20.

Bibliografia:

- Bazin A., *Ewolucja języka filmu* [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Benjamin W., *O pojęciu historii* [w:] tegoż, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, WUJ, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Braudel F., *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Cadava E., „Lapsus Imaginis”. *Obraz w ruinie* [w:] „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 4.
- Einstein C., *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift „Die Aktion”, Berlin 1912.
- Hollier D., *Problem etnografii laickiej (antropologiczna dzika karta)* [w:] „Konteksty” nr 3–4/2007.
- Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii*, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, Galeria Pusta, Katowice 1997.
- Jerzy Lewczyński. *Informément*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012.
- Jurecki K., *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego* [w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Wydawnictwo Kropka, Września 2005.
- *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970*, red. R. Lewandowski, T. Szerszeń, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.
- Schlögel K., *Terror i marzenie. Moskwa 1937*, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Sebald W.G., *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
- *Szukajcie w popiołach: papiery znalezione w Oświęcimiu*, red. L. Brener, A. Wein, J. Gumkowski, A. Rutkowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965.
- *Świat chałup, stodół i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski. Fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, Zamość 2005.

MAREK JANCZYK

Inicjowanie refleksji wobec kryzysu człowieka drugiej połowy XX wieku

w twórczości Zdzisława Beksińskiego,
Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa

Krytyczna refleksja dotycząca zagrożeń, jakie dla kondycji człowieka niosą zmiany cywilizacyjne związane z nasyceniem technologicznym, globalizacją czy standaryzacją życia, stanowi istotny element współczesnej kultury. Zasadnicze cele mojego tekstu odnoszącego się m.in. do powyższych zagadnień wiążą się z analizą przyczyn i konsekwencji wynikłych z podjęcia krytycznej refleksji egzystencjalno-medialnej w fotografii polskiej. Chciałbym, odwołując się do muzealnej praktyki konstruowania dialogu wokół obrazów, zasygnalizować przede wszystkim nowatorstwo interdyscyplinarności oraz ponadczasową rangę oryginalności jako kluczowe elementy działań podejmowanych przez Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa, nie tylko w ramach współpracy pomiędzy 1957 a 1959 rokiem, ale także w późniejszym okresie twórczości każdego z nich¹.

Dwie uwagi dotyczące pojęć zawartych w tytule wystąpienia: antyfotografia oznacza tutaj złożone pojęcie o uniwersalnym sensie, raczej podlegający zmiennym ocenom i subiektywizacji odbioru proces niż historyczny epizod. Natomiast w rozumieniu terminu kryzysu nie odwołuję się do stanu zapaści, a do greckiego *kairos*, oznaczającego chwilę o decydującym znaczeniu, punkt krytyczny, w którym człowiek jest wezwany do podjęcia decyzji w odniesieniu do dalszej egzystencji.

W rezultacie politycznych przemian zachodzących w Polsce w drugiej połowie lat 50. XX wieku pojawili się w naszym kraju artyści krytyczni wobec obowiązującego systemu politycznego, a także przekonani o niewydolności dotychczasowych formuł sztuki. Z ich nieufnością spotykała się głównie popularność dwóch tendencji: estetyzującej, której geneza sięgała aż piktorializmu, a także reportażowej – inspirowanej przez cieszącą się światową popularnością wystawę *Family of Man* przygotowaną pod kierunkiem

¹ Na ten temat zobacz również: A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1993, s. 8 (kat. wyst.).

Edwarda Steichena². Taką postawę prezentowali pracujący od 1957 roku nad wspólną wystawą fotografowie: Z. Beksiński, J. Lewczyński i B. Schlabs, podejmujący twórczą refleksję wokół możliwości tworzenia autentycznej sztuki skupiającej się nad egzystencją człowieka. Jej źródła tkwiły zarówno w otaczającej rzeczywistości, jak i psychice twórców, łączących własne rozważania z próbami formułowania programu wspólnej filozofii artystycznej, w której kluczową rolę odgrywał element oryginalności, a także indywidualizm i zainteresowanie dla bezpośredniości fotografii skupionej na rejestracji złożoności życia. Można zatem uznać, iż jednym z zasadniczych celów wspólnego projektu było ujawnienie i autorska interpretacja fotografii-sztuki jako obszaru obdarzonego szczególnym potencjałem dla nowoczesności, zwłaszcza w porównaniu do fotografii reportażowej i amatorskiej. Dążenie do niezależności postaw było jednak nie tylko efektem psychologiczno-świadomościowych dyspozycji twórców, ale także presji związanej z sytuacją społeczno-polityczną w Polsce, w której sztuka mogła pełnić funkcję katalizatora postaw niezależnych i autonomicznych wobec obowiązującego systemu.

Bazując na własnych, niejednokrotnie bolesnych doświadczeniach życiowych, a także lekturach i rozmowach z przyjaciółmi i rówieśnikami dotyczących nieodległej przeszłości wojennej oraz jej teraźniejszymi konsekwencjami społecznymi, podjęli oni refleksję nad przyczynami i przebiegiem fundamentalnych, nieuchronnych zjawisk i procesów w życiu człowieka, jak miłość, śmierć, pamięć czy poznanie. W rezultacie doszli do wniosku, iż mają one (podobnie jak cała niemal egzystencja człowieka) charakter chaotyczny i nieuporządkowany, a jako takie wymykają się dotychczasowym klasyfikacjom, będąc w znacznej mierze zdominowane przez przypadek. Istotny sens tych artystycznych poszukiwań od początku związany był zatem z identyfikacją złożoności indywidualnych i społecznych tożsamości. Fotografia stanowiła dla tych działań idealne medium, przede wszystkim ze względu na swój potencjał dla oryginalności i uniwersalizmu, będących istotnymi elementami programu trzech artystów. Powyższe stwierdzenie odnieść można zarówno do problemów z interpretowaniem wizualności, jak i materialności fotografii jako śladu konkretnych zdarzeń i nieoczywistych zjawisk związanych z funkcjonowaniem człowieka w podstawowych dla niego sferach, jak przykładowo życie rodzinne czy zawodowe. Możemy zatem mówić o dążeniu do sformułowania koncepcji sztuki, w której zachodzi odwrócenie hierarchii czy porządków, a na znaczeniu zyskują drobne, pozornie nieistotne fakty i zdarzenia

² Ibidem, s. 6.

w sferze prywatności (jako jedyne pewniki), którym można (a nawet należy) przypisywać ponadczasową rangę. Bardzo ważne jest, aby wcześniej zostały one zidentyfikowane oraz sklasyfikowane, czyli uporządkowane. Jednym z istotnych obszarów odniesień dla owych klasyfikacji wydaje się krytyczna refleksja nad kulturą, podejmowana zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym. W okresie powojennym refleksja nad ścisłym związkiem kryzysu kultury z kryzysem człowieczeństwa obecna jest w pismach filozofów należących do różnych nurtów, by wymienić filozofów dialogu (Franz Rosenzweig czy Martin Buber), przedstawicieli szkoły frankfurckiej (Erich Fromm, Max Horkheimer czy Theodor W. Adorno) czy egzystencjalistów (Lew Szestow). W tym miejscu chciałbym przywołać fenomenologów – Emmanuela Levinasa i Michela Henry’ego – kontynuujących w pewnych aspektach myśl Edmunda Husserla, którzy krytykę nowożytnej kultury zachodniej łączyli bezpośrednio z pytaniami o człowieka i jego życiowe kryzysy, traktując troskę o niego jako jedno z najdonioślejszych zadań naukowych. Znaczące elementy filozofii Lévinasa skierowane są przede wszystkim przeciw idei „całości i jedności życia”, której upowszechnienie mogło się znacząco przyczynić według niego do rozwoju totalitaryzmów w XX wieku. Ich wystąpienie i zakres dowodzą upadku nowożytnego humanizmu, wiążącego się z zatruciem europejskiego ducha, dla którego antidotum stanowić miałyby odnowa kultury europejskiej, bazująca na idei humanizmu drugiego człowieka. Z kolei zdaniem Michela Henry’ego współczesny człowiek funkcjonuje w społeczeństwie, które nie zna prawdziwej kultury i egzystuje poza nią. Według francuskiego fenomenologa „we wszystkich stanach społecznej regresji można rozpoznać poza oczywistymi cechami stagnacji i upadku przemoc rozmyślniej odmowy bycia sobą w życiu”³. Droga do odnowy humanizmu polegałaby w tym ujęciu na przełamaniu naukowego obiektywizmu na rzecz subiektywności jako siły sprawczej kultury. Jedynie powrót do odczuwania życia może przywrócić człowiekowi źródłowe doświadczenie konstytuujące jego ludzkie życie. Aby tego dokonać, trzeba przewyciężyć istniejącą w „kulturze obiektywności” presję, w wyniku której człowiek ulega naturalistycznej redukcji, czyniącej z niego „rzecz pośród rzeczy”⁴.

Podkreślenie nieoczywistości znaczeń, potencjału przeżyć i emocji zawartych w rzeczywistości oraz rangi indywidualizmu staje się istotnym elementem nowych klasyfikacji egzystencjalnych po 1950 roku. Ich uniwersalne echa

³ A. Gielarowski, *Kryzys kultury, kryzys człowieka. Fenomenologiczna krytyka kultury: Husserl, Lévinas, Henry*, Kraków 2016, s. 15.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

odnaleźć można w pochodzącej z tego okresu twórczości Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa, natomiast różnorodność i odrębność artystycznych strategii wynikały z respektu dla rangi indywidualnej kreacji podzielanego przez współpracujących artystów, pomimo wszystkich dzielących ich różnic.

Jerzy Lewczyński dążył w swojej twórczości przede wszystkim do ustalenia rangi fotografii jako obiektu o złożonej strukturze towarzyszącego ludzkiemu doświadczeniu, m.in. jako narzędzie komunikowania, wyrażania uczuć czy przechowywania pamięci. Ponadto już we wczesnym okresie analizował zakresy społecznego oddziaływania zdjęć, które – jak uważał – obdarzone są potencjałem dla anektowania rzeczywistości w sposób niemal totalny. Kolejną istotną cechą twórczości Lewczyńskiego stanowi umiejętność wydobywania uniwersalnych znaczeń dzięki rejestracji błahych, pozornie pozbawionych znaczenia sytuacji. W tym obszarze kluczowe identyfikacje dotyczą rangi fotografii jako materialnego obiektu towarzyszącego człowiekowi jako narzędzie wyrażania uczuć czy przechowywania pamięci, a także wizualnego zjawiska o szerokim zakresie społecznego oddziaływania. Lewczyński wielokrotnie posługiwał się metaforą, cytatem oraz parabolą dla przełamania tradycyjnych konwencji fotograficznych. Szereg jego prac to rejestracje osób, przestrzeni bądź przedmiotów banalnych czy pospolitych, zyskujących dzięki fotograficznej rejestracji nowy, zaskakująco głęboki sens, jak przykładowo narracje o prozaicznej potrzebie bliskości fotograficznego wizerunku oraz stereotypach związanych z jego funkcjonowaniem⁵.

Istotną cechą identyfikującą twórczość Lewczyńskiego stanowi umiejętność wydobywania uniwersalnych, egzystencjalnych znaczeń dzięki rejestracji pozornie błahych sytuacji. Portret robotnika zatytułowany *Nieznany* powstał pod wpływem impulsu wywołanego przez widok stojącego przy drodze mężczyzny z łopata. Fotografia człowieka, którego twarz została zastąpiona łopata, stanowi radykalnie krytyczny komentarz kondycji współczesnego człowieka i jego ubezwłasnowolnienia przez system polityczny i ekonomiczny, akcentując konfrontacyjną relację pomiędzy zwyczajną egzystencją prostych ludzi a sferą wysokiej kultury, niejednokrotnie zawłaszczaną przez polityczny establishment dla partykularnych manipulacji. Można przyjąć, że dla Lewczyńskiego (przywołane powyżej) dążenie do uniwersalności i wszechstronności fotografii wiązało się z uwolnieniem jej szczególnych możliwości do absorbowania różnorodności doświadczeń i głębi życia.

⁵ K. Jurecki, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. Znaczenie dorobku artystycznego Jerzego Lewczyńskiego [w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdźałka, Wrzesień 2005, s. 14.



Jerzy Lewczyński, *Oczekiwanie*, 1958,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 39,5 × 29,1 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1958, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

Zdzisław Beksiński również traktował zapis fotograficzny jako punkt wyjścia dla procesu wydobywania nowych znaczeń z dokumentów wizualnych. W znacznej mierze z takiego nastawienia wynikało jego szczególne zainteresowanie narracją filmową, stanowiącą inspirację dla jego oryginalnej strategii fotografowania, a także komponowania zestawów złożonych z przypadkowych zdjęć, w których konstruował i identyfikował narrację wypełniającą chaotyczną, zdekomponowaną rzeczywistość. Jej szczególnie interesująca sfera związana była z wydobywaniem podświadomych kompleksów czy obsesji, składających się na psychologiczną zagadkowość. Strona wizualna tych prac jest konsekwentnie silnie ekspresyjna, dzięki czemu zyskują one konfrontacyjny charakter i prowokują reakcję wobec odkrywczosci i żarliwosci identyfikowanych jako stałe cechy tej sztuki⁶. Wizja wykreowana przez Beksińskiego jest mało optymistyczna: traumatyczne doświadczenia nieodległej przeszłości są ciągle obecne, a przyszłość zdaje się nie przynosić nadziei, przeciwnie – kojarzy się z poczuciem zagrożenia, lękiem i samotnością. Człowiek w tych obrazach znajduje się w stanie opresji lub przecucia (mniej lub bardziej oczywistego) zagrożenia, wynikającego m.in. z poczucia wykluczenia czy sugestii ubezwłasnowolnienia, będąc anonimową figurą lub zepchniętą na margines, pozbawioną znaczenia bryłą. W konsekwencji pojawia się pytanie o doświadczenie bycia człowiekiem, traktowane zarówno w kategoriach uniwersalnych, dotyczących np. sensu życia i jego znikomości, jak i bardziej pragmatycznych – w odniesieniu do społeczno-politycznej aktywności. W poszukiwaniu odpowiedzi można przywołać pojęcia, do których odsyła artysta, a które w literaturze filozoficznej uznaje się za najbardziej charakterystyczne dla ludzkiej egzystencji, a więc jej samoświadomość, jedność, a także nieokreśloność, niedefiniowalność, przygodność i ahistoryczność, dramatyczność i autentyczność oraz deficyty dialogowości i otwartości. Podsumowując, można stwierdzić, iż fotograficzna materia prac Beksińskiego jest nasycona negatywną energią, niezachęcającą atmosferą i czytelnie przekazuje dramatyczne przesłanie artysty na temat ludzkiego losu.

Już we wczesnych pracach Bronisława Schlabsa również daje się zauważyć dążenie do formułowania własnego języka sztuki, opartego początkowo na konstruktywistycznych założeniach i dążącego do przełamywania schematyzmu i monotonii w rejestrowaniu życia. Ze szczególną intensywnością wątek odnalezionej nowoczesności pojawia się w twórczości Schlabsa w najbardziej znanym okresie jego twórczości, w którym współpracował z Jerzym

⁶ Zdzisław Beksiński. *Fotografia artystyczna*, Gliwice 1958, brak numerów stron (kat. wyst.).

Lewczyńskim i Zdzisławem Beksińskim w ramach kolejnych wystaw: w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1958) oraz *Pokazu zamkniętego* w Gliwicach (1959). Prezentowane wówczas fotogramy, choć formalnie różne od wcześniejszych poszukiwań, stanowiły nie tylko ich logiczną kontynuację, ale przede wszystkim były wyrazem autorskiej koncepcji nowoczesnej fotografii, której siłą są wieloznaczność i dynamika spotęgowane dzięki uwolnieniu fotografii dokumentacyjnej na rzecz kreowania tak zwanej abstrakcji fotograficznej. W tych pracach dochodzi do głosu znużenie dokumentalną i ilustratorską funkcją obrazów jako dominującą tendencją przede wszystkim fotografii amatorskiej, a ponadto pojawiają się estetyczne interakcje związane z popularnością nowych form artystycznej wypowiedzi, jak tasyzm czy informel. Jak zauważyła Dorota Łuczak: „Rezygnacja z mimetycznych konwencji wiąże się tutaj [tj. w twórczości Schlabsa – przyp. M.J.] nie tyle z odejściem od natury i rzeczywistości, ale z ruchem wyabstrahowania znamionnym dla badań naukowych i dyskursu filozoficznego”⁷. Autorska konstatacja nie ogranicza się w tej sytuacji do kontestowania rozwiązań formalnych, zawierając także propozycje programu nowej sztuki, opartego na dążeniu do uzyskania autonomii artystycznej, a następnie powiązaniu jej przesłania z egzystencją człowieka w jej niezliczonych wymiarach.

Należy podkreślić potencjał, który dla rozwoju fotografii artystycznej w Polsce na przełomie lat 50. i 60. mogły mieć kontakty poznańskiego artysty z Ottonem Steinertem, autorem idei fotografii subiektywnej, opartej na indywidualizmie i kreatywności jako podstawach artystycznego programu, w ramach którego propagował nowy styl fotograficzny jako konieczność wynikającą z naszych czasów. Termin *Subjektive Fotografie* stanowił nie tylko atrakcyjne hasło i tytuł wystawy, przede wszystkim bowiem odsyłał do istoty jej przesłania, akcentując rangę osobowości twórczej i podkreślając autonomię fotografa wolnego od historycznych czy politycznych uwarunkowań⁸.

Gliwicki *Pokaz zamknięty* stanowił *de facto* ostatni etap artystycznego eksperymentu przeprowadzonego przez Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa. Po upływie ponad pół wieku projekt trzech artystów niewątpliwie może być interpretowany jako wyraz ich dążeń do sformułowania spójnego ideowo programu nowej sztuki, przekraczającej granice fotograficznego medium przede wszystkim dzięki odwołaniu do tekstualności oraz odniesieniom do filmu i malarstwa. Zasadnicze wątki dyskursu dotyczą człowieka, zakresu jego

⁷ D. Łuczak, *Fotograficzny gest s(twórcy)* [w:] Bronisław Schlabs. *Krok w nowoczesność*, Poznań 2012, s. 106.

⁸ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 316.

autonomii, a także zniewolenia oraz interpretowania prywatnych historii w oryginalny, nieschematyczny sposób, odwołujący się do rangi pojedynczego doświadczenia. Mówimy tutaj o tym jego rodzaju, które ma charakter dynamicznego procesu związanego na przykład z uświadomieniem upływu czasu, przemijaniem czy w ogóle jakąkolwiek zmianą, stanowiąc doświadczenie źródłowe. Chodzi więc nie tylko o aktywności związane z przemieszczaniem i działaniem, ale także jego wewnętrzny rodzaj, tożsamy np. z przeżyciem wewnętrznym, które tutaj zostaje urzeczywistnione⁹. Można je interpretować w nawiązaniu m.in. do poglądów przywołanych już powyżej filozofów uważających, iż w pokartezjańskiej tradycji doszło do całkowitej dekompozycji ludzkiej podmiotowości. Człowiek nie jest już zatem podmiotem i centrum swojego istnienia, lecz kimś (a może nawet czymś) przygodnym, peryferyjnym, znikającym, iluzorycznym, uwarunkowanym, a nawet determinowanym przez czynniki znajdujące się w nim samym lub w świecie.

Znamienne dla determinacji w dążeniu do odnowienia roli fotografii-sztuki są deklaracje pojawiające się w korespondencji pomiędzy artystami już przy okazji współpracy nad wystawą w Warszawie, dotyczące konieczności zróżnicowania prezentowanych prac, tak by miały one charakter indywidualny, wręcz osobisty, oddający jak najpełniej różnorodność charakterów i postaw artystycznych każdego z nich¹⁰. W ówczesnych realiach społeczno-politycznych było to zbyt radykalne, wręcz rewolucyjne podejście, które spotkało się z niemal powszechną krytyką i zarzutami nieczytelności fotografii oderwanej od rzeczywistości. Paradoksalnie więc takie ich cechy jak oryginalność, nieoczywistość i uniwersalność narracji, będące atutami nowoczesnej fotografii, potraktowane zostały przez krytyków jako wypaczenie wiodącej roli światłoczułego medium, wiązanej przede wszystkim z dokumentowaniem oraz objaśnianiem rzeczywistości. Jak pokazała przyszłość, ówczesny potencjał zdjęć w obszarze sztuki należałoby jednak wiązać przede wszystkim ze zredukowaniem ich zdolności dla „opowiadania historii”, jak to miało miejsce w pracach każdego z artystów i co było zgodne z postulatami awangardy skierowanymi przeciw afirmacji obrazów rzeczywistości. Łatwo zrozumieć zatem dążenie, by poprzez zwrócenie się ku fotografii czystej, a następnie jej lokowanie w intermedialnych relacjach z tekstem, malarstwem czy filmem osiągnąć już nie tyle status intermedialnej twórczości, ile synergii mediów dla przekroczenia granicy swojego czasu. Już w momencie powstania antyfotograficzny

⁹ P.S. Mazur, *Zarys podstaw filozofii człowieka*, Kraków 2016, s. 179.

¹⁰ Zob. np. korespondencję pomiędzy Lewczyńskim a Beksińskim z 1 i 8.04.1958 r.

projekt odnosił się bowiem (zgodnie zresztą z awangardowymi strategiami) nie tylko do terażniejszości, ale przede wszystkim do uniwersalnych idei, a zatem przyszłości i ulokowanych w niej nadziei oraz potencjalnych zagrożeń¹¹. Było to możliwe dzięki świadomości niebezpieczeństw związanych z manipulacyjnym traktowaniem potencjału fotografii, znajdującym odzwierciedlenie w micie obiektywności, autentyczności, uniwersalności czy wreszcie dostępności sztuki (o genezie przede wszystkim politycznej), formułowanym jako hasło dostępności sztuki dla każdego.

Zrozumiałe, że twórczość oparta na tak niekonwencjonalnych założeniach programowych stanowiła wyzwanie nie tylko dla widzów odwiedzających wystawę, ale także krytyków, jak Janusz Bogucki czy Urszula Czartoryska, którym zdefiniowanie nowej fotograficznej jakości przysporzyło licznych problemów¹². Paradoksalnie wydaje się, iż to Alfred Ligocki trafnie interpretował – przy okazji kolejnej wystawy, słynnego *Pokazu zamkniętego*, który odbył się 20 czerwca 1959 roku w siedzibie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gliwicach – autorskie intencje i zagrożenie, jakie dla oficjalnego systemu kultury stwarzały wówczas prace autorów¹³. W istocie, artystyczne wystąpienie trzech fotografów skierowane było nie tylko przeciw ustalonym konwencjom estetycznym, ale przede wszystkim podważało zasady funkcjonowania systemu produkcji i rozpowszechniania obrazów w oderwaniu od rzeczywistych i istotnych potrzeb człowieka, czyli w rezultacie od jego życia. Opowiadając się za radykalną autonomią artystycznej wypowiedzi, twórcy pokazu gliwickiego demaskowali kolejne zagrożenia dla fotografii-sztuki wiążące się z informacyjnymi manipulacjami, schematyzmem i narzucaniem konwencji, a także utowarowieniem i komercjalizacją kultury. W ich rezultacie sztuka może stać się (co zresztą już zachodzi) zaledwie jednym z elementów obiektywizacji życia, służąc zaspokojeniu rynku jako towar pozbawiony jakości i tracący swą samoistność¹⁴. Tymczasem faktyczne przekraczanie granic sztuki jest możliwe jedynie dzięki łamaniu zastanych reguł prezentacji i sformalizowanej estetyki odnoszących się do ludzkiej egzystencji.

¹¹ R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 150–151.

¹² Autorka główny potencjał oddziaływania twórczości Schlabsa dostrzegała w relacjach z malarstwem, zob. U. Czartoryska, *Fotogramy Schlabsa* [w:] „Fotografia” 1959, nr 7, s. 340–341.

¹³ A. Ligocki, *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 10, s. 442–445.

¹⁴ J. Kurowicki, *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010, s. 178.



Jerzy Lewczyński, Z cyklu *Foto-teatr*, 1959,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 30 × 40 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Podsumowanie

W związku z powyższym można powiedzieć, że nieoczywistość i wieloznaczność, zamiast reagowania na bieżące wydarzenia czy rozwiązywanie zagadnień formalnych, stanowią stale i niezmiennie rys charakterystyczny „antyfotograficznych działań”. Nie oznacza to bynajmniej odwrotu od interpretowania rzeczywistości, a raczej świadomość, iż status człowieka jest wynikiem złożonych procesów, w znacznej mierze inicjowanych i kontynuowanych w sferze pozawidzialnej. Zrozumiałe więc, iż punkty odniesienia i stabilne równowagi wobec chaotycznej materii mogą być lokowane zarówno w potencjale kreatywnym, wyobraźni czy wrażliwości człowieka, jak i historii prywatnej i społecznej, traktowanej jako narzędzie umacniania tożsamości. W ten sposób artystyczny przekaz budowany z szeregu pozornie nieprzystawalnych elementów wyraża zarówno niepokojącego ducha czasu, jak i nadzieję przywrócenia sztuce należnej rangi, adekwatnej do związanych z nią oczekiwań dotyczących autentyczności, wolności, uniwersalności czy nieprzemijalności¹⁵. Natomiast wątki związane z aktualną sytuacją polityczną – mimo że istotne – nie powinny stanowić jedynych punktów odniesienia dla identyfikacji znaczeń wczesnej sztuki Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa. Istotny jest bowiem także fakt, iż wymienieni artyści wyrzekają się ideologicznego i realistycznego użycia fotografii jako narzędzia bezkrytycznie utożsamianego z identyfikacją rzeczywistości. W tym ujęciu zdjęcie byłoby niczym więcej niż tylko obiektem jednorazowego użytku o zaświadczałej funkcji. Tymczasem fotografia zintegrowana zarówno z nauką, jak i życiem, nieograniczająca się do dokumentowania otaczającej rzeczywistości, ale także prowokująca stany emocjonalne i angażująca wyobraźnię, może odgrywać inspirującą rolę społeczną jako wyraz wiary w pluralizm poznawczy i zdolność człowieka do przekraczania granic wyobraźni. Ujawnienie, iż prawdziwe życie toczy się w przestrzeni międzyludzkich relacji, stanowi jedno z jej najistotniejszych zadań badawczych¹⁶. André Rouillé, charakteryzując stan bezradności sztuki uwikłanej w sieć politycznych interesów i gry medialne, zauważył, iż w dziedzinie sztuki jesteśmy świadkami rosnącej liczby działań, czasami skromnych, nieśmiałych i dyskretnych, a nawet rozpaczliwych, których jednak wspólną cechą jest reagowanie na wydarzenia. Swoisty rezonans stanowi zawsze tylko zdeformowany i przesunięty efekt (wyciszony lub wzmocniony) zachodzących zjawisk¹⁷. Tymczasem ścisły

¹⁵ A. Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 496.

¹⁶ D. Rogóż, *Anty-Odyseja. Antropologia Emmanuela Levinasa*, Kraków 2012, s. 148.

¹⁷ A. Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 474.

związek obrazów z rzeczywistością ma znacznie bardziej złożoną naturę i dotyczy przykładowo również fikcyjności jako niezwykle istotnego składnika środowiska życia. Refleksja nad jej naturą stanowi niezmiennie znaczący element strategii interpretacji współczesnych obrazów¹⁸.

Bibliografia:

- Czartoryska U., *Fotogramy Schlabsa* [w:] „Fotografia” 1959, nr 7.
- Gielarowski A., *Kryzys kultury, kryzys człowieka. Fenomenologiczna krytyka kultury: Husserl, Levinas, Henry*, Kraków 2016.
- Jurecki K., *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku artystycznego Jerzego Lewczyńskiego* [w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Września 2005.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Kurowicki J., *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2010.
- Ligocki A., *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 10.
- Łuczak D., *Fotograficzny gest s(twórcy)* [w:] Bronisław Schlabs. *Krok w nowoczesność*, Poznań 2012.
- Mazur P.S., *Zarys podstaw filozofii człowieka*, Kraków 2016.
- Rogóż D., *Anty-Odyseja. Antropologia Emmanuela Levinasa*, Kraków 2012.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Sobota A., *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1993 (kat. wyst.).
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007.
- Zdzisław Beksiński. *Fotografia artystyczna*, Gliwice 1958 (kat. wyst.).

¹⁸ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007, s. 130.

ADAM SOBOTA

Beksiński–Lewczyński–Schlabs i koncepcje nowoczesności

Na artystów debiutujących w latach 50. XX wieku oddziaływały zarówno wzory sztuki nowoczesnej ukształtowane w okresie pomiędzy I a II wojną światową, jak i bieżąca sytuacja polityczno-społeczna. Podjęte po II wojnie światowej przez polskich artystów nowatorskie poszukiwania zostały po 1948 roku stłumione przez ówczesny totalitarny aparat państwowy, który w dziedzinie kultury narzucił program realizmu socjalistycznego oparty na wzorach sowieckich. Co prawda socjalistyczne hasła obecne były także w znacznej części tradycji sztuki awangardowej (szczególnie w nurcie konstruktywizmu, na co powoływali się artyści o przekonaniach lewicowych, jak Zbigniew Dłubak), ale polityczni przywódcy w krajach, gdzie monopol zdobyła ideologia komunistyczna czy faszystowska, ograniczali żywotność tej tradycji do form przydatnych dla ich mocarstwowej propagandy (takich jak monumentalna architektura, agitacyjne fotomontaże, heroizacja liderów przemian społecznych). O ile po II wojnie światowej w pokonanych państwach faszystowskich, zwłaszcza w zachodnich Niemczech, starano się o stworzenie warunków dla odbudowy dorobku niezależnej sztuki nowoczesnej, to w rządzonym przez Józefa Stalina zwycięskim ZSRR i w opanowanych przez niego krajach Europy Środkowo-Wschodniej oficjalny obieg sztuki został w pewnym okresie zredukowany do form politycznej agitacji. Władza wiązała pojęcie nowoczesności z politycznym awansem proletariatu, reformą rolną, upaństwowieniem kluczowych dziedzin gospodarki, uprzemysłowieniem czy ateistyczną racjonalizacją światopoglądu, natomiast sposób zobrazowania tych postulatów czy zaistniałych już faktów ograniczany był do najprostszycy realizmycznych konwencji.

Pewne zmiany w tej sytuacji nastąpiły w Polsce w połowie lat 50. na fali politycznej odwilży. Od 1956 roku możliwe już było kontynuowanie publicznej działalności przez uczestników awangardowych pokazów z lat 1947–1948 oraz ich nowych zwolenników. Socjalistyczny reżim utrzymał się co prawda aż do 1989 roku i stale propagował swoje dogmaty, ale w kulturze swoje miejsce znalazły też autentyczne twórcze poszukiwania, chociażby w wymiarze niszowym. Z czasem artystyczne propozycje neoawangardy stawały się na tyle

oswojone, że bywały nawet akceptowane przez oficjalną politykę kulturalną państwa, jak to było chociażby ze sztuką abstrakcyjną, która początkowo dopuszczana była do publicznych kolekcji w niewielkich ilościach, ale później została w pełni zaakceptowana. Podobnie było w dziedzinie architektury, gdzie koncepcje realizmu socjalistycznego – którego efektownym przykładem był oddany w 1955 roku Pałac Kultury i Nauki w Warszawie – zostały zastąpione przez model późnego modernizmu, uznany za oficjalny styl PRL-u.¹

Jakkolwiek dzisiaj postuluje się zachowanie niektórych przykładów tego modernizmu jako wartościowej architektury (np. niektórych pawilonów handlowych), to – właściwe dla historii awangardy – inspirowanie się nowoczesnej fotografii nowoczesną architekturą nie miało w realiach PRL-u miejsca. Nie robili tego nawet architekci, którzy zajęli się fotografią, zrażeni do wyuczonego zawodu brakiem twórczych perspektyw. Przykładem jest Zdzisław Beksiński i kilku innych absolwentów Wydziału Architektury na Politechnice Krakowskiej we wczesnych latach 50., takich jak: Zbigniew Łagocki, Waław Nowak i Wojciech Plewiński. Jediną realizacją Beksińskiego związaną z przemysłem był nowatorski projekt nadwozia autobusu dla fabryki w Sanoku, który jednak nie wszedł do produkcji. Warte odnotowania jest to, że zarówno Jerzy Lewczyński, jak i Bronisław Schlabs ukończyli studia w kierunku budownictwa i pracowali w tym zawodzie do emerytury, ale i w ich twórczości ten fakt nie znalazł odzwierciedlenia. Tematy urbanizacji czy techniki obciążone były piętnem państwowej propagandy, z którą nie identyfikowała się większość społeczeństwa, a przede wszystkim przegrywały jakością w porównaniu z produktami zachodniego kapitalizmu. Inaczej prezentował się obraz osiągnięć cywilizacji technicznej w krajach Zachodu, gdzie w pierwszych latach po II wojnie światowej standardy nowoczesności odzwierciedlał program fotografii subiektywnej. W latach 1949–1958 propagował go Otto Steinert wraz ze środowiskiem twórców i teoretyków nawiązujących do osiągnięć „nowej fotografii” lat międzywojennych. Ich najważniejszą manifestacją była wystawa *Film und Foto* z 1929 roku, na której istotnym wątkiem były fascynacje nowoczesną architekturą, przemysłem i jego wytworami. Działający w Niemczech zachodnich Otto Steinert nadał swojemu programowi charakter międzynarodowy, a pojęcie subiektywności w istocie oznaczało dla niego każdy typ fotografii o niekomercyjnym i osobistym charakterze, od reportażu po abstrakcję².

¹ M. Leśniakowska, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.* [w:] *Kobiety i sztuka około 1960 roku*, pod red. E. Tonia, Warszawa 2010, s. 123–136.

² Omówienie zawartości tych wystaw znajduje się w publikacji *Subjektive Fotografie*, Folkwang Museum, Essen 1984.



Jerzy Lewczyński, *Koniec drogi*, 1961,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,5 × 20,6 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Jerzy Lewczyński, *Autoportret*, 1968,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,5 × 20,7 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach

Uwzględniając w wystawach dzieła klasyków awangardy (takich jak: Man Ray, László Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Herbert Bayer), mógł też brać pod uwagę wątki intermedialne, aczkolwiek ich nie rozwijał, gdyż koncepcja jego pokazów bliska była modelowi salonów fotografii artystycznej.

Otto Steinert zorganizował trzy wielkie wystawy fotografii subiektywnej w latach 1951, 1954 i 1958, w których uczestniczyli fotografowie z całego świata, z wyjątkiem Europy Wschodniej, odizolowanej wówczas tzw. żelazną kurtyną. Jedynym wyjątkiem był Bronisław Schlabs, który uczestniczył w wystawie z 1958 roku kilkoma odbitkami z preparowanych negatywów. W maju 1957 roku Schlabs zorganizował w Poznaniu międzynarodową wystawę *Krok w nowoczesność*, przez co stał się znany za granicą. Co ciekawe, ta wystawa została zorganizowana w oparciu o struktury ruchu fotoamatorskiego, co świadczy o tym, jak szeroko oddziaływały postulaty unowocześnienia własnego środowiska i nawiązania kontaktów z najważniejszymi ośrodkami tej nowoczesności³. Właśnie na tej wystawie spotkali się po raz pierwszy Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński i Bronisław Schlabs, co zapoczątkowało ich kilkuletnią współpracę. Z tej trójki Schlabs miał w tym okresie najmocniejszą pozycję jako artysta. Był też autorem bardzo interesujących reliefów w typie malarstwa materii (informel), których ekwiwalentem były jego fotograficzne odbitki z preparowanych negatywów, ale sukces zawdzięczał właśnie fotografiom. Oprócz *Subjektive Fotografie 3* wziął też udział w wystawie *The Sense of Abstraction in Contemporary Photography* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1960 roku, a do zbiorów tego muzeum trafił zestaw jego prac. Otto Steinert zaprosił też Bronisława Schlabsa, Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego z pokazem ich prac pt. *Fotografie aus Polen* do Kolonii w 1961 roku. Jednak ten pokaz, gdzie nie było najważniejszych dzieł Beksińskiego (montaży z 1959 roku), a dołączono reporterskie impresje Piotra Janika z GTF, nie zrobił większego wrażenia. Dla tamtejszej publiczności mógł dowodzić zależności od programu *Subjektive Fotografie*, który w tym czasie był już uważany za nazbyt formalistyczny i unikający konfrontacji ze społecznymi problemami, zwłaszcza w porównaniu z humanistycznym przesłaniem *The Family of Man* – słynnej wystawy krążącej po świecie od 1955 roku. *Rodzina człowieka*, zbudowana przez Edwarda Steichena z przeszło pięćset historycznych i współczesnych fotografii dokumentujących wielostronnie fakty z życia

³ Moda na abstrakcję jako wyznacznik nowoczesności była powszechna, także w plastyce użytkowej, a w 1959 roku we Wrocławiu odbyła się nawet *ogólnopolska wystawa fotografii abstrakcyjnej*, zorganizowana przez fotoamatorów.

społecznego, była także w Polsce faworyzowana przez krytyków sztuki, którzy postrzegali ją jako właściwą korektę założeń realizmu socjalistycznego.

Pomimo zgodnej krytyki socrealizmu wcześniejszych lat w istocie nadal dominowało wśród krytyków i wielu artystów marksistowskie rozumienie sztuki jako elementu nadbudowy odzwierciedlającej bazowe uwarunkowania społeczne. W świetle takiej koncepcji zmiany dokonywane w społecznej bazie powinny niejako automatycznie prowadzić do powstania nowej sztuki. Takie myślenie prowadziło albo do prymitywnego sterowania sztuką przez komunistycznych polityków, albo do poszukiwania radykalnych rozwiązań ignorujących estetyczne zasady sztuki. Przykładem tej drugiej opcji jest działalność Zbigniewa Dłubaka, który proponował używanie fotografii jako formy neutralnej estetycznie, a następnie głosił ideę sztuki jako znaku pustego. Takie konceptualne stanowisko było jednak w tym czasie zbyt trudne do zaakceptowania i dlatego humanistyczne przesłanie *Rodziny człowieka* wydawało się właściwym rozwiązaniem, pomimo niewątpliwych uproszczeń tej koncepcji. Takie ukierunkowanie fotografii popierał Alfred Ligocki, który poszukiwania Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa nazwał antyfotografią⁴, mimo uznania dla ich pomysłowości, gdyż za fotografię uważał tylko dokumentowanie zjawisk czytelnych w ramach popularnych konwencji przedstawiania. Podobnie myśleli publikujący wówczas w miesięczniku „Fotografia” Janusz Bogucki, Lech Grabowski, Wojciech Kiciński, a nawet Urszula Czartoryska, znana głównie z opisywania powiązań fotografii z plastyką⁵, ale wówczas głosiła opinię, że jedyną właściwą drogą nowoczesnej fotografii jest fotoreportaż⁶.

Beksiński, Lewczyński i Schlabs odnosili się z rezerwą do działań w stylu *Rodziny człowieka*, jakkolwiek to Bronisław Schlabs w wielkim stopniu przyczynił się do sprowadzenia tej wystawy do Polski w 1959 roku. Beksiński i Schlabs byli artystami multimedialnymi i chcieli być doceniani głównie w kontekście nowoczesnego malarstwa, a nie narracyjnych fotoreportaży. Schlabs zarzucił reporterskie tematy, gdy zetknął się w połowie lat 50. z tradycją awangardy, i zaczął tworzyć abstrakcyjne obrazy w różnych mediach, deklarując, że malarstwo i fotografia są dla niego organicznie ze sobą połączone⁷. W 1957 roku dopracował swój indywidualny styl, którego nie zmieniał przez kilka lat, mimo że sam agitował kolegów do szukania wciąż nowych

⁴ A. Ligocki, *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445.

⁵ Od 1960 roku publikowała w „Fotografii” cykl prezentacji twórców pod nazwą *Spotkania fotografii z plastyką*.

⁶ K. Lewandowska, *Urszula Czartoryska jako krytyczka fotografii* [w:] *Kobiety i sztuka...*, dz. cyt., s. 149–157.

⁷ Stwierdzenie to padło w wywiadzie z lutego 1993 roku (nagranie w posiadaniu autora).



Jerzy Lewczyński, *Fotografia lalki przydeptanej stopą*, 1960,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 49,6 × 38,6 cm,
kolekcja Muzeum w Gliwicach



Zdzisław Beksiński, *Tors*, 1953, skan z negatywu wykonany w latach 2005 i 2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

rozwiązań, pisząc: „Żeby to było coś niecodziennego, coś, czego właściwie nigdzie się nie spotyka”⁸. Zmiana w jego twórczości nastąpiła dopiero po kilkunastoletniej przerwie (spowodowanej tragedią rodzinną w 1962 roku), zaczął wówczas łączyć portrety fotograficzne z malarskimi aplikacjami.

Zdzisław Beksiński zwięźle opisał początki swoich twórczych działań w projekcie biogramu wysłanym w liście do Jerzego Lewczyńskiego z 18.12.1958 roku. Napisał tam m.in.: „Do dnia dzisiejszego malarstwo jest podstawowym źródłem mojego zainteresowania i podstawowym celem życia. Poza malarstwem zajmuję się praktycznie fotografią artystyczną oraz teoretycznie wszelkimi przejawami działalności artystycznej człowieka współczesnego, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki konkretnej i elektronicznej oraz filmu awangardowego. Jeśli chodzi o moją drogę twórczą, to rozpocząłem moją pracę malarską jako zdecydowany ekspresjonista, by w krótkim czasie, przeleciawszy pobieżnie przez nadrealizm i tasyzm, wylądować na dłużej na własnym już podwórku abstrakcji strukturalnej i »obrazów-przedmiotów« montowanych z drutów, blachy i tworzyw sztucznych. Inaczej miała się rzecz z fotografią. Rozpocząłem jako zwolennik *Neue Sachlichkeit* (nowej rzeczowości), następnie przerzuciłem się na fotografię abstrakcyjną. Fotogramy abstrakcyjne tworzyłem na szereg sposobów, najczęściej zaś drogą fotografowania na czas ruchomych punktów i form świetlnych albo drogą wielokrotnego powiększania sposobem fotograficznym mikrostruktur otaczającej mnie materii. Drogę fotografii abstrakcyjnej porzuciłem jednak prędko, uważając, że grozi ona niespodziewanym stoczeniem się w estetyzm, a poza tym nie pozwala mi się w wystarczający sposób wypowiedzieć. Przerzuciłem się na próby i poszukiwania portretowe [...] Obecnie pracuję nad tzw. zestawami fotograficznymi. [...] Jeżeli chodzi o mój pogląd na istotę i cele fotografii, to uważam, że fotografia operuje przede wszystkim treściami pojęciowymi i treściami wizualnymi. Treści pojęciowych nie należy utożsamiać z literaturą, tak samo jak treści wizualnych z plastyką. Fakt, że fotografia operuje tymi treściami, nie upoważnia nas jeszcze do twierdzenia, że jest ona sztuką. Sztuką nazywać można dopiero wynik uzyskany z zestawiania ze sobą treści pojęciowych i wizualnych (niejednokrotnie opozycyjnych względem siebie) na jednym fotogramie. Zestawienie kilku fotogramów pozwala naturalnie na spotęgowanie tego wyniku i na precyzyjniejsze jego zaplanowanie”.

Wszystkie te wymienione przez Beksińskiego sposoby „ćwiczeń z awangardy”, w fotografii datujące się co najmniej od 1953 roku, zdobyły mu

⁸ W liście do J. Lewczyńskiego z 14.10.1957 roku (archiwum J. Lewczyńskiego).

w środowisku fotograficznym duże uznanie, gdy zaczął je wystawiać i publikować. Jednak nie spełniały one jego ambicji, gdyż te formuły uważał za wystarczająco spopularyzowane, a tym samym mało nowatorskie. Z tego powodu krytykował koncepcję *Subjektive Fotografie* Ottona Steinerta⁹, a jego uwagi o łatwym estetyzmie fotografii abstrakcyjnej można też odczytać jako zawalowaną krytykę stanowiska Bronisława Schlabsa. Jego pomysł na tworzenie zestawów fotografii był rzeczywistym wzbogaceniem tego zasobu środków, jakimi posługiwali się wówczas artyści neoawangardy, o czym świadczy też ocena tych prac przez historyków sztuki kilka dekad później¹⁰. Ukierunkowanie twórczości na zestawy i autorskie aranżacje fotografii Beksiński proponował już wcześniej w opublikowanym artykule¹¹, który był odpowiedzią na zarzuty pod adresem wystawy Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa z czerwca 1958 roku, że nie realizują oni reporterskiej specyfiki fotografii. Napisał wówczas m.in., że wykonywanie poszczególnych zdjęć jako utworów artystycznych nie ma sensu, ponieważ fotografia nie jest w stanie odejść od dosłownego kopiowania rzeczywistości. Równoległe pisał o tym w listach do Lewczyńskiego: „To są pozory sztuki, to jest pseudosztuka, najbardziej zakłamana, jaką można sobie wyobrazić. Fotografia jako taka nie jest sztuką i to leży w jej istocie”¹². Wtórował mu w tym Schlabs, który radził Lewczyńskiemu, aby zerwał z tzw. fotograficznością i traktował przestrzeń jako materiał, z którego coś się buduje, odnosił się jednak sceptycznie do łączenia ze sobą dokumentalnych fotografii jako skutecznego sposobu przekazywania osobistej intencji.

Beksiński i Lewczyński wzajemnie się inspirowali co do możliwości wykorzystywania dokumentacji różnych obiektów i archiwalnych fotografii. Ten pierwszy górował wycuciem plastycznych walorów fotografii, pomysłowością ich wykorzystania i rozpoznaniem kontekstu sztuki, podczas gdy Lewczyński znajdował w fotografii głębsze osobiste motywacje. Przenikliwy osąd Zdzisława Beksińskiego nie poprowadził go jednak dalej po drodze, którą tak trafnie określił. Po *Pokazie zamkniętym* zrezygnował z uprawiania fotografii, poświęcając się malarstwu. Jak to podsumował po latach: „Dla mnie fotografia w pewnym momencie postawiła straszne ograniczenie, ja miałem taką rozbuhaną wyobraźnię, więc najpierw zacząłem próby takich zestawów, a potem

⁹ Wspominał o tym Jerzy Lewczyński w wywiadzie z 1993 roku (nagranie w posiadaniu autora tekstu).

¹⁰ Np. na wystawie *Europa, Europa. 100 lat awangardy w Europie Środkowo-Wschodniej*, poświęconej historii awangardy w środkowej i wschodniej Europie, Bonn 1995.

¹¹ Z. Beksiński, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia* [w:] „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540–543.

¹² List z 29.09.1958 roku (archiwum J. Lewczyńskiego).



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1958, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku



Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1958, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

zaczęłam sobie malować, w obrazach to mogłam sobie pojechać bardzo daleko w tym, co mnie wtedy interesowało, natomiast teraz fotografia zaczyna znów za mną chodzić, bo w malarstwie też nie wszystko da się zrobić”¹³. Ta wypowiedź z 1993 roku odnosiła się także do komputerowych fotomontaży Beksińskiego i jego prób wykorzystywania najnowszej techniki obok tradycyjnej techniki malarskiej, za którą był najbardziej doceniany w niektórych przynajmniej kręgach. Tutaj pojawił się problem nowoczesności sztuki jako wyzwania finansowego. Jak wyznał Beksiński, jego szczere chęci funkcjonowania jako artysta nowych mediów natrafiały stale na barierę w postaci braku środków na zakup aparatury i materiałów, czy dotyczyło to papierów i chemikaliów do fotografii, materiałów do realizacji filmowych i sprzętu do nagrań dźwiękowych we wczesnym okresie twórczości, czy sprzętu komputerowego w późniejszym. Mieszkając początkowo w prowincjonalnym Sanoku, a generalnie czując awersję do podróży i publicznych wystąpień, znalazł optymalną dla siebie drogę twórczą poprzez medium malarstwa. Odbiorcy jego sztuki nie byli zainteresowani innymi realizacjami i dlatego nie mógł liczyć na skuteczne w nich funkcjonowanie, jakkolwiek stale przejawiał w tym duży potencjał. Ponieważ zaś jego malarstwo od lat 60. XX wieku było negatywnie oceniane przez zwolenników nowoczesności, Beksiński w prywatnych wypowiedziach dawał wyraz swojej frustracji dotyczącej funkcjonowania sztuki współczesnej w Polsce. Te jego uwagi, wyrażane m.in. w listach do Jerzego Lewczyńskiego, są gorzkie, ale i niewątpliwie celne. Przyznawał, że w latach 50. uprawiał sztukę abstrakcyjną, powściągając swoją bujną wyobraźnię; mówił: „byłem wtedy na tyle głupi, że wstydziłem się jej służyć w obawie, że nie będę dość NOWOCZESNY”¹⁴. Jego zdaniem ciasne rozumienie awangardy, które wykluczyło go z grona nowoczesnych artystów polskich, wynikało z rodzimego kompleksu prowincji artystycznej.

Dalszy rozwój sytuacji w sztuce pokazał, że decyzja Zdzisława Beksińskiego o zaprzestaniu działań z fotografią była pochozna w świetle rozwoju nowych mediów, chociaż uzasadniona jego osobistą sytuacją. Po 1960 roku w polskiej fotografii powstawały zarówno interesujące dzieła oparte na fotomontażach, inscenizacjach oraz aranżacjach przestrzennych, jak i konceptualne analizy przekazu medialnego, dla których załączkowe impulsy można znaleźć w *Pokazie zamkniętym* z 1959 roku. Te nowe zjawiska dosyć niefortunnie zaprezentowane zostały pod nazwą *Fotografii subiektywnej* na zbiorowej wystawie

¹³ Wypowiedź w wywiadzie z 1993 roku (nagranie w posiadaniu autora tekstu).

¹⁴ Z listu do J. Lewczyńskiego z 13.04.1972 roku (z archiwum J. Lewczyńskiego).

w 1968 roku, co niepotrzebnie kojarzyło je z wcześniejszymi wystawami organizowanymi przez Ottona Steinerta.

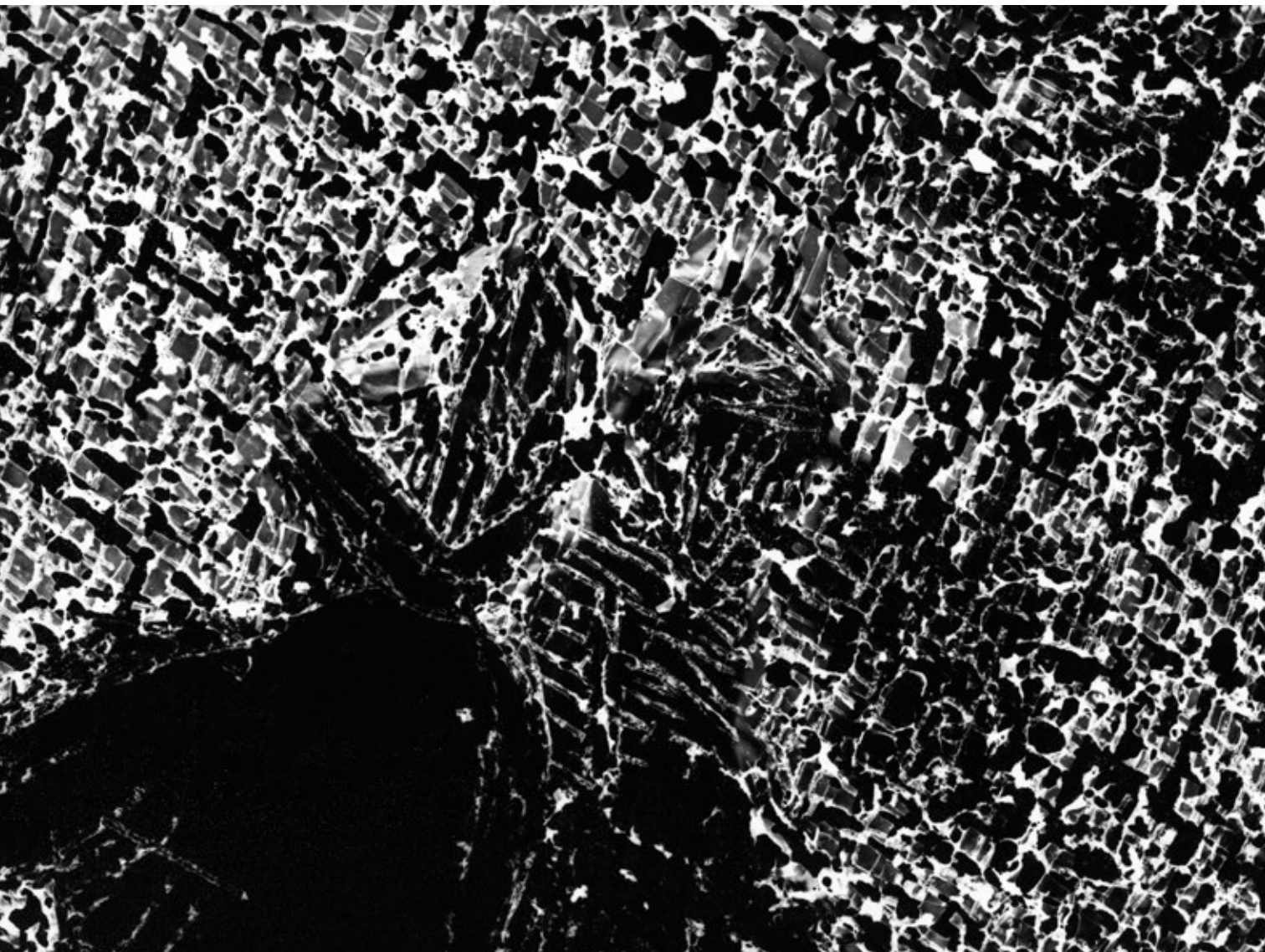
Dopiero kolejna zbiorowa wystawa eksperymentalnej polskiej fotografii pokazana na początku 1971 roku pod nazwą *Fotografowie poszukujący* pokazała pełny potencjał twórczy tego środowiska i mogła dowieść autentycznych osiągnięć polskiej sztuki. Największe uznanie na tej wystawie zyskała praca Jerzego Lewczyńskiego *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, w której autor wykorzystał negatyw innego fotografa przedstawiający repatriantów podróżujących pociągiem w 1945 roku i na tej podstawie dokonał własnej przestrzennej interpretacji obrazu. Lewczyński pokazał tam również odbitki ze znalezionych podniszczonych negatywów, które stały się elementem jego artystycznego programu archeologia fotografii. Program ten wywodził się z prób zestawiania ze sobą różnych obrazów, jakie Zdzisław Beksiński i Jerzy Lewczyński czynili, przygotowując *Pokaz zamknięty* w latach 1958–1959. Upewnili się wówczas, że reprodukcje, anonimowe banalne obrazy, znalezione lub zarejestrowane fotograficznie dokumenty, mogą być równie skutecznym nośnikiem idei sztuki, co estetycznie wypracowane fotografie artystyczne. O ile Beksiński postrzegał te znaleźiska jako źródło zaskakujących plastycznych form pobudzających wyobraźnię, to dla Lewczyńskiego ważny był ich związek z konkretną historią konkretnych ludzi. Jak powiedział: „Potrzebna jest spolegliwość, wczucie się w fotografię cudzego życia i wtedy ma się prawo tego użyć”¹⁵. Lewczyński był przekonany, że prawda życia manifestuje się najdobitniej w banalnych faktach, w pozornie naiwnych działaniach i wypowiedziach, i dlatego tak pasjonował się rejestrowaniem wszelkich przypadkowych sytuacji, na jakie napotykał, a także zbieraniem relikwów historii.

Mimo odwołań do tradycji awangardowej omawiani tu artyści nie podzielali właściwego dla niej optymizmu i wiary w postęp. W nowoczesności fascynował ich raczej fenomen trwania pomimo znamion upadku i tragedii. Piętno destrukcji najmocniej daje o sobie znać w dziełach Zdzisława Beksińskiego. Osoby na jego fotografiach wyrażają psychiczne napięcie związane ze stanem skrzepowania czy zawieszenia w działaniu. Ich otoczenie to nie dynamiczna metropolia, ale prowincjonalne zakątki, gdzie życie płynie leniwym rytmem i rodzi wątpliwości o zawartość i celowość świata. W dziełach Jerzego Lewczyńskiego takie tematy mają często bardziej liryczny czy nawet żartobliwy wyraz. Dostrzega u ludzi praktyczne i zdroworozsądkowe podejście do życia, w którym można też znaleźć radość i nadzieję. Fotogramy Bronisława

¹⁵ Wypowiedź w wywiadzie z 1993 roku (nagranie w posiadaniu autora tekstu).



Bronisław Schlabs, *Fotogram 27/57*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna



Bronisław Schlabs, *Fotogram 11/57*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna

Schlabsa zamykają natomiast wszelkie kwestie w niekończących się przemianach struktur materii. Wydaje się, że we wszystkich tych przypadkach współczesność definiowana jest jako świat starający się przetrwać swoją własną dramatyczną historię. Wiara w optymistyczne perspektywy jest dla artystów możliwa tylko dzięki odkrywaniu ich w przeszłości. Są podstawy do tego, aby takie stanowisko już wtedy nazwać postmodernistycznym, ale raczej przy takim rozumieniu tego terminu, że stanowi on nierozzerwalny komponent szeroko rozumianego modernizmu. Dokonania omawianej trójki artystów mogą bowiem być powiązane ze zjawiskami o zróżnicowanym charakterze w kolejnych dekadach.

Bibliografia:

- Beksiński Z., *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11.
- Leśniakowska M., *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.* [w:] *Kobiety i sztuka około 1960 roku*, pod red. E. Toniak, Warszawa 2010.
- Lewandowska K., *Urszula Czartoryska jako krytyczka fotografii* [w:] *Kobiety i sztuka około 1960 roku*, pod red. E. Toniak, Warszawa 2010.
- Ligocki A., *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9.
- *Subjektive Fotografie*, Folkwang Museum, Essen 1984.

DOROTA ŁUCZAK

Wobec materii fotograficznej.

O fotogramach Bronisława Schlabsa
raz jeszcze

Udział Bronisława Schlabsa w gliwickim *Pokazie zamkniętym* w 1959 roku wydaje się jednym z najważniejszych wydarzeń dla konstruowania miejsca artysty w narracji polskiej historii fotografii. W słynnej recenzji wystawy Alfreda Ligockiego abstrakcyjne prace poznańskiego twórcy wraz z fotografiami Zdzisława Beksińskiego i Jerzego Lewczyńskiego zostały nazwane antyfotografią¹. Termin ten krytyk rozumiał jako subwersywną strategię wobec medium fotograficznego, która podważa jeden z kluczowych paradygmatów fotografii – reportażową (dokumentalną) narrację.

Oczywiście prezentację tak zwanych abstrakcyjnych fotogramów Schlabsa w 1959 roku należy umieścić w szerszym kontekście jego aktywności. Dla określenia środowiskowej pozycji tego artysty istotna stała się jego działalność w nieformalnej grupie współtworzonej z Beksińskim i Lewczyńskim oraz obecne na ówczesnej scenie artystycznej eksperymenty z szeroko rozumianą fotografią abstrakcyjną. Pierwsze powojenne doświadczenia z abstrakcją pojawiły się na *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej* (1948/1949), gdzie fotograficzne prace zaprezentowali Zbigniew Dłubak, Fortunata Obrąpalska i Leonard Sempoliński. Apogeum abstrakcyjnych eksperymentów i teoretycznych rozważań przypada jednak przede wszystkim na czas po odwilży. Od drugiej połowy lat 50. powstają abstrakcyjne prace Bożeny Michalik, Andrzeja Pawłowskiego, Marka Piaseckiego, Stefana Wojneckiego i Schlabsa. W tym czasie ten ostatni nie tylko intensywnie tworzy, ale jest również aktywnym organizatorem fotograficznych wydarzeń².

¹ A. Ligocki, *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9.

² Związany od 1953 roku z Poznańskim Towarzystwem Fotograficznym, a od 1962 roku będący członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, w 1957 roku zorganizował w Poznaniu międzynarodową wystawę *Krok w nowoczesność* (uczestniczyli w niej między innymi: L. Fischer, Z. Beksiński, J. Kosiński, J. Lewczyński, W. Plewiński). Rok później jego prace pokazane zostały na indywidualnej wystawie *Fotografia abstrakcyjna*. W 1958 roku Schlabs wystawia również z Beksińskim i Lewczyńskim w warszawskiej Galerii Sztuki Nowoczesnej, prowadzonej przez Mariana Bogusza. Infrastruktura działalności Schlabsa kształtowana była poprzez sieć zależności przekraczających lokalny kontekst. Artysta utrzymywał

Abstrakcyjne doświadczenia Schlabsa oraz innych artystów posługujących się medium fotografii stały się punktem wyjścia dla jednej z najważniejszych polskich dyskusji fotograficznych po 1945 roku. Reprodukacje prac, recenzje wystaw oraz teoretyczny namysł nad statusem fotografii abstrakcyjnej prowadzone były na łamach czasopisma „Fotografia” w latach 1958–1960 przez takich autorów jak: Lech Grabowski, Alfred Ligocki, Wojciech Kiciński, Zbigniew Dłubak i Urszula Czartoryska. Jak słusznie zauważyła Karolina Ziębińska-Lewandowska, toczony przez krytyków spór o definicję abstrakcji i możliwość jej zaistnienia w obszarze medium fotograficznego miał znacznie głębsze korzenie. Stawiane pytania dotyczyły bowiem granic fotografii, istoty fotograficznego obrazu, jego relacji z innymi mediami sztuki plastyki³. „Kryło się za tym – jak pisała badaczka – także pytanie o przyjętą strategię uprawomocniania fotografii w polu sztuki – czy będzie ona realizowana przez wyodrębnienie, różnicowanie czy też upodabnianie”⁴ względem sztuki malarzkiej. Ziębińska-Lewandowska utożsamiała abstrakcję w przywołanej dyskusji z figurą „Innego polskiej fotografii”. Jak podkreśliła, „abstrakcja była postrzegana jako zagrożenie autonomii”. Pomimo wysokiej oceny prac Schlabsa, Pia-seckiego czy Beksińskiego krytycy zmagali się z umiejscowieniem abstrakcji w polu fotografii, co w konsekwencji doprowadziło do „przytłumienia” tych doświadczeń do połowy lat 60. Ziębińska-Lewandowska konkluduje: „Szansa na przekroczenie własnej podmiotowości, którą jest spotkanie z Innym (rozumiane społecznie czy psychoanalitycznie), nie została wykorzystana przez polską fotografię artystyczną końca odwilży”⁵.

Właśnie o twórczość Schlabsa, a dokładniej o fotogramy jako przedmiotową reprezentację Innego, stawiam w niniejszym tekście pytanie. Uczynię to w świetle dokonywanych już przeze mnie analiz twórczości poznańskiego artysty. Tym razem jednak przedmiotem mojego zainteresowania staje się dosłowna, fizykalna materialność fotogramów. Materialność, która dochodzi do głosu nie wtedy, gdy analizie poddawane są wyłącznie dyskursywne konteksty, ale wtedy, gdy punktem wyjścia czynię doświadczenie badaczki, moje

kontakty z najważniejszym przedstawicielem niemieckiej fotografii subiektywnej – Ottonem Steinertem, dzięki czemu jego prace zostały wystawione na *Trzeciej Wystawie Fotografii Subiektywnej* w Kolonii (1958). Znaczące jest również zorganizowanie w Poznaniu (1959) i Gliwicach (1960) wystawy prac Aarona Siskinda. W 1960 roku – by przywołać już ostatni przykład – fotogramy artysty znalazły się na zorganizowanej przez nowojorskie Museum of Modern Art ekspozycji *Istota abstrakcji we współczesnej fotografii*.

³ K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 169.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 192.



Bogusław Schlabs, *Autoportret*, fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,7 × 36,5 cm,
fot. Z. Gajewski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary



Bogusław Schlabs, *Autoportret*, 1956, fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,7 × 36,5 cm,
fot. Z. Gajewski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary

spotkanie czy też konfrontację ze spuścizną artysty. Myślę tu o subiektywnie odczuwanej natarczywości wynikającej z wielości fotogramów, z kondensacji tych obrazów. W konsekwencji chcę powiedzieć, że status Innego w przypadku fotogramów Schlabsa wynika – w moim przekonaniu – również z dokonanego przez artystę zamachu na materialność fotografii. Mowa tu jednak nie tyle o zamachu na teoretyczną, historyczną definicję medium, rozstrzygającą klasyfikację fotografia/antyfotografia, fotografia/grafika. Istotne wydaje mi się spostrzeżenie, że stosowane przez artystę cięcia, nacinanie negatywów, zdrapywanie, wylewanie cieczy mogą być odebrane jako fizyczny, cielesny atak na materialną czystość fotografii.

Impulsem do pochylenia się nad materialnością fotogramów Schlabsa jest obecny we współczesnej humanistyce „fotomaterializm”, który wyraża wzmożone zainteresowanie badaczy tym, co materialne w obszarze fotografii. Jak pisał Geoffrey Batchen, istotna staje się próba odnalezienia „sposobu mówienia o fotografii, który może odnosić się do jej różnych właściwości, jej materialności jako medium reprezentacji”⁶. W praktyce oznacza to analizę technik wykonywania obrazów, ale także sposobów ich funkcjonowania, przetrzymywania, opisywania, przede wszystkim w obszarze pozaartystycznym etc. Badanie materii oznacza tutaj nie tyle przyglądanie się technicznym aspektom fotografii, co analizę materialnej infrastruktury wraz z jej znaczeniami. Perspektywa ta wydaje się być ważna także wtedy, gdy mowa jest o twórczości Schlabsa. Fotomaterialność – wbrew pierwotnej intencji badaczy fotograficznej materialności – może stać się również podstawą dla zdefiniowania, a przynajmniej opisanego artystycznej strategii lub zrozumienia przyczyn odrzucenia przez fotograficzne środowisko. Czym zatem jest zmaganie Schlabsa z materią i jakie jest jej znaczenie?

O fotograficznej twórczości Schlabsa z lat 50. i początku 60. pisałam już kilkakrotnie. Początek mojej pracy wyznaczało nie tyle przestudiowanie przypomnianych powyżej dyskursów, ale archiwum fotogramów Schlabsa zdeponowane w magazynie poznańskiej Galerii Piekary i Fundacji 9/11 Art Space. W publikacji *Schlabs poszukujący 1952–1957* przyglądałam się fotografiom dokumentalnym wykonywanym przez artystę przed rozpoczęciem eksperymentów z materią światłoczułą⁷. Ważne stało się wówczas dla mnie związanie twórczości Schlabsa z przedwojennymi modernistycznymi

⁶ G. Batchen, *Forget me not: Photography and Remembrance*, tł. własne, New York 2004, s. 94.

⁷ D. Łuczak, *Schlabs poszukujący. Fotografia z lat 1952–1957 / Schlabs – the Seeking One. Photography from 1952–1957* [w:] D. Łuczak, M. Wróblewska, *Schlabs poszukujący. Fotografia z lat 1952–1957 / Schlabs – the Seeking One. Photography from 1952–1957*, Poznań 2011, s. 4–34.

doświadczeniami, eksploataowaniem medium, ale przy wyraźnym podkreśleniu odejścia od awangardowego utopijnego projektu modernizacji percepcji i społeczeństwa za sprawą fotografii, co stanowiło ruch znamieny dla nowoczesnych eksperymentów w powojennej Polsce. Estetyzacja i formalizacja idiomatyczna dla praktyki poznańskiego artysty bliska była bowiem eksperymentom prowadzonym przez niemieckich fotografów subiektywnych. Przejście to opisywałam poprzez ujęcie różnicy między spojrzeniem husserlowskim i egzystencjalizmem Sartre'a. Z kolei w tekście *Fotograficzny gest (s)twórcy*, poświęconym już powstającym w latach 1957–1961 fotogramom, podjęłam problem wielopoziomowego namysłu nad abstrakcyjnym wymiarem tych prac, pytając o ich status i wewnętrzną logikę⁸. Najważniejsze ogniska tych rozważań wyznaczała ich historyczna recepcja oraz historyczny namysł nad pojęciem sztuki abstrakcyjnej, dyskutowany wówczas nie tylko w kręgu krytyków i teoretyków fotografii, ale również znamienitych filozofów i teoretyków: Mieczysława Wallisa i Stefana Morawskiego, Władysława Tatarkiewicza i Romana Ingardena. Równie istotne stało się dla mnie jednoczesne uwikłanie w relację z innymi fotochemicznymi eksperymentami oraz pokrewieństwo z malarstwem materii, przywołane zwłaszcza poprzez prace Jerzego Kujawskiego, pracującego z medium malarskim i monotypią. Przy czym kluczowe pozostawało w moim odczuciu pokazanie specyficznie rozumianej kategorii mimesis i relacji z zewnętrzną rzeczywistością, a także sam proces twórczy i wpisana weń rola przypadku. Tym samym moja droga interpretacyjna podążała za historycznymi spostrzeżeniami Urszuli Czartoryskiej, która abstrakcyjne obrazy powstające na materiale światłoczułym umieszczała w kontekście „współczesnej plastyki”⁹.

Zarysowanie tych dwóch tropów interpretacyjnych jest dla mnie o tyle istotne, że to w ich świetle czy równoległe do nich patrząc na twórczość Schlabsa raz jeszcze, dokładając niejako kolejny głos do polifonicznej, ale integralnej analizy. W tym miejscu chcę powrócić do doświadczenia towarzyszącego mi od pierwszego spotkania z tymi pracami. Myślę o kompulsywnym charakterze działania, którego ślad jest osadzony w spuściźnie Schlabsa. Owa kompulsja, obsesyjne tworzenie kolejnych kompozycji wybrzmiewa wtedy, gdy na abstrakcyjne fotogramy spojrzymy jako na całość, jeden projekt, konstytuowany z kilkuset prób, obrazów, będących konsekwencją zmagania się z materią.

⁸ D. Łuczak, *Fotograficzny gest (s)twórcy / The Photographic Gesture of the Creator* [w:] D. Łuczak, M. Szymanowicz, M. Wróblewska, *Bronisław Schlabs. Krok w nowoczesność / Bronisław Schlabs. Step into Contemporaneity*, Poznań 2012, s. 78–145.

⁹ U. Czartoryska, *Fotogramy Schlabsa* [w:] „Fotografia” 1959, nr 7.



Bogusław Schlabs, *Autoportret II*, ok. 1955,
fotografia żelatynowo-srebrowa, 30 × 40 cm,
fot. Z. Gajewski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary

Przekonanie o konieczności całościowego spojrzenia na fotogramy Schlabsa wydaje się korespondować z opowieścią Jerzego Lewczyńskiego, którą kilka lat temu usłyszałam w trakcie rozmowy z artystą. Sprawa dotyczyła przygotowań do wspomnianej już wystawy w Galerii Sztuki Nowoczesnej Mariana Bogusza. Schlabs miał uparcie odmawiać zmniejszenia liczby prac przygotowanych na ekspozycję, pomimo iż przemawiały za tym warunki przestrzenne oraz objętość zestawów Lewczyńskiego i Beksińskiego. Wydaje się jednak, że to nie wybujałe ego nie pozwalało Schlabsowi na podjęcie oczekiwanej decyzji, a przynajmniej nie tylko. Wszak to właśnie wielość fotogramów ujawnia dopiero swoistą obsesję materii.

Ponad dwieście fotogramów, nierzadko bardzo podobnych do siebie, wydawało się być efektem jakichś gorączkowych poszukiwań, walki toczonej z nieznanym wrogiem. To poczucie wzmagала analiza samych prac: czasami różniących się jedynie detalem, jak gdyby były śladem nie tyle racjonalnej pracy nad kompozycją, ale szaleńczego poszukiwania. Istotny pozostaje jednak sam proces tworzenia fotogramów, które różniły się od techniki tradycyjnie definiowanej jako fotogram (naświetlanie przedmiotów na papierze światłoczułym, bez użycia kamery). Schlabs działał na negatywach (pozyskiwanych w procesie fotogramu) – rysował na nich, zdrapywał nożykiem lub igłą, rozlewał tusz, nagrzewał klisze, moczył w gorącej wodzie czy przyklejał ścinki innych filmów¹⁰. Tak uzyskane rezultaty na negatywie powiększał na papierze światłoczułym. Ostatecznie działał także na folii celuloidowej, a nawet płytach szklanych, malując kompozycje, co w sposób bezpośredni przypomina już technikę heliografiki Karola Hillera. Powyższy, nieco sugestywny opis nie ma na celu budowania typowego dla modernizmu mitu procesu twórczego czy zaangażowanego weń artysty. Istotne jest dla mnie ukazanie działania wobec materii fotograficznej, które zyskuje status subwersywnego aktu, niemożliwego do zaakceptowania w reportażu i fotografii czystej. Co więcej, w moim przekonaniu w działaniach i eksperymentach Schlabsa widzieć należy – uświadomiony bądź nieświadomiony przez autora – akt destrukcji.

Twórczość poznańskiego artysty wyznaczała radykalnie inne podejście do materii fotograficznej niż to, które dominowało w praktyce i dyskursie fotograficznym. Przywołany już reportaż, utożsamiany w drugiej połowie lat 50. z „autentyzmem”, „prawdą obrazu” i „rangą zarejestrowanego momentu”¹¹, musiał zasadzać się na deklarowanym braku ingerencji w tworzywo

¹⁰ J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.* [w:] *Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2005, s. 13 (kat. wyst.).

¹¹ K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością...*, dz. cyt., s. 114.

negatywu. Dłubak pisał o reportażu jako jednym z gatunków fotografii czystej, nawiązując tym samym do pojęcia obecnego w zachodnim dyskursie już od drugiej dekady XX wieku. Fotografii czystej, czyli otwartej na metaforyczne i wieloznaczne odczytania, a nawet na uchwycenie tego, co uniwersalne, jednak wyłącznie poprzez prace z optycznymi instrumentami i przy wyjątkowej dbałości o odbitkę. W tym kontekście warto podkreślić znaczącą różnicę pomiędzy fotograficznymi abstrakcjami Dłubaka, które bliższe były naukowemu postępowaniu i kształtowaniu obrazu poprzez czysto fotograficzne narzędzia, a radykalnym działaniem Schlabsa, polegającym na niszczeniu materii fotograficznej. Najbliższe podobieństwo pojawia się natomiast w zestawieniu z miniaturami Marka Piaseckiego, które w tekście *Materialność obiektu fotograficznego* przedstawiałam jako tematyzujące i wykorzystujące materialność fotochemicznych materiałów i ich przedmiotowość¹². Przy czym celem tej interpretacji była nie tyle klasyfikacja według podziału fotografia/malarstwo, co raczej osłabienie znaczeniowej mocy owego podziału na rzecz rozstrzygnięć skoncentrowanych na odbiorze samych obiektów.

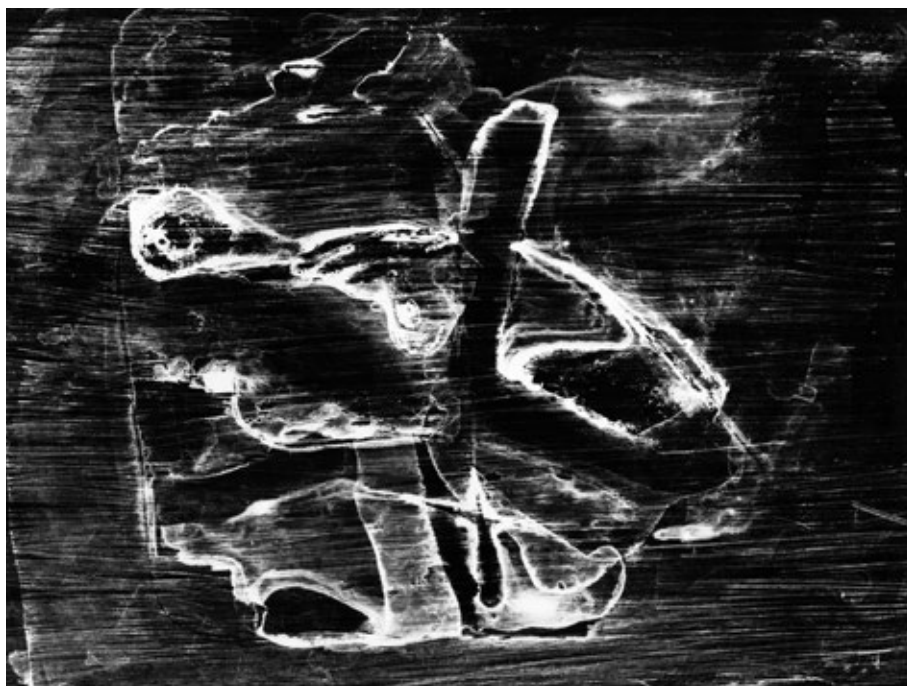
Subwersywny akt obrazowy w twórczości Schlabsa, oparty na działaniu przeciwko materii fotochemicznej, przeciwko jej fetysyzacji w „czystej” postaci, zyskuje na wyrazistości, gdy obok reportażu przywołamy również tradycję bułhakowską, nadal niezwykle istotną po wojnie. Co równie ważne, we wspomnianej dyskusji na temat abstrakcji w fotografii tacy krytycy jak Lech Grabowski, Alfred Ligocki czy podążający za myślą tego ostatniego Leonard Sempoliński proponowali zredefiniowanie bułhakowskiego pojęcia „fotografika” jako kategorii ahistorycznej i uniwersalnej, która miała opisywać praktyki fotograficzne pozostające w bezpośrednim związku z innymi sztukami plastycznymi. Grabowski ujmował tę relację jako naśladownictwo malarstwa abstrakcyjnego, analogiczne do naśladownictwa impresjonizmu w praktykach piktorialistów¹³. Z kolei Ligocki i Sempoliński podkreślali wspólnotę problematyki kryteriów oceny, którą praktyki fotograficzne dzieliły z malarstwem. Tym samym fotografika miałaby zostać odróżniona od fotografii artystycznej¹⁴. W pewnym sensie pokłosie tego podziału odnajdujemy również u Dłubaka, który proponował termin fotografia graficzna¹⁵.

¹² D. Łuczak, *Materialność obrazu fotograficznego / Materiality of the Photographic Object* [w:] D. Błaszczuk, D. Łuczak, M. Smolińska, *Marek Piasecki: with Care*, Poznań 2017, s. 47–77.

¹³ K. Ziębińska-Lewandowska, dz. cyt., s. 184; L. Grabowski, *Od malarstwa do reportażu* [w:] „Fotografia” 1958, nr 8.

¹⁴ K. Ziębińska-Lewandowska, dz. cyt., s. 186–188.

¹⁵ Ibidem, s. 189–192.



Bronisław Schlabs, *Fotogram 7/60*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna



Bronisław Schlabs, *Fotogram 84/58*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna



Bronisław Schlabs, *Fotogram K3/58*, 1957,
odbitka żelatynowo-srebrowa, wł. prywatna

Sprawę komplikuje jednak fakt, że równoległe do abstrakcyjnych obrazów światłoczułych na scenie fotograficznej obecny jest również postpiktorializm czy – jak trafnie proponuje Adam Mazur – postfotografika¹⁶. Choć za spoiwo tych dwóch praktyk uznać możemy rolę „gestu plastycznego” i pokrewieństwo z malarstwem, to jednak istotna pozostaje pewna różnica. Piktorialiści wykorzystujący tak zwane techniki szlachetne dla uzyskania rozmycia bliskiego widzialności malarskiej reprezentowali postawę pełną pietyzmu wobec materialności odbitki fotograficznej. Fascynacja technikami szlachetnymi stosowanymi przez piktorialistów wiązała się z czasochłonną pracą nad odbitką¹⁷. Jak pisał Marian Dederko: „Nikt nie może sobie wyobrazić tych zachwyków i tej emocji, jaką przeżywa gumista czy bromoleista w czasie roboty. Jak z kamienia pod ciosami dłuta rzeźbiarza wyłaniają się z wolna żywe kształty zakłętego w nim posągu, tak tutaj warstwa po warstwie występują nowe efekty, nowe szczegóły i nowe drogi, któremi artysta dąży”¹⁸. Oczywiście tak opisywana rola technik szlachetnych stawała się jednym z elementów budujących neoromantyczny mit artysty-demiurga¹⁹, który być może nie jest tak bardzo odległy od postaci Schlabsa. Interesująca mnie różnica zasadza się jednak na konfrontacji technik fotograficznych, które tworzą wyjątkową jakość i status odbitki fotograficznej i – co pokazuje wypowiedź Dederki – są użyte jako narzędzie konstytutywne, ze swoistą destrukcją materii w twórczości poznańskiego artysty, tworzeniem poprzez niszczenie, odrzuceniem kultu fotograficznego materiału i jego bezwstydnym wykorzystaniem. Reasumując, radykalność działalności Schlabsa leży w moim przekonaniu (między innymi) w dokonanym zamachu na nietykalność fotograficznej materii, na zniesieniu jej fetyszycacji i podporządkowaniu założeniom, które nie wyrastają z fotograficznych problemów. Paradoksalnie jednak powiedzieć można również o ujawnianiu się w akcie destrukcji swoistej fetyszycacji, która jest realizowana poprzez testowanie materii na poziomie chemicznym i fizycznym.

Mówiąc o zmaganiu z materią jako subwersywnym akcie wobec fotografii, a właściwie należałoby powiedzieć – wobec materii fotograficznej, powrócę do kompulsji, za pomocą której opisałam doświadczenie wpisane

¹⁶ A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, s. 341. Znamiennym przykładem, przywołanym przez Mazura, pozostaje chociażby album *Fotografika* wydany w 1960 roku przez Edwarda Hartwiga.

¹⁷ Ibidem, s. 315.

¹⁸ M. Dederko, *Brom w ofensywie* [w:] „Fotograf Polski” 1931, nr 3, s. 7, za: A. Mazur, *Historie fotografii...*, dz. cyt., s. 315.

¹⁹ M. Szymanowicz, *Topografia sukcesu* [w:] „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 75–128, zwłaszcza s. 77; patrz także: A. Mazur, *Historie fotografii...*, dz. cyt., s. 316.

w abstrakcyjny projekt Schlabsa. W generalnym ujęciu kompulsja oznacza niedający się opanować, natrętny wewnętrzny przymus prowokujący wykonywanie określonej czynności, zachowania, najczęściej powtarzanego. U podstaw teorii zachowania kompulsywnego leży dyskurs psychoanalizy. Zygmunta Freuda obsesyjno-kompulsywne działania wiązał między innymi z zasadą przyjemności rządzącą niedojrzałym zachowaniem, typowym dla dziecka²⁰. Jeżeli zasada przyjemności nie zostanie zintegrowana z zasadą realności – świadomością realności świata zewnętrznego – pisał psychoanalityk, to w konsekwencji pojawiają się kompulsywne zachowania. Innymi słowy, kompulsja jest ucieleśnieniem niezgody na obowiązujące zasady, niezgody wyrastającej z dziecięcej naiwności. Jeśli traktować tekst Freuda jako źródło o charakterze kulturowym, które pozwala zdefiniować kategorię kompulsji jako irracjonalną walkę z tym, co systemowo, zewnętrznie narzucone, kompulsywne zmaganie z materią w twórczości Schlabsa oznaczałoby niezgodę na wypracowane programy fotografii w polu sztuki, na bezwarunkowy kult odbitki fotograficznej – zarówno w postaci postfotografiki, jak i fotografii czystej czy w węższym ujęciu reportażowej. Co więcej, jeżeli kompulsję powiążemy z doświadczeniem dziecięcym, jak już powiedziałam, zasadzającym się na naiwności, to dostrzec możemy w nim właśnie szansę na zerwanie z tym, co obowiązujące, i swoiste odrodzenie. O dziecięcym doświadczeniu jako możliwości wyswobodzenia z systemu wiedzy, rozumu i społecznej tresury pisał Theodor Adorno w eseju poświęconym surrealizmowi (1956)²¹. Walter Benjamin w doświadczeniu życia, kultury, rzeczywistości czy języka przez dziecko widział możliwość wymazania śladów historii. Jak pisała Beata Frydryczak w analizie dziecięcego doświadczenia w tekstach Benjamina i Fryderyka Nietzschego: „[...] dziecko jest w stanie każdą sytuację, każdy przedmiot i każdy impuls przeobrazić w coś zupełnie innego, uwolnić nowe znaczenie”²². Nietzsche w metaforze dziecka widział możliwość „odnowy starego świata”, stojącej u podstaw nowoczesności. Dziecięce doświadczenie zyskało na znaczeniu w wielkim programie modernizacji świata, na drogę którego Schlabs poniekąd chciał wkroczyć. Przy czym odnowa oznaczała w tym przypadku wyzwolenie z narzuconego przez władzę programu socrealizmu i odzyskanie wolności aktu twórczego w podwilżowej Polsce Ludowej. Jednakże zachowania kompulsywne, które otwierają obszar wymykający się społecznej kontroli,

²⁰ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 29–33.

²¹ T.W. Adorno, *Looking Back on Surrealism* [w:] M.A. Caws, *Surrealism*, London 2004, s. 230–231.

²² B. Frydryczak, *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche* [w:] „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 243.

wiążą się również z przymusem, udręką i *de facto* z ograniczeniem podmiotu. Nie można przemilczeć spostrzeżenia, że Schlabs zmagając się z materia, stał się jej niewolnikiem i zbliżał się niebezpiecznie do formalizmu jako celu samego w sobie, nie tyle osadzonego w politycznych realiach, co realizowanego w autonomicznym obszarze sztuki.

Bibliografia:

- Adorno T.W., *Looking Back on Surrealism* [w:] M.A. Caws, *Surrealism*, London 2004.
- Batchen G., *Forget me not: Photography and Remembrance*, tł. własne, New York 2004.
- Czartoryska U., *Fotogramy Schlabsa* [w:] „Fotografia” 1959, nr 7.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, tł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975.
- Frydryczak B., *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche* [w:] „Nowa Krytyka” 2003, nr 15.
- Grabowski L., *Od malarstwa do reportażu* [w:] „Fotografia” 1958, nr 8.
- Kordjak-Piotrowska J., *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.* [w:] *Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2005 (kat. wyst.).
- Ligocki A., *Antyfotografia* [w:] „Fotografia” 1959, nr 9.
- Łuczak D., *Fotograficzny gest (s)twórcy / The Photographic Gesture of the Creator* [w:] *Bronisław Schlabs. Krok w nowoczesność / Bronisław Schlabs. Step into Contemporaneity*, Poznań 2012.
- Łuczak D., *Materialność obrazu fotograficznego / Materiality of the Photographic Object* [w:] *Marek Piasecki with care*, Poznań 2017.
- Łuczak D., *Schlabs poszukujący. Fotografia z lat 1952–1957 / Schlabs – the Seeking One. Photography from 1952–1957* [w:] D. Łuczak, M. Wróblewska, *Schlabs poszukujący. Fotografia z lat 1952–1957 / Schlabs – the Seeking One. Photography from 1952–1957*, Poznań 2011.
- Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009.
- Szymanowicz M., *Topografia sukcesu* [w:] „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 75–128.
- Ziębińska-Lewandowska K., *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014.

Indeks osób

Indeks nie dotyczy bibliografii oraz nazwisk tłumaczy

A

Abakanowicz Magdalena 77
Adams Ansel 64
Adamski Antoni 62
Adorno Theodor Ludwig
Wiesengrund 13, 145, 186
Aszyk Karolina 12
Atget Jean-Eugène-Auguste 44

B

Baker Simon 140
Baldessari John 51
Banach Wiesław 9, 19, 28,
59–62, 64, 66, 69–71, 75
Barthes Roland 48, 120
Batchen Geoffrey 178
Bauhaus (szkoła artystyczna) 7,
48, 76
Bauman Zygmunt 54
Bayer Herbert 161
Bazin André 135
Bazyłko Piotr 115
Becher Bernd 42, 44, 51
Becher Hilla 42, 44, 51
Bednarski Adam 19
Beksiński Zdzisław 7–10, 13, 14,
16, 17, 19–36, 39–55, 59–77,
81–84, 86–89, 143, 144, 146,
148–151, 154, 158, 161, 162,
164–170, 175, 176, 181
Bellmer Hans 76
Benjamin 134
Benjamin Walter 13, 134, 135,
140, 186
Bense Max 96, 98

Bertillon Alphonse 50
Białostocki Jan 24
Błotnicka-Mazur Elżbieta 71
Bogucki Janusz 14, 152, 162
Bogusz Marian 175, 181
Boltanski Christian 50, 113
Borowczyk Walerian 44
Brandt Bill 72
Brassaï (właśc. Gyula Halász) 50
Brasse Wilhelm 46
Braudel Fernand 131, 132
Braunstein Maria 139
Brener Liber 138
Breton André 50
Brzeska Henrietta 74
Brzeski Janusz Maria 40
Brzozowski Andrzej 137
Buber Martin 13, 145
Buchloh Benjamin 133
Bułhak Jan 68
Burden Chris 42
Burgin Victor 50, 51
Busza Jerzy 12, 119, 120
Butor Michel 42, 75

C

Cadava Eduardo 138, 140
Cartier-Bresson Henri 72
Catherineau Roger 55
Caws Mary Ann 186
Cayrol Jean 137
Charlesworth Sarah 51
Chevrier Jean-François 104, 137
Chomiszczak Tomasz 19, 20, 21,
24, 28, 35

Cichowicz Stanisław 103
Czartoryska Urszula 39, 60–62,
74, 89, 152, 162, 176, 179
Czerniak Stanisław 54
Czopik Jan 24

D

Dalí Salvador 48, 50
Dąbrowski Michał 113
Dederko Marian 185
Devětsil (grupa) 10, 92
Didi-Huberman Georges 122,
139
Dłubak Zbigniew 74, 100, 157,
162, 175, 176, 182
Dmochowski Piotr 8, 19, 34, 51,
52, 53
Doisneau Robert 72
Droste Magdalena 48
Drzał-Sierocka Aleksandra 68
Duchamp Marcel 44
Duńczyk Anna 139
Durand Régis 132
Dziadek Adam 34
Dziamski Grzegorz 50, 51, 99

E

Eile Marian 67
Einstein Carl 132
Eisenstein Siergiej 44, 45
Eliade Mircea 119

F

Facchetti Paul 72
Fajziberg 122

- Feininger T. Lux 76
 Feist Werner David 48
 Fijolek Magdalena 19
 Fischer Leopold 175
 Foote Nancy 42, 44
 Forstner Dorothea 104, 107, 110
 Freud Zygmunt 186
 Friedlander Lee 44
 Fromm Erich 120, 145
 Frydryczak Beata 186
- G**
 Gadamska-Serafin Renata 20
 Garztecki Juliusz 59
 Gaudi Antonio 50
 Gelpke André 74
 Geremek Bronisław 132
 Gielarowski Andrzej 145
 Gilewski Wojciech 104
 Ginzburg Carlo 136
 Gmurek Jerzy 66
 Goethe Johann Wolfgang von 113, 119
 Gogh Vincent van 70
 Gołaszewska Maria 29
 Gomringer Eugen 96, 98
 Grabowski Lech 62, 162, 176, 182
 Graham Dan 51
 Grünewald Matthias (właśc. Mathis Gothard-Neithard) 94
 Gumkowski Janusz 138
- H**
 Hak Elżbieta 8, 16
 Halász Gyula zob. Brassai
 Hardy Bert 72
 Hartwig Edward 67, 185
 Hartwig Julia 128
 Hasior Władysław 115
 Hausmann Raoul 161
 Heartfield John (właśc. Helmut Herzfeld) 94
 Helman Alicja 44
 Henry Michel 145
 Hering Jean 110
 Hiller Karol 181
 Hollier Denis 13, 132
- Holzer Jenny 50
 Horkheimer Max 13, 145
 Hornowska Ewa 72
 Hoving Kristen A. 76
 Hugnet Georges 50
 Husserl Edmund 145
- I**
 Ingarden Roman 179
- J**
 Janczyk Marek 13, 17, 108
 Janik Piotr 72, 161
 Jaremowicz Janusz 25, 26
 Jaworski Stanisław 20, 21, 22
 Jurecki Krzysztof 12, 39, 72, 103, 104, 110, 114, 115, 131, 136, 146
- K**
 Kafka Franz 61
 Kałużny Jerzy 135
 Kania Ireneusz 134
 Kasprzak Ewa 60
 Kiciński Wojciech 162, 176
 Kobylińska-Bunsch Weronika 9, 17, 66, 71
 Kolář Jiří 10, 92, 94
 Komorowski Patrick 68
 Konwicki Tadeusz 128
 Kopalinski Władysław 25, 30
 Koprysz Tomasz 81
 Kordjak-Piotrowska Joanna 66, 71, 181
 Kosiński Jerzy 175
 Kossakowski Eustachy 138
 Kosslyn Stephen M. 83, 89
 Kostelanetz Richard 45
 Kościuczuk Krzysztof 104
 Kotula Adam 14
 Kowalczyk Izabella 66, 67
 Krajewski Kazimierz 31
 Krakowski Piotr 14
 Krasieński Zygmunt 81
 Krauss Rosalind E. 152
 Krawczyk Grzegorz 7, 8, 9
 Kremer Aleksandra 96
 Krenz Kurt 48
 Kruger Barbara 50, 51
- Krzywobłocki Aleksander 68
 Kujawski Jerzy 179
 Kuleszow Lew 44
 Kurowicki Jan 152
 Kuś Henryk 10, 12, 16
- L**
 Lacan Jacques 50
 Lam Andrzej 113
 Lameński Lechosław 71
 Lechowicz Lech 50
 Léger Joseph Fernand Henri 68
 Leighton Patricia D. 71
 Lenart Mirosław 25
 Lenica Jan 44
 Leśniak Andrzej 76
 Leśniakowska Marta 158
 Levinas Emmanuel 145, 154
 Levine Sherrie 51
 Lewandowska Janina 84
 Lewandowska Karolina (właśc. Ziębińska-Lewandowska Karolina) 16, 162, 176, 181, 182
 Lewandowski Rafał 68, 71, 132, 139
 Lewczyński Jerzy 7–14, 16, 17, 22, 39, 41, 42, 46, 48, 50, 54, 63, 71, 72, 74–76, 81–85, 87, 89, 91–100, 103–110, 113–128, 131–140, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 153, 154, 158–163, 165, 166, 169, 170, 175, 181
 Ligocki Alfred 42, 62, 75, 76, 89, 128, 152, 162, 175, 176, 182
 Lipszyc Adam 135
 Lissitzky El (właśc. Lazar Markovich Lissitzky) 76
 Longo Robert 51
 Ludwiński Jerzy 10, 99
 Lyotard Jean-François 40
- Ł**
 Łagocki Zbigniew 74, 158
 Łódź Kaliska (grupa) 12
 Łubowicz Elżbieta 10, 17
 Łuczak Dorota 14, 17, 150, 178, 179, 182

Łukasiewicz Małgorzata 138
 Łukowski Feliks 136
 Łużyńska Jadwiga Anna 60

M

Macků Michal 64
 Magala Sławomir 63
 Majewski Janusz 137
 Malewicz Kazimierz 41
 Man Ray (właśc. Emmanuel Radnitzky) 9, 68, 72, 76, 77, 161
 Masiewicz Krzysztof 115
 Mazur Adam 12, 13, 16, 71, 133, 185
 Mazur-Fedak Jolanta 20
 Mazur Piotr Stanisław 151
 Messenger Annette 50
 Michajłow Borys 12, 114
 Michałek Bolesław 135
 Michaud Philippe-Alain 133
 Miller G. Wayne 83
 Mitchell William John Thomas 76
 Modelski Łukasz 63, 68
 Moholy-Nagy László 40, 45, 72, 104, 161
 Mondrian Piet 41
 Moore Henry 8
 Morawski Stefan 179
 Morek Jan 68
 Mościcki Paweł 132
 Munk Andrzej 137
 Mutermilch Marcin 104

N

Natalia LL (właśc. Natalia Lach-Lachowicz) 100
 Nebreda David 63
 Neugebauer Jerzy 67
 Nietzsche Fryderyk 41, 186
 Norwid Cyprian Kamil 81
 Nowaczyk Włodzimierz 70
 Nowakowski Wojciech 19
 Nowak Waclaw 158
 Nowicki Wojciech 12, 76, 115, 116

O

Ochab Maryna (właśc. Maria Danuta Ochab) 103
 Ors (pseudonim) 28
 Orzechowska Barbara 26
 Ostaszewski Jacek 44

P

Pawłowski Andrzej 16, 175
 Piasecki Marek 8, 16, 55, 82, 175, 176, 182
 Picasso Pablo 9
 Plewiński Wojciech 63, 67, 68, 158, 175
 Poe Edgar Allan 8
 Polit Paweł 99
 Popa Vasko 107, 108
 Prince Richard 50, 51, 114
 Przybyszewski Stanisław 41
 Ptak Olga 9, 63, 81
 Pudowkin Wsiewołod 44, 45, 54

R

Rauschenberg Robert 42
 Renard Delphine 50
 Resnais Alain 136, 137
 Richter Gerhard 119
 Ricoeur Paul 103, 110
 Ringelblum Emanuel 119, 139, 140
 Robakowski Józef 137
 Robbe-Grillet Alain 42, 75
 Rogóż Dominik 154
 Rolke Tadeusz 67
 Rosenzweig Franz 145
 Rosler Martha 50
 Roszko Janusz 60
 Rouillé André 50, 150, 154
 Różycki Andrzej 12, 103
 Ruscha Ed 42
 Rutkowski Adam 138
 Rydet Zofia 10, 103
 Rypson Piotr 98

S

Samaras Lucas 42
 Sarraute Nathalie 42, 75

Sartre Jean-Paul Charles Aymard 179
 Schlabs Bronisław 7, 9, 13–17, 39–42, 44, 54, 71, 72, 74, 75, 88, 131, 143, 144, 146, 149, 150, 152, 154, 158, 161, 162, 166, 171–173, 175–187
 Schlögel Karl 135
 Sebald Winfried Georg 138
 Sekula Allan 125
 Sempoliński Leonard 175, 182
 Sherman Cindy 50, 51
 Siegelau Seth 42
 Siegel Steffen 74
 Siemiński Waldemar 75
 Siskind Aaron 176
 Skoczek Anna 31
 Skrzeczkowski Mateusz 68
 Sławiński Janusz 92, 96, 98
 Smithson Robert 42
 Smolińska Marta 182
 Snow Michael 50
 Sobota Adam 12, 14, 17, 39, 42, 46, 71, 88, 89, 91, 95, 116, 126, 127, 143
 Sontag Susan 62, 63
 Soulages François 155
 Stafiej Anna 67
 Stalin Józef 157
 Stanisławski Ryszard 7
 Steichen Edward 14, 144, 161
 Steinert Otto 9, 14, 55, 71, 72, 74, 75, 113, 150, 158, 161, 166, 170, 176
 Stiegler Bernd 104
 Stieglitz Alfred 44
 Strożek Przemysław 76
 Struk Janina 122, 125, 126, 133
 Strzemiński Władysław 41
 Symonides z Keos 32
 Szahaj Andrzej 54
 Szarkowski John 44
 Szerszeń Tomasz 12, 13, 17, 132
 Szestow Lew 13, 145
 Szmulewski Dawid 122
 Szomko Dorota 60
 Szyjkowska-Piotrowska Anna 68
 Szymanowicz Maciej 179, 185

Ś

Śnieciński Marek 114
 Świerczewska Krystyna 29

T

Taborska Agnieszka 50
 Taranienko Zbigniew 62
 Tatariewicz Władysław 179
 Teige Karel 92
 Themerson Stefan 45
 Tichý Miroslav 114
 Tiedemann Rolf 140
 Timoszenko Siemion 44
 Tobis Andrzej 115
 Toniak Ewa 158
 Treppa Zbigniew 12
 Turkowski Tadeusz 19

U

Urbanowicz Andrzej 55, 81, 82

W

Wallis Mieczysław 179
 Wańczowski Marian 25
 Warburg Aby 133, 139
 Warhol Andy 42, 60
 Wein Adam 138
 Wesołowski Jacek 96
 White Minor 104
 Wiertow Dziga 40, 44,
 45
 Wirpsza Witold 96
 Wiśłowska Maria 45
 Witkin Joel-Peter 63
 Wittgenstein Ludwig 40
 Wołkowicz Adam 135
 Woś Stanisław 12
 Woźniakiewicz Piotr 99
 Wójcik Paweł 59
 Wróblewska Magdalena 178,
 179

Wróblewski Andrzej 66, 69
 Wysłouch Seweryna 24, 25

Z

Zagrodzka Anna 74
 Zaremba Łukasz 77
 Zeller Manfred 76
 Ziarnik Jerzy 137
 Zieliński Piotr 61
 Ziębińska-Lewandowska
 Karolina zob. Lewandowska
 Karolina
 Zjeżdżałka Ireneusz (Eryk) 12,
 103, 115, 131, 146

Fotografia czy antyfotografia?

Materiały z sympozjum naukowego 18 i 19 czerwca 2019 roku,
zorganizowanego przez Muzeum w Gliwicach

Redakcja

Krzysztof Jurecki

Redakcja językowa i korekta

Anna Zygmantowska

Projekt graficzny i skład

Bogusław Nikonowicz
nikostudio.pl

Redaktor dziękuję:

Piotrowi Dmochowskiemu,
Grzegorzowi Krawczykowi, Ewelinie
Lasocie, Cezaremu Pieczyńskiemu,
Annie Piontek, Jarosławowi Serafinowi

Copyright fot the edition
by Muzeum w Gliwicach, 2020

Wydanie pierwsze

Nakład: 300 egz.

ISBN 978-83-958939-0-2

Wydawca:

Muzeum w Gliwicach
Dyrektor Grzegorz Krawczyk
ul. Dolnych Wałów 8a, 44-100 Gliwice
www.muzeum.gliwice.pl

Druk i oprawa:

xxxxxxx
xxxxxx



czytelnia sztuki

www.czytelniasztyki.pl

Seria • Czytelnia Sztuki
www.czytelniasztyki.pl

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej publikacji nie może być kopiowana lub przetwarzana w jakiegokolwiek formie i w jakiegokolwiek sposób, elektronicznie bądź mechanicznie, włączając fotokopie, nagrywanie lub inne nośniki informacji i bazy danych, bez uprzedniej pisemnej zgody autora i wydawcy.

Fotografie na okładce:

Przód: Zdzisław Beksiński, *Bez tytułu*, 1958, skan z negatywu wykonany w latach 2005–2006, archiwum Zdzisława Beksińskiego, kolekcja Muzeum Historycznego w Sanoku

Tył: Jerzy Lewczyński, Z cyklu *Foto-teatr*, 1959, fotografia żelatynowo-srebrowa, 30 × 40 cm, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Skrzydełko: Bogusław Schlabs, *Autoportret II*, ok. 1955, fotografia żelatynowo-srebrowa, 30 × 40 cm, fot. Z. Gajewski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary