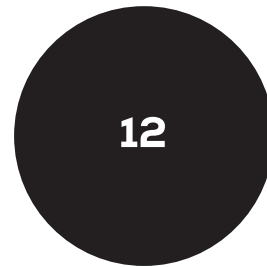




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Gest autobiograficzny. Okrutny teatr fotografii Zdzisława Beksińskiego

autor:

Klaudia Węgrzyn

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/326/699/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Klaudia Węgrzyn

Gest autobiograficzny. Okrutny teatr fotografii Zdzisława Beksińskiego

Jaki obraz pochodzący z głębi wieków (czy nawet dziś z „bebechów” artysty) nie jest wołaniem o pomoc? Obraz taki chce zaczarować świat nie dla przyjemności, lecz żeby się od niego uwolnić. To, co dziś wydaje nam się kaprysem czy pustą fantazją, było kiedyś udręką i błaganiem¹.

Zanim Zdzisław Beksiński zajął się przede wszystkim malarstwem, eksperymentował z innymi formami wizualnej i narracyjnej ekspresji. Szczególnie pociągała go kinematografia, jednak pod wpływem ojca wybrał studia inżynierskie. Mimo to starał się zostać w kontakcie z ekspresyjną formą swojej osobowości – jeszcze będąc studentem krakowskiej Politechniki kupił aparat fotograficzny. Oprócz fotografii tworzył w owym czasie szkice i obrazy abstrakcyjne, pierwsze reliefy, rzeźby, monotypie i heliotypie, a także pisał teksty literackie. Wiesław Banach sugeruje, że zarówno fotografie, jak teksty literackie artysty można potraktować jako „kryptoscenariusze”: quasi-formy, substytut niezrealizowanych filmów. Proces twórczy Beksińskiego to ciągle ponawiana próba auto-dekonstrukcji, prze-pisania, (z)niszczenia, podobna do tego, o czym tak często pisał Roland Barthes:

Aby z n i s z c z y ć, trzeba o d s k o c z y ć. Ale odskoczyć gdzie? Do jakiego języka? W jakie miejsce dobrej świadomości albo złej wiary? Tymczasem rozkładając, godzę się na towarzyszenie temu rozkładowi, na stopniowy rozkład samego siebie².

Paralela Barthes-Beksiński opiera się na obopólnej fascynacji aktem ustanawiania i opisywania podmiotowości. Słynny esej francuskiego filozofa *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (1980) stanowi próbę ustanowienia nie tylko teorii fotografii, ale jest zapisem jednostkowego doświadczenia prowokowanego i zapośredniczonego przez fotografię. Rozpad materii artystycznej powiązany jest z procesem rozkładu samego podmiotu twórczego. Rozpuszcza on swoją substancjalność w akcie

tworzenia, jego ciało przesyca dzieło i w nim zostaje zakodowane oraz poddane wiwisekcji. Stanowi to próbę oddalenia się od materii czy oddania się materii? Tak jak tworzenie obrazów fotograficznych dla Beksińskiego będzie aktem ustanowienia podmiotowości, tak dla Barthes'a odczytywanie fotografii przez pryzmat intymnych doświadczeń będzie stanowiło o jego jestestwie.

Dominującym językiem wypowiedzi obrazowej, chwilowo powstrzymywanym przez studia oraz pracę, staje się dla Beksińskiego fotografia, a „foto-grafia to w dosłownym znaczeniu światło-pismo, sztuka, w której światło stworzyło własną metaforę”³. Pierwsze zarejestrowane przez niego kadry to klasyczne scenki rodzajowe: postać żony w otoczeniu przyrody, sylwetki rodziców, ogród, krajobraz Tatr⁴. W 1958 roku Beksiński na łamach „Fotografii” ogłosi kryzys fotografii i stwierdzi z całą stanowczością „czas już na wyciągnięcie wniosków, na zestawienie poszczególnych wizerunków, na stworzenie interpretacji świata i pełnowartościowej sztuki fotograficznej”⁵. Wraz z upływem czasu i coraz większą wprawą Beksiński sięgnie po bardziej wyrafinowane portrety. Przedstawienia żony z konwencjonalnych ujęć „¾” przeobrażają się w coraz bardziej intymne zbliżenia, twarz wypełnia cały kadr. Podobnie fotografuje matkę i samego siebie. Zdjęcia te ponownie przywodzą na myśl słowa Barthes'a:

Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. (...) Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, którą dzielę z tym lub z tą, która była fotografowana⁶.

Metaforę cielesnego doświadczenia fotografowania, bezpośrednio związaną ze strachem, najlepiej oddaje przykład Honoré de Balzaca – pisarz twierdząc, że każde ciało w przyrodzie składa się z niekończącej ilości warstw i powłok, przekonany był, że moment robienia zdjęcia równoznaczny jest ze ściąganiem naskórka z ciała i zachowaniem go⁷.

„Słowo «film» oznacza «skórę» i pochodzi od anglosaskiego słowa «felmen», będącego określeniem kozucha na ugotowanym mleku”⁸. „Zdjęcie”, szczególnie w języku polskim, nabiera zatem dwuznaczności: zdjęcie jako fotografia; oraz zdjęcie jako czynność, w tym wypadku: zdjęcie skóry z człowieka. Fotografowanie jawi się

zatem w tym świetle jako oskórowanie, zdjęcie warstwy rzeczywistości, odsłonięcie „mięsa”. Jednymi z pierwszych odczuć związanymi z duchem czasu, powiązanych z fotografowaniem, było powszechne przekonanie, że aparat zjada duszę⁹. Tworzenie fotograficznego wizerunku było raczej procesem (przyrównywanym do mumifikowania¹⁰), inscenizacją niż nowoczesnym i kilkusekundowym błysnięciem w celu pochwycenia obrazu.

Jeśli pisma Barthes'a mogą oddać coś z dynamiki twórczej podmiotowości Beksińskiego, to do pism Susan Sontag warto zwrócić się, by odkryć proces działania jego fotografii:

Surrealizm kryje się w samym sercu fotograficznych przedsięwzięć, w samym stworzeniu świata-duplikatu, rzeczywistości drugiego stopnia, węższej, ale bardziej dramatycznej niż ta, którą postrzegamy gołym okiem¹¹.

„Duplikaty” Beksińskiego stanowią materiał dowodowy świadczący o jego indywidualnych formach osvajania natury (jak też wpisanych w nią piękna i brzydoty) i kultury, a przede wszystkim doświadczeń, lęków i fantazji (jak chociażby związanych ze śmiercią). Fotografie te dotyczą przemocy widzialności i wizualności; dokumentują i inscenizują; stanowią kolejne odłony (prze)życia i przeżywania wśród innych ciał i ich perypetii. Jako obiekty wytwarzały one znaczący ładunek afektywny – po śmierci matki, a później żony Beksiński odnotowywał dziwne sytuacje, w które zaangażowane były fotografie znajdujące się w ramkach na półce: w tajemniczy sposób zmieniały swoje miejsce lub spadały, stanowiły komentarz do podejmowanych przez artystę decyzji i wyborów¹².

Autoportret vs autobiografia

W 2015 roku minęła dekada od śmierci Beksińskiego; to jego biografia, bardziej niż twórczość, budzi w ostatnich latach zainteresowanie. W 2005 roku wydano zbiór korespondencji mailowej pomiędzy Beksińskim a Lilianą Śnieg-Czaplewską¹³; dziesięć lat później listy do Jerzego Lewczyńskiego¹⁴. W ostatnich latach przybyło tekstów, z których wyczytać można nieco bardziej złożony, intymny portret Beksińskiego¹⁵. Czy warto traktować je jako znaki



Odłamek II Dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku

albo ślady autobiograficzne? „Czyż autobiografia nie stanowi próby oznaczenia pozatekstowej tożsamości?”¹⁶ Istnienie w sztuce i poza nią, przekładanie swojej tożsamości na różne media, tak językowe, jak obrazowe, świadczyć może zarówno o chęci zapisania własnej obecności i osobności, jak i znalezieniu dla siebie schronienia .

Każda autobiografia jest dziełem sztuki, a w sumie dziełem budującym, ukazuje nam nie postać, widzianą z zewnątrz, w jej widocznych zachowaniach, lecz osobę w jej intymności, i nie taką, jaką była i jest, ale taką, jaką sądzi, że jest, i chce, aby była¹⁷.

Fotograficzny autoportret odgrywa w twórczości Beksińskiego niezwykle istotną rolę. Ukazuje siebie na różne sposoby – dokumentując poszczególne momenty swojego życia, swoje wizerunki, jak również odgrywając różne – po witkacowsku wariackie – role. Strojenie min, przebieranki i gadżety są wariantami tej samej postaci i elementem gry z widzem.

Rolą autoportretu będzie zawsze wynagrodzenie niedostatków – wspólnoty, komunikacji – i przeciwstawienie się nadmiarowi „ego”, wewnętrzności, która staje się normą epoki nowożytnej¹⁸.

Rozpisanie siebie na tak liczne warianty formy i treści świadczyć może nie tylko o potrzebie zrozumienia, a nawet silniej – wykreowania siebie. Kreacja duplikatu ja – na kartce papieru, na kliszy zdjęciowej, czy na płótnie stwarza dystans i daje możliwość oceny, wciąż subiektywnej, ale noszącej znamiona obiektywności. Beksiński zdejmuje warstwy, do których przytwierdzone jest znaczenie – pozbywając się takich fragmentów ja.

Chiazma ja – świat

Ja – drugi

chiazma moje ciało – rzeczy, urzeczywistniania poprzez podwojenie mojego ciała w to, co wewnętrzne, i w to, co zewnętrzne, oraz także podwojenie rzeczy (ich wewnętrzność i zewnętrzność)¹⁹.

Próba wykroczenia z własnej wsobności i cielesności rozpisana jest u Beksińskiego na kilka aktów. W pierwszych szkicach tworzy kontury postaci, w fotografiach wydobywa jej cielesność, na obrazach – dopiero co stworzone ciało ulega zniszczeniu i rozkładowi. Proces rozpadu podmiotu wydaje się być immanentnie

wpisany w cały proces twórczy. W ten właśnie sposób Beksiński dostarcza nam materiału o swoich przeżyciach i wizjach, w ten właśnie sposób powstaje jego autobiografia wizualna:

Sposób mówienia i pisanie o sobie, który wykracza poza tekstualność, gdyż zawiera nieusuwalne odniesienie do tego, co wizualne (...). Miejsce podmiotu zostaje w ramach autobiografii wizualnej określone nie tylko przez rozmaite strategie tekstualne, lecz również w wyniku strategii wytwarzania obrazów. Autobiografia, oczywiście w pewnych granicach i do pewnego stopnia, jest autoportretem²⁰.



Bez tytułu, dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku

Faza lustra, czyli „kino domowe”

W psychoanalizie lacanowskiej istnieje pewien typ doświadczenia, który może posłużyć jako model interpretacji charakterystycznych motywów w twórczości Beksińskiego (toczonej niekiedy na śmierć i życie walki między somą a psyche). Chodzi o to, co potocznie nazywa się „fazą lustra” – konfrontację ja cielesnego i ja zaobserwowanego w odbiciu. „Obraz tworzy matrycę wyobrażonego (...). Jest to moment, kiedy pierwotna fascynacja patrzeniem (...) zderza się z pierwszymi przeblaskami świadomości samego siebie. Są to zatem narodziny długotrwałego, rozpaczliwego romansu między obrazem i obrazem samego siebie”²¹. Można powiedzieć, że Beksiński odgrywa w swej twórczości fazę lustra. Nieustannie powracają tu (głównie w jego onirycznych obrazach) motywy rozpadających się, rozrywanych ciał; dryfujących i lewitujących, anormalnych.

„Stadium zwierciadła” jest dramatem, w którym wewnętrzny impuls dąży od niedoskonałości do wyprzedzania i który dla podmiotu schwytanego w pułapkę identyfikacji przestrzennej stwarza kolejne fantazmy, które przechodzą od obrazu porozrywanego ciała do formy, którą możemy nazwać ortopedyczną w swej całościowości – a w końcu do alienującej identyczności, zbroi nakładanej na siebie, która wytwarza piętno swej sztywnej struktury na całym rozwoju psychicznym (...). To porozrywane ciało (...) pojawia się regularnie w snach, wówczas gdy proces analizy docierając do określonego poziomu, dotyka problemu agresywnej dezintegracji jednostki. Pojawia się ono wtedy w formie oddzielnych kończyn i innych

organów widzianych z zewnątrz, uskrzydionych, uzbrojonych przeciwko wewnętrznym prześladowaniom²².

Beksiński obsesyjnie wręcz siebie „obserwuje” i rejestruje, nie tylko w autoportretach czy opowiadaniach – najbardziej dosłowną formę doświadczenia ze zwierciadłem i podmiotowością stanowi video-dziennik artysty. Realizuje tym samym swoje niespełnione marzenie – jako posiadacz kamery staje się reżyserem, którym zawsze się widział. Archiwalne nagrania to godziny dokumentacji – przygotowania płyt pilśniowych pod obrazy, pakowania samych obrazów, przesiadywania w kuchni czy filozoficznych rozmów z Piotrem Dmochowskim. Pomędzy taśmami można znaleźć również i takie, na których Beksiński stoi przed lustrem wpatrując się we własne odbicie. Pierwszoosobowa narracja, bezpośrednie trzymanie kamery na ramieniu czy przed twarzą stają się dla nas pośrednikiem – pomiędzy postacią realną a wyobrażeniową:

Home movie w szerszym kontekście można traktować jako formę „antropologii codzienności” (...). Inny jest w tym przypadku członkiem rodziny, który służy mniej jako źródło bezinteresownego społecznego naukowego badania, co jako lustro lub odniesienie dla „ja”. (...) Wzajemność podmiotu i przedmiotu ma swój odpowiednik w tendencji do przekazywania kamery osobie będącej wcześniej przedmiotem obserwacji²³.

Liczne portrety i autoportrety Beksińskiego traktują nie tylko o ciele, ale przede wszystkim o twarzy. Fotografie zatytułowane *Portret pana R.*, *Chwila*, *Portret Stefana S.*, oraz te pozostawione bez tytułu to swoiste studia twarzy. Do fotografowania osób młodszych Beksiński wykorzystuje duże kontrasty; obraz jest zbyt rozjaśniony albo przyciemniony. Osoby starsze oświetla w bardziej równomierny sposób, by światłocieniem i kontrastem podkreślić przede wszystkim fakturę twarzy. Powłoki i pofałdowania same w sobie tworzą temat fotografii, nie jest to tylko sama twarz.

W ten sposób Beksiński poniekąd od-twarza²⁴ swoje postaci [odtworzenie jako synonim przedstawiania; oraz od-twarzanie jako proces odebrania warstwy twarzy] – dokonuje zdjęcia interesującej go fragmentu i zachowuje go niczym trofeum:

[Ślad – przyp. K.W.] rozbija wszelką fenomenalność i przekracza ją, nie pozwalając, by twarz zastygła w jakiegokolwiek skończonej postaci – obrazu czy portretu. Nie jest to inny będący moim przedstawieniem czy obrazem, czyli mieszczący się w porządku tożsamości, lecz inny niejako „wpisany” we mnie czy też „wrysowany” niczym „niewypowiadalne pismo” (...). Nawiedzenie przez innego, czyli niespodziewane i niekontrolowane wtargnięcie we mnie czegoś nieznanego, rozbijającego bezpieczne bariery, którymi odgradzam się od zewnętrżności²⁵.



Bez tytułu, dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku

Twarz i postać nie zawsze pojawiają się w tak prostym, portretowym ujęciu. Beksiński, korzystając z techniki analogowej, ingeruje również w proces wywoływania zdjęć. Tworzy podwójne ekspozycje z fotografii nakładanych na siebie – zabieg ten służy multiplikacji konkretnego motywu, jak na przykład na zdjęciu z naprężonymi dłońmi i cieniami; czy na *Requiem*, gdzie zwielokrotniono motyw zapalanej świeczki oraz rozchylonych ust. Namnożenie powtórzeń świadczy o niewystarczalności materii fotografowanej. Nagie ciało musi zostać naruszone i skrepowane, nawet twarz, początkowo tak nęcąca i „prawdomówna”, musi zostać zdemolowana.

Seria fotografii pt. *Strefa* to portrety żony, Zofii, tym razem zapośredniczone i odpodobnione przez taflę lustra. Zabieg ten nie tylko geometrycznie dzieli przestrzeń, jak w poprzednich przykładach – duplikuje obraz, tworząc nową wizję i jakość. Rozpoznawalne rysy twarzy, złożone z własnym odbiciem tworzą kształt podobny twarzy, wykluczając z niej nos i usta – z oczu tworząc jedno. Cyklopiczna postać patrzy martwo przed siebie, to znaczy – na nas.

Ułomek obrazu to jego fragment, szczątek, resztkę po rozbiciu obrazu, która przedstawieniowej, scalającej i kształtującej mocy obrazu przeciwstawia obraz ułomny, słaby, rozbity, a jego całość i jednorodność – fragmentaryczność, rozproszenie. W tym znaczeniu mieści się on raczej w semantyce śladu, nie przedstawienia²⁶.

Czy Beksińskiego w człowieku interesuje człowieczeństwo i uchwycenie go na odbitce? Wywołując te „puste negatywy ludzkiego ciała (*Neuf moules malics*)”²⁷

podkreśla czy przekreśla naszą materialność? Uwydatnia czy ukrywa potencjalność ludzkich ciał? Profanuje czy uświewia? Oswaja czy odtwarza?

***Homo duplex*²⁸, czyli od Artauda do Beksińskiego**

Do zrozumienia fenomenu fotograficznej twórczości Zdzisława Beksińskiego – oprócz kategorii takich jak podmiot, ciało, rozcłonkowanie i rozpad oraz (auto)biografii – przyda się szczególnie perspektywa ujęta w tytule tego szkicu: *okrutny teatr fotografii*. Termin ten został utworzony poprzez połączenie dwóch artystów i dwóch form ekspresji: Beksińskiego i Artauda. Zawarta w manifestie *Le Théâtre de la cruauté* (1932) koncepcja odchodzi od realistycznych i psychologicznych założeń teatru rozumianego klasycznie: za cel stawia sobie wyzwolenie – aktorów, samej przestrzeni oraz widzów – często sięgając po środki i zabiegi silnie nacechowane afektami i bodźcami w celu momentalnego i monumentalnego poruszenia. Przestrzeń sceniczna ulega więc destabilizacji i dekonstrukcji – poprzez zastosowanie fragmentaryzacji spektakl staje się zestawem gestów, wydarzeń, dźwięków i emocji, które rykoszetem trafiają widownię:

Jest w widowisku takim, jak teatr z Bali, coś, co likwiduje rozrywkę, co usuwa poczucie zbędnej i sztucznej gry, trwającej jeden tylko wieczór zabawy, właściwej naszemu teatrowi. Przedstawienia zrobione są z samej materii, z samego życia, z rzeczywistości samej. Jest w nich wiele z ceremoniału czy rytuału religijnego (...). Myśli, w które celuje, stany ducha, jakie chce wywołać, mistyczne rozwiązania, które proponuje, bywają wzruszone, wyciągnięte, osiągnięte bez opóźnienia i bez ceregieli. Wszystko to wydaje się egzorcyzmem, który ma na celu PRZYWOŁANIE demonów²⁹.

Widzowie, znajdujący się w samym centrum przedstawienia, narażeni byli na dosłowne wciągnięcie w świat przedstawiony – dając się wplątać w seans nieświadomości zbiorowej, dziwny rytuał, a nawet egzorcyzm. Wykorzystanie drastycznych środków skrajnie wpływało na percepcję, często stawiając estetyczną i etyczną stronę przedstawienia pod znakiem zapytania. Umieszczenie w tym kontekście prac Beksińskiego (rozumianej w geście performatywnym i przemocowym) pozwoli nam mówić o teatrze fotografii i jego okrucieństwie.

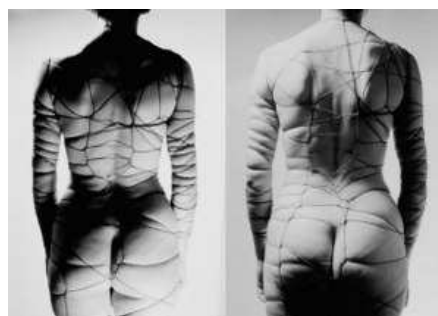
Prace Beksińskiego wywołują często bardzo skrajne emocje, wiąże się to właśnie ze

szczególnym sposobem inscenizacji i naddatkiem przemocy (nawet jeśli wyrażanej nie wprost). „Zgodnie z uznawanymi przez Artauda moralistycznymi kryteriami wiedzy prawda obrazu zależy od natężenia przemocy”³⁰. To właśnie przemoc dokonywana na widzu/odbiorcy staje się ogniwem scalającym, staje się z tym teatrem fotografii. „Jedynym efektem tej zabawy będzie wyświetlenie prywatnych fobii i przeświadczeń publiczności”³¹, konstatuje Tadeusz Nyczek w odniesieniu do Beksińskiego, powołując tym samym do życia powstały z obrazów i fotografii teatrzyk grozy.

Pośrednikiem i pomostem łączącym Artauda oraz Beksińskiego staje się cytowana wcześniej Susan Sontag. W jednym z esejów z tomu *Pod znakiem Saturna* reasumując życie i twórczość tego pierwszego – równocześnie i nieświadomie stworzyła portret psychologiczny tego drugiego. W Teatrze Okrucieństwa cielesność zamieni się w język – nie za sprawą metonimii czy metafory, a poprzez rozpad. Obraz zrówna się ze snem lub fikcją, prowadząc ku wrażliwości

surrealistycznej. Działalność artystyczna i kondycja psychiczna Artauda stworzy „piękny, samookaleczony korpus dzieł, wielki zbiór fragmentów”³². Lejtmotywami związanymi z kreacją staną się: obrzęd, psychika i wyobraźnia, „egzorcyzmując skrajne namiętności i kulturowe koszmary, dając im upust”. To właśnie proces nie samego prze-pracowania pasji artystycznych, ale wyciągnięcia ich na światło dzienne – na deski sceniczne u Artauda, na powierzchnię obrazu (czy to malarskiego czy fotograficznego) u Beksińskiego, staje się mianownikiem łączącym te formy ekspresji, te wrażliwości.

Oczywiście będzie tam chodziło o coś więcej, o coś poza – samym życiem, może nawet poza metafizyką – ale w centrum zawsze będzie człowiek, zredukowany do swojej małej roli, zdany na afirmację cielesności połączoną z paradoksalną odrazą wobec ciała. Uwięzienie w cielesności to kolejny punkt łączący Artauda z Beksińskim – egzystencja uwikłanego i rozpadającego się ja – zawieszona gdzieś pomiędzy *somą a psyche*, światłem a ciemnością. W kondensacji podmiotu twórczego i inscenizacji jego historii w geście autobiograficznej narracji znaczącym gestem u obu artystów będą próby zachowania twarzy:



Studium do Gorset sadysty 3 i 5, dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku

oddawanie rysów ludzkiej twarzy takich, jakie są rzeczywiście. Albowiem takie właśnie, jakie są, nie doczekały się jeszcze formy, której się domagają. To zaś oznacza, że (dana) twarz (*visage*) nie znalazła jeszcze swojej *face* i dlatego musi ją otrzymać dopiero od malarza. *Face* to inne określenie twarzy, ale jako pojęcie zawiera w sobie także znaczenie oblicza i autoekspresji, będącej przeciwieństwem zwykłego fizjonomicznego podobieństwa³³.

Proces (nad)dania twarzy u Beksińskiego rozpoczyna szkice, kolejno portrety fotograficzne, a w końcu dzieła plastyczne na płytach pilśniowych.

Próby przebijania się języka (modus, esencji, manifestu) pojawiają się u obu twórców w szkicach, korespondencji, didaskaliach, tekstach teoretycznych. Listy Artauda przechodzą płynnie w rysunki, wiersze, apele; tak jak fotografie obrazy i opowiadania Beksińskiego tworzą scenariusze i scenopisy.

Inscenizacja i próby opanowania rzeczywistości jako idiom przypisany teatrowi, przedostają się do fotografii³⁴. Zbieranie szczątków, rysów, śladów i zestawianie małych narracji wydaje się apogeum twórczości fotograficznej Beksińskiego – prace o tym świadczące to reprodukcje zamykające foto-album wydany przez wydawnictwo BOSZ w 2011 roku. Oprócz prac uznanych za skończone i zatytułowane możemy

również zobaczyć projekty i szkice – kartek, na których rozplanowane zostały intencje i załączki zestawów. Przykładowo praca *Nóż* to trzy elementy: portret mężczyzny, nóż na białym tle oraz czterozdjęciowa sekwencja na której kobietę rozbiera się w łazience – konotacja obrazów tworzy jedną – ma się wrażenie poklatkową – narrację. *Dno* to kolejno: fotografia portretowa czterech dziewczynek, zbliżenie na hasła słownikowe (ślub, ślusarz, śmiać się, śmiały, śmiech, śmiecie, śmierć) oraz nagrobek z portretem starszego mężczyzny i relief głowy anioła. Nawarstwienie pojedynczych narracji tworzy palimpsest znaczeniowy zbliżający do interpretacji i od niej oddalający. Beksiński jawi się tu niczym opisany przez Ryszarda Nycza bricoleur:

[Podmiot] poczyną sobie raczej na podobieństwo *bricoleura*, poprzez rodzaj dialogu z empirycznym materiałem (rzeczami, okruchami



Szkic do pracy *Głód, dzięki uprzejmości* Muzeum Historycznego w Sanoku

wspomnień i obrazów, kliszami wyobraźni, podświadomości, masowej kultury oraz całym rumowiskiem tradycji), montując całość wedle tradycyjnych kryteriów niespójne i niejednorodne, bo wiążące rozbieżne (a czasem niewspółmierne) komponenty konkretów obrazowych w nieokreślone ewokacje „innego” wymiaru znaczenia – jak owe „obrazy w rozsypce”, które „wracają / jak gdyby w nich było coś więcej, niż było”³⁵.

Anty-fotografie?³⁶

Obrazy chcą takich praw, jakie posiada język,
a nie przekształcenia w język.

W.J.T. Mitchell³⁷

Zmiany dokonujące się w ostatniej dekadzie myślenia o historii sztuki, a przede wszystkim o obrazie sprowadzić można do kilku praktyk; najważniejsza dla tych rozważań okazuje się Rancièrè’owska koncepcja dotycząca wzajemnych relacji między estetyką a polityką³⁸:

Określenie „estetyczny” oznacza, że tożsamość sztuki nie definiuje się już w oparciu o rozróżnienie między sposobami wytwarzania, ale dzięki właściwemu dziełom sztuki sposobowi, w jaki można je postrzegać (...).

Termin „estetyka” nie odsyła więc do teorii wrażliwości, gustu czy przyjemności w odbiorze sztuki, ale raczej do tego, co szczególne w dziełach sztuki, do ich sposobu istnienia³⁹.

Dzieło nie tylko konfrontuje się z odbiorcą, ale staje się bytem samym w sobie, posiadającym własną przestrzeń i moc, która objawia się w jego postrzegalności. Prawdziwie ofensywne obrazy prowokują równie estetyczne, co etyczne i polityczne doznania. O tych najbardziej skrajnych pisze celnie Irit Rogoff:

Idea odwracania wzroku odnosi się do władzy generowanej w momentalnym rozszczepieniu pomiędzy naszą atencją a intencją, między tym, co robimy, a tym, do czego czujemy się w jakikolwiek sposób zobowiązani (...). Potencjał upodmiotowienia to przejście od „brania udziału, od realizacji ról wyznaczonych nam jako widzom i słuchaczom, do performatywnego zaangażowania i stawania się podmiotem działania jako takim⁴⁰.

Mechanizm reakcji staje się dwubiegunowy: w zależności od nastawienia i umiejscowienia doprowadza do kryzysu albo jedną albo drugą stronę – to jest albo sam obraz, albo jego odbiorcę. Kontakt wzrokowy to zaledwie początek większego procesu performatywnego. W przypadku wrażenia pejoratywnego i przemocowego (naruszającego wrażliwość odbiorcy) – obraz decyduje się nas dręczyć, pozostaje w pamięci, uporczywie powraca, zmusza do myślenia, niekiedy działania.

Tę teorię estetyki wypada uzupełnić o rozważania przywołanej wcześniej Sontag, która zdołała uchwycić zjawiska nowej wizualności, badając przemieszczenie bieguna teorii fotografii, co zajęło jej niemal trzy dekady. Tyle bowiem mija od pierwszej publikacji *O fotografii* z 1977 roku do powstania względnej kontynuacji



Strefa II, dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego w Sanoku

rozważań w 2003 roku, zebranych w tomie *Widok cudzego cierpienia*. Zmiana w dyskursie jest

jednoznaczna i niepodważalna – tak ze względu na sam proces tworzenia fotografii, jak i na jej dalsze losy – te bowiem, w świecie zdominowanym przez obrazy, wytworzyły własne formy egzystowania i oddziaływania. Najgłośniejszym i najbardziej nośnym postulatem Sontag⁴¹ stało się bezpośrednio przyrównanie aktu fotografowania do gwałtu, czyli procesu zakładającego przemoc, naruszenie granic i bezpieczeństwa jednostki, ale również dotyczący intymności, tej cielesnej i psychicznej. Metafora ta zdecydowanie sankcjonuje zastosowanie przemocy.

W podobnym tonie utrzymana jest reszta rozważań: „W każdym użyciu aparatu fotograficznego drzemie agresja” [Of, 11]; kolejno: „Aparat fotograficzny może być pobłażliwy, ale bywa także wyrafinowany i okrutny” [Of, 100]; a również: „Fotograf zarazem rabuje i przechowuje, denuncjuje i konserwuje” [Of, 65]. Zbiór też i przykładów kontestuje główne podmioty aktu, to jest: sam aparat oraz jego operatora. Moc sprawcza znajdowała się wtedy po stronie człowieka i maszyny.

Ponad dwie dekady później Sontag – już na pierwszych stronach *Widoku cudzego cierpienia* – określa swoje nieco odmienione stanowisko: „«Patrzcie», mówią zdjęcia (...)” [Wcc, 15]; „Obrazy mogą wzbudzać nienawiść” [Wcc, 17]; „Zdjęcia, które wywołują naszą największą konsternację (...)” [Wcc, 68]; „Fotografie, które obiektywizują: zmieniają wydarzenie albo osobę w coś, co można posiadać” [Wcc, 98] – wykonawcą czynności stają się same obrazy fotograficzne. Stają się samowystarczalnymi i samorealizującym się medium. „Fotografie pełnią inną

funkcję: prześladowają nas” [Wcc, 108] – stwierdza w końcu Sontag.

Wpisane w taką wizję sztuki okrucieństwo aktu tworzenia wynika z mimetyzmu. Łącząc się z tym, co żywe i rzeczywiste, reprodukuje – by jednak tego dokonać, sięga po przemoc – „okalecza” i „dokonuje cięć, by zmusić do mówienia”. Akt przemocy dokonany na rzeczywistości, zatrzymany fizycznie w gotowym dziele, promieniuje ową agresją, hybrydyczną i afektywną dawką emocji. Przetwarzanie rzeczywistości w sztuce przypomina egzystencję Uroborosa, mistycznego węża nieustannie pożerającego własny ogon. To właśnie w akcie samo-pochłonięcia, paradoksalnego rozwoju przez zniszczenie trwa niekończąca się narracja podszyta grozą i przemocą.

Rozważania te, jak w soczewce, skupia Kantowskie przedstawienie negatywne:

Piękno dostarcza przyjemności pozytywnej. Ale istnieje jeszcze inny rodzaj przyjemności, wiążący się z doznaniem większym niż zadowolenie, to znaczy z bólem i bliskością śmierci. W bólu ciało porusza duszę. Ale dusza może również poruszać ciało – tak jakby doznawało ono bólu zewnętrznego pochodzenia – poprzez przedstawienia powiązane nieświadomie z bolesnymi sytuacjami. To w pełni duchowe doznanie nazywa się w słowniku Burke’a *przeżeniem*. Otóż przeżenie wiąże się z odebraniem: odebranie światła, przeżenie mrokiem; odebranie bliźniego, przeżenie samotnością; odebranie języka, przeżenie ciszą; odebranie rzeczy, przeżenie pustką; odebranie życia, przeżenie śmiercią⁴².

Tak rozumiane przeżenie staje się idealną definicją fotografii, która jest jednocześnie śladem światła, ale i budzącej grozę ciemności; symulakryczną obecnością zawsze podszytą pustką; narracją i opowieścią, ale też głuchymi antraktami; pamięcią o rzeczach i miejscach; a w końcu, samym życiem i śmiercią. Afektywność skondensowana chociażby na kliszy fotograficznej wprawia nas w psychiczne i fizyczne drżenie, zwłaszcza kiedy domyślamy się, zbierając ślady pozostawione przez autora, że historia, którą oglądamy, jest historią „prawdziwą”, bo (auto)biograficzną.

W latach 70. i 80. XX wieku Beksiński zaczął utrzymywać się z malarstwa, a jednocześnie spotkał się z niezwykle surową a często agresywną reakcją krytyki. Pierwsze publiczne pokazy jego prac wywołały spory szok percepcyjny. Magdalena

Grzebałkowska w *Portrecie podwójnym*, w rozdziale zatytułowanym *Zdrajca*⁴³ zbiera kilkanaście świadectw odbioru. Niezależnie od tego, czy odbiorca ostatecznie akceptuje, czy odrzuca tę twórczość, jest zazwyczaj silnie poruszony, niekiedy sparaliżowany i zachwycony jednocześnie, niczym pod wpływem mitycznej Meduzy: „obraz malarski musiał najpierw przyciągnąć widza, później zatrzymać go, a wreszcie oczarować; obraz malarski musiał zatem wezwać kogoś, sprowadzić przed własne oblicze i zatrzymać go tam, zaczarowanego, niezdolnego do ruchu”⁴⁴. Obrazy niebezpiecznie i czasami niepostrzeżenie wciągają nas do świata czy sytuacji, która wydaje nam się całkowicie obca, odrealniona, dziwna, niepokojąca – paradoksalnie jednak nie jest to świat alternatywny, to świat bliski nam, znajdujący się gdzieś – wewnątrz/na zewnątrz. Podejmowane przez autora próby ingerencji w materię fotograficzną (duplikacja obrazu, działanie chemikaliami) okazały się zbyt ograniczone – to wciąż była ta sama klisza rzeczywistości. A właśnie o coś poza rzeczywistością chodziło artyście.

Wytwarzana przez Beksińskiego przestrzeń zasysa formy i treści, poddaje je redefinicjom oraz reinkarnacjom i zwraca je w postaci charakterystycznych motywów: rozpadu, pustkowi, ruiny, dezintegracji, kryzysu, zawieszenia egzystencji. Czemu służą te obrazy? Artyście? Samym sobie? Przepracowaniu czy ponownemu zbliżeniu się do źródła traumy?

Najbardziej ekstensywna definicja nerwicy; tak, jak opanowanie podmiotu przez sytuację daje najogólniejszą formułę szaleństwa, zarówno tego, które zamknięte jest w murach szpitali psychiatrycznych, jak i tego, które napełnia świat swą wściekłością i wrzaskiem⁴⁵.

Proces rozpadu zapoczątkowany w szkicach i w fotografii w pełni dokonuje się dopiero na obrazach. Zastana forma człowieka, jaźń wpisana w stałą cielesność ulega nie tylko rozkładowi materialnemu: ciało oddziela się od człowieka i powraca do niego zniszczone i naruszone, oblepione resztkami człowieczeństwa, skrawkami i śladami Bytu. Beksiński stara się zajrzeć do tego niedostępnego wnętrza – nie obrazuje samego procesu wiwisekcji, ale efekt końcowy – ciało przenicowane i osłabione. Zupełnie jak na słynnym obrazie Francisca Goi⁴⁶: człowiek, a raczej jego resztkę przekazuje nam wiadomość – umierająca postać, spowita człekopodobnymi postaciami i twarzo-maskami, leżąca w niedopowiedzianej przestrzeni trzyma w rękach kartkę z wiadomością – *nada*, czyli nicość.

Przypisy

- 1 Régis Debray, *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 256.
- 2 Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 61.
- 3 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 240.
- 4 Fotografie analizowane będą zgodnie z kolejnością zamieszczenia ich w albumie: *Foto Beksiński*, red. W. Banach, BOSZ, Olszanica 2011.
- 5 Zdzisław Beksiński, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, <http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34>, dostęp 20 maja 2015.
- 6 Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 136.
- 7 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii...*, s. 67.
- 8 Ibidem, s. 199.
- 9 Ibidem, s. 76.
- 10 Ibidem, s. 27.
- 11 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 25.
- 12 Magdalena Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Znak, Kraków 2014, s. 195.
- 13 Liliana Śnieg-Czaplewska, *Bex@: korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, PIW, Warszawa 2005.
- 14 Zdzisław Beksiński, *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, red. O. Ptak, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2015.

- 15 W marcu 2016 roku wydano *Dzień po dniu kończącego się życia. Dziennik i rozmowy. Z Wiesławem Banachem rozmawia Jarosław Mikołaj Skoczeń*, oprac. W. Banach, M. Jaworska, Sanok 2016. Na początku września ukazał się też oficjalny zwiastun filmu biograficznego *Ostatnia rodzina*, reż. Jan P. Matuszyński, wrzesień 2016.
- 16 Louis A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 57.
- 17 Georges Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, w: *Autobiografia...*, s. 4.
- 18 Michel Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, w: *Autobiografia...*, s. 114.
- 19 Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 83.
- 20 Andrzej Leśniak, *Autobiografia wizualna. (Foto)grafie Rolanda Barthes'a*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 106.
- 21 Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa*, przeł. J. Mach, w: idem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc oraz L. Thompson, Halart, Kraków 2010, s. 37.
- 22 Jacques Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J.W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 7.
- 23 Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 40.
- 24 Paul de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314–315.
- 25 Andrzej Zawadzki, *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 69.
- 26 Ibidem, s. 210.
- 27 Ibidem, s. 175.
- 28 „W nowożytności, na następstwie utożsamienia maski i osoby wykształca się *homo duplex*, model człowieka, który jednoczy w sobie naturę i techniki kulturowe:

jaźń jako rola”, Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 41.

29 Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 80.

30 Susan Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014, s. 36.

31 Tadeusz Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Arkady, Warszawa 1989, s. 21.

32 Susan Sontag, *Pod znakiem...*, s. 23.

33 Hans Belting, *Faces...*, s. 115. Przytaczam passus z rozważań Beltinga, ponieważ autor ilustruje zawartą w nim myśl właśnie grafiką Artauda. Pracę tę przywołuję poniżej (Obraz 6).

34 Por. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 79.

35 Ryszard Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, WNUMK, Toruń 2013, s. 101.

36 Śródtytuł ten odwołuje się do koncepcji anty-fotografii Beksińskiego, na wyłożenie której nie ma tu miejsca, a która przenika całą jego twórczość i oddziałuje na nią.

37 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 80.

38 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego, estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Halart, Kraków 2007.

39 Ibidem, s. 83.

40 Magda Pustola, *Wstęp*, w: Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 20.

41 Susan Sontag, [1] *O fotografii...*, cytaty w tekście oznaczam sygnaturą [Of, 14], gdzie liczba oznacza numer strony. [2] *Widok cudzego cierpienia...*, sygnatura [Wcc,

23].

42 Jean-Francois Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 181.

43 Ibidem, s. 154.

44 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, s. 72.

45 Jacques Lacan, *Stadium zwierciadła...*, s. 9.

46 Dzieło powstałe w latach 1810-1820 (cykl *Disasters of War*), a konkretnie plansza numer 69 przedstawia śmierć człowieka, którego ostatnią wiadomością zapisaną na kartce papieru jest tytułowe *Nada*, czyli *Nic*.