

# ARCHEOLOGIA ANTYFOTOGRAFII

## Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego

Klaudia Węgrzyn

### Antyfotografia: pierwiastek wspólny

„Fotografika przeżywa kryzys”<sup>1</sup> – stwierdzi Zdzisław Beksiński w artykule o fotografii opublikowanym w 1958 roku. Zanalizuje przyczyny, przebieg oraz skutki – a co więcej, zaproponuje unikatowe wyjście z impasu i martwoty medium – *zestaw fotograficzny*:

złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne z sekwencją filmową, łączenie poszczególnych zdjęć odbywałoby się drogą podobną do montażu filmowego. Istotną cechą, odróżniającą go od filmu, byłoby jego niezmiennie trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów. Elementy te sąsiadując ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego niż zawierają same, coś szerszego i głębszego<sup>2</sup>.

Najbardziej znane zestawy Beksińskiego to: *Nóż* – praca składa się z portretu mężczyzny, zdjęcia noża na białym tle oraz fotografii kobiety przebierającej się w łazience oraz *Dno* – fotografia czterech młodych dziewczynek, strona ze słownika zawierająca słowa *ślub*, *ślusarz*, *śmiać się*, *śmiały*, *śmiech*, *śmiecie*, *śmierć* oraz zdjęcia nagrobka z rzeźbą anioła.

---

<sup>1</sup> Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężania*, „Fotografia” nr 11–65, listopada 1958, [Online]. Protokół dostępu: <http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34> [15 grudnia 2019].

<sup>2</sup> Tamże.

Elementy tworzą narrację – dla każdego odbiorcy może ona przybrać inne znaczenie. Odniesienie się Beksińskiego do medium, w którym tworzył oraz do potencjalnego znaczenia prac stanowiło wyjątek w ciągu kilku dekad. Tym cenniejsze wydaje się poświęcenie temu wątkowi dodatkowo kilku listów do przyjaciela i fotografa – w korespondencji z Jerzym Lewczyńskim, na zapleczu myśli i szczerości, wyklarowała się mniej oficjalna wersja poglądów Beksińskiego na sztukę fotografii:

Doszedłem do wniosku, że fotografia realistyczna (wszystkie moje dotychczasowe zdjęcia i w ogóle wszystkie inne zdjęcia, jakie się na świecie robi) nie ma nic wspólnego ze sztuką. To jest pic! [...]. To są pozory sztuki, to jest pseudosztuka, najbardziej zakłamana, jaką można sobie wyobrazić<sup>3</sup>.

W familiarnym i przyjacielskim tonie Beksiński doszedł również do dosadniejszych wniosków:

Ja dopiero teraz widzę dobrze, jakim głównym jest reportaż. Na początku (przed trzema laty) nie interesował mnie w ogóle, gdyż nie uważałem go za sztukę. W roku 1958 pod wpływem głędzenia krytyków zacząłem sądzić, że może ja się mylę, a wszyscy inni mają rację, i zacząłem trochę próbować reportażu. Szkoda było czasu<sup>4</sup>.

Wymiana listów z „kolegą po fachu” – Beksiński wtedy jeszcze nawet nie myślał o tym, żeby malować na pełen etat – ukazuje mniej znane oblicze sanockiego artysty. Nie tylko opisywał swoje prace, ale poddawał je analizie<sup>5</sup> – nigdy później nie odnosił się swojej twórczości w sposób autoanalityczny.

Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński oraz Bronisław Schlabs, w fermentie twórczych wymian zdań i prac, zdecydowali się na stworzenie wystawy fotograficznej w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym. Do spotkania doszło 20 czerwca 1959 roku<sup>6</sup>, jak wspominał sam Lew-

<sup>3</sup> Z. Beksiński. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2014, s. 92.

<sup>4</sup> Tamże, s. 141.

<sup>5</sup> Tamże, s. 149.

<sup>6</sup> W maju 2019 roku Muzeum w Gliwicach, w związku z sześćdziesięcioleciem „Pokazu zamkniętego”, zorganizowało retrospektywną wystawę czasową *Fotografia czy antyfotografia?* Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs – 60-lecie Pokazu zamkniętego [Online]. Protokół dostępu: <http://muzeum.gliwice.pl/pl/wystawa/fotografia->

czyński: „Był to pokaz zamknięty. Zamknięty, bo chcieliśmy uniknąć cenzury i zbytniego rozgłosu. Obecnych było około czterdziestu osób, z krytykiem Alfredem Ligockim”<sup>7</sup>. To właśnie Ligocki w recenzji z tego wydarzenia nadał wystawionym pracom zbiorczą nazwę *antyfotografii*<sup>8</sup> – bezbłędnie odczytał teoretyczne założenia Beksieńskiego. Zauważył dodatkowo, że zabiegi te „otwierają przed fotografią niezwykle ciekawe perspektywy. Otwierają, ale jeszcze nie realizują. Przysiąc bowiem trzeba, że są one jeszcze bardzo prymitywne, a ich wartość estetyczna raczej znikoma”<sup>9</sup>. Działalność fotograficzna Beksieńskiego była później poddawana krytycznej analizie i interpretacji<sup>10</sup>, chciałabym zaproponować jej kontynuację w innym kluczu oraz kontekście materiałów archiwalnych oraz nieopublikowanych szkiców prac. Pod maską „prymitywności” kryło się coś bardziej znaczącego. Zanim jednak przystąpię do analizy, oddam głos Lewczyńskiemu, który dokonał zupełnie odmiennego trybu analizy swoich prac oraz kondycji sztuki – swoje rozważania sformułował konceptualnie w *archeologii fotografii*.

### Wywołanie: archeologia fotografii

Jerzy Lewczyński w maju 1979 roku w katalogu do wystawy Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach stworzył teorię:

*Archeologią fotografii* nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze<sup>11</sup>.

---

czy-antyfotografia-zdzislaw-beksinski-jerzy-lewczynski-bronislav-schlabs-60-lecie-pokazu-zamknietego [15 grudnia 2019].

<sup>7</sup> M. Grzebałkowska, *Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 69.

<sup>8</sup> Por. A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993 (kat. wyst.).

<sup>9</sup> M. Grzebałkowska dz. cyt., s. 70.

<sup>10</sup> Por. *Zdzisław Beksieński. Fotografie 1953–1959. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, listopad 2001–styczeń 2002 (kat. wyst.); U. Czartoryska, *Zdzisław Beksieński*, „Fotografia” 1960, nr 5.

<sup>11</sup> J. Lewczyński, *Archeologia fotografii*, [w:] tenże, *Archeologia fotografii prace z lat 1941–2005*, Wrzesień 2005.

Projekt Lewczyńskiego, powstały 20 lat po *antyfotografii* stanowi dużo bardziej zaawansowany koncept teoretyczny – artysta podkreśla jego humanistyczny i antropologiczny charakter<sup>12</sup>. W rozszerzeniu rozważań o *archeologii fotografii*, Lewczyński stwierdził dodatkowo: „Chciałem stać się świadkiem dowodowym tamtego czasu. [...] Stałem się wędrowcem po nieskończonych ugorach zapomnienia i niebytu rozświetlanych światłem zniszczonych fotografii”<sup>13</sup>. W ten sposób Lewczyński zaczyna pochylać się nad fotografiami wykonanymi przez kogoś innego – poszukuje zdjęć porzuconych, zapomnianych, zawieszonych gdzieś poza czasem – na wyprzedażach, ulicach, pchlich targach, koszach na śmieci; wśród obcych i znajomych; w szufladach, ale również na strychach.

### Widmo: papierek lakmusowy

Jerzy Lewczyński w wywiadzie w 2012 roku przywołał sytuację, w której odnalazł jedną ze swoich bardziej znanych prac, *Tryptyk znaleziony na strychu* – to trzy czarno-białe fotografie przedstawiające odświętne ubrane kobiety. Starość kliszy i proces wywołania sprawiają trudności w odbiorze – obraz jest zamazany, ziarnisty, zdecydowanie można dostrzec na nim upływ czasu.

Podczas moich odwiedzin u jego [Beksińskich – K.W.] rodziny w Sanoku znalazłem na strychu pudełko z negatywami, które pozwolono mi zabrać. Potem jest sympozjum w Sanoku poświęcone Beksińskiemu, jadę, a nagle ktoś wstaje i mówi, że te negatywy to zdjęcia Żydów z Sanoka – Eisenbachów. Dowiedziałem się, że pani Eisenbachowej udało się umrzeć we własnym łóżku i to był wielki sukces, bo gdy przyszli Niemcy, wyrzucali Żydów, były rozstrzelania... Eisenbachowie mieli trzech synów, dwóch zabito, jeden się uratował, uciekając do ZSRR. Granica była w ogrodzie Beksińskich, przeszedł kilka metrów, rzeczka i już. Ale zaraz go Sowietci aresztowali i wywieźli pod chińską granicę. [...] Po latach jestem w Warszawie na zebraniu Rady Artystycznej, przychodzi do mnie portierka i mówi, że ktoś do mnie. Idę, patrzę: staruszek z plecakiem, w adidasach. „Eisenbach jestem”

<sup>12</sup> K. Jurecki, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego*, [w:] tamże.

<sup>13</sup> J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, s. 9.

– mówi. Zatkąło mnie! Te sploty okoliczności świadczą o tym, że moje zainteresowanie tym całym „śmietnikiem” jest słuszne! Przywiozłem Eisenbacha do Gliwic, spał na kanapie. Jeździliśmy do Sosnowca, miał tam rodzinę. Żony szukał... Po dwóch tygodniach pojechał. Potem listy pisał<sup>14</sup>.

Wypowiedź ta może zostać rozpatrzona na kilku poziomach – sposób, w jaki Lewczyński dowiedział się o tożsamości osób znalezionych na fotografiach jest wręcz niesamowity, bo opiera się na przypadku. Sprawy archiwalne komplikują się, kiedy do głosu dochodzi mienie żydowskie, z czym mamy do czynienia w tym wypadku. W myśl *archeologii fotografii*, Lewczyński zabrał klisze znalezione na strychu domu Beksińskich i stworzył z nich pracę artystyczną – gest uruchomił spiralę wydarzeń oraz pracę pamięci – odnalazła się osoba z przedstawionej na fotografiach rodziny. Historia do tej pory zapomniana, zostaje ponownie powołana do głosu i dopowiedziana przez bezpośredniego świadka. Sprawa połączenia losów Lewczyńskiego, Beksińskiego oraz Eisenbacha mogłaby rozpocząć się i zakończyć na strychu. Historia jednak ma w zanadru jedno wydarzenie, które rzuci zupełnie inne światło na sytuację. Należy zastanowić się, skąd w ogóle na strychu Beksińskich znalazło się pudło z rzeczami należącymi do Eisenbachów – odpowiedzi dostarcza Magdalena Grzebałkowska w *Portrecie podwójnym*. Rekonstruując wygląd domu Beksińskich na ulicy Jagiellońskiej w Sanoku, przypomina, że znajdował się on w bliskim sąsiedztwie apteki Pod Opatrznością Bożą, której właścicielem od 1912 roku był Henryk Eisenbach. Przy aptecę zamieszkał wraz z żoną Heleną oraz trzema synami:

Beksińscy utrzymują z Eisenbachami poprawne stosunki. [...] We wrześniu 1939 roku Eisenbachowie tracą wszelkie prawa i muszą nosić żółte opaski z gwiazdą [...]. Bracia Eisenbachowie trafiają do getta, które powstało na terenie sanockiej dzielnicy żydowskiej. Jerzy Potocki pamięta: „Jeden z nich urwał się stamtąd i przychodził parę razy do nas wieczorem do domu. Jakieś pieniądze, coś. Myśmy się bardzo dobrze znali, moi rodzice i dziadkowie”. **Któryś z Eisenbachów odwiedza też w sekrecie Beksińskich. Prosi o ukrycie, Stanisław odmawia. Zdzisław**

<sup>14</sup> Z. Beksiński, *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Gliwice 2014, s. 304; cyt. za: J. Ruszczyk, *Jerzy Lewczyński, legenda fotografii: Mam skazę pokory*, „Wysokie Obcasy” 20.05.2012.

**nie pogodzi się z tym do końca życia.** [...] W 1942 roku getto ulega likwidacji, a Żydzi są wywożeni do obozu w Zasławiu<sup>15</sup>.

Grzebałkowska, poza reporterskim odtworzeniem historii – ustaleniem, że Eisenbachowie jako rodzina żydowska trafiają do sanockiego getta – zobrazowała potencjalnie dramatyczną relację pomiędzy dwoma rodzinami. Eisenbachowie i Beksińscy musieli być na tyle blisko, żeby jeden z młodszych synów Eisenbacha zdecydował się na ucieczkę właśnie do domu Beksińskich. W dwóch krótkich i prostych zdaniach – „Prosi o ukrycie, Stanisław odmawia. Zdzisław nie pogodzi się z tym do końca życia” tworzy emocjonalny węzeł gordyjski. Zdzisław Beksiński nie pogodził się do końca życia z tym, że jego ojciec odmówił pomocy żydowskiemu dziecku, które dobrze znał. Pozostanie nierozstrzygnięte to, jaką świadomość wydarzeń miał nastoletni Zdzisław – wstrząsnęło nim to jednak na tyle, że podzielił się wspomnieniem z dobrym znajomym i wieloletnim marszandem Piotrem Dmochowskim: „Miałem żal do ojca, że nie przechował Żyda”<sup>16</sup>. Grzebałkowska konkluduje historię Eisenbachów w kilku zdaniach: „Kazimierz i Juliusz Eisenbachowie trafiają do Oświęcimia i tam giną. Ale Janowi udaje się uciec. Przez San przedostaje się na radziecką stronę. Zostanie aresztowany i wywieziony pod chińską granicę. Po wojnie trafi do Izraela”<sup>17</sup>. Kilkadziesiąt lat później Jan zobaczy twarze swojej rodziny na *Tryptyku znalezionym na strychu* i nawiąże kontakt z Jerzym Lewczyńskim.

### Kryptofora: zapośredniczona opowieść

Beksiński zapytany o to, czy jego sztuka nawiązuje do drugiej wojny światowej, samego Holocaustu czy Żydów najczęściej zaprzeczał, wycofywał się z rozmowy lub obracał pytanie oraz odpowiedź w ironiczny żart<sup>18</sup> – jak na przykład w liście do Marii Terleckiej w 1966 roku:

Bogucki zrobił ze mnie swego czasu, w paru wypowiedziach, sumienie epoki w wymiarze prowincjonalnym [...]. Nigdy,

---

<sup>15</sup> M. Grzebałkowska, dz. cyt., s. 24.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Różne warianty zaobserwować można w wywiadach zebranych w internetowej galerii Piotra Dmochowskiego: [Online]. Protokół dostępu: [http://beksiński.dmochowskigallery.net/galeria\\_past.php?lang=p](http://beksiński.dmochowskigallery.net/galeria_past.php?lang=p) [20 grudnia 2019].

z wyjątkiem dzieciństwa nie byłem sumieniem epoki i nigdy nie ośmielałbym się poświęcać swoich prac martyrologii Żydów, obozom koncentracyjnym i rzeczom, o jakich niestosownym wydaje mi się nawet mówić z innymi ludźmi<sup>19</sup>.

W tym zaprzeczeniu jednak jest metoda. Zaprzeczając nawiązaniom do wojny w ogólnym kontekście swojej sztuki, Beksiński odwołuje się do *wyjątku* dzieciństwa, czyli czasu, w którym był bezpośrednim świadkiem tego, co działo się z Eisenbachami. „Chwywanie artysty za słowa” nie jest miarodajnym i faktograficznym sposobem ustalenia faktów, niemniej pokazuje, że Beksiński posługiwał się różnymi wybiegami mającymi zdezinformować osoby, które miały przystąpić do analizy jego dorobku – przytaczał wspomnienia, wydarzenia i opinie, które nieraz wzajemnie się wykluczały. Im bardziej artysta wycofywał się z analizowania i kategoryzowania własnych prac, tym bardziej były one podatne na interpretacje ze strony odbiorców, którzy nie byli ograniczani w żaden sposób przez zdanie twórcy. Stylistyka większości obrazów jest dramatyczna, czasami nawet drastyczna, trudna, mroczna i ciężka, skojarzenia wizualne z najbardziej dramatycznymi i drastycznymi wydarzeniami XX wieku nasuwały się same. W monografii *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna* Stanisław Jaworski konkluduje, że szczególnie: „Starsi widzieli w tym malarstwie jakby ślady wojny, zbyt wiele z niej strzępów”<sup>20</sup>. Kilka lat temu zasugerowałam bezpośrednie związki jego sztuki z imaginariem powojennym i holocaustowym<sup>21</sup> – teraz to, co było jedynie „śladowi” zaczyna układać się w konkretniejszą narrację.

Analizowanie obrazów Beksińskiego w nurcie powojennym do tej pory nie zostało ugruntowane, bo dzieła plastyczne odczytywano w zawieszeniu i zupełnym oddzieleniu od wcześniejszych form twórczości – w tym fotografii i antyfotografii. Wystawione na „Pokazie zamkniętym” zestawy Beksińskiego mają bowiem jeszcze jedną, mniej znaną odsłonę – w albumie *Foto Beksiński* jak i w internetowym archiwum Piotra Dmochowskiego znajdują się plansze niezrealizowanych prac. Na jednej z kart zatytułowanych *1. Oczekiwanie, 2. Kartoteka, 3. Na-*

<sup>19</sup> M. Grzebałkowska, dz. cyt., s. 94.

<sup>20</sup> S. Jaworski, *Wśród nowych spojrzeń*, [w:] *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, J. Mazur-Fedak, R. Gadamska-Serafin, Sanok 2014, s. 9.

<sup>21</sup> K. Węgrzyn, *Zdzisław Beksiński – klisze (nie)pamięci. Wprowadzenie do analizy przypadku*, [w:] *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, red. M. Gromala, S. Papier, M. Świetlik, Kraków 2017.

*grobek* [słowo skreślone – K.W.], 4. *Epitafium* widzimy 6 fotografii portretowych mężczyzn oraz fragment drzwi, na których kredą narysowany jest karykaturalny profil podpisany „Rzyd”<sup>22</sup>. Szkic pracy zatytułowanej *Głód*<sup>23</sup>, to portretowa fotografia chłopca, trumna w otoczeniu mężczyzn ubranych w mundury, nogi kobiety przyodziane w pończochy pokazane spod lekko uniesionej spódnicy – obok kołazu znajdują się zapiski wymiarów oraz szkic – fotografie układają się w kształt krzyża. Ostatni projekt antyfotografii, który warto przywołać w tym kontekście zatytułowany jest 1. *Sala nr. 8*, 2. *Żółty manekin*<sup>24</sup> – w jej skład wchodzi fotografie: drewnianego znaku z napisem „Obcym wstęp wzbroniony”, nagiego ciała starszej kobiety (zdjęcie jest przycięte, nie widać twarzy) oraz zdjęcie wysypiska – rozrzuconych przedmiotów, szczątków, fragmentów płotów i ścian. Kolejnym tropem, tym razem zinterpretowanym bezpośrednio w połączeniu z identyfikacją holocaustową przez Wiesława Banacha jest seria zdjęć: „Beksiński wielokrotnie fotografował ulepione przez siebie popiersie wynędzniałego więźnia obozu koncentracyjnego o głębokich oczodołach”. W następnym zdaniu jednak Banach – jak sam Beksiński – wycofa się z jednoznaczności interpretacji: „Jednakże ta dosłowność była dla niego nie do przyjęcia; poza tym, zamiast relacjonować historię, szybko skupił się na swoim życiu wewnętrznym i tam szukał komentarza do własnych niepokojów”<sup>25</sup>. W podobnym kluczu Banach zrozumie wielokrotne powracanie Beksińskiego do fotografowania pustych ścian, dachów i płotów: „W Sanoku ten pozorny reportaż uzyskuje jeszcze inne oblicze. Wielokrotnie w swoich fotografiach artysta wykorzystuje wysoki, zbity z desek płot. Jego monotonna faktura wywołuje odczucie nudy i smutku. [...] Motyw płotu inspirował artystę do kompozycji o charakterze psychologicznym”<sup>26</sup>. Analiza Wiesława Banacha wydaje się jedynie sygnalizować pewne możliwości interpretacyjne, postaram się zatem zasygnalizowane „wywoływanie wrażenia” na fotografiach nieco rozszerzyć i zastosować do konkretnych prac.

„Wywoływanie wrażenia” znaczeniowo spokrewnione jest z gestem „wywoływania zdjęć” i nie będzie w przypadku Beksińskiego jedynie

<sup>22</sup> *Foto Beksiński*, red. T. Chomiszczak, Olszanica 2011, s. 168. Warto w tym miejscu podkreślić, że na jednej z prac Jerzego Lewczyńskiego znajduje się fragment zdjęcia z macewą.

<sup>23</sup> Dmochowski Gallery – Wirtualne Muzeum Zdzisława Beksińskiego [Online]. Protokół dostępu: [http://www.dmochowskigallery.net/galeria\\_karta.php?artist=34&picture=2546](http://www.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=34&picture=2546) [20 grudnia 2019].

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> *Foto Beksiński*, s. 154.

<sup>26</sup> Tamże, s. 54.



metaforą, a źródłem, z którego wyrasta cała reszta jego twórczości. Tak jak Lewczyński wywołał obecność żydowskiej rodziny Eisenbachów w *Tryptyku znalezionym na strychu*, Beksiński obecność i nieobecność również będzie wywoływał – w mniej bezpośredni sposób. Warto w tym miejscu przyrzeć się samemu procesowi wywoływania fotografii analogowej: podczas reakcji chemicznej klisza/nośnik obrazu tworzy najpierw negatyw, a następnie pozytyw obrazu – papier poddawany jest kąpielom w odpowiednich roztworach, w wyniku czego zostaje naświetlony i tworzy obraz<sup>27</sup>. Lewczyński w *archeologii fotografii* dokonał prostego procesu wywołania fotografii – zaprezentował odbiorcom gotowy obraz. Beksiński wydaje się znajdować gdzieś pomiędzy etapami wywoływania – zawieszony jest w procesie rozpoznania negatywu, ale jeszcze nie stworzenia pozytywu. Jego prace noszą ślady, przebłyski, nawiązania, odbicia. „Quasi-reportaż” z sanockich ulic pokazuje puste ulice i smutne miasto – może ma *wywołać* wrażenie tęsknoty za ludźmi, którzy w trakcie i po wojnie zniknęli z miasta? Może „głowa więźnia obozu” fotografowana na różne sposoby ma *wywołać* historię i ciszę, która po niej pozostała? Puste oczodoły powiązane są materią gliny z pustymi ustami – nie ma człowieka ani jego historii. Może antyfotografia ma *wywołać* pęknięcia w fasadzie rzeczywistości? Pokazać urwaną narrację i urwane żywoty? Może – najprościej – Beksiński ma *wywołać* widma przeszłości z Sanoka, z którymi nie pogodził się do końca życia?

Widma oraz ich wywoływanie przywołują na myśl Derridiańską koncepcję widmontologii<sup>28</sup> – chciałabym zasygnalizować możliwości wykorzystania tej metodologii w kontekście *sanockich widm* Lewczyńskiego oraz Beksińskiego. W pogładowym ujęciu nie sposób odwołać się bezpośrednio do źródeł lub chociażby polskich analiz i opracowań widmontologii<sup>29</sup>, dlatego też na tym etapie potraktuję ją jako metaforę procesu i sposób wykonywania gestów przez przywołanych przeze mnie artystów. We wstępie Grzegorza Grochowskiego do tematycznego numeru „Tekstów Drugich” zaproponowana zostaje taka definicja widma:

Główną cechą widma wydaje się [...] niepokojąca zjawiskowość czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważal-

<sup>27</sup> Por. W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Gdańsk 2016.

<sup>28</sup> Projekt zasygnalizowany przez Jacquesa Derridę w *Prawdzie o malarstwie*, kontynuowany i rozwinięty w *Widmach Marksa*.

<sup>29</sup> J. Momro, *Widmontologie nowoczesności: genezy*, Warszawa 2014; A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015; *Widma Derridy*, red. A. Bielik-Robson, P. Sadzik, Warszawa 2018.

ne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń [...]. Fantomowa postać ma zwykle stanowić figurę paradoksalnego istnienia poza opozycjami (obecności/nieobecności, ducha/materii, aktywności/bierności, ożywienia/martwoty itp.), które zarazem *jest i nie jest*, zawieszane między bytem a niebytem – zauważalne, choć mało uchwytne<sup>30</sup>.

Podobny charakter przybiera narracja i autorefleksja Beksińskiego – jego fotografia jest widmowa, ponieważ powołuje do życia fantomowe i iluzoryczne historie, wydarzenia oraz miejsca, które mogły wydarzyć się w Sanoku; jego malarstwo jest widmowe, ponieważ pokazuje historię, ale w sposób nieoczywisty i niedosłowny; a w końcu – postaci pojawiające się w jego sztuce są widmowe – istnieją przy ich jednoczesnym braku.

Derrida w tekście *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török* odwołuje się do koncepcji krypty, która w kontekście Beksińskiego wydaje mi się szczególnie istotna:

Mieszkaniec krypty zawsze jest nieumarłym, zmarłym, którego chce się utrzymać przy życiu, ale jako zmarłego, którego chce się zachować aż w jego śmierci pod warunkiem, że zostanie zachowany w sobie, ocalony, a zatem żywy<sup>31</sup>.

Tutaj, ponownie – jako symbol – widmontologiczna krypta może wyjaśnić to, co mogło stać się z Beksińskim, kiedy był świadkiem, tudzież dowiedział się<sup>32</sup> o odmowie ojca podczas ratowania żydowskiego chłopca z sąsiedztwa. W Beksińskim zakotwiczyło się miejsce na opowieść – chłopca Eisenbachów i innych. Stał się nosicielem krypty oraz tajemnicy, które w analizie Andrzeja Marca przybierają postać *kryptofory*:

Melancholijny podmiot staje się tym samym *kryptoforą*, czyli niosącym w sobie kryptę [...], pustkę, którą otacza nieustanną opieką i pielęgnuje wewnątrz siebie. [...] Inkorporacja czyni z podmiotu pojemnik na cudzą opowieść, która znajduje się

<sup>30</sup> G. Grochowski, *Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 8–9.

<sup>31</sup> J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 134.

<sup>32</sup> Grzebałkowska nie uściśla, czy Zdzisław Beksiński był bezpośrednim świadkiem wydarzenia, czy poznał je za pośrednictwem opowieści lub wspomnień rodziny.

poza jego własną świadomością, kontrolą i pochodzi z innego czasu. Sprawia, że jest on zmuszony nieświadomie realizować i odtwarzać cudzą przeszłość. Od tej pory staje się *kryptoforą*, nośnikiem tajemnicy, którą będzie wyrażać nie wprost, lecz poprzez gesty, uczucia, nastroje i językowe szyfry (homofonie, anagramy, niejednoznaczności, metonimie). Podmiot w tym ujęciu nie jest nigdy indywidualną, transparentną jednostką, lecz jawi się jako rozwarstwiony, podzielony, zamieszkiwany przez wielość głosów przeszłości, które posługują się nim, by kontynuować swoje przerwane, niezakończone sprawy<sup>33</sup>.

Zamknięte w Beksińskim doświadczenia, uczucia, rozrachunki, wyrzuty sumienia, poczucie odpowiedzialności, świadomość lub nieświadomość wydarzeń historycznych wychodzą na światło dzienne za pośrednictwem szyfrów zakodowanych na kliszach fotograficznych i w pociągnięciach pędzlem.

Aleksandra Ubertowska w tekście *O spektrologiach Zagłady* przypomina o Derridiańskiej anachronii – serii/seryjności widm oraz ich paradoksalnej materialności „która wyraża się najpełniej w obrazach rzeczy zniszczonych, zdeformowanych”<sup>34</sup>. Dyskurs widmontologii łączy bezpośrednio z reprezentacjami Holocaustu, postpamięci i „tematów żydowskich”. Widma pojawiają się w seriach i mogą zostać zanalizowane w kontekście sztuki powojennej – u Beksińskiego powracają w różnym natężeniu i dosłowności, jednak spajają cały jego modus twórczy.

Twórczość Zdzisława Beksińskiego na tle polskiej historii sztuki modernistycznej wydaje się stanowić osobną wyspę i białą plamę do tej pory niepoddaną konkretnej interpretacji i analizie. Wrażenia wywoływane przez obrazy stanowią echa tego, co wzięło swój początek w fotografii oraz antyfotografii – dlatego też należy analizować je przez ten pryzmat i w powiązaniu. Kiedy poznamy biografię Beksińskiego, zdamy sobie sprawę ze znajomości z rodziną Eisenbachów, zrozumiemy historię wojennego Sanoka, zinterpretujemy następujące po sobie fotografie, antyfotografie, szkice, rysunki, grafiki, rzeźby i obrazy – zobaczymy twórczość pełną widm. Trudności interpretacyjne sztuki Beksińskiego związane są z gestami artysty, który wycofywał się z ich analizowania – jego podejście przetransponowane zostało na same prace, które swoją niedosłownością

<sup>33</sup> A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 91–95.

<sup>34</sup> A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 106–108.

i śladowością nawiązań wywołują w odbiorcy jedynie mgliste wrażenia, odczucia i skojarzenia. *Tryptyk znaleziony na strychu* Lewczyńskiego wywołał sanockie widma o konkretnych rysach twarzy i o konkretnym nazwisku Eisenbach; prace Beksińskiego wywołują widma bez imion, nazwisk, twarzy, ciał, narodowości, wieku – jedynie ich ślady, resztki oraz odbicia. Widmontologiczne odczytanie prac sanockiego artysty pozwoli spojrzeć na jego dorobek w zupełnie innym świetle – nie będą to jedynie dzieła „fantastyczne”, „mroczne”, „przeróżające”, ale raczej osadzone w osobistych doświadczeniach i historii. Historii nie tylko rodzinnego Sanoka i Żydów zamkniętych w sanockim getcie; ale historii uniwersalnej – imaginarium wizualnego świata powojennego, do którego opisu nie ma ustalonych zasad, słów i formuł, bo jedyne, czym dysponujemy, to właśnie wspomnienia, przeżycia, pamiętki oraz archiwa.

## Bibliografia

- Czartoryska U., *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5.  
*Foto Beksiński*, red. T. Chomiszczak, Olszanica 2011.  
Grzebałkowska M., *Portret podwójny*, Kraków 2014.  
*Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, red. M. Gromała, S. Papier, M. Świetlik, Kraków 2017.  
*Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii prace z lat 1941–2005*, Wrzesnia 2005.  
Kanicki W., *Ujemny biegun fotografii*, Gdańsk 2016.  
Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna nowocześnieści*, Warszawa 2015.  
Momro J., *Widmontologie nowocześnieści: genezy*, Warszawa 2014.  
Sobota A., *Antyfotografia i ciąg dalszy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993 (kat. wyst.)  
*Widma Derridy*, red. A. Bielik-Robson, P. Sadzik, Warszawa 2018.  
*Widmontologie*. „Teksty Drugie” 2/2016.  
*Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, J. Mazur-Fedak, R. Gadamska-Serafin, Sanok 2014.  
*Zdzisław Beksiński. Fotografie 1953–1959. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, listopad 2001–styczeń 2002 (kat. wyst.).  
*Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2014.

## Streszczenie

Tekst analizuje prace i teorie fotografii dwóch artystów – Zdzisława Beksińskiego oraz Jerzego Lewczyńskiego. *Antyfotografia* oraz *archeologia fotografii* stają się przyczyną rozważań na temat wywoływania samych zdjęć oraz metaforycznych widm – pamięci przeszłości bezpośrednio powiązanej z wojennym Sanokiem, miejscem urodzenia Beksińskiego. Sploty wydarzeń i przypadków ujawniają powiązanie *Tryptyku znalezionego na strychu* (Lewczyński, 1971) z rodziną Beksińskich i Eisenbachów oraz dramatycznej historii z nimi związanej.

Słowa kluczowe: antyfotografia, archeologia fotografii, pamięć, wywoływanie, widmontologia

## Abstract

The aim of the essay is to analyze and compare Zdzisław Beksiński's and Jerzy Lewczyński's works of art and theories about the photography: *antiphotography* and *the archeology of photography*. The analog method of developing a picture is used as a metaphor for evoking the specters of the past – from the war times in Beksiński's home town Sanok. The dramatic chain of events and coincidences leading to Leczyński's discovery of photographs belonging to the Jewish family Eisenbach will tie together histories of Beksiński, Lewczyński, photography and forgotten past.

Keywords: antiphotography, archeology of photography, memory, remembrance, hauntology