

Mapa polskiej fotografii awangardowej
w świetle archiwum Jerzego Lewczyńskiego



Weronika Kobylińska-Bunsch

Mapa polskiej fotografii awangardowej w świetle archiwum Jerzego Lewczyńskiego

Opracowanie zrealizowane w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Weronika Kobylińska-Bunsch



Fundacja Res Publica Multiethnica

Uniwersytet Warszawski – Instytut Historii Sztuki

Warszawa 2017

Tekst i redakcja:

Weronika Kobylińska-Bunsch

Recenzent:

dr Krystyna Gutowska

Projekt okładki:

Kolaż fotografii Jerzego Lewczyńskiego

Na okładce wykorzystano materiały z archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików, za co uprzejmie dziękuję Pani Prezes – Jolancie Rycerskiej.

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Wydawca:

Fundacja Res Publica Multiethnica

Cypryjska 44, 02-761 Warszawa

ISBN 978-83-948352-1-7

Spis treści

Podziękowania	6
Specyfika archiwum i koncepcji Jerzego Lewczyńskiego	7
Znaczenie zainicjowanych przez Jerzego Lewczyńskiego relacji interpersonalnych dla historii polskiej fotografii	11
Problem definicyjny – termin „awangarda” a polska fotografia powojenna	13
Mapa polskiej fotografii awangardowej	21
Gliwice – miejsce tworzenia i sposób jego obrazowania przez Jerzego Lewczyńskiego	21
Sanok – krąg najbliższych analogii (Zdzisław Beksiński)	27
Siemnice – aura dokumentu (Feliks Łukowski)	36
Warszawa (I) – silna pozycja międzywojennej koncepcji fotografii ojczystej (Edward Hartwig)	41
Poznań i Kraków – fotografia a abstrakcja – Bronisław Schlabs i Marek Piasecki	45
Warszawa (II) – początek nowego, purystycznego spojrzenia (Zbigniew Dłubak)	51
Wrocław – sekwencyjność, multiplikacja, konceptualizm (PERMAFO)	54
Gorzów Wielkopolski – od mikro do makro skali (Urszula Czartoryska, Zofia Rydet, Stefan Wojnecki, Jerzy Busza)	59
Włochy – przekraczanie barier topograficznych i granic mediów: kino neorealistyczne (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Federico Fellini)	67
Niemcy – subiektywność wizualności (Otto Seinert i Folkwang Hochschule w Essen)	74
Archiwum jako gest – zachowanie performatywnego charakteru zbioru Jerzego Lewczyńskiego dzięki interaktywnej platformie on-line	79
Zamiast podsumowania – otwarta koncepcja historii jako sieci łączącej ludzi i przedmioty	83
Ilustracje	86
Spis ilustracji	99
Abstrakt	101
Summary	102
Bibliografia	103

Podziękowania

Opracowanie to nie mogłoby powstać gdyby nie wsparcie wielu osób i pomoc ze strony reprezentantów różnych instytucji, którym pragnę niniejszym złożyć serdeczne podziękowania za okazaną mi życzliwość w trakcie całego procesu realizowania przeze mnie stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Jestem niezwykle wdzięczna Dyrekcji mojego macierzystego Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz mojemu opiekunowi, Panu Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi, dzięki którym miałam możliwość prezentacji wstępnych wyników projektu na międzynarodowej konferencji w Chicago w kwietniu 2017 roku. Konfrontacja z badaczami z całego świata pozwoliła mi spojrzeć na całe zagadnienie archiwum Jerzego Lewczyńskiego z nowej perspektywy. Fundacji Res Publica Multiethnica dziękuję za zainteresowanie moim projektem stypendialnym, pozytywny odbiór moich osiągnięć i podjęcie się roli wydawcy niniejszego studium. Ogromne podziękowania należą się Pani Prezes Jolancie Rycerskiej oraz Panu Mateuszowi Skoniecznemu ze Związku Polskich Artystów Fotografików za udostępnienie mi wielu cennych materiałów archiwalnych, które znacząco wzbogaciły moją wiedzę o polskiej fotografii. Członkom Sekcji Antropologii Historycznej Towarzystwa Miłośników Historii, a w szczególności jej Przewodniczącemu – Maksymilianowi Sasowi – dziękuję za możliwość przedstawienia finalnych wyników projektu szerokiemu gremium osób zainteresowanych nie tylko zagadnieniami artystycznymi, ale i historycznymi. Za niezwykle ciepłe przyjęcie oraz podzielenie się ze mną swą wiedzą, doświadczeniem i wspomnieniami jestem niezmiernie wdzięczna Panu Profesorowi Stefanowi Wojenckiemu z Poznania, który nie tylko zechciał udzielić mi obszernego wywiadu, ale także przekazał na moje ręce liczne materiały i reprodukcje ze swego prywatnego archiwum.

Szczególne wyrazy podziękowania kieruję do Pana Rafała Lewandowskiego, prezesa Fundacji Asymetria, za udostępnienie mi zbiorów z archiwum Jerzego Lewczyńskiego i za zaszczepienie we mnie pasji do badania tej wyjątkowej dla polskiej sztuki postaci.

Publikację tę pozwalam sobie zadedykować Rodzicom, by choćby w ten skromny sposób okazać, jak wiele im zawdzięczam.

Specyfika archiwum i koncepcji Jerzego Lewczyńskiego

„zbędę siedział
nieruchomy
zapatrzony
w serce rzeczy”¹.

– Zbigniew Herbert, *Objawienie* (1961)

„Zbierać fotografie – to zbierać świat”² – te słowa, zapisane piórem jednej z najwybitniejszych amerykańskich eseistek i teoretyczek, Susan Sontag, wciąż pozostają aktualne. Przytoczone z lat siedemdziesiątych XX wieku sformułowanie wydaje się bowiem stanowić niezwykle trafną diagnozę przepełnionej zdjęciami współczesnej ikonosfery. Odnieść je możemy zarówno do obszaru fotografii reportażowej, wernakularnej³ (amatorskiej, prywatnej, rodzinnej), ale też twórczości powstałej z myślą o stworzeniu pewnej – jak ujęła to wybitna polska filozof Maria Gołaszewska – „situacji estetycznej”⁴. Konkretyzacją myśli Sontag, do dziś nie tracącą na oryginalności, pozostaje wypracowana już w latach sześćdziesiątych XX

¹ Z. Herbert, *Objawienie*, w: Tegoż, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 106.

² S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 9.

³ W trakcie konferencji zatytułowanej *Diverse Migrations: Photography out of Bounds* organizowanej przez Photographic History Research Centre na Montfort University w czerwcu 2017 roku, dr Gil Pasternak zwrócił mą uwagę na problematyczność tego niezwykle niejednoznacznego pojęcia. Za jego interesujące i niezwykle trafne uwagi serdecznie mu dziękuję. Niemniej, wykorzystanie kategorii „wernakularności” na potrzeby niniejszego studium nie wynika wyłącznie z jego niesłabnącej w Polsce popularności (m.in. za sprawą niedawnego polskiego wydania publikacji autorstwa Clémenta Chéroux, por.: C. Chéroux, *Wernakularne: eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2014.), ale przede wszystkim – ciągle obecnej w literaturze przedmiotu metodologicznej luki przy potrzebie opisu heterogenicznego zbioru prac, które w swym założeniu powstawały w opozycji do szeroko rozumianego obszaru „sztuki wysokiej”.

⁴ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 27-30. Celowo posługuję się tym terminem, gdyż podkreśla on znaczenie interakcji pomiędzy odbiorcą a dziełem; ta magiczna siła oddziaływania na jednostkę poprzez sztukę w programie Lewczyńskiego wydaje się zaś szczególnie istotna. Z kolei o kwestii odniesienia tejże kategorii w stosunku do dzieł awangardowych, por.: Tejże, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 119-124.

wieku strategia „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego (1924–2014). Artysta ten, który jeszcze za życia zapisał się na kartach polskiej historii fotografii jako postać wyjątkowa⁵, jest znany z tego, iż włączał do swych projektów materiały cudzego autorstwa. Wykorzystywał zdjęcia znalezione na strychach, śmietnikach czy przekazane w podarunku od kolegów. Cały koncept jego metody opierał się na przywracaniu odrzuconych mikro-historii, ukrytych w tym co anonimowe, niepotrzebne, zapomniane czy wręcz wydobyte z popielniczki na Dworcu Centralnym. Postawę Lewczyńskiego i jego stosunek do tego typu materiałów najlepiej oddaje deklaracja samego twórcy zawarta w jego swoistym artystycznym *credo*:

„Te stare zniszczone fotografie stały się dla mnie źródłem wielu ciekawych doznań i odkryć.

Działania nazwane «Archeologią fotografii» pozwoliły mi poszerzyć daleko oddziaływanie obrazu fotograficznego i stworzyć instrument badania przeszłości”⁶.

Postępując się słynnym określeniem Tadeusza Kantora można stwierdzić, że interesująca Lewczyńskiego „realność najniższej rangi”⁷ doskonale unaoczniała zagadnienie czasu. Przedmioty zdegradowane, nie pełniące już swych pierwotnych funkcji (w których jednak wciąż krył się zapis przeszłości: przypadkowe zdarzenia czy wykluczone dziedzictwo) nieoczekiwanie zmieniały swój status w świecie sztuki, dzięki gestowi artystycznej legitymizacji. W konsekwencji, Lewczyński stał się specyficznego rodzaju kolekcjonerem – zbieractwo stało się dla niego, jak pisał Krzysztof Pijarski⁸, działaniem artystycznym samym w sobie. Gliwicki fotograf był właścicielem niekończącego się archiwum, pozbawionego granic, które nieustannie rozszerzało swoje pole. Praktyka nagromadzania kolejnych obiektów nabrała zatem charakteru performatywnego gestu, przypominającego do pewnego stopnia działania takie jak *Merzbau*

⁵ Już w 1999 roku Gdańska Galeria Fotografii, będąca oddziałem Muzeum Narodowego zorganizowała Lewczyńskiemu wystawę w ramach cyklu o znamienym tytule *Klasycy fotografii*.

⁶ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, w: *Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, Września 2005, s. 10.

⁷ T. Kantor, *Teatr śmierci*, w: Tenże, *Teatr śmierci: teksty z lat 1975–1984*, oprac. K. Pleśniarewicz, Wrocław - Kraków 2005, s. 17.

⁸ K. Pijarski, *Archeologia fotografii: czy można zarchiwizować gest?*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 123-124, 134.

Kurta Schwittersa (1887–1948) czy „pracownię-rzeźbę”⁹ Marka Piaseckiego (1935–2011). Nieoczekiwane dostrzeganie wartości w tym co wzgardzone, niepotrzebne i zdegradowane to z kolei element łączący Lewczyńskiego z takimi postaciami jak Władysław Hasior (1928–1999) czy Robert Rauschenberg (1925–2008); choć oczywiście wymienieni twórcy wypowiadali się odmiennym językiem i za sprawą różnych mediów, to wspólna im była postawa ukierunkowana na zacierania granic między codziennością a tzw. „kulturą wysoką”. Wspólnym mianownikiem dla tak heterogenicznych praktyk jest chęć wykorzystania i przywrócenia znaczenia materii uprzednio zdefiniowanej przez społeczeństwo jako bezużyteczny odpadek.

Unikatowym elementem wyróżniającym „archeologię fotografii” Jerzego Lewczyńskiego jest fakt, że w ramach swego projektu prowadził on również szeroko zakrojoną pracę badawczą. Artysta podejmował próby rekonstruowania losów szczególnie interesujących go fotografii i uwiecznionych na nich postaci. Starał się dotrzeć do autorów fascynujących go prac a poszukiwania te nierzadko owocowały nawiązaniem bliższego kontaktu z osobami rozpoznającymi swych krewnych na ocalałych od zapomnienia zdjęciach. Przekraczanie tradycyjnych jakości asocjowanych z działaniami artystycznymi za sprawą autentycznego budowania nowych więzi z nieznanymi dotąd osobami miało miejsce choćby w przypadku potomka aptekarza, Henryka Eisenbacha z Sanoka¹⁰, którego to fascynujący, przedwojenny zbiór fotograficzny przypadkowo odkrył Lewczyński¹¹. Gliwicki twórca wspominał to doświadczenie z niekrywanym wzruszeniem:

„W latach 50-tych znalazłem stare klisze, które okazały się jedynym zachowanym śladem po rodzinie wymordowanej przez Niemców w czasie wojny. Te fotografie przyczyniły się do odzyskania jedyne ocalałego członka rodziny. Jego ojciec na tych kliszach niestety ma

⁹ A. Bujnowska, *Rozmowa o Marku Piaseckim z Joanną Piasecką*, w: *Marek Piasecki*, red. A. Bujnowska, Kraków 2004, s. 87-88.

¹⁰ Po Henryku Eisenbachu (daty życia nieznane) przejął aptekę jego syn Juliusz (1911-?), prowadzący ją do 1939.

¹¹ Lewczyński szczegółowo opowiadał o tym wydarzeniu w wywiadzie przeprowadzonym przez Joannę Ruszczyk, por.: J. Ruszczyk, *Jerzy Lewczyński, legenda fotografii: Mam skazę pokory*, „Wysokie Obcasy” 2012, źródło:

<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie->

[obcasy/1,96856,11700440,Jerzy_Lewczyński__legenda_fotografii__Mam_skaze_pokory.htm](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,11700440,Jerzy_Lewczyński__legenda_fotografii__Mam_skaze_pokory.htm) (dostęp 5.05.2017).

tylko 3 lata. Na podstawie tego wizerunku dorosły już syn odtwarza rysy i dalsze losy swego ojca i rodziny. To też relikwia-fotografia”¹².

Pragnąc podsumować ten krótki zarys wprowadzający w krąg najważniejszych zagadnień związanych z programem Jerzego Lewczyńskiego warto podkreślić, że reprezentował on głęboko humanistyczną, idealistyczną postawę. Charakteryzowało ją – niejako wbrew tezom niemieckiego filozofa Waltera Benjamina¹³ – przekonanie o magicznej aurze fotografii. Gliwicki twórca był głęboko przeświadczony, że zdjęcie umożliwia doskonałe „zapatrzenie się”, jak napisałby Zbigniew Herbert¹⁴, w istotę historii¹⁵. Stąd też Lewczyński z pełnym przekonaniem i ekscytacją twierdził:

„Nie ma więc niepotrzebnych, nieznaczących fotografii! Wszystkie one budują pomost-continuum pomiędzy przeszłością a przyszłością ludzkiej egzystencji!”¹⁶.

Słowa francuskiego krytyka André Bazina, podkreślającego już w 1945 roku, że fotografia to „wzruszająca obecność życia, zatrzymanego w trwaniu”¹⁷, doskonale korespondują zatem z późniejszą działalnością Jerzego Lewczyńskiego i stanowią jej poetycką syntezę.

¹² J. Lewczyński, *Podolek pamięci*, w: *Świat chałup, stodół i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski - fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, red. J. Kuśnierz, H. Szkutnik, A. Urbański, Zamość 2005, s. 13.

¹³ W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, tłum. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 204-209.

¹⁴ Por.: motto rozpoczynające rozdział.

¹⁵ O. Ptak, *Jerzozwierz: portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012, s. 17-21.

¹⁶ Cyt. za: E. Łubowicz, *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, Września 2005, 23.

¹⁷ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.

Znaczenie zainicjowanych przez Jerzego Lewczyńskiego relacji interpersonalnych dla historii polskiej fotografii

Program „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego jest na tyle bogaty znaczeniowo, iż był on już przedmiotem licznych komentarzy autorstwa historyków sztuki, jaki i analiz przeprowadzonych z perspektywy filozofii kultury czy antropologii¹⁸. Co więcej, stał on się nawet punktem wyjścia dla nowych realizacji artystycznych¹⁹. Konsekwencją dotychczasowej koncentracji na praktyce twórczej i materii będącej wytworem zainteresowań Jerzego Lewczyńskiego jest jednak fakt, iż dotąd nie wydobyto w pełni innej, niemniej znaczącej roli jakiej podjął się gliwicki artysta a mianowicie: funkcji kronikarza losów polskiej historii fotografii – zwłaszcza jej najnowszych, współczesnych mu dziejów.

Lewczyński nieustannie wchodził w interakcje z innymi twórcami a jego archiwum to przykład palimpsestu o wielu warstwach znaczeń i odniesień do bieżących zjawisk artystycznych. Żywa wymiana korespondencji, publikacji, wzajemne zaproszenia na wystawy, wspólne organizowanie plenerów i sympozjów naukowych – oto transfery, dzięki którym dochodziło do przepływu wiedzy i inspiracji pomiędzy nieraz bardzo sobie odległymi miejscowościami. Efektem tych pozornie czysto koleżeńskich uprzejmości była fundamentalna dla ówczesnego środowiska fotograficznego aktywizacja kolejnych członków, przepływ doświadczeń, stymulowanie dyskusji czy nawet zawiązywanie nieformalnych grup twórczych. W zróżnicowanej, niekonwencjonalnej spuściźnie po Lewczyńskim znajdziemy świadectwa znajomości z tak ważnymi dla polskiej fotografii indywidualnościami twórczymi, jak Zdzisław Beksiński (1929–2005), Bronisław Schlabs (1920–2009) czy Zofia Rydet (1911–1997) oraz krytykami, jak Urszula Czarторыska (1934–1998) czy Jerzy Busza (1947–1997).

¹⁸ Niestabnące zainteresowanie pracami Lewczyńskiego potwierdzają także liczne wystawy poświęcone jego twórczości zorganizowane w ostatnich latach, na przykład w: Galerii Biura Wystaw Artystycznych Awangarda we Wrocławiu w 2001, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie w 2006, Galerii Pusta w Katowicach w 2006, Muzeum w Gliwicach w 2012.

¹⁹ Por.: Krzysztof Pijarski / Jerzy Lewczyński – *Gra w Archiwum*, Galeria Asymetria i Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa (2011).

Podjęty przeze mnie w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego trud archiwizacyjny i badawczy ma na celu próbę scharakteryzowania właśnie tego zjawiska: ukazania dynamicznej mapy świata polskiej fotografii awangardowej w latach 1950 – 1985 z perspektywy relacji interpersonalnych Jerzego Lewczyńskiego. Celem niniejszej pracy, będącej jednym z zasadniczych efektów stypendium, jest rekonstrukcja (na podstawie maszynopisów, korespondencji oraz archiwaliów skonfrontowanych z materiałami pozyskanymi podczas kwerend) skomplikowanej sieci artystycznych zależności, na której zaznaczone będą punkty i wektory ilustrujące zainicjowane przez Lewczyńskiego trasy przepływu idei twórczych. Ów zarys stref oddziaływania i układu sił pomiędzy Gliwicami a miastami częściej kojarzonymi, w dotychczasowym dyskursie naukowym, z „centrami artystycznymi” (takimi jak Warszawa, Kraków czy Poznań) dokonuje istotnej reorientacji perspektywy historiograficznej. Ośrodek z pozoru peryferyjny i mało znaczący – jakim były Gliwice Jerzego Lewczyńskiego – jawi się jako źródło, z którego biorą swój początek związki szczególne dla historii całej dyscypliny.

Problem definicyjny

– termin „awangarda” a polska fotografia powojenna

„Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: «słowa na wolności». [...] Od tego musiało się zacząć. Od ustalenia, że słowa są na wolności”²⁰.

A. Wat, *Mój wiek* (1965)

Przed przystąpieniem do opisu właściwego problemu badawczego należy uzasadnić wykorzystanie na potrzeby niniejszego opracowania terminu „fotografia awangardowa”, gdyż zawarte w nim odwołanie do międzywojennych nurtów artystycznych obarczone jest niemożliwą do uniknięcia niejednoznacznością.

Problematyczność ujęcia dorobku i myśli Jerzego Lewczyńskiego w relacji do tradycji międzywojnia napotkał już w latach osiemdziesiątych XX wieku znany teoretyk i krytyk – Krzysztof Jurecki. Konfrontując sylwetkę polskiego artysty z dwiema kluczowymi dla fotograficznej awangardy postaciami László Moholy-Nagya (1895–1946) i Man Raya (1890–1976), stwierdza on, że bliższa Lewczyńskiemu była postawa drugiego z wyżej wymienionych artystów. Kryterium stanowić ma tu dość niejasna kategoria „zabawy”²¹ – specyficznego podejścia do medium fotograficznego. Istotnie, sposób operowania kamerą (jak i szerzej – sztuką jako taką) przez znanego dadaistę, był nasycony żartem i groteską. Niemniej, w pracach „ojca Bauhausu”, zwłaszcza takich jak fotogram zatytułowany *Autoportret z profilu*²², również jest wyraźnie widoczne dowcipne i ironiczne poddawanie w wątpliwość dotychczasowych konwencji reprezentacji. Kwestię odwołań i źródeł inspiracji Lewczyńskiego jeszcze bardziej

²⁰ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony – część pierwsza*, oprac. C. Miłosz, Warszawa 1990, s. 27.

²¹ K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987. Materiały z III Symposium w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 142.

²² László Moholy-Nagy, *Self portrait in profile*, ca. 1925-1927, por.: *Bauhaus Archive Berlin. The Collection*, eds. A. Scrima, R. Carpenter, E. Moortgat, Berlin 1999, s. 126.

komplikuje fakt, iż pragnąc podkreślić szczególną poetykę serii *Foto-teatr* jego autorstwa, specjaliści ów cykl określali mianem „surrealistycznego”²³. Składają się nań bowiem inscenizowane martwe natury o niejednoznacznym charakterze, w których groteskowo ujęte motywy wanitatywne nabierają charakteru niepokojących wizji w iście Buñuelowskim wydaniu. Wykreowanie przez Lewczyńskiego zaskakującego świata absurdu może zatem przywołać na myśl osiągnięcia nadrealistów będące owocem wyzwolenia wyobraźni z okowów konwencji. Niemniej, epitet „surrealistyczny” w niewielkim stopniu wzbogaca nasz stan wiedzy o ówczesnych motywacjach gliwickiego artysty, któremu zdecydowanie obce były zainteresowania sferą nieświadomości czy też bezpośrednie nawiązania do metod twórców z kręgu André Bretona (1896–1966). Warto też zwrócić uwagę, że efektem koncentracji uwagi na możliwości zaadaptowania pojęcia „surrealizm” dla *Foto-teatru* było wyróżnienie tegoż cyklu jako ściśle określonej, wąskiej i zdecydowanie odrębnej grupy. Wskutek tego właściwie uniemożliwiono dostrzeżenie korelacji pomiędzy wchodzącymi w jej skład zdjęciami a pozostałymi realizacjami z dorobku Lewczyńskiego²⁴.

W dotychczasowej literaturze pracom gliwickiego artysty towarzyszyły zatem odniesienia do trzech, bardzo odmiennych „izmów”: próbowano uwypuklić znaczenie Lewczyńskiego poprzez zestawienia z najwybitniejszymi reprezentantami konstruktywizmu,

²³ O dużym wpływie i inspiracji surrealizmem w dorobku Lewczyńskiego pisała między innymi J. Kordjak-Piotrowska, por.: J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 12.

²⁴ Poetyka *Fototeatru*, datowanego na ok. 1959 rok, w niewielkim stopniu odbiega od estetyki, którą Lewczyński konsekwentnie stosował przez całe lata pięćdziesiąte, jak i na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Gra niedopowiedzeniami, kreowanie obrazów metaforycznych operujących brutalnym figuralizmem a także silne kontrasty to cechy konstytutywne choćby dla serii *Głowy wawelskie* (ok. 1959), *Projekt plakatu reklamowego* (1956) czy *Nocturnu* (1956). Nawet pozornie czysto moralizatorski *Plakat* (1960), który z jednej strony można uznać wyłącznie za satyryczny komentarz do skutków nietrzeźwości, nabiera zupełnie odmiennego charakteru w konfrontacji z równie makabrycznymi wizjami zawartymi w *Fototeatrze*. W obu wymienionych obszarach uwidacznia się analogiczny styl prowadzenia przewrotnej, wręcz karykaturalnej narracji oraz enigmatyczny motyw maski. Nici pewnych powiązań z *Fototeatrem* można również dostrzec w pracach takich, jak *Koniec drogi* (1959), *Lalka* z cyklu *Ćwiczenia ekspresyjne* (ok. 1960) a zwłaszcza w dwóch niezatytułowanych realizacjach, w których pojawia się wątek martwej ryby – pod postacią szkieletu (ok. 1960) bądź zwierzęcia poddanego dekapitacji (brak datowania) niczym w *Okropnościach wojny* (1948) Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957).

dadaizmu, jak i surrealizmu. Korzystanie z określeń nawiązujących do wizualności zakorzenionej w zupełnie odmiennych kręgach artystycznych raczej jednak komplikowało rozkład badawczych akcentów, miast pomóc w ich systematyzacji. W rytm indywidualnych tonów dorobku danego twórcy wprowadzono bowiem chaos dźwięków z innych porządków a echa te utrudniają odczytanie pierwotnego, wyjściowego zapisu.

Jerzy Lewczyński odrzucał język fotograficznej wypowiedzi będący pochwałą dynamicznego rytmu nowoczesnego życia czy efektownych produktów industrializacji²⁵. W jego działalności nie odnajdziemy fascynacji czynnikami urbanizacyjnymi ani kategoriami takimi, jak szybkość czy progresywizm²⁶. Lewczyński nie wyśpiewywał też „hymnów do maszyny swego ciała”²⁷, a więc brak tu fascynacji sferą biologiczną bądź świadectw powiązania struktur ludzkiego organizmu z efektownymi, zautomatyzowanymi mechanizmami. Obserwując biedę prowincji i aktualną politykę kulturalną nie mógł wierzyć w rewolucję bądź żywioł postępu. W pracach Lewczyńskiego zamiast optymizmu i pełnego ufności przekonania o możliwości przełamania określonego porządku, uwidaczniają się – jak to perfekcyjnie ujął Adam Sobota – „pełne napięcia i wątpliwości pytania o zawartość i celowość świata”²⁸. Należy także podkreślić fakt, o którym często zapomniano w dotychczasowych interpretacjach: artyście obca była chęć stawiania się w pozycji dadaistycznego figlarza „ośmieszającego istniejący porządek społeczny i formy oficjalnej kultury”²⁹. Artysta istotnie podejmował grę z medium, rozstrzygała się ona jednak w polu zupełnie innych zagadnień niż przesyciona drwiną dadaistyczna krytyka. Polegała ona bowiem przede wszystkim na łamaniu przyjętych konwencji wizualnych. Surowa wizja Lewczyńskiego naznaczona jest wyraźnym cieniem katastrofizmu, nie tylko charakterystycznego dla okresu powojennego, ale mającego swój uniwersalny wymiar, którego

²⁵ Na temat wątków uznawanych za awangardowe w fotografii, por.: A. Sobota, *Fotografia awangardowa*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 132.

²⁶ Przykłady takich realizacji odnajdziemy w dorobku Paula Stranda (1890–1976), Charlesa Sheelera (1883–1965) czy Margaret Bourke-White (1904–1971).

²⁷ Por.: T. Czyżewski, *Hymn do maszyny mego ciała*, w: Tegoż, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 103-104.

²⁸ A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 40.

²⁹ G. Gazda, *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987, s. 111.

przejawy możemy odnaleźć w różnorodnych, często odległych sobie chronologicznie, realizacjach malarskich czy literackich. Nawet jego dużo późniejsze kolorowe zapisy rzeczywistości prowincji w odwróconym zwierciadle groteski i kiczu, czyli *Fotografia pamiątkowa* (czy też *Fotografia naiwna*) ukazująca pejzaż schyłkowego PRL-u³⁰ za sprawą rejestracji przestrzeni publicznej (a zwłaszcza napisów w postaci reklam i billboardów) w latach 1970 – 1990 zawierają w sobie pewien smutek i nostalgię.

Już u progu działalności artystycznej, w latach pięćdziesiątych XX wieku, aparat stał się dla Lewczyńskiego narzędziem ukazywania niejednoznaczności codzienności oraz kreowania wizji ilustrującej egzystencjalne niepokoje targające jednostką. Nurty awangardy zaś, jak zwraca uwagę wybitny badacz polskiej literatury Piotr Śliwiński, często wykazują (mimo swoich oczywistych różnicowań programowych), ostentacyjną bojowość, ich poczynania są naznaczone agresywnym rysem i chęcią unicestwiania przeszłości³¹. Istotnie, punktem wyjścia działalności Lewczyńskiego była krytyczna diagnoza aktualnej sceny artystycznej o iście awangardowym wydźwięku: pospołu ze Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem uskarżał się on na niewystarczalność dotychczasowych form sztuki wobec bieżących wyzwań współczesności:

„Stwierdziliśmy z oburzeniem, że salony krajowe i międzynarodowe to przeglądy próżności, pogoń za tanim efektownym pięknem, dotykające tylko życia po wierzchu”³².

Niemniej, Lewczyński swą gorzką, ekspresyjną narrację – będącą autorską odpowiedzią na konieczność przeorientowania języka fotografii – zasadał jednak właśnie na sile tego medium w przywoływaniu echa historii w różnych wymiarach: zarówno indywidualnym (deportacja poszczególnych jednostek, ich emigracyjne losy), jak i kolektywnym (doświadczenie wojny, Holocaustu). Artysta prowadził dialog z historią na różnych poziomach swej praktyki twórczej – jako badacz, kolekcjoner i fotograf. Jego zbiór dawnych magazynów branżowych, jak i albumów poświęconych międzywojennemu polskiemu piktorializmowi (działalności Jana Bułhaka³³, jak i

³⁰ A. Mazur, *Album życia. Problematyka badań nad twórczością Jerzego Tadeusza Lewczyńskiego*, w: *Jerzy Lewczyński: album życia. Wybór z dwóch kolekcji prywatnych*, red. M. Piłakowska, Sopot 2015, s. 9-18.

³¹ P. Śliwiński, *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, Warszawa 2004, s. 6.

³² J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii...*, dz. cyt., s. 3.

³³ *Fotografika Jana Bułhaka*, red. E. Górecka, Warszawa 1972.

twórców zgromadzonych wokół poznańskiego „Trójlistka”³⁴) oraz pierwsze pejzaże nawiązujące do tejże estetyki świadczą o tym, że nie pragnął on burzyć przeszłości, ile podjąć z nią dojrzałą polemikę. Jego działalność nie przystaje zatem w pełni do przekonań wojującej „straży przedniej”, przeświadczonej, iż wyłącznie wypracowana przez nią, pozbawiona wszelkich dawnych naleciałości formuła jest jedyną możliwą realizacją imperatywu nowatorstwa.

Wiążąc prace Lewczyńskiego pospołu z wytworami surrealistów należy zaś z kolei pamiętać, iż choć w tych pierwszych metafora odgrywa dość znaczącą rolę, to sensy zdjęć gliwickiego twórcy nie wynikają z nieoczekiwanych asocjacji czy przypadkowych zderzeń obrazów, ale z uprzednio gruntownie przemyślanej kompozycji w ramach specjalnie w tym celu zaaranżowanej scenerii³⁵ i skrupulatnego doboru środków na etapie obróbki w ciemni (jak choćby wzmocnienie kontrastu czy „dopalenie” poszczególnych partii obrazu). *Fototeatr* trudno sprowadzić wyłącznie do roli zapisu niejasnych halucynacji czy sennych widzeń, gdyż wydają się one posiadać również wartość aktualnego komentarza do otaczającej Lewczyńskiego rzeczywistości społeczno-politycznej. Wchodzącą w skład tejże serii pracę *Obłąkanie* (1959) istotnie można uznać za szczególny w dorobku Lewczyńskiego przypadek ilustracji świata wewnętrznego jednostki, targanej osobliwymi fobiami; jednakże pozostałe realizacje trudno już w ów sposób zakwalifikować. Uwypuklanie pojedynczych, pozbawionych pierwotnego kontekstu (poprzez zamykanie w nieokreślonej, czarnej przestrzeni) obiektów i poddawanie ich procesowi fragmentaryzacji można też rozpatrywać w kontekście entropii emocjonalnej i życiowej destabilizacji, jakiej nieustannie doświadczała generacja urodzona w końcu lat dwudziestych XX wieku. W tym kontekście można rozpatrywać niezatytułowaną scenę przedstawiającą dłoń uniesioną w dramatycznym geście rozpacz. Ręka ta najprawdopodobniej nie jest zdolna uzyskać – będących poza jej zasięgiem, choć widocznych na pierwszym planie – banknotów ani bochenka chleba. Lewczyński nie hołduje więc kultowi niewytłumaczalnych

³⁴ Tadeusz Cyprian (1898–1979), Bolesław Gardulski (1885–1961), Tadeusz Wański (1894–1958).

³⁵ Wsparciem w zbudowaniu przestrzeni małego teatrzyku w mieszkaniu Jerzego Lewczyńskiego służył mu przyjaciel, Jan Lesser, który to wątek podniósł m.in. niedawna wystawa w warszawskiej Galerii Asymetria pt. *Okolice Foto-teatru. J. Lewczyński / B. Konopka* (25.02-1.04.2017), której kuratorem był Rafał Lewandowski.

iluzji³⁶, ale z chirurgiczną precyzją wizualizuje głos pokolenia: lament, w którym zawiera się zarówno oskarżycielski gniew, jak i pełne bólu cierpienie.

Powojenna nowoczesność w polskiej fotografii wciąż czeka na syntetyczne opracowanie. Analiza tego zjawiska – czyli nie tyle przejawów awangardy w indywidualnych narracjach, ale sposobu jej obecności w całym dyskursie epoki – pozostaje problemem palącym. Dopiero po jej przeprowadzeniu będzie możliwa próba zrozumienia statusu i genezy innowacyjnych rozwiązań w polskiej fotografii doby PRL. Towarzyszące temu procesowi wprowadzenie pewnej systematyki pojęciowej umożliwiłoby też sprecyzowanie, dookreślenie istoty korelacji między konkretnym artystą i dziedzictwem określonych nurtów. Dlaczego zatem, mimo świadomości powyższych zastrzeżeń i komplikacji, skonstruowałam w ramach projektu mapę fotografii „awangardowej” i nie zdecydowałam się zastąpić tegoż terminu mniej obciążonym wątpliwościami pojęciem? Otóż, nie ulega wątpliwości, że w dwudziestolecie międzywojennym radykalny idiom awangardowy w polskiej fotografii nie uobecnił się w pełni, co poświadczają zarówno prowadzone przeze mnie w ramach rozprawy doktorskiej badania źródłowe (oparte m.in. o czasopisma branżowe z epoki), jak i autorytety naszej dyscypliny, podejmujące się naukowej narracji o tym okresie w polskiej fotografii³⁷. W moim przekonaniu dopiero okupacyjne rozbitcie wcześniejszych struktur organizacyjnych i układów artystycznych oraz intelektualny ferment powojenny przyczynił się do dywersyfikacji postaw i narodzin nowego, bazującego na śmiałym, rewolucyjnym eksperymencie, języka wypowiedzi, który możemy się odważyć określić mianem „awangardowego”. Późniejszy przełom postmodernistyczny, jakiego doświadczyło polskie środowisko fotograficzne pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, przyczyniło się z kolei do kolejnej reorientacji postaw twórczych i chęci skupienia się na nowych zagadnieniach i formach manifestacji artystycznych, w których fotografia pełniła już odmienną rolę. Ruch ten, nazywany często fotomedializmem, był krytyczną weryfikacją powojennych idei, stąd też można określić go również mianem „neo-awangardy”. Lewczyński stanowi zwornik obu tych epok, będąc aktywnym, zaangażowanym w ich konstituowanie się twórcą i w rezultacie przy syntetycznych próbach ujęcia jego *oeuvre*

³⁶ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 11-22.

³⁷ Por. np.: M. Szymanowicz, *W kręgu fotografii piktorialnej*, w: Jan Buthak. *Fotografik*, red. Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2007, s. 128-175.

może pojawiać się konstelacja antytetycznych, wykluczających się pojęć: awangarda, fotomedializm a nawet – modernizm³⁸.

Świadoma ograniczeń i niewystarczalności języka w opisie fenomenów i meandrów sztuki, zdecydowałam się ostatecznie zatem zastosować w niniejszym opracowaniu (wciąż problematyczne) pojęcie „awangardy”, gdyż ukierunkowuje ono odbiorcę na wymiar i potencjał analizowanych zjawisk. Określenie „awangardowy” bynajmniej nie oznacza w tym wypadku jednoznacznego odniesienia do ideologicznego podłoża pewnych konkretnych przedwojennych nurtów artystycznych, ale raczej ma na celu skierowanie uwagi czytelnika na militarną etymologię tegoż pojęcia jako wyrazu pewnej niezgody na akceptację utartych konwencji i będące jego konsekwencją narodziny płodnego ducha eksperymentu (czyli wyraźną chęć przekształcania dotychczasowego języka sztuki). Przede wszystkim bowiem, podobnie jak kluczowi w Europie Zachodniej twórcy międzywojnia, w swym artystycznym systemie laur pierwszeństwa wręczał Lewczyński przede wszystkim inwencji. Akcent kładł na sprawdzanie i poszerzanie możliwości medium fotograficznego – przekraczanie dotychczasowych schematów.

Ponadto, punktem niejako scalającym prace Lewczyńskiego z różnych okresów (tzn. zarówno pierwsze dojrzałe prace z lat pięćdziesiątych, jak i okrzepłe w programie „archeologii fotografii” serie o dwie dekady późniejsze) stanowi iście awangardowy w swej genezie sposób postrzegania twórczości jako działania (*art-vie-action*)³⁹, swoisty nowy styl życia⁴⁰, w którym zacierają się granice między codzienną, ludzką aktywnością a funkcjonowaniem jako artysta. Świadczą o tym (poza samą misją kolekcjonowania fotografii) niekiedy bardzo kunsztownie opracowywane wizualnie kartki pocztowe i korespondencja wysyłana przez Lewczyńskiego oraz jego skomplikowane dzienniki wizualne, w których przeplatają się paragony za zakupy,

³⁸ W ten sposób wydaje się, że można tłumaczyć na przykład niejednoznaczności obecne w literaturze poświęconej dorobkowi także innego znanego powojennego fotografa – Zbigniewa Dłubaka (1921–2005), blisko zresztą związanego z samym Lewczyńskim. Por.: L. Lechowicz, *Między awangardą a współczesnością – fotografie Zbigniewa Dłubaka z lat 1947–1950*, w: *Zbigniew Dłubak fotografie 1947–1950*, red. J. Janik, Łódź 1995, s. 20–22.

³⁹ G. Gazda, dz. cyt., s. 122–124.

⁴⁰ Taką kategorię zastosowała m.in. Helena Zaworska, por.: H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne 1917–1922*, Warszawa 1963, s. 19.

wspomnienia, bieżące rozliczenia i reprodukcje dzieł fotograficznych. Dotąd niepodnoszonym a ciekawym wątkiem pozostaje też widoczne w działalności Lewczyńskiego echo awangardowej fascynacji prymitywizmem. Sięganie po ludowy, magiczny rdzeń kultury uwidaczniało się w jego zainteresowaniu przydrożnymi (często pretensjonalnymi) kapliczkami lub nieporadnym, naiwnym dziecięcym pismem – dziełami anonimowymi i dopiero asygnowanymi przez samego Lewczyńskiego jako „autentyczne”⁴¹.

W dorobku Lewczyńskiego wyczuwalny jest awangardowy etos, którego celem było wymierzenie „policzka powszechnemu smakowi”⁴² za sprawą nowych środków wyrazu; choć na pewno w przypadku gliwickiego artysty nie odnajdziemy już pierwotnej, tak charakterystycznej dla międzywojnia nieokrzesej gwałtowności. Z całą pewnością można jednak stwierdzić, że słowa – i w konsekwencji: również obrazy – musiały wpierw zostać uwolnione przez przedwojennych, zuchwałych „reformatorów”, by Lewczyński mógł skonstruować swe innowacyjne, urzekające kombinacje wizualnych metafor i wpłynąć na konserwatywnie nastawione środowisko polskich fotografów.

⁴¹ H. Schreiber, *Koncepcja «Sztuki prymitywnej»*. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu, Warszawa 2012, s. 81-83.

⁴² Rosyjski manifest kubofuturyzmu Władimira Majakowskiego i Wielimira Chlebnikowa.

Mapa polskiej fotografii awangardowej

Gliwice

– miejsce tworzenia i sposób jego obrazowania przez Jerzego Lewczyńskiego

Fakt, że urodzony w Tomaszowie Lubelskim Jerzy Lewczyński świadomie osiadł w Gliwicach, prowincjonalnym miasteczku na Śląsku, wydaje się zaskakujący⁴³. Analogiczną decyzję podjął w tym samym czasie jego bliski przyjaciel, Zdzisław Beksiński. Po studiach i obowiązkowym okresie pracy Beksiński zrezygnował z bezpośredniego uczestnictwa w artystycznym fermentie Krakowa i na powrót zamieszkał w rodzinnym Sanoku. Intrygowało to krytykę, widzącą w tej świadomej izolacji odbicie niegdysiejszej Schulzowskiej fascynacji Drohobyczem⁴⁴. Jednakże ani Beksiński, ani Lewczyński w swej fotografii bynajmniej nie ukazywali najbardziej urokliwych aspektów swych miejscowości. Zamiast malowniczych pejzaży gloryfikujących utopijną Arkadię, proponowali trudne w odbiorze dla ówczesnej krytyki dramatyczne obrazy.

Ukazana przez Lewczyńskiego rzeczywistość to przestrzeń monotonii i melancholii, która wymyka się klasyfikacjom geograficznym. Artysta w latach pięćdziesiątych XX wieku buduje poetykę swych fotografii na wymowności miejsc niemal całkowicie wyniszczonych i zrujnowanych. Jego kadry wypełnia przede wszystkim skazana na rozkład, zdegradowana materia – na przykład faktura zniszczonej, porysowanej fasady lub płotu (*Ukrzyżowanie*, 1957, il. 1; *Abstrakcja – mur*, ok. 1951). W rozległych obszarach pustki zawieszono są przedmioty świadczące o postępującej atrofii i stopniowym wyjąławianiu danego terytorium opuszczonego przez ludzi (*Mojej kochanej żonie*, 1956). Niekiedy poprzez wysoki kontrast obrazu Lewczyński

⁴³ W jednym z wywiadów Jerzy Lewczyński tłumaczył swą decyzję obecnością rodziny w Katowicach, por.: Małgorzata Sputo-Mialet, Wywiad pt. *Jerzy Lewczyński, polski artysta fotograf*, materiał został nakręcony 20.06.2007 w Galerii ZPAF w Katowicach, obecnie w zbiorach Naukowego Archiwum Audiowizualnego przy Fundacji Maison des Sciences de l'Homme w Paryżu, źródło: https://www.canal-u.tv/video/fmsh/jerzy_lewczynski_polski_artysta_fotograf.29569 (dostęp 4.05.2017).

⁴⁴ J. Garztecki, *Człowiek z kamerą. Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10, s. 227.

zamienia widoki budynków w grę czysto geometrycznych form o ostro zarysowanych konturach. W wielu realizacjach artysta decyduje się, ze względu na trudne warunki oświetleniowe, jak i określoną formę wyrazu, na długie czasy naświetlania powodujące pewne poruszenie i rozedrganie form (*Nocturn*, 1957, il. 2). W opozycji do koncepcji „decydującego momentu”⁴⁵ Henriego Cartiera-Bressona (1908–2004), a więc chęci zapisu ulotnych, unikatowych sytuacji, Lewczyński ukazuje momenty wyzbyte z wszelkiej akcji i ruchu – nieciekawą monotonię i marazm. Kadr nie tyle ma stanowić doskonale wyważoną, zamkniętą i samodzielną całość, jak u francuskiej legendy fotoreportażu, ale winien kierować uwagę odbiorcy na przyczynę zaistniałej sceny – a więc ku strefie poza-kadrowej. W przeciwieństwie do ojca-założyciela słynnej agencji Magnum, Lewczyński nie próbuje uchwycić okoliczności rozstrzygających się na oczach widza, ale sytuacje już dawno rozstrzygnięte – świadectwa przegranej, jakiej doświadczyła ludzkość. W ten paradoksalny sposób gliwicki twórca opowiada o jednostce, często jej nie pokazując bądź tylko sygnalizując zarys jej sylwetki. Poetycka (i humanistyczna) wizja codzienności Cartiera-Bressona, w której centrum zawsze znajduje się człowiek zostaje odwrócona w brutalny, ekspresyjny i twórczy sposób. W praktyce fotograficznej Lewczyńskiego dokonuje się reorientacja koncepcji czasu: zamiast zarejestrowanych w ułamkach sekundy chwil, mamy wrażenie, że w tych niemal post-apokaliptycznych wizjach czas już się dokonał. W przygnębiających pracach Lewczyńskiego panują pozornie nieznaczące (wchodząc w polemikę z Cartierem-Bressonem: jakoby o niczym nie decydujące) beczynność i letarg. Gliwicki artysta zdaje się wcielać w rolę niedosłego proroka z *Piosenki o końcu świata*, melancholijnie nucącego: „Nikt nie wierzy, że staje się już”⁴⁶.

Lewczyński nieprzerwanie akcentuje kruchość i niepewność ludzkiej obecności, wykorzystując również gamę możliwości kompozycyjnych. W pracach, takich jak *Horyzont* (1958; il. 3) czy *Milczenie* (1958, il. 4), w sposób mistrzowski wykorzystuje podręcznikową zasadę trójpodziału – umiejscawiania kluczowych elementów na jednej z prostych

⁴⁵ J. Kosidowski, *Zawód: fotoreporterzy*, Warszawa 1984, s. 28-31.

⁴⁶ C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata, w: Poezja polska. Antologia*, oprac. A. Racja, J. Polanicki, Warszawa 2001, s. 466-467

przechodzących w $\frac{1}{3}$ wysokości, bądź $\frac{1}{3}$ szerokości planu⁴⁷. Fakt, że Lewczyński spycha na marginesy kadru ciała anonimowych modeli, nadaje szablonowemu rozwiązaniu nowego charakteru, pełnego dysharmonii, dramaturgii i grozy. Widz zwraca uwagę w pierwszej kolejności na umiejscowionego na przecięciu linii podziału człowieka (często sprowadzonego wyłącznie do czarnej, pozbawionej tożsamości plamy); potem, zgodnie z zasadą kierunku wędrówki spojrzenia – na otaczającą go, nieciekawą przestrzeń. Mimo, że to ludzka sylwetka znajduje się w tak zwanym „mocnym” punkcie fotografii, to jej ciało zostaje zdominowane przez nieprzyjemne otoczenie (którego symbol stanowią na przykład zaniedbany lokal fryzjerski bądź puste mieszkanie). Stosunek elementów obrazu jest wykalkulowany tak, by wizualną dominację nad zarysem figury ludzkiej, miało terytorium prowincji. Zdjęcia te opierają się zasadniczo na estetycznym dysonansie: artysta pozostawia odbiorcę zmieszanego brzydotą monotonnego krajobrazu; oszukanego, że nie wie na czym zawiesić wzrok. Pozujące Lewczyńskiemu postaci nie kontemplują rzeczywistości, lecz patrzą w nieokreśloną pustkę – podążając za ich wzrokiem napotykamy obraz jałowej przestrzeni. Strapiony widz ostatecznie pojmuje swą voyeurystyczną pozycję: artysta czyni go podglądaczem intymnej sytuacji, w której bohaterowie uzmysławiają sobie otaczający ich rozkład i samotność.

Analizując fotografie Lewczyńskiego powstające w początkach jego kariery artystycznej możemy dostrzec, że już wtedy istotna była dla niego narracja o intymnej codzienności, o bezpośrednim, otaczającym go otoczeniu. Jednocześnie jednak, co stanie się symptomatyczne dla jego twórczości, wątki te będą punktem wyjścia do bardziej uniwersalnej narracji opowiadającej o problematyce pamięci i nieustannie doświadczanej przez człowieka próbie odnalezienia się we współczesnej rzeczywistości. Czy równie radykalne spojrzenie na fotografię, „uderzające w to co dotąd najświętsze”⁴⁸, bo będące pełnym przeciwieństwem tak wciąż popularnej po wojnie Bułhakowskiej apoteozy rzeczywistości, mogło wpłynąć na innych polskich twórców? Jak jego realizacje odebrała ówczesna krytyka?

Rok 1958 przyniósł dwie ważne ekspozycje prac Jerzego Lewczyńskiego. W lipcu w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na Starym Mieście otwarto wystawę zbiorową, w

⁴⁷ Informacje o sposobach kształtowania kompozycji w fotografii: podziałach pola obrazu i zasadzie kierunku, por.: P. Wójcik, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa 2007, s. 37-41, 64-69.

⁴⁸ A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 445.

której uczestniczył Lewczyński jako jeden z *Trzech Twórców* (wystawiał on pospółu ze Zdzisławem Beksińskim oraz Bronisławem Schlabsem) oraz artyści z wrocławskiej Grupy Podwórko. Wystawa składała się z dwóch autonomicznych przestrzeni, wspólnym mianownikiem była zaś postawa poszukiwania recepty na ówczesne wyjałowienie języka fotograficznej wypowiedzi artystycznej. Przedsięwzięcie to doczekało się żywej polemiki na łamach najbardziej opiniotwórczego w tym czasie pisma. Znamienne są tu jednak tytuły opublikowanych w „Fotografii” artykułów: *Błędne drogi nowoczesności*⁴⁹ oraz *Nowe drogi czy własne ścieżki*⁵⁰. Krytycy potępili zaproponowaną na ekspozycji nowoczesną formułę, uważając, że nie może ona stanowić podstaw dla wypracowania nowego języka fotografii w Polsce. W opinii jednego z najważniejszych ówczesnych teoretyków, Alfreda Ligockiego, wszystkim prezentującym wówczas swe prace twórcom bliskie były poszukiwania surrealistów oraz abstrakcjonistów. Przywoływał on w tym kontekście sylwetki Salvadora Dali (1904–1989), Paula Delvaux (1897–1994), Paula Klee (1879–1940) i Willema de Kooninga (1904–1997). Ligocki, choć doceniał innowacyjność poszukiwań na tejże ekspozycji to uważał, że nie są one tak interesujące, jak prace malarskie, które można z nimi asocjować. Pejoratywna w swej wymowie reakcja krytyka wynikała z reprezentowanej przez niego postawy teoretycznej i estetycznej. Cenił on bowiem w fotografii przede wszystkim treści informacyjno-poznawcze. Ponadto prace w tym medium winny być, jego zdaniem, bliższe estetyce życia, niż plastycznym dziełom sztuki⁵¹. Za najbardziej szlachetny w fotografii gatunek uznawał fotografię w typie czasopisma „Life” – realistyczną, przedstawiającą, spełniającą misję poznawczą. Ligocki nie docenił ani też nie podjął się szczegółowej analizy zdjęć Lewczyńskiego, oscylujących wokół problematyki ludzkiej egzystencji, gdyż przekraczały one ramy jego systemu, ukazując człowieka w nietypowy sposób⁵². W tym samym numerze „Fotografii”, w którym opublikowano rozważania Ligockiego, zaprezentowano również artykuł Zdzisława Beksińskiego: *Kryzys w fotografice i perspektywy*

⁴⁹ L. Grabowski, *Błędne drogi nowoczesności*, „Fotografia” 1958, nr 9, s. 425.

⁵⁰ W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9, s. 426.

⁵¹ M. Strzałkowska, *Ile kosztuje dobre zdjęcie. Rola fotografii prasowej w teorii estetycznej Alfreda Ligockiego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2011, nr 1/2, s. 79.

⁵² Wybór przykładów fotografii traktującej o człowieku dokonany w ramach opublikowanej w latach siedemdziesiątych książki *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* najlepiej ilustruje poglądy estetyczne tego krytyka. Por.: A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987.

jego przewycięzania⁵³. W polemicznym dialogu między Ligockim a Beksińskim starły się dwie wizje przyszłości fotografii. Artysta krytykował bowiem dominację fotografii reportażowej w polskim środowisku twórczym i prezentował wartości, jakie oferują na przykład zestawy fotografii (którymi to posługiwał się także Lewczyński).

Kolejną istotną ekspozycją, pokazującą reakcję środowiska fotograficznego na formuły artystyczne proponowane przez Lewczyńskiego był *Pokaz zamknięty* zorganizowany w lipcu 1959 roku w gliwickim oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (w którego działalność artysta był silnie zaangażowany). Według rekonstrukcji kształtu tej wystawy dokonanej przez Adama Sobotę – Lewczyński pokazał wówczas tak ikoniczne już dzisiaj prace, jak *Skóra* (il. 5), *Ukrzyżowanie*, *Nogi* (il. 6) czy realizacje z cyklu *Głowy wawelskie*. Wystawa ta doczekała się, dziś już legendarnego i wielokrotnie przywoływanego, tekstu polemicznego autorstwa Ligockiego⁵⁴, konsekwentnie zajmującego stanowisko konserwatywne. Mimo że dostrzegał on nowatorskie wysiłki wystawiających wówczas artystów (Zdzisława Beksińskiego, Bronisława Schlabsa i Jerzego Lewczyńskiego), to były one jednak sprzeczne z jego sposobem pojmowania statusu ontologicznego oraz roli medium fotograficznego. Już sam, jakże znaczący tytuł jego tekstu – *Antyfotografia* – wskazywał, że nie darzy on aprobatą prezentowanych strategii. W opinii krytyka prace te były zjawiskiem analogicznym do „antypowieści” (znanym dziś bardziej jako *Nouveau roman*), czyli nurtu wyrosłego na gruncie powieści francuskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Zdaniem Ligockiego działania trzech fotografików są analogiczne do twórczości pisarzy takich jak Alain Robbe-Grillet (1922–2008)⁵⁵, Nathalie Sarraute (1900–1999) czy Michel Butor (1926–2016). Śmiała próba natarcia na dotychczasową fotografię artystyczną została negatywnie oceniona przez Ligockiego:

„Wydaje się, że otwierają ciekawe perspektywy, ale jeszcze nie realizują. Przysnąć bowiem trzeba, że są one jeszcze bardzo prymitywne, a ich wartość estetyczna raczej skromna. Przyjęte zostały na ogół ze zgorszeniem”⁵⁶.

⁵³ Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewycięzania*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540-543.

⁵⁴ A. Ligocki, *Antyfotografia*, dz. cyt., s. 442-445.

⁵⁵ Beksiński podobno zapoznał się z jego twórczością, por.: W. Siemiński, *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński*, „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1976, nr 4, s. 61.

⁵⁶ A. Ligocki, *Antyfotografia*, dz. cyt., s. 444.

Niekonwencjonalne formuły obrazowania trzech przyjaciół budziły sprzeciw środowiska, gdyż zbyt radykalnie przekraczały granice aprobowanych wzorców. Mimo, że w opublikowanym na łamach „Fotografii” tekście Ligocki dostrzega czynnik innowacyjności w ich pracach, to jednak wymowa artykułu jest pełna sceptycyzmu.

Warto podkreślić fakt, który we współczesnych badaniach nad dorobkiem Lewczyńskiego, Schlabs i Beksińskiego często nam umyka: pierwotna nazwa wystawy trzech twórców brzmiała *Pokaz zamknięty*, nie zaś – *Antyfotografia*. Wyjściowy tytuł lepiej też oddawał założenia i intencje twórców. Prezentacja ta była bowiem przede wszystkim, jak wspomina Jerzy Lewczyński, zamkniętym dwudniowym zebraniem, któremu towarzyszyła dyskusja o prezentowanych pracach w wąskim gronie zaproszonych gości⁵⁷. Formuła kameralnego spotkania fotografów, krytyków sztuki i sympatyków (w sumie około dwudziestu osób) wynikała być może z chęci zachowania niezależności przed ewentualną interwencją cenzury⁵⁸. Zastąpienie wyjściowej nazwy wystawy likwiduje zatem kontekst okoliczności, w których zaistniała – zarówno polityczny, jak i czysto środowiskowy. *Pokaz zamknięty* stanowił okazję do debaty nad przyszłością fotografii w kręgu reprezentantów różnych formacji, a także próbę inkorporacji nowych rozwiązań w dobie kryzysu⁵⁹, który dotknął wówczas tę gałąź działalności artystycznej w Polsce. Wystawa ta nie była zatem odważną, śmiałą manifestacją nowego programu artystycznego, skalkulowaną na rozgłos i popularność. Pod powierzchnią terminu „antyfotografia”⁶⁰, ukryty jest zatem istotny krytyczny kontekst, niemniej pojęcie to przekształca i modyfikuje oryginalne znaczenia, jakie towarzyszyły *Pokazowi zamkniętemu*. W przyszłości to właśnie metoda bliskiego zawiązywania indywidualnych kontaktów a następnie środowiskowych zebrań i sympozjów miała stać się procedurą wdrażania nowych rozwiązań i prezentacji najświeższych osiągnięć artystycznych.

⁵⁷ A. Sobota, *Konceptualność...*, dz. cyt., s. 18.

⁵⁸ J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii...*, dz. cyt., s. 4-5.

⁵⁹ A. Ligocki, *Antyfotografia*, dz. cyt., s. 442.

⁶⁰ Co ciekawe, sam Jerzy Lewczyński zaadaptował tę nazwę dla cyklu prac z lat siedemdziesiątych, ironicznie rozprawiając się z dawną krytyką.

Sanok

– krąg najbliższych analogii (Zdzisław Beksiński)

Zestawienie dwóch, tak silnych i niekonwencjonalnych osobowości twórczych, jak Zdzisław Beksiński i Jerzy Lewczyński może uchodzić za ryzykowne. Dosyć powszechne przekonanie, że twórcy ci funkcjonowali w odrębnych konstelacjach zjawisk wynika jednak z faktu, iż do najbardziej rozpoznawalnych ich realizacji należą prace powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Istotnie, Beksiński i Lewczyński obrali wówczas zupełnie odmienne, w sensie artystycznym, ścieżki. Beksiński wypłynął na rynek sztuki za sprawą kontrowersyjnych, nasyconych erotyzmem i motywem śmierci rysunków. Jego pozycję umocniła zaś późniejsza, barwna konsekwencja tych realizacji w postaci (równie dyskusyjnego) malarstwa. Z kolei nieustannie rosnąca popularność Lewczyńskiego zbiegła się, zwłaszcza w ostatnich latach, z zainteresowaniem problemem archiwum, w który to doskonale się wpisywał się wypracowany w latach siedemdziesiątych program „archeologii fotografii” gliwickiego artysty. Sukces tych dwóch, wzajemnie sobie obcych strategii wizualnych, miał zaś swoje dalsze konsekwencje. Pierwszą z nich jest pewne zatarcie pamięci o pierwszych dojrzałych realizacjach Lewczyńskiego i Beksińskiego z lat pięćdziesiątych, choć wyróżniały się one w polskim pejzażu zjawisk fotograficznych tego okresu. Drugą zaś – zaniechanie badań komparatystycznych. Nawet te zdjęcia wymienionych twórców, które wskazują na analogiczne zainteresowania tematyczne bądź porównywalne postawy twórcze, często funkcjonują w autonomicznych, nie zazębiających się zbiorach. Mimo, że w literaturze wspomina się o łączącej Beksińskiego i Lewczyńskiego relacji, to stosowany termin „nieformalnej grupy twórczej” pozostaje wciąż znaczeniowo pusty, gdyż prace każdego z nich – zazwyczaj rozpatrywane są osobno⁶¹. Zarysowany w poprzednim podrozdziale problem obrazowania prowincji wydaje się zaś

⁶¹ Proces ten widoczny jest na przykład w sposobie prowadzenia narracji w katalogu wystawy zatytułowanej *Antyfotografia i ciąg dalszy*. Por.: A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Wrocław 1993. Przy próbie syntezy pewnych zjawisk z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zwykle nie udaje się z kolei uwypuklić znaczenia poszczególnych postaci, por.: A. Zagrodzka, *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956–1969*, Lublin 2016. Istotny wkład w najnowsze badania w tym zakresie wniosła publikacja *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970*, red. R. Lewandowski, T. Szerszeń, Warszawa 2015.

interesującym wspólnym w latach pięćdziesiątych punktem wyjścia dla strategii Lewczyńskiego i Beksińskiego. Peryferia w tym okresie zajmują bowiem wówczas w dorobku każdego z nich miejsce szczególne⁶².

Artystyczne drogi Jerzego Lewczyńskiego i Zdzisława Beksińskiego miały paralelny przebieg: obaj byli przywiązani do swych prowincjonalnych miejscowości; zapoznali się z fotografią w latach czterdziestych i rozpoczynali jako samodzielnie kształcący się chłopcy-amatorzy; każdy z nich ukończył studia z dziedziny obcej jego osobistym zainteresowaniom⁶³. Co więcej, Zdzisław Beksiński był niezwykle przywiązany do rodzinnego Sanoka i niechętnie opuszczał swą miejscowość, często nawet rezygnując z udziału w otwarciach swych własnych wystaw. Lewczyński był zaś silnie zaangażowany w artystyczną działalność lokalnej społeczności Gliwic, miejscowości bliskiej jego sercu. Między artystami zawiązała się w 1956 roku serdeczna przyjaźń, odwiedzali się i wspólnie podejmowali wycieczki w najbardziej malownicze, okoliczne tereny. Klimat Sanoka, tej małej miejscowości opisywał Jerzy Lewczyński w sposób następujący:

„Wyglądał dla mnie jak oaza spokoju i zwolnionego rytmu życia. Kościoły, muzeum, skansen, płynący wartko San i piękne Bieszczady [...]. Jeździliśmy po okolicy samochodem, podziwiając resztki chłopskich chałup i piękno stron”⁶⁴.

Powyższa wypowiedź może stanowić dla czytelnika zaskoczenie, gdyż – jak zasygnalizowano już w kontekście sposobu obrazowania Gliwic przez Lewczyńskiego – fotografie tych dwóch artystów bynajmniej nie wyrażają pozytywnego stosunku wobec oddalonych od centrum terytoriów. W tym kręgu tematycznym ich twórczości nie uaktywnia się problematyka regeneracyjnej siły prowincji ani też tani sentymentalizm wynikający z osobistych upodobań. W swych obrazach peryferii, wykonywanych niejako z pozycji autochtonów, koncentrowali się

⁶² Warto tu jednak zaznaczyć, że prowincja nie wyczerpuje podejmowanych przez Lewczyńskiego i Beksińskiego w latach pięćdziesiątych tematów, stanowiąc tylko jeden z wielu przedmiotów ich fotograficznego zainteresowania. Dobór przykładów i koncentracja na zagadnieniu prowincji podyktowane są chęcią utworzenia pryzmatu, który umożliwia wniknięcie w pewną strefę wyobraźni obu artystów. Zważywszy na fakt, że analizowany obszar gatunkowy stanowi tylko ułamek twórczości Beksińskiego i Lewczyńskiego, należy podkreślić, iż jest to wyłącznie jeden z możliwych tropów interpretacyjnych.

⁶³ Lewczyński był absolwentem Wydziału Inżynierjno-Budowlanego Politechniki Śląskiej w Gliwicach (gdzie studiował w latach 1945–1951), Beksiński zaś Wydziału Architektury na Politechnice Krakowskiej (1947–1952).

⁶⁴ J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii...*, dz. cyt., s. 4.

przede wszystkim na przedmiotach wadliwych i skorodowanych przez bezlitosny czas. Wykorzystywali brutalny realizm medium by przedstawiać „zakątki niemożności”⁶⁵, takie jak biedne podwórka czy ponure zaułki pełne śmieci, łachmanów i brudu⁶⁶. Każdy z nich zrealizował wiele sugestywnych zdjęć, ukazujących surową, niechętną człowiekowi przestrzeń, która wymyka się topograficznym definicjom i uzyskuje wymiar uniwersalny. Ruina, nędza i zniszczenie są dla nich emblematami sytuacji kryzysowej i nabierają znaczenia metaforycznego. Beksiński i Lewczyński przekroczyli konwencjonalnie asocjowane z prowincją wartości pozytywne, nawiązując między innymi do włoskich tendencji filmowych czy fotograficznych (reprezentowanych między innymi przez takich twórców jak Mario Bonzuan czy Ferruccio Ferroni). Sposoby konstruowania kadrów przez Lewczyńskiego i Beksińskiego wydają się do pewnego stopnia analogiczne także w zakresie niekonwencjonalnego operowania figurą ludzką: artyści ci fotografowali ofiary przytłoczone codzienną egzystencją. Syntezę tej strategii ciekawie oddają słowa samego Lewczyńskiego wypowiedziane w 1957 roku:

„Elementem decydującym winien być człowiek: człowiek żywy, takim jakim go między innymi widzi włoski neorealizm. Wszystko o człowieku, lecz przy pomocy jego dzieła. [...] człowiek ukryty w swoich starych butach, w stworzonym przez siebie otoczeniu”⁶⁷.

Wymienione paralele umacniają powszechnie przyjętą przez badaczy tezę o zawiązaniu przez Beksińskiego i Lewczyńskiego, na przełomie 1956 i 1957 roku, wraz z Bronisławem Schlabsem z Poznania, nieformalnej grupy twórczej⁶⁸. Warta odnotowania jest tu jednak opinia Joanny Grodzkiej, która polemizowała, czy istotnie można tak nazywać krąg opierający się przede wszystkim na przyjaźni i wzajemnej pomocy (rozumianej jako wymiana materiałów,

⁶⁵ Por. praca Zdzisława Beksińskiego o tym samym tytule w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

⁶⁶ K. Jurecki, *Od piktorializmu do „Archeologii fotografii”*, w: *Archeologia fotografii*, red. I. Zjeżdżałka, Wrzesnia 2005, s. 15-16.

⁶⁷ J. Lewczyński, pismo do ZPAF-u w Warszawie, Gliwice, 11.11.1957 r., cyt. za: K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987. Materiały z III Sympozjum w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 140.

⁶⁸ Tenże, *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim*, w: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, red. M. Jurecka, Kutno 1993, s. 4.

porady, wsparcie finansowe)⁶⁹. Zwłaszcza, że sami artyści w swych późniejszych wypowiedziach wielokrotnie podkreślali pewien istniejący między nimi dystans estetyczny czy ideowy. Niemniej, mimo dzielących ich różnic, ci trzej artyści żywo wymieniali między sobą korespondencję listowną i foniczną⁷⁰ oraz podejmowali wspólne inicjatywy wystawiennicze. Konfrontacja prac Beksińskiego i Lewczyńskiego wydaje się zaś koniecznością, gdyż do dziś zachodzące między artystami analogie mogą budzić pewne kontrowersje. W ów obszar badawczy wkradają się napięcia wynikające z faktu, że Lewczyński, który pozostał wierny medium fotograficznemu – ostatecznie nieco przyćmił działalność fotograficzną przyjaciela z Sanoka⁷¹. Na podstawie zachowanych dzieł i archiwaliów, można jednak z całym przekonaniem postawić tezę, iż możliwe są do uchwycenia istotne szczegóły znaczeniowe różnicujące fotografie Lewczyńskiego i Beksińskiego. Twórców tych łączył analogiczny sposób myślenia symbolicznego, dzieliły zaś – językowe niuanse jego artystycznej werbalizacji.

W ówczesnej poetyce Jerzego Lewczyńskiego zasadniczą, w moim przekonaniu, figurą retoryczną była metonimia. W miejsce żołnierza, ukrzyżowanego człowieka czy skrzywdzonego więźnia, na jego zdjęciach pojawiają się: rogatywka w pustym polu (*Rogatywka* z cyklu *Głowy wawelskie*, ok. 1959), dramatyczny cień (*Ukrzyżowanie*, 1957, il. 1), zdeformowane nogi (*Nogi*, 1958, il. 6), zniszczona koszula (*Skóra*, 1957, il. 5). Losy mieszkańców peryferii możemy odczytać na podstawie pozostawionych przez artystę tropów. Narracyjne sceny zostają zastąpione pojedynczymi komponentami, silnie nacechowanymi emocjonalnie. Za istotną wskazówkę interpretacyjną, przybliżającą treściowe konotacje tych zdjęć, może posłużyć wypowiedź Lewczyńskiego, który przyznaje, iż pragnął w tym okresie być „dowodowym świadkiem”⁷², relacjonującym o kaprysach losu dotkliwie doświadczających ludzkość. W języku fotograficznej wypowiedzi Lewczyńskiego nieustannie pobrzmiewa zatem echo historii a fotografowane przez niego sytuacje naznaczone są cieniem katastrofy. Artysta zdaje się potwierdzać tę konstatację w

⁶⁹ J. Grodzka, *Mroczny człowiek, wesoły pesymista. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Rzeczpospolita” (dod. „Plus minus”) 1994, nr 20, s. 11.

⁷⁰ Liczne ślady ich żywej, wieloletniej korespondencji znajdujemy w archiwum Lewczyńskiego, Muzeum w Gliwicach oraz Muzeum Historycznym w Sanoku.

⁷¹ Dopiero w ostatnich latach działalność fotograficzna Beksińskiego została uwidoczniiona na wystawach, niemniej w dalszym ciągu w powszechnym przekonaniu artysta ten pozostaje przede wszystkim malarzem.

⁷² J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, w: *Archeologia fotografii*, red. I. Zjeżdżałka, Września 2005, s. 9.

rozmowie o swych ówczesnych pracach z Krzysztofem Jureckim:

„Moja fotografia bardzo często nawiązywała do tych właśnie wspomnień (czasów wojennych, wysiedlenia i partyzantki). Wiąże się to z tym, że byłem zwolennikiem fotografii, która odwołuje się do spojrzenia nieżyjących już bohaterów, którzy może mogliby być między nami”⁷³.

Znamienne dla realizacji Lewczyńskiego wydaje się być sugerowanie obecności człowieka, niż jego dosłowne obrazowanie, gdyż często posługiwał się on kategorią śladu. Zagadnienie to najlepiej zapewne unaocznia subtelne różnice w postawach Beksińskiego i Lewczyńskiego. Obaj artyści ukazywali niemalże identyczne powierzchnie, które są oszpecone przez zniszczone, stare reklamy. U Beksińskiego jest to drewniany płot (*Krzyk dykty*, 1957), u Lewczyńskiego zaś – fasada domu (*Guernica*⁷⁴, 1958, il. 7). Oba obrazy są niezwykle ekspresyjne przez nieregularne znaki pozostałości po plakatach. W obu przypadkach dramatyzm wynika z silnego kontrastu czarnych plam nicości i pozostałości faktury zdegradowanej materii. Jednak Beksiński wprowadza do tej sytuacji również postać, która w zasadniczy sposób wchodzi w korelację znaczeniową z przestrzenią, potęgując dramaturgię fotografii. Rozwiązania tego typu były zaś obce Lewczyńskiemu, który w wywiadzie-rzece udzielonemu Oldze Ptak, opowiadał:

„[...] mnie frapowały bardziej rzeczy surowe w samym temacie i wstrząsające. Weźmy na przykład obraz Beksińskiego z Sanoka, gdzie widać jakieś przedmieście, pani wychodzi poza krawędź obrazu, widać tylko pół jej sylwetki. To taki niedokończony obraz. Ale jest w nim prawda. Lecz mnie w tym czasie interesowało co innego. Wydawało mi się, że należy dążyć do syntezy, do maksymalnej prostoty”⁷⁵.

W przeciwieństwie do swego kolegi z Sanoka, Lewczyński wplata do swojej realizacji okruciny przeszłości w postaci napisów, numerów lub dat. Na afiszach pojawiają się zatarte fragmenty nagłówków różnych transparentów, wśród których oko widza może wyłowić hasło „rocznica

⁷³ K. Jurecki, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 160.

⁷⁴ Warto podkreślić, że w dotychczasowej literaturze fotografia ta funkcjonuje pod tytułem *Eroica*. Ustalenie pierwotnie nadanej przez artystę nazwy było możliwe dzięki kwerendzie w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików. Błędna informacja w bazie Art Institute of Chicago zostanie wkrótce zmieniona za sprawą mojej współpracy nawiązanej z tamtejszym Departamentem Fotografii i Barbarą Diener.

⁷⁵ O. Ptak, dz. cyt., s. 113.

kongresu antyfaszystowskiego”. Ta specyficzna strategia Lewczyńskiego, oparta na włączaniu tekstu w obszar obrazu, była określana przez Beksińskiego mianem „fotografii pisanej” i była oceniana przez niego w sposób jednoznacznie negatywny⁷⁶. Beksiński z kolei zbudował wizualny potencjał *Krzyku dykty*, jak i innych zdjęć prowincji z tego okresu, w oparciu o opresyjną relację zachodzącą między przestrzenią a figurą ludzką. Oblicza postaci są często przez Beksińskiego ukryte w strefie poza-kadrowej, o czym świadczą takie prace jak *Depresja* (1956) czy *Odchodząca* (ok. 1957). Artysta jednak nie tyle zasłania ludzkie ciała, co je brutalnie kaleczy – poddaje fragmentaryzacji niczym Andrzej Wróblewski w swych realizacjach malarskich (jak choćby w słynnym *Praniu* z 1956 roku). Z kolei sam tytuł fotografii Lewczyńskiego – *Guernica* – kieruje odbiorcę do problemów historii i zapisanych na jej kartach wojennych okrucieństw. Należy zatem podkreślić, że choć obaj artyści koncentrują się na analogicznej problematyce, to Lewczyński wyławia z rzeczywistości „obiektów niechcianych” te, które są silnie naznaczone konkretnymi odniesieniami.

Za doskonałą obrazową egzemplifikację tego aspektu jego twórczości może posłużyć zestawienie pracy Lewczyńskiego (zdjęcie pozbawione tytułu i datowania, znajdujące się w depozycie Fundacji Archeologii Fotografii)⁷⁷, z pozornie analogiczną realizacją Beksińskiego (seria *Zmierzch*, ok. 1956). W obu przypadkach zdjęcia przedstawiają fragmenty zniszczonej siatki przebiegającej wzdłuż białego pola fotografii o formacie leżącego prostokąta. Istotnym elementem stanowiącym o ich odmienności jest jednak podejście obu artystów do problemu przeszłości. Jak wskazują pozostałe zdjęcia Beksińskiego, sanockiego fotografowała interesowała uniwersalna pojemność semantyczna daleko idącej symplifikacji⁷⁸, pozbawiona konkretnych odniesień czy skojarzeń. Lewczyński zaś w sposób bezkompromisowy podejmuje trudną narrację o konkretnych wydarzeniach historycznych – sugeruje i odsłania bezwzględność przeszłości. Zdjęcia takie jak *Oświęcim* (1957) czy *Buty* (1957) dopełniają znaczeniowo fotografie zrealizowane na wymykających się klasyfikacjom obszarach a zwyczajny drut okazuje się być linią okalającą teren obozu koncentracyjnego⁷⁹.

⁷⁶ Tamże, s. 73.

⁷⁷ Zdjęcie pozbawione tytułu i daty, nr inw.: 06-A-02-00222.

⁷⁸ Por.: U. Czartoryska, *Spotkania fotografii z plastyką. Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5, s. 162-163.

⁷⁹ Na co wskazują choćby pozostałe zdjęcia z danej serii, zachowane w archiwum ZPAF.

Zarówno Beksiński, jak i Lewczyński w 1959 roku na wystawie zatytułowanej *Pokaz Zamknięty* prezentowali zestawy fotografii, co stanowi kolejne zasadnicze podobieństwo ich działalności artystycznej. Jednak Beksiński wykorzystując cudze materiały, pragnął przede wszystkim szokować swych widzów igrając z surrealizującą metodą zderzania obrazów i pobudzania wyobraźni⁸⁰. Jak wynika ze wspomnień Lewczyńskiego, wystawie tej towarzyszyła dyskusja i możliwość zadania pytań autorom prac. Wątpliwości i kontrowersje narosły na przykład wokół zestawu *Kołysanka* (1959), Beksiński jeszcze bardziej podsycił, snując opowieści o powiązaniu świata doznań sensualnych ze śmiercią, powodując śmiech obecnych na sali krytyków⁸¹. Działalność artysty i atmosfera jaką wokół siebie konsekwentnie budował była zatem wypełniona demonstracyjną prowokacją. Nie tylko jego prace miały charakter kontestatorski, ale też jego sposób wypowiedzi na temat własnych realizacji (bądź dzieł innych artystów) budził w środowisku kontrowersje.

Lewczyński z kolei na *Pokazie zamkniętym* zaprezentował tryptyk z luźno ułożonych koło siebie zdjęć przedstawiających: rachunek z restauracji, fragment żydowskiego nagrobka i żetony z szatni obozu koncentracyjnego na Majdanku. Ta praca najlepiej chyba obrazuje kwestię problematyki, jaką poruszał – reprezentacji nieprzedstawialnego doświadczenia historycznego⁸². Zainteresowanie to stało się trwałym elementem jego strategii artystycznej, objawiając się także w późniejszych a zarazem bardziej rozpoznawalnych dziełach, polegających na przywracaniu odrzuconych, zapomnianych mikro-historii⁸³. Spojrzenie wstecz, na problem Zagłady, dookreśla fotografowany przez Lewczyńskiego czas teraźniejszy, ale też nie wyczerpuje podejmowanych przez niego wątków. Artysta ten nie koncentrował się wyłącznie na problemie Holokaustu, ale podejmował próby wizualizacji różnych niewyobrażalnych doświadczeń, takich jak: walka na froncie, partyzantka czy wysiedlenie. Już znamienity tytuł nadany fotografii z lat czterdziestych (*Autoportret rodzinny z czasów wojny, bez ojca*, 1944) powoduje, że staje się ona wizualizacją nieobecności. Tematyka ta zdaje się powracać u Lewczyńskiego w niecałe dziesięć

⁸⁰ Krzysztof Jurecki z kolei sygnalizuje, że postawa zmierzała ku swoistej działalności konceptualnej, por.: K. Jurecki, *Między postawą awangardową...*, dz. cyt., s. 13.

⁸¹ J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii...*, dz. cyt., s. 4-5.

⁸² Temat wojennych doświadczeń Lewczyńskiego wielokrotnie powraca w wywiadzie-rzecz przeprowadzonym przez Olgę Ptak. Por.: O. Ptak, dz. cyt., s. 21, 39, 53, 65, 73-75.

⁸³ J. Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 145-149.

lat później w bardziej uniwersalnej formie. Gliwicki twórca ukazuje wówczas obiekty, które zmuszają nas do – podobnie jak w przypadku działalności Christiana Boltanskiego (ur. 1944) – dostrzeżenia braku podmiotu.

Zasadniczo więc, mimo licznych analogii na poziomie formalnym pomiędzy twórczością Beksińskiego a Lewczyńskiego – ci dwaj artyści reprezentowali nieco odmienne postawy artystyczne, ponieważ zasadniczym komponentem działalności Lewczyńskiego było zagadnienie pamięci. Prowincja u Lewczyńskiego to przede wszystkim przestrzeń napiętnowana przez okrutny czas przeszły. Na jego krajobraz peryferii rzucony jest cień, różnie pojmowanej, ale już dokonanej, katastrofy. U Beksińskiego z kolei pierwszoplanową rolę odgrywa swoista ikoniczna brutalność, która niekiedy dla nieprzygotowanych odbiorców mogła sprawiać wrażenie pastiszu lub parodii. Sanocki artysta skupiał się na zmaganiach samej jednostki, jej niedopasowaniu i będących trudnym doświadczeniem próbach stanowienia o własnym losie. Istniejący pomiędzy artystami rozdzwięk Lewczyński opisywał w sposób następujący:

„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”⁸⁴.

Mimo przedstawionych różnic pomiędzy dorobkiem Lewczyńskiego a Beksińskiego, nie ulega wątpliwości, że ich grupa twórcza (dziś kojarzona głównie z hasłem „Antyfotografia”) żywiła nadzieje odświeżenia „chwilami kostniejącej już w estetyzmie polskiej fotografii”⁸⁵. Artyści ci dostrzegli bowiem „uwidaczniający się kryzys i niebezpieczeństwo rozwoju banalnego reportażu”⁸⁶. Ich zdaniem ówczesna sytuacja w polskim środowisku fotograficznym wyglądała w sposób następujący:

⁸⁴ O. Ptak, dz. cyt., s. 37.

⁸⁵ E. Garztecka, *Sztuka współczesna w Łazienkach*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 167, s. 15.

⁸⁶ K. Jurecki, *Fotografia awangardowa*, „Projekt” 1987, nr 3, s. 33.

„Stwierdziliśmy z oburzeniem, że salony krajowe i międzynarodowe to przeglądy próżności, pogoń za tanim efektownym pięknem, dotykające tylko życia po wierzchu. Tak modne wtedy tematy fotograficzne [...] dyskwalifikowały w oczach Zdzisława innych autorów [...]”⁸⁷.

Potwierdzają to również słowa Beksińskiego, który o swoich ówczesnych poszukiwaniach fotograficznych Beksiński opowiadał po latach:

„Wtedy o co innego nam chodziło. Fotograficy nie chcieli tego zaakceptować. Dla nich istotą było prawidłowe naświetlenie, wywołanie i zrobienie pięknego zdjęcia. Nie mogli zrozumieć, jak ktoś ma w ogóle czelność posłużyć się reprodukcjami pocztówek jako fotografią. Nie przemawiało do nich to, że wszyscy już umieliśmy prawidłowo naświetlać i fotografować. Mnie osobiście chodziło o uzyskanie pewnego wyrazu artystycznego, ale w inny sposób, niż tego wymagała ówczesna fotografia salonowa”⁸⁸.

Niezależnie zatem od poszczególnych różnic, zarówno Lewczyński, jak i Beksiński zdecydowali się w latach pięćdziesiątych XX wieku na barbarzyńską formułę obrazowania nakierowaną na wręcz obsesyjne dostrzeganie w otaczającej ich rzeczywistości przejawów zła. Operowali zbrutalizowaną, sugestywną figuratywnością, balansującą na krawędzi wytrzymałości konwencji⁸⁹, kreując bardzo niepokojące fotografie. Skierowali soczewki swych obiektywów ku temu, co pozostawało dotąd utajone: brzydocie, zniszczeniom, wstrząsającym historiom zapomnianych jednostek. Ich estetyka i pesymistyczne idee utrzymane w duchu egzystencjalizmu nie mogły spotkać się w latach pięćdziesiątych z jednoznaczną aprobatą środowiska fotograficznego. Śmiałe próby Lewczyńskiego i Beksińskiego przeciwstawienia się stawianym w tym okresie fotografii postulatami napotykały początkowo zdecydowany opór krytyków. Tak należy tłumaczyć przypisanie ich twórczości określenia „antyfotografia”, ukutego w roku 1959 przez sceptycznie ustosunkowanego do ich działań Alfreda Ligockiego.

Dla obu artystów prowincja stała się przede wszystkim podstawą do stworzenia własnej ikonografii i indywidualnego stylu narracji o stanie charakterystycznym dla społeczeństwa

⁸⁷ J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii...*, dz. cyt., s. 3.

⁸⁸ J. Grodzka, dz. cyt., s. 11.

⁸⁹ J. Modzelewski, *Cisza i lekki smutek*, w: *Andrzej Wróblewski Nieznany*, red. J. Michalski i in., s. 23.

powojennego, które próbuje się odnaleźć po przejściu apokalipsy (czy też jej nowej fali)⁹⁰. Na ich zdjęciach z lat pięćdziesiątych centralne dla człowieka problemy uobecniają się w przestrzeni peryferii, pojmowanej jako sceneria egzystencjalnych dramatów. Przy podjęciu próby sklasyfikowania prac tych artystów wydaje się zatem słuszne zastosowanie terminu sugerowanego przez Joannę Kordjak-Piotrowską⁹¹ – i wpisanie ich w nurt „fotografii egzystencjalnej”, który to wciąż czeka na zdefiniowanie reprezentującego go zespołu prac.

Siemnice – aura dokumentu (Feliks Łukowski)

Istotnym dla historii polskiej fotografii efektem działań Jerzego Lewczyńskiego było ocalenie przed zniszczeniem dorobku autorstwa jego kolegi – Feliksa Łukowskiego (1919–1985). Fotografów tych połączyło wspólnie spędzone w powiecie tomaszowskim⁹² dzieciństwo. Przyczynkiem do działania o niemalże konserwatorskiej specyfice była zatem dla Lewczyńskiego z jednej strony relacja oparta na przyjaźni i sentymencie, z drugiej zaś – czujność badacza i kolekcjonera, potrafiącego docenić szczególną artystyczną wrażliwość.

⁹⁰ Artysta wielokrotnie wyrażał (w prywatnej korespondencji) obawy i sprzeciw wobec panującego w tym czasie w Polsce ustroju, por.: A. Sobota, *Konceptualność...*, dz. cyt., s. 18.

⁹¹ Termin ten pojawia się, jako krótka wzmianka, w katalogu wystawy *Egzystencje*, zorganizowanej w 2005 roku. Znaczący tytuł całej ekspozycji był wówczas przede wszystkim nawiązaniem do nazwy cyklu Dłubaka, od którego kuratorka rozpoczęła narrację o polskiej fotografii lat pięćdziesiątych XX wieku, nie zaś propozycją nowej interpretacji prezentowanych w warszawskim Muzeum Narodowym zjawisk. Por.: J. Kordjak-Piotrowska, J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 12.

⁹² Jerzy Lewczyński urodził się w Tomaszowie Lubelskim i tam też kończył naukę w gimnazjum. W latach czterdziestych mieszkał w Rachaniach, gdzie w latach 1942–1944 pracował jako listonosz. Po wojnie podjął studia na Wydziale Inżynierjno-Budowlanym Politechniki Śląskiej w Gliwicach, gdzie pracował po studiach i zamieszkał na stałe. Siemnice, w których urodził się Feliks Łukowski, to wieś położona w województwie lubelskim, w powiecie tomaszowskim, w gminie Rachanie. Rachanie i Siemnice dzieli odległość ok. 7 km.

W 1986 roku Michalina Łukowska, wdowa po fotografe, zdecydowała się przekazać prace zmarłego męża właśnie Lewczyńskiemu. W sumie jego spuścizna liczyła ok. 1500 sztuk negatywów (szklanych w formacie 6x9cm oraz filmów małoobrazkowych). Materiały, które trafiły do Lewczyńskiego były w bardzo złym stanie zachowania, spowodowanym między innymi brakiem dostępu do wystarczającej ilości bieżącej wody podczas procesu wywoływania. Zasiarczone, zlepione i niekiedy zupełnie zniszczone, zostały przez Lewczyńskiego odczyszczane, zrekonstruowane i zabezpieczone. Ostatecznie w 1992 roku gliwicki twórca doprowadził do przekazania Muzeum Okręgowemu w Zamościu archiwum fotograficznego przyjaciela – prac będących unikatowym dokumentem życia Zamojszczyzny w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Lewczyński osobiście wykonał z wybranych negatywów około sześciuset powiększeń wystawowych. Złożyły się one na dużą ekspozycję noszącą tytuł *Było to 50 lat temu* prezentowaną w Muzeum w Zamościu w 1992 roku⁹³.

Dzięki zupełnie bezinteresownym działaniom Lewczyńskiego, Feliks Łukowski znany jest dziś jako autor bezcennej wizji wsi w Lubelskiem, gdzie pełnił on funkcję miejscowego fotografa. Wykonywał na przykład portrety do dowodów osobistych i samodzielnie przygotowywał odbitki, mimo znaczących niedogodności technologicznych i braku elektrycznego oświetlenia. Lewczyński z wielkim szacunkiem relacjonował ówczesne zmagania Łukowskiego:

„W zatkanie deskami okno, do pozostawionego otworu 6x9 cm przymocował aparat kliszowy o podwójnym wyciągu miecha i na przymocowany do deski papier rzutował negatyw. [...] Zmienne warunki słoneczne utrudniały znalezienie właściwego naświetlenia. Lampę ciemniową zastępowała zwykła lampa naftowa owinięta czerwoną bibułką”⁹⁴.

Status rdzennego mieszkańca bezpośrednio związanego z daną ziemią sprzyjał działaniom dokumentacyjnym Łukowskiego – był dopuszczany przez lokalną społeczność do rejestrowania najbardziej osobistych momentów (na przykład ceremonii takich jak śluby czy pogrzeby), tradycji i całego ludowego pejzażu kulturowego, do którego współcześnie możemy

⁹³ *Ocalone wspomnienia. Fotografie Feliksa Łukowskiego*, Akademickie Centrum Kultury „Chatka Żaka”, Lublin, 14.12.09-10.01.2010.

⁹⁴ J. Lewczyński, *Feliks Łukowski – fotograf ludzi i czasów*, w: *Świat chałup, stodół i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski - fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, red. J. Kuśnierz, H. Szkutnik, A. Urbański, Zamość 2005, s. 9.

odbyć podróż już tylko poprzez fotografie. Łukowski był w stanie oddać ówczesnego *genius loci* rodzinnych Siemnic i ich okolic pokazując wciąż żywą tam kulturę drewna, z którego wykonane były liczne przedmioty będące w ciągłym użyciu (jak maglownice, maselnice czy kołotuszki). W tym, z naszej perspektywy już egzotycznym zakątku świata, tylko niekiedy pojawiają się bardziej zaawansowane maszyny do młócenia czy traktory na stalowych kołach. Dorobek Łukowskiego to jednak nie tylko dokumentacja ubiorów, wnętrz strzech czy obrzędów. Wbrew wszechobecnej wówczas Bułhakowskiej pochwale pejzażu, sama natura również nie stanowi klucza do jego *ouvre*. W centrum zainteresowań przyjaciela Lewczyńskiego znajdował się przede wszystkim portret. Łukowski był w stanie przezwyciężyć społeczne bariery, dzięki czemu aparat nie stawał się opresyjnym narzędziem wymierzonym w fotografowanego, ale sympatycznym towarzyszem prac w polu i życia towarzyskiego. Udało mu się zachęcić swych modeli do przełamania nieśmiałości i wstydlivosti. Zamiast zeszywniałych i skonfundowanych postaci zamrożonych w nienaturalnym odrętwieniu widzimy teatr min chłopca pozującego z maleńką sową bądź figlarnie spoglądające prosto w kamerę kobiety.

Lewczyński poświęcił wiele sił i energii na zachowanie dorobku przyjaciela, gdyż urzekła go możliwość przeniesienia się, za jego sprawą, w czasie. Przywrócenie do życia twórczości Łukowskiego poniekąd przypomina postulowane przez niemieckiego historyka sztuki Aby'ego Warburga poszukiwanie powtórnych wcieleń obrazów (*Nachleben*). Gliwicki twórca posuwa się jednak dalej niż zakładała koncepcja twórcy *Atlasu Mnemosyne*, gdyż Lewczyński był nie tyle eksploratorem przeszłości, ile samym inicjatorem ponownego ucieleśnienia idei swego zmarłego kolegi. Jego praktyka miała też swoje istotne konsekwencje dla polskich naukowców – nie tylko etnografów czy historyków, ale i kulturoznawców oraz badaczy współczesnej wizualności. Gest Lewczyńskiego, jako balansujący na pograniczu aktu ochrony dziedzictwa kulturowego i działania artystycznego – miał charakter radykalnego oświadczenia:

„Opisana historia budzi i inne refleksje! Czy nie należy podjąć zbiorowego społecznego wysiłku aby ocalić takie niszczące zbiory. Ile jeszcze pamięci narodu ginie w składniach makulatury? [...] Może obowiązkowe powinno stać się wydawanie albumowe, tak jak wydaje się Katalogi Zbiorów Sztuki w Polsce, dzieląc kraj na okręgi i regiony? Może te dokumenty nie są mniej warte od starych wykradanych obrazów, złota i innych skarbów

przechowywanych w muzeach i kościołach? W naszej kulturze nie ma nawyku doceniania znaczenia obrazu fotograficznego”⁹⁵.

Gliwicki twórca problematyzuje w tym wypadku kwestię autorstwa i obala mit oryginalności dzieła sztuki, które to kwestie nie pozostają bez znaczenia dla ówczesnego środowiska twórców i ich działań⁹⁶. Aura dzieł Łukowskiego naradza się niczym feniks – w dobie autorytatywnej, wtórnie podjętej decyzji. Prace skromnego amatora z Siemnic Lewczyński otrzymał przecież w formie negatywów. Wszelkie procedury związane z przygotowaniem finalnego dzieła na ekspozycję – takie jak powiększenie, kadrowanie, plamkowanie czy dopalanie – leżały w gestii kogoś innego niż sam twórca. Lewczyński zrealizował zatem swoją wizję w zakresie doboru papieru (podłoża), stopnia kontrastowości czy choćby formatu zdjęć kolegi. Problem ten uwidacznia się zwłaszcza podczas oglądania zdjęć przeznaczonych na poły szpetnymi a jednocześnie sugestywnymi, hipnotyzującymi skazami. Czy te, z naszej perspektywy poetyckie i fascynujące, choć przecież technicznie niedoskonałe realizacje sam fotograf uznałby za odpowiednie do publicznej prezentacji podczas przeglądu swojej twórczości? Za punkt wyjścia do tej refleksji może posłużyć portret anonimowej, kilkuletniej dziewczynki – uśmiechająca się do kamery, odświętnie ubrana postać zapewne nie wyróżniałaby się niczym szczególnym, gdyby nie widoczny w górnej partii fotografii czarny wir, przypominający otchłań osaczającą nieświadome niebezpieczeństwa dziecko⁹⁷. W najniższej partii kadru widoczne są zaś liczne białe zarysowania świadczące o niemożliwych do zmycia nalotach na negatywie. Białe i czarne plamy nicości pozbawiają nas wszelkich informacji o otoczeniu czy kontekście danej sceny. „Malarskie” defekty – wynikające ze zderzenia emulsji lub zabrudzeń matrycy – powodują, że kadr w całości wypełnia tylko szczerbata bohaterka. Praca nabiera zatem charakteru niemal surrealistycznej wizji czy fotomontażu, w którym niewinna,

⁹⁵ Tamże, s. 11.

⁹⁶ Lewczyński w latach osiemdziesiątych XX wieku gorąco propagował twórczość Łukowskiego w środowiskach artystycznych, por.: J. Lewczyński, *Feliks Łukowski – zapomniany fotograf ziemi Tomaszowsko-Lubelskiej*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987. Materiały z III Sympozjum w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 91-107.

⁹⁷ Fotografia anonimowej dziewczynki, brak datowania, Muzeum Zamojskie w Zamościu, por.: *Świat chatup, stodół i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski - fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, red. J. Kuśnierz, H. Szkutnik, A. Urbański, Zamość 2005, s. 44.

młoda istota znajduje się na pograniczu dwóch światów. Inne odbitki zdjęć Łukowskiego świadczą z kolei o tym, że Lewczyński podjął decyzję o nieingerowaniu w pierwotną kompozycję zdjęcia. Nieco groteskowe mogą więc wydawać się prace, które w swym założeniu miały zostać w późniejszym czasie skadrowane. Za przykład może posłużyć fotografia małego, niespełna rocznego, anonimowego dziecka siedzącego na krześle. Nie byłoby ono pewnie szczególnie ciekawe, gdyby nie wynurzające się z bocznej krawędzi kadru matczyne ręce, mające chronić ruchliwego berbecia przed potencjalnym upadkiem⁹⁸. Praca ta przypomina realizacje wpisujące się w kategorię określaną w literaturze obcojęzycznej mianem *hidden mothers* – są to portrety dzieci, ale zdradzające obecność kryjących się w kadrze rodziców, otaczających opieką swe pociechy podczas długo trwającej ekspozycji⁹⁹.

Lewczyński przywracając pamięć o zapomnianym twórcy zdaje się obalać utarte schematy i pojęcia metodologiczne – zjawisko pochopnie uznawane za lokalne i stanowiące wyłącznie incydentalną mikro-narrację nabiera znaczenia w samym centrum wydarzeń artystycznych i naukowych. Zachwiana zostaje wewnętrzna pewność badacza o możliwości klarownego rozgraniczenia zjawisk marginalnych od kluczowych; musi on nieustannie poddawać w wątpliwość swoje przekonania. Lewczyński, ukazując niebezpieczeństwa czyhające w pozornie niewinnie definiowanych kategoriach i dokonywanych przez naukowców selekcjach, postuluje bezustanne rekonstruowanie kanonu. Zainteresowanie Lewczyńskiego fotografią naiwną czy amatorską wzbudziło falę entuzjazmu w polskim środowisku fotograficznym. Artysta udowodnił bowiem, że to, co niematerialne, nieuchwytnie i wrażeniowe może zostać utrwalone na błonie fotograficznej nie tylko przez wąski krąg fachowców. Lewczyński więc przywrócił pamięć o „szarej strefie”¹⁰⁰ fotografii i co więcej – także włączył ją w mapę najbardziej innowacyjnych, współczesnych mu działań. Wybieg Lewczyńskiego nabiera potencjału iście neo-awangardowego performansu. Co prawda, prezentacja postaci

⁹⁸ Fotografia nieznanego dziecka, brak datowania, Muzeum Zamojskie w Zamościu, por.: *Świat chatup, stodół i opłotków. Wieś w obiektywie Feliksa Łukowskiego z Siemnic, pow. Tomaszów Lubelski - fotografie z lat 40. i 50. XX wieku*, red. J. Kuśnierz, H. Szkutnik, A. Urbański, Zamość 2005, s. 24.

⁹⁹ Por.: L. F. Nagler, *The Hidden Mother*, London – Monaco, 2013.

¹⁰⁰ Posługuję się tu sformułowaniem Grażyny Borowik, która w ten sposób określiła sztukę „Innego”, często pozostającą poza oficjalnym obiegiem, por.: ekspozycja *Szara strefa sztuki - polscy twórcy art brut*, (14.07-18.09.2016) Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Łukowskiego polskiemu środowisku odbyła się w latach osiemdziesiątych, a więc już po fali szokujących formatami powiększeń czy eksponowania fotografii na zasadzie *environment*, czyli angażującej widza przestrzeni. Wciąż jednak fotomedializm – mimo przekraczania granic medium (działania na pograniczu rzeźby, fotografii, instalacji) oraz sekwencyjności niejednokrotnie identycznych ujęć – nie dokonał tak zdecydowanego odwrócenia mitu oryginalności na gruncie fotografii. Lewczyński podkreśla kruchość i arbitralność podstawowych pojęciowych kategorii, którymi operowało środowisko Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF). Nie było jeszcze wówczas powszechne przekonanie, że medium fotograficzne jako takie, będąc procesem negatywowo-pozytywowym, stanowi praktykę rozsadzającą modernistyczne wyobrażenia o jednostkowości dzieła sztuki.

Warszawa (I)

– silna pozycja międzywojennej koncepcji fotografii ojczystej

(Edward Hartwig)

Jerzy Lewczyński w korespondencji do kolegi z Sanoka w sposób bezkompromisowy przedstawia swoją opinię o legendzie polskiej fotografii pejzażowej: „Nie pojechałem na komisję uważając, że nie ma sensu Hartwiga oglądać. To wywołało zgorszenie znajomych”¹⁰¹. Zaiste tak krytyczne stanowisko wobec dorobku Edwarda Hartwiga (1909–2003) w latach sześćdziesiątych mogło zaskakiwać kolegów po fachu. Połączenie doskonałego warsztatu oraz wyobraźni grafika stało się bowiem jedną z głównych cech konstytuujących wyjątkowy, nowatorski styl wypowiedzi autora słynnych widoków Lublina. Do dziś Hartwig stanowi jedną z kluczowych postaci dla polskiej historii fotografii XX wieku. Licznymi wystawami w kraju i zagranicą wypracował sobie członkostwo w prestiżowej Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej (FIAP). Miał on też niemały wkład w powstanie i działalność Polskiego Związku Artystów Fotografów (między innymi

¹⁰¹ Por.: List Jerzego Lewczyńskiego do Zdzisława Beksińskiego z dn. 23.10.1961 r. w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

jako wielokrotny przewodniczący Rady Artystycznej), utworzonego w 1947 roku (od 1952 roku funkcjonującego jako Związek Polskich Artystów Fotografików).

Kontestacyjna postawa Lewczyńskiego wynikała zapewne z faktu, że wczesną, międzywojenną działalność Hartwiga naznaczyła przede wszystkim inspiracja dorobkiem Jana Bułhaka (1876–1950) i innych fotografów z kręgu Fotoklubu Wileńskiego (założonego w 1928 roku). W tym silnie opiniotwórczym środowisku długo dominowało przekonanie, że fotografik (czyli fotograf-artysta) może przekroczyć mechaniczność i automatyzm wpisane w fotografię, rozumianą jako czynność wykorzystującą bezduszną aparaturę, tylko dzięki autorskiemu opracowaniu finalnego obrazu, czyli pozytywu. Stąd też w latach dwudziestych i trzydziestych wyraźnie obserwujemy w polskiej fotografii tendencję zmierzającą ku odrzucaniu „dokumentacyjnego” realizmu fotografii. Naśladowcy Bułhaka pragnęli jak najbardziej zbliżyć estetykę swych prac do malarstwa pejzażowego nasyczonego nastrojową mglistością, dlatego też unikali ostrych kontrastów i dążyli do jak najsilniejszego rozproszenia światła oraz zatarcia konturów przedmiotów (na przykład za sprawą manualnego operowania światłem powiększalnika lub miękorysujących obiektywów). W ten sposób fotograficy starali się dowartościować fotografię i uzyskać dla niej aprobatę reprezentantów innych środowisk twórczych, zarazem jednak odrzucali cały wachlarz rozwiązań i technik wynikających z czysto fotograficznego warsztatu, negując tym samym istotę samego medium.

Edward Hartwig perfekcyjnie opanował ten typ poetyki obrazowania w swych realizacjach pejzażowych (takich jak *Droga do miasta*, 1928 czy *Krajobraz Böcklin’owski*), stąd też o jego wczesnych pracach Krzysztof Toeplitz pisał, iż robią wrażenie „półsennych marzeń”¹⁰². Przyniosły one Hartwigowi akceptację środowiska i zainteresowanie szerokich kręgów publiczności. Warto również podkreślić fakt, że powojenna krytyka skierowana przeciwko dalszemu uprawianiu (niezwykle cenionych i popularnych w międzywojniu) tzw. technik szlachetnych¹⁰³, nie stanowiła dla członków-założycieli ZPAF (ani ich uczniów) impulsu do drastycznego przeformułowania swego języka artystycznej wypowiedzi. Estetyzacja obrazu i tworzenie sentymentalnych widoków stanowiły wciąż dominujące elementy postawy twórczej najbardziej znanych postaci polskiej fotografii, w tym także samego Hartwiga. Nie powinno

¹⁰² K. T. Toeplitz, *Fotografia Hartwiga*, „Polska” 1959, nr 5, s. 15.

¹⁰³ S. Sommer, *Czy techniki szlachetne?*, „Fotografia” 1954, nr 4, s. 2.

zatem dziwić, że gdy w 1959 roku zaproponował on na wystawie w gmachu Zachęty, obok bardziej zachowawczych realizacji, także niezwykle nowatorskie prace, to w recenzji pióra Wojciecha Kicińskiego pojawiają się echa narracji charakterystycznej dla fotografii ojczystej. Zdaniem tego ważnego dla ówczesnej sceny artystycznej krytyka pejzażowy styl fotografa „świetnie oddaje typowe cechy polskiego krajobrazu, pięknego w swojej prostocie i zadumie”¹⁰⁴. W innej opinii, posługiwanie się przez Hartwiga graficzną kreską przypomina „malowanie obiektywem”¹⁰⁵ a jego prace nazywa wręcz obrazami.

Silne zakorzenienie Hartwiga w dawnej estetyce, które przekładało się również na jego decyzje podejmowane w Komisji Artystycznej ZPAF (która była władna przyjmować lub odrzucać kandydatów w poczet organizacji) mogło być przyczynkiem ambiwalentnego stosunku Lewczyńskiego¹⁰⁶. Jednakże, jak wskazują materiały z archiwum Lewczyńskiego, w latach siedemdziesiątych musiało nastąpić ocieplenie stosunków pomiędzy tymi dwoma gigantami polskiej fotografii. Świadczy o tym między innymi chociażby niezwykle cenny podarunek, jakim obdarzył Lewczyńskiego uczeń Bułhaka – druga edycja jego słynnej publikacji zatytułowanej *Fotografika*, będącego syntezą wspomnianej już wystawy z 1959 roku¹⁰⁷. Wyjątkowa postępowość wielu zamieszczonych tam prac (balansujących na pograniczu abstrakcji za sprawą dużego stopnia kontrastowości) oraz wyjątkowy sposób prowadzenia narracji samymi obrazami spowodowały, że był to pierwszy artystyczny polski album fotograficzny. Nie tylko jednak czuła dedykacja dla kolegi świadczy o tym, że Lewczyński nie był konsekwentny w swym negowaniu działalności Hartwiga. W jego archiwum odnajdujemy bowiem również specjalnie wydzielony zespół wycinków prasowych poświęconych Hartwigowi, zaproszenia na jego wystawy oraz poświęcone im broszury. Nie mniej znaczące jest również opracowane przez samego

¹⁰⁴ W. Kiciński, *Fotografika Edwarda Hartwiga*, „Trybuna Ludu” 1959, nr 83, s. 4.

¹⁰⁵ H. K., *Malowane obiektywem*, „Sztandar Młodych” 1959, nr 62, 1959, s. 3.

¹⁰⁶ Kiedy po raz pierwszy w 1957 roku Lewczyński ubiegał się o status członka-rzeczywistego ZPAF, jego aplikacja została rozpatrzona negatywnie, m.in. przez Edwarda Hartwiga. Ostatecznie został przyjęty w 1958 roku (status członka-kandydata posiadał już od 1956 roku), por.: Opinia Komisji Artystycznej zawarta w deklaracji członkowskiej Jerzego Lewczyńskiego z 1957,teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików.

¹⁰⁷ Wystawa *Fotografika Edwarda Hartwiga*, organizatorzy: Związek Polskich Artystów Fotografików oraz Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, gmach Zachęty (12.03 - 30.03.1959).

Lewczyńskiego kalendarium z przebiegiem kariery tegoż twórcy¹⁰⁸ bądź wykonany mu w 1971 roku portret na jednym ze środowiskowych spotkań¹⁰⁹.

Być może zatem w o dekadę wcześniejszej korespondencji ze Zdzisławem Beksińskim Lewczyński starał się przede wszystkim wpisać w prześmiewczy i ironiczny styl narracji sanockiego kolegi. Z drugiej zaś strony niechętny Hartwigowi ton może świadczyć o dążeniu do wyzwolenia się z własnych, pierwotnych korzeni estetycznych. Nie należy bowiem zapominać, że sam Lewczyński w latach czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych kontynuował i hołubił wizji rodzimego pejzażu owianego romantyczną mgiełką. Potwierdza to na przykład praca nosząca tytuł *Gliwice. Szary dzień* (ok. 1955, il. 8), która w swym wyrazie niezwykle bliska jest takim realizacjom Hartwiga jak choćby *U wodopoju* (ok. 1935). Co więcej, zdjęcie to można dziś odnaleźć w teczce przedłożonej przez Lewczyńskiego w 1956 roku Komisji Artystycznej ZPAF z intencją zakwalifikowania się jako członek-kandydat do tej kluczowej w powojennej Polsce organizacji (il. 9). Nostalgiczność scenerii uzyskana poprzez miękki rysunek i malarskie rozmywanie planów (za sprawą zręcznego operowania głębią ostrości) to cechy charakteryzujące także inną fotografię ze wzmiankowanej dokumentacji: *Wang – Bierutowice* (1955, il. 10). Piktorialna poetyka nie była Lewczyńskiemu obca, stopniowo wkraczając w świat fotografii poznawał on osoby dobrze z nią zaznajomione, wywodzące się ze Lwowa i Wilna. W literaturze często zapomina się, że wpływ na styl Lewczyńskiego miał nie tylko zafascynowany Bauhausem Tadeusz Maciejko (1903–1979), ale i Adam Sheybal (1894–1965), który dopiero w połowie lat pięćdziesiątych zaczął interesować się neorealizmem i nurtem fotografii subiektywnej, wcześniej był on zdecydowanym propagatorem piktorializmu. Bezsporna obecność tego typu obrazowania w początkowej fazie działalności Lewczyńskiego nie powinna zresztą dziwić, gdyż nawet Wojciech Plewiński (ur. 1928) – autor słynnych okładek tygodnika „Przekrój” a także innowacyjnych fotomontaży – po latach twierdził: „My wychodziliśmy ze stylu Bułhaka i «fotografii ojczystej», nie można było tego uniknąć”¹¹⁰. Początki Lewczyńskiego

¹⁰⁸ Odręczna niedatowana notatka autorstwa Jerzego Lewczyńskiego, w archiwum Jerzego Lewczyńskiego w siedzibie Fundacji Asymetria w Warszawie.

¹⁰⁹ J. Lewczyński, [Portret Edwarda Hartwiga], 1971, Zbiory Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 22930/II/7.

¹¹⁰ Ł. Molski, *Fotobiografia PRL*, Kraków 2013, s. 24.

wyrastają zatem z trzonu, który później podda on krytyce.

Wczesny, młodziński styl Lewczyńskiego i Hartwiga wiele łączy, ale paralele między ich realizacjami odnajdziemy także w ich bardziej dojrzałych pracach. W zdjęciach architektury czy ukazujących tętno życia miasta Hartwig decydował się na śmiałe skróty perspektywiczne oraz nietypowe usytuowanie punktu obserwacji kamery. Starannie komponował swe kadry, wyszukiwał ciekawe formy geometryczne, rejestrował zrytmizowane sekwencje oraz porywającą dynamikę diagonal. Choć tematyka wielkomiejskiego pejzażu była Lewczyńskiemu obca, to w działalności obu twórców dostrzegamy analogiczną chęć wyłuskiwania z codziennej rzeczywistości powtarzalności pewnych wzorów, sprowadzania obiektów do prymarnych, podstawowych figur. Schody u Hartwiga zamieniają się w poziome pasy bieli i czerni; metalowe rury u Lewczyńskiego zostają sprowadzone do poprzecznych smug świetlnych. Z iście awangardowym zacięciem dokonują redukcji pierwotnego kontekstu, fascynując się światem samych stypizowanych form. To budowanie kierunkowego napięcia w ramach kadru w oparciu o grę efektownych kształtów przywodzi na myśl martwe natury Jaromira Funke (1896–1945) z lat dwudziestych (wpisujące się w awangardowy nurt Nowej Rzeczowości) bądź będący konsekwencją tego sposobu myślenia o fotografii triumf minimalizmu w wydaniu Harry’ego Callahana (1912-1999)¹¹¹. Zarówno Lewczyński, jak i Hartwig ostatecznie przełamali zatem wcześniej im bliskie konwencje reprezentacji by opowiedzieć się po stronie nowoczesności.

Poznań i Kraków

– fotografia a abstrakcja – Bronisław Schlabs i Marek Piasecki

Jerzy Lewczyński i Edward Hartwig, poszukując nowego języka twórczej wypowiedzi i skupiając się na uwypukleniu intrygujących form codziennych obiektów zbliżyli się do granic

¹¹¹ Choćby w najsłynniejszym chyba zdjęciu tego autora, w którym cienka gałąź została sprowadzona do zarysu czarnej linii na idealnie gładkim, białym tle, Por.: H. Callahan, *Detriot*, 1947, George Eastman House, nr inw. 81:1131:0001.

abstrakcji. Żaden z nich nigdy nie przekroczył jednak granicy fotografii przedstawiającej i figuratywnej, co stało się udziałem kolegów gliwickiego twórcy – Bronisława Schlabsa i Marka Piaseckiego (1935–2011). Obaj zaczynali od stylu igrającego z estetyką fotografii reportażowej (w tzw. typie magazynu „Life”). Podważali konwencje tego gatunku opierającego się na immanentnym realizmie medium. Odrzucali walory informacyjno-dokumentacyjne i rozpoznawalność prezentowanej rzeczywistości. Z pozoru banalne, zwyczajne sytuacje uliczne w ich wydaniu stają się niemal nierealne. Zniekształcali obrazy za sprawą środków technicznych jakby wyjętych z repertuaru praktyk amatorskich. Nieostrość pierwszego (zwykle najważniejszego) planu czy kluczowych elementów kadru, silny poziom kontrastowości powodujący brak półtonów i danych w obszarach szarości i redukcję form – składało się na wizję kwestionującą oczywistość codzienności. Problematyzowali kategorię „realności” fotografii, jej perfekcyjną przystawalność i odpowiedniość wobec rzeczywistości. Jak słusznie zatem zauważa Paweł Mościcki, pisząc o tych odwołujących się do neorealizmu fotografiach Marka Piaseckiego¹¹², styl ów opierał się na negacji: odrzucaniu konwencji asocjowanych z fotografią, której punktem wyjścia był zapis życia, niewyreżyserowane w studiu zdarzenia i „bohaterowie” w ich naturalnym środowisku. Piasecki i Schlabs obrazowali miasto w analogiczny sposób, jak Lewczyński i Beksiński dotykali problemu prowincji. Starając się zdefiniować te prace można posłużyć się określeniem „reportaż dramatyczny”¹¹³ wykorzystanym przez Kicińskiego już w latach pięćdziesiątych; być może nie do końca fortunne i niepełne sformułowanie oddaje jednak zasadniczą istotę tych prac ukazujących katastroficzną wizję świata. Często myśląc o fotografiach tych jako o polemice z poetyką dokumentu zapomina się, iż niezwykle często prace te były celowo aranżowane. Z dzisiejszej perspektywy niezwykle trudno już zrekonstruować na ile mieszczą się one w ramach rejestracji konkretnej, zaistniałej rzeczywistości. Beksiński, opowiadając reporterce Hannie Marii Gizie o obrazach prowincji, mówił wprost: „Wszystko było kreowane. Do wyjątku należało zdjęcie, które robiłem z ręki, bo coś zauważyłem i strzeliłem”¹¹⁴. Sanocki fotograf inicjował określone sytuacje tak, by były bliskie potocznemu oglądowi rzeczywistości, ale musiał je wprawdzie zainscenizować. „Wymyślałem każde ujęcie z użyciem

¹¹² P. Mościcki, *Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego*, Warszawa 2016, s. 99.

¹¹³ W. Kiciński, *Sztuka upartych poszukiwań*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 288, s. 10.

¹¹⁴ H. M. Giza, *W obiektywie: mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa 2005, s. 252.

rekwizytów i ludzi, po czym dopiero sięgałem po aparat”¹¹⁵ – powie po latach. Zachowane w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku negatywy poświadczają, że do wykonywanych w plenerze zdjęć bardzo często pozowała małżonka, zaopatrzona w odpowiednie rekwizyty i strój, wcielając się w rolę przypadkowego przechodnia. Przykład Beksińskiego potwierdza zatem, że część z przygnębiających widoków autorstwa Piaseckiego, Schlabsa czy Lewczyńskiego tylko z pozoru przypomina sytuacje migawkowe i przypadkiem „uchwycone”. Jak zauważyła już w 1960 roku Urszula Czarторыska: „Jest to widzenie nastawione głównie na człowieka, nigdy na anegdotę czy raczej formalną stronę tej anegdoty”¹¹⁶.

Zainteresowania Piaseckiego i Schlabsa konsekwentnie rozwijały się w kierunku obalania konwencji obrazowania i podważania granic reprezentacji. Punktem kulminacyjnym tych dociekań były zdjęcia o charakterze abstrakcyjnym, które Karolina Ziębińska-Lewandowska, nazywa wręcz Innym¹¹⁷ fotografii tego okresu. Badaczka zwraca bowiem uwagę na radykalność tych działań i towarzyszące im środowiskowe rozważania na temat statusu fotografii nieprzedstawiającej, która na polskiej scenie artystycznej była zasadniczym *novum*. Istotnie, rozwiązania tego typu były przedmiotem kontrowersji i namysłu tak opiniotwórczych krytyków jak Alfred Ligocki, Wojciech Kiciński, Lech Grabowski czy Urszula Czarторыska. Problematyka ta pojawiała się na łamach magazynu „Fotografia” (zwłaszcza w okresie 1958–1960) w kontekście relacji z wystaw i oceny indywidualnych propozycji licznych, bardzo różnych i odległych sobie postawami twórców. Należy tu jednak zwrócić uwagę, że powierzchowne podobieństwo poetyki obrazowania nie świadczy o wspólny, jednolitym i ukonstytuowanym programie nowoczesności nakierowanej na abstrakcję w polskim środowisku tego czasu. Przykładowo, Leonard Sempoliński (1902–1988), którego sylwetkę można w tym kontekście przywołać, był jednak przede wszystkim dokumentalistą a fotografia nieprzedstawiająca stanowiła w jego karierze wyłącznie pewien epizod¹¹⁸. Trudno zatem zestawiać jego stosunkowo zachowawczy

¹¹⁵ I. Rajewska, *Świat Zdzisława Beksińskiego*, „Panorama Północy” 1981, nr 6, s. 8.

¹¹⁶ U. Czarторыska, *Spotkania fotografii z plastyką. Marek Piasecki*, w: U. Czarторыska, *Lisry do rodziców (1951–1957). Teksty (1954–1960)*, oprac. M. Kitkowska-Łysiak, K. Leśniak, Lublin 2010, s. 373.

¹¹⁷ K. Ziębińska-Lewandowska, *Czasopisma fotograficzne jako narracje o fotografii*, „Widok” 2013, nr 1, źródło: <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/19/33> (dostęp 3.05.2017).

¹¹⁸ Choć uczestniczył w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku, to w swym artykule o innowacyjnych kierunkach w sztuce i fotografii postuluje umiar – jego zdystansowana postawa daleka jest od

dorobek na przykład z pracami Bożeny Michalik (1907–1995), która choć wyrosła z tradycji piktorialnych – to po wojnie zdecydowanie je zanegowała. Z kolei, Bronisław Schlabs, Marek Piasecki i Zdzisław Beksiński posługiwali się językiem abstrakcji, ale stosowali zupełnie różne – zarówno pod względem technologicznym¹¹⁹, jak i formalnym – metody konstruowania za jego pośrednictwem wypowiedzi artystycznych.

Fakt, że tak wiele uwagi poświęcono w tym okresie fotografii nieprzedstawiającej wynikał z jej rozkwitu będącego pokłosiem fascynacji informelem z kręgu Tadeusza Kantora. Jednakże popularność abstrakcji na gruncie fotografii okazała się krótkotrwała. Nieuchronna powtarzalność i podobieństwo utrzymanych w tej stylistyce form zaczęła być wkrótce krytykowana przez jej pierwotnych propagatorów – na przykład Zdzisława Beksińskiego:

„Fotogramy abstrakcyjne tworzyłem na szereg sposobów, najczęściej zaś drogą fotografowania na czas ruchomych punktów i form świetlnych, albo drogą wielokrotnego powiększenia 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 pozwalała mi się w wystarczający w sposób wypowiedzieć. Przerzuciłem się na próby i poszukiwania portretowe”¹²⁰.

Po stosunkowo krótkim, ale intensywnym okresie triumfu abstrakcji chwilowo ustał¹²¹ nie tyle ze względu na opór konserwatywnego środowiska czy *establishmentu*, ale dlatego, że w oczach samych twórców forma ta uległa wyjałowieniu. Fotogramy czerpiące z zachodnich tradycji dwudziestolecia międzywojennego pozbawione były bowiem ładunku krytycznego, elementu koniecznego na drodze kreowania alternatywnego wobec obowiązującego, modelu fotografii. Zabrakło w abstrakcyjnym idiomie buntowniczej polemiki z zastanym porządkiem

żywiłowej pochwały nowoczesności. Por.: L. Sempoliński, *Kamera i kierunki w sztuce polskiej i wskazania na dziś*, „Świat Fotografii” 1949, nr 12, s. 6-7.

¹¹⁹ W latach pięćdziesiątych fotografia abstrakcyjna była realizowana za pomocą różnych technik, między innymi poprzez luksografie, luminogramy bądź bezpośrednie działania na kliszy.

¹²⁰ List Zdzisława Beksińskiego do Jerzego Lewczyńskiego z 18.12.1958 r., cyt. za: A. Sobota, *Koncepcyjność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 36-38.

¹²¹ Poszukiwania abstrakcyjne ustały między 1959 a 1960 rokiem, by powrócić w połowie lat sześćdziesiątych w nowej odsłonie między innymi w twórczości Wacława Nowaka (w postaci stroboskopii). Por.: K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wrzesnia 2009, s. 93.

społecznym. Powstające w latach pięćdziesiątych luminografie czy luksografie cechowała obojętność wobec aktualnej sceny politycznej czy artystycznej. Formy abstrakcyjne układały się w narracje o świecie równoległym, neutralnym wobec bieżącej rzeczywistości, nie wchodzącym w interakcję z bieżącym porządkiem i oficjalną kulturą. Nieobecność wyraźnego czynnika rewizjonistycznego był zarazem podstawą ich okiełznania przez konserwatywne środowisko. Prowokowały one jedynie (z drugiej strony: może aż?) do rozważań na temat ontologicznego statusu fotografii oraz kwestii definicyjnych. Teoretycy doceniali ich innowacyjność, ale sytuując je w obszarze „pomiędzy mediami” (grafiką, malarstwem i fotografią) uniemożliwiali im polemiczny dialog z aktualnymi rozwiązaniami w fotografii: zaczęły one bowiem przynależeć do innego porządku¹²².

Radykalny wymiar działań Piaseckiego i Schlabsa sięga triku o awangardowej proveniencji – bezpośredniego, stykowego wykonania pracy bez pośrednictwa aparatu (*non-camera photography*). Mamy tu zatem wyraźne odwołanie do dadaistycznej tradycji fotogramów, które były z jednej strony wynikiem fascynacji niepotrzebnymi, zużytymi i przypadkowo napotykanymi przedmiotami, z drugiej zaś – jako efemeryczne ślady – były one aktem ich dematerializacji¹²³. Wyobrażenia twórców takich, jak László Moholy-Nagy czy Christian Schad (1894–1982), ujawniała nieoczekiwane oblicza rzeczy, które włączone do enigmatycznych konfiguracji stawały się niemal nierozpoznawalne i uzyskiwały nowe znaczenia. Potencjał luksografii fascynował między innymi poetę Tristana Tzarę, który o pracach Man Raya z entuzjazmem pisał: „Odkryto siłę delikatnego i świeżego błysku, który przewyższa wszystkie gwiazdozbiory tak cieszące nasze oczy”¹²⁴. Jednakże działania Bronisława Schlabsa i Marka Piaseckiego w jeszcze bardziej wywrotowy sposób, niż czynili to pionierzy artystycznego wykorzystania technik non-camerowych, zrywają z ramami ograniczającymi fotografię. W polskich realizacjach bowiem pierwszoplanowym czynnikiem twórczym staje się sam gest artysty, ruch jego ciała. Schlabs na przykład drapał emulsję, złuszczał warstwy substancji na negatywie, mieszał i rozcierał chemikalia osiągając niezwykle formy. Brutalne naruszanie

¹²² Przykładowo – w 1958 roku Alfred Ligocki choć dostrzegał w działalności Schlabsa sprzeciw wobec galanterijnej fotografii, to określił ją mianem niepowodzenia, gdyż artysta „wyemigrował do kraju malarstwa i grafiki”, por.: A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 444.

¹²³ S. Laxton, *Flou: Rayographs and the Dada Automatic*, „October” 2009, nr 127, s. 28.

¹²⁴ T. Tzara, *Fotografia z odwrotnej strony*, „Obscura” 1988, nr 2, s. 14-15.

powierzchni kliszy zdaje się oddawać archetypiczną walkę pierwotnych pierwiastków, drapieżną grę żywiołów: wodnych wirów przeciwstawionych tańcowi płomieni. Linia i plama graficzna burzliwie współzawodniczy z siłą światła. Schlabs dodatkowo jeszcze hipnotyzuje widza – wykorzystując połyskujące podłoże fotograficzne wciąga go w blask czarnych otchłani.

Analogiczne wątki można odnaleźć również u Piaseckiego, na przykład w pracach o mieszanej technice nazywanych przez niego „miniaturami”. Jednak u krakowskiego twórcy pojawiają się także fotogramy ukazujące ślady cieczy, które cechują się biologicznymi formami o kształtach bardziej łagodnych niż zamaszysta kreska Schlabsa. Przypominają one zespoły mikroorganizmów oglądanych pod mikroskopem sztuki, tajniki podskórnego świata ludzkich tkanek (*Medal II*, 1959, Muzeum Sztuki w Łodzi). Wątek ten uwidocznił się już w niektórych międzywojennych pracach Karola Hillera (1891–1939) – heliografikach – ukazujących niejednoznaczne, amorficzne zbiory cylindrycznych i owalnych plam.

Jerzy Lewczyński nie był silnie zaangażowany w nurt fotografii abstrakcyjnej a mimo to odnajdziemy w jego dorobku prace świadczące o podobnych zainteresowaniach, łączących go ze Schlabsem i Piaseckim. Świadczy o tym na przykład niezatytułowana praca pochodząca z 1957 roku, znajdująca się obecnie w kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich. Trudny do zdefiniowania kształt w postaci podłużnej, esowato wygiętej linii w wyobraźni widza uruchamia skojarzenia z motywami zoomorficznymi, strefą zwykle budzących wstręt bezkręgowców. Silne ziarno na obrazie w połączeniu z odwróceniem negatywowym (negującym klasyczny podział na światła i cienie na pozytywie) przywołuje wizję zerodowanej ziemi. W tym wypadku nie wydaje się jednak istotny sam temat przedstawienia, ale konotacje, jakie ze sobą niesie ów pełen aluzyjnych niedopowiedzeń kształt. Praca ta wymyka się, podobnie jak podobne realizacje Piaseckiego czy Schlabsa, jednoznacznym definicjom. „Jak oswoić dzieła tak radykalne i bezprecedensowe?”¹²⁵ – to pytanie, które postawiła Ewa Hornowska w 2005 roku w katalogu wystawy Bronisława Schlabsa, pozostaje w dalszym ciągu aktualne dla wszystkich wymienionych artystów, twórczo operujących kategorią abstrakcji w fotografii. Wydaje się, że zasadniczy potencjał tych poszukiwań wymienionych twórców kryje się zasadniczo w ich pełnym metaforycznych skojarzeń poetyckim wymiarze. Montowanie alternatywnej

¹²⁵ E. Hornowska, *Żywioł abstrakcji*, w: *Bronisław Schlabs. Obrazy i fotogramy 1956–1961*, Sopot 2005, s. 5-6.

rzeczywistości i niepokojący liryzm pozwalają opisać „obcość innego wymiaru”¹²⁶. Za pomocą innego idiomu (niż w fotografii nawiązującej do neorealizmu) realizuje się tu obrazowanie emocji towarzyszących mitologicznemu Syzyfowi: „pewność przytłaczającego losu bez rezygnacji, która powinna jej towarzyszyć”¹²⁷. Wymienieni artyści, pozostający ze sobą w ciągłym kontakcie (za sprawą korespondencji, wzajemnych wizyt w pracowniach)¹²⁸, dzielili wspólnie potrzebę opowiadania o „sytuacjach granicznych”, którym to określeniem Jaspers nazywał momenty, w których ujawnia się „problematyczność bytu świata i mojego bytu w świecie”¹²⁹.

Warszawa (II)

– początek nowego, purystycznego spojrzenia (Zbigniew Dłubak)

Analiza korespondencji¹³⁰ wymienianej między Beksińskim a Lewczyńskim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku wskazuje, że obaj bardzo cenili prace Zbigniewa Dłubaka (1921–2005). Koledzy dzielili się informacjami o jego bieżących pracach a Lewczyński polecał koledze z Sanoka przeczytanie artykułu autorstwa Urszuli Czartoryskiej o *Ikonosferze* Dłubaka. Porównując dokumentację wyglądu *Ikonosfery* z *Pokazem Trzech Twórców* (który w 1958 roku zorganizowali Lewczyński, Schlabs i Beksiński) uwiadamia się analogiczny sposób myślenia o potrzebie eksponowania fotografii w formie specjalnie zaaranżowanej przestrzeni zamiast – jak bywało wcześniej – jako unieruchomionych na ścianie galerii dzieł. Nie jest to

¹²⁶ M. Skwarnicki, *Wprowadzenie do Piaseckiego*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 23, s. 6.

¹²⁷ W. Szydlowska, *Albert Camus: czerń i słońce*, w: *Camus*, red. E. Borowska, Warszawa 2002, s. 21.

¹²⁸ W archiwum Jerzego Lewczyńskiego w Fundacji Asymetria do dziś znajdują się prace i realizacje jego kolegi, Marka Piaseckiego.

¹²⁹ R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 198.

¹³⁰ Por. np.: List Lewczyńskiego do Beksińskiego z 1967 roku (brak daty dziennej) w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku oraz List Beksińskiego do Lewczyńskiego z dn. 3.03.1971 r. w zbiorach Muzeum w Gliwicach.

jednak jedyny wątek łączący Lewczyńskiego i Dłubaka.

W 1950 roku Zbigniew Dłubak wykonywał widoki przygnębiających podwórek miejskich, przedmieść i bezludnych pól. Są to, podobnie jak w przypadku Lewczyńskiego czy Beksińskiego, tereny niepoddające się klasyfikacji, obszary niczyje, gdzie panuje bezczas. Dłubak pokazuje pustkę naznaczaną stygmatem ludzkiej nieudolności: fotografuje ruiny, niszczące szopy, przekrzywione słupy telegraficzne¹³¹. Przyszłego „ojca fotomedializmu” zajmują obszary zdewastowane i wyludnione. Jego zdjęcia przedstawiają zaniedbane ściany kamienic, wysypiska śmierci i gruzu, opustoszałe uliczki. Podobieństwu tematów podejmowanych przez tych trzech artystów nie towarzyszy jednak zbyt wyraźna paralelność form. Purystyczny obraz Dłubaka wydaje się być pozbawiony wszelkich stylistycznych zabiegów i artystycznych ingerencji. Siłę oddziaływania i „moc sprawczą” obrazów artysta osiągnął dzięki skrajnej prostocie, poprzez ograniczenie środków wyrazu. W opinii Joanny Kordjak-Piotrowskiej artysta ten:

„redukował do minimum obecność twórcy, dążył do uzyskania obrazu najbardziej neutralnego, pozbawionego emocji obrazu fotograficznego”¹³².

Dłubak koncentrował się na tym co nieartystyczne, banalne i błahe, tak jak Lewczyński czy włoscy neorealiści. Nurtował go proces rejestracji codziennych, zwyczajnych motywów. Fotografował jednak tak, jakby ujmował zastane sytuacje niejako przypadkowo, eliminując wszelkie plastyczne naleciałości. Obce mu było operowanie ekspresyjnymi plamami kontrastowej czerni bądź atrakcyjna wizualnie gra form. Z kolei Lewczyński, jak i Beksiński czy Piasecki, kreowali zdjęcia tak, by były bliskie potocznemu oglądowi rzeczywistości, ale nacisk kładli na ich ładunek emocjonalny, co tłumaczy jedna z wypowiedzi Lewczyńskiego:

„Jestem gorącym zwolennikiem subiektywizmu w fotografice. Uważam, że fotografia obok cech specyficznych winna opierać się na pełnej syntezie treści obrazu wykorzystując twórcze wartości formalizmu”¹³³.

Wymienieni twórcy nie fotografowali zniszczenia chłodnym okiem Dłubaka. Podczas gdy autor

¹³¹ Prace w depozycie Fundacji Archeologia Fotografii.

¹³² J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 8.

¹³³ J. Lewczyński, Życiorys z dnia 21.9.1958,teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików.

słynnego cyklu *Asymetria* ujmował sytuacje w sposób intelektualnie wyważony – oni, „wrywali” obrazy z rzeczywistości. Jednak sam punkt wyjścia – jakim było rejestrowanie antyestetycznych widoków wsi czy pustkowi – był wszystkim wymienionym artystom wspólny. Należy podkreślić, że Dłubak realizował omawiany cykl od 1950 do 1962 roku a pierwszy raz prace te zostały zaprezentowane dopiero w latach siedemdziesiątych¹³⁴. *Krajobrazy* zachowywały zatem długo status prac prywatnych, intymnych i nieznanych. Stanowiły one swego rodzaju reakcję na ówczesną sytuację polityczną. Wywołały ją nie tylko krytyka proponowanej przez Dłubaka formuły nowoczesności przez władze, ale i poczucie zagrożenia, jakiego doznawał artysta w trakcie przesłuchań w związku z okupacyjnymi kontaktami z Marianem Spychalskim i Władysławem Gomułą. Dłubak podsumował tamte wydarzenia w rozmowie z Elżbietą Janicką bardzo dobitnie: „Miałem cholerne szczęście, że mnie nie zamknęli”¹³⁵. *Krajobrazy* stanowiły zatem swego rodzaju lekcję patrzenia, powtórne stawianie pierwszych kroków w fotografii, gdyż nie był możliwy już powrót do awangardowych rozwiązań prezentowanych przezeń na *Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w 1948 roku¹³⁶:

„Zajmowałem się [w latach pięćdziesiątych XX wieku – przyp. WK-B] fotografią w sposób dość odmienny od tego, co robiłem w latach czterdziestych. Postanowiłem mianowicie zacząć wówczas od początku. To znaczy fotografowałem pejzaże, jakieś fragmenty miasta, a także ludzi. Ale wszystko to był, że tak powiem, rozbieg na nowo. Nie wystawiałem”¹³⁷.

Pejzaże Dłubaka długo nie były prezentowane publicznie i do dziś należą do najmniej znanej części dorobku słynnego fotografa. Późniejszy cykl *Egzystencje* (realizowany od 1959 do 1966 roku) stanowił swoistą kontynuację wcześniejszych poszukiwań, jednak jego tematyka była już odmienna – były to wnętrza pracowni i akty. Forma przedstawienia tego cyklu (a raczej: jego skromnej, starannie dobranej części) środowisku fotograficznemu miała miejsce dopiero w 1967

¹³⁴ P. Słodkowski, *Biografia – Twórczość – Wystawy – Teksty (do 2010 r.)*, w: *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. M. Ziółkowska, Warszawa 2013, s. 249.

¹³⁵ E. Janicka, „W fotografii czułem się, jakbym zaczynał od początku” – rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem o *latach 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 19.

¹³⁶ Na pewno pokazywał wówczas prace zatytułowane *Zamyślenie I* (1948, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.7884) oraz *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu* (1948, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.7885).

¹³⁷ H. M. Giza, dz. cyt., s. 40.

roku, w ramach będącej przedmiotem zainteresowania Lewczyńskiego i Beksińskiego *Ikonosfery*. Okazuje się zatem, że Lewczyński i Dłubak, nieco równoległymi drogami, doszli do podobnych realizacji, „podświadomie rejestrując wszechobecność śmierci”¹³⁸. Dali oni w swych pracach wyraz stagnacji danej epoki i ukazali spustoszony pejzaż wewnętrzny uprzedmiotowionej jednostki.

Wrocław

– sekwencyjność, multiplikacja, konceptualizm (PERMAFO)

W archiwum Jerzego Lewczyńskiego poza wycinkami prasowymi czy wzmiankami w korespondencji odnajdziemy także innego rodzaju świadectwa kontaktów ze Zbigniewem Dłubakiem. Do najciekawszych archiwaliów należą niezwykle cenne dzieła-zaproszenia: *mail-arty* grupy PERMAFO, która to była inicjatywą Dłubaka, Natalii LL (ur. 1937) i Andrzeja Lachowicza (1939–2015) oraz teoretyka Antoniego Dzieduszyckiego (1937–1997). Działania PERMAFO uznawane są dziś za jedno z najistotniejszych zjawisk polskiej sztuki lat siedemdziesiątych, które przyczyniły się do fotomedialnego przełomu. Konceptualna działalność PERMAFO zainicjowana we Wrocławiu w 1970 roku¹³⁹ zbiega się ze wzrostem zainteresowań teorią fotografii (czy szerzej: sztuki) u Lewczyńskiego. Co ciekawe, w jego archiwum udało się również odnaleźć niezwykle cenny maszynopis znanego krytyka, Juliusza Garzteckiego, którego celem było scharakteryzowanie i interpretacja złożonej, nieustannie przeobrażającej się twórczości Dłubaka¹⁴⁰. Metodologicznie nieuzasadniona byłaby jednak próba wyrysowywania linii wzajemnych zapożyczeń pomiędzy PERMAFO a Lewczyńskim. Wartościowe jednak (i odświeżające dla dotychczasowej literatury przedmiotu) może okazać się wykazanie

¹³⁸ Jak pisze o pracach Dłubaka z lat pięćdziesiątych Marcin Lachowski, por.: M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, s. 194.

¹³⁹ Grupa istniała do 1981 roku.

¹⁴⁰ J. Garztecki, *Próby myśli względnie uporządkowanych. Tezy estetyczne Z. Dłubaka*, maszynopis, archiwum Jerzego Lewczyńskiego w Fundacji Asymetria.

zaskakujących paralel w sposobie myślenia o obrazie fotograficznym a także fakt podejmowania analogicznych wątków przez tych, tak różnych a jednak znających się artystów¹⁴¹.

Dłubak, Lachowicz i Natalia LL byli zainteresowani innymi zagadnieniami niż pokolenie fotografów aktywne w dwóch poprzednich dekadach. W kręgu tym następuje bowiem odrzucenie myślenia o strukturze obrazu jako o samoistnej, zwartej i nieziennej. PERMAFO wpisuje się w szerszą tendencję podważania zasadności tworzenia materialnych obiektów. Artyści zrywają z dotychczasowym przywiązaniem do haptyczności sztuki i przechodzą raczej ku efemerycznym interwencjom. Obraz staje się sumą radykalnych gestów negacji, rozumianych jako otwarcie nowych możliwości artystycznych. Powoduje to reorientację pozycji fotografii, która staje się składową *environments* lub dokumentacją (śladem) krótkotrwałych i przemijających wydarzeń artystycznych. Dochodzi do przekraczania czystości gatunku i tożsamości dyscypliny. Naradza się konieczność nieustannego myślenia o fotografii w korelacji do sali wystawowej, pewnej scenografii czy aranżacji.

Materiały z archiwum Jerzego Lewczyńskiego wskazują, że spośród prac powstałych w kręgu PERMAFO, szczególnym zainteresowaniem obdarzył on *Ocean* (1973) Zbigniewa Dłubaka. Na realizację tę składał się cykl ciasno zestawionych obok siebie odbitek będących powtarzalnym zwielokrotnieniem specjalnie niewyróżniających się pod względem estetycznym widoków fal morskich i horyzontu. Całości towarzyszył poetycki tekst, w którym pobrzmiewała teza o skończoności ludzkiego poznania wobec skomplikowania rzeczywistości. Uwidaczniająca się tu ranga relacji między słowem a obrazem przywodzi na myśl analogiczną postawę Lewczyńskiego, który z emfazą (a niekiedy nawet pewną dozą naiwności) pisał manifesty programowe towarzyszące jego wystawom czy publikacjom. Włączał on też tekst w niektóre swoje prace, jak ma to miejsce w przypadku *Drzwi* (1971), gdzie kluczowe miejsce zajmuje wiersz serbskiego poety Vasko Popy (1922–1991) o tym samym tytule¹⁴². W *Oceanie* skonkretyzowana zostaje postawa Dłubaka widoczna już w jego wcześniejszym cyklu *Krajobrazy* – artysta postuluje by

¹⁴¹ Lewczyński został wyróżniony przez PERMAFO i zaproszony w 1972 roku do udziału w wystawie *10 zaproszonych – Permafo*, gdzie pokazywał prace *Syphilis* i *1970*.

¹⁴² Praca ta występuje w różnych wersjach, por.: J. Lewczyński, *Drzwi*, 1971, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 19649/II, MHF 11774/II, MHF 6567/II.

„przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności”¹⁴³. Zainteresowanie powszedniością nie przekładało się zatem, jak u Lewczyńskiego, na emocjonalne i zaangażowane do niej podejście. Gliwicki twórca z premedytacją pragnie uruchomić drzemiące w nas pokłady sentymentalizmu. Z kolei w opinii Dłubaka kamera miała stanowić narzędzie obojętnego oglądu rzeczywistości. Podjęcie tematyki rzeczy trywialnych i błahych – tak bliskie Lewczyńskiemu – było tu realizowane w innej, niż u gliwickiego fotografa, formie. Obaj z przekonaniem twierdzili, iż sztuka niesie pewną misję: Dłubak przydzielał jej funkcję krytyczną, Lewczyński zaś – magiczną. Niemniej w przypadku obu artystów wszystko, co wydaje się być znane i banalne ujawniło swą nieoczywistość i złożoność. Analogiczną postawę w pewnym momencie przyjęła również Natalia LL:

„Zwykłe i trywialne czynności jak jedzenie, sen, odpoczynek, oddychanie, wypowiadanie, zamieniałam na «produkty» sztuki. W procesie artystycznej formalizacji czynności te stawały się konstrukcjami sztuki, nabierały innego znaczenia”¹⁴⁴.

Obecny w *Oceanie* wątek multiplikacji fotografii, ukazywania obrazów w nieco przytłaczającym nagromadzeniu uwidacznia się również w wielu realizacjach Andrzeja Lachowicza. Za interesujący przykład może posłużyć seria *Fotografia konkretna* (1975–1978), którego poetyka zbudowana jest za sprawą użycia ultraszerokokątnego obiektywu (tzw. rybie oko, czyli *fisheye*)¹⁴⁵. Charakteryzuje się on kątem widzenia o dużym zasięgu i wyraźnymi zniekształceniami obrazu za sprawą niemożliwej do skorygowania dystorsji. W tym wypadku Lachowicz dysponował obiektywem w typie kołowym: obraz zamknięty zostaje w okrągłym obrysie otoczonym mrocznym zaciemnieniem. Przez tę wadę optyczną soczewki tego typu rzadko wykorzystywane są w fotografii portretowej, ale – co ciekawe – jedno z pierwszych, śmiałych jej zastosowań w polskiej fotografii znajdziemy w autoportrecie Edwarda Hartwiga z początku lat siedemdziesiątych¹⁴⁶. Lachowicz z jednej strony zatem w *Fotografii konkretnej* kontynuuje swoje wcześniejsze zainteresowania (uwidaczniające się już na początku lat

¹⁴³ Fragment wiersza Zbigniewa Dłubaka będącego elementem pracy *Ocean*.

¹⁴⁴ Natalia LL, *Energie niezidentyfikowane*, w: *Galeria PERMAFO*, oprac. zbiorowe, Wrocław 1981.

¹⁴⁵ Prace te powstawały przez kilka lat, por. np.: A. Lachowicz, praca z serii *Fotografia konkretna*, 1976, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 23616/II.

¹⁴⁶ E. Hartwig, *Autoportret*, ok. 1971, w: *Edward Hartwig - fotografia*, kat. wyst. zorganizowanej przez CBWA i ZPAF, oprac. Z. Dłubak, J. Treutler, Warszawa 1972, b. p.

siedemdziesiątych w cyklu *Ja, Ty, On*¹⁴⁷), z drugiej zaś zdaje się podejmować swoisty dialog z Hartwigiem. Artystyczny i życiowy partner Natalii LL celowo operuje obrazem o nieskorygowanym, beczkowatym zniekształceniu by konsekwentnie rejestrować w kolorze własny cień w różnych lokalizacjach. Ślady obecności w wielu miejscach stanowią ironiczną grę z własnym wizerunkiem i naszym sposobem oglądu rzeczywistości, podczas gdy u Hartwiga jednorazowy zapis świadczył raczej o niezwykle śmiałym zaadaptowaniu estetyki błędu dla potrzeb artystycznych. Najsłynniejszego ucznia Bułhaka frapował wciąż język i repertuar możliwości fotografii, podczas gdy grupa PERMAFO wykorzystywała to medium jako narzędzie eksplorowania specyfiki samej sztuki, przyrząd do badania oddziaływania znaku na percepcję widza.

Polemika z modernistycznym idiomem zdaje się być elementem charakterystycznym także dla innych prac Lachowicza. *Obserwacja nieba* (1974) wchodzi w korelacje znaczeniowe z serią Alfreda Stieglitza (1864–1946) zatytułowaną *Ekwiwalenty*. Słynny amerykański fotograf w latach 1922–1935 pasjonował się fotografowaniem chmur – wymierzył, więc soczewkę obiektywu bezpośrednio w niebo. Usunięcie linii horyzontu spowodowało, że wyjściowy temat stawał się niemal nierozpoznawalny. Obrazy z tej sekwencji były areną pasjonującej plastycznej rozgrywki pomiędzy bielą a czernią, której sędziowało światło budujące dramatyczną formę. Zwycięstwo w widowisku raz przechylało się na korzyść mlecznych wirów, innym razem zaś górę brały puchate czarne nawarstwienia. Polski artysta odziera jednak swą serię z romantyczności pierwowzoru ze względu na drastyczną multiplikację i konfrontację kadrów na stosunkowo niewielkiej przestrzeni. Blisko ułożone obok siebie niejako zaczynają ze sobą konkurować o uwagę odbiorcy. Ciasno zestawione – nie mogą w pełni wybrzmieć a widz nie może skoncentrować wzroku na jednym obrazie i poddać się procesowi kontemplacji. Jeden z założycieli PERMAFO wydaje się ilustrować w swych pracach niemożliwość osiągnięcia totalnego wymiaru dokumentacji teraźniejszości. Wskazuje on na wieczną niekompletność ludzkiej percepcji a także nieustanne niepowodzenie wizualnych prób penetracji rzeczywistości. Anna Markowska, wybitna monografistka grupy PERMAFO, podkreśla, że wywodzący się z niej

¹⁴⁷ Por. np.: A. Lachowicz, praca z serii *Ja, Ty, On*, 1970, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 15280/II.

artyści niejako prowokowali do namysłu nad sposobami obrazowej manipulacji odbiorcą¹⁴⁸. Poszukiwanie zobiektywizowanych, mechanicznych środków wyrazu i zrywanie z „artyzmem” sztuki, tak charakterystyczne dla całego ugrupowania, może wydawać się swoistą konsekwencją niegdysiejszych poszukiwań Dłubaka.

Sekwencyjność i pewna wizualna lapidarność nie były obce Jerzemu Lewczyńskiemu, co ilustruje na przykład słynna, już dosyć późna praca zatytułowana *Otwieram i zamykam oczy* (1986)¹⁴⁹. Wokół tej realizacji Marek Janczyk i Iwona Świąch osnuli narrację dużej prezentacji twórczości artysty w 2006 roku w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Starając się podkreślić otwartość i wieloznaczność tej realizacji opisywali ją słowami nienarzucającymi odbiorcy określonej interpretacji:

„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”¹⁵⁰.

Seria ta obejmuje dwie sekwencje obrazów. Jedna z nich zaczyna się od zdjęcia staruszki, na którym ma ona otwarte oczy i trzyma kwiat w prawej ręku. Jej portrety ulegają stopniowo rozjaśnieniu a ostatecznie widz zostaje skonfrontowany z pustym, pozbawionym jakichkolwiek danych papierem. Kolejny pas zdjęć ukazuje tę samą postać, ale jakby w lustrzanym odbiciu: z zamkniętymi oczami i kwiatem w drugiej dłoni. Wizja ta powoli staje się coraz ciemniejsza, aż finalnie postać roztapia się w całkowitym mroku. Ukazanie dwóch alternatywnych wizji życia może być odczytywane przez pryzmat silnie zakorzenionego w europejskiej kulturze wątku Heraklesa na rozstaju dróg, tematu obecnego w pismach Ksenofonta (ok. 430 p.n.e.–ok. 355 p.n.e.)¹⁵¹. Heros na pewnym etapie swej wędrówki miał znaleźć się na rozdrożu i stanąć przed koniecznością wyboru między drogą, której patronowała piękna Cnota a tą, którą proponowała mu uwodzicielska Nieprawość. Zarówno reprezentująca moralność, jak i ta stojąca po stronie

¹⁴⁸ A. Markowska, *PERMAFO 1970–1981*. Zbigniew Dłubak, Antoni Dzieduszycki, Natalia LL, Andrzej Lachowicz, w: *Permafo 1970-1981*, red. A. Markowska, Wrocław 2013, s. 13.

¹⁴⁹ J. Lewczyński, *Otwieram i zamykam oczy*, 1986, Muzeum Historii Fotografii, nr inw. MHF 5348/II.

¹⁵⁰ M. Janczyk, I. Świąch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Kraków 2006/2007, s. 44.

¹⁵¹ Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1967, s. 76-81.

grzechu postać kobieca namawia bohatera do podążenia jej ścieżką życia. Jedna – wąska i stroma – prowadziła do prawdziwego szczęścia, druga – szeroka i łatwa – miała prowadzić do moralnego upadku. Ów wielokrotnie podejmowany w malarstwie temat w antycznym tekście greckim kończy się odrzuceniem zepsucia i rozwiążności. Lewczyński zaś sytuując obok siebie emblematy dwóch przeciwstawnych systemów wartości, nie daje widzowi jednoznacznej odpowiedzi. Ponadto, swą historię dodatkowo ubogaca wpleceniem wątku o mijającym czasie i nieuchronnie czekającej na człowieka starości. Jako, że Lewczyński ukazuje pewne fazy, kolejne stany ludzkiej egzystencji, można tu widzieć także współczesną reinterpretację mitu o czterech wiekach ludzkości. Historia znana z *Przemian* Owidiusza¹⁵² znalazła przecież później swoje odbicie w wielu malarskich przedstawieniach w formie wizji czterech wieków człowieka¹⁵³.

Postawę Lewczyńskiego charakteryzuje silne przywiązanie do anegdotyczności dzieła, jego narracyjnej płynności zaś artyści z kręgu PERMAFO skupiali się na samym procesie nadawania znaczeń, problemu komunikacji poprzez sztukę. Podczas gdy Natalia LL i Lechowicz wnikliwie analizowali relację i napięcie na styku subiektywnego z obiektywnym, unaoczniając odbiorcy problemy percepcji, Lewczyński zachęcał widzów do poddania się aurze tego co indywidualne i osobiste, zanurzenia się w przeszłości.

Gorzów Wielkopolski – od mikro do makro skali

(Urszula Czartoryska, Zofia Rydet, Stefan Wojnecki, Jerzy Busza)

W zaskakujący i godny podziwu sposób Jerzy Lewczyński był w stanie pogodzić pracę zarobkową w pracowni projektowej w Biurach Przemysłu Chemicznego w Gliwicach¹⁵⁴, działalność twórczą a także organizacyjną i edukacyjną na rzecz rozwoju polskich środowisk

¹⁵² Owidiusz, *Przemiany*, w: *P. Owidjusza Nazona Przemiany. Poema w XV pieśniach z oryginałem obok i z przypisami objaśniającymi. T. 1*, tłum. B. Kiciński, Warszawa 1825, s. 9-11.

¹⁵³ Np. Pietro da Cortona (1596–1669), freski w Sala della Stufa, Palazzo Pitti we Florencji, XVII w. Wątek ten był również podejmowany przez takich artystów jak Caspar David Friedrich (1774–1840).

¹⁵⁴ Pracował tam w latach 1951–1981.

fotograficznych. Od 1951 roku był aktywnym członkiem oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gliwicach, gdzie w cztery lata później został członkiem zarządu i przewodniczącym sekcji fotografii artystycznej. Brał udział w licznych konkursach fotograficznych (m.in. ogłaszanych przez takie tygodniki jak „Stolica” czy „Dookoła Świata”) oraz zgłaszał swe prace na wystawy organizowane w różnych oddziałach PTF (np. Bielsku czy Częstochowie) a także na ekspozycje o charakterze turystyczno-przyrodniczym pod auspicjami PTTK. Zachęcał do działalności twórczej również swych kolegów-amatorów (choć niekiedy bezskutecznie, jak w przypadku Feliksa Łukowskiego). W samych latach pięćdziesiątych Lewczyński wygłosił około czterdziestu prelekcji o polskiej fotografii współczesnej, m.in. w Gdańsku, Poznaniu, Krakowie, Opolu, Wrocławiu, Katowicach i Raciborzu. W kolejnej dekadzie wielokrotnie był zapraszany do udziału w obradach jury wystaw okręgowych i ogólnopolskich. Od 1966 roku należał do Komisji Artystycznej ZPAF (il. 11), następnie został członkiem Komisji Statutowej a także delegatem ZPAF na tak istotnej międzynarodowej wystawie, jak *Photokinia*. Jego aktywność nie ustawała nawet w latach osiemdziesiątych, kiedy to angażował się w działalność Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych, doradzając młodemu pokoleniu w zakresie organizacji ekspozycji, w których sam już nie brał udziału, chyba że w charakterze troskliwego mentora. Lewczyński również uczestniczył w roli prelegenta w Gorzowskich Konfrontacjach Fotograficznych, które od połowy lat siedemdziesiątych stanowiły prawdopodobnie najistotniejsze forum wymiany myśli pomiędzy doświadczonymi członkami ZPAF a amatorami (zwykle członkami towarzystw fotograficznych). Podczas spotkań w Gorzowie organizowano wystawy, dyskusje z udziałem krytyków i teoretyków oraz konkursy, konstytuując ważne miejsce prezentacji aktualnego stanu polskiej fotografii artystycznej (il. 12). W północno-zachodniej Polsce wraz z Lewczyńskim spotykały się tak ważne dla krajobrazu ówczesnej sztuki fotograficznej postaci jak Urszula Czartoryska, Zofia Rydet (il.13) czy Stefan Wojnecki (il.14).

W ramach Konfrontacji miały miejsce niemniej istotne od prezentacji dorobku wybitnych indywidualności także naukowe sympozja, na przykład w 1984 roku zorganizowano specjalną debatę poświęconą rozszczepieniu fotografii i wielokierunkowości ówczesnej sceny artystycznej¹⁵⁵. Z referatem wystąpiła wówczas między innymi właśnie Urszula Czartoryska, która była prawdopodobnie pierwszą absolwentką historii sztuki, która nie tylko w swej refleksji

¹⁵⁵ Por.: XIV Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne – katalog, red. J. Czerniewicz, Gorzów Wielkopolski 1984.

teoretycznej i krytycznej poświęciła fotografii wiele uwagi, ale i przyczyniła się do przewartościowania znaczenia tego medium w środowiskach plastycznych. Jej postawa krystalizowała się w kręgu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i awangardowej grupy *Zamek*, której zasługą było odświeżenie ówczesnej lubelskiej sceny artystycznej. Czartoryska знала tak ważne postaci jak Tytus Dzieduszycki (1930–1973), Jerzy Ludwiński (1930–2000) czy Jan Ziemski (1920–1988). W swych tekstach stawiała śmiało tezy zestawiając świat fotografii, malarstwa i filmu¹⁵⁶ a wiele jej propozycji stawało się podstawą późniejszych wykładni twórczości poszczególnych artystów¹⁵⁷. Do historii dyscypliny przeszło jej pionierskie studium eksplorujące pogranicza mediów wydane w 1965 roku – *Przygody plastyczne fotografii*. W swych omówieniach uwagę poświęcała nie tylko polskim zjawiskom i tendencjom, ale i przywoływała artystów zagranicznych. Przyczyniła się recepcji sztuki światowej w Polsce za sprawą książki *Od pop artu do sztuki konceptualnej* (1973). Należała do wąskiego grona propagatorów i zwolenników ekspresyjnej twórczości fotograficznej, przełamującej wcześniejsze schematy (była jedną z nielicznych badaczy, którzy dostrzegli wyjątkowość narracji o człowieku prowadzonej przez na przykład Zdzisława Beksińskiego). Przez wiele lat była związana z jedynym czasopismem fotograficznym w Polsce – „Fotografia” – a swymi wnikliwymi recenzjami wspierała twórców takich, jak Marek Piasecki czy Bronisław Schlabs – a więc postaci blisko związanych z Lewczyńskim. Dzięki swej pełnej przychylności postawie wobec nowych zjawisk w fotografii znalazła się w elitarnym gronie osób specjalnie zaproszonych na *Pokaz zamknięty* Beksińskiego, Schlabsa i Lewczyńskiego w 1959 roku. Niezwykle pochlebnie Czartoryska wypowiadała też między innymi o pracy *Nasze powiększenie. Nysa 1945*, którą Lewczyński zaprezentował na słynnej wystawie *Fotografowie poszukujący* w 1971 roku. Nieformalnie nadany krytyczce tytuł „pierwszej damy polskiej fotografii” został usankcjonowany w 1976 roku poprzez przyznanie jej statusu honorowego członka ZPAF. Lewczyński przez wiele lat pozostawał z Czartoryską w bliskim kontakcie, wobec czego znalazła się ona na przykład w jury wybierającym prace do prezentacji podczas X Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej zorganizowanej przez Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Gliwicach w 1960 roku. Za sprawą Lewczyńskiego historyczka sztuki weszła w bliskie kontakty z innymi

¹⁵⁶ U. Czartoryska, *Spotkania fotografii z plastyką. Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5, s. 163-165.

¹⁵⁷ Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów – szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 129, 151.

reprezentantami śląskiego środowiska fotograficznego, choćby z Zofią Rydet. Dziś zapomina się, że to najprawdopodobniej właśnie Czartoryska zaproponowała autorce osławionego już *Zapisu socjologicznego* właśnie taki tytuł wciąż frapującego i nieustannie odkrywanego na nowo cyklu. Przyjaźń Lewczyńskiego z Rydet oraz jego relacje z Czartoryską przyczyniły się nawiązaniu relacji pomiędzy artystką a historyczką sztuki, co doskonale uwidacznia wpływ i znaczenie gliwickiego fotografa a także mechanizm działania ówczesnego środowiska artystycznego, opierającego się na skomplikowanej sieci różnorodnych osobistych kontaktów. Warto też podkreślić, że to właśnie w ramach X Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych w 1979 roku miał swoją premierę osławiony *Zapis* Zofii Rydet.

Projekt Rydet w swym założeniu miał być próbą ocalenia pamięci o różnych przejawach codziennego życia człowieka w wielu regionach Polski, ze szczególnym uwzględnieniem małych wsi. Do najbardziej znanych i najczęściej reprodukowanych zdjęć z tego cyklu należą te ukazujące ludzi we wnętrzach swych domów – wizerunki mieszkańców ujętych w stylizowane ramy świata kultury jarmarcznej. Modele są zazwyczaj sztywno usadzeni na tle ścian, wśród których rozbrzmiewa dekoracyjna kakofonia obiektów, takich jak dewocjonalia, reprodukcje znanych dzieł sztuki, makatki czy przedmioty codziennego użytku (niekiedy jest to odświętna zastawa, innym razem zniszczone emaliowane garnki). *Zapis* jest jednak projektem nieukończonym. Nie wiemy, jaką przybrałby formę na ostatecznej, obmyślonej przez artystkę finalnej wystawie. Teoretycy zazwyczaj podkreślają, że dla Rydet najważniejsi byli portretowani ludzie¹⁵⁸, lecz samą fotografię interesowały nie tylko podobizny postaci, ale też (a może – przede wszystkim) otoczenie, w którym funkcjonowali. Nieufni mieszkańcy wsi często stawali jej na drodze do realizacji wizualnej transkrypcji fascynującej ją rzeczywistości. Pragnąc realizować swe cele, Rydet przekonywała niechętnych na różne sposoby. Podkreślała, że projekt jest niekomercyjny i poświęcony „rejestracji starych chat”¹⁵⁹; powoływała się nawet na autorytet papieża. Jej przedsięwzięcie miało składać się z wielu zestawów, ukazujących nie tylko ludzi zamkniętych w pomieszczeniach, ale też ich chaty z zewnątrz, całe podwórka, widoki wsi¹⁶⁰ – a zatem całą panoramę zjawisk składających się na stopniowo odchodzący w zapomnienie

¹⁵⁸ U. Czartoryska *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk 2006, s. 105-108.

¹⁵⁹ A. B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 189.

¹⁶⁰ Z. Rydet, *O «Zapisie socjologicznym»*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 193-197.

pejzaż kulturowy. Ważną część *Zapisu socjologicznego* stanowią także fotografie przedstawicieli wymierających zawodów (wykonane w ich miejscach pracy), jak i starych sztyldów ozdabiających ich zakłady. Na zdjęciach upamiętniających stare kuźnie czy garncarnie i pracujących w nich rzemieślników dziedzictwo materialne spotyka się z tym, co fizycznie nieuchwytne.

Należy podkreślić, że dzieło Rydet miało charakter otwarty, nie było ograniczone ramami czasowymi czy programem teoretycznym. Cykl wciąż ewoluował, zmieniał się i rozszerzał. W 1988 roku artystka postanowiła na przykład dokonać rewizyty miejscowości w okolicach Rabki-Zdrój (takich jak między innymi Jordanów, Łętownia i Obidowa), które fotografowała już dziesięć lat wcześniej. Wiele ze znanych Rydet z lat siedemdziesiątych XX wieku chat, według relacji asystującej jej wówczas Anny Beaty Bohdziewicz (ur. 1950), już nie istniało¹⁶¹. Można było do nich powrócić tylko odwołując się do wykonanych niegdyś zdjęć.

Zofia Rydet nieustannie wychwytywała z pejzażu wsi najstarsze, najbardziej niszczące komponenty, stojące u progu zapomnienia. Interesował ją ginący, wręcz egzotyczny już świat. Zofia Rydet mimo braku sformułowanej precyzyjnie koncepcji *Zapisu socjologicznego* podświadomie kierowała soczewkę obiektywu na krajobraz, który powoli zanikał, jak na przykład wioski, które miały być zastąpione przez cementownie lub sztuczne jeziora. Fotografka niezwykle emocjonalnie wypowiadała się w filmie dokumentalnym wyreżyserowanym przez Andrzeja Różyckiego (ur. 1942) o losie jednej z takich, skazanych na zagładę wsi – Maniowach¹⁶². Wioska miała wkrótce znaleźć się pod wodą w związku z budową Zbiornika Czorszyńskiego. Mieszkańców przesiedlano do nowoczesnych, wyżej położonych budynków. Ludzie, przywiązani do swojej ziemi, stawiali jednak opór. Gdy Rydet przyjechała do Maniowów wykonać kolejne fotografie do *Zapisu*, zobaczyła opustoszałą wieś, domy zabite deskami i pojedynczych starych mieszkańców ukrywających się na tym już niemal całkowicie wyludnionym terenie. Na jej zdjęciach uwiecznione zostało miejsce, które dziś ma już zupełnie inną topografię terenu.

Problem ocalenia pewnej kultury przed niszczycielskim działaniem czasu wydaje się dla Zofii Rydet najistotniejszy:

¹⁶¹ A. B. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 189.

¹⁶² Zob. *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989*, reż. A. Różycki, produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 1990, czas trwania filmu: 28 min.

„Ja wciąż uważam, że wielką zaletą fotografii jest to, że ona do pewnego stopnia przedłuża życie, że ona jest jakby taką bronią, która może coś zatrzymać z tego, co mija bezpowrotnie. Tylko fotografia może zatrzymać, nic więcej”¹⁶³.

Wypowiedź fotografki wydaje się być echem czy też swoistym *pendant* dla wcześniejszych tez Jerzego Lewczyńskiego, które konsekwentnie powtarzał on przy okazji kolejnych wystaw, zwłaszcza w kontekście ekspozycji zatytułowanej *Negatywy*:

„Zagłębienie się w makrostrukturę negatywu pozwala na odkrycie nowych obszarów poszukiwań fotograficznej przeszłości. [...] Współczesna sztuka często burzy przeszłość, uważając ją wręcz za przeszkodę na drodze rozwoju. Mimo szacunku dla współczesności proszę o zachowanie starych negatywów!”¹⁶⁴.

Sednem działalności Zofii Rydet nie było tworzenie portretu zbiorowego mieszkańców wsi. Podjęła się ona zapisu całego świata kultury wiejskiej. Fotografie wnętrza starych domostw należy zapewne, zgodnie z sugestią Aleksandra Jackowskiego, rozumieć metaforycznie – jako wizualne wycinki przestrzeni, którą tworzymy i która nas kształtuje¹⁶⁵. Powstające w ramach *Zapisu socjologicznego* widoki chat, wizerunki autochtonów i zdjęcia przyrody tworzą pospół pewien wizualny substytut nieistniejącego już krajobrazu kulturowego. Idealistycznej inicjatywie Rydet towarzyszyła również szczególna estetyka, którą można nazwać naiwną. Pozostając do końca życia amatorką, popełniała błędy techniczne (takie jak zniekształcenia kompozycyjne czy nieumiejętne wykorzystanie lampy błyskowej, z czego wynikały niechciane refleksy, przepalenia i winiety), które były niekiedy powodem żartobliwych komentarzy jej kolegów z Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego¹⁶⁶. Być może jednak właśnie wykorzystanie poetyki prymitywizmu najlepiej korespondowało ze szczerym poczuciem misji tej fotoamatorki i jej prostoduszną potrzebą konserwacji krajobrazu kulturowego.

Innym uczestnikiem Gorzowskich Konfrontacji był Jerzy Busza (1947–1997), który również trwale zapisał się w historii polskiej fotografii (il. 15, 16). W latach siedemdziesiątych

¹⁶³ J. Kutkowski, *Czarno-białe szkice do portretu Zofii Rydet*, „Arteria – Rocznik Katedry Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej” 2006, nr 4, s. 13.

¹⁶⁴ J. Lewczyński, Druk ulotny towarzyszący wystawie *Negatywy* w Galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu, Wrocław 1979, nlb.

¹⁶⁵ A. Jackowski, *Portrety ludzkiego losu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3, s. 22-23.

¹⁶⁶ Zob. W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

współpracował z „Kulturą” i redakcjami najważniejszych czasopism poświęconych fotografii („Fotografia”, „Foto”). Z jego inicjatywy zostało uruchomione wybitny biuletyn „Obscura”. Wydawany w latach 1982–1989 w nakładzie 500 egzemplarzy prezentował wybitne teksty poświęcone fotografii, ale i sztuce czy filozofii. Na jego łamach publikowano też ważne tłumaczenia zagranicznych manifestów artystycznych. Podsumowanie swych osobistych rozważań o kondycji ówczesnej fotografii Jerzy Busza umieścił w słynnej triadzie publikacji: *Wobec fotografii*, *Wobec fotografów* i *Wobec odbiorców fotografii*. We wspomnieniach osób mu bliskich Busza jawi się jako postać wyjątkowa także pod kątem osobowościowym:

„Busza był bardzo oryginalnym człowiekiem o nieprawdopodobnym poczuciu humoru i nienagannyh manierach, co teraz jest nieczęsto spotykaną cechą. O jego wpływie na polską krytykę i teorię fotografii niech świadczy fakt, że od 5 lat w Radomiu (tam mieszkał do śmierci w 1997 r.) odbywa się Festiwal Sztuki jego imienia”¹⁶⁷.

Krytyk te poświęcił Jerzemu Lewczyńskiemu duży ustęp w swej publikacji, podkreślając znaczenie dokonywanych przez artystę przewartościowań¹⁶⁸.

Na koniec wspomnieć należy jeszcze jednego przyjaciela Jerzego Lewczyńskiego i zarazem kluczową dla Gorzowskich Konfrontacji postać – Stefana Wojneckiego (ur. 1929). Przez wiele lat pełnił on funkcję konsultanta programowego tego ważnego wydarzenia artystycznego. W archiwum Jerzego Lewczyńskiego odnajdziemy ślady znajomości z poznańskim fotografem w postaci maszynopisu Adama Soboty o jego dorobku a także teoretycznego tekstu autorstwa samego Wojneckiego zatytułowanego *Historia pewnego okna*. W eseju datowanym na 14 maja 1989 roku snuje on rozważania nad zmieniającym się stosunkiem do kwestii materialności fotografii. Wojnecki zwraca uwagę, że pierwsza powstała na świecie fotografia była zapisem widoku z okna. Na rok przed ogłoszeniem wynalezienia procesu utrwalania obrazów rzeczywistości przez Louisa Daguerre’a (1787–1851) dokonał tego bowiem Nicéphore Niépce (1765–1833) rejestrując właśnie sytuację widzianą z jego pracowni w 1827 roku. Wojnecki uwypuklając ów fakt podkreśla ufność towarzyszącą początkom nowej technologii, pewność wierności uzyskanych za sprawą *camery obscury* odwzorowań. Polski artysta sięga tym samym w głąb historii europejskiego myślenia o obrazie, wyrosłego na gruncie traktatu *O malarstwie*

¹⁶⁷ Wypowiedź ustna Niny Wolf, redaktora graficzno-technicznego czasopisma „Obscura”, z dn. 16.01.2017 r.

¹⁶⁸ J. Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 145-155.

(*De pictura*, 1435) autorstwa Leona Battisty Albertiego (1404–1472). Włoski architekt i teoretyk sztuki przyrównał w swych rozważaniach malarstwo do okna otwartego na naturę. W wysublimowanej językowo narracji Wojnecki opisuje jak stopniowo zmieniało się metodologiczne podejście do interpretowania i wykonywania fotografii. W poetycki sposób ilustruje odkrywanie kolejnych aspektów i możliwości tego medium, które ostatecznie przestało służyć wyłącznie „zdejmowaniu” obrazu rzeczywistości by zamienić się w narzędzie kreacji. „Okno stało się naszym przeżywaniem świata”¹⁶⁹ – podsumowuje swą refleksję Wojnecki. Nierozłączność refleksji teoretycznej od praktyki artystycznej wydaje się stanowić istotny punkt stykny Wojneckiego i Lewczyńskiego. Obaj wiele uwagi w swych tekstach poświęcili zagadnieniom z zakresu teorii obrazu fotograficznego, zwłaszcza czasu i pamięci. Każdy z nich był też zaangażowany w działalność dydaktyczną – przez wiele lat pełnili rolę niestrudzonych pedagogów, opiekunów i odkrywców młodych talentów, przyczyniając się do rozwoju nowych kierunków fotografii.

Ścieżki przyjacielskich i zawodowych kontaktów, jakie wypracował Jerzy Lewczyński, pokazują, że jego wieloaspektowa działalność nie pozostała bez wpływu na liczne postaci polskiej sceny fotograficznej. W niniejszym studium pozwoliłam sobie wymienić wybrane, szczególnie ważne osoby, których pozycja była kluczowa w kształtowaniu nowych postaw artystycznych. Ograniczyłam się zatem, zgodnie z obranym tytułem projektu, do wymienienia i scharakteryzowania sylwetek krytyków i twórców zainteresowanych nowym językiem obrazowania. Nawet w tak krótkim zarysie wyraźna jest niezaprzeczalna zasługa Lewczyńskiego w budowaniu intelektualnego fermentu wymiany myśli w środowisku fotograficznym. Dialog stanowi fundamentalną kategorię w systemie Lewczyńskiego. Niwelując dystans, poszerzał obszar sztuki – takim samym zainteresowaniem obdarzał wcześniej posiadające niski status realizacje w konwencji fotografii amatorskiej, co poszukiwania konceptualne a także kreacyjną postawę formalistyczną. Silna osobowość Lewczyńskiego spowodowała, że inspirował innych i zachęcał do działania. Jednocześnie sam nie odrzucał możliwości czerpania z różnych źródeł, jednak przyswojoną wiedzę i świeżość spojrzenia na pewne zagadnienia przefiltrowywał przez własną wrażliwość, zatem trudno ułożyć go w obszarze jakiegokolwiek kierunku czy uznać za członka jakiegokolwiek ugrupowania. Ostatnią wartą nadmienienia ogromną zasługą Jerzego

¹⁶⁹ S. Wojnecki, *Historia pewnego okna*, maszynopis przechowywany w Archiwum Jerzego Lewczyńskiego, s. 3.

Lewczyńskiego było przyswojenie przez niego trendów zagranicznych, wdrożenie ich we własnej praktyce twórczej i zaszczepienie tego zainteresowania kolegom. Przekroczył tym samym granice polskich mikroświatów (śląskiej fotografii, Gorzowskich Konfrontacji, ugrupowania Trzech Twórców czyli „antyfotografów”), śmiało sięgając po rozwiązania z orbity sztuki włoskiej i niemieckiej.

Włochy

– przekraczanie barier topograficznych i granic mediów: kino neorealistyczne
(Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Federico Fellini)

Emocjonalna wymowa prac Lewczyńskiego (widoczna zwłaszcza po ich skonstrastowaniu z wyważonymi realizacjami Dłubaka) może być interpretowana jako autorska odpowiedź na ówczesne trendy we włoskiej sztuce filmowej. Archiwum Lewczyńskiego – rozumiane jako konstelacja idei twórczych będących w nieustannym ruchu – zdaje się zatem przekraczać zarówno terytorialne bariery, jak i granice mediów.

Rezygnacja z postawy afirmacyjnej, połączona z formułą realistyczną, tworzą w latach pięćdziesiątych XX wieku zjawisko nazywane przez Joannę Kordjak-Piotrowską „nowym realizmem”¹⁷⁰. Był to nurt będący wynikiem inspiracji Nową Rzeczowością¹⁷¹, przepuszczony przez pryzmat codziennych doświadczeń powojennego społeczeństwa. Najpełniej objawił się on w neorealistycznym filmie włoskim. Konieczne zatem wydaje się postawienie pytania o to, czy oprócz stosowania określonych motywów (można powiedzieć, że dość typowych dla obszarów dotkniętych sytuacją powojenną, takich jak: opuszczone zaułki, zniszczone budynki, brudne ulice) jest możliwa do uchwycenia pewna wspólnota ideowa treści poruszanych przez Włochów i Jerzego Lewczyńskiego.

¹⁷⁰ J. Kordjak-Piotrowska, *Wstęp do katalogu*, w: *Andrzej Wróblewski 1927–1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007, s. 78.

¹⁷¹ Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów – szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 54.

Przede wszystkim należy podkreślić, że neorealistyczny film włoski spotkał się w Polsce z dużym zainteresowaniem ówczesnej prasy¹⁷². Na łamach „Kwartalnika Filmowego” publikowano krótkie streszczenia filmów¹⁷³, manifesty artystyczne¹⁷⁴ oraz próby interpretacji włoskich realizacji pióra uznanych polskich krytyków¹⁷⁵. Żywy przepływ informacji i idei¹⁷⁶ nie pozostał bez wpływu na młode kino polskie. „Naszym wzorem był włoski neorealizm i w nim przede wszystkim szukaliśmy natchnienia”¹⁷⁷ – pisał z pełnym przekonaniem Andrzej Wajda. Nurt ten miał też istotny wpływ na polską plastykę¹⁷⁸, co potwierdzają analizy dorobku takich artystów jak Andrzej Wróblewski¹⁷⁹.

Lewczyński nie pozostał wobec tych tendencji obojętny, gdyż sztuka filmowa była mu niezwykle bliska, choćby za sprawą zainteresowań jego najlepszego przyjaciela – Beksińskiego¹⁸⁰. Wspólnie z kolegą z Sanoka, korzystali z amatorskiej kamery, rejestrując otaczającą ich codzienność. Włoski neorealizm był dla nich pewnym punktem odniesienia, jednak krytycznie odnosili się do zbyt prymitywnych, bezpośrednich zapożyczeń określonych rozwiązań z dziedziny filmu¹⁸¹. Jakiego rodzaju odpowiedź na włoskie ruchome obrazy

¹⁷² T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 56.

¹⁷³ Por.: J. Bereda, *Ziemia drży*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 3/4, s. 131-138.

¹⁷⁴ Por. M. Argentieri, *Prosty człowiek we współczesnym filmie włoskim*, tłum. M. Kornatowska, „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 4, s. 3-14.

¹⁷⁵ Por. J. Bereda, *O filmie włoskim*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1, s. 50-53. J. Toeplitz, *O wielkim cyklu De Siki*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 3-39.

¹⁷⁶ Marta Tarabuła zaznacza, że problem włoskiego neorealizmu pojawił się w polskiej prasie również za sprawą wystawy grafików włoskich w Warszawie w 1953 roku, por.: M. Tarabuła, *Kronika wydarzeń: Andrzej Wróblewski. Kraj*, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. J. Modzelewski i in., Kraków 1993, s. 299.

¹⁷⁷ *Wajda: filmy (I)*, red. J. Słodowska, Warszawa 1996, s. 49.

¹⁷⁸ Andrzej Wróblewski podejmował wątek włoskiego neorealizmu również w swych tekstach teoretycznych. Por.: A. Kostołowski, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia*, w: *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998, s. 25.

¹⁷⁹ Por. m.in.: *Andrzej Wróblewski 1927–1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007.

¹⁸⁰ Por.: E. Szemplińska, *Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Rzeczpospolita” 1988, nr 80, s. 19.

¹⁸¹ Z. Beksiński, *Beksiński, Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewycięzania*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 541.

zapropował Lewczyński, na ile wyraźne są u niego odbicia tego nurtu? Wojciech Nowicki podkreśla oczywiste podobieństwo tematyczne: obdarte mury i biedne podwórka na zdjęciach Lewczyńskiego przypominają sceny z filmu *Złodzieje rowerów*¹⁸². Co więcej, w manifestie fotografów skupionych wokół Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, którego animatorem był Lewczyński, wręcz postulowano naśladowanie sposobu narracji o człowieku zaproponowanego w neorealizmie włoskim¹⁸³.

Należy jednak podkreślić, że analizę porównawczą utrudnia nie tylko zasadniczy rozróżnienie charakteru mediów i odmienności konstytuujących je środków wyrazu, ale przede wszystkim: zróżnicowana natura włoskiego neorealizmu. Choć dziś nazywany jest on „kierunkiem”, to jak zwraca uwagę Gian Piero Brunetta – miał on wiele odston, oblicz i wersji a narracja poszczególnych reżyserów jest bardzo indywidualna¹⁸⁴. Ów nurt nie posiadał też jednorodnego programu artystycznego. Manifesty samych reżyserów zaczęły powstawać dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku, stanowiąc niejako łabędzi śpiew tej generacji. Niemniej istotne jest, że w filmach tych, wyrosłych w określonej rzeczywistości społecznej i politycznej Włoch, często pojawiały się wątki silnie zarysowanych postaw ideologicznych bohaterów, które dziś rażą schematycznym dydaktyzmem. Według statystyk podawanych przez polskiego znawcę włoskiego kina, Tadeusza Miczkę, w latach 1945 – 1954 powstało około 100 filmów, które można przyporządkować do omawianego nurtu¹⁸⁵. Choć zdaniem Carlo Lizzaniego spoiwem łączącym wszystkich neorealistów był „motyw prowincji, biednych wsi i jej dramatów”¹⁸⁶, to w niniejszej pracy odniesienie się do specyfiki tego nurtu może mieć wyłącznie charakter pobieżny. Kluczowe jest tu ukazanie pewnej wspólnoty podejścia do niezwykle problematycznej kategorii „realizmu”.

¹⁸² W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012, s. 21.

¹⁸³ K. Jurecki, *O fotografii Jerzego...*, dz. cyt., s. 40.

¹⁸⁴ G. P. Brunetta, *Der Lange Weg des Neorealistischen films*, w: *Neorealismo – Die Neue Fotografie in Italien 1932–1960*, red. E. Viganò, Winterthur 2007, s. 29.

¹⁸⁵ T. Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 167.

¹⁸⁶ C. Lizzani, *Pericoli del conformismo*, „Cinema” 1949, nr 12, s. 6, cyt. za: T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 200.

Najbardziej znanym w Polsce reprezentantem włoskiego neorealizmu byli przywoływani już *Złodzieje rowerów* (*Ladri di Biciclette*, 1948). Film ten w dużej mierze skupiał cechy całego nurtu, ponadto do dziś pozostaje on dziełem wybitnym w sferze wizualnej, wobec czego możemy podjąć próbę zestawienia go z fotografiami Lewczyńskiego. Głównego bohatera filmu spotykamy w sytuacji, gdy zaraz po otrzymaniu nowej pracy (której zdobycie wiązało się z wyrzeczeniami całej rodziny), traci ją – ponieważ zostaje mu skradziony, nieodzowny do wykonywania zawodu – rower. Akcja rozgrywa się głównie w otwartych przestrzeniach małych, prowincjonalnych miasteczek, po których wałęsa się zdruzgotany Antonio i jego syn, w poszukiwaniu cennej zguby. W tej najśłynniejszej realizacji Vittoria De Siki¹⁸⁷ (1901–1974) obrazy dominują nad słowami i to one znacząco dopełniają treść filmu. Postaci często mijają mury z obdartymi afiszami czy przemierzają opuszczone zaułki. Akcentowanie w sferze wizualnej scen ukazujących brudne, zaśmiecone ulice czy podwórza powoduje, że opowieść filmowa przekracza ramy narracji o ówczesnej sytuacji ekonomicznej i społecznej. Ubogi krajobraz bliżej nieokreślonych wiosek daje wyraz pewnej kondycji człowieka¹⁸⁸. Utrata roweru oznacza nie tylko brak zarobku, ale też niemożliwość samorealizacji, utratę szacunku syna oraz ostatecznie – własnej godności. Nad bohaterem ciąży fatum hańby – w restauracji zamawia więcej, niż może kupić, ściga złodzieja, który okazuje się równie biedny jak on, ostatecznie sam zostaje złodziejem, plamiąc swój honor i tracąc autorytet w oczach rodziny. „Jestem przeklęty od dnia narodzin” – mówi przygnębiony Antonio. W twórczości Lewczyńskiego ucieczka przed nieuchronnym egzystencjalnym dramatem wydaje się być również niemożliwa. Na uwiecznionych w latach pięćdziesiątych przez Lewczyńskiego sytuacjach, takich jak w *Prowincji* (1957, il. 17) człowiek wydaje się być „uwięziony”. Z pewną dozą smutnej ironii Lewczyński ukazuje ludzi, którzy nie mogą „opuścić” kadru, uciec przed przygnębiającą przestrzenią. Często Lewczyński zamiast pokazywać całą ludzką sylwetkę, rejestruje tylko ludzki ślad – świadectwo przygnębiającej egzystencji w postaci zniszczonych ubrań czy gnijącego kwiatu (*Skóra*, 1957, il. 5; *Bóstwo*, 1958, il. 18). Artysta w swych fotografiach ukazywał zatem (niejako wyprzedzając

¹⁸⁷ Postaci niezwykle często przywoływanej jako ważny punkt odniesienia dla polskiego środowiska fotograficznego np. przez Stefana Wojneckiego (m.in. w rozmowie przeprowadzonej w ramach kwerendy w czerwcu 2017 roku).

¹⁸⁸ F. Tomasulo, «*Bicycle Thieves*»: A Re-Reading, „Cinema Journal” 1982, nr 2, s. 2-3.

postulaty francuskiego antropologa i filozofa nauki – Bruno Latoura) przedmioty (świat rzeczy nieożywionych), które nie tylko opowiadają o nas, ale są równoprawnymi twórcami uniwersum historii¹⁸⁹.

Bohaterowie zarówno ze świata filmowego, jak i ze zdjęć – funkcjonują zatem w ten sam sposób: w ramach ograniczającej i przytłaczającej ich przestrzeni¹⁹⁰. Neorealiści z upodobaniem wykorzystywali szerokie plany ukazujące duże, puste przestrzenie, stąd też ostateczna porażka moralna głównego bohatera *Złodziei rowerów* jest ukazana w sposób niezwykle sugestywny. Zgarbiony Antonio idzie przez wielki, pusty plac, przez który nagle przejeżdżają liczne rowery, potęgując jego frustrację.

Warto przywołać także film antycypujący neorealizm, czyli *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945) jako, że była to realizacja wspominana przez samego Lewczyńskiego. Zdjęcia do tego dzieła Roberto Rossellini realizował na ulicach jeszcze nieodbudowanego miasta, wobec czego skutki wojny były wciąż dotkliwie widoczne. Reżyser rezygnując ze scenariusza zdecydował się przyjąć metodę paradokumentalną: kręcono na tle spontanicznie toczącego się życia, pojawiający się w tle przypadkowi przechodnie pełnili rolę nieucharakteryzowanych statystów. Istotne tu były aspekty techniczne: nie doświetlano scen, stosowano wyłącznie naturalne światło słoneczne i akceptowano (będącą tego konsekwencją) techniczną niedoskonałość obrazu. Rossellini wierzył w nieuprzedzone oko kamery, filmującej surową materię rzeczywistości. W filmie tym wielokrotnie pada słowo „zwątpienie”, szczególnie w kontekście nadziei przywrócenia wolności. Jednak jednostkowe problemy bohaterów – takie jak zdrada czy śmierć ukochanej osoby – nabierają charakteru uniwersalnego. Dotykają one ludzi niezależnie od dziejów narodu i biegu historii. Cała fabuła (apologetyczno-patetyczna – typowa dla filmów wojennych) okazuje się być wyłącznie pretekstem do pokazania problemów życia codziennego: płaczących dzieci, kłótni rodzinnych, funkcjonowania ludzi z nizin społecznych. Film ten stanowił swoisty portret zbiorowy społeczności, nie tylko doświadczonej przez bezwzględną historię, ale dotkniętej odwiecznymi problemami, takimi jak miłość, śmierć czy głód i ból.

¹⁸⁹ B. Latour, *When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, nr 1, s. 116.

¹⁹⁰ H. Jacobson, *De Sica's „Bicycle Thieves” and Italian Humanism*, „Hollywood Quarterly” 1949, nr 1, s. 33.

Na zdjęciach Lewczyńskiego, jak już to zostało podkreślone, również można odnaleźć wyraźne reminiscencje tematyki wojennej. Już amatorskie, wykonane za młodu zdjęcie rodzinne o znamienym tytule *Autoportret rodzinny z czasów wojny, bez ojca* wskazuje, że fotografia ma stanowić medium umożliwiające przepracowanie osobistej traumy. W latach czterdziestych kamera była dla Lewczyńskiego narzędziem realistycznego ukazania ofiar wojny. Drastyczne doświadczenia z przedwcześnie odebranego artyście dzieciństwa powracają dekadę później, w jego dojrzałej twórczości. Wówczas przedmiotem fotografii Lewczyńskiego staje się znów okupacyjna pożoga, choć ujęta w formy bardziej syntetyczne i uproszczone. Wysublimowane wizualnie opowiadanie o bólu okazuje się być tematem powracającym w jego twórczości. Wątek przemijania jest nieustannie obecny, przybierając jednak z czasem bardziej uniwersalną formę. Aspekt wojenny okazuje się być u Lewczyńskiego dość czytelny w latach pięćdziesiątych, jednak to nie wydarzenia historyczne są przedmiotem zainteresowań artysty. Podobnie jak Rossellini – prowadzi on narrację o uniwersalnych dramatach ludzkich. Polski fotograf twórczo wykorzystując dużą kontrastowość obrazu lub precyzyjnie obmyśloną kompozycję sprawia, że rysy twarzy jego postaci są nieczytelne, tracą one swą indywidualność i tożsamość. Ukazany przez Lewczyńskiego mieszkaniec prowincji to *Everyman*, którego dramaty i losy, wymykają się konkretyzacji i nabierają uniwersalnego charakteru. Najbardziej wymowna na tych fotografiach wydaje się być luka jaka powstaje w miejscu, gdzie powinien przecież być człowiek.

Formuła klasycznego neorealizmu wypała się około 1950 roku. Po tym okresie ci, którzy dotychczas ją współtworzyli (jak na przykład Federico Fellini jako współscenarzysta) zaczęli w autorski sposób ją przeformułowywać. Z pierwotnej receptury neorealistów zachowali charakterystyczne typy ujęć, rozwiązania formalne i tematykę, jaką była „egzystencjalna sytuacja i uniwersalne problemy prostego człowieka”¹⁹¹. Stanowczo odrzucali jednak „sztywny gorset moralności”¹⁹², czyli naiwny dydaktyzm i wiarę w obiektywizm oka kamery. Film *Wątkonie (I Vitelloni, 1953)* Felliniego, jedno z najpóźniejszych dzieł włoskiego neorealizmu, łączy wszystkie najważniejsze cechy tego zjawiska.

¹⁹¹ M. Argentieri, *Prosty człowiek we współczesnym filmie włoskim*, tłum. M. Kornatowska, „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 4, s. 4.

¹⁹² T. Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 166.

Fellini (podobnie jak Lewczyński w latach pięćdziesiątych) unika pomieszczeń, a akcja jego filmu dzieje się głównie w otwartej przestrzeni małego, prowincjonalnego miasteczka. Obaj artyści rezygnują z rozbudowanej scenografii i ujęć studyjnych. Widz śledzi w *Wałkoniach* perypetie pięciu przyjaciół, najczęściej wałęsających się po opustoszałych uliczkach. Stanowią oni osobną grupę, która rzadko ukazana jest w tłumie. Operatorzy (Otello Martelli, Luciano Trasatti i Carlo Carlini) decydują się na kadry wyławiające pojedyncze sylwetki postaci na tle obdartych murów, opuszczonych zaułków – nawet publiczna plaża i dworzec kolejowy – to obszary pustki. Reżyser kontrastowo zestawia ze sobą krótkie sceny pełne tłumów i chwilowej beztroskiej radości z tragicznymi wydarzeniami i widokami opustoszałego miasta. Konkurs na miss kończy poważną kłótnią Fausto z ojcem, zaś festiwal przebierańców – ucieczką z domu Olgi, której brat, Albert, głównie zastanawia się, kto teraz będzie utrzymywał jego i ich starą matkę. W obu przypadkach te istotne wydarzenia, kończą się długimi ujęciami wyludnionych placów, zakątków pełnych zniszczonych dekoracji.

Podobieństwa między dziełem włoskiego neorealizmu a przykładem awangardowej polskiej fotografii można odnaleźć nie tylko w sferze wizualnej. Bohaterowie Felliniego to trzydziestoletni chłopcy, funkcjonujący na granicy niewinnego świata dzieciństwa i rzeczywistości dorosłych. Nieświadomi skutków swoich działań, a niekiedy być może pozbawieni wrażliwości – nie chcą i nie potrafią udźwignąć odpowiedzialności za los własny i osób im bliskich: nie pracują, upijają się, wyludzają pieniądze od rodziny, nie potrafią szlachetnie postępować wobec zakochanych w nich kobiet. W chwili refleksji Morando mówi do swego najlepszego przyjaciela: „Kim jesteś? Jesteś nikim jak my wszyscy!”. Wzajemna przyjaźń bohaterów ma charakter toksyczny: Fausto zachęcany przez kolegów na wieczorne wyjście – zdradza żonę; marzenie Leopoldo o pisaniu sztuk teatralnych jest nieustannym przedmiotem żartów pozostałej części grupy. Postaci ze świata filmowego, jak i ze zdjęć – funkcjonują w ten sam sposób: w ramach ograniczającej i przytłaczającej ich przestrzeni. Wałkonie wciąż myślą o ucieczce, o zagranicznych wyjazdach do egzotycznych krajów (wymieniają kraje takie jak: Brazylia, Indie, czy Afryka), które nie są wyrazem chęci odmiany własnego losu, ale dziecinnyim marzeniem uwolnienia się od obowiązków. W finałowej scenie filmu Moraldo w tajemnicy przed przyjaciółmi ucieka z miasta, nie wiedząc dokąd, ale przeczuwając, że odcięcie się od dotychczasowego środowiska jest to konieczne („Nie wiem, muszę wyjechać”). W jednym i drugim przypadku artyści opowiadają o uniwersalnym ludzkim

doświadczeniu, przez pryzmat własnych doświadczeń – Lewczyński realizuje zdjęcia w miejscowości, z którą jest silnie związany, zaś ostatnie słowa pożegnania Moraldo z Guido są wypowiedziane przez samego Felliniego¹⁹³.

Jeśli zatem za kluczową dla Włochów tematykę uznamy „egzystencjalną sytuację i uniwersalne problemy prostego człowieka”¹⁹⁴, to faktycznie zagadnienie to stało się później bliskie wielu polskim artystom. Nie należy jednak sądzić by był to wynik bezrefleksyjnego naśladownictwa. Raczej mamy tu do czynienia z zasadniczym podobieństwem próby artystycznej artykulacji analogicznych doświadczeń – wojny, społecznych niepokojów a także pytań o przyszłość jednostki i sens jej poczynąń.

Niemcy – subiektywność wizualności (Otto Seinert i Folkwang Hochschule w Essen)

Kolejnym świadectwem obalania przez Jerzego Lewczyńskiego geograficznych barier jest fakt, iż artysta ten uczestniczył aktywnie w międzynarodowym ruchu zainicjowanym w Niemczech w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Otto Steinerta (1915–1978)¹⁹⁵. Za sprawą bliskiej współpracy z Bronisławem Schlabsem, który wszedł w korespondencyjny kontakt ze Steinertem¹⁹⁶, Lewczyński miał możliwość wystawienia swoich prac na wystawie kojarzonej z ekspozycyjnym cyklem organizowanym pod hasłem *Subjektive Photographie (Fotografia Subiektywna)* przez niemieckiego kuratora i artystę. Pojęciem tym posługiwał się Steinert w kontekście trzech organizowanych przez siebie w latach pięćdziesiątych XX wieku wystaw zbiorowych, które stanowiły miejsce spotkań artystów nie tworzących jednak jednego,

¹⁹³ A. Helman, *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000, s. 78.

¹⁹⁴ M. Argentieri, dz. cyt., s. 4.

¹⁹⁵ A. Mazur, *Nowe źródła subiektywnej fotografii? Rozmowa z Rafałem Lewandowskim, „Obieg”*, źródło: <http://www.obieg.pl/rozmowy/10581> (20.01.2017 r.)

¹⁹⁶ E. Hornowska, *Żywioł abstrakcji*, w: *Bronisław Schlabs. Obrazy i fotogramy 1956–1961*, Sopot 2005, s. 5-6.

konkretnego ugrupowania¹⁹⁷. Nurt ten interpretuje się jako międzynarodowy kierunek fotografii kładący nacisk na osobistą interpretację rzeczywistości przez artystę, stanowiący przeciwieństwo „realistycznego” obrazowania¹⁹⁸. Odegrał on kluczową rolę w przywróceniu eksperymentalnego ducha w fotografii powojennej¹⁹⁹, gdyż oprócz prezentacji współczesnych twórców, w przygotowywanych ekspozycjach Steinert uwzględniał również realizacje duchowych patronów nowoczesności; wznawiał pamięć o artystach takich jak Man Ray czy László Moholy-Nagy.

Jak wskazują materiały źródłowe, niemiecki fotografik był bardzo zainteresowany niekonwencjonalną działalnością artystów z Polski i dzięki wspólnym wysiłkom prace Schlabsa, Lewczyńskiego, Beksińskiego oraz Piotra Janika (1923–1981) 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 ruch²⁰⁰. Co ciekawe, sam Lewczyński miał w tej kwestii zdanie nieco inne – w liście do kolegów na temat kolońskich recenzji pisał, że „nie różnią się zupełnie od naszych krajowych i są dosyć drętwe”²⁰¹. Warto zatem zastanowić się, jakie faktycznie znaczenie miało to spotkanie świata polskiej i niemieckiej fotografii oraz odnieść się do pełnego wahań i wątpliwości pytania „czy istniała polska fotografia subiektywna?”, które zadał dotąd tylko Jurecki²⁰².

Teoretyk ten słusznie zauważa, że w kręgu Steinerta i na organizowanych przez niego wystawach współtowarzyszyły sobie rozmaite kierunki i tendencje – zdjęcia surrealizujące czy

¹⁹⁷ P. Leighton, *Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century*, „Art Journal” 1978, nr 4, s. 313.

¹⁹⁸ M. Pohlád, *History of Photography: Twentieth-Century Developments*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 720.

¹⁹⁹ S. Young, *History of Photography: Postwar Era*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 743.

²⁰⁰ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, dz. cyt., s. 150.

²⁰¹ List Jerzego Lewczyńskiego do Bronisława Schlabsa i Zdzisława Beksińskiego z dn. 9.10.1961 r. w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

²⁰² W ten sposób formułuje on tytuł jednego z rozdziałów publikacji *Oblicza fotografii*. Por.: K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, dz. cyt., s. 140-156.

abstrakcyjne sąsiadowały z realizacjami z gatunku *life photography*²⁰³. Na ekspozycjach prezentowano dorobek tak różnych indywidualności twórczych jak Paul Facchetti (1912–2010), Robert Doisneau (1912–1994), Bert Hardy (1913–1995) czy Bill Brandt (1904–1983) – co dobitnie świadczy o braku rygorystycznie określonego programu artystycznego tego nurtu. Warto też zwrócić uwagę, że siła oddziaływania Steinerta przekraczała ramy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Jego estetyka i działalność akademicka nie pozostały bez wpływu na formułę wykształcenia fotografów w Folkwangschule für Gestaltung w Essen, w której wykładał od 1959 roku²⁰⁴. W krąg wychowanków fotografii subiektywnej wpisuje się wobec tego też twórców tak odmiennych (i młodszych pokoleniowo) jak Andre Gelpké²⁰⁵ (ur. 1947) czy Andreas Gursky²⁰⁶ (ur. 1955). Steinert bez oporów na organizowanych przez siebie wystawach prezentował fotografię eksperymentalną, ale też impresje z dalekich podróży, krajobrazy, zdjęcia modowy i architektury a także reportaż. Ze względu na brak określonego słownika form wypowiedzi fotografii subiektywnej nie można raczej mówić o wyraźnej recepcji działalności tego ruchu w twórczości Lewczyńskiego. Sam Steinert, oprócz prac nawiązujących do Wielkiej Awangardy, realizował również klasyczne portrety i fotografie pejzażowe, na co wskazują zachowane w zbiorach Museum Folkwang w Essen zdjęcia. Datowanie prac polskich fotografów również wskazuje na to, że podjęli oni podobne poszukiwania niezależnie od siebie a także bez wyraźnych wpływów określonych zagranicznych tendencji. Należy zatem przyjąć, że strategie tak różnych artystów, jak Lewczyński czy Steinert, które łączyło nakierowanie na przełamywanie weryzmu medium, miały okazję spotkać się na międzynarodowej płaszczyźnie. Odległych sobie twórców połączyło przede wszystkim przekonanie o potrzebie transformacji wyjściowego obrazu fotograficznego. 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

²⁰³ Tamże, s. 141.

²⁰⁴ E. Ruelfs, *Museum Folkwang*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 1101.

²⁰⁵ J. Swinnen, *Andre Gelpké*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 590.

²⁰⁶ M. Polte, *Andreas Gursky*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 643.

w ramach niemieckiej formacji. Ulokowanie prac Lewczyńskiego 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 sześćdziesiątych, nie był jednoznaczny i budził kontrowersje. Konkludując, warto jeszcze przywołać fragment korespondencji Jerzego Lewczyńskiego, w której komentował on 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 stronę 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 mi się, że nie wszystkie prace Steinerta odpowiadają temu sformułowaniu, niektóre przypominają jakieś sztuczki plastyczno-estetyczne”²⁰⁷.

Znamienne jest jednak, że Lewczyński bardzo wcześnie zapoznał się z lekcją indywidualnego spojrzenia fotograficznego w niemieckim wydaniu i dzielił się swymi refleksjami z pozostającymi z nim w kontakcie kolegami. Wydaje się, że poza kręgiem, w którym obracał się Lewczyński, reakcja na ów ruch uaktywniła się z dużym opóźnieniem, kiedy to sam Steinert dokonał autorefleksji i poddał swą niespójną koncepcję weryfikacji. O późnej recepcji „fotografii subiektywnej” świadczy fakt, że na łamach czasopisma „Fotografia” teksty poświęcone temu ruchowi były publikowane dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych²⁰⁸. Próby syntezy tego zjawiska podjęła się między innymi Henrietta Brzeska:

„Definicja «fotografia subiektywna» wyraża osobisty moment kształtowania. Eksperymenty, jak wiadomo, są na początku zawsze niepopularne, ale tylko fotografia nastawiona na eksperymentowanie będzie mogła przekazać wszystkie możliwości techniczne i twórcze, które służą formowaniu przeżyć wizualnych naszych czasów. Tak więc fotografię subiektywną należy rozumieć jako pojęcie ramowe, które obejmuje wszystkie

²⁰⁷ List Jerzego Lewczyńskiego do Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa z dn. 14.11.1961 r., w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku.

²⁰⁸ B. F., *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia” 1965, nr 11, s. 245; H. Brzeska, *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia” 1968, nr 3, s. 61-64.

dziedziny twórczości fotograficznej od bezprzedmiotowego fotogramu do pogłębionego psychologicznie artystycznego reportażu”²⁰⁹.

Nazwa „fotografia subiektywna” powraca ze zdwojoną siłą w dobie ekspozycji o tym tytule zorganizowanej w 1968 roku w Krakowie przez Zbigniewa Łagockiego (1927–2009) i Zbigniewa Dłubaka. Nie wszyscy uczestnicy tej znaczącej dla historii polskiej fotografii ekspozycji zgadzali się jednak z nadaną przeglądowi nazwą. Wątek ten powraca we wspomnieniach Józefa Robakowskiego, podkreślającego, że pod koniec lat sześćdziesiątych termin ten był już zbyt silnie obciążony skojarzeniami z kręgiem z Essen²¹⁰. Starająca się zrekonstruować wygląd krakowskiej wystawy Anna Zagrodzka, podkreśla jednak w swej publikacji, iż polska ekspozycja nie pozostawała w ścisłej korelacji z osiągnięciami Steinerta²¹¹. Z całą pewnością należy zgodzić się z kuratorką, że pokazywana w polskim Pałacu Sztuki *Fotografia subiektywna* stanowiła pierwszy symptom zdecydowanych przemian i manifestację potrzeby eksperymentowania na gruncie fotografii. W miejsce uniwersalistycznego konceptu Bułhaka rozwinął się pluralizm estetyk i rozwiązań, który można rozumieć jako naruszenie wcześniejszej „kontroli wyobraźni” sprawowanej przez piktorialistów. Fotografów pochłonięła potrzeba sproblematyzowania obiektywizmu kamery i wytwarzanie obrazów rzeczywistości różniących się od tych, które produkuje ludzkie oko. Pragnęli ostatecznie zerwać z przekonaniem, iż mimetyzm jest wpisany w medium, którym się posługują. Oznaczało to także odrzucenie fotografii reportażowej, pozwalającej porządkować zdarzenia w logiczną całość. Stąd eksperymenty formalne i techniczne nakierowane były ku tworzeniu alternatywnych wizji rzeczywistości (metaforyczne światy w fotografii abstrakcyjnej czy kolażach; dystorsje optyczne – odrzucanie klarowności form i kształtów). Wyjaśnienie motywacji przyświecających tej wystawie doskonale podsumują słowa jej pomysłodawcy – Zbigniewa Łagockiego:

„Wyszliśmy z Bułhaka i weszliśmy w *Family of Man*, i robiliśmy tylko i wyłącznie to. Po 3-4 latach mnie to zezłościło i chciałem to zmienić, ponieważ wiedziałem, że są środowiska ludzi, którzy robią coś innego. Postanowiłem wówczas zrobić wystawę *Fotografii*

²⁰⁹ H. Brzeska, dz. cyt., s. 63.

²¹⁰ J. Robakowski, *Podrzuceni «mistrzowie»*. *Moja reakcja na artykuł Magdaleny Wicherkiewicz pt. „Warsztat Formy Filmowej. Od fotografii poszukującej do medializmu i postawy analitycznej”* (Kresy nr 49, 1/2002), strona autorska artysty, źródło: <http://robakowski.eu/tx19.html> (dostęp 15.04.2017).

²¹¹ Por.: A. Zagrodzka, *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956-1969*, Lublin 2016.

subiektywnej. Fotografię ludzi, którzy odchodzą od tej fotografii reportersko-publicystycznej w stronę poszukiwań w sferze granicznej między fotografią i plastyką”²¹².

Archiwum jako gest

– zachowanie performatywnego charakteru zbioru

Jerzego Lewczyńskiego dzięki interaktywnej platformie on-line

Jerzy Lewczyński podkreślał, że fotografia – świadek przeszłości – to obiekt przede wszystkim materialny, a zatem narażony na niebezpieczeństwa i zniszczenie. Zdjęcia pokrywa nie tylko symboliczna patyna czasu, ale są na nich widoczne ślady ich własnej historii, w postaci chemicznych i fizycznych zniszczeń. Świadectwem tego są między innymi prace Lewczyńskiego pochodzące z cykli *Znalezione fotografie* i *Negatywy znalezione na ulicy*²¹³. Naznaczone są one – niczym współcześnie oglądane w zbliżeniu obrazy dawnych mistrzów – siatką defektów, spękań i zarysowań. Potwierdzają to również losy z trudem rekonstruowanego przez gliwickiego twórcę dorobku Feliksa Łukowskiego.

Działalność Lewczyńskiego stała się swego rodzaju katalizatorem innych działań fotograficznych nakierowanych na ocalanie od zapomnienia. Monika Rydiger i Natalia Żak, które podjęły się zorganizowania w 2014 roku wystawy *Pamięć. Rejestry i terytoria*, obserwują w twórczości nie tylko fotografów, ale i artystów zainteresowanych tym medium swoisty *memory boom*²¹⁴. Nazwisk wartych wymienienia jest bardzo wiele – Zbigniew Libera (ur. 1959), Beata Anna Bohdziewicz (ur. 1950), Mariusz Hermanowicz (1950-2008), Wojciech Prażmowski (ur. 1949). Pamięć o tym, co doznane, przechowane, wyparte lub zapomniane artyści ci uczynili

²¹² M. Grygiel i A. Mazur, *Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim*, „Fototapeta” 2011, źródło: <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php> (dostęp 15.03.2017).

²¹³ Przykłady prac, por.: M. Konopacka, J. Stapowicz i T. Stapowicz, *Jerzy Lewczyński. Fotografie do czytania*, Gliwice 2007, s. 2, 6 - 7.

²¹⁴ Por.: *Pamięć: rejestry i terytoria*, red. P. Orłowska, Kraków 2013.

jednym z głównych tematów swojej sztuki. Pewnym bodźcem dla części z wymienionych twórców mogły być również prezentowane w Polsce prace znanego na arenie międzynarodowej Christiana Boltanskiego. Nie sposób tu przedstawić programy poszczególnych twórców, ale warto zasygnalizować, że myśl Lewczyńskiego pozostaje w dalszym ciągu aktualnym tematem, podejmowanym przez licznych twórców. Okazuje się, że procesy rządzące pamięcią i sposoby „zamykania” dziedzictwa w fotografii to zagadnienia symptomatyczne dla polskiej fotografii XX i XXI wieku.

Zabalsamowany, uratowany przez Jerzego Lewczyńskiego czas – na barytowym papierze, w formie notatek, zbiorów wycinków czy kartach albumów – dalej jeszcze jest kruchy i nietrwały. Wciąż może ulec destrukcji, choć zmienia się geneza tego zagrożenia. Fotografia będąca świadectwem tego, czego już nie ma, sama nie jest wyrwana z biegu czasu i doświadczenia śmiertelności. Twórczy dorobek Lewczyńskiego sygnalizuje nowe wyzwania, jakie stoją dziś przed konserwatorami i muzealnikami. Konieczna jest zatem ochrona cennego zbioru Jerzego Lewczyńskiego, w którego ramy wchodzi nie tylko dzieła artysty, ale również zapiski o aktualnych zjawiskach we współczesnej fotografii i plastyce czy biblioteka specjalistyczna – które tworzą historię sztuki polskiej. Helmut Gernsheim, ceniony historyk fotografii, zwracał uwagę, że warto dbać nie tylko o materiały archiwalne, ale i o z pozoru nieistotne w danym momencie historycznym materiały, gdyż stanowią one *face of our time* – oblicze naszego czasu²¹⁵. Fotografie – zarówno te dawne, jak i te powstające współcześnie – wymagają opieki, ciągłej reanimacji, stwarzania optymalnych warunków ich przechowywania. W tej perspektywie procesy digitalizacji i badania naukowe mają kluczowe znaczenie dla zachowania naszego dziedzictwa kulturowego. Dzięki nim świadectwo przeszłości jest zachowane i staje się powszechnie dostępne dla kolejnych pokoleń.

Dziś stajemy zatem wobec konieczności ponowienia gestu ocalania, jakiego podjął się Jerzy Lewczyński, z tymże nabiera on innego wymiaru. Sprowadzenie pracy nad dorobkiem tego artysty wyłącznie do pewnego opisu o zamkniętej formie, oznaczałoby zaprzepaszczenie idei jego twórczości, unieruchomienie w skostniałej, anachronicznej strukturze. W niniejszym projekcie położony został zatem nacisk na zachowanie jego istoty, jaką jest performatywny,

²¹⁵ H. Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*, London 1991, s. 208-229.

dynamiczny, oparty na nieustannym działaniu i krążeniu materiałów charakter. Szansą ocalenia tego ważnego fragmentu polskiego krajobrazu kulturowego zachowanego przez artystę, staje się wprowadzenie go do wirtualnej rzeczywistości, będącej „miejszem pamięci” nowego typu. Za sprawą specjalnej witryny zatytułowanej *Mapa awangardy*²¹⁶(il. 19) świadectwo tego, co minęło, może uobecnić się na nowych nośnikach i za pomocą innych środków przekazu, stając się informacją powszechnie dostępną. Wkraczając we współczesną ikonosferę internetowego, globalnego świata powoduje, że „aura” otaczająca materiały Jerzego Lewczyńskiego nabiera nowego znaczenia. Obawy przed uśmierceniem możliwości intymnego, głębokiego kontaktu z odbiorcą, w dobie masowej digitalizacji, rozwieje wzmożenie refleksji teoretycznej towarzyszącej działaniom nakierowanym na popularyzowanie dobrych praktyk digitalizacyjnych. Współczesne muzealnictwo stoi zatem przed zadaniem unaoczniania i wyjaśniania użytkownikom kolejnej ontologicznej przemiany, jaka zachodzi przy przeniesieniu materii papieru, błony czy negatywu w sferę wirtualną. Nowym wyzwaniem edukacyjnym będzie kwestia zachowania emocjonalnego charakteru zdigitalizowanego dziedzictwa, pamięci i przeszłości.

Konieczne okazuje się zatem przekładanie języka archiwum Jerzego Lewczyńskiego na świat digitalnych „zer i jedynek”, którym to określeniem posługuje się lektor w animacji przygotowanej przez Narodowe Archiwum Cyfrowe i wyjaśniającej, na czym polega digitalizacja²¹⁷. Choć może to brzmieć niepokojąco, to nowe „e-wcielenie” materiałów ze zbiorów artysty nie oznacza ich izolacji w świecie internetowych baz. Przeciwnie, będzie tożsame z włączeniem jej do żywego obiegu i nawiązania bezpośredniego kontaktu z odbiorcą. Dzięki jednym ze zrealizowanych w ramach projektu zadań stała się możliwość ukazania emocjonalnego charakteru zdigitalizowanego dziedzictwa, pamięci i przeszłości.

Kluczowe w tym kontekście okazuje się nie tylko katalogowanie i zapisywanie na nośnikach cyfrowych, ale przede wszystkim stworzenie cyfrowej platformy dla przyszłych

²¹⁶ Adres ogólnodostępnej witryny internetowej założonej przez Weronikę Kobylińską-Bunsch:

<http://mapaawangardy.wordpress.com>

²¹⁷ *Pamięć fotografii. Digitalizacja w Narodowym Archiwum Cyfrowym*, animacja przygotowana przez NAC w celu wyjaśnienia na czym polega digitalizacja, scenariusz: Bartłomiej Kuczyński, źródło:

https://youtu.be/MFw6zLc__Mc (dostęp dnia 15.04.2017).

użytkowników, dostosowanej do charakteru i specyfiki danego zbioru. Światowa platforma Wordpress jest wzbogacona w funkcje, dzięki którym wirtualny zwiedzający może budować poczucie więzi z przeszłością. Możliwość dialogu z tym swoistym „muzeum bez ścian”²¹⁸ powoduje, iż będzie funkcjonować ono jak żywy organizm, a jego dynamiczna zmienność nie pozwoli na skostnienie jego struktury. Interaktywność platformy polega na możliwości udostępnianiu informacji ze strony projektu za sprawą różnego rodzaju popularnych portali społecznościowych (Twitter, Facebook, Google+) a także bezpośrednim reagowaniu na opublikowany materiał poprzez platformę Wordpress (opcja komentowania wybranych treści, dodawania polubień oraz re-postowania na własnej stronie w typie Wordpress). Wykorzystanie funkcji *share*, czyli dzielenia się, powoduje, że cała sieć kontaktów danego użytkownika zostaje poinformowana o wybranej przez niego treści. Osoby dotąd nieznające Lewczyńskiego mają szansę poznać jego dorobek. Ponadto, „przekazywanie dalej” umożliwia również dołączenie autorskiego komentarza a zatem pozwala na natychmiastowe dodanie własnej refleksji czy opinii na dany temat. Tak pomyślany interfejs ma szansę stać się miejscem żywej wymiany myśli i doświadczeń nie tylko na płaszczyźnie badacz-czytelnik, ale także między, przykładowo, pracownikami naukowymi, reprezentującymi różne instytucje i specjalności. Wprowadzenie fotograficznej „meta-konserwacji” do środowiska komputerowego okazuje się zatem być idealnym rozwiązaniem dla różnych grup odbiorców. Pierwotnie zamknięta w bezpiecznych, acz ciasnych ścianach archiwum koncepcja „archeologii fotografii” dzięki zrealizowanemu projektowi stała się mobilna także za sprawą coraz poręczniejszych i powszedniejszych przenośnych urządzeń (smartfony, tablety). Innowacyjne sposoby nawiązania więzi z dziedzictwem, poprzez takie funkcje jak komentowanie czy udostępnianie, będą stanowiły idealne sposoby nieinwazyjnej konsumpcji krajobrazów kulturowych.

²¹⁸ P. Zawojski, «Muzea bez ścian» w *dobie rewolucji cyfrowej*, w: *Muzeum sztuki*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 686.

Zamiast podsumowania – otwarta koncepcja historii jako sieci łączącej ludzi i przedmioty

Punktem wyjścia niniejszego studium stała się kategoria „mapy”. Jako atrybut w rękach poszukiwacza, badacza i hobbysty, wydaje się doskonale odpowiadać zainteresowaniom Jerzego Lewczyńskiego. Był on śmiałym turystą penetrującym różne ścieżki przeszłości a dzięki swej odwadze w eksplorowaniu pograniczy będących poza ścisłym kanonem sztuki przyczynił się poszerzeniu obszaru polskiej fotografii artystycznej i propagowaniu jej w różnych środowiskach. Pełnił funkcję satelity, który krążył wokół wszystkich ważnych zjawisk polskiej fotografii XX wieku – obserwował, adaptował dla własnych potrzeb, ale i propagował je bądź w odpowiedzi przysyłał własne przemyślenia. *Antologia fotografii polskiej* wydana dzięki zaangażowaniu Lewczyńskiego, jego sieci kontaktów i wierze w potrzebę opublikowania albumu prezentującego sylwetki najważniejszych fotografów, stanowi do dziś mapę dla współczesnego odbiorcy, receptę na jego niepamięć. Nie sposób nie zgodzić się z tezą zawartą przez Lewczyńskiego we wstępie do tejże publikacji: „Nie można mówić o losach narodu nie biorąc pod uwagę znakomitego świadka przemian, jakim stała się fotografia”²¹⁹. Z jednej strony twórca ten na podstawie różnych śladów dokonał niemal archeologicznej pracy, odtwarzając fragmenty dziejów naszej kultury (jak w przypadku Feliksa Łukowskiego czy Henryka Eisenbacha), z drugiej zaś sam pozostawił ogromny zbiór reliktyw przeszłości, który układa się we współczesną mapę polskiej fotografii awangardowej. Sam mówił o swej roli w sposób niezwykle przejmujący i obrazowy:

„Tak więc stałem się wędrowcem po nieskończonych ugorach zapomnienia i niebytu rozświetlanych światłem zniszczonych fotografii”.²²⁰

²¹⁹ J. Lewczyński, *Patrzac na fotografie...*, w: Tegoż, *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*, Bielsko Biala 1999, s. 5.

²²⁰ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą...*, dz. cyt., s. 10.

Dokumenty z archiwum Lewczyńskiego pokazują sposoby kształtowania się środowiska, w którym spotykają się profesjonaliści i pasjonaci. Śledząc dokumenty, katalogi, zapiski oraz zaproszenia została zatem podjęta próba odtworzenia i scharakteryzowania poszczególnych obszarów intelektualnego fermentu epoki. Każda mapa jest jednak z definicji pewnym uogólnieniem skomplikowanej sieci zjawisk²²¹. Zawsze pozostaje otwarta na uwzględnienie nowych elementów i aktualizację jej legendy. Jej charakter pozostaje zatem w zgodzie zarówno z konceptem niekończącej się potrzeby archiwizacji Jerzego Lewczyńskiego, jak i wizji interaktywnego muzeum. Potencjalne luki mogą zostać w przyszłości uzupełnione dzięki wsparciu kolejnych świadków historii pamiętających Jerzego Lewczyńskiego. Nie należy zatem decydować się na pisanie hermetycznego zamknięcia monumentalnego, rozległego projektu tego gliwickiego twórcy. Warto jednak podkreślić jeszcze inny aspekt zastosowanego w niniejszym studium pojęcia „mapy”. Termin ten można rozumieć emblematycznie – gdyż ów zwykle przechodzący z rąk do rąk kawałek wyświechtanego papieru przecież ratuje zagubionych podróżników na analogicznej zasadzie jak fotografia może ocalić naszą pamięć. Lewczyński swą postawą i działaniem dokonał reorientacji znaczenia świata banału – rzeczy z pozoru zwyczajne i pospolite nabierają w jego praktyce istotnych funkcji.

Działania Jerzego Lewczyńskiego okazują się uwypuklać wyjątkową specyfikę relacji łączących ludzi i przedmioty, którą to problematykę zaczęła dostrzegać i żywo eksplorować współczesna humanistyka. Wedle koncepcji gliwickiego twórcy zdjęcia stanowią nie tylko schronienie (fizyczny nośnik), ale zarazem chronią – są czynnikiem sprawczym. Rzecz, jakim jest fotograficzny pozytywny bądź list, aktywizuje szerokie pole niematerialności: uzmysławia widzom wymiar trudny do uchwycenia, konstytuuje nasze nowe relacje z przeszłością. Przedmiot – taki jak zapis na błonie czy kartka papieru – nie może w tej perspektywie naukowej pozostawać już wyłącznie biernym narzędziem działalności ludzkiej, gdyż to za jego sprawą uruchomiona zostaje w widzach refleksja na temat dziedzictwa i minionych wartości. Medium międzypokoleniowej transmisji, nawiązanie dialogu z czasem (a jest to tylko jedna z możliwych

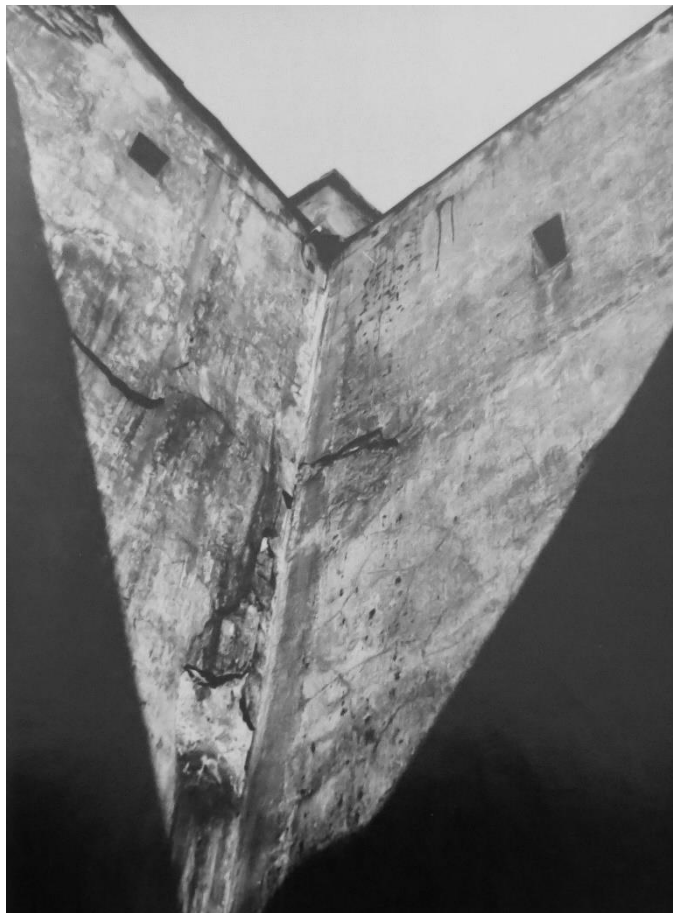
²²¹ W niniejszym opracowaniu starałam się rozpoznać wątki sygnalizowane w archiwum, które rodziły najciekawsze pytania i wątpliwości. Nie odniosłam się np. do działalności Andrzeja Różyckiego, gdyż było ono już przedmiotem bardzo szczegółowego opracowania Krzysztofa Jureckiego, por.: <https://rozyckiandrzej.blogspot.com>.

funkcji, możliwości fotografii) okazuje się nie do przecenienia. Jednostkowe, nieme fotografie i dokumenty stają się czynnymi aktorami sceny społecznej, wywołują skutki i w ten sposób nas stwarzają, jak pisał Bruno Latour²²². Marek Krajewski nie waha się nazwać tego procesu „unikalną formą realizacji człowieczeństwa”²²³. Można zatem odważyć się na postawienie tezy, że archiwum Jerzego Lewczyńskiego staje się odpowiedzią na zadane niegdyś przez Paula Gauguina (1848–1903) w formie malarskiej pytanie: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?”.

²²² B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 537-539, 549.

²²³ M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 47.

Ilustracje



1. Jerzy Lewczyński, *Ukrzyżowanie*, 1957



2. Jerzy Lewczyński, *Nocturn*, 1956



3. Jerzy Lewczyński, *Horyzont*, 1958



4. Jerzy Lewczyński, *Milczenie*, 1958



5. Jerzy Lewczyński, *Skóra*, 1957



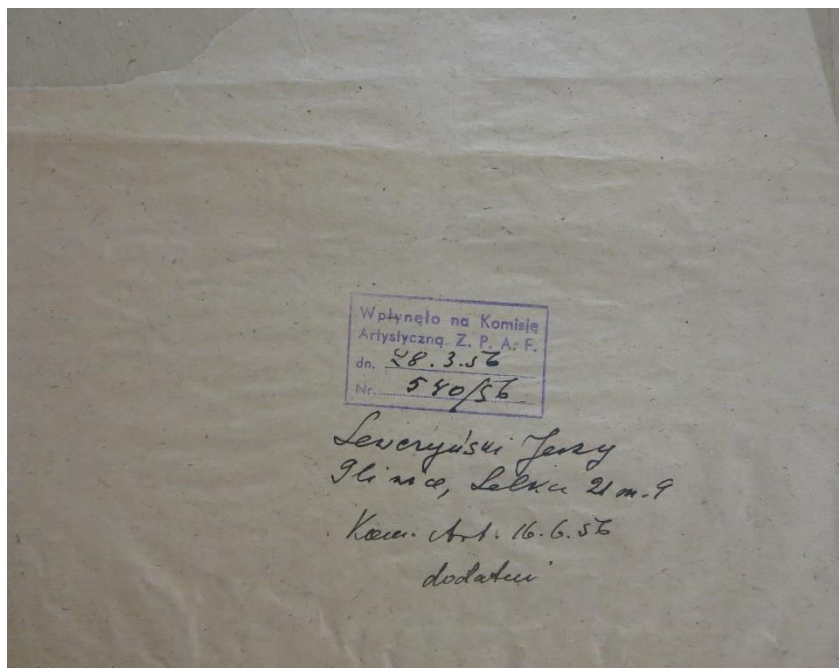
6. Jerzy Lewczyński, *Nogi*, 1958



7. Jerzy Lewczyński, *Guernica*, 1958



8. Jerzy Lewczyński, *Gliwice. Szary dzień*, ok. 1955



9. Teczka z pracami Jerzego Lewczyńskiego przedłożona Komisji Artystycznej ZPAF w 1956 roku



10. Jerzy Lewczyński, *Wang – Bierutowice*, 1955



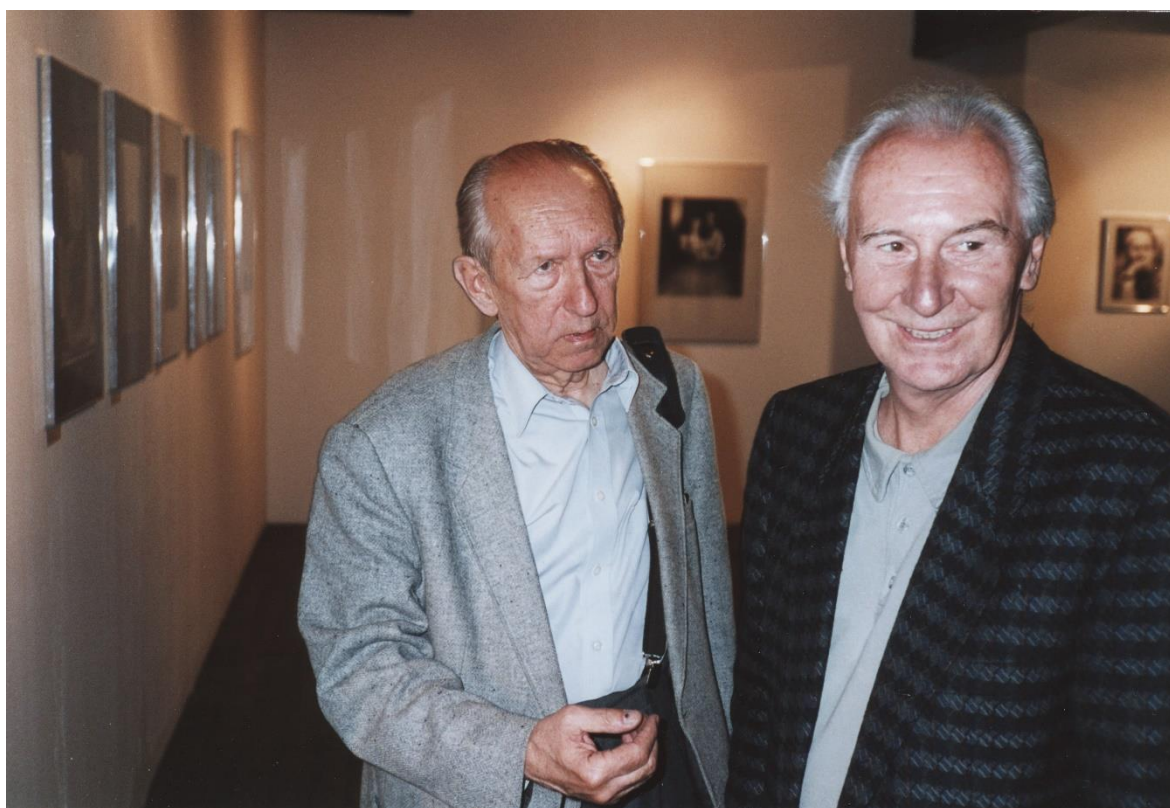
11. Rada Artystyczna ZPAF, lata dziewięćdziesiąte, od lewej: NN, Jerzy Lewczyński, Stefan Wojnecki, NN



12. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, w pierwszym rzędzie, od lewej: NN, Stefan Wojnecki, Jerzy Lewczyński, NN. Za Stefanem Wojneckim częściowo widoczna Zofia Rydet



13. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, od lewej: Stefan Wojnecki, Zofia Rydet (w centrum), NN



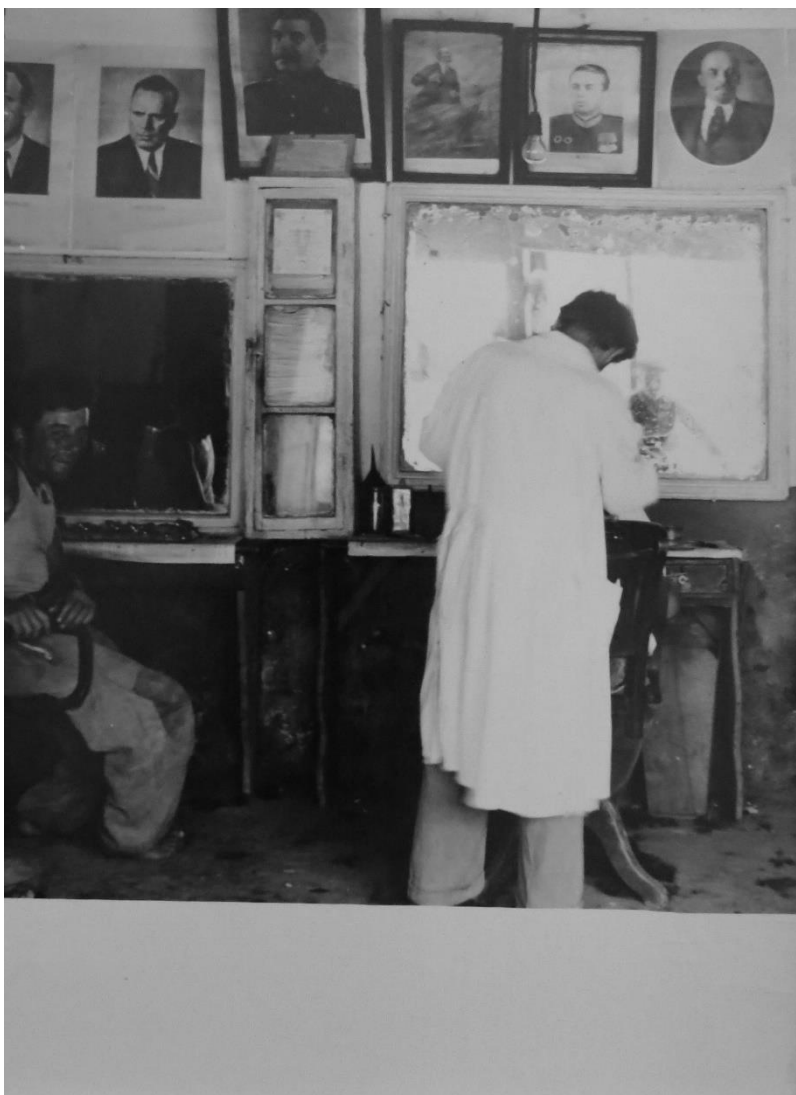
14. Wernisaż w Berlinie, ok. 2000 r., od lewej: Jerzy Lewczyński, Stefan Wojnecki



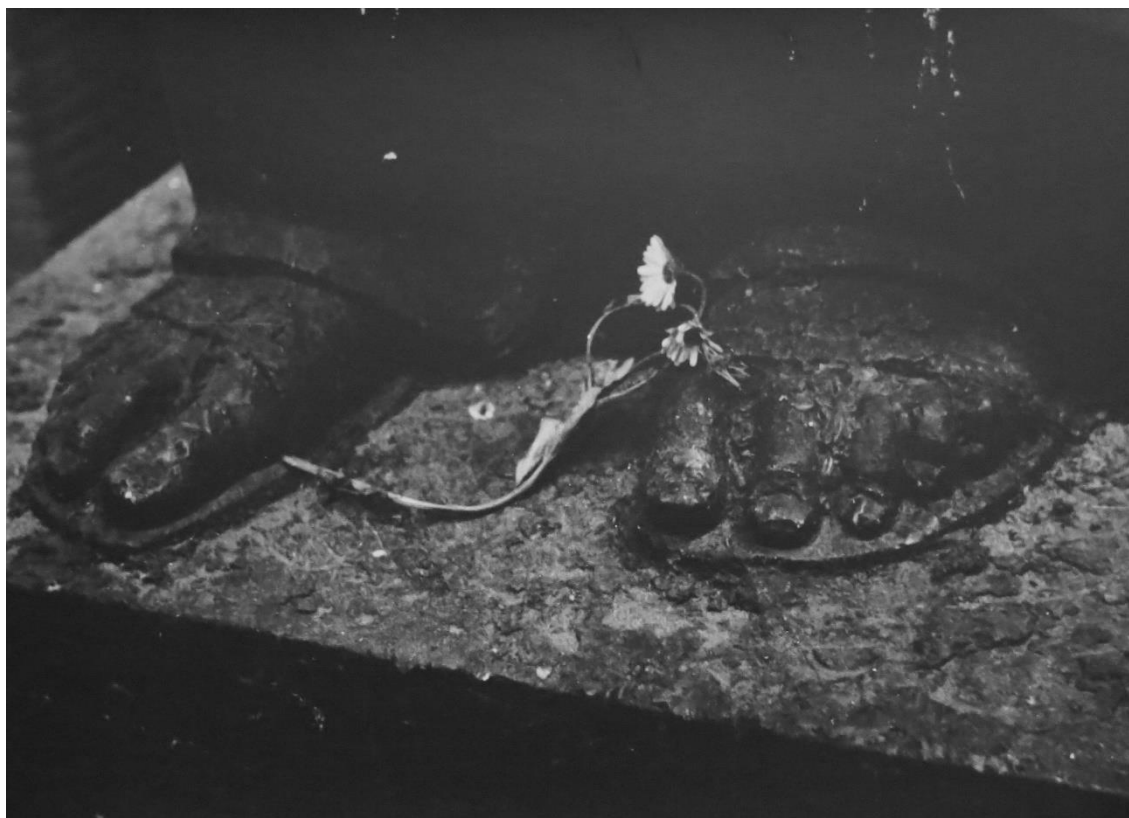
15. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, od lewej: Stefan Wojnecki, Jerzy Busza



16. Jerzy Busza i Nina Wolf (z domu Wojtan) na Rynku Starego Miasta w Warszawie, 1982



17. Jerzy Lewczyński, *Prowincja*, 1957



18. Jerzy Lewczyński, *Bóstwo*, 1958



19. Widok głównej strony witryny *Mapa awangardy*, założonej przez Weronikę Kobylińską-Bunsch w ramach realizacji stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (<https://mapaawangardy.wordpress.com>)

Spis ilustracji

1. Jerzy Lewczyński, *Ukrzyżowanie*, 1957, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
2. Jerzy Lewczyński, *Nocturn*, 1956, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
3. Jerzy Lewczyński, *Horyzont*, 1958, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
4. Jerzy Lewczyński, *Milczenie*, 1958, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
5. Jerzy Lewczyński, *Skóra*, 1957, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
6. Jerzy Lewczyński, *Nogi*, 1958, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), Art Institute of Chicago, nr inw. 2012.35
7. Jerzy Lewczyński, *Guernica*, 1958, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), Art Institute of Chicago, nr inw. 2012.44
8. Jerzy Lewczyński, *Gliwice. Szary dzień*, ok. 1955, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
9. Teczka z pracami Jerzego Lewczyńskiego przedłożona Komisji Artystycznej ZPAF w 1956 roku w celu uzyskania statusu „członka-kandydata”, teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
10. Jerzy Lewczyński, *Wang – Bierutowice*, 1955, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików

11. Rada Artystyczna ZPAF, lata dziewięćdziesiąte, od lewej: NN, Jerzy Lewczyński, Stefan Wojnecki, NN. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Stefana Wojneckiego.
12. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, w pierwszym rzędzie, od lewej: NN, Stefan Wojnecki, Jerzy Lewczyński, NN. Za Stefanem Wojneckim częściowo widoczna Zofia Rydet. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Stefana Wojneckiego.
13. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, od lewej: Stefan Wojnecki, Zofia Rydet (w centrum), NN. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Stefana Wojneckiego.
14. Wernisaż w Berlinie, ok. 2000 r., od lewej: Jerzy Lewczyński, Stefan Wojnecki. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Stefana Wojneckiego.
15. Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, lata osiemdziesiąte, od lewej: Stefan Wojnecki, Jerzy Busza. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Stefana Wojneckiego.
16. Jerzy Busza i Nina Wolf (z domu Wojtan) na Rynku Starego Miasta w Warszawie, 1982. Autor fotografii nieznany, materiał ze zbiorów i dzięki uprzejmości Niny Wolf.
17. Jerzy Lewczyński, *Prowincja*, 1957, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
18. Jerzy Lewczyński, *Bóstwo*, 1958, fotografia – pozytyw (odbitka żelatynowo-srebrowa), teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików
19. Widok głównej strony witryny *Mapa awangardy*, założonej przez Weronikę Kobylińską-Bunsch w ramach realizacji stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (<https://mapaawangardy.wordpress.com>)

Abstrakt

Innowacyjna strategia Jerzego Lewczyńskiego (1924–2014) dotyka tak aktualnych kwestii jak kruchość materialnych nośników pamięci społecznej, które, choć balsamują czas, same pozostają nietrwałe. Kluczowe u Lewczyńskiego zainteresowanie przeszłością zaowocowało zachowywaniem przez niego śladów współczesnych mu dziejów polskiej fotografii. Integralną częścią jego performatywnego archiwum stały się wyjątkowe rękopisy (np. znanego teoretyka J. Garzteckiego), korespondencja (m.in. z wybitnym krytykiem J. Buszą) czy druki ulotne (np. bezprecedensowy mailart grupy Permafo). W bogatej, nieopisanej dotąd spuściźnie po Lewczyńskim są świadectwa jego znajomości z najważniejszymi dla polskiej kultury indywidualnościami twórczymi (np. z fotografami, takimi jak Z. Beksiński, E. Hartwig, Z. Dłubak czy Z. Rydet). Wyjątkowość zbioru zabytków po Lewczyńskim wynika nie tylko z niepowtarzalności poszczególnych obiektów wchodzących w jego skład, ale przede wszystkim ma on wartość jako pewien zespół, gdzie znaczące są powiązania między kolejnymi elementami. Całościowe spojrzenie na te unikatowe zabytki umożliwia z kolei rekonstrukcję skomplikowanej sieci artystycznych zależności, które w literaturze przedmiotu pozostają wciąż obszarem pełnym niewiadomych. Materiał ten stał się więc tematem godnym opracowania w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Niniejsze opracowanie, powstałe w wyniku stypendium, ukazuje mapę świata polskiej fotografii w latach 1950-1985. Zostały na niej zaznaczone wektory ilustrujące zainicjowane przez Lewczyńskiego trasy przepływu inspiracji i wiedzy pomiędzy Gliwicami a np. Warszawą, Poznaniem, Krakowem czy Sanokiem. Projekt doprowadził do reorientacji perspektywy historiograficznej: ośrodek z pozoru peryferyjny, jakim były rodzinne Gliwice Lewczyńskiego, jawi się tutaj jako źródło, z którego biorą swój początek związki szczególne dla historii całej dyscypliny.

Summary

The main aim of this publication is to analyse how photography and documents, by surpassing the vernacular sphere, are questioning its own borders. This phenomenon may be perfectly illustrated by the *oeuvre* of one of the most significant Polish photographers of the 20th century: Jerzy Lewczyński (1924–2014). He devoted himself to search for the family photographs which were once collected carefully and with a great attention, but later faded into oblivion, and were thrown to garbage. Lewczyński's concept was based on re-establishing the rejected, forgotten microhistories hidden in the 'reality of the lowest rank'. Moreover, his long-term project entitled 'archaeology of photography' was also a scientific research. The artist put a great effort in determining the identity of the authors of the unknown photographs and the people captured by them. Lewczyński's persistence and dedication to his work led to expanding and rewriting the history of the Polish photography; for instance he restored the memory of such photographers as Feliks Łukowski (1919-1985). The unwanted past and excluded, almost entirely destroyed heritage, were unexpectedly changing their status in the art world, due to the artist's legitimacy. Jerzy Lewczyński shares Geoffrey Batchen's conviction that the strength of photography lies in its ability to actively oppose the passage of time. The project presents the importance of Lewczyński's archive, in which we can find documents and letters showing how many friends from the art-world he had. This study, created as a result of the scholarship of the Minister of Culture and National Heritage, shows a map of the world of Polish photography from 1950 to 1985. There are vectors illustrating the streams of inspiration and knowledge initiated by Lewczyński between Gliwice and for example Warsaw, Poznań, Cracow and Sanok.

Bibliografia

150 lat fotografii polskiej, red. W. Prażuch, Warszawa 1991.

Adams Ansel, *The Print*, New York 2005.

Adamski Antoni, *Beksiński czyli o lękach na zamówienie społeczne*, „Sztuka”, 2/3: 1976, s. 16–20.

Adamski Antoni, *Beksiński zza szafy. Rozmowa z Wiesławem Banachem*, „Nowiny”, 106: 2005, s. 15.

Adamski Antoni, *Beksiński, jakiego nie znamy*, „Nowiny”, 94: 2008, s. 28.

Aikin Roger, *Brett Weston and Edward Weston: An Essay in Photographic Style*, „Art Journal”, 32: 1973, nr 4, s. 394–404.

Andrzej Wróblewski 1927 – 1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci, red. J. Gmurek, Warszawa 2007.

Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 roku, red. I. Moderska, Poznań 1971.

Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs, red. A. Sobota, Wrocław 1993.

Archeologia fotografii: prace z lat 1941 – 2005, red. K. Jurecki, Wrzesień 2005.

Argentieri Mino, *Prosty człowiek we współczesnym filmie włoskim*, tłum. M. Kornatowska, „Kwartalnik Filmowy”, 5: 1955, nr 4, s. 3–14.

B. Tad.[eusz], *Nowe Książki*, „Fotograf Polski”, 11: 1926, nr 2, s. 36

Banach Wiesław, *Foto Beksiński*, Olszanica 2011.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński – mroki podświadomości. Wystawa w Parlamencie Europejskim w Brukseli*, Sanok 2010.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński – mroki podświadomości. Wystawa w Parlamencie Europejskim w Brukseli*, Sanok 2010.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2005.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński. Muzeum Historyczne w Sanoku: katalog zbiorów*, Sanok 1993.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1930 – 1955 (tom II)*, Sanok 2007.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński. Prace z lat 1955 – 1965 (tom III)*, Sanok 2008.

Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.

Bate David, *Photography and surrealism : sexuality, colonialism and social dissent*, New York 2004.

Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewyższania*, „Fotografia”, 11: 1958, s. 540–543.

Bereda Jerzy, *O filmie włoskim*, „Kwartalnik Filmowy”, 6:1956, nr 1, s. 50 – 53.

Bereda Jerzy, *Ziemia drży*, „Kwartalnik Filmowy”, 6: 1956, nr 3/4, s. 131 – 138.

Bogucki Janusz, *Wystawa prac Zdzisława Beksińskiego: Łazienki, Stara Pomarańczarnia, maj – czerwiec 1964*, Warszawa 1964.

Bohdziewicz Anna Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 189-191.

Branchini Valentina, *The Photographs of Alvin Langdon Coburn at George Eastman House A Characterization Study of Materials and Techniques*, Rochester 2009.

Broniewski Tadeusz, *Czy istotnie ślepa uliczka?*, „Fotograf Polski”, 23:1938, nr 8, s. 103–105.

Brunetta Gian Piero, *Der Lange Weg des Neorealistischen films*, w: *Neorealismo – Die Neue Fotografie in Italien 1932 – 1960*, red. E. Viganò, Winterthur 2007, s. 28–37.

Brzeska Henrietta, *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia” 1968, nr 3, s. 61-64.

Bujnowska Anna, *Rozmowa o Marku Piaseckim z Joanną Piasecką*, w: *Marek Piasecki*, red. A. Bujnowska, Kraków 2004, s. 85-94.

Bułhak Jan, *Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski”, 10: 1927, s. 202–205.

Bułhak Jan, *Fotografia ojczysta*, Wrocław 1951.

Bułhak Jan, *Motyw rysunkowy a motyw malarski w krajobrazie*, „Fotograf Polski”, 10: 1926, s. 185–188.

Bułhak Jan, *Ojczyzna bez fotografii i fotografia bez ojczyzny*, „Fotograf Polski”, 1: 1938, s. 2–5.

Bułhak Jan, *Tępość w pogoni za ostrością, czyli ostre zagadnienie nieostrej fotografii. Przyczynek do ewolucji sztuki fotograficznej w XX wieku (II)*, „Fotograf Polski”, 3: 1925, s. 42–45.

Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita–Huber, Kraków 2006.

Burzyński Roman, *Portret fotograficzny*, Warszawa 1985.

Busza Jerzy, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990.

Camus Albert, *Mit Syzyfa*, w: *Albert Camus – Eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971, s. 191–194.

Camus, red. E. Borowska, Warszawa 2002.

Christian Gerstheimer, *Chargesheimer*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 264–268.

Copleston Frederick, *Historia filozofii. Tom 11: Pozytywizm logiczny i egzystencjalizm*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 2007.

Cyprian Tadeusz, *Fotografia: technika i technologia*, Warszawa 1970.

Cyprian Tadeusz, *Pod znakiem groteski*, „Fotograf Polski”, 13: 1928, nr 6, s. 125–127.

Czartoryska Urszula, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk 2006.

Czartoryska Urszula, *Spotkania fotografii z plastyką. Marek Piasecki*, w: *U. Czartoryska, Lisry do rodziców (1951-1957). Teksty (1954-1960)*, oprac. M. Kitkowska-Łysiak, K. Leśniak, Lublin 2010, s. 370-374.

Czartoryska Urszula, *Spotkania fotografii z plastyką. Zdzisław Beksiński*, „Fotografia”, 5: 1960, s. 162–166.

Czerny Edward, *Fotografia ojczysta jako czynnik propagandowy i wychowawczy*, „Fotograf Polski”, 2: 1938, s. 24–27.

Czyżewski Tytus, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992

Dederko Marian, *Fotografia ojczysta i krajowa*, „Fotograf Polski”, 3: 1938, s. 36–37.

Dederko Marian, *Malarstwo a fotografia*, 23:1938, nr 2, s. 17–18.

Dederko Witold, *Sztuka fotografowania*, Warszawa 2009.

Dederko Witold, *Światło i cień w fotografii*, Warszawa 2008.

Dederko Witold, *Warsztat techniczny artysty fotografa*, Warszawa 1985.

Esther Ruelfs, *Museum Folkwang*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 1100–1102.

F. B., *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia” 1965, nr 11, s. 245.

Filozofia egzystencjalna. Wybrane teksty z historii filozofii, oprac. L. Kołakowski, K. Pomian, Warszawa 1965.

Fotografia. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, red. M. Hermansdorfer, oprac. A. Sobota, Wrocław 2007.

Fotografika Jana Bułhaka, red. E. Górecka, Warszawa 1972.

Games Alexander, *Man Ray*, New York 2006.

Garztecka Ewa, *Sztuka współczesna w Łazienkach*, „Trybuna Ludu”, 167:1964, s. 15–16.

Garztecki Juliusz, *Człowiek z kamerą. Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia”, 10: 1966, s. 226–228.

Gazda Grzegorz, *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987.

Gernsheim Helmut, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*, London 1991.

Giza Hanna Maria, *W obiektywie: mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa 2005.

Gombrowicz. *Człowiek wobec ludzi*, red. L. Nowak, Warszawa 2000.

Grabowski Lech, *Błędne drogi nowoczesności*, „Fotografia”, 9: 1958, s. 425.

Grabowski Lech, *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964.

Grodzka Joanna, *Mroczny człowiek, wesoły pesymista. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Rzeczpospolita” (dod. „Plus minus”), 20: 1994, s. 11.

Grygiel Marek i Mazur Adam, *Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim*, „Fototapeta” 2011, źródło: <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php> (dostęp 15.03.2017).

Grzebałkowska Magdalena, *Beksińscy – portret podwójny*, Kraków 2014.

Guca Anna, *Fascynacja fotografią*, w: *Fortunata Obrępańska*, red. W. Makowiecki, Poznań 1999, s. 4–10.

Hatch John, *Fatum as Theme and Method in the Work of Francis Bacon*, „Artibus et Historiae”, 37: 1998, s. 163–175.

Helman Alicja, *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000.

Herman Wojciech, *Filozofia egzystencjalna*, Warszawa.

Hornowska Ewa, *Żywiół abstrakcji*, w: *Bronisław Schlabs. Obrazy i fotogramy 1956 – 1961*, Sopot 2005, s. 5–8.

IJK, *Wystawa Beksińskiego*, „Kamena”, 21:1 1967, s. 5.

Informator o wystawach. Zdzisław Beksiński. Muzeum Historyczne w Sanoku, czerwiec 1988 r., red. E. Zając, Sanok 1988.

Jackowski Aleksander, *Portrety ludzkiego losu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3, s. 22–25.

Jacobson Herbert, *De Sica's „Bicycle Thieves” and Italian Humanism*, „Hollywood Quarterly”, 1: 1949, s. 28–33.

Janicka Ewa, *„W fotografii czułem się, jakbym zaczynał od początku” – rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem o latach 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 18–22.

Janicka Krystyna, *Surrealizm*, Warszawa 1985.

Jarecka Dorota, *Szkoda zdjęć*, „Gazeta Wyborcza”, 190: 2002, s. 13.

Jurecki Krzysztof, *Egzystencje*, „Kwartalnik Fotografia”, 19: 2005, s. 80–81.

Jurecki Krzysztof, *Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, w: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, red. M. Jurecka, Kutno 1993, s. 8–11.

Jurecki Krzysztof, *Fotografia awangardowa*, „Projekt”, 3: 1987, s. 31–33.

Jurecki Krzysztof, *Między postawą awangardową a postmodernizmem*, w: Zdzisław Beksiński. *Od awangardy do postmodernizmu*, red. M. Jurecka, Kutno 1993, s. 12–13.

Jurecki Krzysztof, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945 – 1987. Materiały z III Sympozjum w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 138–150.

Jurecki Krzysztof, *Od piktorializmu do „Archeologii fotografii”*, w: *Archeologia fotografii*, red. I. Zjeżdżałka, Września 2005, s. 13–20.

Kasperowicz Ryszard, *Obraz w koncepcji Aby’ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2/3: 2011, s. 33–40.

Kasprzak-Stamm Katarzyna, *Andrzeja Wróblewskiego prace na papierach w: Gwasze, Akwarele, Rysunki Andrzeja Wróblewskiego*, red. A. Wrońska, Warszawa 2002, s. 10–12.

Katalog wystawy Związku Polskich Artystów Fotografików Delegatury Poznańskiej i indywidualnej wystawy fotografii Tadeusza Wańskiego, [brak inf. o aut.], Poznań 1954.

Kiciński Wojciech, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia”, 9: 1958, s. 426.

Kiciński Wojciech, *Sztuka upartych poszukiwań*, „Trybuna Ludu”, 288: 1958, s. 10.

Kluszczyński Ryszard, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990.

Konopacka Maria, Stapowicz Jacek, *Jerzy Lewczyński. Fotografie do czytania*, Gliwice 2007.

Kordjak-Piotrowska Joanna, *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. 119–133.

Kordjak-Piotrowska Joanna, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005.

Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim tom II, lata 1997 – 2003, oprac. P. Dmochowski, [b.m.] 2005.

Kosidowski Jan, *Zawód: fotoreporterzy*, Warszawa 1984.

Kostołowski Andrzej, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia*, w: *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998, s. 13–30.

Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945 – 1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.

Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

Krajewska Anna, *Dramat absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

Krajewski Marek, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 43-54.

Kronika artystyczna, „Sztuki Piękne”, 4: 1931, s.151.

Kruszyński Jan, *Fotografika w ślepych zaułku*, „Fotograf Polski”, 6: 1938, s. 76-79.

Kutkowski Jerzy, *Czarno-białe szkice do portretu Zofii Rydet*, „Arteria – Rocznik Katedry Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej” 2006, nr 4, s. 14-19.

Lachowski Marcin, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013.

Lahs-Gonzales Olivia, *Photography in Modern Europe*, „Bulletin of St. Louis Art Museum”, 4: 1996, s. 1-64.

Latour Bruno, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 525-560.

Laughlin Clarence John, *The Camera's Methods of Approaching Reality*, „College Art Journal”, 4: 1957, s. 297–306.

Lechowicz Lech, *Fotoeseje*, Warszawa 2010, s. 59.

Lechowicz Lech, *Historia fotografii 1839–1939*, Łódź 2012.

Lechowicz Lech, *Między awangardą a współczesnością fotografie Zbigniewa Dłubaka z lat 1947–1950*, w: *Zbigniew Dłubak fotografie 1947–1950*, red. J. Janik, Łódź 1995, s. 19–27.

Léger Fernand, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970.

- Leighen Patricia, *Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century*, „Art Journal”, 4: 1978, s. 313–321.
- Levitt Linda, *Weston, Edward*, [hasło w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, London 2007, s. 1674–1678.
- Lewczyński Jerzy, *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*, Bielsko-Biała 1999.
- Lewczyński Jerzy, Druk ulotny towarzyszący wystawie Negatywy w Galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu, Wrocław 1979.
- Lewczyński Jerzy, *Fotografia w Gliwicach 1951–2000*, w: *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, red. A. Kwiecień, Gliwice 2006, s. 21 – 49.
- Lewczyński Jerzy, *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim*, w: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, red. M. Jurecka, Kutno 1993, s. 3–7.
- Ligocki Alfred, *Antyfotografia*, „Fotografia”, 9: 1959, s. 442 – 445.
- Ligocki Alfred, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987.
- Ligocki Alfred, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia”, 11: 1958, s. 523–527.
- Lipke William, Rozran Bernard, *Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast*, „Wisconsin Studies in Contemporary Literature”, 2: 1966, s. 201–210.
- Luba Iwona, *Rok 1955*, Warszawa 2005.
- Łużyńska Jadwiga Anna, *Najbliższa jest mi melancholia. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Jadwiga Anna Łużyńska*, „Sycyna” 19: 1995, s. 3.
- Macků Michal, *The 3D Photography – PACI Contemporary*, red. G. Paci, Brescia 2013.
- Malinowski Kazimierz, *Zagajenie*, w: *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 roku*, red. I. Moderska, Poznań 1971, s. 10–12.
- Marek Piasecki: *fragile*, red. J. Kordjak-Piotrowska, Warszawa 2008.

- Maren Polte, *Andreas Gursky*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 643–645.
- Markowska Anna, *Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Andrzej Wróblewski 1927–1957 – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 50. rocznicę śmierci*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007, s. 157–175.
- Mazur Adam, *Album życia. Problematyka badań nad twórczością Jerzego Tadeusza Lewczyńskiego*, w: *Jerzy Lewczyński: album życia. Wybór z dwóch kolekcji prywatnych*, red. M. Piłakowska, Sopot 2015, s. 9–18.
- Mazur Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa 2009.
- Mazur Adam, *Jednego pięknego dnia przyszedł dagerotyp...mała historia fotografii polskiej, (1839–1939)*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, Łódź 2005, s. 297–312.
- Mazur Adam, *Tytan i karzeł. Refleksje na marginesie wystawy Jana Bułhaka w Muzeum Narodowym, „Obieg”, 10.03.2007*, <http://www.obieg.pl/teksty/1027> (dostęp dnia 29.01.2014 r.).
- Mazur Adam, *Wylizane malarstwo*, „Newsweek Polska”, 9: 2005, s. 85.
- Md, *Erotyka, pornografia czy anatomia?*, „Życie literackie”, 895: 1970, s. 10.
- Michalski Jan, *Wróblewski umarł dziś w nocy*, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. J. Modzelewski i in., s. 10–21.
- Michałowska Marianna, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004.
- Miczka Tadeusz, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009.
- Miczka Tadeusz, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993.
- Miłosz Czesław, *Piosenka o końcu świata*, w: *Poezja polska. Antologia*, oprac. A. Racja, J. Polanicki, Warszawa 2001, s. 466–467.
- Molski Łukasz, *Fotobiografia PRL. Opowieści reporterów*, Kraków 2013.

Muzeum sztuki, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Niklitschek A., *Estetyka linji*, „Fotograf Polski”, 8: 1926, s. 150–154.

Norden Martin, *The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism*, „Leonardo”, 2: 1984, s. 108–112.

Nowaczyk Włodzimierz, *Zdzisław Beksiński – prace na papierze z lat 1957–1962*, Sopot 2004.

Nowicki Wojciech, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

Nowicki Wojciech, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012.

Nyczek Tadeusz, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989.

Obrąpalska Fortunata, *Efekty surrealistyczne w fotografii*, „Świat Fotografii”, 9: 1948, s. 13–14.

Odwilż. Sztuka około 1956 roku, red. P. Piotrowski, Poznań 1996.

On the Edge of America. California Modernist Art, 1900–1950, red. P. K. Karlstrom, Berkeley 1996.

Pamięć: rejestry i terytoria, red. P. Orłowska, Kraków 2013.

Paris Post War: Art and Existentialism 1944–1954, red. F. Morris, London 1993.

Phillips Christopher, *The Judgment Seat of Photography*, „October”, 22: 1982, s. 27–63.

Pieńkos Andrzej, *Sztuka i egzystencjalizm. Kilka uwag w związku z kolejną wystawą, „Kresy”*, 1: 1994, s. 189–192.

Piwowarski Jerzy, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002.

Plater-Zyberk Małgorzata, *Edward Hartwig (1909–2003): fotografie*, Warszawa 2004.

Płazewski Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003.

Pohlad Mark, *History of Photography: Twentieth-Century Developments*, [hasło w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, London 2007, s. 714–723.

Prendeville Brendan, *Varying the Self: Bacon’s Versions of van Gogh*, „Oxford Art Journal”, 1: 2004, s. 25–42.

- Ptak Olga, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012.
- Rajewska Iwona, *Świat Zdzisława Beksińskiego*, „Panorama Północy”, 6: 1981, s. 7–9.
- Robakowski Józef, *Podrzuceni «mistrzowie». Moja reakcja na artykuł Magdaleny Wicherkiewicz pt. „Warsztat Formy Filmowej. Od fotografii poszukującej do medializmu i postawy analitycznej” (Kresy nr 49, 1/2002)*, strona autorska artysty, źródło: <http://robakowski.eu/tx19.html> (dostęp 15.04.2017).
- Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.
- Roszkó Janusz, *Rozdroże fotografii*, „Dziennik polski”, 150: 1957, s. 4.
- Rudziński Roman, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Rydet Zofia, *O «Zapisie socjologicznym»*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 192-198.
- Sartre Jean-Paul, *Ladacznica z zasadami (cz. 1)*, tłum. J. Kott, „Przekrój”, 129: 1947, s. 6-7.
- Sartre Jean-Paul, *Ladacznica z zasadami (cz. 2)*, tłum. J. Kott, „Przekrój”, 130: 1947, s. 6-7.
- Schreiber Hanna, *Koncepcja «Sztuki prymitywnej». Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012.
- Sempoliński Leonard, *Przemówienie na otwarcie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia”, 6: 1954, s. 2–3.
- Siemiński Waldemar, *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński*, „Nowy Wyrz. Miesięcznik Literacki Młodych”, 4: 1976, s. 61–68.
- ślaw, *Zwycięstwo małego formatu*, „Gazeta Handlowa”, 110: 1931, s. 6.
- Sobota Adam, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, Wrocław 1993.
- Sobota Adam, *Fotografia awangardowa*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 123–146.
- Sobota Adam, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004.
- Sobota Adam, *Szlachetność techniki*, Warszawa 2001.
- Stephenie Young, *History of Photography: Postwar Era*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 738–745.

- Strzałkowska Magdalena, *Ile kosztuje dobre zdjęcie. Rola fotografii prasowej w teorii estetycznej Alfreda Ligockiego*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1/2: 2011, s. 76–93.
- Sunderland Jan, *Estetyka fotografii krajobrazu*, Warszawa 1963.
- Sunderland Jan, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979.
- Swinnen Johan, *Andre Gelpké*, [hasło w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 590–592.
- Szemplińska Ewa, *Obrazy przetworzone – rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Rzeczpospolita” (dod. „Plus minus”), 80: 1998, s. 19.
- Szemplińska Ewa, *Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Rzeczpospolita”, 80: 1988, s. 19.
- Szomko Dorota, *Zdzisław Beksiński a nurty polskiej sztuki współczesnej*, w: *Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Sanok 2007, s. 22–25.
- Sztuka w okresie PRL-u*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1999.
- Szykowska-Piotrowska Anna, *Twarz jako muzeum znaczeń*, w: *Medium a doświadczenie*, red. A. Drzał-Sierocka, M. Skrzeczkowski, Łódź 2011, s. 241–250.
- Szymanowicz Maciej, *Portrety na rozdrożu*, „Fotografia”, 8: 2001, s. 80–82.
- Szymanowicz Maciej, *W kręgu fotografii piktorialnej*, w: *Jan Bułhak. Fotografik*, red. Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2007, s. 128–175.
- Śliwiński Piotr, *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, Warszawa 2004.
- Świtkowski Józef, *XVIII Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej*, „Fotograf Polski”, 23: 1938, nr 4, s. 55–57.
- Tarabula Marta, *Kronika wydarzeń: Andrzej Wróblewski. Kraj*, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. J. Modzelewski i in., Kraków 1993, s. 261–308.
- Taranienko Zbigniew, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987.
- Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. M. Ziółkowska, Warszawa 2013
- Toeplitz Jerzy, *O wielkim cyklu De Siki*, „Kwartalnik Filmowy”, 4: 1956, s. 3–39.
- Toeplitz Karol, *Egzystencjalizm jako zjawisko kulturowe*, Gdańsk 1983.
- Tomasulo Frank, *„Bicycle Thieves”: A Re-Reading*, „Cinema Journal”, 2: 1982, s. 2–13.

- Tomaszczuk Zbigniew, *Łowcy obrazów – szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998.
- Tonelli Edith, *Precisionism and Modern Photography*, „Art Journal”, 4: 1982, s. 341–345.
- Turner Fred, *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America*, „Public Culture”, 1: 2012, s. 55–84.
- Turowski Andrzej, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2/3: 2011, s. 11–14.
- Turvey Malcolm, *The Avant-Garde and the „New Spirit”: The Case of „Ballet mécanique”*, „October”, 102: 2002, s. 35 – 58.
- Wajda: filmy (I)*, red. J. Słodowska, Warszawa 1996, s. 49.
- Wawszczak Zbigniew, *Zdzisław Beksiński z profilu*, „Profile”, 2: 1977, s. 21–23.
- Wees William, *Pound’s Vorticism: Some New Evidence and Further Comments*, „Wisconsin Studies in Contemporary Literature”, 2: 1966, s. 211–216.
- Wilkoszewska Krystyna, *W kalejdoskopie awangardowych konstelacji*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 7–10.
- Witz Ignacy, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967.
- Witz Ignacy, *Zdzisław Beksiński: wystawa rysunku w Domu Sztuki*, Rzeszów 1968.
- Wojciech Plewiński: szkice z kultury*, red. A. Stafiej, Kraków 2010.
- Wojnecki Stefan, *Historia pewnego okna*, maszynopis, Archiwum Jerzego Lewczyńskiego.
- Woźniakowski Jacek, *O III Wystawie Sztuki Nowoczesnej (rozważania naiwne)*, „Tygodnik Powszechny”, 39: 1959, s. 3.
- Wójcik Paweł, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa 2007.
- Wróblewska Magdalena, *W poszukiwaniu nowoczesności*, w: *Schlabs poszukujący. Fotografia z lat 1952 – 1957*, red. D. Łuczak i in., Poznań 2012, s. 26–34.
- Wystawa Fotografiki Artystycznej – Zdzisław Beksiński*, [brak inf. o aut.], Gliwice 1958.
- Wystawa rysunków Zdzisława Beksińskiego*, red. I Witz, Poznań 1968.
- Zagrodzka Anna, *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956-1969*, Lublin 2016.

Zapponi Bernardino, *Mój Fellini*, tłum. M. Gronczewska, Warszawa 2000.

Zaworska Helena, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Warszawa 1963.

Zdzisław Beksiński – katalog wystawy, red. E. Zając, Sanok 1982.

Zdzisław Beksiński – wystawa grafiki komputerowej w Galerii Sztuki Współczesnej Esta, red. T. Stapowicz, Gliwice 1999.

Zdzisław Beksiński, red. P. Zieliński, Lublin 1994.

Zdzisław Beksiński. *Antologia twórczości. Cz. 1 Fotografia*, red. W. Banach, J. Barycki, Rzeszów 2007.

Zdzisław Beksiński. *Malarstwo ze zbiorów Aleksandra Szydły*, red. I. Neubauer, Katowice 1973.

Zdzisław Beksiński. *Obrazy i rysunki z lat 1968 – 1969. Katalog Galerii Współczesnej*, red. J. Bogucki, Warszawa 1970.

Żakiewicz Anna, *Po pierwsze – fotograf*, „Nowe Książki”, 12: 2011, s. 42–43.